

EDER TAVARES DA ROCHA

**CORPO COMO OBJETO DE ARTE NO *TEATRO DA MORTE*
DE TADEUSZ KANTOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teatro.

Orientador: Dr. Paulo César Balardim Borges

**FLORIANÓPOLIS
2018**

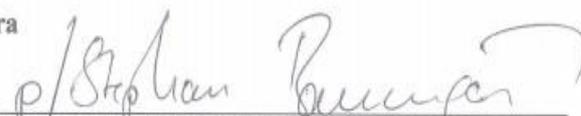
EDER TAVARES DA ROCHA

CORPO COMO OBJETO DE ARTE NO TEATRO DA MORTE DE TADEUSZ KANTOR

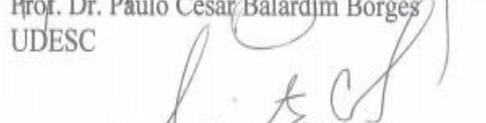
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Teatro.

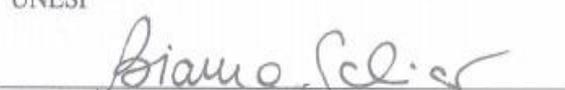
Banca examinadora

Orientador:


Prof. Dr. Paulo César Balardim Borges
UDESC

Membros


Prof. Dr. Wagner Francisco de Araújo Cintra
UNESP


Profa. Dra. Bianca Scliar Cabral Mancini
UDESC

Florianópolis, 16 de agosto de 2018.

À minha mãe Neuza e meu pai José

AGRADECIMENTOS

Agradeço meus pais Neuza e José, por me incentivar, acreditar nas minhas escolhas e me guiar em ensinamentos de humildade e dignidade. À vocês todos os agradecimentos.

À minha irmã Bárbara Fernanda por também acreditar nas minhas trajetórias, cuidar de mim como uma segunda mãe e me escutar nos momentos onde havia só você a recorrer. À você toda minha admiração.

Agradeço ao meu orientador Prof^o Dr. Paulo Balardim que topou a empreitada, me desafiou, me instigou, provocou e me auxiliou nos caminhos tortuosos da pesquisa. Obrigado pela sua generosidade e humildade.

Aos sobrinhos (as) João Gabriel, Adriano, Isadora e Maria Rita e afilhado Anthony. Obrigado por me fortalecer enquanto ser humano, desejo vê-los seguindo um caminho justo e com um futuro brilhante.

Ao meu irmão Rodrigo e cunhada Camila.

Agradeço à minha querida amiga de infância Dayse que esteve ao meu lado desde sempre. Nas correções dos meus textos e em todo amor fraternal que deposita em mim. Agradeço também ao Emanuel, meu querido amigo, pelas correções e auxílio nas traduções.

Agradeço à Professora Dr. Bianca Scliar pela generosidade e tempo dedicado a me ajudar e orientar.

Agradeço aos meus colegas, professores e equipe de funcionários (as) do PPGT-UDESC, pelas trocas, vivências, discussões promovidas e provocações científicas.

Agradecimento especial a Daniel Saraiva, pelo seu apoio, torcida, por me auxiliar nos momentos de dúvida, incertezas acadêmicas e da vida.

Agradeço ao Matheus Dias pela amizade, companheirismo, por me ensinar a arriscar, pelo seu carinho, por me escutar, por me fazer acreditar.

Aos amigos (as) Carine Nunes, Micheli Lima, M^a Leonídia, Matheus Fernandes, Rodrigo Moretti, Victor Feijó, Abraão por estarem sempre aqui.

À CAPES pela bolsa.

“O que sempre achei mais belo num teatro, na minha infância e ainda hoje, é o lustre — um belo objeto luminoso, cristalino, complicado, circular e simétrico. No entanto, não nego de modo algum o valor da literatura dramática. Só que gostaria que os atores estivessem montados em coturnos muito altos, usassem máscaras mais expressivas que o rosto humano, e falassem por meio dos porta-vozes [...] Afinal de contas, o lustre sempre me pareceu o ator principal, visto por meio da lente de aumento ou de redução.” (Charles Baudelaire)

“Mon cœur mis à nu” [Meu coração desnudado], em *Œuvres complètes* [Obras Completas], t. I. Paris: Gallimard, 1976. Col. “Bibliothèque de la Pléiade” [Biblioteca da Pléiade].

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo investigar quais características apresentam o corpo do ator no teatro de Tadeusz Kantor e como esse corpo pode ser entendido como objeto de arte. Neste propósito é analisado a fase do Teatro da Morte do encenador, em específico as obras *A Classe Morta* e *Wielopole Wielopole*, quais, deram suportes suficientes para refletir, discutir e contrapor posições teóricas nos campos da filosofia, sociologia e arte. A partir de tais objetivos, são postas em discussão as concepções de objeto estético na perspectiva teórica de Mikel Dufrenne e a noção de corpo como objeto de arte, do autor Henri-Pierre Jeudy. No decorrer da pesquisa criou-se e discutiu-se algumas hipóteses de como o corpo é condicionado a ser um objeto de apreciação estética. A partir dessas hipóteses foram analisados os espetáculos de Kantor sob a perspectiva da relação com a elementos da morte, com o mascaramento e com a equivalência do corpo com o objeto. Tais aproximações são apresentadas como alguns dos princípios colocados em cena que evidenciam no corpo do ator um efeito que evoca a semelhança com a matéria inanimada fizeram os efeitos do corpo se assemelhar a matéria inanimada. Também foi considerada a importância do objeto no teatro de Tadeusz Kantor e como seu protagonismo se equiparada ao corpo humano, fazendo com que um trânsito dos signos se torne possível, de tal forma que o corpo assuma integralmente a responsabilidade cênica, pela sua materialidade e plasticidade, mas também pelo modo como age. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Palavras-chave: Corpo como Objeto. Teatro da Morte. Tadeusz Kantor.

ABSTRACT

This thesis intends to investigate which characteristics present the actor's body in Tadeusz Kantor's theater and how this body can be understood as art object. In this means, the Theater of Death of the role-player's phase is analyzed, specifically the works *The Dead Class* and *Wielopole Wielopole*, which provided enough support to reflect, discuss and oppose theoretical positions in the fields of Philosophy, Sociology, and Art. From these objectives, the conceptions of aesthetic objects in Mikel Dufrenne's theoretical perspective and Henri-Pierre Jeudy's notion of the body as art object are brought into the discussion. Throughout the research, some hypothesis on how the body is conditioned to be an object of aesthetic appreciation were created and debated. From these hypothesis, Kantor's theater shows were analyzed considering its relation with elements of death, with the blinding and equivalence of the body as object. Such approximations are presented as some of the principles discussed, which denote in the actor's body an effect risen from the similarity with the inanimate object and what caused the body to be resembled as inanimate. Also, it was considered the importance of the object in Kantor's theater and how its protagonism is compared to the human body, causing a transit of signs to become possible in such way that the body takes full scenic responsibility for its materiality and plasticity, but also for the way it acts. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Keywords: Body as object. Theater of Death. Tadeusz Kantor.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Ator ocupando o banco, espetáculo “ <i>A Classe Morta</i> ”.....	43
Figura 2 – Corpos de “ <i>A Classe Morta</i> ”	45
Figura 3 – Representação de cadáver I	57
Figura 4 – Representação de cadáver II	57
Figura 5 – Ator e manequim	72
Figura 6 – Em cena os personagens Olek e Karol, corpo militar e Tadeusz Kantor	80
Figura 7 – Duplos humanos padre e manequim.....	85
Figura 8 – Viúva, câmera fotográfica-metralhadora e corpos de soldados.....	90

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	20
1	TEATRO DA MORTE: ELEMENTOS DE UM CORPO COMO OBJETO.....	28
1.1	A Classe Morta	41
2	MORTE COMO POÉTICA.....	52
2.1	Mascaramento como potência de corpos utópicos	64
3	WIELEPOLE WIELEPOLE	78
3.1	O tempo dilatado em Wielopole Wielopole	87
3.2	Objeto cênico e sua equivalência com o corpo do ator	91
	CONCLUSÃO	98
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102

1 INTRODUÇÃO

Uma advertência é necessária no início desta leitura. Essa dissertação não tem por objetivo analisar a obra de Tadeusz Kantor pelo viés de sua produção artística no decorrer de sua carreira nem analisar toda sua contribuição para as novas estéticas teatrais ou o caráter histórico bibliográfico do encenador. Sobre esses assuntos muito já foi escrito. Autores como Wagner Cintra (2008,2012), Moretti (2003), Lehmann (2007) Bablet (*in*: KANTOR, 2008) contribuíram com pesquisas aprofundadas em relação a esses temas. O que trago nessa investigação gira em torno de alguns processos criativos que Tadeusz Kantor investiu em seu teatro na fase do *Teatro da Morte* e, em especial, o modo como o corpo foi tratado a se apresentar como um objeto de arte nesse teatro.

Dois espetáculos foram escolhidos para a análise, são eles: *A Classe Morta* e *Wielopole Wielopole*. A observação desses espetáculos produziu hipóteses acerca do corpo percebido como um objeto de apreciação estética e com valor de objeto de arte. As estratégias de elaboração de cenas aplicadas pelo encenador, tais como os manequins utilizados nos espetáculos, as estruturas de ações que se repetem, a utilização simbólica de objetos e corpos, foram os elementos que e fizeram expandir o entendimento do teatro. Nesse sentido, as questões que surgiram através dessa perquisição ecoou em uma infinidade de outros questionamentos e alavancou reflexões e dúvidas que trago: Que diálogo estabelece a relação dos corpos dos artistas com os objetos de cena na obra de Tadeusz Kantor? Quais estratégias os espetáculos apresentam para viabilizar o efeito do corpo como objeto? Que implicação ética política tal condição reverbera teatralmente? Como este corpo se apresenta enquanto objeto artístico no teatro?

Considerar o estado da arte que antecede a produção de Tadeusz Kantor auxilia na compreensão de suas escolhas estéticas e poéticas teatrais transformadoras. A produção de Kantor é um caminho para refletir a possibilidade de se pensar em um corpo que assume o papel de um objeto de apreciação estética no teatro.

De acordo com o que Denis Bablet propõe no livro *O Teatro da Morte*, existe “uma paixão pelo jogo teatral que encontramos em muitas crianças, mas que desaparece na maior parte delas quando uma criatividade é maltratada ou esvaecida” (*In*: KANTOR, 2008, p. XXVI). Não pretendo aqui criar forçosamente uma relação

entre infância e o corpo como objeto de arte, mas compreender que uma das chaves para o fenômeno se encontra no jogo. Para Bablet a excelência no trabalho de Tadeusz Kantor reside no como ele joga com as diversas linguagens, influências e no trato com o corpo e com o objeto cênico em seu teatro, expondo-os lado a lado.

A partir dessa relação dos corpos dos atores com os objetos é que desenvolvo a presente pesquisa e procuro entender como o corpo se aproxima de um objeto nas referidas peças. Para tanto, faz-se necessário encontrar pistas na realização artística, é por isso que recorro aos vídeos e imagens que estão hospedados na internet. Dessa maneira, proponho-me a considerar o objeto não apenas como um elemento material que é exterior ao corpo, mas como uma função de cena que adquire valor simbólico. Pelas convenções sociais poderia ser ultrajante ter um corpo equiparado a um objeto. Mas, no teatro, que implicações essa comparação traria? Que reflexões suscita a presença de um corpo que se esforça por modificar seu padrão de comportamento social convencional e que busca se aproximar da natureza do objeto?

Os corpos dos atores e atrizes analisados não correspondem a totalidade dos espetáculos escolhidos. Durante a análise investigativa encontrei em determinados corpos uma profunda ligação com os apontamentos teóricos que encaminharam a abordagem conceitual do corpo como objeto de apreciação estética. Estes corpos bem como momentos específicos das peças foram analisados, discutidos e auxiliaram na visualização do conceito que atravessa toda a pesquisa: o corpo como objeto de arte.

Nesta pesquisa utilizarei uma abordagem qualitativa, com objetivo exploratório do problema através do material bibliográfico disponível, e a discussão de hipóteses sobre os problemas levantados, em âmbitos filosóficos e principalmente artísticos, bem como, a construção de um pensamento transversal, junto às diversas áreas do saber. Uma das hipóteses é que o corpo no teatro de Tadeusz Kantor colocado na condição de equivalência com o objeto ganha para si qualidades do inanimado, as quais seriam os movimentos enrijecidos, a própria imobilidade ou até mesmo as amálgamas construídas entre corpos e objetos. A segunda hipótese é referente a temática da morte que envolve a produção de Tadeusz Kantor, e os indícios do elemento da morte como um condicionante para o efeito do corpo como objeto.

Para tal fim, buscarei auxílio em algumas teorias de campos tais como a filosofia, por meio dos estudos de Maurice Merleau-Ponty (1999), Michel Foucault (1987, 2013) e Mikel Dufrenne (2004), a Sociologia, por meio de Henri Pierre-Jeudy

(2002), além de outras teorias em arte oriundas das linguagens visuais e cênicas, como pesquisador Wagner Cintra (2012, 2010a, 2010b, 2008) responsável por vasta produção científica sobre Tadeusz Kantor, bem como Anne Ubersfeld (2005) Maria F. Moretti (2003) Hans-Thies Lehmann (2007), dentre outros.

A pesquisa torna-se pertinente no campo do saber científico e artístico por evocar no seu conteúdo as possíveis relações entre o corpo (humano) e o elemento objeto sob aspecto da materialidade. Apesar dos espetáculos terem sido realizados no século passado, as questões apresentadas nesta dissertação também implicam o corpo na contemporaneidade. Não é exclusividade do teatro a diluição das fronteiras entre o vivo e o não vivo, há juntamente na crise da representação contemporânea (SARRAZAC org. 2012), novas formas de apresentação corporal, cujo o sujeito escolhe de que maneira seu corpo será exposto/exibido. Existe nessa perspectiva, corpos como o dos/das transsexuais, *bodybuilding*, tribos urbanas, que mesclam em seu corpo um tratamento estético e utilizam-no como suporte expressivo.

Propostas contemporâneas artísticas mudam e deflagram essa nova realidade corporal, nas quais as inventivas concepções representacionais e a libertação do corpo, especificamente da produção teatral, assume seu protagonismo. Percebemos que no final do século XIX e início do século XX o teatro se transforma e renova, aclamando a corporeidade da cena, a fisicalidade e o retorno de uma teatralidade esquecida nas práticas do teatro ocidental que estavam em vigor. No livro *Léxico no drama moderno e contemporâneo*, sob organização de Jean – Pierre Sarrazac (2012) alguns possíveis sintomas dessa crise são levantados:

O homem do século XX – o homem psicológico, o homem econômico, moral, metafísico etc. – é sem dúvida um homem “massificado”, mas sobretudo um homem “separado”. Separado dos outros (em virtude, frequentemente, de uma promiscuidade excessiva), separado do corpo social, que, não obstante, agarra-o como uma tenaz, separado de Deus e das forças invisíveis e simbólicas, separado de si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado. (SARRAZAC, 2012, p. 23)

Os encenadores do teatro ao tentar articular uma metodologia de sistematização do trabalho corporal do ator, a partir das provocações iniciadas no final do século XIX, um processo de rompimento imbricado na relação ator/personagem começa a ser delineado. A crítica destes encenadores se volta principalmente ao corpo que é humano, autoral e identitário. A prática comum era a representação teatral estava atrelada a dramaturgia com pouco espaço para exploração do trabalho

corporal, muitos artistas habituados com a prática de um vedetismo implicavam no seu corpo maneirismos muito particulares de atuação. Ao estabelecer principalmente nesse corpo idiossincrasias que ao ver de muitos encenadores e diretores deste período eram desnecessários ao teatro, a necessidade era de fazer um teatro teatral.

Os desdobramentos das teorias criadas por estes encenadores estabeleceram retomadas de alguns elementos do teatro que permaneciam estagnados até final do século XIX. Constantin Stanisláwski (1863-1938) grande nome do naturalismo, nasceu na Rússia e foi responsável pela criação do método de ações físicas, as quais exigiam do ator um maior controle de suas emoções. Enquanto que Jacques Copeau (1879-1949) revolucionou a arte francesa trouxe os estudos com a máscara e com ela um teatro mais teatral. Antonin Artaud (1896-1948) fundou os ideais do seu *Teatro da Crueldade* que buscava a valorização da ação em detrimento a palavra entre outros discutiram e inseriram questões sobre o corpo de maneira central. Já Edward Gordon Craig (1872-1966) foi um ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro na Inglaterra, com valiosa obra teórica. Como *Sobre a arte do teatro* (1911), *Em direção a um novo teatro* (1913) *O Teatro Avançando* (1919) *Henry Irving* (1930). Filho de artistas, afirmava seu desejo pelo resgate das leis teatrais. Revolucionou a cenografia com o uso dos Screens, foi editor da revista *The Mask* e da revista *The Marionnettes* e criou a teoria da *Über-marionette*. Os ideais de Craig foram importantes influências para o trabalho de Tadeusz Kantor sobretudo em relação a possibilidade de uma nova corporeidade para a cena.

Tendo em vista que o o teatro do século XX na Europa foi marcado por profundas transformações, tanto em parâmetros estéticos, poéticos e de linguagens, o que proponho é a reflexão sobre o corpo do ator na cena, especificamente no teatro de Tadeusz Kantor com os espetáculos *A Classe Morta* e *Wielopole Wielopole*, dado que existe no teatro de Tadeusz Kantor uma predileção para a atuação e a forma voltados a evidenciar o objeto cênico, os quais por vezes estão anexados ao corpo dos próprios personagens, como por exemplo, os manequins:

E, de repente, passei a me interessar pela natureza dos MANEQUINS. O manequim, em minha encenação [...] tinham um papel muito específico; era uma espécie de prolongamento imaterial, alguma coisa como um ÓRGÃO COMPLEMENTAR do ator, que era seu “proprietário”. Quanto àqueles que utilizei, em grande quantidade, [...] eram DUPLOS dos personagens vivos, como se fossem dotados de uma CONSCIÊNCIA superior, alcançada “depois da consumação da vida”. Esses manequins já estavam visivelmente marcados pelo selo da morte. (KANTOR, 2008, p. 200)

Ao criar um teatro com potência simbólica, Tadeusz Kantor instituiu o *Teatro da Morte*. Há neste teatro o apelo metafísico e ritualístico e a proposição de Kantor é basicamente tratar do elemento que ele considera a fonte principal de criação do ator; a morte. E sobre a morte? Como estabelecer que algo imaterial se torne concreto e visível? Primeiro é necessário a compreensão que a morte é um fenômeno real. Para o filósofo Ernst Cassirer a respeito do real:

O artista escolhe um certo aspecto da realidade, mas esse processo de seleção é ao mesmo tempo um processo de *objetificação*. Depois de ingressarmos nessa perspectiva, somos forçados a olhar para o mundo com os olhos dele. Temos impressão de nunca antes ter visto o mundo sob essa luz peculiar. Convencemo-nos de que essa luz não é apenas um fulgor momento. Em virtude da obra de arte, ela tornou-se duradoura e permanente. Depois que a realidade nos é revelada nesse modo particular, continuamos a vê-la com esse mesmo aspecto. (CASSIRER, 2012, p. 239, destaque nosso)

Direciono meu olhar justamente para esse processo de *objetificação* que, ao compreender de que maneira os corpos desses atores/atrizes e a utilização de manequins em cena contribuem/potencializam (ou não) essa relação do corpo enquanto objeto de arte. Na escrita da presente dissertação evitei a utilização do termo “objetificação” do corpo devido à referência direta com discursos de dominação dos corpos. Isso após o pós-modernismo como menciona os autores Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985), a indústria cultural se percebe no pós-moderno com uma incrível capacidade de apropriação das linguagens artísticas, as quais, não estavam mais vinculadas a grupos de vanguarda, e começaram a valorizar processos poéticos do próprio artista em questão. Em virtude disso, não há elemento material de valor pessoal como o corpo do artista. O corpo foi radicalizado, exposto e protagonizado nas performances, a partir da década de 1960. Antes desse período, a indústria cultural se propôs a lançar artistas mundialmente reconhecidos. Enquanto a arte promovia novos meios de suporte artístico e discutia conceitos eternizados (relação apenas contemplativa, eternidade artística, dicotomia obra/artista), a indústria cultural designava novos objetos de contemplação da cultura, os quais não correspondiam somente a quadros e esculturas, e sim a novas imagens de artistas. As mercadorias vinculadas a essas figuras midiáticas (artistas) criavam maiores demandas, inserindo de forma social frentes de consumo hodiernas. A indústria cultural, seguiu uma prática segundo Adorno de um processo de auto-alienação que favoreceu a

impermeabilidade de um sistema que cria essas necessidades fragmentadas através desses mecanismos de produção de cultura. Todavia, essa “racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação” (ADORNO, 2002, p.09), possuindo como principal mecanismo o bombardeio de criações de imagem, muitas delas corporais, isso eu defino como processo de objetificação.

Contudo, para Cassirer (2012) o processo de objetificação referido diz respeito a capacidade de uma obra de arte desestruturar o que conhecemos sobre mundo objetivo e mundo subjetivo. O artista cria na sua realidade e a objetiva, e este processo não é arbitrário, pois a criação artística viabiliza a comunicação universal. É possível citar os espetáculos de Tadeusz Kantor como criações artísticas que dialogam com o universal. O que levou Tadeusz Kantor à criação do *Teatro da Morte* foram basicamente suas indagações sobre a realidade, sobre a vida e sobre os horrores da guerra, bem como a diluição destes elementos ocasionado pela morte. Nesse sentido a morte surge como dispositivo criativo para sua prática artística.

No primeiro capítulo deste trabalho, abrirei a discussão a respeito do *Teatro da Morte* de Tadeusz Kantor e analisarei partes do espetáculo *A Classe Morta*. Buscarei nesse capítulo, tecer relações entre os aspectos histórico-sociais influenciaram diretamente sua obra na fase do *Teatro da Morte*, sobretudo, refletirei sobre a concepção de corpo que é apresentado no espetáculo. Investigarei alguns jogos cênicos que se contrastam e causam certo estranhamento e resultam em uma teatralidade que expande a noção da supremacia do corpo humano no teatro.

No segundo capítulo ampliarei a discussão sobre a morte como um elemento protagonista no teatro kantorianos e verificarei de que forma ela permitiu ao artista explorar novas corporeidades e ficcionalidades. A problemática questionada apresenta-se em como a morte favorece aos corpos à condição de objeto. Neste capítulo também discutirei as noções de objeto estético, belo e intencionalidade, com amparo teórico do filósofo Mikel Dufrenne (2004) e Henri-Pierre Jeudy (2002). Também refletirei acerca do mascaramento e sua importância para delegar ao corpo o efeito do objeto. Para isso dialogarei com a perspectiva social de Michel Foucault (2013).

No terceiro capítulo analisarei o espetáculo *Wielopole Wielopole*, discutindo os diferentes corpos expostos no espetáculo e o modo como estes formatos implicam em um posicionamento social e político. Nas composições elaboradas entre objetos e corpos, indagarei sobre as imagens corporais criadas. Analisarei sobretudo, a

importância do objeto no teatro kantoriano e como o signo pode transitar nesses suportes, tanto corpo humano quanto objeto. Por fim, questionarei sobre o corpo e o objeto em equivalência na ação cênica.

Espero que as discussões aqui expostas, à luz das questões investidas, possam contribuir para ampliar o entendimento dos processos teatrais desse importante encenador bem como das possibilidades de manifestação do corpo cênico do ator.

1 TEATRO DA MORTE: ELEMENTOS DE UM CORPO COMO OBJETO

Em 1975, o artista plástico, diretor, encenador e cenógrafo Tadeusz Kantor¹ criou em Cracóvia com o Teatro Cricot 2, o espetáculo *A Classe Morta*. Junto ao espetáculo, publicou o manifesto *O Teatro da Morte*. As duas ações que ocorreram – tanto o manifesto, quanto o espetáculo – são consideradas por Hans Thies-Lehmann (1999) como um dos eventos de maior repercussão em sua teoria do teatro pós-dramático. Para Lehmann, a estética deste trabalho destaca a transformação dos procedimentos teatrais, tais como, o pensamento da morte como poética, a pluralidade artística que possui seu teatro (englobam nos espetáculos de Kantor linguagens como o *happening*, *performance*, pintura, escultura, objeto e espaço), trabalho com estruturas temporais graças ao resgate mnemônico e a busca por um estado não representacional. Da minha parte a aproximação com Kantor surgiu a partir de um evento acadêmico, o qual me instigou muito a proposta da atuação com os manequins. Venho em busca de compreender um fenômeno que creio ser muito presente na obra de Tadeusz Kantor, que define como o corpo se torna equivalente ao objeto de arte na sua obra.

Anteriormente Kantor havia escrito outros manifestos como: *Teatro Independente* (1942), *Teatro Informal* (1960), *Embalagens* (1962), *Teatro Zero* (1963), *Happening* (1968) e *Teatro Impossível* (1969). Nestes textos anteriores Kantor demonstra seu estilo em aprofundar e esgotar cada um dos processos cênicos que criou ao longo de sua trajetória teatral uma estética e poética muito peculiar. O *Teatro Independente* (1942) foi organizado clandestinamente junto a um grupo de jovens pintores durante a ocupação nazista. Nesta fase foi encenado o famoso espetáculo “*O Retorno de Ulisses*” em uma sala destruída em decorrência da guerra. Kantor buscou um diálogo com o seu tempo presente e acontecimentos reais. Ao mesmo tempo que no *Teatro Informal* (1960) houve o empenho de uma pesquisa acerca da matéria do objeto, sua tridimensionalidade, Kantor introduz atores para representar dentro de um guarda-roupa, explorando a relação da espacialidade.

Na fase *Embalagens* (1962), segundo Cintra (2012), existe uma preocupação naquilo que está entre o lixo e a morte, aquele conteúdo que a embalagem protege.

1 Diretor teatral, artista visual, cenógrafo e encenador polonês, fundador do grupo teatral *Cricot-2* e criador do *Teatro da Morte*.

Cintra afirma que para Kantor “o corpo humano é uma embalagem por excelência” (2012, p. 116), por permanecer no entre da morte e lixo. O *Teatro Zero* (1963) é o indício daquilo que futuramente ele chamaria de teatro da morte. Nesta fase, ocorre uma preocupação com o esvaziamento das ações cênicas demasiadas com ilusionismos e com sentimentos.

Essa trajetória consagra-o como um intenso pesquisador teatral e propositor de novas poéticas para o campo artístico. Sua formação em Belas Artes contribuiu para pensar a cena de forma mais visual e também na composição cênica no espaço e todos os elementos constituintes com unidade. Embora Kantor não tenha sido o primeiro a idealizar uma proposta de unidade teatral, pois seus ideais se aproximam ao conceito de *Gesamtkunstwerk*, cunhado inicialmente pelo maestro Richard Wagner (1813-1883) e que ascendeu na virada do século.

Marvin Carlson destaca que havia grande interesse na “[...] integração das várias artes, cada qual expondo uma parte dessa realidade mais profunda para criar um conjunto estético mais profundo e completo do que qualquer coisa atingível por uma arte isolada” (CARLSON, 1997, p. 280). Ainda, segundo Carlson, o teatro wagneriano influenciou as teorias de Adolphe Appia (1862-1928) e Edward Gordon Craig (1872-1966) que mantiveram um interesse na busca por essa estética unificadora teatral.

A morte como tema do último manifesto de Kantor tem fortes relações com o contexto sócio-histórico do artista, assim como relata Cintra (2012). Kantor vivenciou a bestialidade de uma época de entre guerras mundiais (1915-1945). Rodrigo Rangel (2011) destaca que a Polônia está situada em uma localidade estratégica que favoreceu muitos embates com os países vizinhos neste período. Esse fator conjectural refletiu diretamente no modo de expressão dessa população, inclusive no teatro:

Identificado visceralmente com a nacionalidade, o teatro polonês sempre foi reconhecido pelo povo como um de seus mais caros tesouros. O idioma, mesmo quando proibido, foi nele exercitado, o anseio de liberdade mantido, a coragem de proclamar num palco os sentimentos calados por baionetas, eis o condimento de muitos e muitos decênios que determina a identificação, junto ao cidadão polonês, do teatro com o pensamento, os desejos nacionais. Isto vale até nossos dias (FUSER; GUINSBURG *apud* RANGEL, 2011, p. 117).

Segundo Rangel (2011) no século XIX, boa parte do território polonês estava dominada pela Rússia Czarista. Neste período, a população foi impedida de falar a língua nacional, permitida de usar o idioma somente em raras ocasiões, como, por exemplo, no teatro, com vocabulário limitado. Já no século XX a Polônia sofreu com o período da primeira e da segunda guerra mundial. Principalmente na segunda guerra mundial, que foi considerado o tempo mais sombrio da Polônia, com a chegada dos alemães em 1939. Muitos artistas do teatro optaram por se refugiar em outros países. Alguns, inclusive, vieram para o Brasil, tais como Zbigniew Ziembinski (1908 – 1978) e Yan Michalski (1932 – 1990). Eles estreitaram o contato entre Brasil e Polônia na troca de experiências teatrais.

Houve, contudo, aqueles artistas que não saíram da Polônia e continuaram sua arte de resistência, como no caso de Tadeusz Kantor. De acordo com Lehmann (2007) a obra de Kantor avança muitos passos o caminho do teatro dramático. Conforme o autor “[...] um cosmos rico de formas de arte entre teatro, happening, performance, pintura, escultura, arte do objeto e do espaço, além de contínuas reflexões em textos teóricos, escritos poéticos e manifestos” (LEHMANN, 2007, p.118). Para além de uma proposta teatral convencional, Tadeusz Kantor se apropria de sua vivência pessoal com este período aterrador, e se arrisca na vivência de um teatro experimental que dialogue com essa realidade imposta. No seu teatro há referências às memórias da história da Polônia que se mesclam com temas “[...] religiosos diversificados (o rabino, a perseguição aos judeus, o padre católico)”. (LEHMANN, 2007, p.118). Sobretudo, a ideia metafórica da morte presente em cena fortalece o discurso político do enquadramento corporal proposto por Kantor. Ele descreve:

Houve um tempo na Polônia em que excelentes obras nasciam da pobreza. Foi entre 1945 e 1948, pouco depois da guerra, quando podia-se sentir esta energia dinâmica, este sentimento de liberdade tão indispensável à arte. É muito fácil lidar com a pobreza quando se tem liberdade. E naquela época tínhamos liberdade, mas ela nos foi logo tirada e compreendemos que a arte tinha que ser manipulada pelo estado. O realismo socialista tornou-se a moda oficial. Nós a rejeitamos imediatamente: sete de nós se recusaram a participar da glória social-realista. Nos silenciámos durante oito anos. A grande mudança ocorreu em 1955, e esse foi o segundo período fértil para a arte polonesa. [...] Foi em 1955 que o Cricot 2 nasceu na “pobreza”, e muitos talentos brotaram de repente (KANTOR, 1992,p. 07).

O elemento da morte, entretanto, não se tornou uma justificativa para uma produção autobiográfica e sim uma potencialidade poética. De acordo com Cintra (2010), a morte é um dos elementos primordiais da produção cênica de Kantor desde 1944 (final da segunda guerra) com a apresentação do espetáculo *O Retorno de Ulisses*. A potência da morte como símbolo e poética é, portanto, uma das metáforas utilizadas em cena dentro de uma estratégia para potencializar os valores estéticos estudados nesta pesquisa, destacando a possibilidade de que os corpos dos atores assumam também valores simbólicos que os aproximam da matéria inanimada. Quer dizer, o corpo do ator passaria, neste caso, a propiciar uma dupla percepção por parte do público: ao mesmo tempo em que seria percebido como sujeito, seria também percebido como objeto.

O “tratamento” seria antes, uma técnica corporal específica e um modo de relacionar-se com os demais elementos de cena, dentro do jogo dramatúrgico. A respeito de sua técnica, este é um dos eixos analíticos dessa pesquisa, pois não há uma compilação específica sobre essa alternância entre o tratamento do sujeito em cena e a concepção de um humano a partir de uma corporalidade que seja sobre humana ou pré individual, portanto mais do que humana.

Para poder equiparar o objeto ao corpo, parto da investigação do próprio conceito de objeto. Um pensamento filosófico moderno, com base fenomenológica, afirma que conceitualmente o objeto oferece uma noção de intencionalidade. Assim, utilizo a concepção de objeto definido a partir da filosofia de husserliana:

Objeto é tudo o que pode ser sujeito de um juízo, o objeto permanece assim imediatamente transformado no suporte lógico expresso gramaticalmente no vocábulo “sujeito”, em tudo o que é suscetível de receber uma determinação e, em último termo, em tudo o que é ou vale de alguma forma. Por conseguinte, “objeto” equivale a “conteúdo intencional”; o objeto não é, pois, mais uma vez, algo que tenha forçosamente a existência do real; o objeto pode ser real ou ideal, pode ser ou valer. Todo conteúdo intencional – ou, em termos tradicionais, todo conteúdo de um ato representativo – é neste caso objeto. (MORA, 1994, p. 2130)

É na intencionalidade que o objeto se constitui para o sujeito. O exercício será de não defender uma dualidade sujeito/objeto e sim de procurar pistas, no “entre”, dessas relações. Até então, tomando como exemplo os gregos, em especial os filósofos platônicos, o corpo era considerado como o “sepulcro da alma”, sendo que Aristóteles defendia a ideia de corpo como uma realidade limitada por uma superfície.

Apesar de diferentes formas de conceituar o corpo, percebe-se um

reducionismo radical que privilegia a permanência das dicotomias corpo-alma, corpo-espírito, corpo-psique, corpo-mente. Mesmo nos séculos XVII, XVIII e XIX viu-se uma concepção de corpo fortemente influenciada pelos avanços científicos que interferiram diretamente em suas atribuições. Surgiu à luz do racionalismo a razão, que novamente sobrepôs ao corpo uma nova relação (MORA, 1994). Não é o intuito aqui o confronto de todas as teorias que, de certa forma, aguçaram o embate sobre o corpo, todavia, compreender que é no século XX uma teoria fenomenológica corporal incide sobre vários campos do conhecimento, dentre eles a filosofia e a arte principalmente a partir da teoria de Husserl (2001) esta, a qual também influenciou a obra de Maurice Merleau-Ponty (1999) a cerca da percepção do corpo.

Mas que corpo é este? É fundamentalmente o corpo humano, que independe do gênero, idade, condição física, possível de muitos emparelhamentos, elemento central da constituição do sujeito, matéria e estética. É o corpo que será investigado, equiparado ao conceito de objeto e sobretudo como elemento de apreciação estética.

Nesse caso, é possível pensar em um corpo com qualidades de objeto no Teatro da Morte, para alcançar o objetivo proposto: representar a morte enquanto fenômeno abstrato. Trata-se de uma compreensão através da representação e metáfora da morte em cena, cujo procedimento será analisado mais detalhadamente no próximo capítulo dessa pesquisa. Destaco a seguir dois aspectos que considero cruciais para compreensão da especificidade de sua técnica, o uso de manequins e de 'imagens' em suas composições.

É por conta da sua importância primária na poética da cena de Kantor que a morte aparece em primeiro plano neste trabalho de análise. Embora a presença da morte nas artes não seja um fato novo, uma vez que o tema esteve presente de forma recorrente em variados períodos da história, o trabalho abordará a visão particular deste encenador polonês sobre sua representação. Kantor sabia da importância do tema da morte nas artes e reconhecia essa constante presença. Sobre esse assunto o próprio dramaturgo reflete em uma entrevista concedida:

Eu diria que a morte esteve sempre presente nas artes cênicas desde o princípio. Ela sempre foi apontada como o principal agente motivador da ação dramática. Este é, certamente, o caso dos teatros gregos e mexicanos, por exemplo. Na Polônia, durante o período romântico, os trabalhos teatrais de Mickiewicz e Słowacki também tinham profundas raízes na tradição do Teatro da Morte (KANTOR, 1992, p. 08).

Considero que no teatro kantoriano o corpo ganha qualidades do objeto através de procedimentos inovadores, que colaboram em possibilidades perceptivas deste corpo em cena. Um destes procedimentos é o uso da imagem, que passa a ser um caminho que complexifica o diálogo entre forma e percepção para o espectador. Em seu processo de composição, o corpo em cena forma imagens que alcançam uma estabilização, formando *stills*² ou quase *stills*, convidando a um repouso do olhar no palco. São estes momentos de repouso que chamo de imagem.

Ao considerar a imagem, Kantor insere no seu teatro a natureza estática eternizada, muito próxima à natureza do próprio objeto, é como se ao assistir o espetáculo de Tadeusz Kantor o tempo se dilata e ganha outras configurações, o passado, presente e futuro não se impõem arbitrariamente. Isto faz com que o corpo se assemelhe a essa condição afinal, o corpo é morredouro e finito, contudo, ao se colocar na condição de objeto artístico, se eterniza. Para Cintra a influência da imagem enquanto discurso “[...] age diretamente na estrutura psíquica do observador desestabilizando-o de todos os seus instrumentos de reconhecimento da realidade como constructo da sua consciência” (CINTRA, 2010, p. 90).

Outro procedimento utilizado pelo encenador polonês são os manequins em cena, figuras que têm notável similitude aos atores e atrizes. O uso dos manequins configura no teatro de Kantor uma perquirição acerca do que ele chama de “DESCONHECIDO” (KANTOR, 2008, p. 199). Conforme o próprio encenador, o propósito dos manequins varia nas encenações, eles se tornavam algo como “[...] um prolongamento imaterial. Alguma coisa como um ÓRGÃO COMPLEMENTAR do ator” (KANTOR, 2008, p. 200) ou funcionam como “DUPLOS dos personagens vivos”. Para o encenador, os manequins são figuras ícones da representação da morte e, pela sua condição de neutralidade e inércia comparado à vitalidade do ator, fazem com que tanto o ator se molde à sua natureza do manequim, como o contrário, no qual os manequins ganham o protagonismo teatral.

Tadeusz Kantor admite que se inspira diretamente nas obras dos dramaturgos Stanislaw Witkiewicz e Bruno Schulz, em especial no escritor Bruno Schulz (1892 – 1942), o qual considerava, conforme Cintra (2012), a inexistência de uma matéria morta. Schulz criou o princípio da “realidade degradada”, na qual introduziu a utilização de manequins na cena considerando-os como “[...] personificação da

2 Se refere a imagem fixada, semelhante a uma fotografia.

matéria morta” (CINTRA, 2012, p. 19). Kantor assume sua influência na obra do dramaturgo e afirma: “quando criei uma ideia de realidade no nível mais baixo, percebi que eu estava inspirado na tradição polonesa de entre-guerras e particularmente pela noção de Schulz de realidade degradante” (KANTOR, 1992, p. 07). Além de uma tradição cultural polonesa, Kantor também acredita que seu trabalho dialoga com a iniciativa vanguardista dos dadaístas, particularmente com a figura de Marcel Duchamp, na concepção do objeto retirado da sua real condição, pois a encargo da intencionalidade se torna também objeto de arte.

Tadeusz Kantor vai além de uma concepção usual de influência artística, nas palavras do encenador: “eu, na verdade, sempre que me deparo com uma ideia comprovadamente boa, tento trabalhar com ela. Será que isto é uma influência? Não, isto é o que chamo de continuação de uma tendência particular” (KANTOR, 1992, p. 07). Muitas das tendências sequentes que manteve em seu trabalho vieram do encenador Edward Gordon Craig (1872 – 1966) e sua utopia da *über-marionette*.

Craig “o utopista”³ evocava em seus escritos o resgate das “leis do teatro” e denunciava que era o ser humano quem manchava a beleza artística, poluindo as cenas com suas emoções demasiadas, sem controle de suas idiossincrasias, o templo narcísico dos atores vedetes. Nesse propósito da discussão, vejo na produção intelectual de Craig uma certa inquietação deste corpo cênico. No caso, este corpo que seria demasiado humano, não serviria para os objetivos da cena. Neste sentido, o autor introduz a ideia da *über-marionette*⁴ como ato revolucionário nas práticas teatrais em questão.

O princípio da *über-marionette* é um dos fortes fatores que contribuíram na obra de Tadeusz Kantor. Este ideário dos manequins já era presente desde um século antes, uma vez que Henrich Von Kleist também escreveu apontamentos muito similares, inclusive a respeito da substituição do dançarino por títeres, corpo que,

³ Craig ganha este título quando seus ideais estéticos para o teatro se disseminaram, a autora Lúcia Romano escreve “Edward Gordon Craig visualiza utopicamente um teatro sem atores.” (ROMANO, 2013, p. 17) Enquanto que Tadeusz Kantor afirma “Há algo de impositivo na atitude desse grande utopista.” (KANTOR, 2008, p. 196).

⁴ Devido as críticas que Craig fazia sobre os atores que provinham do ranço que prolongou o romantismo e em pleno auge do naturalismo cria a *über-marionette*. Em uma tradução aproximada seria algo como *supermarionete* mas a partir dos escritos do autor Almir Ribeiro (2012) é preferível a terminologia *über-marionette* pela relação direta do termo com o filósofo Nietzsche. A *über-marionete* é um dos maiores paradoxos na teoria de Craig. Segundo o Ribeiro não se pode considerar no sentido literal a substituição dos atores por marionetes, e sim entender que essa teoria de Craig evoca no ator um descobrimento da sua própria *über-marionette* interior.

segundo ele, não seriam usurpados pela emoção.

E que vantagem teria esse títere sobre dançarinos vivos?
Que vantagem? Primeiramente, uma vantagem negativa, meu excelente amigo, isto é, a de que nunca seria afetado. Pois a afetação aparece, como o senhor sabe, quando a alma (*vis motrix*) se acha em algum outro ponto que não o do centro da gravidade do movimento. Uma vez que o titereiro, na realidade, por meio do fio ou arame, não tem em seu domínio nenhum outro ponto exceto esse, todos os demais membros são, portanto, o que devem ser, mortos, puros pêndulos que obedecem à mera lei da gravitação; uma excelente qualidade, que buscamos debalde na maioria de nossos bailarinos. (KLEIST, 1993, p. 199)

Nesse contexto, este trabalho dialoga com esta herança que enfatiza a importância e encenação quase corpórea do elemento inanimado na cena teatral. Mais especificamente identificando como e quais características do objeto iniciaram esse diálogo, com o ator e seu corpo. É possível afirmar um corpo com características do inanimado no teatro? Que potencialidades expressivas esse corpo cria?

Em sua utopia Craig critica principalmente o Teatro Realista burguês produzido na sua época e, conseqüentemente, ao grande prestígio na tradição dos “atores vedetes”. Em suma Craig indaga este realismo na cena. O teatro com o realismo acabou por se tornar menos teatral, na medida que outras linguagens artísticas já haviam caminhado longos passos na fuga desta imitação. Conforme a autora Lúcia Romano (2013), Craig manteve muita admiração pelo ator Henry Irving, este que era muito criticado na época pela sua forma de atuação. Como os modelos padrões de atuação da época eram baseados na mimese da natureza, muito provável que Irving não atuava a partir do modelo estético realista na época, e sim era por uma teatralidade que começava a ser exaltada.

É importante notar que a marionete aparece no pensamento sobre o teatro em diversos momentos que este tenta afirmar-se como arte autônoma, livre da imitação da natureza e das ambições do realismo e do psicologismo. O projeto de autonomia é compartilhado por Meierhold, Artaud, Kantor e outros criadores que têm a marionete como tema e símbolo para a perfeição da forma teatral. As utopias teatrais que transformam o corpo humano em máquinas biológicas supereficientes – o ator “biomecanizado” ou “taylorizado” - questionam o teatro como forma de representação “fiel” da realidade e inauguram a ideia de funcionamento da cena enquanto escritura no espaço, que pode ser diretamente relacionada a uma nova “dramaturgia”, onde o movimento do corpo no espaço é central (ROMANO, 2013, p. 20-21).

Outras influências que percorreram o trabalho de Tadeusz Kantor, direta ou indiretamente, foram o expressionismo europeu e o construtivismo. Para a demanda

de uma conjuntura econômica, conforme as autoras Maria Barbosa [et al] (2011) novos padrões corporais foram criados na primeira metade do século XX, pois eram necessários corpos que suprissem toda a expectativa de produção da época. Dessa forma, se tornou comum um pensamento de valorização corporal principalmente pelo seu aspecto da movimentação biomecânica, utilitária, da economia de movimento e padronização. Não é por acaso que foi no final do século XIX que ocorreu o retorno dos jogos olímpicos em 1896, avanços na medicina e a ginástica. O corpo passou a ser idealizado enquanto máquina, houve também a necessidade da imposição disciplinar nestes corpos, para que nesta lógica de produção “o corpo mostrou-se tanto oprimido, como manipulável” (Barbosa [et al], 2011, p. 28).

A arte acompanhou essas transformações e no construtivismo que o pensamento artístico melhor expressou as transformações supracitadas. Para o autor Aaron Scharf (2000), o construtivismo não se tratava de um movimento ilustrativo daquela época, porém, se referia a uma vanguarda de artistas com o posicionamento ideológico marxista. Assim, buscavam por objetivo “não a arte política, mas a socialização da arte” (SCHARF, 2000, p. 141). Valores materiais, estéticos e de forma eram a base criativa dos artistas deste movimento, muito influenciados pelo materialismo de Karl Marx.

Esses valores do construtivismo influenciaram em parte a produção de Kantor. Cintra (2012) afirma que o teatrólogo foi influenciado pela arte revolucionária do encenador russo Meyerhold, mas não pela sua forma. Por isso não devemos considerar Kantor um artista construtivista, embora se possa verificar que em seu trabalho exista muita presença dessa vanguarda.

O *status* do trabalho do ator no teatro de Kantor emana de sua presença real. Neste caso, a representação é levada a um ponto de desenvolvimento em que o jogo do ator contamina o real, ao contrário daquelas vanguardas construtivistas que desejavam fazer surgir do real o lugar simbólico (CINTRA, 2012, p. 40).

O Expressionismo foi outra grande influência no trabalho de Kantor. Para o autor Nobert Lynton (2000) essa foi uma tendência artística que percorreu todo o século XX mesmo nunca havendo um movimento com este nome. De acordo com Lynton (2000) houve um poder intensificador expressivo na arte do século XX, uma vez que tempos de crise e cólera “[...] parecem produzir artistas que canalizam as ansiedades de seu tempo para as suas obras” (LYNTON, 2000, p. 27). Segundo o

autor, viu-se desde o Renascimento os artistas imprimindo suas personalidades como caráter fundamental das obras, mesmo na época do individualismo moderno a mesma característica aflorou em obras tão expressivas e efetivas como nas composições abstratas (LYNTON, 2000).

O expressionismo em Kantor se constitui principalmente pela estética própria que este encenador criou ao longo dos anos. Existe nas propostas estéticas kantorianas, ao longo das fases de sua obra, a busca de um aprimoramento poético e visual. O que há de expressionista em Kantor seria o compartilhamento de suas vivências mais aterradoras, a materialização de suas memórias tratadas como material poético e a fuga de uma representação mimética. Para Lynton (2000) o “[...] expressionismo não pretendia, em geral, significar nada de mais preciso do que subjetivismo antinaturalista” (LYNTON, 2000 p. 31).

Compreender essas influências artísticas, certamente auxiliaram no desenvolvimento de toda análise, pois ilustra o movimento que estava em percurso nas artes, que resultaram no corpo no teatro de Tadeusz Kantor. É, sobretudo, no século XX que as técnicas de treinamento do ator buscavam seu melhor desempenho. É possível citar a biomecânica, a mimese corpórea, a ginástica e até mesmo as influências em artes marciais orientais, práticas que condicionavam o corpo ao seu aperfeiçoamento.

Em Tadeusz Kantor alguns elementos técnicos auxiliaram a pensar num corpo tratado como objeto de arte. Uma hipótese é de que a aproximação do corpo vivo do ator com um corpo inanimado do manequim simulava certa restrição de movimento, fazendo com ambos os corpos se movessem de forma simultânea. Tal condicionamento é uma espécie de restrição, junto à reinvenção de uma nova mobilidade ou motricidade do corpo em cena, a partir da justaposição com os manequins. Em outras palavras, como se o corpo do ator em cena fosse compelido a agir por uma força externa, ele próprio uma “marionete”, um artifício técnico, poético e cênico. Em razão dessa subserviência do ator a uma força externa, do mesmo modo que um objeto animado é movido pelo seu manipulador, é que considero a atuação em Kantor como uma forma de representar uma “morte em vida”.

Observo que esse atrelamento entre o corpo objeto, o corpo humano e o explícito embaçamento de limites que atravessa sua obra, traz à tona a ideia de que o humano estaria desprovido de parte de sua autonomia, manipulado então por seus automatismos e obsessões.

O espetáculo *A Classe Morta* de Tadeusz Kantor teve sua estreia em 1975 em Cracóvia, na Polônia. Foi com este trabalho que o nome de Kantor se tornou conhecido mundialmente, *A Classe Morta* foi apresentada em diversos países da Europa e América⁵. O trabalho realizado por Kantor, contribuiu significativamente nos processos de transformação teatral na segunda metade do século XX e influenciou as bases do que se pode chamar “teatro contemporâneo”. Lúcia Romano (2013) atribui aos nomes de Tadeusz Kantor, Bob Wilson e Pina Bausch exemplos de novos acontecimentos teatrais, que liberaram da encenação o compromisso textual e, aproximaram contato com a dança e com as artes visuais. Esta afirmação vem ao encontro do que propõe o autor Jean-Pierre Ryngaert:

O americano Bob Wilson com seu Olhar do surdo em 1971, a alemã Pina Bausch com a maioria de suas obras coreográficas dos anos 80, o polonês Tadeusz Kantor com o choque de *A classe morta* no festival de Nancy em 1975 e as criações que se seguiram contribuíram, com algumas outras, para abalar muitas certezas sobre o status da representação teatral e a importância do texto. Esses artistas e muitos outros não vêm do teatro, mas das artes visuais ou da dança, e, no entanto, recorrem a textos, freqüentemente sob forma de fragmentos repetitivos. Kantor declara, por exemplo, que não dirige os textos de Witkiewicz mas adapta seu universo. Todos se interessam pela linguagem e pelas esquisitices dos códigos existentes, que eles fazem se entrecocar (RYNGAERT, 1998, p. 69).

O espetáculo ganhou grande visibilidade por conta das novas proposições estéticas e composições da cena. Existe certo consenso entre os autores pesquisados a respeito das inovações que Kantor trouxe à cena teatral (CINTRA, 2010a, 2010b, 2012) (BABLET *in*: KANTOR, 2008) (MORETTI, 2003). Uma das arrojadas práticas adotadas por Kantor foi a quebra da lógica tradicional da obra. Em uma apresentação de um convencional teatro naturalista a ação estava subordinada ao texto dramático, devido a importância dada à narrativa clássica. O trabalho teatral se limitava apenas às possibilidades textuais. Em Kantor, todavia, não existiu o texto como estrutura inexorável na concepção do espetáculo, ele foi “[...] concebido simultaneamente com o ensaio” (CINTRA, 2008, p. 59) favorecendo na criação de novas imagens teatrais, por deter-se mais ao significante da palavra.

A pesquisadora Ivone Barriga (2006) acrescenta que um outro ponto de

⁵ Conforme o livro *O Teatro da Morte* (2008) a primeira apresentação de *A Classe Morta* foi realizado em Cracóvia em 1975. No ano de 1976 apresentam o espetáculo em Edimburgo, Londres e Amsterdã. Em 1977 participaram do Festival Internacional de Nancy e Festival de Outono em Paris. No ano de 1978 o espetáculo foi apresentado em Florença, Milão, Sidnei, Zurique entre outros). E em 1979 apresentam em Nova York e Estocolmo. (KANTOR, 2008, p. 262-263)

inovação no teatro kantoriano foi o que ela chama de “reencontro com o real” (BARRIGA, 2006, p. 43). Na sua busca por evitar os truques de ilusão tão comumente usados no teatro burguês realista, Kantor persistiu num esforço de um teatro que dialoga com a representação que não preconizasse a imitação. Esta ação se configurou, conforme Barriga (2006), como uma “diluição da realidade”. Encontram-se nos manifestos de Kantor modelos de corporificação para reencontrar as memórias e outros aspectos menos valorizados da sociedade que se configuram nesta realidade diluída (BARRIGA, 2006).

A respeito da inovação no trabalho dos atores e atrizes no grupo *Cricot 2*, Kantor lançou mão de suas memórias como material criativo para as ações cênicas e usou-as como fonte primária da sua poética, enquanto que o conjunto de corpos dos atores e os objetos foram trabalhados a fim de que se apresentassem no seu sentido material estético. Todos os elementos foram agrupados de forma a exporem horizontalmente importâncias distintas, mas seu mérito não os sobrepõe. Kantor ao ser questionado sobre qual o elemento considerava de maior relevância no seu teatro, respondeu: “nenhum. A hierarquia de importância foi abolida. O texto, o ator, o espectador, o objeto, tudo tem a mesma importância. Acho que esta é a conquista mais importante do meu teatro” (KANTOR, 1976, p.11)

Tadeusz Kantor em *A Classe Morta* orquestrou as ações dos personagens na interação com os objetos cênicos. De forma muito peculiar ele se fez presente no espetáculo com suas ideias inovadoras, suas motivações pessoais, lembranças de um triste passado, e com seu corpo. Na permanência de sua fisicalidade e o fato que ali ele não representava nada, mas tornava-se uma ancoragem para o espectador não cair numa armadilha ilusionista. Ao dirigir os atores e atrizes em cena, o encenador provocava mais um estranhamento e acabava por atuar com eles.

A presença de Kantor também fortaleceu a quebra da ilusão teatral, sua recusa à ilusão se deu pela influência direta com o dadaísmo. O Dadá foi considerado um movimento vanguardista da primeira metade do século XX e extremamente transgressor. De acordo com Dawn Ades (2000), o dadaísmo lutava com as incoerências de uma época onde as artes estavam alinhadas a uma filosofia burguesa, na qual o sistema de produção de arte entrou no esquema capitalista e a arte “[...] tornou-se uma transação comercial, literal e metaforicamente, os artistas

eram mercenários em espírito, os poetas, ‘banqueiros da linguagem’” (ADES, 2000, p. 98). As atitudes dos artistas desse movimento e sua posição na luta contra este tipo de mercantilização artística, fez com que um posicionamento anti-arte entrasse em cena, o que acabou por virar um paradoxo, “a revolta dos dadaístas envolveu um tipo complexo de ironia, porque eles próprios eram dependentes da sociedade condenada, e a destruição desta e de sua arte significaria, pois, a destruição deles próprios como artistas” (ADES, 2000, p. 98).

Os artistas se empenharam em dessacralizar a obra de arte e questionar a legitimidade artística por meio do ato de criação. Para isso recorreram à utilização de objetos já fabricados e à exposição deles em espaços convencionais artísticos. Um dos aspectos cruciais para o dadaísmo foi a transcendência da significação dos objetos - o dadaísmo, como fruto do expressionismo, que foi marcado por um período de transcendentalismo naturalista na arte, expôs que há algo nas coisas que está além do que elas significam. O que é não é apenas o que é no sentido material - as relações de sentido se constroem para algo que extrapola a linguagem.

É com a obra de Marcel Duchamp que as reflexões acerca do objeto artístico passam a ser questionadas. Isso, por que, Duchamp afasta a ideia da arte como reprodução da realidade e insere no campo da arte uma produção que ressalta no objeto a sua própria condição de realidade. É por isso que ao inserir objetos industriais já fabricados dentro do museu o ato criador passa a ser compartilhado com o observador através de uma infinidade de significações que podem ser atribuídas aquele objeto. Há também a coragem de dessacralizar o objeto considerado artístico ou a obra de arte canonizada, bem como a valorização do ato intencional do artista. Dois fatores que Tadeusz Kantor trabalhou em seus teatros principalmente na fase do Teatro da Morte é o compartilhamento do ato criativo com o público e, respectivamente, assumir um discurso da valorização da realidade.

A pesquisadora Maria de Fátima Moretti (2003) elabora um panorama comparativo entre Kantor e Duchamp. Para a autora, num primeiro momento os dois

artistas se assemelham muito por serem inicialmente artistas plásticos e por terem vivenciado o período de guerra. Por serem europeus, ambos foram influenciados pelos movimentos vanguardistas, particularmente pelo dadaísmo e surrealismo.

Para Moretti “relacionamos os dois artistas, principalmente, em alguns aspectos como a desconstrução do objeto, o seu uso como impulso criador e os ready-mades” (2003, p. 103). Esses três pontos comparativos irão auxiliar a compreender o efeito do corpo como objeto de arte no teatro de Kantor.

Tendo em vista que aparecem no campo artístico novas definições de objeto, como por exemplo, sua falta de materialidade, o produto artístico passa a extrapolar os níveis convencionais e se apresenta enquanto ato ou intencionalidade. No caso dos artistas destacados não se trata apenas de questionar a legitimidade da obra artística e seu espaço de exposição, como no exemplo “A fonte” de Duchamp, mas existe aqui um esforço artístico e intelectual para entender que o ato intencional tem maior valor artístico que o próprio objeto. A partir disso, alguns questionamentos vêm à tona: é possível traduzir os atos de Tadeusz Kantor com a intenção de se chegar ao corpo como um objeto de arte? Corpo humano passaria a ser um *ready-made*? Como reconhecer a morte como um elemento fundamental neste processo?

1.1 A Classe Morta

Denis Bablet, importante teórico do teatro francês, foi o responsável pela organização de vários escritos de Kantor, o que resultou na publicação do livro traduzido no Brasil como *O Teatro da Morte* (2008). Em uma passagem na apresentação do seu livro, Bablet escreveu:

Velhos bancos desgastados, um monte de livros ressecados que se desfazem em poeira, um W.C... Sobre os bancos, velhos cujos olhares, depois os gestos de autômatos, somente podem dizer que ainda estão com vida. Um dedo se ergue, seguem-se dois, depois três, depois toda uma floresta... Lembrança de um passado. Velhos, e logo seus duplos, os manequins das crianças que eles foram, imagens da morte, presença da matéria... Valsa da recordação, diálogo entra a vida e a morte. Olhem bem todos vocês: a Mulher-do-Berço-

Mecânico, a Prostituta-Sonâmbula, a Mulher-na-Janela, o Velho-no-Velocípede-de-Criança, o Peão-no-mais-do-que-Perfeito, o Velho-das-Toaletes e o Repetente-Colador-de-Avisos, ei-los os velhos de *A Classe Morta* e a imagem de suas infâncias. Esses velhos, não somos nós, não seremos nós? Seres humanos, manequins, que são os mais concretos, os mais reais, os mais vivos? Poderes da fascinação (BABLET, *in*: KANTOR, 2008, p. XLIII).

Essa pequena passagem escrita por Bablet apresenta-se como um ótimo pressuposto para analisar as estratégias investidas por Kantor na criação da sua obra, e nos convida a refletir acerca de um corpo que pode ser lido como objeto de arte neste trabalho em específico. Como comentado por Denis Bablet, não foi um equívoco destacar todos os objetos em cena como se eles estivessem organizados, de forma tal, que se equivalesse a uma obra de arte contemplativa. Esta forma de contemplação passiva, nunca foi a intenção de Tadeusz Kantor para sua obra, como afirma o próprio Bablet (*in*: KANTOR, 2008). Kantor, todavia, buscou um diálogo direto com a realidade, não se apegando mais ao ilusionismo na representação. Outro fato presente no parágrafo supracitado, diz respeito a este não-lugar no objeto e ator. É perceptível, no espetáculo *A Classe Morta*, que até mesmo os nomes dos personagens remetem aos objetos, por exemplo, “mulher-do-berço-mecânico”, “mulher-na-janela”, “velho-no-velocípede-de-criança”, os quais atuam com estes objetos do berço, janela, velocípede e etc, os quais junto com a movimentação criam uma nova ordem simbólica para o personagem.

A peça *A Classe Morta*⁶, de forma mais detalhada, inicia com a maioria dos atores em cena. Como em uma fotografia, lá permanecem os atores imóveis como se fossem objetos dispostos em uma sala. Logo, com um indicativo sinal para iniciar a ação, promovido por Tadeusz Kantor, os atores e atrizes iniciam seus movimentos, levantam seus dedos um em seguida do outro, e iniciam os movimentos mais apressados. Após isso os atores e atrizes começam a se retirar dos bancos e a sair de cena, permanecendo somente um ator sentado no banco. Esse ator em específico tornou-se uma figura emblemática para mim, porque permanece imóvel durante toda a cena e nas cenas subsequentes também. Ele não acompanha os movimentos dos

6 Minha análise parte da apresentação feita na cidade de Cracóvia-Polônia em 1975, a qual se tornou um filme dirigido por Andrzej Wajda. O vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a235hHGFIps>

demais e, em algumas ocasiões, só se movimenta com visível auxílio de outro ator. Como, por exemplo, após a saída de todos da cena, retorna um único ator, o qual remove o seu companheiro de cena que restou imóvel, como se não possuísse capacidade para movimentar-se sozinho.

Figura 1 - Ator ocupando o banco, espetáculo “A Classe Morta”.



Fonte: CINTRA, Wagner F. A. **No limiar do desconhecido**: reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor. Tese. São Paulo, 2008. 596 f. Doutorado em Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. p. 82

Refiro-me a este ator em específico da figura 1. Sua preciosa imobilidade em cena apresenta-se como um elemento inquietante e que promove dúvidas acerca da sua humanidade. Encontro neste personagem outra pista para compreender o que seria o corpo como objeto no teatro kantoriano, e como para Kantor o corpo, ao ganhar características de objeto passa a pressupor muitos embates políticos.

No manifesto do *Teatro da Morte*, Kantor evoca os pensamentos de Craig, Kleist e Eleonora Duse, os quais sugerem a substituição do ator por uma marionete, entretanto, sabe-se que estas palavras de forte impacto não são uma recusa a um ser humano em cena, mas uma crítica às emoções que os atores e atrizes evidenciaram neste período. Neste ponto Kantor criticou modelos de atuação naturalista, os quais se preocupavam muito com a imitação da natureza. De acordo com Ângela Lopes

(1998), o intuito de Kantor foi romper com as tradições canônicas e (re)apresentar um objeto de arte com características conceituais, como realizaram os dadaístas. Ao apresentar o ator da figura 1 como uma imagem que representa duas realidades distintas: a vida e a morte Kantor representa a morte em cena. Esse corpo que foi submetido a um trabalho estético de marionetização, se apresenta como pronto, como objeto acabado, bem como, o texto, e os demais objetos do espetáculo, mas esse mesmo corpo perturba a atmosfera imóvel que o circunda, pelo visível contraste de sua neutralidade com as ações energéticas dos outros atores. Ao “não fazer nada” em cena, ele nos prende à percepção resultante num efeito de espelhamento, no qual, ao vê-lo, penso no meu próprio corpo como objeto.

Os atores se retiram da primeira parte da cena e, quando voltam trazem consigo bonecos. Tais objetos são réplicas de crianças, ou, como sugere Bablet, poderiam ser duplos dos atores, representando uma infância que já não existe mais. A música é introduzida nesse momento, e, ao ritmo de valsa, os atores entram com os bonecos numa espécie de “GRANDE ENTRADA/DESFILÉ” (KANTOR, 2008, p. 204). É visível nesse instante de entrada que os movimentos involuntários dos bonecos aparecem e mesclam-se com a dinâmica corporal dos atores, os quais exercem um tipo específico de movimentação que se alinha muito à própria movimentação involuntária dos bonecos. É consagrada então a “infância morta” (KANTOR, 2008, p. 204), os personagens e seus duplos permanentemente presos no tempo-espaço, que seria o ambiente de uma sala de aula, preenchida pelos bancos velhos e livros surrados e empoeirados e também pelo vazio das arestas dos corpos e objetos.

Ao se acomodarem nos bancos, se inicia a primeira lição “sobre ‘Salomão’” (KANTOR, 2008, p. 204). Nesse momento percebe-se o jogo de tensões de energia, porque, para dar início ao próximo ciclo de ações ou “matérias”⁷ (KANTOR, 2008, p. 204) manifesta-se o contraste entre a harmonia e o caos. Agora, acomodados nos bancos juntos aos manequins, os atores permanecem praticamente imóveis. O ator-objeto (que pode ser visto na figura 1, acima) vem acompanhado de um manequim enquanto outro ator o auxilia a se acomodar no banco. É perceptível novamente que aparentemente o corpo desse personagem se equivale fortemente ao do manequim, destacando-se dos outros corpos pela sua imobilidade.

7 Refere-se as lições aprendidas pelos alunos da classe

Figura 2: Corpos de “A Classe Morta”



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8W6Ru9qaqRY&t=665s>

Na figura acima, um *frame* retirado do registro em vídeo do espetáculo, é possível uma melhor comparação entre os atores que fortemente trabalham suas expressões faciais e gestos. Também nota-se o contraste do excesso de movimento do conjunto em relação ao ator impassível, centrado na sua imobilidade. O jogo cênico proposto por Kantor ressalta a potência dessas forças opostas, uma complexa rede de contrastes que brinca com a simultaneidade do caos e do silêncio. Se observarmos com atenção a figura 2, acima, detectaremos a sutileza do contraste entre a imobilidade do ator em contraposição ao conjunto que se movimenta freneticamente, no entanto, ao observarmos o vídeo que apresenta o espetáculo, esse efeito de contraste se sobressai. Mesmo assim, o conjunto de atores permanece integrado numa ação coletiva, produzindo um efeito que aproxima a ficção de um delírio, de uma visão, ou ainda, salienta características de manuseio da realidade ficcional, fazendo surgir características que são intrínsecas ao teatro, tais como a representação, a recepção e a criação de imagens. Esse jogo, como propõem o próprio Kantor, não tem propósitos ilusionistas que diz respeito aos efeitos agregados a encenação que

fortalece a imitação da realidade ou qualquer convencionalidade de um teatro dramático que tem obrigação narrativa linear e apenas representacional.

Se atendo a questão que intitula o livro “*O teatro é necessário?*” (2004), observo a consideração de Denis Guénoun acerca dos aspectos sociais e filosóficos buscando a complexidade da questão, o qual reitera que existiram sociedades que funcionavam sem instituições teatrais, entretanto, avalia, que não existe vestígio de alguma sociedade que tenha existido sem a presença da música ou da poesia por exemplo. Guénoun tomando por análise a Poética de Aristóteles, escreve que os seres humanos diferem dos animais pela sua capacidade de representar (2004), e para além disso, exercem a prática da apreciação dessa representação.

A representação desse modo se enquadra em dois esquemas, “ativa”⁸ e “receptiva”. Como escolha de recorte para o direcionamento da pesquisa, a representação receptiva será ponto de partida. Essa segunda tendência representativa está diretamente ligada com a questão do olhar, pois ao enquadrar então o corpo como um objeto de apreciação estética, ele proporciona a criação de novas imagens. A prática do olhar, para Aristóteles, remete diretamente ao prazer, “[...] as imagens mais apuradas das coisas cuja visão nos é penosa na realidade, por exemplo, as formas animadas perfeitamente ignóbeis ou de cadáveres” (ARISTÓTELES apud GUÉNOUN, 2004, p. 25). Segundo o autor, há também que considerar que além do prazer, olhar também é conhecer. Considera-se então que a percepção (ou representação receptiva) é prazerosa pelo próprio fato de ser representacional, no qual o belo, não é posto em nivelamento.

É deflagrado um outro problema na relação da reprodução receptiva levantado por Guénoun, o da identificação, a partir dos escritos de Aristóteles, o que remete a pensar na problemática levantada anteriormente, a respeito de considerar o corpo no teatro com implicações também de um objeto estético conforme as Artes Visuais⁹.

⁸ A tendência em representar é, em primeiro lugar, *ativa*. Isto porque o elo entre a representação e a ação é, ao mesmo tempo, múltiplo, íntimo e essencial. [...] É a tese central da *Poética*. A representação diz respeito aos atos e esse elo serve para caracterizar (como representação) e para definir a tragédia (*mímesis paxeôs*), o que confirma que o teatro não é aqui um gênero representativo entre outro. (GUÉNOUN, 2004, p. 19)

⁹ O que, na verdade, os espectadores teriam para *reconhecer*? A que tipo de identificação eles se entregariam? Se se fala de pintura, não há mistério algum. Vejo uma fruta pintada (ou um animal, ou um rosto), e o reconheço: estabeleço, por assim dizer, um elo de identificação entre esta figura feita de linhas e de cores e um ser real, existente fora da tela. Mas e no palco? (GUÉNOUN, 2004, p. 29)

Além do mais, as diferenças impostas dessas duas linguagens diferem-se na proposição da representação, mesmo que no teatro ocorra a produção de criação de imagens, o que é reconhecível (e que convém a identificação) é uma coisa ou alguém (GUÉNOUN, 2004). A produção de imagens é conhecimento, segundo Guénoun, seguindo o argumento de Aristóteles, contudo, foi a partir do século XX que ocorreu uma grande incursão do teatro no campo da visualidade, como é o caso do Teatro da Morte de Tadeusz Kantor.

Foi então, durante todo o século XX, que se presenciou um grande rompimento com o esquema da teatralidade convencional direcionado apenas ao teatro e começou a se localizar para outras linguagens. No século supracitado convergiram nas artes um campo de uma teatralidade expandida. Conforme a autora Ilena Diéguez (2014) é possível verificar mesmo antes do chamado teatro “pós-dramático”, na primeira metade do século XX, produções artísticas visuais começam a ocupar espaços não convencionais de arte, o que acarreta em uma relação de experiência extrema com o espectador (no sentido de que arte e vida começam a se desterritorializar). O que vem ao encontro com a presente pesquisa uma vez que, esse foi um período das investigações performáticas e dos happenings. Surgiu então, conforme Diéguez (2014), um novo conceito de teatralidade da plástica, graças as novas temporalidades e encenação em todos os âmbitos em arte. Foi dessa forma que:

A teatralidade gerada pelas disposições de objetos e encenações escultóricas desenvolveu-se de maneira paralela às teatralidades do corpo exploradas por performers e criadores do espaço teatral, como Artaud e Grotowski. Desvinculado de origens dramáticas e textuais, esse “outro teatro” implicava reconhecer outras genealogias, não de raízes dramáticas, mas cênicas e plásticas, tal como experimentado e teorizado por Tadeusz Kantor (DIÉGUEZ, 2014, p. 128).

Outra autora que dedicou-se a conceitualizar a teatralidade neste recente teatro é a pesquisadora canadense Josette Féral (2011), em entrevista concedida ela afirma que “A teatralidade vem da divisão entre o espaço cotidiano e o espaço da cena” (FÉRAL, p. 183, 2011). Mais especificamente a divisão ocorrida no teatro do século XX, no qual, segundo Sarrazac, ao se libertar de tudo os artistas de teatro tiveram que se resolver com o vazio decorrente, foi instaurado o teatro inclinado com o encontro do real. Nesse momento histórico de transformação da ação cênica que passa a não ser estritamente dramática, artistas trabalharam para “[...] a revelação da teatralidade pela escavação, prospecção, investigação do teatro” (SARRAZAC, 2013, 57-58).

Embora mesmo dentro da cena é possível trabalhar a dicotomia entre real e ficcional. Existe o material real e o material que é criado na cena. Uma possível definição de teatralidade seria as idas e vindas entre realidade e ficcionalidade, pois, “é muito importante esse vai-e-vem, ele está na base da experiência estética e da experiência teatral também. Porque se não tem isso, ou você está no real ou está no delírio”(FÉRAL, p. 183, 2011).

Em *A Classe Morta* é possível ver essa transição entre o real e o que é produzido ficcionalmente. Nota-se que o jogo estabelecido é da presença do real em cena, mas não uma realidade abrupta, sem enquadramento. Tadeusz Kantor trabalhou com a realidade de forma metafórica. Ao trazer corpos com a imobilidade escultural e uma maior intensidade expressiva Kantor brincou com estas polaridades e estabeleceu uma atmosfera que contagiava o espectador de muitas formas. Uma delas seria o reconhecimento do real, e outra seria o estranhamento.

A morte como fenômeno real que intercorre a vida foi o principal elemento trabalhado em *A Classe Morta*. Uma maneira que facilitaria o corpo ser/estar objeto em cena seria sua presença desprovido de vida. Mas isso não ocorreu no teatro *Cricot 2*. Percebemos tais fatores manifestos durante todo o espetáculo um trabalho de sutileza em decorrência do tema. Essas sutilezas estão nos encaminhamentos dados durante a peça, no jogo cênico entre os atores e objetos e na insistência repetitiva. Dessa forma, não existiram ações explícitas de morte, mas o que ocorreu foram as atuações teatralizadas e as significações dos objetos.

Para Féral (2011) a lógica do real em cena só traz significado quando usada a partir de um enquadramento, ela por exemplo, para explicar seu argumento, expõe alguns grupos contemporâneos que apropriaram-se de tragédias reais humanas para criação do material dos seus espetáculos. De acordo com a autora, estes grupos utilizavam vídeos e fotos de imagens muito impactantes, sem levar em consideração às pessoas ou as famílias que foram vitimizadas. Existe para a autora uma implicação ética muito importante que deve ser levada em consideração. Trazer para a cena esse nível de realidade não tem função alguma de fruição artística. Mas se a realidade for apresentada de forma metafórica existe um porquê de seu uso.

Percebemos em Tadeusz Kantor essa realidade metaforizada no plano artístico, o qual inventivamente utilizou diversos outros elementos cênicos para alcançar seu objetivo, como os objetos, o tratamento corporal dos atores, a utilização dos manequins, mesmo sem apresentar um corpo morto em cena, para ilustrar

literalmente o tema da morte. Não interessa no teatro de Kantor essa radicalidade estética, e sim os efeitos por ele empregados para a representação da morte.

Eu não vejo mais a forma do homem. Sua forma exterior, que se identificava sempre com a vida. A vida mesma se torna suspeita, sua essência demasiadamente simplificada e reduzida a um quadro banal. Eu sinto o sopro da Morte, essa Bela Dama, como Gordon Craig chama. Não será Ela de jeito nenhum que regenerará a arte... Uma ausência de vida tão simplificada pelo naturalismo e o materialismo, ausência de "ordens" enviadas pelo nosso cérebro que provocam ações "racionais". Essa "ausência", antes blasfemante, se tornou a expressão da minha vez. (Infernum, Tadeusz Kantor).

O estranhamento foi outro recurso utilizado por Tadeusz Kantor em *A Classe Morta*, pois foi uma estratégia estética para seu teatro, as atuações, gestos, os mascaramentos apresentam-se demasiados e exacerbados. Como no exemplo da figura 2, verifica-se esse forte jogo de contrastes, em que os atores e atrizes articulam seus gestos faciais em um nível de grande intensidade expressiva. Embora, no vídeo vemos ali a maioria dos atores atuando de forma muito específica, que remete a comicidade da Commedia dell'arte e os movimentos precisos da biomecânica de Meyerhold.

Para Barriga, uma das pistas que podem decifrar o pensamento de Kantor está na “[...] exacerbação dos procedimentos criativos do ator” (p. 43, 2006) e o fato de Kantor não elaborar estratégias ou mecanismos que os atores pudessem identificar os personagens nas montagens, pode ser essa outra hipótese da utilização do real na cena, o que faz com que também exista o risco do jogo com o real, o improvisado e por sua vez o estranhamento.

Para as autoras Gerda Foeste e Fernanda Camargo (2010) o estranhamento em arte auxilia na fruição e criação de novas imagens. Como dito, em *A Classe Morta* foi celebrado a potencialidade imagética no teatro, devido ao diálogo íntimo com as artes visuais. De acordo com as autoras apoiadas nas teorias formalistas de Viktor Chklovsky e do filósofo húngaro Georg Lukács o estranhamento é um fenômeno construído socialmente. O estranhamento tem ação em nós de forma coletiva e social, embora quando superado contribui para a criação de “[...] um pensamento social, neste caso independente da vontade do indivíduo, o estranhamento acontece orientado por origens sociais [...] sem que no entanto, perca a individualidade”. (FOESTE; CAMARGO, 2010, p. 2061). Todavia cabe ao artista recorrer intencionalmente o estranhamento, se ele estabelece um compromisso do sujeito artista com o coletivo.

Segundo as autoras devido o estranhamento decorre dois sentimentos importantes, como a curiosidade ou o repúdio (FOESTE; CAMARGO, 2010).

Já o estranhamento na obra de Tadeusz Kantor é alcançado pelo trabalho com a apresentação do real em cena, sobretudo, a própria experiência do artista colocado como material de criação, mas não reelaborado como cópia. Existe este cuidado estético para não chegar ao domínio ilusório, mas o espetáculo também nos encaminha para outros domínios e possíveis realidades. Como é o caso do ator sentado ao banco na figura 1, que ao iniciar a peça me promoveu certo desconforto e curiosidade acerca da sua real condição. O estranhamento para Foeste e Camargo (2010) pode acontecer já nos primeiros contatos com a obra, ou se o espectador tiver uma posição menos contemplativa e mais participativa, como ocorre no teatro kantoriano. Assim, o espectador a partir do momento que entra para assistir *A Classe Morta*:

[...] ao cruzar a porta entre as duas dimensões, o espectador assume integralmente a responsabilidade de entrar no espaço teatral, e a partir da ultrapassagem dos limites estabelecidos não existe mais a possibilidade de volta. Ao cruzar tal fronteira é preciso fazer saber ao espectador que ele pode estar entrando em *Auschwitz*, na realidade da morte, e talvez nunca mais consiga sair (CINTRA, 2012, p. 82-83).

Sem uma ancoragem com o real, e sem que o artista se coloque como sujeito na sua obra, a arte será mera reprodução sem significado, será “o fazer arte pelo fazer” (FOESTE; CAMARGO, 2010, p. 2066). Ao contrário disso o indivíduo se reconhece na obra a partir do momento “[...] que se representa nela, não apenas simbolicamente, mas integralmente (FOESTE; CAMARGO, 2010, p. 2066).

Devido a todos os efeitos aqui destacados agregados ao corpo e o fato de criar novas simbologias graça aos objetos anexados a eles, ocorre com que pensar que o corpo tratado como objeto no teatro de Tadeusz Kantor é como uma atividade artesanal. Estes tratamentos fazem com que os efeitos do estranhamento causem um ponto de ligação com o público. Há também, em contrapartida, essa dilatação teatral que faz com que tanto atores e atrizes como espectadores tenham um olhar crítico e dialético para a cena. Mesmo com esse núcleo de ações e fenômenos acontecendo, existe uma busca por uma realidade paralela e, paradoxalmente, a fuga da ilusão, nos leva para a criação de realidades.

2 MORTE COMO POÉTICA

A morte é um elemento muito presente na obra de Tadeusz Kantor, funciona como motor de criação. Possibilita também elevar a cena a uma condição do risco, o que leva os atores a inúmeros desafios. Não existe no espetáculo *A Classe Morta* truques modernos de encenação, o que Kantor apresenta é um complexo jogo estabelecido entre os atores e os objetos. Para que isso ocorra Kantor equivale a importância dos corpos dos atores com a dos objetos cênicos. Os manequins presentes durante toda a encenação buscam uma aproximação do corpo do ator: se, por um lado, o ator “coisifica-se”, no sentido de que sua impassibilidade e imobilidade fazem com que ele pareça um agente passivo na cena, por outro lado, o manequim assume um status de duplo do ator, adquirindo novas significações ao coexistir ao lado do corpo vivo.

De fato, ao vermos o corpo vivo do ator imóvel ao lado do manequim, pode ser difícil a identificação de quem é ator ou boneco, ou para além, esse efeito pode imprimir uma construção de imagens em que o espectador veja somente corpos como objetos, no caso todos manequins. Nesse sentido, a genialidade de Kantor aproveita esse efeito para tramar ideias. A “morte” de que estamos falando aqui é uma morte metaforizada, materializada na inação do ator e na corporeidade do manequim: um e outro são objetos de comparação. É por conta dessa maestria que Kantor transporta em sua cena a evocação da Morte, ali transformada em signo.

De acordo com Hans-Thies Lehmann, no teatro de Tadeusz Kantor “Uma poética da morte se configura [...] mais pela tentativa de criar um espaço-tempo comum de mortalidade, em que o corpo é visto em seu presente de dissolução, que gera implicações éticas, efetivas e históricas” (2007, p. 13). É nesta comunhão temporal que a morte como poética na obra de Tadeusz Kantor se organiza, como um jogo estabelecido entre os atores e os objetos cênicos. O público também comunga da mesma partilha espaço-temporal. Para aprofundar a complexidade do assunto, faz-se necessário entender de que se trata o objeto estético e objeto de arte. A partir de tal conjunção teórica considero as reflexões dos filósofos franceses Mikel Dufrenne e Henri-Pierre Jeudy coerentes com a proposta, uma vez que refletem ambos sobre implicações do objeto, corpo e arte.

Compreendemos que toda produção artística resulta em uma produção objetiva.

Logo, essa produção deve ser exposta, a fim de que um objeto estético produzido (aqui entendido como elemento não apenas material) se torne objeto de arte. Existe, então, uma diferenciação. Segundo Mikel Dufrenne (2004), todo objeto artístico é um objeto estético, mas nem todo o objeto estético necessariamente é arte.

Esse debate acarreta uma discussão de valores, sejam eles estéticos, de juízos ou morais. O conceito de belo, para Dufrenne, permanece em suspensão, porque segundo ele, o belo pode ser entendido de várias formas, de adjetivos a substantivos. Por outro lado, o que é belo em um objeto é a experiência que ele proporciona. O belo é “a qualidade de certos objetos que nos são dados à percepção” (DUFRENNE, 2004, p. 45), é uma ideia e não um conceito. É a relação inseparável com o sentido, que outorga significado a arte, e que distingue os objetos de arte dos utilitários. Assim sendo, a experiência é a concretização do efeito do belo, e que define o objeto estético. É o efeito de conhecimento do mundo, o que permite adentrar ao mundo que é do outro – no caso, dos artistas. Segundo o autor, o belo:

[...] resume e exprime numa qualidade afetiva inexprimível a totalidade sintética do mundo: ele me faz compreender o mundo ao compreendê-lo em si mesmo, e é através de sua mediação que eu o reconheço antes de conhecê-lo e que eu nele me reencontro antes de me ter encontrado. (DUFRENNE, 2004, p.53)

A afetividade se completa no momento da percepção, em outras palavras, é o espectador que consagra a afinidade em relação ao objeto e ao sujeito. O objeto, neste prisma, configura-se como um “quase sujeito”, e assim, através do objeto estético o homem “se faz signo para si mesmo e não o mundo que faz signo para o homem” (DUFRENNE, 2004, p.60). É através do campo artístico e estético que o artista consegue estabelecer uma ação de troca entre essas faculdades do objeto e do sujeito.

Sobre a intencionalidade, aqui defendida por Dufrenne como “a intenção do Ser que se revela” (2004, p.79) é o meio pelo qual tanto criador quanto objeto se unem. Todo ato artístico é intencional e revelador no momento em que o artista se coloca em relação de equivalência com o objeto. Essa ação, portanto, cria uma concretude, até mesmo paradoxal, pois artista e objeto se fundem em um único sentido.

O fenômeno do objeto estético é guiado pela percepção, além disso, somente com a exposição desse objeto é que se pode concluir o seu efeito estético. Dufrenne, todavia, aponta sobre o quão é transcendental esse movimento que se estabelece

entre sujeito e objeto, remonta-se no efeito a capacidade quimérica da arte em fazer no corpo do artista um objeto estético. A percepção estética tem caráter neutro, cuja classificação do real e do irreal não é priorizada. Um objeto em cena, por exemplo, ao se alçar na redução fenomenológica toca o espectador através do seu sentido sensível. Dessa forma, o corpo do ator se torna organismo, que transcende o binarismo de realidade e se move pela força que o anima.

Existe, portanto, uma atribuição subjetiva ao objeto estético, afinal, ele centraliza a subjetividade do espectador, como também a subjetividade do criador pois se torna a razão do ato artístico. A complexidade está no sentido de que o objeto estético agrupa tanto espectador quanto criador, A respeito disso, Dufrenne defende a ideia de que “o sujeito como objetivado e o objeto como fenômeno são, ao mesmo tempo, distintos e correlativos, visto que o objeto existe tanto *pelo* sujeito, quanto *diante* do sujeito” (2004, p.83, grifo do autor).

As contribuições de Dufrenne ajudam a compreender conceitualmente o efeito do objeto estético em arte. Apesar do autor não se referir diretamente ao corpo como objeto de arte, ele elabora um panorama sobre as principais características que esse objeto pode possuir. Diante disso, alinhar a intencionalidade do artista, juntamente ao trabalho de percepção, aguçando a sensibilidade é um modo de enquadrar o corpo também como objeto de apreciação estética e de arte.

Se o objeto estético aqui pode ser assimilado como uma produção material que não envolve necessariamente o corpo do artista, qual a razão de se investir em um efeito que metamorfoseia objeto e sujeito em uma percepção estética? Uma possível resposta em Dufrenne seria que “o mundo sugerido pelo objeto estético é a irradiação de uma qualidade afetiva, a experiência urgente e precária na qual o homem descobre num instante o sentido de seu destino [...]” (DUFRENNE, 2004, p. 55). Entender o corpo como objeto de apreciação estética é compreender o destino natural do homem, é se colocar enquanto objeto, a fim de reclamar toda sua humanidade, é perceber que o sopro de vida que o anima é passageiro, e que sem ele somos matéria, e que voltaremos a ser, com a inexorável condição da morte.

Henri-Pierre Jeudy (2002), defende a ideia de um corpo como objeto de arte. Com um tom filosófico e atual, Jeudy se propõe a investigar esse corpo como objeto de arte, e para além de apenas uma proposição artística, o autor defende o corpo como objeto de apreciação estética do sujeito, na preocupação e cuidado da imagem cotidiana, usa exemplos como o ato de se maquiar, os cortes de cabelo, bem como

os cuidados em frente ao espelho. Para se tornar arte, contudo, é necessário a este corpo o efeito transcendental que está ligado ao Belo proposto por Dufrenne (2004). Nesse sentido, o corpo como objeto de arte se consagra no momento da experiência estética, se conclui na percepção e no caso do teatro, na recepção: no momento em que o espetáculo é assistido pelo público, o qual lança seu olhar sobre a obra de arte e estetiza os elementos da cena, atribuindo-lhe novos valores simbólicos.

Pensar em um corpo como objeto de arte é também investir na imaginação do destino desse próprio corpo e assim, a representação de sua morte exerce uma função de espelhamento no espectador, que pode imaginar-se no lugar do observado. Ao imaginarmos que nosso corpo está fadado à morte, essa imagem “[...] não me oferece senão uma representação antecipada e puramente fictícia da realidade de meu próprio corpo” (JEUDY, 2002, p. 15). A imagem do cadáver é a sublimação de um corpo pensado como objeto. A representação da morte é material potencializador da representação desse fenômeno.

Segundo Jeudy não delegamos ao nosso corpo conscientemente sua condição de objeto, por mais que existam práticas sociais que nos façam enquadrá-lo a tal condição. Uma destas práticas para o autor seria na relação de como oferecemos nosso corpo ou cremos ser objeto diante do amor. Existe também o princípio de *Habeas Corpus*¹⁰ que traduzido seria algo semelhante a “que tenhas teu corpo”. Para Jeudy, “[...] esse princípio consagra a ideia comum de que, se nosso corpo nos pertence, isso ocorre na medida que somos sujeitos do objeto que ele representa, o que faz persistir uma dúvida acerca de sua realidade” (JEUDY, 2002, p. 14). A realidade, contudo, é confrontada com a presença da morte ou o imaginário que é construído, devido às mais diversas tradições culturais, folclóricas e religiosas. A imagem do cadáver apresenta-se, portanto, como elemento que nos leva a crer que o corpo é objeto e é finito decomponível. O autor alerta, entretanto, que essa lógica materialista da morte é ilusória e representativa, afinal ainda parte do sujeito o imaginário de seu corpo.

Outra característica que podemos comparar o pensamento dos dois autores diz respeito a intencionalidade. Dufrenne (2004) acredita que o sujeito e o objeto se

¹⁰ Habeas corpus é um tipo de medida legal utilizada quando alguém está sofrendo ou está sendo ameaçado de sofrer privação de liberdade. Ou seja, é utilizada para proteger o direito de ir e vir de todos os cidadãos brasileiros. A causa da privação de locomoção deve estar ligada a um abuso de poder por uma autoridade ou um ato ilegal. Disponível em: <https://direitosbrasil.com/habeas-corpus/>

tornam um pela intencionalidade do artista, tendo em vista que o autor analisa o objeto e o corpo separadamente. Jeudy vai além dessa concepção e afirma que incluso a isso, a intencionalidade está para aquele que vê a ação. Pode se configurar que o fenômeno de percepção de um corpo como objeto de arte não está em uma relação dualista entre sujeito e objeto, está mais direcionado a uma triangulação entre o sujeito, o objeto (corpo) e o espectador. Segundo ele:

Não há graus de objetividade [sic] do corpo cuja função seria determinada pela avaliação intelectual e subjetiva de uma situação. Entretanto, o auge de um sentimento de desapropriação de si, a certeza de não existir o si mesmo se impõe com a estranha convicção de que o corpo age só, ao sabor das intenções e sobretudo dos caprichos do Outro. (JEUDY, 2002, p. 21)

Percebe-se, no espetáculo *A Classe Morta* de Tadeusz Kantor, bons exemplos de corpos que podem ser percebidos como objeto de arte, graças à relação com a morte e o efeito inseridos do estranhamento, mascaramento e gestualidade exagerada. Os corpos dos atores do *Cricot 2* necessitavam de uma representação mais teatralizada do que convencionalmente veríamos em um teatro naturalista. Esse trabalho corporal, essa intenção artística para a cena, propicia corpos com valores estéticos específicos, como o caso da forma dos atores se parecerem como os próprios manequins. Estes corpos são potenciais elementos de apreciação estética, com ações expressivas e que se equivalem ao objeto. Nas figuras abaixo, veremos momentos da peça na qual dois atores estão em um estado de entre o humano e o objeto, no que se refere a sua função cênica.

Figura 3 – Representação de cadáver I



Figura 4: Representação de cadáver II



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8W6Ru9qaqRY&t=665s>

Ao determo-nos na observação das imagens das cenas, percebe-se que em cada uma delas existe um corpo em destaque, desnudo. Esse momento, segundo o que consta no livro *O Teatro da Morte* chama-se “dois cadáveres nus” (KANTOR, 2008, p. 206). Nas figuras 3 e 4, nota-se o efeito de composição da imagem que faz com que esses corpos expostos ganhem características escultóricas e/ou a própria aura dos manequins, pelas expressões faciais rígidas e pelo contraste dos de seus corpos com os corpos dos outros atores em cena. É possível refletir, por meio das cenas destacadas da obra *A Classe Morta*, que este corpo tido como objeto de arte permanece exposto e pouco difere de uma escultura ou manequim. Ambos requerem uma contemplação na sua imobilidade.

O que chamo de qualidades escultóricas tem a ver com as características que aproximam o corpo de uma escultura. Considero que também o corpo tido como elemento escultural, é tratado de forma que se iguale também a um objeto de arte. Existe, portanto, esse cuidado ao trato com o corpo, de forma que artesanalmente artista enquadre seu corpo, ou os corpos que estão a sua disposição de maneira composicional. Isto não é nenhuma novidade no campo das artes, artistas performes como Vanessa Beecroft e Matthew Barney trabalham com essas características. Em teatro podemos citar Vsvold Meyerhold e Bob Wilson. Outro fator em comum nestes artistas citados é a exploração do tempo e do espaço, permitindo novas possibilidades em fases de imobilidade.

E o que é soberano e belo na escultura é a imobilidade. Jeudy afirma que este ideal de beleza “[...] corresponde, na maioria das vezes, à representação do corpo imóvel, à escultura, como se em repouso ele inspirasse uma apreensão estética mais poderosa do que em movimento” (JEUDY, 2002, p. 58). É certo que a imobilidade pode remeter ao fenômeno da Morte, e novamente, percebe-se que ao entender um corpo como objeto, características da Morte serão, por vezes, reivindicadas.

O que nos fascina olhando o corpo em repouso seria a beleza da morte? Uma morte singular, pois contém a vida, um leve sopro, mal perceptível, continuando a dar ao corpo um estremeamento. As angústias que torturam o rosto desapareceram e, por vezes, permanece esse estranho sorriso como esboço de uma resposta sem fim às intermináveis questões existenciais. [...] O corpo em repouso se apresenta naturalmente como objeto de arte. Ele impõe ao observador uma distância tal que sua maneira de mostrar-se suspende o desejo de posse, exacerbando-o pela visão. [...] O corpo em repouso finge-se inanimado, simula a morte, tornando-se escultura; assinala, ao mesmo tempo, que a vida retornará, que ela se retira do mundo animado para se perder no mundo dos sonhos (JEUDY, 2002, p. 59-60)

A eternidade, ou fenômeno atemporal que intercorre na arte clássica, remete a comparar o corpo com o objeto de arte a este exemplo de acontecimento. Em outras palavras, o corpo, como um objeto de arte, segundo Jeudy, não necessariamente precisa se apoiar na mimese do consagrado cânone artístico. Ao contrário disso, não seria possível atribuir às artes da cena, por exemplo, possibilidades de entender o corpo como objeto de arte. A movimentação do artista também é considerada para o autor como efeito que transcende o corpo em relação ao próprio objeto criado, “a arte de exercer com excelência esta ou aquela prática transforma o corpo que se movimenta em objeto de arte” (JEUDY, 2002, p. 59-60). Mesmo em um processo de artesanato, a habilidade gestual daquele que produz o objeto é tão magnífica quanto o próprio objeto criado. Essa mobilidade é que “impõe a soberania do corpo como objeto” (JEUDY, 2002, p. 65) em níveis de percepção esta maleabilidade virtuosa consagra o corpo como um autônomo do sujeito, o corpo passa a ser o movimento na sua pura execução.

Segundo o autor, a dança é o ato artístico mais irreal do corpo enquanto objeto de arte, uma vez que o corpo renasce, sem nenhuma preocupação com o ideal. É a arte do acontecimento, efêmero, cuja a significação se dá na experiência e concomitantemente se esvai. A dança é uma ligação com o mundo pela sua maior expressão da “ausência do ser” (JEUDY, 2002), ela configura a ausência do ser, se conecta com o mundo, graças a esta linguagem não-verbal. Segundo Jeudy, é uma linguagem intermediária, sendo assim, “ela se faz momento único de uma desconstrução da concepção contemporânea de corpo” (JEUDY, 2002, p. 68).

As construções de arte na contemporaneidade sugerem certa inclinação ao pensamento do corpo como objeto. A dança, a performance e o teatro se configuram como artes que dão significado a ação, já que se tratam de arte de acontecimento.

Prioriza-se atualmente, a intencionalidade artística em detrimento às possíveis criações narrativas e dramatização.

O autor Arthur Belloni (2008) considera que, no teatro contemporâneo, existe um processo de “coisificação” advindo do teatro pós-dramático. O corpo do ator se condiciona ao “objeto” e neste espaço periférico dos humano e objetos, animado e o inanimado uma produção estética passa a ser criada. Existe por fim

Fundamentado na teoria do alemão Hans-Thies Lehmann, Belloni nos dá indícios que uma das características mais marcantes do teatro pós-dramático é esse efeito da coisificação do ator. É neste espaço do “entre o humano e o objeto” que se tem visto muitas companhias (como La Fura del Bals, Societas Raffaello Sanzio, Leszek Madzik por exemplo) explorarem estes lugares do risco, da teatralidade expandida e da realidade apresentada, bem como, tornando-se foco de apreciação estética, possa fazer-nos refletir sobre essa conexão que sentimos, mesmo ele estando apartado como fez o próprio Tadeusz Kantor.

Tomando por esse risco instaurado “[...] o que move a fascinação pelo objeto é o fato de que ele, ao se aproximar da condição de sujeito, desperta em nós a sensação de que não [...] perde-se o poder de distinção entre vida e morte, ser e não-ser.” (BELLONI, 2008, p. 215). O objeto de arte nos suscita forte atração e sentimento de conexão com ele, talvez por conta de que mesmo o separando de nós, (entendendo que existe uma distância entre o humano e o objeto). Outra reflexão que a apreciação estética de um objeto de arte pode nos proporcionar, é a de que, com a morte, nosso próprio corpo pode vir a ser um potencial objeto. A ideia de um corpo fadado a um devir objetual também parece estar presente no pensamento de Jeudy, ao asseverar que:

A obstinação em se pensar em certa realidade possível choca-se, antes de mais nada, com a fatalidade da morte. Se o destino de meu corpo é apenas pó, posso crer na sua realidade? Não é ele um objeto decomponível? Essa constatação materialista, o amor nos faz esquecer-la, pois o corpo, enquanto objeto, não tem necessidade de imaginar seu destino final. Para pensar na morte de meu próprio corpo, sou obrigado a me situar como sujeito que observa um objeto (meu corpo) destinado a desaparecer[...] assistimos a morte dos demais, constato o quanto o cadáver permanece um corpo cuja lembrança não deixará jamais de me perseguir. (JEUDY, 2002, p. 15)

Para o filósofo, uma verdadeira condição de corpo como objeto está atrelada com o sentido da morte em todos os níveis. A morte como fenômeno natural e real na

vida cotidiana oferece este efeito de espelhamento entre meu corpo e o objeto. Efeitos como este, contudo, estão contundentemente presentes em *A Classe Morta*. Ao nos depararmos com a presença da morte, ou com aqueles corpos que cenicamente encaminham a percepção a esta via, abre-se a possibilidade do espectador também se ver enquanto potencial objeto fadado à morte. Para Jeudy o sujeito tem poder de decisão acerca do processo de objetificação do seu próprio corpo, porque, “[...] todo o efeito de corpo-objeto está fundamentalmente ligado à imagem¹¹ da morte” (JEUDY, 2002, p. 21). É por conta dessa condição que é possível considerar o corpo como objeto de arte. Neste sentido, a mente rebela-se contra a soberania da lembrança aterrorizante da morte, para dessa forma “imaginar o corpo como objeto de arte é tê-lo por morto, crendo em sua transfiguração. Quando tomo o corpo do Outro como objeto de arte – ainda que não o coloque a par – não o condeno à morte; delibero sobre sua morte e o immortalizo” (JEUDY, 2002, p. 21).

Nesse sentido, abro então um paralelo teórico, alinhando minhas ideias às implicações da morte na teoria de Jeudy. Percebe-se que a construção do corpo como objeto está atrelado à manutenção da ideia da morte ou na sua suspensão. É este o efeito que ocorre em *A Classe Morta*. Como bem observou Bablet “toda obra de Kantor é bem um diálogo com a realidade, mas, através da realidade degradada, já é uma aproximação da morte” (*in*: KANTOR, 2008, p. XLIII). O espetáculo de Kantor oferece em si o suporte que resume todas as teorias aqui apresentadas, devido a sua configuração transcendental e artística. A morte, nesse aspecto, é um tema capaz de nos fazer refletir o corpo como objeto:

A Classe Morta não é nada mais senão um encontro com ela. No plano da arte, no plano da vida. Mas a arte não poderia ser senão vital. *A Classe Morta* não é trágica. Na tensão entre o grotesco e a ternura, ela “traduz a aspiração a uma vida plena e total que abrange o passado, o presente e o futuro” (BABLET *in*: KANTOR, 2008, p. XLIII)

Em *A Classe Morta*, a morte é uma grandeza infinita, incognoscível, inimaginável, capaz de propiciar uma miríade de sentimentos que não cabem em

¹¹ psic . representação de uma pessoa (ger. o pai, a mãe ou alguém querido) formada no inconsciente durante a infância e conservada de forma idealizada na idade adulta, segundo as teorias de C.G. Jung.

palavras. Esses valores tácitos auxiliam para o encaminhamento perceptivo que enquadra o corpo como objeto. O efeito da morte também implica esteticamente na forma do espetáculo, na teatralidade dos atores e atrizes, na materialização do fenômeno. A morte em *A Classe Morta* funciona como discurso, como material simbólico, opaco, preenche a cena em uma atmosfera suspensa. Existe, por fim, uma implicação dialética em torno desse enquadramento, a morte no teatro de Tadeusz Kantor não é o fim, mas o início de toda sua proposição.

Segundo Wagner Cintra o (re)conhecimento da morte gera em nós a revelação da nossa própria morte, ou nossa condição de mortalidade. Ainda segundo o autor, a ideia da morte apesar de aterradora seria “[...]a única certeza da vida é de que tudo o que é vivo morre. Diante dessa verdade inexorável, fez-se necessário que o ser humano, na especificidade de cada cultura, encontrasse meios de aliviar o medo de conformar-se com a morte, a própria morte” (CINTRA, 2012, p. 71). A arte é para Cintra, uma maneira que o ser humano encontrou para a manutenção do domínio da realidade circundante. Desta forma, a condição da morte, para o autor, se torna um eixo que interpela todas as sociedades humanas, mesmo havendo contrastes entre elas.

Outro ponto acerca do problema da morte nas diferentes sociedades é defendida pelo antropólogo Eduardo Viveiro de Castro (2009) em sua palestra intitulada *A morte como quase acontecimento*¹². A partir de uma perspectiva das sociedades indígenas na amazônia o pesquisador revela que o problema da morte não pode ser levado como uma verdade inexorável. Ele comenta que comumente imaginamos os problemas nas sociedades humanas como essencialmente iguais, as perguntas são as mesmas e o que difere são as respostas. Algumas das perguntas apresentadas pelo antropólogo são: a morte é um acontecimento? Que tipo de acontecimento seria a morte?

Viveiro de Castro também defende a teoria que não há sociedade que não esteja consciente sobre o tema da morte. O que difere para ele são as questões levantadas acima do tema da morte “[...] até porque ela não é concebida da mesma forma, não é vivida da mesma forma, e, portanto, necessariamente, ela não é fonte dos mesmos problemas das sociedades humanas” (VIVEIRO DE CASTRO, 2009).

¹² Palestra disponível na íntegra em:
https://www.youtube.com/results?search_query=a+morte+como+quase+acontecimento

Para ambos os autores a morte possibilita a construção de narratividades, discursividades e arte. Há de se ter cuidado ao tratar o tema da morte, no campo científico e também artístico, pois ao tratar do problema da morte, situamos subjetividades. Ela pode expandir a possibilidade de aproximarmos-nos de sentimentos desconhecidos. A morte quando trabalhada em arte, possibilita a criação de novas imagens, espaços e corpos.

O campo artístico é privilegiado ao tratar deste assunto, pois as possibilidades sempre serão inúmeras. Bem como afirma Viveiro de Castro:

A morte como acontecimento é paradoxal, porque é uma ideia que só acontece aos outros. Temos um saber puramente teórico de que nós morreremos, quando começamos a saber que ela acontece conosco é porque já estamos morrendo. Neste sentido a morte não é acontecimento, se ela só acontece a outrem. E de outro lado ela não é acontecimento, porque depois simplesmente que você morreu, você não existe mais. (VIVEIRO DE CASTRO, 2009)

Tomando pela prerrogativa de que o teatro e, sobretudo, o de Tadeusz Kantor é uma arte do acontecimento, o que observamos nos documentos registrados nas apresentações de *A Classe Morta* é essa representação da morte, na qual, é a construção imagética e subjetiva do que o encenador poderia considerar como morte. O corpo então é suporte de toda essa intenção estética, no qual vemos um “quase acontecimento” da morte, como sugere Viveiro de Castro (2009). Uma representação muito legítima e particular para tratar da morte em cena.

Tendo a razão da morte como evento que percorre toda a encenação, ainda há muito o que se escrever sobre essa particularidade em específico, mas é certo que, ao assumir o risco da morte em seu teatro, Tadeusz Kantor abre um precedente enorme. Criou-se nos seus espetáculos possibilidades investigativas de novas corporeidades, dado que a morte trouxe consigo uma aproximação do corpo com o objeto. Assim sendo, o corpo como objeto de arte se tornou real e possível.

2.1 Mascaramento como potência de corpos utópicos

A máscara enquanto atuante dramaturgic¹³ oferece muitas reflexões sobre possibilidades do estado corporal em cena. Não é por acaso, que encenadores teatrais no início do século XX como Vsevóld Meyerhold, Evguêni Vakhtágov, Lugné-Poe, Alfred Jarry, Antonin Artaud, Edward Gordon Craig, Jacques Copeau, Jacques Lecoq e tantos outros ressuscitaram a máscara como uma nova expressão para o ator/atriz. A partir dessas considerações, trago discussões acerca da máscara e do mascaramento como uma potencialidade de transformação do corpo humano, para que possa assumir determinadas características do inanimado (objeto), configurando-o em um corpo simbólico. Na análise a seguir me apoiarei na concepção de Michel Foucault a respeito do *Corpo Utópico*, cujo texto trata de definir as possibilidades de tornar um ideal corporal (utópico) uma realidade material (tópico). A seguir também veremos como essas preocupações com a máscara e o mascaramento reverberam nos elementos tidos como pós-dramáticos.

A máscara teatral é um elemento que retorna no século XX enquanto símbolo resignificado. Apresenta-se enquanto retorno, porque, após a Commedia dell'arte sua utilização não havia mais valor significativo para a cena, a deixando como mero adereço ilustrativo e dispensável, sua exclusão se impõe com a entrada do teatro realista. Na concepção de Guy Freixe:

A máscara havia sido expulsa de cena para se aproximar desses valores. Assim, a personagem de Arlequim — que se interpretava ainda com máscara em 1720 em *Arlequin poli par l'amour* [Arlequim polido pelo amor], de Marivaux — se humanizará, deixando nos bastidores a sua máscara tradicional.” (FREIXE, 2010, p. 17)

A máscara no teatro propicia ao artista um novo tratamento corporal, bem como, uma nova percepção e propriocepção de si, mais ainda, a máscara é uma possibilidade de manifestação do Teatro de Animação, na qual um objeto (ou vários) são acoplados ao corpo do ator e formam um híbrido de novo significado. Já não temos mais o objeto nem o ator, temos a máscara, no entanto, objeto e ator continuam ali, ocultos e revelando uma nova presença. Este é o paradoxo. A característica particular do teatro de englobar e incorporar diversas linguagens, permite novas

13 Termo utilizado para explicar as relações estabelecidas no jogo de dualismos durante a ação dramática. “Entende-se por atuante dramaturgic todo elemento (i)material posto em moção: ator, objetos cenoplásticos, espectador, entre tantos outros.” (COSTA, 2010, p.15-16).

dimensões de proposição de criação. Quando incorporado ao Teatro de Formas Animadas o objeto é imbuído, pela reprodução mimética, de determinadas características que pertencem intrinsecamente ao corpo animado. Além disso, o corpo (animado) do artista também pode assumir qualidades do inanimado. Dessa forma:

[...] a separação radical dessas categorias fora de moda entre o sistema humano (animado) e o sistema de objeto (inanimado) não é mais pertinente na prática atual da cena: o corpo humano é tratado às vezes como material inerte (dança Butô) e um objeto pode substituir e significar uma presença humana (como por exemplo, uma parte de roupa ou um acessório caro a uma pessoa). (PAVIS, 2008, p. 11)

Segundo Michel Foucault (2013) em seu artigo *O corpo utópico*, o corpo por si só não é utópico, afinal, ainda é impossível desvinculá-lo de sua materialidade. Por isso corpo sempre será o objeto fadado a eterna permanência do “eu” com no meio. Para ser utópico, diz Foucault, a coisa deve ser pensada como algo de fora, ou algo a ser alcançado¹⁴.

Nesse sentido, em qual situação o corpo pode ser tomado como utopia? Uma possibilidade, conforme escreve o autor, é da experiência da morte. Todas as ações que sequenciam o evento da morte na história refletem em possibilidades utópicas (pirâmides, múmias, máscaras mortuárias, esculturas em túmulos e rituais fúnebres). Esses elementos se tornam símbolos de um evento metafísico. A alma é o que temos de mais puro, muito embora o corpo seja colocado ao avesso disso. O corpo é menos, por ser material e físico, mas seria ele algo sempre *tópico*? Segundo Foucault, “[...] não há necessidade de uma alma nem de uma morte para que eu seja ao mesmo tempo opaco e transparente, visível e invisível, vida e coisa: para que eu seja utopia, basta que eu seja um *corpo*” (2013, p. 11, grifo do autor), o corpo, para ele, é o protagonista de todas as utopias criadas, porque as utopias se originam dele e depois voltam-se contra ele. Foucault atribui três fenômenos que acarretam no corpo uma

¹⁴ É possível o encontro de um paralelo entre o utópico e a raiz etimológica da palavra objeto. Pelo latim o termo *objectum*, suas semânticas podem variar segundo o dicionário de filosofia entre “[...] ‘lançar para diante’, ‘oferecer-se’, ‘expor-se a algo’, ‘apresentar-se aos olhos’. Em sentido figurado, *objicio* significa ‘propor’, ‘causar’, ‘inspirar’ (um pensamento ou um sentimento), ‘opor’ (algo em defesa própria), ‘interpor’” (MORA, 1994, p. 2129). Enquanto que no dicionário de língua portuguesa as três primeiras definições são interessantes para reflexão “**1.** Tudo o que é aprendido como conhecimento. **2.** Tudo o que é manipulável e/ou manufaturável. **3.** Tudo o que é perceptível por qualquer um dos sentidos” (FERREIRA, 2004, p. 1421). A variação do termo ocorre principalmente pela sua origem etimológica.

possibilidade utópica, são eles a maquiagem, a tatuagem e a máscara. Em função do recorte do meu tema, focarei a análise no aspecto da máscara¹⁵.

Levando em consideração as análises de Foucault, podemos depreender que a máscara, portanto, potencializa ao corpo um novo estado de presença e de percepção. O “mascarar-se”, para ele, permite ao corpo estar em novos lugares que ultrapassam a noção comum de lugar. Diz o filósofo que a máscara é uma operação e direciona o corpo a se deslocar de seu espaço próprio para ser projetado em algum outro (FOUCAULT, 2013, p.12). A partir dessa análise sobre a utilização da máscara, outros estados de corpos imagináveis (utópicos) são reais e possíveis (tópicos).

Tadeusz Kantor não utiliza a máscara como um objeto físico vestido no rosto do (a) ator/atriz, mas é possível definir o seu trabalho como um efeito de mascaramento dos personagens. Kantor apresenta subjetivamente alguns dos aspectos da morte com a utilização de artifícios empregados na cena. Influenciado por Edward Gordon Craig, elabora um teatro que dialoga com outros elementos cênicos e outras proposições corporais. Um possível paralelo entre a produção de Kantor e a análise de Foucault, é que a partir do efeito de mascaramento o corpo que está presente ao palco é utópico.

Em primeiro lugar, os motivos dos quais surgem essa hipótese se trata de um evento que dialoga com a morte, em uma concepção quase ritualística; segundo ponto seria que o corpo ali representado não condiz com uma possibilidade real, o corpo do ator está no entre da vida e a morte, em terceiro lugar o teatro de Tadeusz Kantor enquadra o espaço-tempo em uma dimensão paralela, ao memorizar o passado, também dialoga com o futuro e principalmente com o presente. Em última instância, nota-se que é por meio do mascaramento que o corpo ali representado não condiz com a realidade, mas existe numa realidade ficcional. Esses pontos fazem com que as características utópicas se tornem possíveis de serem realizadas e, provavelmente no teatro Tadeusz Kantor, pode ser impossível de encontrar alguma possibilidade estritamente utópica a ponto de que não se consiga alcançar sua materialidade estética.

Entendo por mascaramento todo efeito que o corpo dos artistas treinados resgata para o trabalho de atuação, mesmo não havendo a necessidade da máscara

15 Michel Foucault considera neste texto a máscara, maquiagem e tatuagem como fenômenos equivalentes nas possibilidades de percepções corporais, bem como, nas potencialidades desses elementos como transformadores do corpo.

enquanto objeto. Por mascaramento seria equivalente ao mesmo estado que o corpo atua com uma máscara, mas sem estar usando-a. Para o autor Rudson Duarte, a respeito do corpo que recebe a máscara, ele é revelado a partir de uma materialidade arquetípica, que possibilita a realização de “[...] concretudes poéticas na cena, através dos meios e formas de interação e relação do ser” (DUARTE, 2017, p. 13). Depois do jogo com a máscara e o paradoxo do corpo que se esconde sob a máscara, também se revela essa amálgama, a qual ainda pode ser revisitada pelo corpo através dos “[...] rastros simbólicos que somente esse objeto pode exercer sobre o corpo do ator” (DUARTE, 2017, p. 13). Compreendo que o estado de mascaramento é uma potencialidade investida no teatro de Tadeusz Kantor sobretudo quando atuam com os manequins.

Ao aproximar o corpo do(a) ator/atriz com o dos manequins, um efeito de equivalência (sobretudo no aspecto inanimado) é possível, e a percepção transita entre a morte (inanimado) e o que é vivo (animado), por vezes confundindo-se. Diante disso, como afirma Ipojucan Pereira:

[...] o corpo vivo tem sido reduzido mais e mais à sua matéria, assemelhando-se ao objeto, em buscas de equivalências significativas. Assim como o uso da máscara tradicional leva o ator para o campo da alteridade, as projeções do espaço cênico sobre o corpo do atuante instauram outra ideia acerca do “mascaramento”, que extrapolam a mimese tradicional. (PEREIRA, 2010, p.25)

Nessa perspectiva o efeito do mascaramento ganha destaque na produção cênica do século XX, principalmente em pesquisas pedagógicas teatrais que percebem o valor da máscara enquanto agente potencializador ou um caminho para o “utópico” e “[...] da busca de um incremento na expressividade física por intermédio da conjugação de elementos, muitas vezes de formatos abstratos, como máscaras corporais” (PEREIRA, 2010, p. 21).

A arte do teatro é uma possibilidade para tornar o corpo idealizado, projetado, impossível (utópico), em um objeto materializado, estetizado, semantizado nos diversos níveis da recepção (tópico). A eficácia cênica dos elementos dramaturgicos da cena (iluminação, máscara, cenário, entre outros) permite que o corpo usual tido como “possível” (o corpo cotidiano) se redimensione. Isso não é uma novidade, afinal, muitas das técnicas criadas principalmente no século XX, como a biomecânica e a mimese corporal advém graças a um anseio de um novo pensamento do tratamento corporal. Mostra-se interessante nessa análise pensar que este corpo em cena traz

pressupostos do que seria a capacidade de chegar a essa utopia. Um exemplo de corpo simbólico e utópico são os presentes no *Teatro da Morte* de Tadeusz Kantor.

Na estética *kantoriana*, o corpo e o objeto possuem equivalência de importância na obra cênica, uma vez que o dramaturgo utiliza materiais retirados do cotidiano, pois acredita no valor memorável deles e entende o corpo como matéria que está a serviço do teatro. Kantor orchestra o caos a ação cênica proposta a partir do agrupamento desses objetos. O efeito simbólico do mascaramento se perpetua sobretudo, quando Kantor emprega certos métodos para a criação de sua obra. Dentre esses métodos, destaco o uso de uma breve partitura de ação designada a cada personagem e a presença cíclica das cenas, nas quais os atores/atrizes repetem suas ações, muitas vezes acompanhados de manequins. Ele os designa como “[...] uma espécie de prolongamento imaterial, alguma coisa como um ÓRGÃO COMPLEMENTAR do ator [...]” (KANTOR, 2008, p. 200). Dessa forma, o ator/atriz e seus duplos inanimados se tornam um. Essa quimera se equivale ao mesmo efeito da máscara enquanto objeto, pois a máscara deve se unir àquele que a está vestindo, por exemplo, se um ator/atriz a veste sem um preparo corporal, será apenas um corpo com adereço e sem unidade significativa.

Apesar de ainda ser muito complexo afirmar que este corpo pode ser considerado como objeto de arte no teatro, a partir do efeito de mascaramento, considero as novas pesquisas cênicas em outras linguagens (*performance art*, *happening*), bem como o teatro pós-dramático, locais de grande experimentação e aceitação dessas novas análises acerca da representação e significação do corpo no final do século XX.

Segundo Hans-Thies Lehmann (2007) é no teatro pós-dramático o momento das possibilidades de elaborar noções para além do simbólico. Somente nesse período é que o corpo é entendido enquanto matéria. De acordo com Lehmann, “opera-se um deslocamento no modo de ver a fatura dos signos em geral quando no teatro pós-dramático se chega a uma extrema manifestação de corporeidade [...]” (p. 157). O corpo centraliza toda a produção de sentido e rejeita o papel de significante. Dessa forma, a possibilidade de mascaramento a fim de dar ao corpo o tratamento de objeto artístico se torna ainda mais potente.

O corpo proposto no teatro pós-dramático é um grande receptáculo de significações e essa possibilidade se legitima principalmente na relação não hierárquica com o objeto. Segundo Lehmann (2007), a chave do engendramento

dramático está na relação hierárquica do ator/atriz com o objeto e ao romper com essa hierarquia e estabelecer uma semelhança democrática entre toda a matéria cênica, os processos de criação são designados às novas propostas estéticas.

O espetáculo *A Classe Morta* de Tadeusz Kantor é um bom exemplo de produção pós-dramática, que utiliza de elementos do mascaramento, através dos artifícios já mencionados anteriormente, como a intencionalidade, a morte como poética, imobilidade escultural ou imagem e as questões sobre a teatralidade. Ao inserir uma repetição medida de pequenas partituras de ações dos atores/atrizes e integrar ao corpo humano elementos inanimados, esses corpos se atrelam ao simbólico elemento da morte que é o grande ponto de criação de Kantor.

Estes corpos em cena não estão vivos, tampouco mortos. De certa forma estão em um estado paralelo de existência e que direciona a percepção dos espectadores em direção às novas possibilidades de interpretação dos signos visuais. Entender estes corpos vivos como representação de corpos desprovidos da *anima*¹⁶ releva sua almejada condição de objeto de arte. O sociólogo Henri-Pierre Jeudy (2002) atribui essa qualidade mórbida como um ideal estético humano. A morte, segundo o sociólogo, é a eterna lembrança da nossa condição de sujeitos enquanto objeto. Quando Kantor apresenta na cena essas representações da morte, também relaciona o efeito da morte enquanto agente de força estética teatral.

Não é por acaso que a obra de Tadeusz Kantor suscita ainda tantos debates necessários na produção teatral. Entendo que, sobretudo, é um teatro de muitos experimentos estéticos e que teve diversas fases ao longo dos anos, isso possibilita compreender que neste teatro, o corpo é agente simbólico dessa expressividade, e utópico no sentido ideal de representação. Em *A Classe Morta* o efeito provocado pela representação de um estado que alude à morte se estende para além dos corpos dos atores/atrizes lançando-se para os objetos em cena. Neste sentido, a atmosfera criada através de um conjunto de fatores que estão imbricados principalmente numa nova relação entre o humano e o objeto é capaz de vir à cena. O que estamos então definindo como “mascaramento”, a partir de determinadas práticas postas de forma

¹⁶ a-ni-mar - Conjuger (latim *animo*, -are, dar vida, soprar) *verbo transitivo* /1. Dar animação a; dar vida a. 2. [Figurado] Dar aparência de vida a (algo que é material).3. Dar alento, força, coragem. = ENCORAJAR, ESTIMULAR/4 Promover o desenvolvimento de. = FOMENTAR, FAVORECER.5. Imprimir movimento."anima", in: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008 – 2013, <https://www.priberam.pt/DLPO/anima> [consultado em 05-07-2016].

consciente em cena, potencializa, por fim, não apenas o novo estado corporal do ator, mas também a formação deste estado atmosférico que, por muitas vezes, amplifica a perspectiva de percepção.

A utilização da máscara como suporte investigativo para inúmeras poéticas desenvolvidas ao longo do século XX, como podemos verificar na obra de Freixe (2010), leva-nos a questionar sobre sua função, seus limites e sua evolução em nosso século. A máscara, sendo mais do que um simples objeto, apresenta-se como um conceito. Nesse aspecto, ao indagar, quais são suas especificidades hoje e quais são suas possibilidades para colaborar com a poética da cena, Freixe também parece preocupar-se com isso, quando constata que:

Entre a pesquisa dramaturgica contemporânea e a máscara, os caminhos já não parecem convergir. Como se as utopias teatrais do século XX trazidas pela máscara se tivessem dissipado ao mesmo tempo em que na sociedade desmoronavam as ideologias messiânicas. Como compreender a retirada da máscara, ou pelo menos o seu afastamento, e que função mantém hoje em dia na prática teatral? Será que ainda pode provocar o fulgor de novas esperanças e suscitar o surgimento de novos sonhos? (FREIXE, 2010, p. 247)

Assim, parece pertinente o surgimento desses questionamentos, para que possamos compreender de que modo a utilização desses artifícios na contemporaneidade incide na criação e oferece determinada potencialidade artística. Creio que exista ainda uma infinidade de possibilidades de trabalhos com o mascaramento de atores/atrizes, devido aos estudos com a máscara objeto. Como discutido, a máscara enquanto actante permite que a percepção dê conta de sensações extra usuais.

Em *A Classe Morta* não podemos afirmar que o ator veste uma máscara, se entendermos a máscara como este amálgama composto pelo duo ator/objeto acoplado ao corpo. Observa-se que nenhum dos atores veste uma máscara, ou ainda, mesmo se ela existisse, estaria tão camuflada que sua presença passaria despercebida. Os atores do *Cricot 2* alcançam a corporeidade necessária para dar conta da exigência estética kantoriana, eles substituem o uso da máscara-objeto pelo que estamos lendo como mascaramento no corpo. Este corpo assume uma qualidade expressiva que extrapola o convencional modelo teatral. Por conta disso percebemos o mascaramento como um importante recurso, o qual, enquadra o corpo também como um objeto de apreciação estética no teatro. O que Kantor parece querer realizar

em *A Classe Morta* não é a substituição completa da figura humana nos corpos dos atores, mas sim, alcançar um outro estado desses corpos, para que possam ser percebidos de outras formas.

Paradoxalmente, porém, a máscara — que só deveria servir para que esquecêssemos o corpo julgado indigno da arte — dará ao ator a consciência das possibilidades expressivas da linguagem corporal, o despertará para a qualidade do gesto e lhe ensinará as leis dinâmicas do movimento no espaço. A máscara, que deveria apenas esconder o ator, finalmente revelará nele a parte oculta do criador. (FREIXE, 2010, p. 22)

Há de se considerar que o jogo de mascaramento presente em toda a encenação de *A Classe Morta*, engendra um enquadramento corporal que possibilita a percepção de um corpo com novos contornos expressivos e poéticos. Todos os atores presentes na peça aproximam-se de um estado de presença semelhante ao objeto, por meio da imposição de um mascaramento corporal em cena.

Figura 5 – Ator e manequim



Fonte: <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/kantor-tadeusz-umarla-klasa>

O mascaramento em *A Classe Morta* é, portanto, um elemento visível material e palpável, efeito de diversos fatores que se interligam, mas sobretudo, favorece ao ator um trabalho corporal de forma mais próxima aos elementos tidos como objetos. Acima, na figura 5, podemos ver um momento do espetáculo, no qual o ator está ao lado de um manequim, apesar de seu rosto nos mostrar um movimento muito expressivo em relação ao manequim, que por natureza possui uma expressão neutra, percebemos que não se apresenta como uma expressão cotidiana. Existe um esforço para que ela seja diferente do convencional. Esse recurso é estendido também às expressões de todos os atores e atrizes do *Cricot 2* nesta peça. É possível que o alinhamento entre a neutralidade dos manequins e a forte expressão dos atores encontrem uma síntese na cena. Nesse jogo de polaridades de percepção parece existir uma unidade. Pelo uso contrastante e simultâneo que faz desses elementos em cena, imobilidade e movimento, animado e inanimado, expressão neutra e expressão extra cotidiana, o teatro de Kantor pode parecer paradoxal e, neste

paradoxo, o corpo do ator encontra um lugar de instabilidade, oscilando entre sua proximidade com o humano e sua aproximação com a matéria inanimada. Desse modo, ele consegue aludir a determinados elementos abstratos em seu teatro, como no caso da morte. De forma surpreendentemente, Kantor conseguiu reunir um conteúdo abstrato e subjetivo e, por meio das conexões que cria em cena, através dos corpos e dos objetos, alcançou presentificar esse conteúdo de forma inovadora.

As características que definem o que é objeto e o que é o corpo no teatro também sofrem variações. A autora Anne Ubersfeld (2005) por exemplo, classifica o corpo como uma das possibilidades do objeto no teatro. Para isso, enumera três categorias de objetos os quais dispõem de funcionalidades próprias, sendo eles: acessório, ator e o elemento cenográfico. Apesar de distintas, essas categorias variam de acordo com a proposta artística e a frequência da ordem desses objetos. No teatro de Tadeusz Kantor os objetos deslizam por entre essas ordens categóricas. Por exemplo, em *Wielopole Wielopole* o corpo de soldados como parte da cenografia, bem como a máquina fotográfica acaba por ganhar protagonismo simbólico. Esse teatro será melhor analisado mais adiante. Já em *A Classe Morta* os atores e atrizes também oscilam dentro dessas categorias, pois ao estarem atuando com manequins anexados a eles, e por terem uma movimentação muito particular dos manequins, o próprio objeto manequim passa a se tornar corpo enquanto o corpo passa a se tornar acessório, como no exemplo da figura 5.

O uso do mascaramento em cena auxilia o corpo a transitar entre as categorias de acessório, ator e elemento cenográfico, assim sendo, o corpo pode se torna também objeto de representação e suporte sígnico com o auxílio do mascaramento. Existem teatros que optam por dar ao objeto sua categoria convencional. São questões individuais de valor estético, entretanto, nos teatros de Tadeusz Kantor percebe-se a escolha de objetos e a escolha dos corpos para que juntos uma rede complexa de funcionamento jogue com a percepção do espectador, fazendo com que valores hierárquicos do teatro como a sobreposição da presença do corpo humano sobre o objeto fosse revista. Anne Ubersfeld menciona que “[...] uma personagem pode ser um locutor, mas pode também ser um objeto da representação, do mesmo modo que um móvel” (UBERSFELD, 2005, p. 118) a autora aprofunda sua afirmação e afirma que “existem dramaturgias em que só a personagem é o objeto cênico” (UBERSFELD, 2005, p. 118).

O mascaramento nos corpos do teatro de Tadeusz Kantor, portanto, implica

diretamente nas relações essenciais entre o corpo e o objeto. Graças ao efeito do mascaramento o corpo pode atingir níveis de presença equiparado ao objeto. Ubersfeld também assinala que o objeto é essencialmente duplo. Nesta lógica o corpo que recebe os efeitos que o aproximam de uma presença para além do humano também é duplo, pois é um estar-ali, e se configura em “uma presença concreta” (UBERSFELD, 2005, p. 120). Essa ideia é comum à teoria do filósofo Merleau-Ponty que afirma: “o corpo é o veículo do ser no mundo” (1999, p. 122).

Nota-se, então, que a noção de corpo não designa especificidade humana, pois se o corpo é propriedade do ‘ser’, nesse sentido, ele corresponde tanto aos humanos quanto às coisas. Neste ponto, pode-se supor que os objetos também são corpos? A resposta varia de acordo com o enfoque dado. Por exemplo, na física um corpo é aquele que possui massa, enquanto que na biologia um corpo é aquele que possui vida. A provocação, entretanto, não está neste âmbito da discussão, em compreender os objetos enquanto corpos – o que necessitaria de uma pesquisa muito mais aprofundada – e sim, entender o corpo (humano) enquanto um objeto. Ao reler a definição que nos traz Merleau-Ponty é notável que sua proposta metafórica já enquadra o corpo com elementos objetais. Segundo o autor (1999) a consciência da nossa relação com o objeto se dá pela experiência, e através de uma perspectiva horizontal tendo ciência da conexão dos demais objetos e a forma que ele se apresenta a mim e aos outros. Em outras palavras, essa consciência compreende na correlação espacial e sinestésica da disposição desses objetos. Tendo em vista essa assimilação, percebe-se que o objeto é “considerado em si mesmo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 108). Assim, constata que é de forma sublime que a percepção do objeto se consagra no próprio corpo da mesma forma com a qual o corpo se percebe no objeto:

Obcecado pelo ser, e esquecendo o perspectivismo de minha experiência, eu o trato doravante como objeto, eu o deduzo de uma relação entre objetos. Considero meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo. A consciência que eu tinha de meu olhar como meio de conhecer, recalco-a e trato meus olhos como fragmentos de matéria. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.108)

A percepção e a experiência são elementos fundamentais para entender o corpo como um objeto. O autor também acrescenta uma definição para o objeto, alegando que o *e/le* é o ser em si. Merleau-Ponty compreende nessa afirmação que, ao tentar inserir um corpo nesse ambiente, é necessário enquadrá-lo nesse conjunto

de linguagem do em si, ou seja, a relação de percepção do próprio corpo, já não seria como a percepção de um corpo e sim como a percepção de um objeto. O autor adverte que a independência do objeto está no em si e não no para mim, pois é nessa condição que o corpo tende a uma experiência “sob um aspecto de generalidade e como um ser impessoal”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 123).

Em outras palavras, esse corpo como objeto deve apresentar-se nessa condição nos seus múltiplos ângulos, consagrado no momento da experiência e da percepção. Merleau-Ponty reflete sobre as considerações que a psicologia clássica afirma sobre o corpo, as quais, refutam a ideia de que ele seja considerado como objeto. Segundo o autor, pela psicologia clássica o corpo é objeto de estudo, mas não se pode comparar aos demais objetos exteriores a ele. Afinal, o corpo é dotado de sensações duplas, isto é, ao mesmo tempo em que tocamos nosso corpo também somos tocados. Ao mesmo tempo em que observamos nosso corpo no espelho existe o jogo refletido que nos observa. No momento em que falamos, percebemos o som da nossa própria voz e escutamos a nós mesmos. O nosso corpo então, diferente dos demais objetos exteriores, pois confira-se em um para si, mas se percebe no em si. A crítica de Merleau-Ponty se direciona ao afastamento dos psicólogos em relação ao objeto de estudos – seus próprios corpos. A busca de um corpo como objeto é uma investigação perigosa, que pode ir na contramão de um pensamento filosófico já consagrado que define o cogito cartesiano não mais como regra. O corpo, neste sentido, adere-se aos demais objetos, por poder mudar sua apresentação ao mundo, sendo objeto ou não. As implicações de tal atitude são julgadas à posteriori. De que forma reconhecer as finalidades corporais sob sua intenção sem se pôr a prova na práxis?

Não podemos permanecer nesta alternativa entre não compreender nada do sujeito ou não compreender nada do objeto. É preciso que reencontremos a origem do objeto no próprio coração de nossa experiência, que descrevamos a aparição do ser e compreendamos como paradoxalmente há, para nós, o em si. [...] Vamos então considerá-lo operando na constituição de nosso corpo como objeto, já que este é um momento decisivo na gênese do mundo objetivo. Ver-se-á que o corpo próprio se furta, na própria ciência, ao tratamento que a ele se quer impor. E, como a gênese do corpo objetivo é apenas um momento na constituição do objeto, o corpo, retirando-se do mundo objetivo, arrastará os fios intencionais que o ligam ao seu ambiente e finalmente nos revelará o sujeito que percebe assim como o mundo percebido. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.109-110)

Nesse propósito, Merleau-Ponty reflete que a experiência é o fator fundamental

para designar e compreender o corpo enquanto um objeto. Escolher apresentar o corpo nessa condição, segundo o autor, é um ato de revelação do sujeito, afinal, a intencionalidade no próprio conceito de objeto da pesquisa é o que move um corpo a perceber o mundo e se apresentar nele. Como também exposto a partir da teoria de Henri-Pierre Jeudy (2002) e Mikel Dufrenne (2004), a intencionalidade e a experiência reconfiguram meu corpo a um estado de objeto. Não obstante, socialmente enquadrados o corpo de forma objetais, somos levados a conduzi-lo como tal, sem a menor intenção racional. É um processo coercitivo que pouco tem a ver com a liberdade de escolha do sujeito.

O teatro de Tadeusz Kantor, portanto, é uma rede de complexos jogos que através da recepção podem ser percebidos enquanto processos intencionais. Ao se colocar como objeto através do mascaramento estetizado, transcende a prática perceptiva comum e como um ato de pura experiência artística através da recepção se torna objeto de arte. Seriam estes corpos, contudo, um coletivo de objetos de arte semelhante a uma galeria de arte? Ou um mausoléu de corpos em vida não se opõe a práticas objetificantes de seus corpos? Onde está o pensamento dialético na construção destes corpos no *Teatro da Morte*?

3 WIELEPOLE WIELEPOLE

O espetáculo *Wielepole Wielepole* teve sua estréia em Florença na Itália em 1980¹⁷ e também saiu em turnê com o espetáculo *A Classe Morta*. Nesse espetáculo é possível compreender com melhor precisão alguns efeitos já investigados sobre como o corpo é enquadrado como objeto de percepção estética no Teatro da Morte. Tal evento tornou-se um grande experimento mnemônico, uma viagem através das memórias, tempo e estados corporais.

A exibição da peça inicia com Kantor organizando os móveis do palco. Lá estão um armário, cadeiras vazias, em seguida ele coloca uma cama. Presente na cena está também um manequim ocupando uma outra cadeira. Existe uma porta e uma janela sem as paredes, sustentadas por suportes com rodas. No fundo do palco percebe-se uma parede que funciona como uma rotunda ou coxia, é o local onde acontece a entrada e a saída dos atores e atrizes. Há uma unidade estética em todos os elementos materiais que compõem o espaço. Os móveis, a parede ao fundo e até mesmo o chão possuem uma coerência cromática, mostrando uma unidade composicional. Feitos de madeira, observo a intenção de promover uma atmosfera de simplicidade. Permeia por todo cenário um vazio absoluto, um vazio de ações, de cor, um esvaziamento de vida. Tudo se mostra concreto, materializado e opaco.

E com o sinal característico de Tadeusz Kantor inicia-se o espetáculo *Wielopole Wielopole*. Os atores e atrizes que estavam atrás da parede de madeira, entram e se posicionam nos lugares de marcação. Ali permanecem na sua imobilidade inicial muito característica do teatro kantoriano. Como já havia comentado no primeiro capítulo a respeito da relação apreciativa da peça *A Classe Morta*, é como se observasse uma fotografia antiga, o mesmo acontece em *Wielopole Wielopole*, uma vez que ao se colocarem em suas marcas, estes corpos juntamente aos objetos, permanecem pictoricamente imóveis, mas altamente contemplativos. Entram em cena grupos de jovens militares, dois atores adultos com vestimentas e maquiagem idênticas, duas atrizes. Uma das atrizes se posiciona na cadeira e a outra ao chão do palco, e uma terceira figura masculina com um objeto sanitário em mãos que também se coloca ao chão.

¹⁷ A análise que segue do espetáculo está registrada na íntegra em vídeo Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sJA2c3sl1A8&t=135s>

Ao iniciar a ação apenas os personagens que estão caracterizados de forma idêntica se movimentam, são eles Olek e Karol. Suas ações neste primeiro momento são de reorganização dos elementos materiais presentes no espaço – correspondem aos corpos dos atores e atrizes, os objetos do cenário e o manequim do sacerdote. Eles modificam a estrutura inicial dos elementos cênicos do palco de forma livre, corpos e objetos recebem o mesmo tratamento: deslocar, esconder, mover e expor. Trata-se de uma colocação interessante a ser analisada, a qual diz respeito ao tratamento que se dá ao corpo e ao objeto.

Como foi possível perceber que em *Wielopole Wielopole*, a estratégia de alcançar a equivalência entre corpo e objeto inicia no momento anterior a ação, que se observa na escolha e na intenção de apresentar os elementos inanimados e sua presença cênica antes da entrada dos atores e atrizes, conforme o andamento e a inclusão dos corpos humanos, os quais estão apoiados por uma teatralidade que já mantém características dos corpos no Cricot 2 em *A Classe Morta*. Em *Wielopole Wielopole*, contudo, existem corpos com maiores contrastes em relação a *A Classe Morta*. Há uma maior intenção em apresentar os corpos que se aproximam muito da condição rígida dos manequins, ou mesmo objetos, de forma que, corpo e manequim se assemelham durante toda a encenação, às vezes confundindo-se. Por exemplo, os dois personagens idênticos acabam por ser o duplo um do outro. Existe aqui o efeito de espelhamento já acusado por Jeudy, mas nesse caso, são corpos humanos que em interação mesclam a percepção entre humano e o não-humano.

Figura 6 - Em cena personagens Olek e Karol, corpo militar e Tadeusz Kantor



Fonte: <http://www.triestecontemporanea.it/files/Image/Kantor%20cop%20light%20jpg.jpg> 16/03/2018 22:14

Na imagem acima observamos três agrupamentos de corpos, em primeiro plano pode-se considerar Olek e Karol como um primeiro agrupamento, devido ao fato de ambos se tornarem o duplo um do outro em toda a encenação. Temos o corpo de Tadeusz Kantor atuante e regendo as ações e por fim, no fundo da imagem observa-se o grupo maior os quais representam os soldados que estão em partida para guerra.

A presença desses coletivos de corpos nos indica sobre a complexidade de categorizá-los em uma única característica. Não basta designar a este ou aquele corpo sua condição de objeto, mas a compreensão das perspectivas que se cria neste ato intencional para que um pensamento dialético com o auxílio da recepção se torne possível. As criações dessas representações que a humanidade faz de si, segundo o antropólogo David Le Breton, acontece pela sua característica de ser uma “estrutura simbólica” e “altamente reivindicada” (BRETON, 2013, p. 31) que o corpo passa a ser deliberadamente um material de significação do sujeito. Em Kantor, seria o equivalente ao corpo que é exposto em seu teatro, pois suas escolhas de

representação, seu enquadramento e sua forma, discursam sobre a presença real e ficcional, provocando os questionamentos necessários que se tornam o motivo da sua complexidade.

Determinado ponto, ainda no início da peça, a personagem da mulher viúva entra com uma máquina fotográfica, daqueles modelos antigos, juntamente com os primeiros criados. Ela, ao se deparar com o manequim do padre estendido sobre a cama, começa a limpá-lo com um pano molhado. Depois de alguns instantes de trato com o manequim ela aciona uma alavanca junto a parte inferior da cama. Graças a isso, o colchão começa a virar, e a revelar o que estava preso por baixo do colchão. Surge novamente a figura do sacerdote, vestindo uma batina preta. Este personagem (padre) agora está em outro suporte, ao menos neste momento, não diz respeito ao manequim do início da encenação, agora o personagem “habita” o corpo humano de um ator. Isso se fortalece com o comportamento da mulher viúva, pois ela dá ao corpo do ator o mesmo tratamento de ação que realizou com o manequim, consiste numa aplicação de movimentos violentos e autoritários, enquanto o padre está submetido a este tratamento de forma passiva, mantendo sua neutralidade expressiva.

No teatro de Tadeusz Kantor a qualidade da forma é mais reivindicada em detrimento ao seu conteúdo dramático. Essa possibilidade se comprova no momento em que Kantor escolhe apresentar os elementos materiais e figurativos do seu teatro. Um exemplo é o da figura do padre, apresentado em um primeiro momento de maneira apenas imagética, a consagração alegórica da figura do personagem, em outro momento sua posição atuante carregada de fala e discurso. Vale ressaltar que como comentado, o personagem transita em suportes diferentes, ora manequim e ora ator humano. Essa transição de corpos, ou mesmo o momento em que manequim e ator se apresentam juntos em cena é dado a consagração do instante de equivalência entre corpo do ator e manequim. E assim como ocorre com o ator-objeto de *A Classe Morta* (figura 1), na sua permanente dúvida sobre sua humanidade, o personagem do padre aguça a observação do espectador que ali busca um menor indício de movimentação involuntária, a fim de um refúgio humano que acalenta todo esse acontecimento taciturno. Acerca destes eventos Wagner Cintra comenta:

Em *A classe morta*, os Velhos carregam anexados ao corpo os manequins das crianças que foram um dia, como excrescência, um tumor supurado do passado morto. Em *Wielopole Wielopole*, a imagem do Padre duplicada no manequim de látex desperta o interesse na descoberta da condição da sua humanidade. Assim, a partir do temor da morte, surge a clareza última da vida, traduzida em imagem pura, emblematicamente fechada como ícone. (CINTRA, 2010, p. 93)

Não apenas o personagem do padre tem a imagem duplicada, em *Wielopole Wielopole* os personagens de Olek e Karol também acabam por muitos momentos reproduzirem uma mesma imagem corporal. O que difere é que o duplo da figura do padre é um ator humano e um manequim, enquanto que os personagens Olek e Karol são dois atores que mantêm maneirismos nas ações, e reproduzem a movimentação típica do teatro de Kantor. Essa movimentação e expressão eleva a condição desses corpos a atuarem não apenas como humanos, e sim como outros objetos da cena.

A imagem corporal é um conceito amplamente estudado pelo psicólogo austríaco Paul Schilder em *A imagem do corpo: as energias construtivas da psique* (1994). O livro em questão, de forma limiar, desenvolve seus estudos clínicos, bem como, conhecimentos médicos e conceitos filosóficos para bases de um estudo da imagem do corpo. Há que considerar, se um corpo pode ser tomado como objeto, é possível analisá-lo pelas suas qualidades estéticas e visuais, a imagem do corpo reitera como somos condicionados as elaborações imagéticas do nosso corpo, em relação também a outros objetos e corpos. A partir do olhar da psicologia é uma contribuição interdisciplinar, que entende a percepção corporal com todas as suas complexidades, junto ao, (in) consciente humano. O que é a imagem corporal?

Schilder investe nessa resposta logo na introdução segundo ele: “entende-se por imagem do corpo humano a figuração de nosso corpo formada em nossa mente, ou seja, o modo pelo qual o corpo se apresenta para nós” (SCHILDER, 1994, p. 11), ou seja, como concebemos mentalmente a construção do nosso corpo. Há a possibilidade de enxergar as extremidades do corpo, como as pernas, os braços, consegue-se visualizar a ponta do nosso nariz, os limites impostos pelas órbitas nos olhos. A visão não é o único mecanismo para perceber o corpo, também é possível sentir através da capacidade tátil, sente-se dor, mudanças de temperatura. Cria-se, conseqüentemente, uma estrutura do corpo, ao qual nos é apresentada de forma tridimensional (SCHILDER, 1994). Não apenas a própria imagem do sujeito é construída, como há a criação da imagem corporal no outro, em inúmeras situações. Conforme Schilder (1994), essas consciências a respeito do corpo fazem com que

isso esteja além da percepção, ou apenas no seu aspecto sensório. Ao compreender a Imagem Corporal, ela corresponde a um conjunto de figuração e representação mental, que mesmo estando envolvidas não se tratam de uma mera representação.

Interessam para a pesquisa as contribuições sobre a elaboração de uma imagem corporal que o sujeito vê exterior de si, ou seja, uma construção imagética de seu corpo para compreender uma perspectiva de si. Essa qualidade reflexiva enquadra pensar o próprio corpo como um objeto, a partir deste distanciamento do eu com a minha imagem, passamos a considerar “claramente que percebemos nosso corpo da mesma forma como percebemos os objetos do mundo externo [...] Corpo e mundo são experiências interconectadas” (SCHILDER, 1994, p. 110). Muito embora seja coerente refletir que a imagem corporal permanece de forma arbitrária no nosso cotidiano. Tanto que os objetos, em sua maioria, presentificam o fenômeno da imagem corporal mesmo sem manter nenhuma relação com o sujeito. Paul Schilder discorre a respeito dessa forte presença da imagem corporal, a exemplo, do chapéu e da bengala, que são objetos que em *sui generis* estão intimamente ligados ao corpo e acrescenta que elas estão para além do corpo físico.

Quanto mais rígida é a ligação do corpo com objeto, mais facilmente este se torna parte da imagem corporal. Mas os objetos que estiveram, em algum momento, ligados ao corpo, sempre retêm algo da qualidade da imagem corporal. Assinalei, especificamente, o fato de qualquer coisa que se origina no corpo ou que dele emana continuar sempre a fazer parte da imagem corporal. A voz, a respiração, os odores, as fezes, o sangue menstrual, a urina ou o sêmen ainda são parte da imagem corporal, mesmo quando já estão espacialmente separados do corpo. (SCHILDER, 1994, p. 185)

Em *Wielopole Wielopole* se presencia essa relação implícita entre corpo e objeto, nos dois exemplos apresentados dos personagens Olek e Karol, mas sobretudo no personagem do padre que tem como duplo um manequim. Existe ali uma transformação perceptiva, o qual promove uma união entre humano e objeto. Em determinado momento da peça, Olek e Karol junto ao boneco e ator do padre movimentam o padre-boneco, a fim de contestar se o personagem padre-ator reflete exatamente os mesmos movimentos que eles inserem no boneco. Almejam com isso uma busca para o encontro de um traço subjetivo, individual e humano. O ator, entretanto, permanece na sua condição imóvel, replicando apenas de maneira fiel a movimentação do boneco. Mesmo referindo-se a uma marionetização do ator, os estímulos dessa provocação, dos conflitos dessa dualidade me levaram a considerar

que este exercício do 'entre', provoca mais imagens corporais e instigam múltiplas percepções. Isso me leva a acreditar, que ao se equivaler aos objetos, o artista está presente na sua intencionalidade artística, ou seja, não é um processo de desumanização, é por outro lado, refutar um antropocentrismo no sentido mais literal do termo. Segundo Henri-Pierre Jeudy, a respeito das imagens corporais na prática artística afirma:

O artista a transforma em representações; por assim dizer, objetiva o corpo como objeto a ponto de lhe fornecer uma representação atemporal. Tradicionalmente, faz do corpo um quadro ou uma estátua quando exprime, por seus jogos de composição abstrata ou figurativa, a mobilidade das imagens corporais, transformando sua efemeridade em figura de eternidade. Tratar o corpo como objeto de arte é impor uma figura de ordem estética à labilidade das imagens corporais. (JEUDY, 2002, p. 29)

Em suma, nota-se que a teoria proposta por Paul Schilder, se alinhada ao pensamento teatral, o qual é mais aplicável hoje, do que a modelos teatrais clássicos. Essa é, em conclusão, uma das maiores justificativas pela escolha do autor e principalmente pelo conceito, esse que está imbuído de complexidades para pensar uma imagem corporal a partir de sua materialidade, trazendo à tona suas questões estéticas implícitas. Não obstante, o teatro de Tadeusz Kantor é um ótimo material de análise, por se dedicar a exploração dessas corporeidades teatrais. O teatro pós-moderno ou contemporâneo é um potencial campo para ser analisado pelo prisma das suas contribuições teóricas.

Figura 7: duplos humanos padre e manequim



Fonte: https://culturehub.co/blog/a_signal_of_shrinking_time_Tadeusz_Kantor_on_film 16-03-2018 22:05

Em *Wielopole Wielopole* o corpo é considerado como agente perceptivo que pode ser enquadrado como um elemento material de valor inanimado. Seria prudente referir-se aos “corpos” neste teatro, devido às múltiplas qualidades que é aparente nessa obra de Tadeusz Kantor, principalmente na fase do seu Teatro da Morte. Esses corpos como o dos manequins, dos atores/atrizes e objetos desde *A Classe Morta* inserem uma nova perspectiva estética teatral. Um exemplo desse efeito é que a partir do teatro de Kantor, os críticos teatrais passam a considerar a tese de um corpo como objeto neste teatro (CINTRA, 2012). Para o autor Wagner Cintra (2012) essa é uma concepção equivocada do corpo no teatro de Kantor, uma vez que objeto e corpo representam sua condição real em cena, de modo que, objeto e humano são apresentados nessa mesma natureza. Embora este trabalho tenha como objetivo extrair indícios e possíveis técnicas e reflexões artísticas que fazem do corpo na percepção um objeto de artístico.

Existe um grande fluxo de significações, ou agrupamentos de significados nos corpos e objetos em *Wielopole Wielopole*, bem como em *A Classe Morta*. Isso se amplia no momento em que o objeto e corpo estão acoplados enquanto unidade estética. Em *Wielopole Wielopole* quando a personagem da viúva entra com a máquina fotográfica-metralhadora existe ali uma mudança de significado e significante para ambos. A personagem ao se encaminhar para capturar a “fotografia” se transforma em uma assassina, não pelo fato de ter realmente assassinado alguém, mas pelo motivo de que, a máquina fotográfica também se transforma e através de mecanismos no próprio objeto revela-se como metralhadora. Ao invés de registrar o momento em que os soldados estão dispostos para a realização da foto, o que acontece é a representação de um massacre.

É provável que exista uma alusão entre morte e fotografia, pelo fato da fotografia em sua essência prender/registrar/capturar/eternizar o momento, mas também o mata. Ali tanto personagem quanto objeto convergem em motivos de morte, pois ocorre o efeito que Anne Ubersfeld (2005) chama de “inverossimilhança”. Para a autora, essa inverossimilhança é um lugar próprio do teatro, a qual representa a mobilidade dos signos e funções. Percebemos no exemplo da personagem da viúva com a máquina fotográfica-metralhadora, este deslocamento do significante, uma vez que personagem e objeto atribuiu outro significado a ação decorrida. O fato é que tanto objeto quanto corpo podem servir de variadas formas simbólicas teatrais. Aqui o corpo da atriz também se enquadra enquanto objeto de arte, pela existência de uma dependência entre corpo e objeto a fim de que se consagre o efeito da morte em um único sentido.

Esta relação de equivalência entre o corpo atuante e objeto pressupõe os códigos propriamente teatrais. Para Ubersfeld neste “repertório de equivalências” estariam caracterizados termos sistemáticos em oposição ou, no exemplo do teatro de Tadeusz Kantor as dicotomias da morte e vida, corpo e objeto, harmonia e caos. Esses códigos não são estruturas fixas, variam de acordo com modos de cultura e da língua e, graças a essa maleabilidade que, a todo momento, os signos teatrais podem ser substituídos e “[...]cada um deles fazendo parte do mesmo paradigma” (UBERSFELD, 2005, p. 13). É por conta da maleabilidade do signo no teatro que se torna possível a “[...] substituição de um signo de um código, por um signo de outro código” (UBERSFELD, 2005, p. 13).

Embora seja necessário um esforço a mais para que o corpo possa ser enquadrado como objeto de arte, numa perspectiva da lógica social, o corpo não deveria se equivaler ao objeto e também este pensamento parece soar contra uma tradição filosófica que combate a lógica do *cogito* cartesiano. Mesmo havendo questões díspares, o teatro oferece formas de escapar das lógicas sociais e padrões morais, assim como afirma Ubersfeld “[...] o que é lógico e moralmente impensável, ou socialmente escandaloso, o que deveria ser recuperado segundo procedimentos estritos, está no teatro em estado de liberdade, de justaposição contraditória” (UBERSFELD, 2005, p. 27).

A liberdade que aqui é defendida é a da autonomia do corpo no teatro no sentido de que ao se equivaler a condição de objeto, seja por formas sensoriais, perceptivas ou simbólicas, potencialize sua própria expressão. Ou que se inicie a investigação pelos caminhos incertos e pouco explorados “é por isso que o teatro pode designar o lugar das contradições não resolvidas” (UBERSFELD, 2005, p. 27). É, portanto, no ato da fotografia, uma das ações mais importantes de pensar na relação da morte, que o corpo passa a ser objeto, pois de acordo com Jeudy (2002) a fotografia me leva a crer o estado que eu me considero sujeito passo a ser considerado objeto, e isso não deixa de ser mais uma experiência de morte.

3.1 O tempo dilatado em *Wielopole Wielopole*

O espetáculo *Wielopole Wielopole* foi idealizado por Kantor ao se deparar com uma fotografia antiga de soldados. Na fotografia é possível reparar que os soldados estão organizados em pose para a foto, indo para o *front* de guerra. A ação de fotografar, como já mencionado anteriormente, pode ser tomado em uma outra perspectiva como um aprisionamento temporal, ou ainda, uma ação de equivalência com a morte. Isso não difere em relação ao trato com a cena e a forma que Kantor investe neste espetáculo. *Wielopole Wielopole* poderia ser avaliado como uma grande alegoria à memória, mas uma memória coletiva, pois o espetáculo desperta um sentimento nostálgico, assim como uma fotografia ao ser olhada, lembra-nos que aquilo já ocorreu:

... Pensando em um novo espetáculo que, após *A Classe Morta* representaria a evolução para uma nova etapa, tentei sobretudo encontrar um NOVO MODELO para o ator, que possa lhe dar novas possibilidades de ação. O instante da descoberta provocou em mim uma excitação extraordinária e ela me levou a uma nova pista: uma súbita fulguração à vista de uma foto-lembrança de convocados, provavelmente tirada antes de sua partida para o *front*, imagens cinzentas, dolorosas, *imobilizadas face à morte*, prefigurada por esse terrificante uniforme. (KANTOR, 2008, p. 248, grifo do autor)

São três os motivos para considerar o tempo, como um elemento de grande valor para pensar no enquadramento do corpo em *Wielopole Wielopole*. Esse corpo tomado como objeto de arte, assim como uma obra de arte propriamente, tem uma relação direta com o tempo, seja na sua eternidade como os grandes clássicos literários, pinturas e esculturas, ou na sua efemeridade como o teatro, a dança ou *performance art*. Essas artes do acontecimento, todavia, por vezes, estão documentadas em vídeos e fotografias, bem como, na memória dos espectadores, dessa forma, o tempo e a arte são caminhos paralelos. O segundo motivo está na forma estetizante do teatro kantoriano. Como já anteriormente mencionado, Tadeusz Kantor faz do seu teatro uma composição imagética e ao criar imagens as immortaliza.

Esses HABITANTES CLANDESTINOS,
que posam para uma fotografia,
como se estivessem MORTOS,
entram portanto na história e na eternidade.
... Sua dolorosa condição:
a vida que dura este único e só momento,
como se através do maravilhoso, mas também do terrificante
e assassino processo da FOTOGRAFIA, eles tivessem sido
privados do passado e do futuro.
Como se tivessem sido privados tanto do passado,
diferente para cada um dentre eles,
quanto da vida futura, cheia de surpresas e de encanto ...
Para justificar sua existência,
eles dispõem desse curto instante
durante o qual tomam posse...(KANTOR, 2008, p. 249)

O terceiro motivo atribuo ao fato de que Tadeusz Kantor engenhosamente concede ao seu espetáculo *Wielopole Wielopole* qualidades presentes na fotografia: como por exemplo, a neutralidade de cores presente no cenário, figurino, iluminação; os momentos de imobilidade dos corpos; e a falta de linearidade cronológica, como se os personagens estivessem fixos num espaço-tempo que é comum na imagem fotográfica. O tempo, enquanto criação humana, é o que legitima nossa condição de humanidade. A foto é para nós a materialização da criação do tempo. Para Jeudy “o

retrato fotográfico transforma implicitamente o corpo em objeto de arte, pois ele o capta como uma imagem fora do tempo” (JEUDY, 2002, p. 45).

Esse corpo apresenta-se, portanto, preparado para se fixar na cena como algo eterno, um objeto de arte. Não se trata, todavia, da representação de uma fotografia, uma vez que a própria fotografia é libertadora, pois historicamente libertou a arte pictórica da imitação. É a partir de seus códigos de linguagens que opera-se os seus elementos sígnicos. Por conta disso que os corpos em *Wielopole Wielopole* são enquadrados, imóveis, expressivos e pertencem ao passado, mesmo estando no presente. Para Judy o enquadramento “[...] seria, então, uma maneira tradicional e preponderante de fazer do corpo um objeto de arte” (JEUDY, 2002, p. 49)

Figura 8: viúva, câmera fotográfica-metralhadora e corpo de soldados



fonte: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/powrot-artysty-24064>

Na figura 8 acima, percebemos no enquadramento da imagem, a viúva e a câmara fotográfica-metralhadora direcionam nosso olhar para o corpo coletivo de soldados, esses que permanecem nessa posição durante boa parte do espetáculo. Compreendo esse corpo coletivo enquanto um único corpo no espetáculo. Esse conjunto de corpos, diferem dos outros devido ao fato de estarem em maior número, e também, por representar diretamente uma condição de morte. O corpo destes soldados, pelos indícios dados no espetáculo, estão mortos, pois reafirmam sua morte através da ação de fotografar ou pelos disparos da personagem da viúva. Há também que considerar a esfera política que estes corpos representam, por estarem num coletivo, sua representação se torna um único signo, esse corpo coletivo representa, possivelmente, uma instituição falida, decrépita. Ali existe a lembrança de que a morte é fruto das consequências humanas, mais do que um ideário essencialista e romanesco da vida.

Segundo Michel Foucault em seu livro *Vigiar e punir* (1987), o corpo do soldado “tornou-se algo que se fabrica” (p. 117) na segunda metade do século XVII. Tratado como máquina, essa massa de corpos era corrigida e aos poucos cada parte do corpo era dado cada vez mais a fisionomia de soldados. Junto a isto esse corpo servil foi docilizado, apto tornou-se “perpetuamente disponível” (FOUCAULT, 1987, p. 117). Dessa forma, esse corpo do soldado é visto também como um objeto e alvo de poder. Para Foucault, encontrou-se na época clássica muita atenção dedicada ao corpo, “[...] ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam” (FOUCAULT, 1987, p. 117). Os corpos dos militares, portanto, se tornam um prolongamento do estado, não o interessa subjetividades, e sim sua funcionalidade. Aqui o corpo se torna objeto, mas diferentemente que venho propor nesta pesquisa, o corpo nesta instância se torna apenas objeto para dominação.

É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado. Os famosos autômatos, por seu lado, não eram apenas uma maneira de ilustrar o organismo; eram também bonecos políticos, modelos reduzidos de poder: obsessão de Frederico II, rei minucioso das pequenas máquinas, dos regimentos bem treinados e dos longos exercícios. (FOUCAULT, 1987, p. 117- 118)

O coletivo de corpos dos soldados em *Wielopole Wielopole* apesar de apresentar esta docilidade, que em conformidade com Foucault (1987) é comum em outras instituições sociais, como o caso das prisões e escolas, não representa no seu

trabalho artístico um posicionamento ideológico semelhante. Ali os corpos estão com o propósito comum da realização do trabalho cênico. A importância desse grupo é equivalente aos demais corpos objetos que ali também representam, porém, ao estarem presentes em cena, nem tudo se torna ficcional, estes corpos ali expostos se tornam objetos de arte.

Para Mikel Dufrenne é a percepção estética que “[...] opera a neutralização tanto do irreal, quanto do real” (DUFRENNE, 2002, p. 81). Tadeusz Kantor joga com o real e o irreal ou ficcional, pois ao colocar manequins para atuar lado a lado com atores e atrizes, faz-nos duvidar que aquilo é forçosamente um corpo humano, entretanto, o que há de importante nisso seria o fato de que a dúvida sobre a condição humana é real. No momento, em que os artistas em *Wielopole Wielopole* atuam como uma massa única de soldados, um corpo único, sem subjetividades, a representação irreal, se torna real diante dos olhos. Se torna real por meio do fenômeno, o fato de que uma câmera possa assassinar pessoas ou aprisionar suas almas. Esse trânsito entre realidade e ficção permite criações de novas lógicas corporais. Por isso a hipótese de um corpo assumir qualidades de um objeto de arte no teatro se torna possível.

quando estou no teatro, o real – atores, cenário, sala – não é mais o verdadeiro real para mim, e o irreal – a estória que é representada diante de mim – não é verdadeiramente irreal, visto que, da mesma maneira, posso participar e por ela me deixar envolver sem ser enganado, mas o que é real e o que “me envolve” é, justamente, o “fenômeno” que a redução fenomenológica quer atingir: o objeto estético dado na presença e reduzido ao sensível como, p. ex., a sonoridade da palavra ajustada aos gestos dos atores e aos encantos do cenário dos quais a atenção se empenha toda em preservar a pureza e a integridade, sem jamais evocar a dualidade do percebido e do real; o objeto estético é apreendido como real sem remeter ao real, isto é, a uma causa do seu aparecer, ao quadro como tela, à música como ruído de instrumentos, ao corpo do dançarino como organismo: ele não é outra coisa que o sensível em sua glória, do qual a forma que o ordena manifesta a plenitude e a necessidade, que traz em si e imediatamente entrega o sentido que anima. (DUFRENNE, 2002, p. 81)

O corpo do soldado é tomado como objeto pelo estado, todavia comparado à máquina, é modelado, treinado para se aperfeiçoar. Existe uma busca pelo corpo virtuoso, que ultrapasse os limites impostos pela natureza. Assume-se, porém, no teatro kantoriano os limites do corpo e o encenador buscou nessa realidade pulsões criadoras que deram origem ao seu teatro.

Não alinhio, portanto, as estratégias de dominação com a utilização do corpo com a proposta artística de Tadeusz Kantor, pelo motivo de que a chave para a criação

artística está na intencionalidade, o corpo docilizado não possui a consciência de si, mas sofre um processo de alienação social, proveniente de vários níveis estruturais da sociedade. Para Dufrenne, quando levado a representação o sujeito a consciência de sua relação ao objeto, põe em questão a aparência e distingue o percebido do real (DUFRENNE, 2005, p. 85). É a experiência e o efeito do fenômeno que qualifica o sujeito e o objeto, pois ambos são correlativos, e necessitam um do outro para se constituírem. Para tanto, presume-se que “[...] não somente que o sujeito se abre ao objeto ou se transcende para ele, mas também que algo do objeto está presente no sujeito antes de toda experiência e que, em troca, algo do sujeito pertence à estrutura do objeto anteriormente a qualquer projeto do sujeito” (DUFRENNE, 2005, p. 87).

3. 2 Objeto cênico e sua equivalência com o corpo do ator.

Considerar a importância atribuída por Kantor ao objeto, em seu teatro, é fundamental nessa pesquisa, pois discutir acerca da função expressiva e significativa que o objeto assume nos dá pistas da dimensão que o corpo humano poderá assumir ao se aproximar desses valores e qualidades do objeto. Nesse sentido, Wagner Cintra (2008, 2012, 2010a, 2010b) se dedicou a escrever a respeito dos objetos presentes em algumas obras de Kantor, sejam eles reais, inventados ou ainda objetos mistos. Segundo Cintra o objeto assume uma importância revolucionária neste teatro, ele não é tratado apenas como um adereço ou ornamentação, mas ganha valor composicional, poético, estético e simbólico. Assevera o pesquisador que:

Até o início do século XX, o objeto no teatro sempre ocupou o lugar de acessório, um elemento a mais da decoração. Sempre foi usado como um complemento, um instrumento para ajudar o ator a compor a personagem. No entanto, em Kantor, como parte de tendências que reinterpretavam o objeto na arte, entre as quais o Construtivismo, o Surrealismo e o Dadaísmo, o objeto passou a ocupar um lugar de destaque. Em seu teatro, o objeto é valorizado no sentido de se criar a tensão, tensão que está presente entre os diversos elementos da cena. O ator não possui mais o privilégio de concentrar a atenção e de catalisar a emoção. O elemento humano é um dos componentes do jogo teatral e a emoção surge das infinitas possibilidades de arranjo dos elementos que compõem o espetáculo. (CINTRA, 2012, p. 12)

Conforme a análise de Cintra, percebemos que o objeto torna-se agente ativo em cena, pois graças a ele é possível compreender as narratividades do cotidiano, o qual possui valor imensurável de significações. Kantor afirmava que eles possuem

grandes níveis de expressividades, principalmente os objetos já fabricados, reutilizados do meio urbano. Ao serem colocados como elemento simbólico, esses objetos permitem entrar naquilo que Wagner Cintra chama de “outra dimensão espaço/temporal” (CINTRA, 2012, p. 13). Isso vai ao encontro da discussão a respeito da máscara e dos efeitos que ela insere ao corpo e a cena. A incorporação desses objetos também propiciam criações de novas significações, novas localidades, dimensões, temporalidades.

Os objetos presentes em *A Classe Morta* e *Wielopole Wielopole* são agrupamentos retirados de um cotidiano, ou seja, pré-fabricados para um uso original que difere do uso cênico. Com isso, ele tem seu significado deslocado para o espaço teatral, atribuindo-lhe uma nova existência. Isso se deve graças à influência das Artes Visuais na obra de Kantor, sobretudo, a sua admiração por Marcel Duchamp e seus *ready-mades*¹⁸. Para Kantor:

No *Teatro Cricot 2*, o texto é um *ready-made*, o objeto torna-se um *ready-made*. Despojado de toda expressividade original, ele pode entrar no jogo das tensões dinâmicas e tornar-se o objeto das manipulações do ator. Processo de desmaterialização e de reinserção no concreto. (KANTOR, 2008, p. XL)

Denis Bablet acredita que Kantor, com o propósito de proteger o objeto, arranca toda sua “significação original” (*in*: KANTOR, 2008, p. XXXIX) e o reduz a neutralidade. Dessa forma, ele considera os diferentes valores estéticos mesmo em objetos escolhidos e enquadrados de “um grau inferior” (KANTOR, 2008). Esse grau inferior diz respeito aos objetos retirados de uma realidade cotidiana, o que não significa que nessa classificação isso corresponda a uma certa hierarquia, ou respeite alguma importância. Conforme Cintra, esses objetos “inferiores” que se assemelham aos *ready-mades* ou *objet trouvé* também exercem um sentido coerente ao apresentar uma realidade degradante e o efeito da morte e, sobretudo, “[...] o objeto pobre que caracteriza a realidade de classe mais baixa [...]” (CINTRA, 2012, p. 69 grifo do autor). Percebe-se aqui que as complexidades já discutidas acerca da morte parecem fazer muito sentido no espetáculo *A Classe Morta*, por meio do caráter de carga signífica dos

¹⁸ Conceito elaborado por Marcel Duchamp, o qual instaura uma nova condição da arte. Principalmente ao delegar aos produtos comerciais um *status* artístico. Um bom exemplo é “*A fonte*” (1917), obra esta que se refere a um urinol assinado por Duchamp com o pseudônimo “R. Mutt” e sua tentativa de expor na galeria. Neste ato de transgressão, se repensou valores canônicos das obras de arte e as ideias e conceitos inseridos pelo artista passou a fazer parte do conjunto da obra. Em uma tradução livre *ready-made* seria algo como “artefato comum” ou “já pronto”.

objetos ali presentes, nos quais Kantor aplicava o valor de equivalência, o mérito do objeto e sua realidade degradada.

É possível observar que o corpo como objeto de arte se torna concreto ao assumir determinadas características relevantes que fizeram eclodir sobreposições signos simultâneo, estendendo sua possibilidade de suscitar interpretações e, principalmente, sensações sobre esse objeto na cena. O modo como tal objeto é percebido na cena está imbricado juntamente ao modo com o qual o ator com ele se relaciona, o que certamente determinará o discurso da criação artística. Cintra observa que

Para Kantor, a criação artística necessita de enfrentamentos e riscos para que seja possível engajar-se em um processo de descobertas constantes. Por esse caminho, o problema do objeto torna-se um desafio no conhecimento da sua gênese e, mais ainda, na direção do entendimento do teatro em um processo de criação no qual o objeto se torna ator. E no mesmo processo, o ator torna-se objeto. Assim, um dos fatores assumidos por Tadeusz Kantor é permanecerem seus atores eles mesmos: são os chamados *ready-men*, e sobre isso muito já se falou em diversas publicações. (CINTRA, 2012, p. 16)

Assim, os efeitos propostos por Kantor em *Wielopole Wielopo* e *A Classe Morta* propiciam o protagonismo de ambos elementos (corpo e objeto). Existe uma troca de suas faculdades, e, paralelo a isso, uma potência expressiva e estética ocorre. Consequentemente uma teatralidade se amplia e ganha novas proporções.

Em entrevista concedida para Bárbara Sawa (KANTOR, 1992) Kantor reconhece: “é verdade. Trato o ator como um objeto; mas quem disse que o objeto é menos importante em arte do que uma pessoa? O objeto é também um material vivo. Craig dizia que apenas o objeto é que contava” (idem, p. 11). Esse posicionamento de Kantor torna-se um importante passo que consagra a real importância do objeto em cena. E não é diferente, em *Wielopole Wielopole* e *A Classe Morta* os objetos e atores são tratados como equivalentes. Afinal, a pesquisa artística de Kantor era ambiciosa e não se limitava em convenções teatrais já estabelecidas, as quais destacavam os atores em detrimento ao objeto, sobre o qual não recaia a preocupação em evidenciar um valor artístico significativo. Para Denis Bablet:

Kantor reconhece, ao mesmo tempo, a unidade e a complexidade da obra de arte e desenvolve uma certa ideia do teatro total, mas tanto a unidade quanto a totalidade excluem a seus olhos a homogeneidade. Ele se recusa a estabelecer a menor hierarquia entre os diversos componentes do espetáculo: ator, texto, público e cenografia. Não privilegia nenhum deles. (KANTOR, 2008, p. XXXV)

Considero que existe uma potência criativa nesse complexo jogo estabelecido por Kantor, porque através da sua habilidade inventiva conseguiu sair do campo teórico e ideias iniciais de Gordon Craig, aplicando suas convicções e ideais materializados como produto artístico, afirmando seu próprio discurso. Para tal, Kantor evitou perpetuar certos maneirismos, não aceitando que em seu teatro a entrada do “acessório”, o qual ele considerava “[...] falso objeto que provém das farsas e das esparrelas” (KANTOR, 2008, p. XL). Também não apreciava a palavra “ator”, pois para ele essa palavra havia uma carga viciosa devido a uma prática teatral burguesa, vitrinista e exibicionista.

Houve em Kantor uma radical mudança nesses nivelamentos do que é objeto, acessório, corpo, texto e etc. Com o *Teatro Cricot 2* esses diferentes níveis dos elementos cênicos não afirmam um jogo hierárquico entre esses componentes da cena, contudo, os elementos supracitados afirmam:

[...] sua igualdade, condições de tensões que registram suas relações dinâmicas. Em um teatro em que cada elemento é o parceiro do outro, é natural que o objeto seja um parceiro do ator e até um adversário a enfrentar, e mais ainda: “no momento em que o homem anexa o objeto, o objeto torna-se ator. (KANTOR, 2008, p. XL)

Ao consagrar a importância do objeto e do seu lugar de ação, assume-se também que ele é em sua forma elementar expressivo e atuante. Cabe então ao ator nivelar sua ação, para assim converter a hierarquia fundamental “[...] objeto-ator, ação-ator” (KANTOR, 2008 p. XL), em outra que se configure mais como objeto-ator-ação e as variantes dessa tríade. Buscar-se-ia com essa nova equação um jogo teatral que resultasse naquilo que se chama preexistência do ator. Esse estado de preexistência corresponde em Kantor numa valorização do humano, afinal, isso permite que o ator se liberte de qualquer programação anterior à ação que lhe foi imposta. Nas palavras de Kantor:

O ator molda tão pouco o seu papel quanto o cria ou o imita; permanece antes de tudo *ele mesmo* – um ator rico dessa esfera fascinante que são as suas próprias predisposições e predestinações. Ele não é nem a réplica fiel, nem a reprodução do papel. Em certos momentos, ele “se empenha” a fundo, de uma maneira inteiramente natural, no seu papel, para abandoná-lo desde que julgue isso necessário, e o dissolve na matéria cênica sempre presente e fluindo livremente. Essa esfera da *liberdade do ator* deve ser profundamente *humana*. (KANTOR, 2008, p. XXXVII)

Percebe-se que em Kantor a humanidade ou o estado humano são fatores fundamentais durante toda a composição da sua obra. Para alcançar a exigência estética *kantoriana*, os atores do *Cricot 2* deixavam seus registros subjetivos individuais em cada personagem e, conforme já comentado, Kantor dispensava qualquer efeito ilusório da encenação, alçando-se na realidade do objeto concreto, da morte e da própria humanidade dos atores. Os recursos de cena utilizados a partir de conceitos concernentes ao entendimento da morte, do mascaramento e da equivalência com o objeto que consagram um pensamento efetivo de enquadramento do corpo nessa nova configuração.

Anne Ubersfeld teorizou a relação do corpo e objeto no teatro. A autora afirma que, “[...] se há um elemento característico da atividade teatral, é a presença do ator” (2005, p. 33). Ubersfeld compreende que o elemento humano é fundamental para que a ação cênica ocorra e cita que, mesmo no Teatro de Marionetes, a presença humana está inserida em diferentes formas e não apenas visualmente. Enquanto elemento concreto Ubersfeld destaca o corpo dos atores, os elementos do cenário e os acessórios com importâncias variáveis, que por diversos motivos “[...] esses elementos merecem o nome de objetos” (2005, p. 118). Varia de acordo com a intencionalidade a utilização desses objetos em cena, podendo ser de mera utilização decorativa, utilitária ou simbólica. Ligado a essa última característica, o corpo, inclusive os demais objetos podem transitar entre estas classificações. Na ordem simbólica um conjunto de corpos podem substituir um cenário, bem como, o coro grego tinha um aspecto unívoco, sugerindo a abstração de um personagem¹⁹. A autora também atribui as tendências cênicas contemporâneas a importância de perceber o objeto em cena e de equivalê-lo ao ator/atriz. Nesse sentido, tanto corpo

¹⁹ Anne Ubersfeld defende a idéia de uma personagem coletiva “o coro antigo, os soldados de um exército, ou então uma reunião de vários personagens” (2002, p. 35) esse conjunto se apresenta enquanto um corpo coletivo no teatro.

quanto objeto trabalham na perspectiva do estar-ali, o que destaca a preocupação da autora em relegar corpo e objeto importâncias em equidade, ou seja, “o que é evidente para o corpo do ator pode ser também para os objetos materiais” (UBERSFELD, 2005, p. 120).

CONCLUSÃO

Os processos de enquadramento aqui em evidência se alinham as hipóteses estabelecidas no intercurso da análise dos vídeos dos espetáculos *A Classe Morta* e *Wielopole Wielopole*. Os posicionamentos dos(as) autores(as) aqui destacados ampliaram o olhar para a pesquisa e tornaram-se de suma importância para as discussões dos aspectos sociais, filosóficos e sobretudo artísticos do corpo, ao assumir sua condição como objeto de arte. Compreende-se assim que o corpo pensado enquanto objeto estético difere de um pensamento artístico, afinal, como acusou Dufrenne, o universo estetizante é maior. Supondo as considerações de alinhar o corpo a uma obra de arte, percebo que são possibilidades que percorreram o meu corpo, durante a minha vida, mas de fato o que se explorava era a condição estetizante do meu próprio corpo, e não se aproximava da condição de objeto de arte.

Considero que os corpos apresentados nos dois espetáculos são plurais, como fato comum em arte, pois, toda obra é inédita, transcende a realidade, é um ato criativo na sua pura gênese. Um possível questionamento estaria atrelado na concepção de autoria deste corpo como objeto de arte. Seria relegado ao ator por colocar seu corpo a disposição do discurso artístico como ato irreduzível de intencionalidade, ou outra possibilidade é do encenador do espetáculo idealizador de toda proposta tem seu lugar na autoria do objeto? Sem obter respostas imediatas é possível crer que, se tratando do grupo *Cricot 2*, Tadeusz Kantor assume para si a responsabilidade de todo espetáculo ao explorar eventos que perpassou sua vida e o formaram como artista.

As análises das filmagens dos espetáculos trouxeram pontos de discussões e problematizações que, alinhados às linhas teóricas, deram perspectivas para criar um curto agrupamento de possibilidades de alcance deste fenômeno. Dentre elas destaco a morte como elemento utilizado no espetáculo que potencializou as cenas, com as diferentes abordagens metafóricas possíveis. A morte também influenciou nas construções de imagens corporais cadavéricas, na expressividade intensificada e na própria semelhança dos corpos com os manequins em ambos os espetáculos, vezes confundindo-se.

Não se trata então de propostas idealistas como a do teatro total ou a da *über-marionette*, graças a Tadeusz Kantor alguns imaginários, tidos como utópicos, foram alcançados graças ao trabalho criativo, inventivo e metafórico. O corpo passa a ser

considerado objeto e se apresenta como tal, é uma obra de arte, pois é exposto, estetizado, colocado a prova. Como afirma Jeudy:

O que caracteriza o objeto de arte é o fato dele ser intocável. Uma vez concluída, a obra nunca mais é retocada [...] Poderíamos dizer, em um sentido tradicional, que o corpo é o oposto de um objeto de arte, pois está em perpétua metamorfose. Trabalhar o corpo “esculpi-lo”, é compará-lo a um objeto de arte, mas não é tomá-lo como tal. (2002, p. 19)

Na busca de legitimar o corpo enquanto objeto de arte percebi que a técnica do mascaramento auxilia-o a ser/estar em lugares/tempos distintos. Novas corporalidades também surgem com o mascaramento, como, por exemplo, os corpos dos personagens em *A Classe Morta* que anexos a eles estão os manequins que se tornam um ser único. Assim, as imagens apresentadas por Tadeusz Kantor se tornam atemporais, pois, revelam uma decrepitude nostálgica, ao passo que os manequins apresentam uma infância já morta. No caso de *A Classe Morta* atores velhos e manequins das crianças são uma das polaridades conflitantes no espetáculo, junto estão morte e vida, silêncio e barulho, imobilidade e movimentação.

Em *Wielopole Wielopole*, Tadeusz Kantor avança nas explorações expressivas de enquadramento do corpo junto aos jogos estabelecidos entre atores e objetos e apresenta-os em equivalência, aqui não existe um conflito de polaridade e sim uma união estabelecida pelos corpos em semelhança. O personagem do sacerdote, por exemplo, ao se apresentar em dois suportes como o do ator e do manequim também brinca com o jogo do vivo e o não vivo. Os personagens Olek e Karol se tornam o reflexo um do outro mesmo se tratando de atores acabam por se tornar também objetos a nível de percepção. A pesquisa revelou que não se trata simplesmente de um simples jogo imitativo do humano com a condição de objeto, Kantor busca uma realidade para cena, que se extrapola o que conhecemos por realidade, pois até o ato mais ficcional de seu teatro se torna uma condição de realidade.

Há que considerar que a Polônia protagonizou grandes acontecimentos mundiais, mas sobretudo artísticos, um exemplo está na obra do encenador polonês Leszek Madzik que dialoga muito com os quesitos aqui apresentados nesta dissertação. Atento ao trabalho desse encenador, ainda ativo no campo artístico, com possibilidades investigativas que surgirem em futuras pesquisas, ampliando as os questionamentos acerca do corpo e do objeto como seres que atuam em equivalência de suas naturezas.

A dança mostra-se também como um potencial investigativo ao se tratar da abordagem do corpo como objeto de arte, pois em consonância com alguns dos autores estudados, ela irradia a condição corporal pela sua materialidade e transcende em objeto artístico. Se torna outra possibilidade investigativa nesta linguagem que possui seus códigos próprios.

Esta jornada em torno do corpo considerado objeto no teatro Tadeusz Kantor se revelou em um universo ainda amplo. Os enquadramentos aqui escolhidos e discutidos também não devem ser considerados como base comparativa para outros espetáculos, pois é na subjetividade e nas características mais peculiares e únicas que as pistas foram encontradas graças às análises dos espetáculos. O corpo do artista posto em condição de objeto se revela na sua intencionalidade a ação mais humana e que diz respeito a sua própria condição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADES, Daw. Expressionismo. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da arte moderna**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. p. 27 – 43

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. Trad. Julia Elizabeth Levy [et al]. 5ª Ed. São Paulo: Paz e Terra 2002.

_____. e HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BARBOSA, M^a R.; MATOS, P. M. ; COSTA. M. E. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. *In: Psicologia & Sociedade*, vol. 23 (1), 2011. p. 24-34.

BARRIGA, Ivone Merle. A noção de ação a partir dos modelos representacionais de Artur Barrio e Tadeusz Kantor. *In: Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 08, p. 35- 50, 2006.

BELLONI, Arthur. O corpo e as coisas: a dissolução da fronteira entre o vivo e o não-vivo no contexto do teatro contemporâneo. **SALA PRETA**, USP, v. 8, nº 8, p. 211. 2008.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. Gilson C. C. De Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**: introdução à uma filosofia da cultura humana. Trad. Tomás Rosa Bueno. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

Cintra, Wagner Francisco Araujo. No limiar do desconhecido: reflexões acerca do objeto no Teatro de Tadeusz Kantor. São Paulo: Editora da Unesp, 2012.

_____. **No limiar do desconhecido**: reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor. São Paulo, 2008. 596 f. Doutorado em Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. A morte como poética no teatro de Tadeusz Kantor. In: VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. **Anais**. 2010a.

_____. A dramaturgia da imagem no teatro de Tadeusz Kantor. In: **Revista de Artes do Espetáculo**, nº 2, julho de 2010b. p. 88 – 98. disponível em: <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/26/21>> acesso em 14 de março de 2018.

COSTA, Felisberto S. Máscara: corpo. Artíficio. In: Beltrame, Valmor Níni e ANDRADE, Milton de (org.) **Teatro de Máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2010.

DIÉGUEZ, Ilena. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. Trad. Eli Borges. In: **Sala preta**, v.14, n. 1, p. 125-129, 2014.

DUARTE, Rudson Marcelo. **No teatro todo corpo é máscara**: A prática do mascaramento e seu desdobramentos a partir do trabalho do Théâtre du Soleil. 129f. Dissertação (Mestrado em teatro). ECA – USP, São Paulo. 2017.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. 3ª.ed. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FÉRAL, Josette. Entrevista com Josette Féral: depoimento. Florianópolis: **Revista Urdimento**, Junho, 2011. Entrevista concedida a Julia Guimarães e Leandro da Silva Acácio.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; FERREIRA, Marina Baird; SILVEIRA, Alzira Malaquias da. Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. 3. ed., rev. e atual. Curitiba: Positivo, 2004.

FOESTE, Gerda Margit Schütz; CAMARGO, Fernanda Monteiro Barreto. Estranhamento como categoria estética em arte. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”.19º, 2010, Cachoeira, Bahia. **Anais...** Cachoeira: EDUFBA, 2010. p. 2057-2070

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico. In:_____. **O corpo utópico, as heterotípias**. Trad. S. T. Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013. p. 7 – 16.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIXE, Guy. **Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XXe siècle** Montpellier: L’Entretemps, 2010. [Tradução inédita de José Ronaldo Faleiro.]

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é Necessário?** Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUSSERL, Edmund. **Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia**. Trad. Frank de Oliveira. São Paulo: Madras, 2001.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. Org. Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. A Arte é um tipo de exibicionismo. Entrevista realizada por Barbara Sawa. In: **Cadernos de teatro** n. 128. Rio de Janeiro: O Tablado, 1992. p. 05-11

_____. Tadeusz. O teatro da vida suspensa. Entrevista realizada por Jan Klossowicz. In: **Cadernos de teatro** n. 87. Rio de Janeiro: O Tablado, 1980. p. 01-05

_____. O objeto se torna ator. Reportagem de Tereza Krzemien. In: **Cadernos de teatro** n. 128. Rio de Janeiro: O Tablado, 1976. p. 07-13

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Trad. Marina Appenzeller. 6ª ed. Campinas: Papyrus, 2013.

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

LOPES, Ângela Leite. Kantor e a recusa da interpretação. In: **Folhetim**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, 1998. p. 16-20.

LYNTON, Norbert. Expressionismo. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da arte moderna**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. p. 27 – 43

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos A. R. de Moura. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORA, José Ferrater. Dicionário de filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MORETTI, Maria de Fátima de Souza. **Encanta o objeto em Kantor**. Florianópolis, 2003. 131f. Dissertação (Mestrado em Literatura). UFSC, Florianópolis, 2003. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/85641/197260.pdf?sequence=1>

PAVIS, Patrice. **A Análise dos espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA. Ipojucan. Corpo/Objeto: o mascaramento na cena contemporânea brasileira In: **Móin-Móin**. Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 6. Número 7. Jaraguá do Sul: SCAR-UDESC, 2010.

RANGEL, Rodrigo. Pequeno panorama histórico do teatro polonês como base para uma herança artística ampla. In: **Revista Científica/ FAP.**, Curitiba, v.8, p. 115-131, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1514>> acesso em 27 de março de 2018.

RIBEIRO, Almir. Uma pedagogia teatral velada: a über-marionette de Gordon Craig. In: **Cena**, nº12, pág. 1-15, 2012.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto**: teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andréia Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre [et al.] (org.). **LÉXICO do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. Trad. Sílvia Fernandes In: **Sala Preta**. vol. 13, n. 1, jun 2013, São Paulo. p. 56-70

SCHILDER, Paul. **A imagem do corpo**: as energias construtivas da psique. Trad. Rosanne Wertman. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SCHARF, Aaron. Construtivismo. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da arte moderna**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. p. 140 – 146

UBERSFELD, Anne. **Para ler teatro**. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIVEIRO DE CASTRO, Eduardo. **A morte como quase acontecimento**. Entrevista no Café Filosófico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nz5ShgzmuW4&t=6336s>