



D'ABRONZO, Thais Helena. **O Teatro da Morte de Tadeusz Kantor e, A Morta de Oswald de Andrade - processo, memória e morte.** Londrina: Universidade Estadual de Londrina – UEL. Professora Assistente.

### RESUMO.

**Palavras-chave:** poéticas da cena, memória, morte

Este trabalho revela modos de abordagem da memória e da morte, no espaço da cena teatral, em relações entre os processos de criação do encenador polonês Tadeusz Kantor, especificamente, no período do **Teatro da Morte** (1975-1990) e, o texto **A Morta** (1937), de Oswald de Andrade. A cena do Teatro da Morte é regida por um mecanismo de construção fortemente ligado a memória e a morte, e que se aproxima da obra *A Morta*, na presença e manifestação de aspectos da morte e, de certa revelação biográfica. O comportamento poético do trabalho desses artistas situa-se num jogo de realidades e ficções; isso compreende tanto a reflexão sobre princípios da linguagem teatral, quanto à reflexão/recriação de si mesmo. Sabe-se que Tadeusz Kantor e Oswald de Andrade são artistas de distintos contextos históricos, políticos e artísticos; tal aproximação revela proximidades e distâncias que nos permite a reflexão de abordagens biográficas e, de modos de presença da morte no jogo teatral, no entendimento da dimensão pessoal/afetiva ligada a investigação poética da linguagem cênica e dramática.

### ABSTRACT.

**Keywords:** poetics of scene, memory, death

This work reveals in the space of theatrical scene, memory and death approach ways in relations between the creating processes of the Polish director Tadeusz Kantor, specifically, during the period of **The Theatre of Death** (1975-1990), and the text **The Dead Woman** (1937), by Oswald de Andrade. The scene of The Theatre of Death is influenced by a construction mechanism strongly linked to the memory and the death, and has proximity with the work *The Dead Woman*, in presence and aspect exposition of death and a kind of biographical revelation. The poetic behavior in these allied artists' works is in a set of realities and fictions; it includes as the reflection about the theatrical language principles, as the reflection / recreation of itself. It is known that Tadeusz Kantor and Oswald de Andrade are artists from distinguished historical, political and artistic contexts; such resemblance reveals contiguity and distance that allows us a reflection of biographical approaches, modes of death presence at the theatrical performance (scene play), according to the personal / affective dimension linked to the poetic research of scenic and dramatic language.

Em *A Morta*, Oswald assume uma “espécie de revelação biográfica” que se baseia na destruição de si mesmo (GARDIN,1995). A cena pretendida pelo autor, revela-se num espaço onde poeta e poesia se auto-analisam, e assinalam a construção das cenas. Nesse processo, *A Morta* revela-se como, uma escritura de alto teor imagético e disseminadora de múltiplos sentidos. Oswald acredita no espaço da cena como responsável pela composição do “drama”; isto porque o próprio autor modernista questiona as exigências da

dramaticidade, subordinadas à linguagem do texto, classificando *A morta* como um “ato lírico em três quadros”. Na rubrica de abertura do primeiro país do texto, Oswald refere-se ao espaço de sua cena como um ambiente de análise, ou seja, um espaço no qual há a recusa de espelhar a realidade e de comunicar-se pela empatia. Apresenta também aspectos que declaram a presença da morte, como modo de oposição à realidade/linguagem “útil e corrente”. A presença da morte é, então, evidenciada na figura das marionetes, na estaticidade e no ambiente de análise. A atmosfera de estaticidade e a falta de eventos, apresentadas no primeiro país, evidenciam uma noção espaço-temporal de “perscrutação do que não há” (GARDIN, 1995), na qual apresenta atores estáticos, incapacitados de agir, esperando alguma ação ou acontecimento.

O *Teatro da Morte* se afirma, inseparavelmente, como espaço pessoal (relativo às memórias de Kantor) e como, espaço autônomo (independente da realidade). A cena do *Teatro da Morte* vale-se de uma realidade e de uma história, na contramão da realidade “oficial”. A necessidade de Kantor de desistir da história, de não dar continuidade ao ideal de progresso revelou-se, como a falta de vida e o recurso da morte.

As evidências que caracterizam a manifestação da morte na cena de Kantor assemelham-se à atmosfera do primeiro país de *A Morta*, no que diz respeito à presença de manequins, da estaticidade e de certa postura de análise. Análise porque Kantor está presente na cena de seu *Teatro da Morte*, e se coloca a observar e ser observado por suas figuras/memórias. É assim que propõe-se a manifestar o irrepresentável, por meio da sensação de algo que está por vir, da “enunciação do vir-a-ser”, revelando um modo de “perturbar a ordem das coisas no espaço do agora” (KOBIALKA, 2007). Essa postura de perturbação no espaço do agora, como característica do *Teatro da Morte*, pode ser relacionada à presença do manequim. Este, também na condição de “um modelo para o ator vivo”, apresenta-se pela semelhança e estranhamento, rompendo com as noções da realidade cotidiana:

Devemos fazer renascer esse impacto original do instante em que um homem (ator) surgiu pela primeira vez perante outros homens (espectadores), exatamente semelhante a cada um de nós e, entretanto infinitamente estrangeiro (KANTOR, 1984).

Ao destacar a presença dos manequins na cena de Kantor e das marionetes na cena de Oswald, apresentamos indícios do modo de manifestação da realidade da morte: pelo artifício teatral, pela condição do não humano e pela necessidade do estranhamento como condição da relação cena-espectador. A figura dos manequins e marionetes apóia a idéia da ausência/presença de mensagem na representação teatral das cenas de Kantor e Oswald. Tais figuras são colocadas como a própria representação da aparência, ou seja, como objetos estatuários, que se referem à memória de alguém. Os manequins apresentam-se, então, na condição de humanos-coisas. Assim diante dos olhos do espectador, revelam uma imagem a perturbar as noções entre visível e invisível, parecendo carregar uma inscrição como uma espécie de lembra-te:

O que é o meu Eu se ele já encontra nele mesmo o estranho, o outro, o objeto do qual pretendia se separar categoricamente? Esse Eu

parece então desatinado; sua racionalidade está em jogo (LEHMANN,2007)

A evidência mútua das oposições é então característica das cenas de Oswald e Kantor. O primeiro país de *A Morta* caracteriza-se pela oposição entre os atores estáticos (e falantes), posicionados na platéia, e as marionetes “fantasmas e mudas, que gesticulam as suas aflições”, colocadas no centro da cena. Temos assim a tensão entre movimento e não movimento, o tempo contínuo e a interrupção do tempo, a figura do humano e a aparência dele. As falas são fragmentos, aparentemente desconectados, apresentados como vagas constatações, como perguntas de algo que aconteceu, está acontecendo ou poderá acontecer. Assim, as ações de tais personagens não se desenvolvem psicologicamente. São personagens possuidores de uma biografia retalhada. São fragmentos parodiados de outros textos, de outros personagens e de outros contextos. São também questões pessoais de Oswald, transformadas em personagens, que acabam questionando o próprio autor, na figura do personagem “O Poeta”. Conseqüentemente, as ações dos personagens, acabam se desenvolvendo em interrupções.

Em Kantor, a característica das cenas também tem a interrupção como princípio. Cenas e personagens que nunca concluem o seu trajeto. A organização das cenas acontece por meio de uma colagem/montagem, que permite ao encenador unir peças distintas de sua memória: as familiares, as do contexto em que vivia e, de possíveis textos e materiais externos a cena. Desse modo os fragmentos distintos se revelam em uma nova criação e versão das memórias. A colagem/montagem dos fragmentos permite, a ambos os criadores, a construção de uma “narrativa” retalhada, que explicita o pensamento de seus criadores, mas também abre para o espectador o campo de percepção do jogo entre observador e objeto observado. Tal jogo parece ocorrer duplamente: na relação de Kantor e Oswald diante do “outro” (suas memórias) e, concomitantemente, na relação entre cena (objeto observado) e espectador (observador).

O objeto/imagem, nas poéticas de Kantor e Oswald, apóia-se na presentificação do instante, entre a realidade do objeto/imagem, e a observação do espectador. Isso significa que esse instante, transcende os limites espaços-temporais da visualização e do próprio objeto/imagem, uma vez que a experiência não se restringe ao que se observa, e sim ao que propõe ao espectador:

É um reconhecimento que, muito embora deflagrado pelo objeto, de certa forma não diz respeito ao objeto. E, como um momento, não está relacionado ao tempo em que o objeto em si existe ou em que o observador o experimenta ou compreende. Isto é, o momento não se assemelha à passagem linear do tempo decorrido entre a visão do objeto e a apreensão de seu significado. Em lugar desse tipo de arco, a forma desse momento tem muito mais o caráter de um círculo – a forma circular de uma perplexidade (KRAUSS, 1998).

Esse comportamento possibilita, por meio do estranhamento no “espaço do agora”, a existência simultânea das oposições entre vida e morte, entre passado e futuro. Nesse sentido, podemos nos reportar a Lehmann, que nomeia o *Teatro da Morte* como “teatro lírico cerimonial”, no qual a presença da

cerimônia, “na verdade cerimônia fúnebre” anula o sentido, pelas vias da ironia, e o demonstra nas oposições e transformações ocorridas em cena. No espetáculo *A classe morta*, por exemplo, Kantor acreditou na coexistência da morte e da velhice em um ambiente infantil de uma classe escolar, “o mistério da morte, uma dança macabra medieval, tem lugar em uma sala de aula.” (KANTOR, 1984).

Em *A Morta* especificamente no segundo país, Oswald apresenta e aproxima o grupo dos vivos e o grupo dos mortos. Esses grupos, evidentemente, opõem-se. Travam uma batalha entre a subversão e a gramática, o sujeito e o objeto, a linguagem e o pensamento, o passado e o futuro. O ambiente é revelado em tom de agitação pública, comportando a existência simultânea dos grupos opostos. Pela repetição das seqüências cênicas, Oswald propõe a transformação gradativa das contradições: as situações apresentam-se como um comício, transformando em julgamento final, culminando em uma marcha fúnebre: “A charanga do exército da morte toma conta da cena lentamente.” (ANDRADE, 2005).

A postura cerimonial apresenta procedimentos (de oposição e/ou de transformação) que revelam um modo de construção e de destruição do sentido, assim como apresentam o contraste fundamental entre morte e vida. A concepção de teatro cerimonial, creditado a Kantor, parece coincidir com o que Carlos Gardin diz a respeito do texto *A Morta*. De acordo com o pesquisador, o contraste e a contradição são elementos de composição na obra de Oswald:

É preciso visitar a morte para conhecer a vida e, assim como nos antigos rituais gregos ou na estrutura do grotesco, morte e vida se confrontam e se defrontam numa batalha de opostos. (GARDIN, 1995)

As cenas de Kantor e Oswald apontam para a ligação do drama com o ritual quando, justamente, algumas informações ocorrem tanto no nível simbólico quanto no real, por transportar do passado ou do futuro fatos e noções eternas e repetíveis (ESSLIN, 1986). Talvez por esse motivo, o texto *A Morta* seja iniciado e finalizado com o personagem “O Hierofante”: um sacerdote, de que se valeu Oswald para colocar-se na mediação entre o mundo dos vivos (espaço do espectador) e o mundo dos mortos (espaço da cena, da memória). Na cena do *Teatro da Morte* existe uma separação espacial que pode representar tal mediação entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos. Nessa separação, o próprio Kantor está sempre no limiar desse espaço, entre a cena e o público, como um mestre de cerimônias. O espaço da cena revela-se, para ele, como o espaço “multidimensional” de suas memórias. No fundo do espaço cênico há sempre uma porta (no espetáculo *Aqui eu não volto mais* são três portas), por onde os atores, manequins e objetos: “saem e voltam a entrar transformados” (ROSENZVAIG, 1995).

Isso revela um mecanismo de criação intimamente ligado ao fluxo da memória, num “contínuo” aparecer e desaparecer de imagens. Kantor seleciona especialmente aquelas imagens que não estão ligadas ao pensamento cotidiano e utilitário. A cena do *Teatro da Morte* apresenta fragmentos que a memória “oficial” esqueceu e, assim, questiona a realidade. Do mesmo modo, questiona o modo de se adentrar pela memória (KOBIALKA, 2005). Em *A*

*Morta*, a “revelação autobiográfica” de Oswald configura-se como a crise da poética, apontando a luta entre o pensamento do autor e a impossibilidade de inserção em uma realidade/linguagem habitualmente aceita.

Prevaleceu tanto no *Teatro da Morte* quanto no texto *A Morta*, um mecanismo de construção, regido por pensamentos íntimos e noturnos. Tal abordagem pessoal na investigação da linguagem cênica pretende a consumação de uma imagem, que desloque os eixos da percepção cotidiana, diferenciando-se, também, da concepção de imagem como efeito visual da representação.

O contraste de realidades pretende a reflexão de que sem o semblante do invisível não há a possibilidade da forma visível. A morte, como potência do vazio, presta-se a elevar o pensamento sobre a própria realidade cotidiana, do invisível ao visível:

O além exige a meditação de um aquém. Sem um fundo do invisível, não há forma visível. Sem a angústia do precário, não há necessidade de memorial. Os imortais não batem fotos entre si. [...] Com efeito, somente aquele que passa, e sabe disso, quer permanecer (DEBRAY, 1993).

## Referencias.

ANDRADE, Oswald de. *A morta*. In, *Panorama do fascismo / O homem cavalo/ A morta/ Oswald de Andrade*. São Paulo : Globo, 2005. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Tradução Guilherme Teixeira; Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

GARDIN, Carlos. *O Teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995.

KOBIALKA, Michal. *Delírio da carne: arte e biopolítica no espaço do agora*. In GREINER, Christine & AMORIM, Claudia. *Leituras da Morte*. Organização de Christine Greiner e Claudia Amorim. São Paulo: Annablume, 2007.

KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KOBIALKA, Michal. *Kantor está morto! Esqueçam Kantor!* In, Revista Sala Preta. Departamento de artes cênicas da ECA-USP, n. 5, 2005.

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

ROSENZVAIG, Marcos. *El teatro de Tadeusz Kantor*. Ensayo, Editorial Leviatán, 1995.