

## A morte como poética no teatro de Tadeusz Kantor<sup>1</sup>

Wagner Francisco Araujo Cintra

Programa de Pós-Graduação em Artes (mestrado) Área de Concentração: Artes Cênicas - UNESP

Doutor em Artes: programa de Artes Cênicas - área de concentração: teoria e prática do teatro - ECA-USP

Professor do Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação do Instituto de Artes da UNESP; e do Programa de Pós-Graduação em Artes - IA/UNESP

Resumo: Desde os primórdios da civilização, a angústia da morte criou a crença na imortalidade através da aceitação do sobrenatural e da admissão do divino e do sagrado como verdade fundamentada na fé. No teatro de Tadeusz Kantor, a morte é elevada à condição de elemento estético e é um processo criativo que nada tem de sobrenatural. A morte em Kantor significa conquistar outra dimensão na qual a arte se institui como realidade sensível e, ao mesmo tempo, desconhecida por estar oculta dos sentidos. Nesse caso específico, o teatro de Kantor dialoga com Malévich em que se observa a morte, que é o elemento substancial da sua poética, interpretada no contexto da arte abstrata.

Palavras-chave: encenação, teatralidade, arte abstrata

Mesmo a morte sendo recorrente em toda a sua obra, Tadeusz Kantor nunca esteve interessado em explicá-la como fenômeno. Por se perceber finito mediante a consciência da própria morte, a arte de Kantor se mostra como sublimação da vida à espera do inevitável, e é através da arte que ele realiza a sua crença na imortalidade da vida depois da morte, e de certa maneira a notória recusa da própria destruição e o anseio pela eternidade.

Em Kantor, a morte é um processo que está muito distante do religioso-sobrenatural. Ela é a condição finita da temporalidade que fundamenta o sentido da existência e que permeia o tempo todo a vida humana. Em *A classe morta*, espetáculo que se tornou uma lenda mundial, velhos decrépitos voltam para a sala de aula e adotam o mesmo comportamento de quando eram crianças. Na “cena familiar”, a ideia de nascimento se institui como a primeira morte no sentido de perda, a primeira perda, a primeira separação na qual se observa, entre os velhos e os manequins de crianças que trazem anexados ao corpo, o velho e o novo, a oposição que continua a repetir indefinidamente o primeiro rompimento; o que explica a angústia presente nas personagens diante do esfacelamento da vida física no tempo. Dessa forma, é possível observar, no teatro de Kantor, a divisão do homem entre corpo e espírito, deixando esse de ser mero objeto da

---

<sup>1</sup> Tadeusz Kantor ( Polônia 1915 – 1990) foi um dos mais importantes artistas do século XX. Encenador de espetáculos singulares como: *A classe morta*; *Wielopole Wielopole*; *Que moram os artistas!*. Kantor foi, além de um homem de teatro e artista plástico, igualmente um teórico de vanguarda que procurou constantemente renovar as formas da criação teatral.

natureza para se tornar possibilidade de transcendência<sup>2</sup> para alguma coisa além dele mesmo.

Para Kantor, o transcender significa conquistar outra dimensão na qual a arte se institui como realidade sensível e, ao mesmo tempo, desconhecida daquilo que está oculto dos sentidos, mas que é patente à consciência. Isso remete Kantor de encontro ao pintor suprematista Russo, Kasimir Malévich (1878-1935), cujas "...formas elementares pretendiam anular as respostas condicionadas do artista ao seu meio ambiente e criar novas realidades não menos significativas do que as realidades da própria natureza...". (SCHARF, 2000: 45).

Assim como em Malévich, o quadrado<sup>3</sup>, que nunca se encontra na natureza, institui-se como repúdio ao mundo das aparências e da arte passada; em Kantor, por sua vez, ao trazer para o seu teatro a aparência e os fundamentos da morte, há o repúdio do teatro como imitação da vida. Dessa maneira, tanto o quadrado de Malévich quanto a morte em Kantor em nenhuma circunstância se configuram como estruturas "nadificadas". Pelo contrário, transbordam significados, exatamente por aparentarem "nada ser". Dessa forma, o conhecimento sensível é substituído pelo inteligível já que as possibilidades de existência de representação, nos dois casos, encontram-se fora do alcance dos sentidos.

Para Kantor, somente os artistas são capazes de enfrentar o desafio da morte através da sua arte, tanto no sentido literal como no simbólico. Isso acontece exatamente pelo fato de serem os artistas, mas os "verdadeiros artistas", usando o seu vocabulário, capazes de romper com a ordem estabelecida, a velha ordem, para, a partir dela, construir algo novo baseado em princípios distintos da convenção.

Em um comentário acerca da "Anti-exposição" realizada em 1963 na Cracóvia, na qual, ao invés de pinturas, contas de restaurantes, bilhetes de viagens, endereços, dentre outras coisas do gênero é que foram expostos, Kantor irá dizer que por meio dessas coisas que compunham a obra, que já poderia ser chamada de "instalação", pela primeira vez ele experimentou intensamente a noção do vazio, do nada, e que toda a realidade incomensurável da vida era plena de acontecimentos os quais a qualquer instante poderiam se tornar obra de arte. Essa era a época do Teatro Zero, chamado assim pelo temor que ele tinha em pronunciar a outra palavra que estava escondida atrás da palavra "nada", ou seja, morte.

Assim, a morte se refere ao zero absoluto, ao nada, da mesma forma que o quadrado negro de Malévich também é associado, entre outras possibilidades, ao número zero. A fim de obter a anulação das formas objetivas da realidade, Malévich depurou a

---

<sup>2</sup> No sentido moderno mais usual definido por Heidegger que estabelece como transcendente a relação entre o homem e o mundo.

<sup>3</sup> Referindo-me às pinturas *Quadrado preto sobre fundo branco*; *Quadrado branco sobre fundo branco*.

geometria até a absoluta aniquilação de qualquer referencial, permanecendo apenas aquilo que pode ser chamado de percepção intuitiva de algum objeto ou de alguma coisa.

Desde 1944, com *O retorno de Ulisses*, a morte é um elemento indissociável do teatro de Kantor. Mas é graças à dramaturgia de Witkiewicz (1885 - 1939) e à sua “Teoria da Forma Pura” no teatro, a qual antecipa algumas das concepções de Artaud acerca do Teatro da Crueldade, que em Kantor, com a fundação do Cricot 2 em 1955, a noção da morte iniciará o percurso como elemento centralizador da sua poética. Inicialmente Kantor se recusava a assumir abertamente a morte como elemento poético. Ele dizia que até o momento da Arte Informal, ao contrário de outros artistas, ele se recusava a utilizar de lembranças como processo de criação; ele dizia não estar preparado para empreender uma viagem às terras do passado onde ele deveria criar com a ajuda do tempo que escorria, da sua nostalgia e de sua inutilidade, com fragmentos pobres, a tela trágica do tempo presente. Kantor dizia, até então, não conhecer a relatividade do tempo e seu ultimato. Nesses anos havia nele algo que ele mesmo não conseguia explicar, uma espécie de vazio que, no seu “infernium” (KANTOR, 1991), título de um de seus ensaios, a palavra “nada” possuía uma significação estranha, significado que alguns anos mais tarde, Kantor, após a desmascarar, assumiu a sua presença em seu teatro como elemento da sua *poiesis*, ou seja: a morte como linguagem. Como não há nada mais incomensurável na realidade da vida do que a realidade da morte, essa é elevada ao status de obra de arte. Verdadeiramente uma afronta, um ato blasfematório frente às tradições e instituições artísticas.

Para Kantor a arte habita o território inexplorado da morte e ele insiste em despertar a consciência para esse fato. Isso não deve ser entendido como um desejo por um assunto mórbido tratado por um artista que vive obcecado pela morte inevitável. Esse comportamento, pessimista no sentido schopenhaueriano, seria uma atitude estante no processo de construção da realidade. No entanto, Kantor, ao contrário, ao aceitar a sua própria finitude, reavalia o seu comportamento e suas escolhas. Segundo Heidegger, em *Tempo e ser* (HEIDEGGER, 2006), somente o homem autêntico enfrenta suas angústias e assume a construção da sua vida. Essa autenticidade, em Kantor, é reforçada cada vez mais pela autonomia do seu teatro. Assim, em Kantor, a existência está condicionada a uma sucessão infinita de possibilidades, entre as quais se encontra justamente a morte como elemento artístico significativo que possibilita a imersão do olhar crítico sobre a vida habitual. Kantor assume, por esse caminho, a condição de um “artista para a morte”, no mesmo sentido que Heidegger pensava o “dasein”<sup>4</sup> como um “ser para a morte”, homem cujo ser como possibilidade o introduz na temporalidade. Isso significa que o homem passa a ser reinterpretado em relação ao passado e ao futuro, não mais como uma sucessão de

---

<sup>4</sup> “O ser aí”, ou seja: o ser lançado no mundo e que tem a sua existência garantida pela realidade cotidiana.

momentos que se alternam uns aos outros de maneira passiva, mas como um futuro para o qual a existência é projetada, sendo o passado aquilo que a existência transcende. Obviamente, tanto em Kantor quanto em Heidegger, a morte é algo que dá sentido à vida, e a meu ver, em nenhum outro artista, desde o século XIV com a “Dança Macabra”, o enfrentamento da própria finitude foi tão intenso na arte como no teatro de Tadeusz Kantor. Aceitar a morte para Kantor é aceitar uma realidade dentro da história, é demonstrar uma verdade que é parte integrante da sua vida, seguramente a verdade dos campos de concentração. Kantor aceita a morte como necessidade de transcendência do pensamento para que a história não seja esquecida e para que a realidade da morte se mantenha como consciência do devir. Assim, a morte deixa de ser uma prerrogativa dos seres vivos para se tornar a essência da consciência do homem. E aos poucos o teatro de Kantor irá se constituir em um alucinante cortejo saído de um mundo sepultado através de uma memória às vezes individual, às vezes coletiva; retrato de família de uma Europa desaparecida, restituída em uma dimensão concomitantemente patética e burlesca: “...como se a própria morte colaborasse com as imagens exumadas”. (Scarpetta, 2000; 51).

Existe em Kantor, em seu teatro, uma espécie de equilíbrio instável, que conduz o “jogo teatral” a um ponto no qual ele se torna totalmente patético e caricatural, ao mesmo tempo em que é sagrado e profano. Esse desequilíbrio penetra no interior do coração do sagrado no qual ele faz manifestar todo o seu poder de desestruturação. Isso quer dizer que em relação à morte e suas dimensões manifestas, tais como o horror e a agonia, Kantor introduz o humor como um elemento desafiador do real. Desafio que tem, evidentemente, seu ponto de apoio fora do mundo convencional. É exatamente nesse sentido que se estabelece a sua relação com os temas mais duros que estão presentes na sua memória. Através do burlesco, Kantor dessacraliza o martírio do povo judeu nos campos de extermínio. Isso não significa que o processo de dessacralização da história deva ser entendido como irreverência; pelo contrário, ao introduzir o humor burlesco nos domínios da morte, Kantor deixa evidente toda a fragilidade da vida. Isso é aquilo que Guy Scarpetta (ibid, 31) chama de o ponto secreto, ardente, decisivo na organização subjetiva de um criador na dimensão de Tadeusz Kantor. Nesse sentido, a morte realiza a sua principal condição; ou seja, deixar de ser o que é para ser colocada noutro mundo, para mudar inteiramente de ser – eis a concepção kantoriana acerca da abstração.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HEIDGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2006.

KANTOR, Tadeusz. *Ma Crèation, mon voyage*. Commentaires intimes. Paris: Editions Plume, 1991.

SCHARF, Aaron. Suprematismo. In. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SCARPETTA. Guy. *Kantor au présent*. Arles: Actes Sud, 2000.