

Medo, transgressão e memória no teatro de Tadeusz Kantor

Jolanta Rekawek

Universidade Estadual de Feira de Santana, Professora Adjunta do Departamento de Letras e Artes

Doutora pela Universidad de las Islas Baleares (Espanha)

Coordenadora do Núcleo de Estudos da Espetacularidade, pesquisadora em artes cênicas.

Resumo: Tadeusz Kantor (1915-1990), não era um herói impávido, mas um artista indefeso que se situou em frente ao medo. Pintor e diretor de teatro polonês, adotou como seu credo artístico a sensação do pavor do aluno apontado pelo professor. O artista elaborou uma proposta de vanguarda baseada na sua confissão pessoal na qual proclamou a lei da transgressão do “código do procedimento teatral”. Kantor aproveitou a lógica gramatical da decomposição que o levou à abolição do texto dramático e à destruição da ilusão. Impôs o código da repetição em lugar da representação e convocou no palco o *ator forasteiro* que opera como qualquer objeto da *realidade da categoria mais baixa*. A memória é, no seu Teatro da Morte, o elemento fundador que questiona a legitimidade do visível e celebra o tempo consumado.

Palavras-chave: memória, vanguarda, Tadeusz Kantor

O herdeiro confesso dos dadaístas, Tadeusz Kantor, que convivia num “triângulo amoroso” junto com a pintura e o teatro, assumia oficialmente a diferença substancial entre ele e os seus predecessores: o medo. No seu manifesto, escrito em 1978, o criador do teatro Cricot 2 denunciava a fragilidade do artista moderno:

Não é verdade que o artista é um herói e conquistador impávido, como nos ensina a lenda convencional. Acreditem no que estou falando, é um homem pobre e também indefeso, pois escolheu o seu lugar em frente ao medo. Totalmente consciente. E é na consciência onde nasce o medo. Estou levantado diante de vocês com medo, acusado, juízes severos, porém justos (KANTOR, 2004: 23).

Familiarizado com as vanguardas¹, Kantor preferiu descartar o vocabulário “de guerra” e apostou na proposta de vanguarda baseada na confissão pessoal e gerenciada pelo processo de funcionamento da memória. O medo, que se infiltrou como elemento constitutivo no seu Teatro da Morte, a partir de 1975, emanava como elemento intrínseco à vida humana cuja essência era perceptível apenas através da pobreza, da dor e da morte.

Marcado por uma sensação de estranhamento, o espectador deparou-se, no teatro de Kantor, com um ator “forasteiro”, abstraído da realidade configurada pelo código convencional de representação. Engajado numa espécie de “anti-fábula”, pronunciando apenas os vestígios de falas, praticando ações repetitivas sem nenhuma funcionalidade, o ator parecia ser um profissional “fuleiro” que esqueceu ou não assumiu definitivamente o papel. Dessa forma Kantor se remetia ao choque original do espectador quando viu o ator imitando a realidade pela primeira vez no palco.

¹ Como p. ex. o construtivismo, conceitualismo, *performance* ou *happening*.

O ator era uma peça chave para poder decompor a fábula, a narrativa e a representação. Na partitura do espetáculo *A classe morta* (1975), Kantor revela que com a personagem da doméstica pretende “confundir o espectador, surpreender e apavorá-lo com a desumana possibilidade de passar da condição da morte até a vida” (KANTOR, 2004: 86).

Privilegiado com um dinamismo extraordinário e sem dispor de um método específico para o treinamento do ator, Kantor impunha uma tensão emocional difícil de suportar. Bogdan Renczyński, ator de *Cricot 2*, comenta p. ex. que Kantor gostava de começar os ensaios do *Que se danem os artistas* (1985) com a cena da morte, protagonizada pelo ator, como se fosse uma inesgotável fonte de inspiração: “Nós víamos que ele não podia trabalhar sem inspiração e se ele não a via em nós, isso lhe doía muito. Ele queria a parceria do ator porque via nele uma obra de arte, sabia que do ator depende todo o espetáculo” (RENCZYŃSKI, 2009). O ator confessa que não se preparava para os ensaios e pretendia só “estar limpo, aberto, sem medo, porém um tanto temeroso”.

Não se sabia nunca como ia ser o dia. Para mim, o encontro com Kantor era toda vez como um choque com um transatlântico. Cada dia era como uma escalada de uma montanha enorme cuja cima era invisível. (...) Tudo era difícil, pois tudo era excepcional, original, sem checar. Como se tivéssemos que movimentar-nos nos lugares que não existiam e não sabíamos como chamá-los, descrevê-los. Nos servíamos da linguagem, embora tivéssemos a consciência de que eram esforços para expressar-nos através de alguma coisa conhecida sobre aquilo que era desconhecido. Cada dia consistia em produzir uma ferramenta para poder comunicar-nos no dia seguinte (RENCZYŃSKI, 2009).

Acostumado ao texto literário², Kantor negou a idéia de representar o texto dramático no teatro, optando por configurar uma esfera autônoma do espetáculo na qual nasciam as sequências imprevisíveis, conectadas apenas pela tensão. Aquela manobra transgressora poderia parecer curiosa num artista que, conforme a pintora Janina Kraupe-Świdorska³, se caracterizava pelo “pensamento literário”, gostava de escrever, “pensava com palavras” (KRAUPE-ŚWIDORSKA, 2009).

Obrigado, desde cedo, a viver numa precariedade econômica, Kantor consagrou a miséria e criou o conceito da *realidade da mais baixa categoria* reservando para ela um status da virtude na arte. O objeto inútil, gasto, contracena com os personagens suspeitos, miseráveis e também com o *artista pobre*, que se dirige p. ex. no espetáculo *Nunca mais vou voltar por aqui* (1988) a um boteco de má índole ao qual virão os personagens por ele criados, evocando a

² Kantor apreciava p. ex. os dramaturgos poloneses como Stanislaw Wyspiański ou Stanislaw Ignacy Witkiewicz.

³ Pintora do grupo de artistas poloneses - *Grupo de Cracovia*, atriz no primeiro espetáculo do Teatro Clandestino “Balladyna” durante a guerra, amiga de Kantor. Depoimento gravado em Cracóvia, 30 de setembro de 2009, disponível no arquivo da autora.

tradicional cerimônia polonesa de relembrar os mortos - *Zaduski*⁴. Com isso, Kantor pretendia “Fazer público aquilo que na vida individual era o mais secreto, aquilo que contém o valor máximo, que parece ser alguma coisa ridícula, pequena: “a miséria”. A arte coloca essa “miséria” à luz do dia. Faz com que ela cresça. Faz com que ela governe. Esta é a função da arte” (KANTOR, 2005, 135).

Nesse mesmo espetáculo, Kantor evolui com a idéia da sua presença no palco que servia, até então, para blindar a sua proposta de abolir a representação entendida como a imitação da realidade. Kantor, situado no palco de uma maneira “ilegal”, era como uma espécie de guardião encarregado de barrar qualquer sintoma da ilusão. Na partitura do *Nunca mais vou voltar por aqui* (1988), o artista reconhece o fracasso dessa tentativa de eliminar o “fingimento” e confessa que os seus atores também “interpretavam”: fingiam ser o Kantor quando criança, ser o Kantor que morre, ser os alunos da escola, etc. Essa conclusão o levou até uma nova aposta pelo *Eu real, o autor de tudo* que se coloca no palco também com a voz, gravada *em off*, como aquele que depõe diante do espectador e que não precisa mais driblar a ilusão.

Aquela irrupção de Kantor no palco como uma pessoa real consagrou definitivamente a proposta de um teatro soberano, elevado sobre a autenticidade da sua confissão pessoal. O artista transgrediu a fronteira entre a arte e a vida, anexando os pedaços da sua própria biografia, expondo a sua dor, entregando-se à força da sua memória. “Encerro-me no estreito Quartinho de Imaginação e nele e, só nele, organizo o mundo, como na minha infância. Acredito profundamente que neste quatinho da infância está a verdade!” (KANTOR, 2005: 78).

Num ritual oficiado no palco, que era a sua verdadeira casa, Kantor assumia o papel do sacerdote e do sacrifício, colocando-se como um artista vulnerável, recluso num território governado pela lembrança. A sua invenção mais próspera consistia em negar o poder narrativo da memória e outorgar-lhe o poder da ação. A memória não narra no Teatro da Morte; a memória age, constrói uma ação abstraída das sequências de causa e efeito, repetitiva, espantosa e desobediente. A memória exuma o passado, tira-o do túmulo e ostenta a apavorante majestade da morte. É a memória individual de Kantor, perpassada pelas memórias coletivas, que encena no palco os restos, os vestígios, pegando o passado *in flagranti*. Beneficiado com a ingênua perspectiva infantil, que sabe evocar, e com o seu talento de intuir as situações inusitadas no palco, Kantor faz com que o passado se introduza furtivamente no tempo presente. O artista explica, assim, a função da lembrança no seu teatro:

⁴ Celebrada um dia após do Dia dos Finados, está inspirada nos ritos pré-cristãos dos eslavos, que recordavam os mortos acreditando na sua volta ao mundo dos vivos.

Estes míseros sintomas de vida, sem objetivo nenhum e ineficazes. Tirados da prática tridimensional e muito plana da vida estão caindo no fundo – peço licença para pronunciar esta palavra – da ETERNIDADE. Perdem a sua funcionalidade vital e todos os benefícios necessários nesta “fossa terrena” (...) viram ETERNOS e para fazer mais humana esta palavra espantosa temos que dizer: eles viram arte. (KANTOR, 2005: 146).

A pesar de fracassar na sua missão de “reconstituir” magicamente o passado (HALBWACHS, 1990: 16), a memória se transforma em maior instrumento de acusação do tempo presente: depõe contra ele, denuncia a sua “funcionalidade” e “eficácia” e anuncia a sua desintegração. “Porque tudo isso é tão triste? - pergunta a *Moça Pobre* no espetáculo *Hoje é meu aniversário* (1991), no qual Kantor encenou a sua própria morte. “A MORTE no teatro Cricot não é um tema. Ela é autora. Não é uma metáfora. A MORTE no Universo infinito é governadora todo poderosa. (...) Estou do lado DELA e estou olhando surpreso e apavorado diante daquilo que ela ‘apronta’ no palco” (KANTOR, 2005: 413-414).

Cabe esclarecer que Kantor começou a usar a partir de 1985 o nome do *Teatro da Morte e do Amor*, ao qual seria pertinente talvez acrescentar outra palavra: a ternura. Pois era através da ternura que o artista conseguia lidar com o poder da lembrança, penetrando nos lugares mais vulneráveis e pobres, de onde emanava a pura emoção. “Pobre estou levantado, sem forças, no fundo do mundo orgulhoso e adverso, na porta da Grande Senhora: a Morte e o Amor e... as lágrimas se estão derramando sozinhas, não sei por quê...” (KANTOR, 2005: 217). Talvez por isso o templo póstumo dele, a Cricoteca⁵, evoca o seu mestre de uma forma carinhosa:

Ele era a linguagem, o conteúdo, o tempo, o espaço. (...) E agora é muito duro, pois Kantor está tão perto e exige de nós o mesmo esforço que aquele quando nós estávamos perto dele e ele estava em algum lugar no seu mundo. (...) E praticamente devido a ele, vale a pena viver (RENCZYŃSKI, 2009).

Seguro do seu caminho e ciente do seu lugar na história da arte como um grande trágico, Kantor acabou se transformando naquilo que ele nunca gostaria de ser: um clássico. Um clássico que aguarda o seu herdeiro: transgressor, vulnerável e cheio de ternura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HALBWACHS, Maurice (1990). *Memória coletiva*. São Paulo: Vértice. Editora Revista dos Tribunais.

HALCZAK, Anna (org.) (2009). *Galeria-Pracownia Tadeusza Kantora*. Cracóvia: Cricoteka, 2009.

⁵ Cricoteca – Centro de Documentação da Arte de Tadeusz Kantor, ideado por ele, com sede em Cracóvia.

HALCZAK, Anna, RENCZYŃSKI, Bohdan (orgs.) (2007). *Tadeusz Kantor. Obiekty / Przedmioty. Zbiory Cricoteki*. Cracóvia: Cricoteka.

_____. *Tadeusz Kantor. Epoka chłopca*. Catálogo da exposição. Cracóvia: Cricoteka, 2008.

KANTOR, Tadeusz (2004). *Pisma. Teatr śmierci. Teksty z lat 1975-1984*. Ossolineum/Cricoteka: Breclau, 2004, vol.II.

_____. (2005). *Pisma. Dalej już nic. Teksty z lat 1985-1990*. Ossolineum/Cricoteka: Breclau, vol.III. „Kantor tu jest. Obchody 15 rocznicy śmierci Tadeusza Kantora”. *Gazeta Wyborcza*, Varsóvia: Agora, 06.12.2005., suplemento.

KOTT, Jan (2005). *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*. Danzig: slowo/obraz terytoria, 2005.

KRAUPE-ŚWIDERSKA, Janina. Entrevista gravada em Cracóvia, 30 de setembro de 2009, disponível no arquivo da autora.

RĘKAWEK, Jolanta (2009). “A memória como uma marca de vanguarda no teatro de Tadeusz Kantor”. Anais do I Colóquio Nacional de Poéticas do Imaginário. Manaus: UEA.

_____. (2009). “O corpo *lembrante* na cena de Tadeusz Kantor”. Anais do V Colóquio Internacional de Etnocologia. Belo Horizonte: UFMG.

RENCZYŃSKI, Bogdan. Entrevista gravada em Cracóvia, 2 de outubro de 2009, disponível no arquivo da autora.

Material audiovisual:

KANTOR, Tadeusz (1984). *Wielopole, Wielopole*. Registro do espetáculo de Tadeusz Kantor por Andrzej Zajączkowski. Polônia: Telewizja Polska.

_____. (1986). *Niech szczerzą artyści (Que se danem os artistas)*. Registro do espetáculo de Tadeusz Kantor por Andrzej Zajączkowski. Polônia: Telewizja Polska.

_____. (1990). *Nigdy tu już nie powróce (Nunca mais vou voltar por aqui)*. Registro do espetáculo de Tadeusz Kantor por Andrzej Zajączkowski. Polônia: Telewizja Polska.

_____. (1991). *Dziś są moje urodziny (Hoje é meu aniversário)*. Registro do espetáculo de Tadeusz Kantor por Andrzej Zajączkowski. Polônia: Telewizja Polska.

WAJDA, Andrzej (1976). *Umarła klasa seans Tadeusza (A classe morta, espetáculo de Tadeusz Kantor)*. Polônia: Telewizja Polska.

SAPIJA, Andrzej (1984). *Powrót Odysa Tadeusza Kantora. Notatki z prób. (A volta de Odisseu. Anotações dos ensaios)*. Wytwórnia Filmów Oświatowych Łódź,

_____. (1985). *Kantor*, Polônia: Wytwórnia Filmów Oświatowych Łódź, Telewizja Polska.

_____. (1992). *Próby tylko próby*. Polônia: Cricoteka.

