



A marionete no espírito das vanguardas  
históricas (uma desculpa para  
falar de Tadeusz Kantor)

Wagner Cintra

Universidade Estadual Paulista (UNESP)





A arte do século XX configura-se e se desenvolve através do choque de diferentes domínios artísticos, em que suas funções e formas, constantemente, se entrecruzam e se distanciam, se provocam e se contaminam. No início do século XX, ocorreu um fenômeno que mudou os rumos do teatro, tratava-se de uma cisão na corrente tradicional das artes cênicas da qual deriva um teatro que se associa às artes plásticas. Nesse contexto, teremos um teatro que cultiva o modelo literário, o autor, a peça de estrutura “bem feita”, e um outro que se volta para as transformações estéticas dos movimentos de renovações artísticas que ocorrem no alvorecer do século passado.

O principal nutriente das vanguardas era o desejo de reduzir o texto e a literatura em proveito da imagem, do objeto, do gesto e do jogo, de reduzir parte do teatro, no sentido ocidental do termo, em benefício do sensível, do concreto, em resumo: das artes plásticas. Os primeiros fermentos de uma vanguarda estão nas sugestões

teóricas, provocadoras e experiências revolucionárias do Futurismo, entre 1911 e o início dos anos 20, que reivindicam para o teatro o direito a uma linguagem autônoma, antinaturalista, antiliterária, antipsicológica. A cena deve ser um lugar de uma invenção visual que pode ir até à abstração, o gesto deve predominar sobre a palavra, a improvisação e a implicação do público no espetáculo têm prioridade sobre o texto.

No Ocidente, em uma cultura onde o discurso literário mantinha seu impetuoso imperialismo, as correntes da vanguarda daquele início de século colocaram a imagem em oposição à literatura. Nesse sentido, a imagem como interpenetração das artes plásticas no teatro, decorre aquilo que irá determinar nas vanguardas subseqüentes, aquelas dos anos 60 e 70, o surgimento das artes performáticas. Nesse contexto está o Teatro de Robert Wilson, Peter Schumman, entre outros; mas principalmente o teatro e a arte de Tadeusz Kantor.

A situação do teatro no início do século XX era a de uma linguagem artificial do autor que contrastava com o modo de elocução natural do ator. A cenografia cuja tendência era a imitação da natureza discordava do rosto pintado, como que travestidos, dos intérpretes. Havia uma frágil junção do orgânico e do inorgânico, do real e do irreal, do autêntico e do falso. Nesse contexto caótico, a solução imediata foi optar pela não utilização de elementos reais ou naturais, mas, sobretudo, o combate ao realismo que determinava a confusão com a vida. Para os primeiros revolucionários, a obra literária, por exemplo, caso fosse necessária, deveria ser um modo artificial de linguagem. No caso, o verso. A ação do ator seria uma potência artificial. O cenário, através de artificialismos, não determinaria época, nem lugar preciso. Como são as marionetes, os atores deveriam estar travestidos de uma maneira que não se pudesse mais os reconhecer. As expressões seriam totalmente dependentes da máscara, fosse enquanto objeto material, ou fosse como sugestão para o rosto do ator. Nesse sentido, a palavra seria substituída pelo movimento, no lugar da fisionomia a máscara, a figura humana seria

substituída pela escultura, e finalmente, a ação seria substituída pela imagem. Também, no sentido do combate à obra literária, o Dadaísmo vai muito mais longe à reação aos paradigmas da arte oficial. Ao academicismo, o Dadá proclama: “tudo é arte”. Declaradamente uma reação contra as instituições artísticas consideradas como um sistema de opressão.

Enquanto idealização teatral, o Dadaísmo propunha uma espécie de evasão dos sentidos, onde os atores usando máscaras liberavam-se como num ritual, e as máscaras favoreciam o extravasamento de sensações interiores desconhecidas. Neste sentido, o teatro como expressão de uma realidade mais interior, começou com o Dadaísmo e, posteriormente, o Surrealismo rompe com os limites da consciência e conquista o inconsciente. O Surrealismo, por sua vez, promoveu um total desprezo pela lógica e propôs um sistema de pensamento baseado no irracional que pretendia repensar o ser humano e a própria sociedade. Trata-se de um mundo situado além daquilo que a aparência mostra, de um mundo invisível que remonta aos antigos rituais. No entanto, o Surrealismo como é definido por Breton no *Manifesto do Surrealismo* de 1924, não tem nenhuma afinidade com as artes e rejeita especificamente o teatro pela racionalidade fechada de seu funcionamento dramático. Apesar de não abordar o teatro a não ser de viés, os surrealistas continuaram o trabalho destruidor do Dada, de maneira menos extremista, mas de uma forma mais demonstrativa no sentido de não se apegar à linguagem, mas à fábula em sua coerência e continuidade.

Apesar de possuir ligações com o Dadaísmo que propunha apenas a destruição da sociedade e de seus valores, os surrealistas pregavam a destruição da sociedade em que viviam e a criação de uma nova em outras bases. Pretendiam eles, dessa forma, atingir uma outra realidade situada no plano do inconsciente e do subconsciente. Isso se aproxima muito do ideal utópico de Antonin Artaud acerca de uma linguagem psíquica e concreta, ou seja, a “criação de uma poesia para os sentidos”.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Scarpetta, Guy. *Kantor au présent*. Arles: Actes Sud, 2000, p.206.

Poesia que nos surrealistas estava repleta de fantasia, mas ao mesmo tempo cheia de tristeza e melancolia. Aspectos que se constituirão posteriormente na beleza convulsiva e dos múltiplos recursos de que ela se serve, como: os sonhos, os mitos, as alucinações, o sentido do pecado; nutrientes do teatro kantoriano. Para Kantor, o teatro é uma atividade que só pode acontecer quando a vida é levada às últimas conseqüências e todos os seus conceitos perdem a sua significação. Para Kantor, a ação do inconsciente ocorre não somente como uma dimensão psíquica a ser explorada pela arte, mas é necessariamente uma questão de liberdade. Liberdade que conforme a visão dos surrealistas, habita a inconsciência, ao passo que “é na consciência que nasce o medo”<sup>61</sup>. Então, ser livre é superar o medo, é vencer a consciência e penetrar nas camadas profundas da vida, e conforme os surrealistas, a arte deve existir em função da plena liberdade do homem.

“A MAIOR META DA ARTE É  
A LIBERDADE DO HOMEM!

A liberdade não funciona unicamente nos limites de um remexer das convenções artísticas,

A liberdade não funciona unicamente no quadro de um sistema social postulado pelo

Comunismo – sistema de igualdade e de justiça, mas  
A LIBERDADE

Reconhecendo a CONDIÇÃO HUMANA TOTAL,

Em suas profundezas, a imensa força de ação, que até aquele momento era presentida pelos

poetas, e agora estudada pela inteligência (a ciência) e a imaginação (a arte).

Essa atitude é incontestavelmente a maior descoberta do século XX.

Nós não podemos contestar nem a substituir por uma outra.

Nós somos os herdeiros.”<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Kantor, Tadeusz. *Lécons de Milan*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1990, p. 68.

<sup>62</sup> Id. *Ibid.* p. 63/64.

O Surrealismo desloca decididamente a posição psicológica da arte, transferindo-a da esfera da consciência para a do inconsciente, introduzindo a teoria do irracional como fonte da criação artística. O Surrealismo se apropria da desinibição dadaísta referente à produção de objetos de fundamento simbólicos e afastados dos seus significados habituais. O Dadaísmo, por sua vez, era um movimento livre, antiburguês, seguramente niilista que proclamava a ruptura com a lógica realista e a negação da realidade. Este é o início de uma nova realidade, própria ao artista que a cria. Essa realidade será encontrada nas atitudes de Marcel Duchamp que trás para a arte os objetos prontos, os ready-made que, a partir dos anos 60, se tornarão na obra de Kantor, um dos elementos principais. Os objetos são arrancados da vida e apresentados como objetos artísticos em uma galeria de arte. Assim, o Dadaísmo é antes de tudo um posicionamento, uma atitude diante da vida e da arte. Atitude através da qual se tem a negação das instituições e do mercado que assume uma dimensão de desafio e de provocação. *A Fonte*, um urinol é exposto como obra de arte

De uma pesquisa dinâmica, próxima ao Cubismo, passa à desambientação de objetos de uso comum, introduzindo-os no âmbito artístico (...) descontextualizando as implicações codificadas pela “arte”; mas, assumindo o objeto comum como “arte” (isto é, no âmbito de uma atenção privilegiada), por ser o próprio artista a assumi-lo, ele consegue deslocar a ênfase do “objeto artístico” para o “artista”, ou seja, do “objeto” para o “sujeito.”<sup>63</sup>

As transformações sociais, políticas e científicas, do início do século XX, criaram a necessidade de se pensar o homem em outros parâmetros. Freud influenciou André Breton que rompe com o Dadaísmo pelo Surrealismo que proclama o homem como unidade

---

<sup>63</sup> Argan, J.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 661.

da razão e do subconsciente. Como estética, o Surrealismo procura ir além da mera reprodução da realidade, e toda expressão estética deve referir-se, não a um modelo externo, mas sim a outro, interno, não condicionado por modelos culturais. Para alcançar esse modelo interior, os surrealistas propuseram uma série de técnicas: associações livres, hipноses, colagens, a escrita automática; todas destinadas a libertar o potencial criativo do artista.

O *Manifesto do Surrealismo* propunha a restauração dos sentimentos humanos e do instinto como partida para uma nova linguagem artística. Assim, ao colocar a experiência onírica como fundamento da arte, os surrealistas apresentam a arte como um modo do pensamento pelo qual a experiência do mundo se realiza através dos sentidos, e assume uma dimensão de conhecimento através do qual o dado da percepção se apresenta instantaneamente como forma<sup>64</sup>. Dessa maneira, a livre associação e a análise dos sonhos transformaram-se nos procedimentos básicos do Surrealismo. Por meio do automatismo, qualquer forma de expressão em que a mente não exercesse nenhum tipo de controle, os surrealistas tentavam modelar, fosse por meio de formas abstratas, ou mesmo figurativas simbólicas, as imagens mais profundas do ser humano: o subconsciente.

Segundo Tadeusz Kantor, o Surrealismo definiu o papel da arte em seu sentido mais vasto e extenso. Sua influência, conforme os postulados do movimento, não deveria se deter no domínio das emoções nem no domínio do estético, mas ir mais longe, ou seja, formar as aspirações e as ações humanas<sup>65</sup>. Para Kantor, o Surrealismo trata-se da grande revolução artística do século XX que pretendia dar ao inconsciente a plena liberdade de criação. Em um trecho do *Manifesto do Surrealismo*, dedicado à imagem, André Breton, ao falar da imaginação humana, diz que a metáfora é inerente a essa, e que esse potencial só pode ser realizado se for dada ao inconsciente plena

---

<sup>64</sup> Id. Ibid, p. 272.

<sup>65</sup> Kantor, Tadeusz. *Lécons de Milan*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1990, p. 63.

liberdade de ação. Dessa maneira, as mais impressionantes imagens aparecerão espontaneamente, de forma que “a linguagem foi dada ao homem para ser usada de um modo surrealista.”<sup>66</sup>

Outro dos movimentos revolucionários que marcaram a história da arte nos primeiros anos do século passado, o Construtivismo também tem o mesmo objetivo de transformação da sociedade. O nascimento do Construtivismo é tradicionalmente situado em 1915 com os primeiros contra-relevos de Tatlin (colagens não figurativas de materiais diversos como: madeira, metal, vidro). Existe nesse período, coincidente com a revolução socialista, a adoção de contornos de uma utopia que desejava modificar o comportamento do “novo homem” que nascia com a revolução. Essa modificação se daria em diversas frentes, tais como o habitat, as vestimentas e, também, pela organização das possibilidades contidas nos novos organizadores sociais. O teatro construtivista, por sua vez, surge do desejo de um grupo de artistas plásticos de fazer da cena um lugar de experimentação, desejo que remonta a alguns encenadores como Meyerhold, que queria abrir o teatro para novas formas plásticas redefinindo o status social da representação. Durante anos, essa vontade comum resultou em verdadeiros projetos utópicos, em espetáculos onde artistas plásticos, homens de teatro e teóricos buscavam criar sobre a cena um laboratório da “vida futura”. Neste dispositivo, a biomecânica tem um lugar central, sendo esta a aplicação das idéias construtivistas no teatro<sup>67</sup>, pois se tratava de um método de formação acelerado em que Meyerhold submetia os atores a um princípio de organização racional do trabalho, procurando obter, com o mínimo de tempo e de atividade, o máximo de rendimento. Para tanto, seria preciso suprimir todos os movimentos inúteis. No entanto, a utopia construtivista foi irremediavelmente

---

<sup>66</sup> Ades, Dawn. *Dadá e Surrealismo*, In: *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 111.

<sup>67</sup> Gray, Camila. *O grande experimento da arte russa 1863 – 1917*. São Paulo: Wordwhitewall Editora Ltda, 2004, p. 138.

negada pela ficção teatral<sup>68</sup>, tornando-se o Construtivismo, antes de tudo a ocupação dos artistas plásticos. A filosofia do Construtivismo não era só estética, mas também uma filosofia de vida. Afetou não só o ambiente do homem, mas o próprio homem. “Essa utopia vislumbrava um mundo no qual a arte não era mais um mundo de sonhos para qual o trabalhador se retirava a fim de relaxar e recuperar seu equilíbrio, mas tornou-se a própria substância de sua vida.”<sup>69</sup>

Entretanto, fora da Rússia que o Construtivismo se une ao teatro. É na Bauhaus, no período entre guerras, que se opera a junção efetiva do Construtivismo com as pesquisas teatrais, através de procedimentos originais que revelam um espírito construtivo em sentido amplo.

Um dos traços mais característicos do movimento moderno nas artes se dá na ruptura com a tradição, posição assumida por praticamente todos os movimentos de vanguarda que acreditavam em uma mudança contínua onde para se criar o novo era preciso destruir o antigo. No que diz respeito ao teatro, trabalhar a relação do homem com o espaço que o cerca e com os objetos que ele produz foi a preocupação primordial da Bauhaus.

Na Europa do final do século XIX e no início do século XX, com a questão das artes plásticas e o interesse que lhe colocam os pintores e os escultores, a marionete torna-se progressivamente uma nova linguagem plástica na busca de formas abstratas. Não somente a marionete, mas a máscara, que teve seu sentido revigorado, terá grande importância para as inúmeras correntes das vanguardas no sentido do domínio do espetáculo dramático. Se para os dadaístas, conforme comenta Denis Bablet<sup>70</sup>, o mais importante e significativo, tanto quanto a utilização das máscaras, foi o fenômeno do reencontro da máscara com o artista, e aquilo que esse reencontro possibilitou

---

<sup>68</sup> Id. Ibid.

<sup>69</sup> Id. Ibid.

<sup>70</sup> Bablet, Denis. *D'Edward Gordon Craig au Bauhaus*. In: Aslan, Odette. *Le Masque – Du rite au théâtre*. Paris: CNRS, 1985, p. 144.

em termos de descobertas e experimentações. Para a Bauhaus, isso se constituiu como um fator de extrema preponderância no conjunto das suas concepções estéticas.

Muitos artistas, como Paul Klee, Calder, Fernand Leger, fizeram incursão pelo teatro experimental desenvolvido pela Bauhaus, que se tornou um local de reflexão, onde também se desenvolvia o uso de bonecos como expressão teatral. Oskar Schlemmer, talvez o mais completo artista da Bauhaus, foi profundamente marcado pelo teatro de marionetes de Heinric Von Kleist. Schlemmer compartilha com a vanguarda do seu tempo a vontade de “livrar o homem do caos da vida”, o “homem novo” que ele coloca em cena em alguns de seus espetáculos, seja teatro ou dança, é uma figura de arte cujo corpo humano é constantemente confrontado com o espaço da cena. Partindo da elementariedade do ponto, da linha e da superfície, do corpo e das cores simples, do espaço e das suas leis, das posições dos corpos, mas fundamentalmente pela sua simples presença, Schlemmer faz com que o movimento de um dedo se torne uma surpreendente aventura cênica.

O ator na cena desenvolve a escritura do corpo: impessoal, transfigurado pela abstração. Como que animado, manipulado pela cor de seu figurino, o ator aceita as leis do novo espaço e nele se desenvolve. Ele caminha pela geometria abstrata de seus gestos, ritmos musicais que se alinham aos volumes da cena. Apesar de ser um abstrato, Schlemmer não elimina a aparência humana, mesmo que deformada. A figura humana não é mais natural, mas também não é mecânica. O ator não é mais o artista, ele se torna a própria obra de arte.

Tadeusz Kantor, a exemplo de Oskar Schlemmer, também realizou estudos sobre a abstração. Em 1985, por ocasião de um curso realizado em Milão, Itália, na Escola Municipal de Arte Dramática, Kantor faz uma exposição sobre a abstração no teatro que segue os mesmos princípios desenvolvidos por Schlemmer na Bauhaus:

(em cena encontram-se duas personagens, uma branca e outra negra).

A personagem branca marcha traçando um CÍRCULO.

O negro vai e vem traçando uma LINHA RETA

no encontro da cena e na direção do fundo, ao lado do círculo.

Os personagens não executam nenhuma atividade prática da vida.

Eles não tratam de motivos psicológicos ou emocionais.

Eles pertencem, pois a uma composição abstrata.

Essas atividades se repetem e podem não ter fim.

Dessa maneira, elas afirmam e se definem sempre mais fortes.

A repetição obriga à reflexão, à interpretação dramática.

Estudo: “o círculo e a linha reta”.

Um personagem faz um círculo. O outro faz qualquer coisa de contrário em oposição ao CÍRCULO: A LINHA.

Quando a linha se aproxima do círculo, o drama se intensifica.

Quando ela o ultrapassa e se afasta: o perigo desaparece pouco a pouco.

A repetição nos sugere o pensamento do infinito, o pensamento de nossa vida em relação ao infinito, da iminência de QUALQUER COISA de passagem e do desaparecimento<sup>71</sup>.

É evidente o caráter antinaturalista, tanto em Kantor quanto em Schlemmer. Não há, em ambos os casos, nenhuma relação com o desenvolvimento de qualquer fator emocional ou psicológico. As forças que atuam no teatro, abstraídas da natureza e evocadas pela abstração, são capazes de revelar conteúdos muito mais profundos.

No Balé Triádico, de Oskar Schlemmer, cada personagem é o resultado de uma cena em forma, ou seja: de uma formalização plástica surgida do jogo com elementos geométricos, figurinos, e com as máscaras criadas com formas humanas “a-naturais”<sup>72</sup>. A expressão emocional é eliminada, o desenvolvimento no espaço libera no

<sup>71</sup> Kantor, Tadeusz. *Léçons de Milan*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1990, p. 21.

<sup>72</sup> Aslan, Odette. *Le Masque – Du rite au théâtre*. Paris: CNRS, 1985, p. 146.

homem outros poderes ligados a suas estruturas aparentes. As máscaras não expressam nem humor em terror. Elas existem independentemente de qualquer paixão humana. Ela é uma espécie de “máscara roupa” que torna a máscara real. Atrás da máscara, existe o homem, que da união surge o tipo<sup>73</sup>. Por esse caminho, a relação entre Schlemmer e Kantor acontece em vários aspectos, principalmente no que diz respeito a Edward Gordon Craig, que acreditava que a arte do teatro estava condenada a uma interpretação grosseira alimentada pelo naturalismo e pelos exageros dos atores.

Em *Um teatro de andróides* Maeterlinck propõe a supressão do ator, e que esse fosse substituído por uma marionete. Para ele, a alma dos atores interfere na alma da personagem. Como a marionete é um Ser sem alma e sem personalidade, essas seriam perfeitas para o teatro, pois não estariam sujeitas à uma interpretação emocional. Conhecedor de *Um teatro de andróides*, Craig desenvolve a teoria da surmarionette, uma criação artificial que seria o sucessor do ator que rejeitaria uma representação excessivamente humana da vida. Um Ser que seria pura criação teatral, “(...) suprima o ator e estará retirando de um realismo grosseiro os meios para florescer em cena. Não haverá mais a personagem viva para confundir em nosso espírito arte e realidade; não haverá mais personagem viva na qual as fraquezas e estremecimentos da carne sejam visíveis(...)”<sup>74</sup>.

Em um mundo em transformação, onde os valores humanos passavam por uma intensa reflexão, a busca por um novo status do homem na sociedade se estendeu para os domínios da arte. Como já dito insistentemente, os movimentos de vanguarda idealizavam “o novo homem”, e nesse sentido, a marionete, um ser artificial, plástico, no silêncio de sua consciência, e na natureza da sua “não-alma”, torna-se o modelo para esse novo Ser, que nutriria o teatro com a sua artificialidade viva, e promoveria a tão desejada transformação da arte da representação. Como as vanguardas preconizavam o anti-

---

<sup>73</sup> Id. Ibid.

<sup>74</sup> Craig, Edward Gordon. *A arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963, p. 108/109.

realismo, a marionete, assim como a máscara, virá a se constituir em instrumento de inspiração na concepção desse mundo outro no qual o teatro acabara de adentrar. A marionete torna-se então o novo paradigma para o novo teatro e, isso, fatalmente levou a uma nova fronteira da realidade da cultura teatral. Nessa fronteira, o ator perde a sua significação essencial e a sua autonomia. A marionete como modelo supera pela primeira vez o domínio do humano, mesmo que num acontecimento estritamente utópico.

A partir da reinterpretação da marionete decorre o pensamento de se codificar o ator. Somente assim se conseguiria a tão sonhada teatralidade pura e segura, dessa forma, o acontecimento teatral poderia ser percebido na sua absoluta totalidade. Muito se falou sobre a marionetização da representação teatral, em que os atores representariam mecanicamente a realidade viva do espetáculo<sup>75</sup>. No entanto, o ideal ultrapassa as convicções da simples marionetização do teatro. A marionete torna-se uma figura emblemática que está presente em vários domínios da cultura.

Desde os seus primeiros passos, os movimentos de vanguarda do início do século XX, se opuseram contra as formas tradicionais de arte. Dadaísmo, Surrealismo, Construtivismo, Bauhaus; esses movimentos, à sua maneira, além de promulgarem o seu descontentamento em relação ao tradicional, também se dedicaram a construir formas de expressão artísticas próprias, e que influenciaram todos os movimentos das vanguardas posteriores, aqueles pertencentes à segunda metade do século passado. A Arte Pop, por exemplo, montada na tradição preconizada pelo Dadaísmo, cavalgará princípios formais semelhantes, apesar de não possuir a mesma atitude de transformação. Seguindo princípios semelhantes, Tadeusz Kantor, profundamente marcado pelas vanguardas anteriores, torna-se uma espécie de síntese daqueles movimentos.

Kantor quer um teatro cujos elementos atuem igualmente na ausência de toda hierarquia que os ordene. Nesse sentido, ele se

---

<sup>75</sup> Pavis, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 233.

aproxima dos dadaístas que se empenharam em destruir os conceitos de coerência e homogeneidade. No Surrealismo, ele encontra um mundo complexo, enigmático e repleto de tensões e imagens que se justapõem. A imagem abstrata, um mundo fechado, dinâmico, repleto de tensões e energias, trata-se de um universo próprio que existe por si mesmo e cuja esfera das formas abstratas penetram no subconsciente. Esta estrutura apresenta, sem dúvida, uma estrutura metafísica semelhante àquela de algumas tendências da Bauhaus.

Na Bauhaus, se para Oskar Schlemmer, o homem está situado em uma espécie de espaço metafísico onde o homem-marionete, ou homem-manequim deve organizar o seu espaço e torná-lo dinâmico, em Kantor o manequim, inerte, torna-se um modelo do inevitável estado de corrupção da matéria humana, conforme ele comenta no *Manifesto do teatro da morte*: “O manequim como manifestação da realidade mais trivial. Como um processo de transcendência, um objeto vazio, um artifício, uma mensagem de morte, um modelo para o ator”<sup>76</sup>.

O manequim, uma entidade insólita expressa a convicção de Kantor de que na arte, a vida só pode ser expressa através da ausência de vida, pelo uso da morte como expressão estética, e pela ausência de toda e qualquer mensagem. “No meu teatro, o manequim deve tornar-se um modelo que encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos”<sup>77</sup>.

Seguindo os princípios postulados por Craig, que como já foi dito, recebeu influências, tanto de Kleist quanto de Maeterlinck, ou pelo menos das idéias que começaram a vigorar na época, a marionete torna-se um símbolo capaz de ajudar o ator a se distanciar das limitações do teatro realista. Nesse contexto, o teatro de Tadeusz Kantor tem o mesmo procedimento, ou seja, o manequim como modelo para o ator o livra dos excessos de uma interpretação emocional. O ator e o manequim se interpenetram. O ator assume a

---

<sup>76</sup> Kantor, T. *Le théâtre de la mort*. Lausanne: L'Age D'Home, 1997, p. 220.

<sup>77</sup> Id. *Ibid.* p. 221.

aparência do manequim, e estes são feitos a partir da imagem de um homem vivo. Ao ator é dada a aparência da morte, ao manequim, a aparência da vida. Assim, essa é a base do jogo no teatro kantoriano. O manequim, reminiscência do ideal metafórico de transformação social e estética das primeiras vanguardas, em Kantor trata-se de um enfrentamento pessoal, uma atitude, um constante estado de rebelião diante da arte e da vida. Espírito de vanguarda, eis Tadeusz Kantor, no sentido mais amplo do exercício da liberdade artística no seu conluio com a vida.

### Referências

- ARGAN, J.C. *Arte Moderna. São Paulo*: Companhia das Letras, 2004.
- ASLAN, Odette. *Le Masque – Du rite au théâtre*. Paris: CNRS, 1985.
- CRAIG, Edward Gordon. *A arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- GRAY, Camila. O grande experimento da arte russa 1863 – 1917. São Paulo: Wordwhitewall Editora Ltda, 2004.
- GROPIUS, Walter. *The theater of the Bauhaus*. London: Methuen, 1961.
- KANTOR, Tadeusz. *Léçons de Milan*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1990.
- JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses – La marionnette au XX siècle*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Le théâtre de la mort*. Lausanne: L'Age D'Home, 1997.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SCARPETTA, Guy. *Kantor au présent*. Arles: Actes Sud, 2000.
- STANGOS, Nikos, *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.