

Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Objetos máquinas, objetos da morte e da memória: *a poiein* kantoriana

Luciano Flávio de Oliveira

Para citar este artigo:

OLIVEIRA, Luciano Flávio de. Objetos máquinas, objetos da morte e da memória: *a poiein* kantoriana. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 49, dez. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573104492023e0204

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Objetos máquinas, objetos da morte e da memória: a *poëin* kantoriana¹

Luciano Flávio de Oliveira²

Resumo

Neste artigo, observarei as relações poéticas entre atores e objetos de cena em algumas passagens do espetáculo teatral *Wielopole-Wielopole*, do encenador polonês Tadeusz Kantor. Para tanto, inicialmente, será necessária uma breve definição dos termos “poética” e “objetos cênicos”. Para sintetizar o conceito de poética, recorrerei a Pareyson (2001). Já para o estudo semiótico do objeto cênico, utilizarei Ubersfeld (2005), Pavis (2005) e Fischer-Lichte (1999). Por fim, notarei os lugares dos objetos na práxis do encenador relacionado.

Palavras-chave: Fisicidade. Ação consciente. Cenário. Acessórios. Signos.

Objects machines, objects of death and memory: the kantorian *poëin*

Abstract

In this article, I will examine the poetic relationships between actors and stage objects in specific scenes of the theatrical performance "Wielopole-Wielopole," directed by Polish director Tadeusz Kantor. To accomplish this, I will first provide a brief definition of the terms "poetics" and "stage objects". To synthesize the concept of poetics, I will refer to Pareyson (2001). Regarding the semiotic study of stage objects, I will draw on the works of Ubersfeld (2005), Pavis (2005), and Fischer-Lichte (1999). Lastly, I will analyze the placement of objects in the director's related praxis.

Keywords: Physicality. Conscious action. Stage design. Props. Signs.




Objetos máquinas, objetos de la muerte y de la memoria: el *poëin* kantoriano

Resumen

En este artículo, observaré las relaciones poéticas entre actores y objetos escénicos en algunas escenas del espectáculo teatral *Wielopole-Wielopole*, del director polaco Tadeusz Kantor. Para ello, en primer lugar, será necesaria una breve definición de los términos “poética” y “objetos escénicos”. Para sintetizar el concepto de poética, recurriré a Pareyson (2001). Luego, para el estudio semiótico del objeto escénico, utilizaré las obras de Ubersfeld (2005), Pavis (2005) y Fischer-Lichte (1999). Por último, destacaré los lugares de los objetos en la praxis del director relacionado.

Palabras clave: Fisicidad. Acción consciente. Escenario. Accesorios. Signos.

¹ Revisão realizada por Marilyn Clara Nunes, Doutorado e Mestrado em Artes – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Graduação em Teatro – Centro Universitário Ítalo Brasileiro (UníItalo), e Graduação em Letras – habilitação em Português e Inglês – Faculdade Presidente Prudente (FAPEPE).

² Doutorado e Mestrado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Especialização em História da Cultura e da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bacharelado em Artes Cênicas – ênfase em Direção Teatral – pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Professor do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia (UNIR).  luciano.oliveira@unir.br
 <http://lattes.cnpq.br/0084587484397779>  <https://orcid.org/0000-0002-3738-1797>

Os objetos sempre estiveram presentes nas práticas humanas (nos ritos, nas cerimônias, na caça, no trabalho, nos jogos etc.) e, conseqüentemente, na cena teatral. Podemos remontar à antiguidade para observarmos a relação de sujeitos e de atores com máscaras, potes, lanças, bastões etc. Entretanto, no teatro, foi principalmente no final do século XIX e princípios do século XX, em especial por meio dos movimentos de vanguarda europeus (Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Construtivismo e Expressionismo) que a relação ator/objeto assumiu um novo patamar, adquirindo outro grau de importância, haja vista a negação das práticas teatrais precedentes, tais como as naturalistas, e a busca de um novo teatro. Assim, anos depois, mas ainda no século XX, na fronteira com a Rússia e no limiar das diferenças e aproximações entre as pesquisas de Stanislavski e Meyerhold, o polonês Tadeusz Kantor (☼ 1915 + 1990) debruçou-se sobre as relações atores/objetos de cena a partir das experiências com o Teatro Cricot 2 (1955).

Kantor teve um modo muito particular de desenvolver as relações entre atores e objetos de cena em suas encenações, principalmente em *Wielopole-Wielopole*, espetáculo de 1980. Inclusive, os próprios atores eram considerados como objetos do trabalho. Logo, os atores-objetos eram elementos fundamentais da *poïein* (poética) kantoriana.

Todavia, antes de iniciar a análise dessas relações, torna-se necessário fazer uma breve observação sobre o conceito de “poética” e também sobre a ideia de “objeto teatral”.

Sobre poética e objetos no universo do teatro

A *poïein* teatral

Poética, originária do grego *poïein*, que significa fazer, compor, criar, diz respeito à obra por fazer, conforme a definição do filósofo italiano Pareyson (2001). O artista, segundo ele, não consegue produzir arte sem uma poética declarada ou implícita. Ademais, define:

A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa

retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte (Pareyson, 2001, p. 11).

Sobre os manifestos artísticos, é sabido que alguns foram escritos – principalmente nos princípios do século XX – por artistas que exerceram influência no teatro, como o *Manifesto Surrealista* de André Breton, em 1924. Outros foram elaborados pelos próprios artistas teatrais, como *O Manifesto do Teatro da Morte*, de Tadeusz Kantor, em 1975. No primeiro caso, o surrealismo buscava estabelecer os princípios constituidores de uma nova forma de encarar a arte. No segundo caso, Kantor recorria aos modelos dos simbolistas Henrich Von Kleist, Ernest Theodor Hoffmann e Edgar Allan Poe na tentativa de reformular a arte teatral principalmente pela inserção de marionetes no espaço cênico.

De certo modo, esses manifestos estabelecem programas de arte e apontam para normas e operações relacionadas aos gostos artísticos de Breton e Kantor. Ou seja, indicam modos de pensar que caminham para formas de fazer (poéticas). Pareyson (2001) diz também que a poética é experiência, pois a obra de arte precisa ser feita. Seria uma experiência ligada ao espírito do artista e ao tempo em que vive, que atrela a obra ao próprio tempo em que é realizada e ao indivíduo que a desenvolve. No caso de Kantor, o seu manifesto exprimiria as memórias das duas guerras mundiais pelas quais passou e o imaginário artístico não figurativo da Polônia das décadas de 1960 e 1970.

No que se refere ao programa de arte, Pareyson coloca uma pergunta elucidativa e também que o difere do conceito de arte:

[...] quem poderia negar a validade do programa de arte abstrata como se se pudesse estabelecer *a priori* que não é possível fazer arte seguindo aquela poética? Mas quem, em nome daquela poética, desvalorizasse a arte figurativa do passado, ou, ao julgá-la, considerasse o intento representativo como absolutamente irrelevante, ou colocasse a não figuratividade como condição indispensável e perpétua da arte, confundiria os planos e tenderia, ilegitimamente, a transformar um programa particular de arte em conceito geral da arte (Pareyson, 2001, p.16).

Diga-se de passagem, sobre a arte abstrata, o encenador Tadeusz Kantor,

profundamente fascinado (não influenciado³) pelo radicalismo na arte e pelos artistas do construtivismo e da Bauhaus, declara de uma maneira que pode ser lida como um tipo de enunciado poético (programa) artístico, que não mais se trata de um abstrato frio e cerebral:

Sim, eu não sou frio, não sou um abstrato, jamais. Quando eu o era, no sentido que a arte informal atribuía ao termo, isto era muito caloroso. Sou contra a combinação, o cálculo, a pseudociência, a arte que se defende a golpes de definições científicas. Há muitos artistas que atuam com métodos “científicos”, naturalmente isto não é nada!... A arte deve expressar-se completamente nua, desarmada (Kantor, 2008, p. XXVII).

Aqui nota-se o gosto artístico de Kantor. E a esfera do gosto, de acordo com Pareyson (2001), é outro ponto relevante para a compreensão do conceito de poética. O filósofo toma como exemplo um tipo de doutrina moralista da arte que comumente aparece no campo da estética. Para ele, se o objetivo desta é propor o programa de uma arte repleta de moralismos, ou ensinar o bem, ou ainda voltada para um modo de concepção filosófica, política ou religiosa, essa arte é uma poética e denota um certo gosto e ideal artístico. Logo, a autonomia da arte não é comprometida, pois seu programa é mais do que legítimo, limitando-se a exaltar e a “recomendar a prática de uma arte de inspiração moral” (Pareyson, 2001, p. 16).

Para a realização de uma obra artística, ainda para Pareyson (2001), é imprescindível para o artista uma poética, explícita ou implícita, haja vista ser possível o artista não ter um conceito de arte, mas não poder ficar sem um ideal, um desejo, de arte. Quanto ao trabalho do crítico – que como escritor também desempenha o papel –, não deve se basear somente em sua opinião para o esclarecimento da poética de um artista. É necessário “colher sua espiritualidade no ato de individualizar-se num gosto de arte, colher este gosto no ato de manifestar-se na sua eficácia normativa e operativa e colher estas normas e estas operações no ato de concretizar-se em obras” (Pareyson, 2001, p. 17).

Obviamente, quando se trata de *Wielopole-Wielopole*, não será possível

³ Denis Bablet questiona se Kantor é realmente influenciado por outros artistas ou mesmo por outros movimentos artísticos: “Ele é realmente ‘influenciado’? Kantor não gosta desse termo evocador de laços mecanicistas de dependência, que não lhe parecem corresponder ao desenvolvimento vital de um artista autêntico. Este é fascinado. Nutrido. Ele encontra. As tendências irracionais da arte, o simbolismo de Maeterlinck, o fantástico de E. T. A. Hoffmann, o universo de Kafka e, no campo polonês, além da figura lendária de Wyspianski, três escritores: ST. I. Witkiewicz, W. Gombrowicz e B. Schulz” (Bablet, 2008, p. XXVIII).



apreender a espiritualidade kantoriana no seu ato de individuação, ou seja, acessar seus processos criativos e as apresentações desse espetáculo por meio da observação presencial. Contudo, tentaremos percorrer sua trilha criativa a partir de relatos escritos por terceiros (pesquisadores, artistas em geral e também dos seus atores) e confrontá-los com imagens oriundas do vídeo⁴ de uma representação ocorrida na Polônia.

De resto, com base nas questões apontadas por Pareyson, parece-me que a poética do artista é autêntica, traduz sua própria linguagem, possui uma lei exclusiva (não cotidiana) e o constitui, tornando sua poética pessoal e intransferível. Assim, o fazer artístico e a obra feita identifica o próprio artista que o faz, como o *Wielopole-Wielopole* que nos faz reconhecer a identidade e a memória de Tadeusz Kantor, assim como *A Flauta Mágica* nos possibilita ouvir Mozart.

Além do mais, o fazer artístico – aproximando-me aqui da ideia de poética como experiência de Pareyson – representaria a presença do artista no espaço-tempo presente. No teatro, essa presença ocorre durante os processos criativos da obra e no ato de sua realização. Por um lado, o aqui e agora do encenador, o seu ato de realização, é notado principalmente na encenação: na estética do espetáculo que acontece, nos climas e atmosferas criados, nos ritmos etc. Por outro lado, o tempo atual do ator, a despeito do que sucede nos ensaios, ocorre no ato de interpretação da personagem. Com o seu corpo, com os seus desejos e emoções, o ator se expressa e mostra sua personagem ao público. Já no que toca os processos criativos, o ato de o artista individualizar-se e de fazer sem barreiras é relevante na criação de sua poética. Todavia, durante a representação, os sentidos, as experiências estéticas, as reações externas, os efeitos, etc., ficam a cargo da plateia e constituiriam temas de gosto.

A propósito, é importante lembrar que, antes mesmo dos processos criativos, existe o *pensamento poético*⁵ do artista. Esse pensamento está no seu desejo

⁴ Disponível em: <<https://youtu.be/8wsAfotRhbc?t=44>>. Acesso em: 30 jun. 2023.

⁵ Expressão emprestada de Rogério Santos de Oliveira, artista plástico, diretor e ator de teatro e professor aposentado do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. Numa madrugada fria e chuvosa do verão ouropretano, mais especificamente no dia 21 de dezembro de 2013, regado a vinhos e queijos, conversávamos displicentemente, na casa desse artista, sobre arte, pinturas, teatro e também sobre

(“inconsciente-consciente”) de manifestar-se artisticamente, na sua potência de manifestação. Nela está contida uma profusão de imagens, de movimentos, de formas, de frases avulsas e desconexas, de rabiscos cenográficos, de borrões de luz, de memórias, de cheiros, de sons, e assim por diante. Tudo isso disponível à experimentação durante o ato criativo.

Finalmente, o outro lado da poética, um pouco distinto da *poiein* pareysiana, relacionar-se-ia com a beleza, com o suspiro, com a interjeição do espectador: “Que poético é esse espetáculo!”, “Lindíssimo esse cenário!”, “Quão maravilhosa é essa luz!”. Assim, o espectador

parece manifestar-se sobre o belo abstrato da obra (as sensações, os sentidos, as emoções evocadas e provocadas, o som que arrepia a pele, o verso que acelera o coração, o soluço de um ator que faz aumentar a respiração) e também sobre o belo concreto – perceptível aos olhos e ao tato – que estaria mais ligado à forma da obra (as cores dos figurinos, os ângulos e as texturas do cenário, a organização espacial dos elementos cênicos, à página de um livro...) (Oliveira, 2002, p.70).

O que são os objetos de cena?

Segundo Ubersfeld (2005), o espaço teatral é frequentemente preenchido por uma variedade de elementos concretos, como os corpos dos atores, os elementos do cenário e os acessórios. Por diversas razões, esses elementos podem ser denominados de objetos:

Uma personagem pode ser um locutor, mas pode também ser um objeto da representação, do mesmo modo que um móvel: a presença muda ou a imobilidade de um corpo humano pode ser significativa como a presença de outro objeto; um grupo de atores pode figurar um cenário; é possível que seja mínima a diferença entre a presença de um guarda armado e a de armas representando a força ou a violência. Por isso fica difícil fazer coincidir as três categorias de *objetos* com três tipos de funcionamento autônomos: um acessório, um ator, um elemento do cenário podem ter funções intercambiáveis. Tudo o que ocupa o espaço pode nele atuar e as três categorias deslizam entre si; [...] mas são característicos desta ou daquela dramaturgia (Ubersfeld, 2005, p. 118).

As dramaturgias a que se refere Ubersfeld, com ênfase na mimesis, são

o conceito de poética. Observando os inúmeros quadros que adornavam as paredes da sua sala de estar e refletindo sobre os seus processos de criação enquanto pintor, Rogério mencionou a expressão *pensamento poético* para ilustrar o momento potencial que antecede os processos criativos de um criador. Fiquei com essa expressão na cabeça e mal consegui dormir naquela noite. Logo, peguei de empréstimo a expressão do ex-professor.

aquelas que podem entupir a cena de objetos, esvaziar o espaço de atuação, usar os objetos como decoração para criar uma ambientação estética ou utilizá-los da maneira mais funcional possível. Ademais, existem dramaturgias em que o objeto cênico é a própria personagem. Todavia, para Ubersfeld (2005, p. 118), “a personagem somente se torna cenicamente objeto, se for transformada em inanimado, com os traços do *inanimado*: a não palavra e o não movimento”. Nesse sentido, percebe-se que quando Ubersfeld refere-se a personagem, depreende-se, pelo contexto, a ideia de representação. Em Kantor, ocorria o contrário: o próprio ator poderia ser o objeto. Isso porque em boa parte de sua *mise-en-scène* não havia representação. Não havia imitação. Em *Wielopole-Wielopole* a realidade, degradada, era manuseada a partir da ilusão. Para o encenador polonês, os *objets trouvés* – objetos prontos ou encontrados – na cena, assim como os atores, não imitavam, eles eram. Ademais, segundo Cintra (2008, p. 38) “o *status* do trabalho do ator no teatro de Kantor emana da sua presença real”. Ou seja, da fisicidade do ator, do tempo presente. A repetição de ações era comum, nos moldes do automatismo psíquico dos surrealistas, e os atores agiam como marionetes (seres inanimados) e também como *ready-mades* (objetos prontos), no sentido duchampiano.

Em *A Classe Morta*, de 1975, por exemplo, o ator kantoriano também adquiria caráter objetual. Já no início da realização do espetáculo (cujo vídeo pode ser encontrado na internet⁶), os atores imóveis, sentados em bancos como se fossem alunos em sala de aula, confundem-se com bonecos também imóveis. A princípio não sabíamos quais das figuras congeladas eram atores, quais eram bonecos e quantos atores e bonecos existem. Somente no decorrer da cena, quando os atores começam a se movimentar de maneira mecânica e repetitiva, abandonando os bancos, é que o único boneco existente ficava à mostra. Assim, poeticamente, ele adquiria condição humana e os atores adquiriam condições objetuais.

Para o teatrólogo francês Pavis (2005, p. 174), os objetos no teatro são “tudo o que não é o ator e que representa na cena os acessórios, os cenários, os telões e mesmo os figurinos”.

⁶ Disponível em: <https://youtu.be/a235hHGF1ps?t=3>. Acesso em: 30 jun. 2023.

Diferentemente do que aponta Ubersfeld, Pavis admite a possibilidade de o ator (ou partes do seu corpo) representar um objeto. Contudo, isto ocorreu em distintos espetáculos da vanguarda teatral europeia, como em *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, dirigido por Lugné-Poe em 1896. Em *Ubu*, um ator de braços abertos simbolizava uma porta. Um buraco feito em uma de suas mãos, conseguido pelo encontro do indicador com o polegar, denotava uma fechadura, na qual uma personagem introduzia uma chave para passar para o outro lado.

Fischer-Lichte (1999, p. 217), por sua vez, diz que “podemos delimitar los accesorios como objetos en los que el actor ejecuta acciones; se definen así como objetos a los que se dirigen los gestos intencionales de A”. De acordo com essa autora, entende-se por A uma pessoa (ator), que representa X (personagem), diante de S (espectadores). Aqui é colocado um ponto muito importante: a ação intencional do ator no e com o objeto. Essa ação, conforme essa teórica alemã, é essencial para que um objeto seja acessório. Logo, um objeto isolado como, por exemplo, uma camisa abandonada sobre uma poltrona, cumpriria meramente a função de objeto. Agora, se um ator (A), por meio de sua personagem (X), age com e sobre essa camisa – vestindo-a apressadamente como se estivesse atrasado para o trabalho – o objeto cênico adquire status de acessório. Ademais, ela dá alguns exemplos para distinguir os acessórios do penteado, do cenário e dos objetos:

Pelo, lazos, horquillas, etc. actúan como elementos del peinado si están prendidos en la cabeza, si por el contrario el actor comienza a recolocarse el cabello, a trenzarlo, a recogerlo, a ponerse lazos, ponerse y quitarse horquillas, el cabello, los lazos y las horquillas actúan como accesorios. Guantes y espada que el actor lleva puestos o sujeta, son componentes de su vestuario, si los deja y los utiliza como objetos que manipula se consideran accesorios. Una mesa puesta representa con todos sus elementos (mesa, sillas, mantel, platos, tazas, cucharas, soperas, etc.) el decorado de una escena o representación o al menos una parte de ese decorado. Si un actor cambia de lugar una silla, se sienta y coge una cuchara o una taza, utiliza estos objetos como accesorios (Fischer-Lichte, 1999, p. 216 e 217).

Neste excerto, observamos o que diferiria, segundo a estudiosa alemã, os acessórios dos elementos do penteado e do cenário e, por conseguinte, o que faz com que o objeto também seja distinto do acessório. Fica evidente, então, que para Érika Fischer-Lichte os objetos que são manipulados intencionalmente pelo

ator são acessórios.

Entretanto, particularmente, discordo desse ponto de vista da teórica alemã, pois o objeto seria

toda a matéria com e na qual o ator tem a possibilidade de agir consciente e intencionalmente. Logo, a ação consciente e intencional do ator em relação ao objeto o afirma como signo potente do jogo teatral a ser manipulado pelo ator e também pelo encenador. Ao contrário, sem a ação intencional, o objeto é meramente um acessório do figurino, do cenário e do espaço. Vejo ainda o objeto teatral como a matéria com a qual o ator relaciona-se, física e espacialmente, durante os processos criativos ou quando de sua interpretação, a fim de criar sentidos diversos: sejam eles concretos ou abstratos. (Oliveira, 2002, p.36).

Essa matéria, aproximando-me um pouco – e guardadas as diferenças – dos conceitos de Ubersfeld e Pavis, pode ser os próprios corpos (ou partes de corpos) dos atores, os adereços, os cenários, os figurinos, um instrumento musical e até mesmo os bonecos, sejam eles figurações zoomórficas ou antropomórficas. Assim, em termos de categorias dos objetos, teríamos, respectivamente: bio-objeto, objeto-adereço, objeto-cenário, objeto-figurino, objeto-instrumento, objeto-zoomórfico e objeto-antropomórfico⁷.

Além do mais,

o uso consciente e o contexto no qual está inserida tal matéria também é fundamental para interpretá-la como sendo objeto de cena. [...] Já o relacionamento do ator com os diferentes tipos de objetos pode se dar de maneira que o corpo do ator e o objeto se confundam, como se fossem uma única fisicidade (objeto-extensão do corpo): o primeiro complemento do segundo, o segundo complemento ou prolongamento do primeiro; ou até mesmo pelo jogo consciente da espacialidade existente entre ator e objeto (Oliveira, 2002, p. 36-37).

Veremos o primeiro caso quando eu tratar, mais apuradamente, das relações entre atores-figuras cênicas e objetos em *Wielopole-Wielopole*. Para ilustrar o segundo caso, trago o seguinte exemplo: durante uma jornada teatral um ator que interpreta Otelo de Shakespeare adota como ação física a manutenção de uma insistente distância entre ele e uma mesa posicionada em um canto do palco.

⁷ Os detalhamentos conceituais dessas, e de mais setes categorias dos objetos, como, por exemplo, objeto-desviante e objeto-energético, podem ser encontradas no meu e-book “O objeto flutuante entre a poética e a estética teatral”, publicado pela Editora Scienza, do estado de São Paulo, em 2022. Esse livro virtual pode ser baixado, gratuitamente, no site dessa editora.

Otelo mantém o olhar fixo na mesa, piscando repetidamente, mas nunca se aproximando dela a menos de um metro. O público percebe esse jogo por meio da constante troca de olhares entre Otelo e a mesa, bem como pela sua contínua recusa em se aproximar do móvel. Assim, esta, “além de constituir um cenário da encenação, torna-se também um objeto cênico, que implicaria certo sentido, talvez uma fobia ou loucura, que é dado tanto pelo contexto da encenação quanto pela recepção” (Oliveira, 2002, p.38).

Finalmente, ainda em relação à *poïein*, o encenador necessita, para o seu ato teatral, refletir e agir sobre o como trabalhar os distintos procedimentos de cena para alcançar determinados efeitos com sua encenação. No caso de Tadeusz Kantor, enquanto diretor e professor de teatro, questiono-me sobre o lugar e o valor dos objetos em *Wielopole-Wielopole* e quais sentidos e poéticas foram criadas pelos atores desse espetáculo a partir de suas relações com os objetos de cena. O interesse maior está no programa teatral (ideias, manifestos, conceitos, gostos e operações) e na própria *poïein* (enquanto fazer, compor e criar) deste encenador. Por sua vez, a *poïein* encontrar-se-ia tanto nos processos criativos dos espetáculos (que envolvem, principalmente, o encenador e os atores) quanto na representação/apresentação dos mesmos, em que o fazer dos atores é constante nos seus atos de interpretação, de improvisação e de relacionamento com os múltiplos elementos da cena.

Poéticas do objeto em *Wielopole-Wielopole*

Concomitantemente a alguns apontamentos a respeito do uso do objeto cênico no teatro de Tadeusz Kantor, surgirão análises de cenas e de objetos utilizados no espetáculo *Wielopole-Wielopole*, texto montado por esse encenador em 1980.

Sendo assim, começo por Ana Maria Amaral, professora titular da Universidade de São Paulo (USP) e diretora de teatro especializada em Teatro de Animação, que aponta o lugar do objeto na cena kantoriana e também a maneira dos atores se relacionarem com ele:

O objeto ocupa posição importante em seu teatro onde trata sempre da relação ator-objeto. E o que se usa é um objeto qualquer, apenas

recuperado para significados artísticos e emocionais. Quanto menos importante for ele, maiores possibilidades revela. Usa-o de acordo com princípios construtivistas, isto é, forma com ele, no palco, ângulos e linhas, que se modificam no contexto da cena. O objeto é para ele uma espécie de prótese do ator. Cada personagem tem o seu próprio objeto que, ligado ao seu corpo, forma com ele um só ser. [...] A estola de um sacerdote, em *Wielopole-Wielopole*, passa de objeto ritual a um simples objeto caído no chão, rejeitado, sequer percebido, e depois é retomado com novas conotações. (Amaral, 1996, p. 202).

Aqui notamos um claro exemplo em que o objeto é complemento (prótese) do ator e o corpo do ator é uma extensão ou prolongamento do objeto. Em *Wielopole-Wielopole*, parece que os atores (ou os seus membros, como pernas e braços) são engolidos pelos objetos. Ao entrarem em cena, conforme notado no vídeo citado, alguns trazem objetos deglutidos por suas mãos: cruz, comadre, fuzis, etc. Esses, extensões dos corpos dos atores, ou vice-versa, permanecem ligados uns aos outros por todo o espetáculo.

Em relação aos objetos que constantemente mudam de sentido, notemos a cena da estola do sacerdote, conforme apontado anteriormente por Amaral. Trata-se de um casamento, em que um soldado, Marian Kantor, marcha repetidamente sem sair do lugar. Ele aguarda o padre entrar com a sua esposa zumbi, que age como uma morta-viva, olhando fixamente para frente, como se observasse seu futuro ao lado do marido também morto-vivo. Apoiados pelos ombros, amparando um ao outro, aguardam paralisados o começo da cerimônia. Após uma breve introdução, o padre pergunta se o noivo aceita a noiva Helena Berger como esposa. Não há resposta. O padre então sopra no ouvido do noivo: “Eu aceito, eu aceito!”. Como uma marionete, o morto-vivo abre a boca e deixa os dentes de cima baterem nos de baixo, como se dissesse mecanicamente: “Eu aceito!”. A cena se repete do outro lado, e a noiva suspira: “Eu aceito!”. Um pouco mais adiante, o sacerdote tira dos ombros sua estola preta e utiliza esse ornamento para enlaçar as mãos dos noivos, objeto simbólico mortuário que substitui as alianças. Parecendo fazer um movimento de beijar a noiva, que lança a estola ao chão, o noivo a transporta rumo a uma cruz, carregada por outro soldado. Saindo de cena, Marian Kantor abandona sua amada na porta de entrada, no fundo do palco. Kantor então aparece, serra a porta, volta-se ao centro do palco, pega a estola e lança-a sobre uma cadeira, abandonando-a, e

Eis que a estola vira agora um acessório de teatro desprovido de todo valor emocional. Em seguida o padre volta para buscar sua estola. Kantor a indica com um gesto. A emoção se rompeu, a ilusão teatral foi desvendada. Agora tudo pode recomeçar (Bablet e Eruli apud Beltrame e Moretti, p. 1125).

No teatro kantoriano, há também uma ligação intensa entre bonecos e objetos. Nos primeiros instantes do espetáculo, nota-se um boneco sentado numa cadeira: um boneco-cadeira. Momentos depois, os gêmeos, que se revezam num jogo de confusão *clownesca* (quem é quem?), tiram o boneco-cadeira do lugar. Um deles levanta o boneco, separando-o da cadeira, que se torna um objeto singular. Enquanto um carrega o boneco, o outro busca mais uma cadeira, mantendo-a entre os braços. O jogo de duplicidade continua por mais um tempo, até que, finalmente, o boneco é colocado sobre uma cama mecânica, sendo preso por correias por uma atriz. Deitado, mortuariamente, o boneco sem vida repousa como se estivesse em um caixão. De boneco-cadeira ele torna-se boneco-caixão. E assim continua por toda a cena.

As ideias essenciais sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor, conforme apresenta Cintra (2008, p. 79), são as seguintes:

aquela do objeto pronto ou encontrado, 'objet trouvé', na concepção de Kantor, ideia semelhante ao 'ready-made' de Marcel Duchamp, e aquela da 'matéria arrancada da vida', o objeto pobre que caracterizará a 'realidade de classe mais baixa' [...]. Mas ao lado dessa ideia que percorre toda a sua obra, outros objetos mais sofisticados aparecerão, não mais arrancados da vida, mas construídos, fabricados, revelando um outro universo poético.

Ainda para Cintra (2008), até os princípios do século XX, os objetos no teatro sempre foram acessórios, meros elementos decorativos e instrumentos para auxiliar os atores na construção de suas personagens. Entretanto, em Kantor,

como parte de tendências que reinterpretavam o objeto na arte, entre os quais o Construtivismo, o Surrealismo e o Dadaísmo, o objeto passou a ocupar um lugar de destaque. Em seu teatro, o objeto é valorizado no sentido de se criar a tensão, tensão que está presente entre os diversos elementos da cena. O ator não possui mais o privilégio de concentrar a atenção e de catalisar a emoção. O elemento humano é um dos componentes do jogo teatral e a emoção surge das infinitas possibilidades de arranjo dos elementos que compõem o espetáculo (Cintra, 2008, p. 12).

Nota-se, então, que para Kantor era essencial respeitar o objeto, tratá-lo como um objeto vivo da vida cotidiana e não apenas como um mero acessório de teatro. O objeto, de acordo com alguns dos seus depoimentos, poderia até ser mais importante que os atores. Ele tornava-se um elemento da narrativa que possibilitava ao espectador mergulhar num universo misterioso e distinto da vida cotidiana, num lugar chamado por ele de “outra dimensão espaço/temporal” constituindo, assim, as relações poéticas de uma arte que é resultante de um conjunto de procedimentos que resultam de uma análise introspectiva que o artista exercia sobre seu próprio trabalho” (Cintra, 2008, p. 13).

Nos espetáculos tradicionais o objeto é tido como um acessório que auxilia o ator a interpretar sua personagem. Mas Kantor criticava essa fórmula, pois, para ele, ali o objeto era sempre secundário. Ele reconhecia a importância dos objetos, anexando-os aos espetáculos, fazendo deles personagens. Do mesmo modo que Duchamp, “ele tirava do objeto seus atributos tradicionais, estéticos ou formais, fazendo deles um ready-made. Por isso lhes dava um novo peso de existência” (Beltrame e Moretti, s.d., p. 1122).

Amaral (1996, p. 201), aponta as várias fases pelas quais passou o teatro kantoriano: “A fase do teatro independente; a fase do teatro informal; ligado à pintura; a fase do teatro zero, onde a ênfase era o objeto; a fase do teatro da morte; e, finalmente, a fase do teatro espiritual”.

Em *Wielopole-Wielopole*, espetáculo pertencente à fase do Teatro da Morte, Kantor operava com a mnemônica e também com as suas memórias. Mas essa operação se dava de forma não linear e por meio de saltos temporais. Assim como na vida, em que as coisas acontecem, aparecem e, de repente, desaparecem. O povoado polonês onde ele nasceu, em 06 de abril de 1915, Wielopole Skrzyńskie, era o suporte espacial do imaginário do diretor. Ele lidava com as lembranças da *Praça do Mercado* que circundava sua casa, a qual, além de uma pequena capela, também “abrigava a estátua de um santo para servir os católicos e um poço junto ao qual se desenrolavam, ao clarão do luar, núpcias judaicas” (Kantor, 2008, p. XXV). Além disso, de um lado, havia uma igreja, um presbitério e um cemitério, enquanto do outro lado existiam ruelas judaicas, uma sinagoga e outro cemitério, um “cemitério diferente”, segundo Kantor (2008). Ademais, ele lidava, de acordo

com Gluhovic (2005), com as recordações da II Guerra Mundial, que destruiu boa parte do povoado e expulsou os judeus para os campos de concentração alemães instalados na Polônia, durante o terror do Holocausto.

Numa passagem do texto de *Wielopole-Wielopole*, Kantor traz lembranças de seus parentes e remete ao uso de uma fotografia como objeto de rememoração:

Aqui está minha avó, Katarzyna, mãe da minha mãe.
E esse é o irmão dela, o Padre.
Alguns costumavam chamá-lo de tio. Ele falecerá em breve.
Meu pai está sentado ali. O primeiro à esquerda.
No verso desta fotografia, ele envia seus cumprimentos.
Data: 12 de setembro de 1914⁸ (Gluhovic, 2005, p. 155).

No começo de *Wielopole-Wielopole*, Kantor, que se encontra em cena – constituindo assim um diretor-ator *ready made* que rompe com a ilusão –, manipula e organiza objetos do seu “quarto da imaginação”:

Então, meu – como eu o chamo –
Pobre quarto de imaginação –
em cena
Eu devo arrumá-lo (Cintra, 2008, p. 54).

Os objetos poéticos do seu “quarto da imaginação” remeteriam, simbolicamente, ao quarto em Wielopole. De cor ocre e de aspecto decadente, observamos um guarda-roupa quase vazio (com apenas um cabide em cada porta, do lado de dentro); duas cadeiras e uma cama mecânica – portanto, não realista – sem colchão, cujo estrado parece ser uma porta. Além disso, já se encontravam em cena, antes da entrada de Kantor: no fundo do espaço, dois painéis que funcionavam como porta de correr; à esquerda, uma cadeira com um manequim de sacerdote sentado; e à direita, uma mesinha com uma valise em cima, uma cadeira em frente à mesa e diversas cruces. Ao ordenar a um ator que mova lateralmente os painéis, entram, com objetos em suas mãos, as figuras-memórias da pequena cidade polonesa: os parentes de Kantor, localizados no centro e à esquerda do palco, e vários soldados armados, à direita. Duas figuras ficam

⁸ “Here is my Grandmother, my mother’s mother, Katarzyna. And that’s her brother, the Priest. Some used to call him uncle. He will die shortly. My father sits over there. The first from the left. On the reverse of this photograph he sends his greetings. Date: 12th September 1914 [...]”. (Tradução nossa).

espalhadas no chão, como se estivessem mortos. Aliás, os humanos que na cena se movem são aqueles sobreviventes aos próprios humanos, os que sobreviveram à destruição. É como se também fossem mortos, mas mortos-vivos. Kantor passeia entre eles, os cadáveres, e entre as figuras congeladas no tempo. Em seguida, senta-se na cadeira em frente à mesa. Por frações de segundos o diretor, figurando um tipo de duplo temporal de sua própria memória (ele no presente e no passado), observa a cena como se olhasse a uma fotografia preta, branca e âmbar. Uma fotografia de um “mundo de mortos que revivem suas lembranças” (Cintra, 2008, p. 14). Enfim, todos esses objetos possuiriam, entranhadas em si, as lembranças de um período árduo da história polonesa.

Dependendo do contexto da cena em que se inserem, e também conforme suas utilizações no espaço de jogo, outros objetos de *Wielopole-Wielopole* são ressignificados, adquirindo novas funções, além das suas primárias. Esse é o caso de uma máquina fotográfica, de função ambígua, citada por Amaral (1996, p.202):

[...] a máquina fotográfica, daquelas antigas, com sanfona, toma um significado duplo. Ao tirar a foto – para posteridade – por um segundo a máquina prende as pessoas na pose, estáticas e imóveis; eterniza assim um momento vivo, prendendo-o na imobilidade da imagem; mas, ao mesmo tempo, ao bater a foto, a máquina, na cena, se transforma em metralhadora. A metáfora está em que a fotografia ao mesmo tempo em que eterniza, mata o momento.

No entanto, nem todos os objetos neste espetáculo perdem suas funções originais e primárias. Por exemplo, uma das cadeiras permanece como uma simples cadeira, e o guarda-roupa continua a representar a si mesmo. Entretanto, num universo geral de uso do objeto, Kantor tira dele seu sentido original, “sua função utilitária, seu simbolismo, para reduzi-lo à neutralidade de sua autonomia concreta. Arrancando-o, ele o protege [...], ele afirma sua existência despojada de todos os valores estéticos, mesmo quando escolhe de preferência objetos de um grau inferior” (Bablet, 2008, p. XXXIX).

Fazendo agora um salto temporal para o início do vídeo, em outra cena com os gêmeos, logo após o jogo *clownesco* mencionado, os irmãos começam a reorganizar o espaço, que estava entulhado de objetos e de pessoas-objetos. Vejamos a descrição dessa cena, e também da seguinte, feita pelo importante estudioso kantoriano Michal Kobialka (2006, p. 04):

O primeiro pega a mala e coloca sobre o guarda-roupa, e o segundo fala “não, a mala estava sobre a mesa”. E a mesma coisa acontece com todas as pessoas naquele espaço. O primeiro gêmeo diz que aquela pessoa estava ali e o segundo diz “não” e a pessoa é removida. Até que eles movem a eles mesmos. Então Kantor organiza o espaço, mas essa energia que entra na forma de atores altera completamente esse espaço. A porta se abre mais uma vez e uma pessoa entra e se coloca ao lado da cama. A música que se ouve transforma esse espaço na reminiscência de um funeral. A música aumenta, a porta se abre, e uma pessoa estranha tenta entrar. Alguém ao lado da cama diz “ainda não” e empurra a pessoa. A música volta, o estranho tenta entrar e a pessoa ao lado da cama empurra ela de novo. A música aumenta, a porta se abre, e finalmente a pessoa entra.⁹

Nessas cenas, além do jogo entre os gêmeos, a valise e o guarda-roupa, percebemos novamente o valor dos objetos enquanto eles mesmos, ou seja, suas funções primárias, e a manipulação de corpos humanos como se fossem objetos (dejetos) abandonados em plena residência da família Kantor.

Por fim, a relação dos atores com os objetos no teatro de Kantor era sempre de paridade. Não havia um elemento principal em que um sobrepujava o outro. Aliás, não existia hierarquia entre os diferentes elementos de sua encenação (luz, cenário, ator, texto, música, bonecos, objetos etc.). Nenhum deles era privilegiado. Na cena kantoriana, ator e objeto constituíam um único ser, formando uma unidade orgânica, real e não mecânica chamada, segundo Cintra, bio-objeto:

Da união de ator e figurino, sobressai uma estrutura livre que se justifica única e exclusivamente como objeto de arte mas muito mais potente do que qualquer experiência vital convencional devido à sua força de expressão. Esse novo organismo deve constituir uma fusão íntima da matéria do corpo humano e das formas cênicas que se desenvolverão no espaço. [...] Em sua concepção, esse objeto muda o comportamento do ator de uma maneira tal que um novo ator surge a partir de um processo de fusão entre dois organismos, ou seja, o objeto faz nascer um novo ator. Assim, se o objeto é habitado pelo ator, com esse procedimento o ator se torna as vísceras do objeto. Seu sangue, sua alma (Cintra, 2012 apud Oliveira, p.41).¹⁰

⁹ Como essa conferência não está mais disponível no *Scribd*, um trecho, em inglês, do diálogo entre os gêmeos “Uncle Karol” e “Uncle Olek”, semelhante ao que aqui está traduzido para a língua portuguesa, pode ser encontrado na página 330 da obra *A Journey Through Other Spaces – Essays and Manifestos* (1944-1990), de Tadeusz Kantor, traduzido por Michal Kobialka. PDF disponível em: <<https://western-scenic-design-11.wdfiles.com/local--files/november-8/kobialka-questfortheother.pdf>>. Acesso em: 27 set. 2023.

¹⁰ Cintra, 2012 apud Oliveira, 2022, p. 41.

Considerações finais

O universo dos objetos no teatro de Tadeusz Kantor é muito vasto. Eles podem ter diversas classificações, multiplicando seus sentidos *ad infinitum*. Por meio da *mise-en-scène* um encenador pode fazer algumas escolhas simbólicas, apontando para diferentes direções na galáxia de significações. Todavia, é importante lembrar que os sentidos estão muito mais a cargo dos espectadores do que naqueles que tentam produzi-los. Isso quer dizer que a produção dos sentidos é pessoal e intransferível, como o é o fazer (*poiein*) artístico, no qual o fazedor firma em cartório sua assinatura. Porém, nós, encenadores, não somos donos do entendimento alheio.

A poética do objeto em Kantor parece ir ao encontro da pluralidade e da incerteza. Ao mesmo tempo, ela é e não é, colocando-se numa fronteira com arames farpados cravados em areias movediças. Sejam duplos autorais, máquinas, objetos da morte, da memória, atores-objetos, bonecos-objetos, objetos-próteses, encontrados, construídos etc., todos eles têm um grande valor e ocupam um lugar de destaque em sua encenação. Kantor, como vimos, deixa isso claro em seu programa (propósito) teatral, por meio de seu entendimento do mundo e de seu apreço pelo ser humano e pela vida (paroxismo da morte?).

Enfim, embora não tenha sido possível analisar a fundo os processos criativos de *Wielopole-Wielopole*, tanto pela necessidade de síntese do artigo quanto pela escassez de material, podemos, enquanto fruidores, deduzir seus procedimentos de composição pelos exemplos expostos neste artigo. Isso porque a *poiein* observada na representação de uma obra de um artista é reflexo da *poiein* do pensamento disparado, tal como uma bala de canhão, pelas imagens iniciais de sua criação. Logo, do caminho criativo sobram pólvoras e resquícios, indícios que nos ajudam a rastrear o objeto (a coisa) perdido.

Referências

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Editora da USP, 1996.

BELTRAME, Valmor e MORETTI, Maria de Fátima de Souza. Kantor, Duchamp e os objetos. *DAPesquisa*, Florianópolis, v.3, n.5, p.1121-1129, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15825> . Acesso em: 24 jul. 2023.

BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo* (1924). Disponível em: https://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/manifesto_surrealista.pdf . Acesso em: 27 set. de 2023.

BABLET, Denis. O Jogo Teatral e seus Parceiros. In KANTOR, Tadeuz. *O Teatro da Morte*. Textos organizados e apresentados por Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC SP, 2008, p. XXVIII.

CINTRA, Wagner Francisco Araujo. *No limiar do desconhecido – reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor*. Volume 1, 596 p. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiótica del Teatro*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 1999.

GLUHOVIC, Milija. The Mnemonics of Kantor's Wielopole, Wielopole. In *Memory-Theatre of Harold Pinter, Tadeusz Kantor, and Heiner Müller*. Thesis (Doctor of Philosophy) - University of Toronto, Toronto, 2005, p.151-177. Disponível em: https://link.springer.com/content/pdf/10.1057/9781137338525_3.pdf. Acesso em: 27 set. de 2023.

KANTOR, Tadeuz. *A Journey Through Other Spaces – Essays and Manifestos* (1944-1990). Trad. Michal Kobialka. Disponível em: <https://western-scenic-design-11.wdfiles.com/local-files/november-8/kobialka-questfortheother.pdf>. Acesso em: 27 set. de 2023.

KANTOR, Tadeuz. *O Teatro da Morte*. Textos organizados e apresentados por Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC SP, 2008.

KOBIALKA, Michal. *O Teatro de Tadeusz Kantor*. memória e representação. (Conferência). Trad. Consecutiva: Tatiana Azevedo. Transcrição: Márcia de Barros. *Sala Preta*, São Paulo, nº 6, 28 out. 2006. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/156435587/O-Teatro-de-Tadeusz-Kantor>. Acesso em: 24 jan. 2014.

OLIVEIRA, Luciano Flávio de. *O objeto flutuante entre a poética e a estética teatral*. São Carlos: Editora Scienza, 2022. Disponível em: <https://editorascienza.com.br/ebook/lucianodeoliveira.pdf>. Acesso em: 27 set. de 2023.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Sites consultados

<http://amediavoz.com/gelman.htm>



<https://editorascienza.com.br/ebook/lucianodeoliveira.pdf>

https://link.springer.com/content/pdf/10.1057/9781137338525_3.pdf

<http://pt.scribd.com/doc/156435587/O-Teatro-de-Tadeusz-Kantor>

<https://western-scenic-design-11.wdfiles.com/local--files/november-8/kobialka-questfortheother.pdf>

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15825>

<https://youtu.be/a235hHGFips?t=3> (vídeo de A Classe Morta).

<https://youtu.be/8wsAfotRhbc?t=44> (vídeo de Wielopole-Wielopole).

<https://youtu.be/8wsAfotRhbc?t=1128> (cena do casamento de Wielopole-Wielopole)

Recebido em: 20/07/2023

Aprovado em: 03/10/2023

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br