

## O teatro da morte\*

Tadeusz Kantor

**C**raig afirma: *a marionete deve retornar; o ator vivo deve desaparecer. O homem, criado pela natureza, é uma interferência estranha na estrutura abstrata da obra de arte.*

Segundo Gordon Craig, em algum lugar entre os rios de Ganges, duas mulheres entraram no templo da Divina Marionete, que guardava o segredo do verdadeiro Teatro. Essas duas mulheres tinham ciúmes desse Ser perfeito, de quem invejavam o Papel de iluminar o espírito dos homens com o sentimento sagrado da existência de Deus; elas invejavam-lhe a Glória.

Apossaram-se de seus movimentos e gestos, de suas vestes maravilhosas e, com uma paródia medíocre, começaram a satisfazer o gosto vulgar da plebe. Quando, enfim, mandaram construir um templo à imagem do outro, o teatro moderno nasceu – aquele que conhecemos muito bem e que dura até hoje: essa barulhenta Instituição de utilidade pública. Ao mesmo tempo, apareceu o Ator. Em apoio à sua tese, Craig invoca a opinião de Eleonora Duse: “Para salvar o teatro, é preciso destruí-lo; é preciso que

todos os atores e todas as atrizes morram de peste... São eles que criam obstáculos à arte...”

*2. A Teoria de Craig: o homem-ator suplanta a marionete e toma seu lugar, causando, assim, o declínio do teatro.*

Há algo de impositivo na atitude desse grande utopista, quando afirma: “Eu exijo, seriamente, o retorno do conceito da supermarionete ao teatro... E desde que ela reapareça, as pessoas poderão venerar de novo a alegria da existência e render uma homenagem divina e alegre à Morte.”

Concordando com a estética simbolista, Craig considerava o homem submetido a paixões diversas, a emoções incontrolláveis e, em consequência, ao acaso, um elemento absolutamente estrangeiro à natureza homogênea e à estrutura de uma obra de arte, um elemento destruidor de seu caráter fundamental: a coesão. Craig – como os simbolistas, cujo programa tem um desenvolvimento notável em seu tempo – tinha atrás de si fenômenos isolados, mas extra-

---

Tadeusz Kantor (1915-1990). Encenador e artista plástico polonês.

\* Ensaio escrito em 1975, por ocasião da estréia do espetáculo *A Classe Morta* em Varsóvia. A versão francesa do texto, base desta tradução, foi publicada no livro *Le Théâtre de la mort*, organizado e apresentado por Denis Bablet e editado pela l'Âge d'homme de Lausanne em 1977. Tradução de Silvia Fernandes.

ordinários, que no século XIX anunciavam uma época nova e uma arte nova: Henrich von Kleist, Ernst Theodor Hoffmann, Edgar Allan Poe...

Cem anos antes, e por razões idênticas às de Craig, Kleist exigiu que o ator fosse substituído por uma marionete, julgando que o organismo humano, submetido às leis da Natureza, fosse uma interferência estranha na ficção artística, nascida de uma construção do intelecto. As outras censuras de Kleist dirigiam-se às limitadas possibilidades físicas do homem; ele denunciava, além disso, o papel nefasto do controle permanente da consciência, incompatível com os conceitos de charme e beleza.

3. *Da mística romântica dos manequins e das criações artificiais do homem do século XIX ao racionalismo abstrato do XX.*

No caminho que se julgava seguro, e de que se servia o homem do Século das luzes e do racionalismo, eis que avançam, saindo de repente das trevas, cada vez mais numerosos, os SÓSIAS, os MANEQUINS, os AUTÔMATOS, os HOMÚNCULOS – criaturas artificiais que são injúrias às próprias criações da NATUREZA e trazem em si toda a humilhação, TODOS os sonhos da humanidade, a morte, o horror e o terror. Assiste-se ao aparecimento da fé nas forças misteriosas do MOVIMENTO MECÂNICO, ao nascimento da paixão maníaca de inventar um Mecanismo que supere em perfeição, em implacabilidade, o tão vulnerável mecanismo humano. E tudo isso num clima de satanismo, no limite do charlatanismo, das práticas ilegais, da magia, do crime, do pesadelo. É a FICÇÃO-CIENTÍFICA da época, em que um cérebro humano demoníaco cria o HOMEM ARTIFICIAL. Isso significa, ao mesmo tempo, uma súbita crise de confiança em relação à natureza e aos domínios de atividade humana intimamente ligados a ela.

Paradoxalmente, é dessas tentativas românticas e diabólicas ao extremo de negar à natureza seu direito à criação, que nasce e desenvolve-se o movimento RACIONALISTA, ou mesmo MATERIALISTA – cada vez mais in-

dependente e cada vez mais perigosamente afastado da Natureza –, a tendência na direção de um “MUNDO SEM OBJETO”, do CONSTRUTIVISMO, do FUNCIONALISMO, do MAQUINISMO, da ABSTRAÇÃO e, finalmente, do PURO-VISIBILISMO, que reconhece apenas a “presença física” de uma obra de arte. Essa hipótese arriscada, que tende a estabelecer a gênese pouco gloriosa do século do cientificismo e da técnica, mobiliza apenas minha consciência e serve apenas à minha satisfação pessoal.

4. *O dadaísmo, introduzindo a “realidade toute prête” (os elementos da vida), destrói os conceitos de homogeneidade e de coerência da obra de arte postulados pelo simbolismo, pela Art Nouveau e por Craig.*

Mas voltemos à supermarionete de Craig. Sua idéia de substituir um ator vivo por um manequim, por uma criação artificial e mecânica, em nome da perfeita conservação da homogeneidade e da coerência da obra de arte, já está ultrapassada. As experiências posteriores, que destruíram a homogeneidade da estrutura de uma obra de arte e introduziram nela elementos ESTRANGEIROS, por meio de colagens e *assemblages*; a aceitação da realidade “*toute prête*”; o pleno reconhecimento do papel do acaso; a localização da obra de arte na fronteira estreita entre REALIDADE DA VIDA e FICÇÃO ARTÍSTICA – tudo isso tornou prescindíveis os escrúpulos do início do século, do período do Simbolismo e da *Art Nouveau*. A alternativa “arte autônoma, de estrutura cerebral, ou perigo de naturalismo” deixou de ser a única possível.

Se o teatro, em seus momentos de fraqueza, sucumbia ao organismo humano vivo e a suas leis, é porque aceitava, automaticamente e logicamente, essa forma de imitação da vida que sua representação e sua recriação constituem.

Ao contrário, nos momentos em que o teatro estava suficientemente forte e independente para se livrar das pressões da vida e do homem, produzia equivalentes artificiais da vida

que, por se curvarem à abstração do espaço e do tempo, eram mais vivos e mais aptos a atingir a coesão absoluta. Em nossos dias, essa alternativa de escolha perdeu tanto seu sentido quanto seu caráter exclusivo. Pois se criou uma nova situação no domínio da arte e existem novos parâmetros de expressão.

O surgimento do conceito de REALIDADE “*TOUTE PRÊTE*”, arrancada do contexto da vida, tornou possíveis a ANEXAÇÃO dessa realidade, sua INTEGRAÇÃO à obra de arte pela DECISÃO, pelo GESTO ou pelo RITUAL. E isso, atualmente, é muito mais fascinante e tem mais poder no coração do real do que qualquer entidade abstrata ou elaborada artificialmente, ou mesmo do que esse mundo surrealista do “MARAVILHOSO” de André Breton. *Happenings*, “eventos” e “ambientações” reabilitaram, num ímpeto, regiões inteiras da Realidade menosprezadas até aqui, liberando-as das garras de sua destinação terra-a-terra. Esse DESLOCAMENTO da realidade pragmática, esse “transbordamento” fora dos trilhos da prática cotidiana, impeliram a imaginação dos homens de modo muito mais intenso que a realidade surrealista do sonho onírico.

Enfim, foi isso que fez com que perdessem toda importância os temores de ver o homem e sua vida interferirem diretamente no plano da arte.

5. Da “realidade imediata” do *happening* à *desma*

*terialização dos elementos da obra de arte.*

Entretanto, como toda fascinação, depois de certo tempo essa também se tornou CONVENÇÃO pura – universalmente, tolamente, vulgarmente colocada em prática. Essas manipulações quase rituais da realidade, ligadas à contestação do ESTADO DA ARTE e do LUGAR reservado à arte, pouco a pouco adquiriram um sentido e uma significação diferentes. A PRESENÇA material, física, dos objetos, e o TEMPO PRESENTE em que podem, sozinhos, figurar a atividade e a ação, aparentemente atingiram seus limites e se tornaram um entrave. Superá-los significava privar essas relações

de sua Importância material e funcional, ou seja, de sua possível APREENSÃO.

(Como se trata aqui de um período recente, ainda não encerrado, fluido, as considerações que se seguem referem-se e estão ligadas a minhas próprias atividades de criação).

O objeto (*A Cadeira*, Oslo, 1970) tornava-se vazio, desprovido de expressão, de encaixamentos, de pontos de referência, de marcas de uma desejada intercomunicação, de uma mensagem; não era dirigido a lugar nenhum e se tornava artifício. As situações e as ações permaneciam fechadas em seu próprio CIRCUITO, ENIGMÁTICAS (*O teatro impossível*, 1973). Em minha manifestação intitulada *Cabriolage*, aconteceu uma INVASÃO ilegítima do território em que a realidade tangível encontra seus prolongamentos INVISÍVEIS. Cada vez mais distintamente especifica-se o papel do PENSAMENTO, da MEMÓRIA e do TEMPO.

6. *Recusa da ortodoxia do conceptualismo e da “vanguarda oficial das massas”.*

De forma cada vez mais forte, impõe-se, para mim, a convicção de que o conceito de VIDA só pode ser reintroduzido na arte por meio da AUSÊNCIA DE VIDA no sentido convencional (ainda Craig e os simbolistas). Esse processo de DESMATERIALIZAÇÃO instalou-se em minhas atividades criativas, sem incluir, entretanto, toda a armadura ortodoxa da lingüística e do conceptualismo. É certo que, em parte, essa escolha foi influenciada pelo engarrafamento gigantesco que entupiu essa via, de agora em diante oficial, que constitui, *hélas*, o último trecho da estrada dadaísta, sinalizada por seus *slogans* de ARTE TOTAL, TUDO É ARTE, TODO MUNDO É ARTISTA, A ARTE ESTÁ EM SUA CABEÇA, etc.

Não gosto de engarrafamentos. Em 1973 escrevi o esboço de um novo manifesto, que leva em conta essa situação falsa. Eis o seu início:

“Depois de Verdun, do Cabaré Voltaire e do Urinol de Marcel Duchamp, quando o ‘fato artístico’ foi encoberto pelo crescimento da

*Grosse Bertha*, a DECISÃO tornou-se a única chance que restou ao homem de ousar algo inconcebível outrora ou ainda hoje. Por muito tempo, ela foi o primeiro estímulo à criação, uma condição e uma definição da arte. Mas nos últimos tempos, milhares de indivíduos medíocres tomam decisões, sem reticências nem escrúpulos de qualquer ordem. A decisão tornou-se uma questão banal e convencional. O que era um caminho perigoso, agora é uma estrada confortável – segurança e sinalização hipermelhoradas. Guias, sinais, placas indicativas, brasões, centros, congressos de arte – é isso que garante a criação artística perfeita. Somos testemunhas de um LEVANTE EM MASSA de comandos de artistas, de combatentes de rua, de artistas de choque, de fazedores de arte, de escrevinhadores, de caixeiros viajantes, de charlatões, de representantes de firmas e agências. Nessa estrada, agora oficial, o tráfico, que ameaça afogar-nos sob uma onda de grafites insignificantes e pretensos golpes de teatro, aumenta cada dia mais. É preciso abandoná-la o mais rápido possível. Mas não é assim tão fácil! Especialmente porque ela está no apogeu – cega e alicerçada pelo alto prestígio do INTELECTO, que inclui igualmente sábios e tolos – a ONIPRESENTE VANGUARDA...”

7. *Nos caminhos marginais da vanguarda oficial. Os manequins aparecem.*

Minha decidida recusa em aceitar as soluções do conceptualismo, ainda que pareçam a única saída para o caminho que escolhi, levou-me a tentar circunscrever os fatos relatados acima, que marcaram a última fase de minha atividade criadora por caminhos marginais, capazes de me oferecer mais oportunidades de desembocar no DESCONHECIDO!

Tal situação, mais que qualquer outra, me torna confiante. Todo período novo sempre começa por experiências sem grande significação, perceptíveis apenas em surdina, que não parecem ter muito em comum com a via traçada; experiências particulares, íntimas, até mesmo

pouco recomendáveis, eu diria. Pouco claras, de qualquer forma. E difíceis! Esses são os momentos mais fascinantes e mais plenos de sentido da criação artística.

E, de repente, passei a me interessar pela natureza dos MANEQUINS. O manequim, em minha encenação de *La Poule d'eau (A Galinha aquática)*, de Witkacy (1967) e os manequins em *Les Cordonniers (Os Sapateiros)*, do mesmo Witkacy (1970), tinham um papel muito específico; eram uma espécie de prolongamento imaterial, alguma coisa como um ORGÃO COMPLEMENTAR do ator, que era seu “proprietário”. Quanto àqueles que utilizei, em grande quantidade, na encenação da *Balladyna* de Slowacki, eram DUPLOS dos personagens vivos, como se fossem dotados de uma CONSCIÊNCIA superior, alcançada “depois da consumação de sua própria vida”. Esses manequins já estavam visivelmente marcados pelo selo da Morte.

8. *O manequim como manifestação da realidade mais trivial. Como um procedimento de transcendência, um objeto vazio, um artifício, uma mensagem de morte, um modelo para o ator.*

O manequim que utilizei, em 1967, no teatro Cricot 2 (*La poule d'eau*) foi, depois do eterno Peregrino e das Embalagens humanas, o próximo personagem a entrar naturalmente em minha Coleção, como um outro fenômeno de apoio a essa convicção arraigada em mim há muito tempo, de que somente a realidade mais trivial, os objetos mais modestos e mais desdenhados, são capazes de revelar, numa obra de arte, seu caráter específico de objeto.

Manequins e figuras de cera sempre existem, mas mantidos à distância, à margem da cultura admitida, nas barracas dos mercados, nas tendas suspeitas dos mágicos, longe dos esplêndidos templos da arte, olhados como curiosidades desprezíveis, boas apenas para satisfazer o gosto do populacho. Mas por essa razão, são eles que conseguem – bem mais que as acadêmicas peças de museu – , no tempo de um breve olhar, levantar um canto do véu.

Os manequins têm também um gosto de pecado – de transgressão delituosa. A existência dessas criaturas feitas à imagem do homem, de uma maneira quase sacrílega e quase clandestina, fruto de procedimentos heréticos, traz a marca desse lado obscuro, noturno e sedicioso da caminhada humana, o sinal do crime e dos estigmas da morte, ao mesmo tempo que da fonte de conhecimento. A impressão confusa, inexplicável, de que é por meio de uma criatura com aspectos enganosos de vida, mas privada de consciência e de destino, que a morte e o nada enviam sua mensagem inquietante – é isto que nos causa esse sentimento de transgressão, ao mesmo tempo de rejeição e atração. Exclusão e fascinação.

O ato de acusação esgotou todos os seus argumentos. O primeiro a oferecer o flanco aos ataques foi o próprio mecanismo dessa ação, levemente considerada um fim em si mesma, e desde então relegada à condição das formas medíocres da criação artística, colocada no mesmo saco que a imitação, a ilusão enganadora, destinada a abusar do espectador, como as imposturas do manipulador de feira, como os artifícios ingênuos que escapam aos conceitos da estética, como o uso fraudulento das aparências e as práticas de charlatanismo. E, para acrescentar algo mais, juntaram-se ao processo as acusações de uma filosofia que, desde Platão, e muitas vezes ainda hoje, estabelece como finalidade da arte revelar o Ser e sua espiritualidade, em lugar de chafurdar na concretude material do mundo, nessa fraude das aparências que representa o nível mais baixo da existência.

Não penso que um MANEQUIM (ou uma FIGURA DE CERA) possa ser o substituto de um ATOR VIVO, como queriam Kleist e Craig. Seria fácil e ingênuo demais. Eu me esforço por determinar as motivações e o destino dessa entidade insólita, surgida inesperadamente em meus pensamentos e em minhas idéias. Seu aparecimento combina-se à convicção, cada vez mais forte em mim, de que a vida só pode exprimir-se na arte pela falta de vida e pelo recurso à morte, por meio das aparências,

da vacuidade, da ausência de qualquer mensagem. Em meu teatro, um manequim deve tornar-se um MODELO que encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos – um modelo para o ATOR VIVO.

*9. Minha interpretação da situação descrita por Craig. O aparecimento do ator vivo, momento revolucionário. A descoberta da imagem do homem.*

Tiro minhas considerações das fontes do teatro; mas realmente elas se aplicam ao conjunto da arte atual. Há motivo para pensar que a descrição, imaginada por Craig, das circunstâncias em que o ator surgiu, por ser uma análise terrivelmente acusadora, devia servir a seu autor como ponto de partida para as idéias relativas à *Supermarionete*. Ainda que admire o desprezo orgulhoso professado por Craig e suas diatribes apaixonadas – sobretudo quando em confronto com a decadência total do teatro contemporâneo –, e ainda que faça minha a primeira parte de seu credo, em que ele nega ao teatro institucionalizado qualquer razão de existir no plano da arte, devo tomar distância em relação às conhecidas soluções que ele adotou para o ator. Pois o momento em que um Ator aparece, pela primeira vez, diante de um Público (para empregar o vocabulário atual), parece-me um momento revolucionário e de vanguarda. Por isso vou tentar criar e fazer “entrar na história” uma imagem oposta, em que os acontecimentos terão um significado inverso.

Do círculo comum dos costumes e dos ritos religiosos, das cerimônias e das atividades lúdicas, saiu Alguém que tomou a decisão temerária de se destacar da comunidade cultural. Seus motivos não eram nem o orgulho (como em Craig) nem o desejo de atrair para si a atenção de todos, solução simplista em excesso. Eu o vejo mais como um rebelde, um opositor, um herege, livre e trágico por ousar ficar só com sua sorte e seu destino. E se acrescentarmos “com seu Papel”, teremos diante de nós o Ator. A revolta aconteceu no terreno da arte. Esse aconte-

tecimento ou essa manifestação provavelmente causaram grande comoção nos espíritos e suscitaram opiniões contraditórias. Certamente julgou-se esse Ato uma traição às tradições antigas e às práticas do culto; viu-se aí uma manifestação de orgulho profano, de ateísmo, de perigosas tendências subversivas; bradou-se contra o escândalo, a imoralidade, a indecência; considerou-se o homem um bufão, um cabotino, um exibicionista, um depravado. O próprio ator, relegado a uma posição exterior à sociedade, terá conquistado não apenas inimigos cruéis mas também admiradores fanáticos. Opróbrio e glória conjugados.

Seria de um formalismo ridículo e superficial querer explicar esse ato de Ruptura pelo egoísmo, pelo apetite de glória ou por uma tendência inata para a exibição. Devia tratar-se de um ato mais considerável, de uma Comunicação de importância capital. Tentemos representar essa situação fascinante. Um Homem havia se erguido diante daqueles que ficaram do lado de cá. Exatamente igual a cada um deles e, no entanto (em virtude de uma “operação” misteriosa e admirável), infinitamente Distante, terrivelmente Estrangeiro, como que habitado pela morte, separado deles por uma Barreira não menos apavorante e inconcebível por ser invisível, como o verdadeiro sentido da Honra, que só pode ser revelado pelo Sonho.

Assim, à luz cegante de um raio, perceberam de repente a Imagem do Homem, gritante, tragicamente *clownesca*, como se a vissem pela Primeira Vez, como se acabassem de ver a Si Mesmos. Foi, com certeza, uma percepção que se poderia qualificar de metafísica.

Essa imagem viva do Homem saindo das trevas, seguindo seu caminho sempre em frente, constituía um Manifesto radiante da nova Condição Humana, somente Humana, com sua Responsabilidade e sua Consciência trágica medindo seu Destino numa escala implacável e definitiva, a escala da Morte.

De espaços da Morte vestia-se esse Manifesto revelador, que provocou no público (utilizemos um termo atual) essa percepção meta-

física. Os meios e a arte desse homem, o Ator (para empregar, ainda uma vez, nosso vocabulário), também se ligavam à Morte, à sua beleza trágica e terrível.

Devemos devolver à relação Espectador/Ator seu significado essencial. Devemos fazer renascer o impacto original do instante em que o homem (ator) surgiu pela primeira vez diante de outros homens (espectadores), exatamente igual a cada um de nós e, no entanto, infinitamente estrangeiro, muito além da barreira que não pode ser ultrapassada.

### 10. Recapitulação

Ainda que suspeitem de nós e nos acusem de alimentar escrúpulos sem propósito caçaremos nossos preconceitos e nossos medos inatos

e, para melhor situar a imagem, visando eventuais conclusões,

fincaremos as balizas dessa fronteira que tem nome: A CONDIÇÃO DA MORTE pois é o marco mais avançado, não ameaçado por conformismo, da CONDIÇÃO DO ARTISTA E DA ARTE.

... essa relação particular desnorteante e atraente ao mesmo tempo

entre os vivos e os mortos que, outrora, quando ainda vivos, não davam espaço

a espetáculos inesperados a divisões inúteis, à desordem

Não eram diferentes e não assumiam ares de grandeza

e, por conta dessa feição banal mas importante, como se verás,

eram simplesmente, normalmente, respeitosa-mente

não perceptíveis.

E eis que agora, de repente, do outro lado, diante de nós,

causam surpresa

como se os víssemos pela primeira vez

expostos ao olhar, numa cerimônia ambígua:

honrados e rejeitados ao mesmo tempo irremediavelmente outros

infinitamente estrangeiros, e ainda,  
de certa forma, desprovidos de sentido  
não levados em conta  
sem a menor esperança de ocupar um lugar  
pleno nas texturas de nossa vida  
acessíveis, familiares, inteligíveis  
apenas para nós,  
mas para eles sem sentido.  
Se estamos de acordo que o traço dominante  
dos homens vivos  
é sua aptidão e sua facilidade  
para manter múltiplas relações vitais  
é somente diante dos mortos  
que surge em nós  
a consciência repentina e surpreendente  
de que essa característica essencial dos vivos

só é possível  
por sua falta total de diferenças  
por sua banalidade  
por sua identificação universal  
que demole impiedosamente  
toda ilusão do diferente ou do contrário  
pela qualidade comum, aprovada,  
sempre em vigor  
de se manterem indiscerníveis  
Somente os mortos são  
Perceptíveis (para os vivos)  
obtendo assim, pelo preço mais alto,  
seu estatuto próprio  
sua singularidade  
sua SILHUETA resplandecente  
quase como no circo.

