

## MÓIN-MÓIN

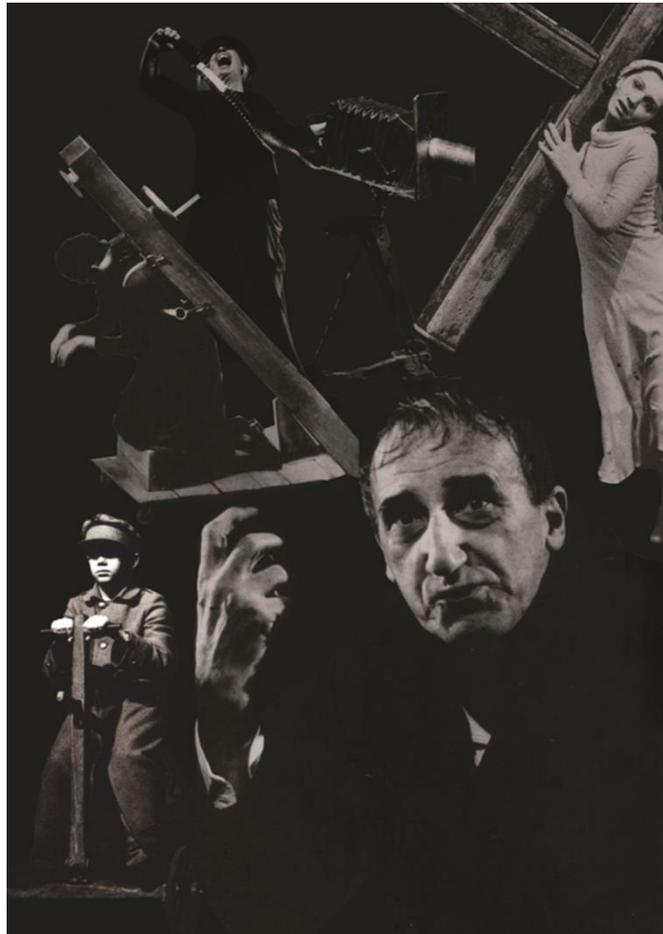
REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:  
TEATRO DE OBJETOS: MEMÓRIA E HISTÓRIA

Florianópolis, v. 1, n. 29, p. 414 - 429, Maio 2024  
E - ISSN: 2595.0347

# Aspectos gerais acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor

**Wagner Cintra**

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo ECA-USP (São Paulo, Brasil)



**Figura 1** – Kantor e objetos.

Fotografia: Fotomontagem feita por Waldir Medeiros a partir de imagens retiradas do site da Cricoteka.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701292024414>

## Aspectos gerais acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor<sup>1</sup>

Wagner Cintra<sup>2</sup>

**Resumo:** Tadeusz Kantor (Wielopole/Polônia - 1915-1990) foi um dos mais importantes homens de teatro do século XX. O teatro de Kantor possui uma intensa ligação com as artes plásticas e tem uma grande influência das vanguardas da primeira metade do século passado. O teatro kantoriano tem diversos elementos de sustentação; entretanto, o objeto, seja ele retirado da realidade cotidiana ou construído exclusivamente para uma finalidade cênica, transpassa toda a sua obra. Assim, esse artigo procura fazer alguns apontamentos acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor de forma a possibilitar um melhor entendimento da sua existência em cena tanto do ponto de vista estético, como conceitual.

**Palavras-chave:** Kantor; Objeto; Teatro; Artes plásticas.

### General aspects about the object in the Tadeusz Kantor Theater

**Abstract:** Tadeusz Kantor (Wielopole/Poland – 1915-1990) was one of the most important theater men of the 20th century. Kantor's theater has an intense connection with the visual arts and was greatly influenced by the avant-gardes of the first half of the last century. The Kantorian theater has several supporting elements; however, the object, whether taken from everyday reality or constructed exclusively for a scenic purpose, permeates his entire work. Thus, this article seeks to make some notes about the object in Tadeusz Kantor's theater to enable a better understanding of the existence on stage as an aesthetic object and also as a conceptual object.

**Keywords:** Kantor, Object; Theater; Visual arts.

<sup>1</sup> Data de submissão do artigo: 10/11/2023. | Data de aprovação do artigo: 30/01/2024.

<sup>2</sup> Possui graduação (direção teatral), mestrado e Doutorado em Artes Cênicas, todos realizados na ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo). Possui Livre-Docência em Teatro de Formas Animadas pela UNESP. É professor na cadeira Laboratório de Formas Animadas e Visualidades no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho UNESP (São Paulo Brasil) onde foi coordenador do curso de Licenciatura em Arte-Teatro de 2008 a 2012. É professor do programa de pós-graduação em Artes, Área de Concentração: Artes Cênicas na mesma universidade orientando trabalhos de mestrado e doutorado. Suas pesquisas, mestrado e doutorado, tornaram-se referências no estudo sobre Tadeusz Kantor no Brasil. Atualmente desenvolve pesquisa na área da praxis teatral investigando as relações que ocorrem na interface do teatro com as artes visuais. Nesse contexto, o seu trabalho orienta-se na direção do estudo teórico/prático, daquilo que seriam os pressupostos essenciais da linguagem do Teatro Visual, uma disciplina do Teatro de Formas Animadas, que articula em cena, no mesmo nível de igualdade, marionetes, objetos, matérias diversas, além da presença do ator. Possui inúmeros artigos publicados na área do teatro, sobretudo na área do teatro de animação. Como diretor teatral dirigiu mais de 80 espetáculos em 30 anos de carreira. Vice-Diretor do Instituto de Artes da UNESP (2016-2020). É o atual Diretor do Instituto de Artes da Unesp com mandato até agosto de 2024. (Fonte: Currículo Lattes) E-mail: [wagner.cintra@unesp.br](mailto:wagner.cintra@unesp.br) / ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8224-6295>

*Quanto mais um objeto é de condição inferior, mais probabilidade ele tem de revelar sua objetividade - e sua elevação a partir dessas regiões de desprezos e ridículos constitui na arte um ato de pura poesia - Tadeusz Kantor*

Fundamentalmente, o teatro de Tadeusz Kantor é um diálogo conflituoso entre realidade<sup>3</sup> e ilusão. Essa realidade é a própria realidade do mundo exterior e é ao mesmo tempo a materialidade do espetáculo, ou seja, a realidade do evento cênico. Essa noção de realidade surge durante a Segunda Guerra Mundial na fase do Teatro Clandestino<sup>4</sup>. Naquele momento, Kantor já se opunha à ilusão em favor da realidade. Essa realidade era caracterizada pelos elementos retirados diretamente da vida cotidiana em sua forma bruta, por elementos presos à vida real e transformados em elementos de uma obra de arte. Em tal contexto, o objeto ocupa o centro da arte kantoriana.

A história do objeto em Kantor começa com a tábua de madeira e com a roda de canhão em *O retorno de Ulisses*, espetáculo de 1944. Esses objetos se constituirão nas ideias essenciais de Kantor sobre o objeto no seu teatro, ou seja: aquela do “objeto encontrado”. O objeto encontrado, também entendido como objeto pronto, ideia semelhante ao “*ready-made*” de Marcel Duchamp<sup>5</sup>, diz respeito à concepção da matéria bruta arrancada diretamente da vida; um objeto pobre, que não tem mais utilidade para a sociedade do consumo, mas que pode e deve ser utilizado como o elemento ativo e essencial na construção de uma

---

<sup>3</sup> É preciso entender "realidade cotidiana" como o modo de ser das coisas existentes fora da mente humana ou independentemente dela.

<sup>4</sup> Durante a ocupação nazista, Kantor desenvolveu uma atividade totalmente destacada da realidade ambiente. Com um grupo de amigos ele fazia apresentações em locais diversos, como construções abandonadas e casas de amigos. Foram encenados dois espetáculos neste período: *Balladyna* de Juliusz Slowacki, e *O Retorno de Ulisses* de Stanislaw Wyspianski. Estes espetáculos eram fundamentados sobre os conceitos e as formas do abstrato, criados sob o efeito da fascinação pelo objeto que perde a sua significação prática, original, alterando sua substância para uma nova realidade. Esses espetáculos continham, desde então, o germe do seu trabalho posterior.

<sup>5</sup> *Ready-made*. Esse termo se aplica unicamente ao objeto industrial, ao objeto de série, do qual se contraria a sua função original da maneira mais engenhosa possível. Em 1916, Marcel Duchamp se utilizou de um pente de aço e acima desse foi escrito “3 ou 4 gotas de altura não têm nada a fazer com a selvageria”. O pente perde aquilo que é próprio dele, ou seja, pentear, para se tornar uma coisa intocável. Isso porque o artista fez dele o receptáculo do seu pensamento. Assim *o ready-made*, "...é a arte de prender o espiritual naquilo que existe de mais material.". In. Alexandrian, S. *L'art surréaliste*, Paris, Hazan, 1969, p. 142.

obra de arte. Disso decorre em Kantor a noção de “realidade de classe mais baixa”<sup>6</sup>, que está em total conexão ao conceito de “realidade degradada” expresso na obra de Bruno Schulz<sup>7</sup>. Essa ideia é uma constante ao longo da trajetória artística de Kantor. Entretanto, o uso de objetos não se limitou somente àqueles retirados diretamente da vida; ao lado desses, outros objetos aparecerão, não mais arrancados da vida, mas construídos, fabricados, revelando um outro universo poético e conseqüentemente, uma outra concepção do objeto em Kantor. Entre *O retorno de Ulisses* (1944) e seu último espetáculo, *Hoje é meu aniversário* (1990), os objetos se multiplicaram muito, e essa multiplicação se deu não somente no sentido físico, mas também no nível do desenvolvimento conceitual da sua natureza e da sua função em cena.

---

<sup>6</sup> “A Realidade de Classe mais Baixa” é uma espécie de apologia ao grosseiro. Kantor vê em Bruno Schulz o seu criador, e se utiliza de uma passagem da novela Agosto para esse conceito. “sobre as sujeiras, escondida na folhagem do sabugueiro, se erguia a cama de uma jovem idiota, Tônia. Assim é que se chamava. Sobre uma pilha de dejetos e de detritos, chinelos, de velhas caçarolas furadas, e de entulhos, se erguia seu leito metálico pintado em verde. Dois tijolos ocupavam o lugar dos pés” (in Schulz, B. *Août, Traité des mannequins*, Paris, Julliard, *Les Lettres Nouvelles* 15, 1961, p. 39.) No Tratado dos Manequins, ou a Segunda Gênese, isso fica mais claro: “O Demiurgo gostava de materiais sólidos, complicados e refinados: nossa preferência é pelo grosseiro(...) O Demiurgo, esse grande mestre e artista, torna (a matéria) invisível fazendo desaparecer o jogo da vida. Nós ao contrário, amamos suas dissonâncias, suas resistências, sua incapacidade grosseira”. (Idem, p. 76). Influenciado por Schulz, Kantor proclama como categorias da arte a realidade das regiões mais inferiores da vida; materiais e morais. Assim, o tema se desenvolve assumindo uma espécie de noção metafísica, pois nesse processo de apreensão das realidades inferiores surge a possibilidade de se tocar “o além de”, ao mesmo tempo do horror e da beleza.

<sup>7</sup> Bruno Schulz (Drohobych, Ucrânia (1892 – 1942) foi um novelista e pintor polonês de religião judia, reconhecido como um dos expoentes da prosa polonesa do século XX. Kantor vê em Schulz um dos criadores da “Realidade degradada”, que se tornaria o centro da sua própria obra. Em um universo onde a realidade e suas aparências refletiam o horror, e a perfeição da natureza era colocada constantemente em dúvida; em um mundo onde a vida humana perde sua significação e dignidade, os escombros da destruição o aproximam de Schulz através da realidade degradada, do mundo lata de lixo e dos objetos encontrados ao acaso - conceitos que se tornaram o centro da sua obra. Bruno Schulz foi assassinado por um oficial nazista em 1942.



**Figura 2** – Objetos de *O retorno de Ulisses*, 1944.  
Fotografia: Wagner Cintra.

O objeto no teatro, por muito tempo, foi tido apenas como um acessório, considerado como um elemento inferior no processo de criação artística. O objeto era apenas um complemento da decoração cênica. Os surrealistas foram os primeiros a perceber a importância do objeto. Disso decorre o fascínio pelo objeto teatral, não importa se retirado da vida prática cotidiana ou se construído para um fim puramente artístico ou até mesmo aqueles emprestados da natureza. Esse fascínio se dá pelo fato de que o objeto é sempre signo de alguma coisa, e por isso, devido a um processo de equivalência, ele permite ao espectador extrair da obra uma enorme quantidade de significados.

Os ideais artísticos mudam  
A abstração cede o seu lugar ao objeto  
A Ilusão é substituída pela realidade,  
Realidade capturada diretamente na vida  
A realidade brutal,  
Desprovida de estética.  
No campo de ação da obra de arte  
Se colocam  
Os pedaços da realidade  
Repugnantes  
Brutais  
Um pedaço de madeira apodrecida, metal enferrujado,  
A roda de um veículo suja de lama,

Escombros de velhas caixas recobertas de poeira,  
Um uniforme autêntico,  
Barulho de uma metralhadora...(Kantor, 1983, p. 27).

Com a fundação do Teatro Cricot 2 em 1955, e conseqüentemente com os espetáculos que caracterizam a grande obra de Tadeusz Kantor a partir de então, gradualmente, os objetos se avolumam e se amontoam na cena. Esses objetos estão livres da ilusão de uma narrativa da qual dependeria sua existência. Apesar de representar a realidade bruta, a “realidade de classe mais baixa”; eles alteram as formas de uma cena interior, imaginária, que não representa nada exterior a ela. Em uma cena da *Galinha d’água*<sup>8</sup>, por exemplo, sobre a superfície do jogo existe um elemento aparentemente banal, uma máquina de costurar. Gradualmente, as personagens se empenham em fazê-la funcionar com fúria. O intérprete deve perceber o momento de intervir e de jogar com a máquina. Naturalmente isso nem sempre é bem-sucedido, mas existe essa liberdade. Existe uma variação no uso do objeto; de tempos em tempos, um ou outro joga com ele. Isto porque essa máquina de costura é um aparelho apenas para fazer ruídos. Ela é utilizada de maneira absolutamente gratuita. Todos reivindicam o uso do objeto. Todos querem anexá-lo para torná-lo familiar. Esse movimento transforma a banalidade: o objeto torna-se uma constante surpresa para o espectador e as possibilidades de interpretações da sua presença na cena, enveredam pelos caminhos da idiossincrasia.

De acordo com a fórmula de Kantor, o happening é o efeito de situar a obra de arte na realidade da vida. Sua essência e seu sentido profundo constituem na representação da realidade pela realidade e não pela imitação.

---

<sup>8</sup> *A Galinha D’água*, espetáculo feito sobre texto de Witkiewicz em 1968, introduziu a unidade da encenação de todos os elementos do espetáculo tratados como iguais: objetos, atores, texto, cena, público, com uma encenação em valor de suas propriedades fundamentais. O espetáculo refletia as tendências dominantes da arte pictural de Kantor neste momento da sua criação, ou seja, a Arte Informal. O espetáculo possui a estrutura de um happening, mas não é um happening. No entanto, Kantor se utilizou e se aproximou do happening usando de elementos artísticos retirados diretamente da vida prática cotidiana. Entretanto, todos esses elementos são destruídos em seus valores simbólicos imediatos de forma a não estabelecer nenhuma diferença entre a arte e a vida. No espetáculo, não se sabe mais se é a vida ou se é a arte e o espectador, por sua vez, não sabe quem de fato é: ele mesmo ou um ator. Ele está em um equilíbrio instável e esta instabilidade cria um sentimento de incerteza e de inquietação à medida em que ele se percebe como um objeto ativo da criação teatral.

Nota-se então o senso não aristotélico que o acompanharia por toda a sua obra. Para ele, o objeto representa um mundo contundentemente objetivo e por isso se mostra totalmente incomum ao intelecto, tanto por sua aparência e uso na cena, quanto por sua essência. Nesse contexto, no momento em que um ser humano anexa um objeto, e, segundo ele, esse momento foi consagrado pelo happening, "o objeto se torna ator." (Kantor, 1976, p. 11). Em *A Galinha D'água*, por exemplo, os objetos não possuem nenhum papel nem estão subordinados à ação. Mesa, banheira cheia d'água, pratos e louças existem objetivamente ao intelecto - eles agem pela sua presença real. As personagens executam ações comuns: se barbeiam, tomam banho, comem, dormem etc. Repetidas por inúmeras vezes, essas ações perdem o seu caráter utilitário, tornam-se autônomas, não ilustram nada, não existe uma tensão provocada por seu valor emocional. Normalmente se diz que, na arte, o objeto possui uma classificação inferior àquele valor atribuído ao homem, no teatro de Tadeusz Kantor, entretanto, os atores são igualmente tratados como objetos, acerca disso, diz ele: "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).

O objeto no teatro de Kantor é fundamental no processo de estruturação do espetáculo. Quando ele anexa um objeto à obra, essa anexação é quase um fenômeno mágico, pois por meio dele é possível adentrar a outro universo que está situado além da lógica cotidiana. Para Kantor, o problema da arte está quase sempre relacionado ao objeto. A abstração, por exemplo, é a falta do objeto. Entretanto, essa ausência não significa que ele não existe. O objeto existe, não materialmente na cena ou na tela; o objeto está fora deles, está muito além. Esta é a razão de ser da cena e da arte abstrata, ou seja: a existência do objeto em uma outra dimensão de espaço e tempo que só pode ser acessada por meio da imaginação. Na pintura renascentista, por sua vez, se dava uma importância considerável ao objeto mostrado. Durante o renascimento, os retratos de personagens correspondiam a essa anexação do objeto, e conseqüentemente se devia fazer a réplica absolutamente exata e ilusionista

deste, de tal forma que o objeto retratado parecesse mais real do que o próprio objeto real. Em muitos quadros dessa época, as pessoas retratadas parecem mais vivas do que aquelas que as olham. As pessoas, a paisagem, a arquitetura são verdadeiramente reproduzidas de maneira a criar a ilusão muito potente da realidade. No entanto, a partir de Marcel Duchamps se dá ao objeto uma importância considerável em arrancá-lo da realidade cotidiana e em introduzi-lo diretamente na obra tal como ele é, e em seu estado bruto. Esse é o caminho seguido por Kantor.

Se um objeto é pintado sobre uma tela, isso não oferece perigo algum, já que as condições da tela são as da ilusão. Mas se esse mesmo objeto está entre nós, se nós o fazemos gratuitamente penetrar em nosso meio, na rua, ou em uma sala, então nós atingimos o happening, e essa é a arte que ultrapassa a moldura da tela. Neste ponto atingimos a fronteira entre a vida e a arte (Kantor, 1996, p. 26).

Os objetos possuem um lugar muito definido na obra de Kantor. Na peça *Que morram os artistas!*, por exemplo, os objetos não são acessórios, mas “bio-objetos” anexados aos organismos vivos que são os atores. Sem os objetos os atores não existiriam; a mulher que lava louça se desloca sempre com a sua bacia de alumínio. O rufião tem necessidade da sua mesa para existir, ou seja, para jogar cartas. O moribundo não pode agonizar sem a sua cama. As máquinas, por sua vez, muito semelhantes aos objetos retirados da realidade cotidiana, são invenções de objetos criados para fins estritamente artísticos. São objetos inspirados na realidade, mas totalmente imaginados para novas funções puramente teatrais, são exemplos: a ratoeira humana em *As belas e os feios* (1973); o berço mecânico de *A classe morta* (1975); ou a cama à manivela, o porta-cruz e as rodas de *Wielopole Wielopole* (1980). Em cena, a sua presença parece estranha e natural como se eles fossem, ao mesmo tempo, instrumentos cômicos e trágicos. Instrumentos que nos transportam para uma outra vida situada em um outro lugar, e, no entanto, eles não são referenciais simbólicos, mas podem, em determinadas circunstâncias, sugerir símbolos, a exemplo do berço mecânico em *A classe morta* cuja aparência é similar a um pequeno ataúde. Uma possível indução de leitura não ocorre através de um conjunto de conotações experimentadas em patamares, níveis e densidades semióticas.

Não, essa percepção ocorre diretamente da sua existência real em consonância com a experiência simbólica do espectador.



**Figura 3** – O Berço Mecânico de *A Classe Morta*, 1975.  
Fotografia: Wagner Cintra.

O teatro de Tadeusz Kantor é um teatro de dubiedades. A dubiedade entre o humano e o inanimado é também a dubiedade entre vida e a morte, que de certa forma torna-se paradigmática para o acesso a uma outra situação que está além da realidade do espetáculo. Esse processo de inter-relação entre o elemento humano com o inanimado, configura-se como uma espécie de “portal” que se abre mostrando um outro mundo que se situa além da lógica cotidiana. Essa outra realidade é a realidade do objeto que é a própria realidade do mundo exterior, pois é exatamente por meio dessa realidade que se percebe a tal realidade outra, cuja passagem somente é possível através do objeto que funciona como chave para esse outro mundo. Em tal contexto, há no teatro de Tadeusz Kantor, outro elemento que também funciona como chave para esse outro mundo que está além da racionalidade cotidiana. O manequim.

O manequim é outro elemento paradigmático no teatro kantoriano considerando que também é um objeto, só que um objeto com um fim único e

muito específico: ser o intermediário entre o ator morto e o ator vivo. Em *A Classe Morta*, por exemplo, os manequins são modelos paradigmáticos do estado de degradação em que se encontram os personagens, sobretudo, os Velhos que trazem manequins de crianças, aquelas que eles já foram um dia, anexados ao seu corpo como uma prótese indissociável.

A infância morta fundida à velhice quase morta; relação sintagmática da vida: nascer e morrer. A relação que se interpõe a essa é meramente um detalhe, a ação. Assim, viver é agir, sobretudo nesse universo deve-se agir intensamente, na plenitude do tempo que resta. De uma maneira geral, os manequins e os objetos estão unidos às personagens por toda a vida, tornando o palco um local de indignação e suplício. O manequim como imagem da morte contribui para a noção de que o espetáculo acontece em uma realidade diferente daquela do espectador que a observa. O manequim abre definitivamente o teatro de Kantor para as dimensões da morte. Mas essa não é a morte ritual. Não. Essa é uma realidade cotidiana muito poderosa e por isso deve ser utilizada como elemento na construção de uma obra de arte que por meio dos objetos pobres e manequins, expressões da "realidade de classe mais baixa", signos de degradação e finitude da realidade utilitária cotidiana, Kantor promove a morte à condição de elemento estético fundamental para a arte, sobretudo o teatro. Para ele, a morte tem muito mais potência estética do que a vida. Entretanto, só é possível falar de vida na arte por meio da referência à morte.



**Figura 4** – Um manequim de criança de *A Classe Morta*, 1975.  
Fotografia: Wagner Cintra.

No contexto da percepção de outro mundo suscitado pelo teatro kantoriano, o surrealismo tem uma importância capital no que se refere à forma e conceitos nos quais os espetáculos se fundam. *A classe morta* possui a estrutura de um sonho. Nesse espetáculo, de maneira justaposta, os objetos assumem uma fundamental e necessária importância de organização desse universo insólito, tal como: uma mesa ginecológica e um berço - duas realidades em consonância. A realidade do objeto real que em cena altera a sua substância, metamorfoseando-se para uma segunda realidade<sup>9</sup>, muito mais profunda: o objeto que na vida prática é destinado a trazer vida ao mundo, no espetáculo torna-se o símbolo do sofrimento e da tortura que é viver. O embalar do berço, que se assemelha a um ataúde, possui a mesma significação. O objeto que na vida cotidiana abriga a vida que se inicia, no cotidiano do espetáculo também serve à vida que termina e acaba. Como sempre, a dicotomia vida e morte e a sua inabalável presença manifestada a partir do jogo do humano com o inanimado. Em "As lições *de milhão*", Kantor sugere que o ator constitua com o objeto um só organismo, um bio-objeto.

Deve existir uma ligação precisa, quase biológica entre o ator e o objeto. Eles devem ser indissociáveis. De maneira mais calma, o ator deve tudo fazer para que ele exista; no caso mais radical, o ator deve constituir com o objeto um só organismo (Kantor, 1990, p.55).

---

<sup>9</sup> Sarane Alexandrian chama esse tipo de manifestação do objeto de "objeto encontrado interpretado": trata-se de um utensílio que foi convertido, por mãos habilidosas, em um objeto bizarro. Em 1938, A obra *Jamais*, de Dominguez é composta de um velho fonógrafo pintado de branco, com uma bandeira, de onde saem duas pernas de mulher. Salvador Dali, em seu *Elefante surrealista*, transforma um pequeno elefante de coral, juntando a ele pernas de pássaros e antenas de lagostas (*Alexandrian, L'Art Surréaliste*, 1975, p.146).



**Figura 5** – A mesa ginecológica de *A Classe Morta*, 1975.  
Fotografia: Wagner Cintra.

Como muito já foi dito, a maioria dos objetos utilizados por Tadeusz Kantor são retirados da vida prática cotidiana, incluindo a vida religiosa e militar, objetos como mesas, cadeiras, camas, pias, vassouras, fuzis, cruzeiros, além dos objetos inventados como a máquina fotográfica metralhadora, a cama a manivela, a bota com rodas, entre outros, povoam a cena simbolizando o status da “realidade de classe mais baixa”.

Todos os objetos que, por menor que seja a sua significação na vida prática, acoplados à cena, têm sua realidade e funcionalidade alterada. Tornam-se estranhos e incomuns. Estranhos e desconhecidos, mas que ganham a chance, pelos interesses estéticos de Kantor, de se tornarem objetos de arte. O elemento humano por sua vez, diante do desconhecido, Kantor o aproxima do objeto, eliminando qualquer semelhança com a vitalidade biológica, orgânica e natural, elementos que nas peças nada significam. Por esse caminho, quase que sacrílego, eles também, objetificados, tornam-se elementos de uma obra de arte em que aparentam uma quase vida. O espetáculo torna-se para ambos, humano e inanimado, uma nova existência.

Graças a sua presença, os objetos que Kantor utiliza não são acessórios de teatro que ficam esperando, em um canto, o momento de serem manipulados. Eles são relíquias em ruína de uma totalidade perdida que estão à espera de que outras presenças apareçam para preencher a vida que lhes rodeia.

Segundo o próprio Kantor, eles testemunham o grau zero da realidade. Personagens vivos e seres inanimados compartilham o mesmo centro de gravidade. Atores e objetos são colocados lado a lado, no mesmo nível de existência. Abandonados e, em seguida, reencontrados, eles se encontram no caminho da realidade e por isso são capazes de existir enquanto objetos de arte. Os objetos carregam em si todas as significações que atravessam o curso de suas inúmeras transformações. Eles são desprovidos de uma significação unívoca.

Resumindo, o objeto cênico perdeu a credibilidade com o teatro naturalista, sua presença era insignificante ante a multiplicação dos acessórios no palco. Os simbolistas praticamente eliminaram a sua presença. No entanto, Craig atribuía ao objeto cênico a necessidade da objetividade dramática, e isso foi de fundamental importância para a sua presença viva no palco.

Com os dadaístas o objeto ganha em contexto e significação fazendo com que o seu poder de fascinação fosse capaz de atrair todos os olhares. Artaud, dizia que o objeto encantava pelo poder mágico que nele se concentra, poder que apenas pela sua presença, por mais simples que seja, o objeto é capaz de mexer com a emoção do espectador de uma maneira surpreendente.

Apesar de utilizar poucos objetos em seus espetáculos, o também polonês Jerzy Grotowski, que no início de sua carreira, acompanhava os cursos dados por Kantor, na Cracóvia, acreditava que o efeito de fascínio do objeto sobre o espectador é produto da sua carga simbólica e mitológica que deles emana em função da sua utilização, enquanto elementos de estruturação ou desestruturação do espaço. (Roubine, 1982, p. 127).

Em Kantor, existem vários tipos de objetos: os objetos reais, assim como os objetos que perdem seu valor característico para tornarem-se máquinas, ou objetos abstratos. Estes são objetos metáforas que promovem uma invasão do mundo exterior na vida dos indivíduos. (Skiba-Lickel, 1991, p. 34).

Eles tornam-se personagens à parte, completos e que preenchem totalmente a cena. Kantor, assim como Artaud e Grotowski, não trata o objeto como um acessório. Para ele, o objeto representa a própria realidade do mundo

exterior, um mundo objetivo, real, mas que quando colocado em cena, se mostra totalmente adverso à natureza cognitiva do espectador.

Em muitos casos, a existência da personagem depende do objeto, que, como prótese, anexado ao ator, dá a esse a garantia da sua identidade e da sua função: a avó em *Wielopole Wielopole*, cuida com muito cuidado do manequim do padre, e essa é a sua única função. A máquina/fotográfica/metralhadora, determina e revela o lado sombrio da fotógrafa/viúva, a morte. Seguindo o mesmo princípio, em “*O casamento*”, a mãe da noiva não se separa da sua cadeira com uma das pernas quebrada, toda vez que ela tenta sentar, curva-se e cai ao chão e chora. Esse choro, o da queda, se contrapõe ao outro choro, aquele que todas as mães choram no casamento dos seus filhos. (Kantor, 1990, p. 39). Dessa forma, como a existência de um depende da existência do outro, no momento em que um ser humano anexa um objeto, como já foi dito, o objeto se torna ator, e da mesma maneira, em cena, através do jogo do teatro informal que é baseado na decomposição da forma, o ator se equivale ao objeto.



**Figura 6** – Bota com rodas de *As belas e os feios*  
Fotografia: Wagner Cintra.

A situação do objeto no teatro, suas significações e suas funções mereceriam um estudo aprofundado. Como já foi insistentemente dito, o objeto no teatro tradicional não passa de um acessório, mais ou menos verdadeiro, que ornamenta uma significação utilitária e auxilia a personagem a existir, o ator a interpretar o seu papel, ou seja, a completar a vida do seu personagem nas palavras e além delas. Sua função é algumas vezes importante, verdadeiramente um acessório, por dizer, secundário. No entanto Kantor dá significativa importância ao objeto. Ele não o utiliza somente como um

instrumento de jogo. Ele o agarra, anexa-o, ele despoja-o de seus atributos tradicionais, estéticos ou formais, imediatamente utilitários. Ele o priva de suas funções habitualmente reconhecidas para lhe atribuir em seguida um novo peso de existência provocativa a partir do qual o objeto não ilustra mais o conteúdo do espetáculo, ele torna-se o próprio conteúdo.

Pela primeira vez na história, o objeto aparece liberto de sua função vital.  
Ele torna-se vazio.  
Ele não se justifica mais pelas circunstâncias estranhas, mas por ele mesmo.  
Ele revelou a sua existência.  
E se uma ação decorrente de sua função estava a ele ligada, isto era de tal forma que esta ação teve lugar pela primeira vez após a criação do mundo.  
Em *O Retorno de Ulisses*, Penélope sentava sobre uma cadeira de cozinha, manifestando, mostrando ostensivamente - o estado de estar sentado - como um primeiro ato "humano".  
O objeto adquire uma função histórica, filosófica, ARTÍSTICA!  
O objeto deixa de ser um acessório da cena e se torna um concorrente do ator. (Kantor, 1990, p. 19)

## Referências

- ALEXANDRIAN, Sarane. **L'Art Surréaliste**, Fernand Hazan Éditeur, Paris, 1975.
- KANTOR, T. **Les voies de la création théâtrale**, études de Denis Bablet et Brunella Eruli, réunis et présentés par D. Bablet, Paris, C.N.R.S. Vol. XI, 1983
- O Objeto se torna ator.** *In*: Cadernos de Teatro. Rio de Janeiro: SBAT, n.68,1976.
- Entretiens – Arts & Esthétique.** Paris: 1996.
- Léon de Milan.** Paris: Actes Sud-Papiers, 1990.
- ROUBINE, J.J. **A Linguagem da Encenação Teatral**, Zahar, São Paulo, 1982.
- SCHULZ, B. **Traité des mannequins ou la seconde genèse, Traité des mannequins**, Paris, Julliard, Les Lettres Nouvelles 15, 1961.
- SKIBA-LICKEL, A. **L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor.** Bouffonneries, n. 26-27 – France, 1991.