

A dramaturgia da imagem no teatro de Tadeusz Kantor

por Wagner Cintra³³

Uma das características da imagem no teatro de Tadeusz Kantor é o fato de cada imagem, individualmente, trazer em si uma significação concentrada daquilo que trata o espetáculo como um todo. Essa significação destina-se à produção de estados emocionais no observador. Essas imagens, fascinantes e perturbadoras, são produtos do repositório da memória de Kantor e funcionam como que afixadas em uma fotografia. Dessa forma, os jogos observados em cena são percebidos como uma sucessão de imagens. Isso ocorre inevitavelmente porque a construção dos jogos está totalmente fundamentada na construção da imagem. O teatro de Kantor é, antes de tudo, um teatro de imagens fortes e avassaladoras, e tais imagens podem ter sua origem na imaginação de Kantor ou como produto da sua memória poderosa. A memória pode se manifestar por meios diretos ou indiretos, ou seja, a imagem, a situação, vivida e experimentada, dá seguimento à cena que se materializa no palco. O referencial mnemônico pode aparecer também por meios indiretos, como é o caso do espetáculo *Wielopole Wielopole*³⁴, no qual uma parte essencial da obra foi baseada em imagens apresentadas em fotografias antigas. A foto dos soldados, recrutas, provavelmente

³³ Professor doutor do Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação do Instituto de Artes e do curso de pós-graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp). É também diretor teatral.

³⁴ Realizado na Itália em 1980.

prestes a partir para o *front*, mobilizou a memória pessoal de Kantor, referente à criança de seis anos que via o movimento das tropas do Marechal Pilsulds³⁵ em ação pelas ruas da sua pequena vila natal, Wielopole, na Polônia. A transferência da imagem estática fixada pela fotografia, desbotada pela ação do tempo, acionada à sua memória pessoal, concebeu para o palco figuras dolorosas de homens em cinza, empoeirados – revestimento da morte antecipada.



Wielopole Wielopole. Na cena, a fotógrafa-viúva e os soldados da Primeira Guerra Mundial. Foto de Arquivos do Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor (Cricoteka).

Na aparência da imagem inerte, Kantor viu o desenvolvimento de uma história, a tragédia de homens reais, a manifestação de algo que havia acontecido e que estava destinado a acontecer novamente no palco. Uma nova criação, original, única, como se vista pela primeira vez.

Soldados em uniformes da Primeira Guerra Mundial, posando para uma fotografia, podem ser encontrados em *Que morram os artistas!*³⁶, uma escultura feita com os objetos degradados de vários formatos e funções. No alto desse monumento, o Anjo da Morte, a

³⁵ Herói polonês, que após a Primeira Guerra Mundial, tornou-se um dos responsáveis pela criação da Polônia como Estado independente.

³⁶ Espetáculo de 1985 que, junto de *A classe morta* (1975) e *Wielopole Wielopole* (1980), faz parte do chamado Ciclo do Teatro da Morte.

puta do cabaré, à semelhança de *A liberdade guiando o povo*, do pintor francês Eugène Delacroix, e também como a clássica fotografia que marca a tomada do *Reichstag*³⁷ pelo Exército Vermelho em 1945, a personagem movimenta a sua bandeira negra. Essas, dentre inúmeras outras, são criações memoráveis do teatro de Tadeusz Kantor: repletas de imagens poderosas, que trazem em si uma vasta gama de significados relativos ao repertório gramatical kantorianiano.



A liberdade guiando o povo – Eugène Delacroix (obra de 1830). Foto de Wagner Cintra.

A tomada do Reichstag pelo exército vermelho em 1945.

Foto disponível em <www.anovademocracia.com.br>. A puta do cabaré empunha a bandeira da resistência em *Que morram os artistas!*. Foto de Maurizio Buscarino.

A imagem no teatro de Kantor é uma estrutura imobilizada em um momento que não poderá jamais evoluir, vivendo eternamente em um único instante de emoções condensadas. A imagem, afastada da vida, como uma fotografia, transforma-se em ícone, em emblema, em metáfora e alegoria. É isso que a Kantor interessa. O poder da imagem como vocabulário que age diretamente na estrutura psíquica do observador desestabilizando-o de todos os seus instrumentos de reconhecimento da realidade como constructo da sua consciência.

A relação entre imagem e significado dramático são os nós essenciais dos trabalhos teatrais de Tadeusz Kantor. O componente visual, que é uma espécie de escritura, de dramaturgia da imagem, é extremamente forte e está repleto de sinais, que ao serem observados, derivam a dúvida entre teatro e pintura. Kantor, por sua vez, insiste em afirmar que seu teatro não é um teatro de pintor, mas que a pintura é uma espécie de escrita para o teatro. Em resumo, essa escrita cênica, de uma forma autônoma e específica, é um meio de expressão. Mas esse componente visual não se resolve somente

³⁷ Edifício em Berlim (Alemanha) que abrigava o Parlamento alemão durante a Segunda Guerra Mundial.

por meio da pura ilustração, nem se sustenta como um plano dramatúrgico preexistente. Essa estrutura visual, no plano cênico, emergirá como uma realidade dramatúrgica própria e verdadeira. Essa estrutura dramática, evidentemente muito particular, é mais icônica do que narrativa, e traduz, por meio da imagem apresentada, níveis desconhecidos da realidade. Kantor é capaz de ver dentro da imagem, de uma imagem que ainda é estática, imóvel, e, por intermédio da sua ação criativa, liberar aquilo que está escondido dos olhos e fazer teatro com isso. Um exemplo claro dessa situação são os soldados de *Wielopole Wielopole*. Ao olhar uma fotografia velha e desbotada, Kantor teria sido capaz de observar os vícios, as vicissitudes, expressões de surpresas, de felicidade, de desespero e de terror de cada um deles. A imagem traz em si o seu destino, a sua lógica, ícone exato da sua própria história.

Esse é um processo de criação no qual a imagem, como recurso dramatúrgico, se constrói em cena e com a cena, constituindo assim o movimento narrativo e simbólico do espetáculo. Lorenzo Mango³⁸ atribui a esse processo de construção da imagem uma manifestação dividida em três níveis diferentes: personagem-ícone (a caracterização da personagem); o espaço opaco (organização da cena) e a construção dramática (construção da narrativa).

As personagens-ícones seriam, usando como exemplo os soldados de *Wielopole Wielopole*, aquelas marcadas pela morte, que estariam “infectados por esse bacilo”³⁹ e que estariam mortas antes mesmo de terem morrido. A sua aparência caracterizaria o próprio emblema da morte. Para conseguir tal aparência, Kantor utiliza-se de diversos recursos: a maquiagem esbranquiçada e a deformação expressiva da face, que transforma os rostos em máscaras, as roupas velhas e empoeiradas, os movimentos desconexos, mecânicos, segmentados como em uma marionete etc. De maneira geral, Kantor intervém na matéria visível com os recursos de outro material visível.

³⁸ Lorenzo MANGO. *Appunti per una lettura iconica del teatro di Tadeusz*. In Marines, Romano. *Tadeusz Kantor – Cricot 2*. Salerno/Milano: Oédipus, 2001, p.32.

³⁹ Tadeusz. KANTOR. *Wielopole Wielopole*. Apud Denis BABLET e Brunella ERULI. *Études réunis et présentés*. In: Denis BABLET. *Les voies de la création théâtrale*. Paris: C.N.R.S. Vol. XI, 1983. p. 149.

Esse recurso de adicionar uma imagem à outra faz com que exista uma separação, um distanciamento da realidade real da imagem, fazendo dela, por um processo de recomposição, não somente um indicador expressivo emocional da cena, mas principalmente um estado dramático localizado no interior da cena.

É na imagem dramática que reside o conteúdo das personagens do teatro de Kantor. A imagem funciona como síntese, como elemento condensador icônico que transcende sua própria realidade como imagem, indo muito além da sua história original, cotidiana, para revelar elementos e situações que variam do imprevisível ao misterioso, de histórias e aventuras que nunca foram contadas. Essas histórias contêm um segredo, sombra e reflexo daquilo que percebemos condensado na imagem que se realiza no espaço. Essas imagens, que são pertencentes à imaginação, aos delírios, às alucinações e fantasmagorias de Kantor, são constituídas por um tecido de gestos, de ações pequenas e grandes, por jogos repletos de humor e terror, especificidades que conferem ao teatro de Kantor – e a esse modo peculiar de construção dramatúrgica – o recorrente uso de um signo negativo associado à estrutura dramática das imagens criadas. Isso quer dizer que, para cada cena, para cada imagem, existe posteriormente o seu contraponto, a sua negação como expressão dramática simbólica. Dessa forma, diante de um tema duro e traumático como o holocausto e a morte dos judeus nos campos de extermínio, na sequência da cena, Kantor insere uma paródia jocosa, quase burlesca. Assim, nessa situação específica, Kantor dessacraliza a história introduzindo um elemento de humor em uma estrutura aceita e sacralizada como absoluta e imponderável de ser observada de outra forma:

A arte de Kantor é antes de tudo um desafio ao real. O real, em Kantor, quando é evocado, está sempre afetado de um signo negativo. Isto porque o humor em sua arte, representado pela relação ao real, quer dizer ao horror, à agonia, ao triunfo inelutável e generalizado da morte, uma espécie de desafio positivo, e ao desafiar o real dessa maneira; isso supõe evidentemente um ponto de apoio fora do mundo. É esse o ponto secreto, ardente, decisivo na posição subjetiva de um criador da dimensão de Kantor.⁴⁰

⁴⁰ Guy SCARPETTA. *Kantor au Présent*. Arles: Actes Sud, 2000, p. 131.

A “iconização” da imagem flui como subtração do transcurso do tempo e imersão no universo do simbólico por meio de um intenso diálogo com a morte que encontra nas imagens e nas personagens que constituem esse universo imagético um caminho e um meio para se manifestar. A morte como abstração encontra materialidade na imagem como forma concreta. Esse tempo que teve o seu percurso alterado, condensado em uma imagem, para a eternidade, caracteriza-se em uma espécie de tempo mítico: um tempo que vive eternamente o instante da ação.

Outro aspecto do componente icônico da imagem no teatro de Tadeusz Kantor é a utilização dos manequins como recurso expressivo. A presença do manequim nos espetáculos é, segundo Lorenzo Mango (2001), o exemplo mais tangível da manifestação da morte e, conseqüentemente, da transformação dela em ícone, ou seja: o manequim nada mais é do que a expressão absoluta da morte, do vazio e da vacuidade. 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.

No processo de organização da cena, nesse espaço opaco, conforme a definição de Lorenzo Mango (2001: 34), a cena é o local no qual o ícone da personagem se materializa. Isso se iniciou nos anos 1970 quando Kantor, a partir do chamado Teatro da Morte, passou a desenvolver a tendência de concentrar a ação teatral em um único lugar cênico – isso após, durante anos de frequência assídua de lugares inusitados e situados nas dimensões do *happening*. O seu teatro, a partir de *A classe morta*, chegará então a um lugar, do ponto de vista da utilização do espaço físico, a algo parecido com a “cena italiana”; estrutura que irá se fortalecer e ganhar estabilidade em *Wielopole Wielopole* e que prosseguirá assim nas demais produções. Acerca de *Wielopole Wielopole*, afirma Luigi Allegri:

[...] enquanto os olhos observam a transparência da cena que age feito janela que se abre como visão para um mundo ilusório, somos conduzidos a ver além da matéria afetiva que temos diante de nós, assim, o espaço de Kantor se torna opaco.⁴¹

No interior dessa construção opaca da cena, os objetos assumem uma proeminência particular, sendo que a relação que Kantor tem com eles é levada a ser reconhecida como uma experiência próxima aos *ready-mades* de Marcel Duchamp. Não tanto porque o objeto esteja totalmente pronto, mas porque ele é análogo ao processo mental, que é a base da sua criação. Em Duchamp, o *ready-made*, o objeto privado de sua função original, de certa forma, como em Kantor, é exposto em um contexto no qual ele é visto como se fora pela primeira vez. O objeto, nesse processo, a “coisa em si”, irá ocupar o lugar da imagem, que anteriormente, antes do Cubismo e da colagem, eram entendidas como desdobramento da ideia em imagem composta na tela. Com o Dadaísmo, propriamente com o *ready-made*, o objeto se tornou imagem sem ser ele mesmo imagem, o que, no contexto do teatro de Kantor, é percebido exatamente como imagem. Disso decorre a averiguação do teatro feito por Kantor como um teatro fortemente amparado pelas bases da arte pictórica.

Em Kantor, a “construção dramática” é um procedimento por meio do qual aquilo que chamamos de dramaturgia tem sua lógica baseada, mais uma vez, na produção de imagens icônicas que se fundamenta na relação intrínseca de jogo entre o elemento humano e o inanimado, sobretudo o objeto; imagens essas nas quais a lógica das combinações e das sequências, lembrando que essa é uma lógica da imagem, é um procedimento fundamentado na construção e na desconstrução. A construção se dá exatamente por meio da agregação lógica dos fragmentos que são incongruentes entre si em uma imagem homogênea. A desconstrução, ao contrário, destrói a coerência da imagem dentro de um plano narrativo alheio à imagem. É por isso que a memória, pessoal e abrangente, no palco, a partir

⁴¹ Luigi ALLEGRI. *Lo Spazio medievale di Wielopole Wielopole*. Apud Lido GEDDA. *Kantor. Protagonismo registico e spazio memoriale*. Firenze: Liberoscambio, 1984.

do seu “quarto da imaginação”⁴², é desconstruída e reconstruída em ícones dramáticos individuais. Nesse contexto, as imagens como ícones são apresentadas como sínteses de um passado vivo na memória. As imagens de Kantor são túrgidas de emoções. É por isso que em *Que morram os artistas!* o monumento construído no final, ao mesmo tempo que se refere ao retábulo⁴³ do altar da Igreja de Santa Maria, também se refere aos artistas marginais que buscam a liberdade; daí a referência a Delacroix, em cuja pintura, a Liberdade, representada por uma mulher de seios de fora, evidentemente uma ousada reação aos violadores dos ideais da revolução de 1789, e também ao Anjo da Morte, cujos ideais iluministas se esfacelaram diante da barbárie nazista e do terror stalinista. Ao observarmos a imagem construída no espetáculo, estamos ao mesmo tempo nos reportando ao século XV, ao século XIX e ao século XX. Vemos, através da imagem construída, a obra de Veit Stoss, ao mesmo tempo que percebemos a defesa e o esfacelamento do Iluminismo. Todas as imagens em uma única imagem.

Esse processo de criação, de certa forma, está ligado a algumas considerações de Sigmund Freud sobre o sonho. O sonho como linguagem que, por meio da estratégia da condensação e movimento, renomeia as coisas e as redefine, ou seja, a realidade e sua compreensão. A linguagem dos sonhos, segundo Freud, é uma linguagem icônica que atua no inconsciente como imagem-chave, absoluta, estranha, ilógica. Contudo, são excepcionalmente capazes de se expressar como símbolos, de se exprimir amplamente em um universo simbólico. A imagem, no teatro de Kantor, por sua vez, age não somente a fim de definir uma dramaturgia icônica, em que o ícone representa sozinho a imagem central, mas ainda, e com isso, a sua capacidade de antagonizar a linguagem lógica, racional, cotidiana. Por outro lado, a imagem icônica em Kantor também está repleta de teor lírico.

⁴² Local criado por Kantor onde as imagens surgem e articulam-se umas às outras. Difere do inconsciente freudiano, pois, nesse local, Kantor defende a tese segundo a qual teria o controle absoluto do ato criativo. É um dos conceitos mais obscuros da arte kantorianista.

⁴³ Construído na Cracóvia, Polônia, no final do século XV, pelo escultor Veit Stoss.

O lirismo das imagens criadas por Kantor que, com a música, operam um retorno a si mesmas, promovem um constante multiplicar dos significados, de forma que a ação expressa no presente imediato configura-se, como comenta Anatol Rosenfeld a respeito do imediatismo do lírico:

A isso se liga a preponderância na voz do presente, que indica a ausência da distância, geralmente associada ao pretérito. Esse caráter do imediato que se manifesta na voz do presente não é, porém, o de uma atualidade que se processa e se distende através do tempo (como na dramática), mas de um momento eterno. (ROSENFELD, 1965: 12)

O lirismo desse momento eterno na obra de Tadeusz Kantor, que também pode ser observado nas produções de um importante artista polonês da atualidade, Leszek Madzik⁴⁴, realiza-se de maneira muito específica ao associar a imagem à poesia. As imagens e as figuras constituem o espaço que só é possível representar por meio dos objetos e formas. Por sua vez, a poesia articula-se por meio dos signos que se sucedem no tempo, conforme especifica Benedito Nunes, ao citar Lessing: [...] só podem representar objetos sucessivos que se chamam ações, eis o domínio próprio da poesia.⁴⁵

O teatro de Kantor, ao mesmo tempo que está repleto de terror e de humor macabro, também está repleto de poesia, na qual a realidade afetiva despertada pelo espetáculo é a medida do sentimento interno de oposição entre os contrastes, entre o permanente e o provisório, a exemplo da relação entre o humano e o inanimado. Assim, o momento de eterna poesia presente em Tadeusz Kantor realiza-se na efemeridade temporal do espectador, suscitando sentimentos diversos, que na impossibilidade de configuração

⁴⁴ Diretor do Scena Plastyczna (Cena Plástica) - Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego (KUL) – Grupo mantido pela Universidade Católica de Lublin. Leszek Madzik (1945) é formado em história da arte nessa mesma universidade, e ainda como jovem pintor, também passou a se dedicar ao teatro por entender, entre outras coisas, que uma tela é insuficiente para obter do observador a mesma intensidade de reações, sentimentos e emoções produzidos por um espetáculo realizado ao vivo diante de um espectador. Madzik abandona a palavra, apega-se à imagem, que é fortemente amparada pela exploração da luz no espaço. Utiliza-se, ainda, de objetos, bonecos e da presença silenciosa do ator, que é usado como mais um elemento na criação das imagens. Em seu teatro existe certa relação com o sagrado que leva o espectador a refletir acerca da sua existência e sua relação emocional com a realidade.

⁴⁵ Benedito NUNES. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2003, p.10.

concreta do tempo e do espaço dentro de uma estrutura narrativa linear, os espetáculos vão muito além da realização artística. Muito mais do que somente suscitar no observador percepções estéticas, a arte de Kantor configura-se como uma profunda experiência afetiva que coloca o humano em relação ao jogo com as imagens e objetos à procura de significados. Significados esses que, se não estão ligados ao conhecimento de questões relativas à existência humana, seguramente se constituem nas dúvidas de realização humana acerca da nossa própria individualidade.

Referências bibliográficas

BABLET, Denis. *Les voies de la création théâtrale*. Paris: C.N.R.S. Vol. XI, 1983.

KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2004.

_____. *Entretiens, arts e esthétique*. France: Carré, 1996.

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

_____. *Le Théâtre de la mort – Textes réunis et rassemblés par Denis Bablet*. Lausanne: L'Age D'Home – 1977

_____. *Les voies de la création théâtrale*, textes réunis par Denis Bablet. Paris: C.N.R.S. Vol. 18, 1993.

_____. *Ma création, mon voyage. Commentaires intimes*. Paris: Editions Plume, 1991.

_____. *Ô douce nuit – Les classes d'Avignon*. Paris: Actes – Sud Papiers, 1991.

KOBIALKA, Michal. *A journey through other spaces. Essays and manifestos, 1944-1990 – Tadeusz Kantor*. Los Angeles: University of California Press, Ltd. 1993.

_____. *The Milano Lessons by Tadeusz Kantor*. The drama review 35, 1986.

MARTINIS, Romano. *Tadeusz Kantor – Cricot 2*. Milano: Oedipus Edizioni, 2001.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: DESA, 1965.

SCARPETTA, Guy. *Kantor au present*. Arles: Actes – Sud, 2000.