

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**Foi tarde, a construção da cena pelas vias da imagem.
Diálogos com o Teatro da Morte de Tadeusz Kantor
e A Morta de Oswald de Andrade.**

Thais Helena D'Abronzio

Campinas
2008

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**Foi tarde, a construção da cena pelas vias da imagem.
Diálogos com o Teatro da Morte de Tadeusz Kantor
e A Morta de Oswald de Andrade.**

Thais Helena D'Abronzio

Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado em Artes da UNICAMP, como
requisito para a obtenção do grau de Mestre
em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Marcio
Aurélio Pires de Almeida.

Campinas
2008

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA

BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

D114f D'Abronzio, Thais Helena.
Foi Tarde, a construção da cena pelas vias da imagem.
Diálogos com o Teatro da Morte de Tadeusz Kantor e A Morta de
Oswald de Andrade. / Thais Helena D'Abronzio – Campinas, SP:
[s.n.], 2008.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Aurélio Pires de Almeida.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Encenação. 2. Representação teatral. 3. "Teatro da morte".
4. "A morta". 5. Processos criativos. I. Almeida, Marcio Aurélio
Pires de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "'Gone late", the scene construction through images pathways: dialogs with "Theatre of the death" from Tadeusz Kantor and "The Dead Woman" from Oswald de Andrade."

Palavras-chave em inglês (Keywords): performing; Theatric representation ; "Theatre of the death" ; "The dead woman" ; Creation (Literary, artistic, etc.).

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcio Aurélio Pires de Almeida.

Prof. Dr. Verônica Fabrini M. de Almeida.

Prof. Dr. Heloisa Helena Bauab.

Prof. Dr. Aguinaldo Moreira de Souza.

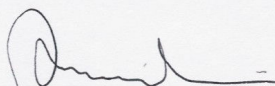
Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici.

Data da Defesa: 22-08-2008

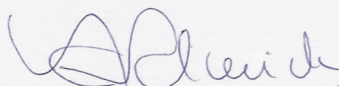
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

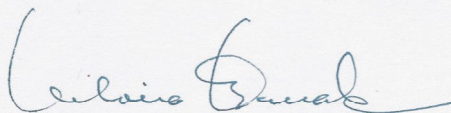
Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Thaís Helena D'Abronzio - RA 056898 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Marcio Aurelio Pires de Almeida
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Membro Titular



Profa. Dra. Heloisa Helena Bauab
Membro Titular

Aos meus pais.

agradecimentos.

Aos atores e atrizes do *Foi Tarde*: Camila Fontes, Janaina Brizolla, Laura Lopes, Luana Muzille, Ludmila Castanheira, Maciel Bueno, Mariana Navarro, Michelle Florêncio, Milene Duenha, Junior Romanini, Odete Perdomo e Rosane Brandão. Literalmente esse trabalho não existiria sem vocês. Eu sinceramente me lembrarei de cada um. Muito obrigada.

Ao Marcio Aurélio, meu orientador, pela sabedoria e personalidade vibrante; a Verônica Fabrini, pela atenciosa e fundamental participação na banca de qualificação. E pelo nome dado ao trabalho. A Heloisa Bauab, pela gentileza e sinceridade. E por estar presente mais uma vez, em minha trajetória artística. Ao Aguinaldo Moreira de Souza, por todas as palavras que soube dizer e escrever, quando eu dizia ou escrevia o contrário. Pela disponibilidade e pelas leituras atentas e delicadas. Muito obrigada. Ao Cassiano Quilici, pela serenidade e pelas aulas sobre imagens; a Suzi Frankl Sperber, pela presença, e pelas questões levantadas, na banca de qualificação; ao José Carlos Pires Jr., (meu Joseph) por ser o melhor compositor de trilhas. Creio mesmo que o senhor deveria voltar para trabalharmos, para sempre, juntos; a Adriane Gomes por toda a amizade, cumplicidade e surpresas; ao Camilo Scandolara pela gracinha que é esse rapaz; a Ceres Vittori pela devoção ao nosso São Jorge e pela afetuosidade; aos meus irmãos queridos, Du e Nani; as crianças de longe: Lia e Davi; as crianças de perto: Du e Valentina; a Dona Margarete pelo afeto e pelas alegrias simples que tem me dado; ao Mauro Rodrigues, pelos livros disponibilizados e por ter colocado os bonecos na minha vida; a Marga e todos os professores do curso de Artes Cênicas da UEL, por terem amparado minhas ausências; a Cleusa Cacione, pela competência e força; a Vivien Ruiz por toda paciência e gentileza; aos meus alunos (alguns) pela compreensão, pela impaciência e pelas inúmeras questões que eu levo para casa; aos meus amigos mais que queridos, Rosane, Vera, Úrsula, Rapha, Jana, Piu, Laba, e a pequena Isabel que está chegando; a Paula Campos pela paciência e competência em ler hieróglifos; ao Du Leite, pela disponibilidade e pela amizade; aos meus pequenos, Jack, Jane, Bafo, Tobaldo e Bete, sem os quais, a minha vida certamente seria uma infelicidade.

E por fim a minha Camila, pela paciência, pelas fotografias, pela saudade, pela dedicação, e pelo amor. E que o tenhamos sempre. Na vida e na morte.

“... teriam visto o auto-retrato como um ato de introspecção ou como a representação de uma máscara, uma face fora do eu?”

(Alberto Manguel – Lendo imagens)

Resumo

Este trabalho realiza uma reflexão sobre o processo de criação do espetáculo teatral intitulado *Foi Tarde*. Investiga alguns modos pelos quais a construção da imagem comparece em procedimentos de criação da cena teatral. Na construção do espetáculo, buscaram-se possíveis relações entre o *Teatro da Morte* (1975-1990) de Tadeusz Kantor e o texto dramático *A Morta* (1937) de Oswald de Andrade, principalmente quanto à “presença da morte” como condução poética. Um terceiro material a somar-se nesta relação viria a ser “o aspecto de exposição à morte em um ambiente hospitalar”. À estruturação da cena pelas vias da imagem e à colisão dos materiais do processo criativo chamou-se, neste estudo, de *artifícios da morte*. No desenvolvimento, ocorre a descrição do processo criativo, e são apresentados o memorial e a escritura do espetáculo. O trabalho com as poéticas de Tadeusz Kantor e Oswald de Andrade solicitou uma abordagem sobre a relação entre o texto dramático e a escritura cênica, a partir do embate iniciado no final do séc. XIX e início do séc. XX. Para tanto, fez-se necessário o resgate de informações sobre o movimento simbolista e sobre as vanguardas históricas, como precursores de novos comportamentos artísticos e de paradigmas de construção teatral e dramática para o século XX e para a atualidade. Por fim, entende-se, que Tadeusz Kantor e Oswald de Andrade revelam, em seus trabalhos, influências e divergências com o simbolismo e com as vanguardas históricas, em nome de uma poética caracterizada pela presença da morte e pela autonomia da cena teatral pelas vias da imagem. Esta reflexão embasa, portanto, a poética de construção do espetáculo *Foi Tarde*, apresentado publicamente em montagem consonante aos princípios estéticos pretendidos.

Palavras-chave: encenação; representação teatral; *teatro da morte*; *a morta*; processos criativos.

Abstract

This project accomplishes a reflection about the process of creation of the *Foi Tarde* (*Gone Late*) play. It investigates some ways through which is present in procedures of the theatrical scene creation. In the construction of the spectacle, possible relation between the *Teatro da Morte* (*Death Theatre*) (1975-2000) of Tadeusz Kantor and the dramaturgic text *A Morta* (*The Dead Woman*) (1937) from Oswald de Andrade were searched, mainly about the “presence of the death” as a poetic conduction. A third material to be added to this relation happened to be “the aspect of the exposition to death in a hospital environment”. The structuring of the scenes through the image pathways, and the collision of the materials of the creative process were called, in this project, *death artifices*. In the development, happens the description of the creative process, and are presented the memorial and the script of the spectacle. The work with Tadeusz Kantor and Oswald de Andrade poetics demanded an approach about the relation between the dramatic text and the performing arts scripts, from the clash started in the end of the XIX Century and early XX Century. For it, the rescue of the information about the symbolist movement and about the historical vanguard were made necessary, as precursors of new artistic behaviors and of paradigms of theatric and dramatic constructions for the XX Century and for the present time. At last, it is understood, that Tadeusz Kantor and Oswald de Andrade reveal, in their works, influences and divergences with the symbolism and with the historical vanguards, in the name of a poetics characterized by the presence of death and by the autonomy of the theatric scene through the image pathways. This reflection sustains, hence, the poetic of construction of the spectacle *Foi Tarde* (*Gone Late*), presented publicly in an assembling corresponding to the intended aesthetics principles.

Key words: performing; theatric representation, death theatre, the dead woman; creative processes.

Sumário

Introdução.....	15
1.O modernismo e a antropofagia - o ideal de primitivismo.....	21
1.1.A Morta – aspectos antropofágicos.....	41
2.As realidades de Tadeusz Kantor.....	55
2.1.O Teatro da Morte.....	77
3.Imagens e a escritura cênica.....	93
3.1.O ideal inorgânico.....	102
3.2.A experiência total de vida e o inanimado.....	107
3.3.Kantor e Oswald – processo, memória e morte.....	117
4.Foi Tarde – memorial do processo criativo.....	131
4.1.A consciência da morte.....	132
4.2.Artifícios da morte.....	141
4.3.Escritura cênica.....	155
Considerações finais.....	199
Bibliografia.....	203
Anexos.....	209

Introdução

O presente trabalho versa sobre um processo criativo específico, que resultou no espetáculo *Foi Tarde*, e se efetivou na confluência de três materiais, subsidiários do trabalho de criação em grupo e da direção geral do espetáculo. Foram eles: o estudo do trabalho de Tadeusz Kantor, fundamentalmente em seu *Teatro da Morte*; a abordagem do texto *A Morta*, obra antropofágica de Oswald de Andrade; e aspectos de exposição à morte em um ambiente hospitalar. O ponto de intersecção entre estas incursões foi um viés de leitura, que aqui se convencionou chamar de *artifícios da morte; ou seja*, modos de organização estrutural que tanto aborda as especificidades materiais da cena, a partir dos três materiais que amparam a criação do espetáculo, quanto responde pelos modos de abordagem da memória. Dessa forma, apresenta-se nas páginas que se seguem, uma reflexão sobre o processo criativo, apontando para o percurso de estudo, análise e manipulação das fontes, referências e matérias que ofereceram suporte para a prática teatral e para a elaboração do presente estudo.

O primeiro capítulo inicia-se com uma abordagem do modernismo brasileiro e da antropofagia, alicerçada inicialmente por uma leitura das vanguardas históricas e do ideal do primitivismo. Compreendendo a abrangência ideológica e os segmentos que compõem o movimento modernista brasileiro, oficializado na semana de arte moderna de 1922, este capítulo apresenta perspectivas estéticas e poéticas modernistas sob o ponto de vista de um de seus criadores, Oswald de Andrade. São ainda, abordadas algumas questões presentes em seus manifestos: *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e *Manifesto Antropófago* (1928). Posteriormente, há uma investigação sobre o modo como a antropofagia se apresenta no texto oswaldiano *A Morta*, que consta de sua produção dramatúrgica intitulada *Trilogia da Devoração*.

No segundo capítulo, apresenta-se o encenador Tadeusz Kantor e são delineados aspectos da trajetória do artista polonês, revelada em uma Polônia submersa na Segunda Guerra Mundial. Seu trabalho é marcado pela constante investigação da criação cênica como um processo de reconhecimento humano e estético, a favor da autonomia da arte teatral. No desenvolvimento do capítulo,

abordam-se as fases da trajetória do artista, anteriores ao período do *Teatro da Morte*, nas quais passa a considerar o valor dos objetos pobres e da relação de semelhança do ator com esses objetos. Inicia-se assim, a *realidade do mais baixo escalão*, do lixo e do esquecimento, a qual, enquanto realidade do *Teatro da Morte* confunde os limites entre arte e vida, desviando-se da presença da ilusão no espaço da cena. Isso é reforçado pela presença do próprio Kantor no espaço da cena, interferindo no tempo e na condução dos eventos durante o espetáculo. A indistinta linha entre arte e vida torna-se um procedimento do *Teatro da Morte*, na criação de tensões dramáticas. Por isso, como subcapítulo, tem-se uma discussão a respeito do *Teatro da Morte*, que reconsidera os procedimentos das etapas anteriores da trajetória do artista polonês, a partir do encontro com suas memórias pessoais. O *Teatro da Morte* rompe com a ilusão representativa do acontecimento teatral, assumindo que o conceito de vida em arte somente pode ser expresso pela ausência de vida. Isso propõe um corte com a realidade cotidiana, por meio da presença da morte e de sua barreira intransponível.

Já o terceiro momento deste trabalho refere-se ao confronto entre os artistas abordados, no que tange à tríade *processo, memória e morte*. No entanto, essa questão é introduzida por comentários sobre o embate entre texto dramático e cena teatral. Tal embate configurou-se no final do séc. XIX dando início a uma série de transformações relativas a conceitos e a procedimentos de construção da cena, propiciando, ainda, outras perspectivas para a construção de textos dramáticos no século seguinte e na atualidade. Nesse ponto, este trabalho admite que as peculiaridades do material cênico gerou o reconhecimento da linguagem da encenação como portadora de uma escritura original, responsável por texturas gestuais, sonoras, espaciais e imagéticas distintas da textura do diálogo rigoroso. Nessa perspectiva, investigam-se, através de exemplos de criadores do século XX, possibilidades do movimento da cena e do jogo dos atores, bem como utilizações especiais do espaço cênico. Além disso, são apresentados outros trabalhos artísticos, que se destinam a possibilidades de relação entre o texto dramático e a escritura teatral.

Ainda no terceiro segmento, tendo como base as vanguardas históricas, ou seja, a “tradição da ruptura”, aborda-se, neste trabalho a questão do *ideal inorgânico*.

Pois, no momento histórico que se segue às vanguardas, o modelo orgânico, aspirado pelo ideal wagneriano e pela composição harmônica do teatro simbolista, passa a ser recusado em nome de uma forma mecânica e inorgânica. A idéia de montagem, colagem e simultaneidade (como possibilidades de estruturação do ato teatral, inspirados no cinema, na pintura e no teatro de variedades), então, apresenta construções caracterizadas por eventos e fragmentos distintos, obedecendo ao tempo imposto pela máquina. Além disso, a quebra da ilusão pela artificialidade e a imprevisibilidade são características vanguardistas que marcam os novos procedimentos artísticos e revelam, conseqüentemente, transformações na cena teatral. Desse modo, a simultaneidade torna-se um traço característico por declarar a inexistência de uma única ação centralizadora. Após o aprofundamento dessas considerações, o presente trabalho articula a idéia de *uma experiência total de vida e sua relação com o inanimado*, avançando para os vestígios deixados pelos movimentos dadaísta e surrealista, dentre outros que amparam o surgimento das inovações estéticas.

Para finalizar este capítulo terceiro, relaciona-se a poética de Tadeusz Kantor e a de Oswald de Andrade no que se refere à “tripla ligação” concebida por Bachelard como “imaginação, memória e poesia”. Nesse sentido, concebem-se aproximações entre aspectos da produção de Kantor (à qual pertencem manifestos e espetáculos) na fase do *Teatro da Morte* e a leitura específica de aspectos da obra dramatúrgica *A Morte*, de Oswald de Andrade. Verificam-se ainda, que os aspectos das obras dos artistas selecionados se aproximam no que diz respeito à *crise da poética*. Essa expressão é atribuída ao texto de Oswald, mas também se aproxima a Kantor, uma vez que a cena do *Teatro da Morte* compreende tanto a reflexão sobre as especificidades da linguagem teatral, quanto a reflexão de si mesmo. Por fim, são apresentadas algumas coincidências e relevâncias no confronto entre as “peças” selecionadas para o jogo.

Uma vez aproximados os dois principais referentes estéticos, no quarto capítulo, optou-se por apresentar o memorial do processo criativo do espetáculo *Foi Tarde*, espaço elaborado para conter descrições, reflexões e questionamentos a

respeito da realidade das cenas. Neste momento, o trabalho assume o tom ensaístico, em forma de memorial, e apresenta o terceiro material, relacionado aos primeiros estudos apresentados (capítulos 1 e 2): *a proposta de investigação do ambiente hospitalar*. Essa proposta refere-se à percepção e à abordagem pessoal do comportamento inerente a tal ambiente, e que se configura como um modo de denúncia íntima. Assim, o material recolhido acerca de tal ambiente se justificou na necessidade de melhor amparar alguns fatos presenciados e inventados pelas observações da memória e da imaginação.

O espetáculo *Foi Tarde* originou-se da relação de três materiais: o texto *A Morta*, aspectos do *Teatro da Morte* e a abordagem referente ao ambiente e conduta hospitalares. O confronto de tais materiais possibilitou a reflexão sobre os modos de presença da morte, bem como determinou a estruturação das cenas e a organização dramatúrgica. Nesse sentido, esse capítulo aponta os procedimentos criativos, a tematização e o engendramento dos materiais, cujas premissas foram sendo elaboradas no trabalho diário dos artistas envolvidos no processo da encenação. O desenvolvimento do capítulo se dá pelo detalhamento de materiais e instrumentalizações teórico-práticas, chamadas aqui de *artifícios da morte*: processos de incorporação, assimilação e transformação dos três materiais que amparam a composição do espetáculo. O espetáculo *Foi tarde* pretendeu um comportamento imagético ligado à morte, quando reconheceu, pela fissura, um detalhe da percepção capaz de manifestar os espaços incertos do pensamento, que lembram ou re-lembram algo conhecido e familiar, mas, ainda assim, estranho.

Finalizando o capítulo, recupera-se a escritura cênica do espetáculo, no intuito de oferecer o resultado global da criação em um registro outro. Tal procedimento aponta para a reflexão geral dos conceitos e propostas desenvolvidas na prática artística, detalhando nuances da construção poética, que só poderiam ser lidas neste formato, apontando para a realidade da cena teatral, conforme foi apresentada publicamente, sendo – ainda assim – uma linguagem outra.

Nas considerações finais, pretende-se retomar as intenções iniciais do trabalho, confrontando esteticamente duas obras distintas e relativamente distantes, no exercício

da criação/recriação artísticos; ressaltar a dimensão profunda e instigante dos criadores Tadeusz Kantor e Oswald de Andrade; assumir os riscos e desafios do empreendimento criativo sobre os materiais escolhidos; e, por fim, constatar a validade das considerações aqui propostas, do estudo realizado e da atitude e prática artísticas, bem como seu resultado em forma de espetáculo teatral.

1 O Modernismo e a antropofagia - o ideal de primitivismo

O primitivismo correspondeu ao sobressalto étnico que atingiu o século XX, encurvando a sensibilidade moderna menos na direção da arte primitiva propriamente dita do que no rumo, por essa arte apontado, em decorrência do choque que a sua descoberta produziu na cultura européia, do ‘pensamento selvagem’ – pensamento mito-poético, que participa da lógica do imaginário, e que é selvagem por oposição ao pensar cultivado, utilitário e domesticado.

(Benedito Nunes. A Antropofagia ao alcance de todos)

Compreendendo a abrangência ideológica e os segmentos que compõem o movimento modernista brasileiro, oficializado na semana de arte moderna de 1922¹, este estudo elegeu um recorte específico. A proposta é a apresentação das perspectivas estéticas e poéticas modernistas sob o ponto de vista de um de seus criadores, Oswald de Andrade (1890-1954) ². O foco de interesse são questões presentes no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e no *Manifesto Antropófago* (1928). Para tanto, julgamos necessária a análise entre as vanguardas européias e o pensamento modernista de Oswald. Posteriormente analisaremos o modo como a antropofagia se configura em *A morta*, texto este que compõe sua produção dramatúrgica intitulada *Trilogia da Devoração*.

O modernismo pretendeu, como revolução estética, a negação de conceitos e a ruptura com os procedimentos tradicionalistas, os quais caracterizavam a linguagem

¹ Alguns autores responsáveis por analisar o movimento modernista brasileiro, bem como o próprio Oswald de Andrade entre outros líderes do movimento, afirmam que os ideais que culminaram na semana de arte moderna, ocorrida de 13 a 17 de fevereiro de 1922, já eram refletidos anteriormente a essa data. Ver: “O modernismo Brasileiro” in TELES, GILBERTO MENDONÇA. *Vanguarda européia e Modernismo Brasileiro*. 17. ed. Petrópolis - RJ: editora Vozes Ltda, 1992. E o texto “o modernismo” in ANDRADE, Oswald. *Estética e Política*. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.

² José Oswald de Sousa Andrade nasceu em São Paulo no dia 11 de janeiro de 1890 e faleceu na mesma cidade no dia 22 de outubro de 1954. Foi enterrado no cemitério da consolação em São Paulo.

brasileira de então. Assim, a poesia foi considerada a expressão máxima do movimento modernista, por destacar o confronto entre o antigo e o moderno, pela liberdade na utilização da palavra e também por apresentar possibilidades criativas nas relações com outras atividades artísticas e outros gêneros literários.

Do caminho iniciado pela poesia podemos compreender que a revolução estética modernista caracterizou-se pelas ações de reflexão e experimentação que objetivaram um modo de linguagem literária marcada pela fusão entre poesia, música e artes plásticas.³ Com essa relação, garantiu-se (ou retomou-se) o valor plástico e rítmico da palavra, bem como a construção de um “novo” paradigma textual no âmbito da literatura brasileira, que flexibilizaria posteriormente os parâmetros tradicionais dos gêneros literários.

Entretanto, o movimento modernista estabeleceu uma ação de divergência e oposição ao estilo dominante que foi, além do campo literário. O movimento de 22 buscou refletir o processo de modernidade existente em outros países, no intuito de identificar procedimentos que pudessem ser incorporados à necessidade e à expressão da arte e da realidade brasileira:

É aqui que o processo de reflexão modernista, como um grande leque de arejamento crítico, primeiro se abre ao sopro novo da virada universal, para depois fechar-se sobre nossa própria perplexidade e repensá-la já não em termos de linguagem, mas sobretudo de realidade.⁴

³ Vale lembrar que o estilo de Oswald de Andrade é profundamente marcado pela relação que o autor estabeleceu entre seus procedimentos literários e as artes plásticas. Já Mario de Andrade (1893-1945) – Mário Raul de Moraes Andrade - estabeleceu ligações de sua obra com a música (formou-se e ministrou aulas no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo).

⁴ ÁVILA, AFFONSO. *Do Barroco ao Modernismo: O desenvolvimento Cíclico do Projeto literário Brasileiro*. In, ÁVILA, AFFONSO. *O Modernismo*, coordenação e organização de Affonso Ávila. - 3ª. Edição. – São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 34.

Assim sendo, podemos compreender que as vanguardas européias do início do séc. XX, interessadas em renovar o pensamento e atitudes artísticas, representaram para o movimento de 22 não somente a possibilidade de renovação, “no rodízio das tendências que se sucedem”, mas apresentaram exatamente o movimento de ruptura intrínseco à modernidade e também à característica artística de “heterodoxia e de oposição”.⁵

A influência das vanguardas européias no estabelecimento dos nortes modernistas gerou uma ruptura interna entre os criadores e participantes do movimento modernista. Isso acarretou uma multiplicidade de perspectivas e abordagens quanto ao próprio ideal estético do movimento. Essa característica, que resultou em modos distintos de concepção do modernismo, pode ser entendida como um preceito estético do movimento, que abrigou uma diversidade de procedimentos e valores a favor de novos modos de concepção artística e literária.

Oswald de Andrade fez sua primeira viagem à Europa no ano de 1912.⁶ Ao regressar, no mesmo ano, tornou-se o responsável por disseminar, entre o círculo de amigos e representantes da classe artística e literária do Brasil, as idéias revolucionárias do *Manifesto Futurista* (1909) do italiano Filippo Marinetti. Os ideais futuristas vieram ao encontro das inquietações embrionárias do modernismo brasileiro.⁷ O futurismo foi o primeiro movimento que apresentou novos procedimentos de criação, possibilitando para os representantes modernistas a relação com as demais correntes estéticas existentes fora do Brasil.

⁵ NUNES, BENEDITO. *Estética e Correntes do Modernismo*. In, ÁVILA, AFFONSO. *O Modernismo*, coordenação e organização de Affonso Ávila. - 3ª. Edição. – São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 42

⁶ Maria Augusta Fonseca, biógrafa de Oswald de Andrade, relata que nesse período de sua viagem a Europa, Oswald não se interessou por questões sociais e políticas que circundavam o ambiente europeu, bem como desconhecia o manifesto comunista de Karl Marx. As novidades literárias e o ambiente francês são os entusiasmos que ele trás ao regressar ao Brasil. Ver FONSECA, MARIA AUGUSTA. *Oswald de Andrade: biografia* – 2.ed. – São Paulo: Globo, 2007. p. 79

⁷ Futurismo e futuristas tornaram-se também termos pejorativos dos quais se valiam aqueles que se opunham aos questionamentos e novos rumos artísticos e literários apontados pela semana de 22.

“O futurismo se desitalianizara”.⁸ A aproximação do modernismo com os ideais futuristas deve-se a certa coincidência entre o contexto artístico, social e político europeu e o brasileiro no início do séc. XX. O apelo à velocidade e à mecanização suscitado pelo futurismo de Marinetti encontrou pontos de tangência com um Brasil em ascensão urbana e industrial⁹. Nas entrelinhas do mote da velocidade e industrialização, ostentado pelo movimento italiano, estava a sustentação de uma revolução estética. Tal revolução forneceu ao futurismo papel de suma importância para o movimento de 22, pois valorizava:

Aos elementos materiais em estado bruto, aos signos rudimentares e à descontinuidade lógica: os ruídos na música, os gestos no teatro, a palavra ‘solta e fecundante’ produzindo efeito pelas suas associações e analogias, o rompimento da sintaxe, o realce dos nomes e dos verbos em proveito da ‘imaginação sem fios’, que caminha de imagem a imagem, numa ordem intuitiva e aconceptual.¹⁰

A relação, aceita ou repudiada, entre os ideais futuristas e o modernismo brasileiro demarcou a consonância de uma geração destacando a industrialização como fato histórico criador de outros estados de consciência crítica e criadora em relação às artes, à política e à sociedade.¹¹

⁸ ANDRADE, Oswald de. *O Modernismo*. In ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992. p. 122

⁹ Oswald atribui o surgimento do “fenômeno modernista” especificamente em São Paulo e não em outra região do país como “consequência da nossa mentalidade industrial”. Ver: *O modernismo*. In ANDRADE, Oswald. *Estética e Política*. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.

¹⁰ NUNES, Benedito. *Estética e Correntes do Modernismo*. In, ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*, coordenação e organização de Affonso Ávila. - 3ª. Edição. – São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 43.

¹¹ IGLÉSIAS, Francisco. *Modernismo: Uma reverificação da Inteligência Nacional*. In, ÁVILA, Francisco. *O Modernismo*, coordenação e organização de Affonso Ávila. - 3ª. Edição. – São Paulo: Perspectiva, 2007. pp. 20 e 23.

Entretanto, os parâmetros da estética modernista, marcada pela diversidade, não se limitaram ao diálogo com os preceitos do movimento futurista. O futurismo italiano foi o movimento inaugural dos outros “ismos” europeus, constituintes das chamadas vanguardas: expressionismo, cubismo, dadaísmo e surrealismo; foi também um fator significativo para o surgimento do cubo-futurismo e do construtivismo russos. O que pôde aproximar tais vanguardas do movimento modernista foi o ideal de primitivismo, ou seja, o mote de uma nova concepção artística ligada a elementos primários e rudimentares, e que por isso negam as concepções passadistas da arte.

A arte primitiva e os elementos arcaicos foram uma espécie de meio pelo qual os movimentos de vanguarda, tanto brasileiro quanto estrangeiros, opuseram-se à falta de originalidade e criatividade presentes nas manifestações artísticas centradas em regras por demais reacionárias. Isso é apreendido por Oswald de Andrade e torna-se o mote de seus dois manifestos - *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e *Manifesto Antropófago*. Oswald, sob a ótica nacionalista, encontra no ideal primitivista a força motora para a revolução estética, política e social do modernismo, bem como preceitos para uma poética autônoma e original que inicia sua visita crítica à realidade nacional e à presença européia.¹²

Assim sendo, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, consolidando a presença do primitivo, dialoga com aspectos oriundos do pensamento vanguardista europeu. No entanto, a valorização da perspectiva nacional garante originalidade e independência às propostas do referido manifesto. A relação entre vanguarda européia – falamos aqui

¹²Em 1923, as vésperas da publicação do *manifesto da poesia Pau-Brasil*, Oswald retorna a Europa em companhia de sua então companheira, a artista Tarsila do Amaral. Estabelecem-se em Paris quando em 11 de maio, Oswald realiza uma conferência na Sorbonne sobre o pensamento da vanguarda brasileira representada pelos modernistas de 22. A permanência em Paris, bem como as posteriores viagens a Europa, propiciaram a Oswald o encontro e o diálogo com artistas e tendências das correntes vanguardistas posteriores ao futurismo – o cubismo, o expressionismo alemão, o dadaísmo e o surrealismo -, bem como o conhecimento da vanguarda russa, em especial a postura e estilo do futurismo e cubo futurismo de Maiakovski. Esse contato é uma das marcas presentes na postura e obra de Oswald. Ver FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia* – 2.ed. – São Paulo: Globo, 2007.

não somente do futurismo, como também do dadaísmo, do surrealismo e do cubismo – e modernismo brasileiro teve como tônica aspectos pontuais. Dessa forma, foram incorporados, ainda que criticamente, a negação futurista de prolongamento do passado e a conseqüente valorização de fatores atuais da realidade. Tal negativa ganhou forma por meio da supremacia da imaginação, daquilo que se nomeou de “imaginação sem fios” em detrimento do que se considerou uma “sabedoria domesticada”.

Do dadaísmo, herdou-se a contradição entre a atividade artística e sociedade civilizada, por meio de uma representação do primitivismo que se valia da fusão entre agressividade e ingenuidade. Do surrealismo, foi possível absorver a valorização do pensamento ligado à imaginação por meio de outra perspectiva, ou seja, a provocação do inconsciente. Tal aspecto é valorizado por Oswald no *Manifesto Antropófago*.

O cubismo trouxe também contribuições relevantes para a constituição do primitivismo sob a ótica de Oswald. No *Manifesto da Poesia Pau Brasil* é possível depreender a ligação “à experiência da forma externa na estética do cubismo”¹³, ou seja, com a depuração formal na qual os valores plásticos e a garantia de um ponto de vista marcado pela simultaneidade propõem uma re-articulação da linguagem plástica, bem como outro modo de concepção artística e de visão da realidade. O cubismo se opôs ao ideal de perspectiva determinado pela renascença. Desse modo, considerou que em um só tempo um único objeto pudesse apresentar diferentes ângulos e não somente um único ponto fixo e ideal.

A simultaneidade da visão, proposta pelo cubismo é marcada pela apreensão de diferentes ângulos em um só momento, revelando também a característica e o propósito da fragmentação e da montagem cubista (seu poder de síntese e dinamismo). Do mesmo modo, dá-se a relação de feitura da obra de arte cujos materiais

¹³ NUNES, Benedito. *A visão poética Pau-Brasil*. In, ANDRADE, Oswald de. *A utopia Antropofágica*. 3ª. Edição. São Paulo: Ed. Globo: 2001 – (obras completas de Oswald de Andrade). p. 10

coexistentes, podendo ser diferentes entre si, revelam um modo de operação e concepção de algo original e não imitativo.

Os já citados princípios cubistas de depuração formal, simultaneidade, síntese e dinamismo se concentram no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, e parecem estar ligados à valorização da “originalidade nativa” a que se refere Oswald, quando propõe ao artista “ver com os olhos livres”¹⁴ os fatos preliminares de nossa cultura. Tais fatos são os folclóricos, étnicos, lingüísticos – “a contribuição milionária de todos os erros”¹⁵ -, culinários, sociais, políticos e econômicos. Segundo Oswald, tais aspectos foram esquecidos pela “camada ilustrada”, “o lado doutor” de nossa classe artística, que representam a imitação de estilos de vida, de cultura e de literatura importados.

É desse modo que Oswald se refere no manifesto “a volta ao sentido puro”¹⁶ que está ligada a valorização na pureza da matéria e da forma, garantindo ao olhar livre a potência poética, bruta e original dos fatos, palavras e imagens de uma realidade cultural, bem como a realidade autônoma da arte.

Nas bases da concepção poética oswaldiana da Poesia Pau-Brasil, encontram-se também, princípios propostos pelo poeta francês Apollinaire (1880-1918), quando este teoriza acerca do *esprit nouveau*.

Apollinaire influenciou vastamente a poesia e a prosa modernistas. Na conferência intitulada “O espírito novo e os poetas” (1918), discorreu sobre a origem de uma nova perspectiva para a poesia e a poética artística do início do séc. XX. De acordo com o poeta francês, a prática artística deveria estar em consonância com a

¹⁴ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. In ANDRADE, Oswald de. *A utopia Antropofágica*. 3ª. Edição. São Paulo: Ed. Globo: 2001 – (obras completas de Oswald de Andrade). Pág. 44

¹⁵ Ibid., p. 42

¹⁶ “nossa época anuncia a volta ao sentido puro. Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz”. Ibid., p. 44

realidade industrial.¹⁷ Dessa conferência podemos destacar que a poesia regida pelo *esprit nouveau* preza a verdade (sem disfarces) em oposição ao ideal de beleza (ligado à imitação ou deformação da realidade). Oswald, em seu manifesto, compreende a verdade como pureza da matéria e da forma em oposição à imitação da realidade e de estilos artísticos, dialogando, portanto, com o ideário de Apollinaire.

Assim, a nova realidade da poesia, acreditada pelo poeta francês, elegeu como recursos a surpresa (na descoberta dos fatos) e a invenção (no modo de fabricação dos objetos e das máquinas), como responsáveis pelo modo criativo, repentino e áspero de combinar fatos distintos, garantindo à obra, um valor autônomo. O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* afirma os elementos de surpresa e invenção como duas das leis responsáveis pela originalidade da nova poesia. Junto a elas Oswald agrega outras leis – procedimentos criativos, decorrentes da nova realidade artística e industrial - como “a síntese”, “o equilíbrio geômetra”, “o acabamento de carrosserie”, “uma nova perspectiva” e “uma nova escala”¹⁸. Tais preceitos são responsáveis pelo modo de articulação inventiva – contra a cópia e o detalhe naturalista - e estão sintetizados no “acabamento de carrosserie”, que objetiva um modo de qualidade formal da obra no qual a presença do material depurado está em exata consonância com a organização sintética destes. Invenção, surpresa e “acabamento de carroserie” propõem que o ato de criação-fabricação da poesia seja análogo ao processo de fabricação dos objetos e das máquinas. Quanto a essa relação esclareceu Apollinaire, “as maravilhas nos impõem o dever de não deixar a imaginação e a sutileza poética atrás da dos artesãos

¹⁷ Apollinaire colocou-se como representante do que se convencionou chamar por “cubismo literário” por destacar o valor plástico, dinâmico e sintético da palavra oriundo de um pensamento e procedimentos das artes plásticas. Textos de (e sobre) Guillaume Apollinaire a respeito do cubismo, cubismo literário, a antitradição futurista e o *esprit nouveau* ver TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo Brasileiro*. 17. ed. Petrópolis - RJ: editora Vozes Ltda, 1992.

¹⁸ ANDRADE, Oswald de *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. In ANDRADE, Oswald de *A utopia Antropofágica*. 3ª. Edição. São Paulo: Ed. Globo: 2001 – (obras completas de Oswald de Andrade). p. 43

que aperfeiçoam uma máquina. (...) Os poetas querem, enfim, um dia, manejar a poesia, como manejam o mundo.”¹⁹

A orientação relativa à poesia Pau-Brasil possibilitou, então, perspectivas e procedimentos que se expandiram a outros gêneros literários. Affonso Ávila discorrendo sobre o modernismo no desenvolvimento da literatura brasileira, destaca duas “obras-protótipo” que melhor exemplificam a renovação na linguagem proposta pelo manifesto da poesia Pau-Brasil: *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade e *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade. O autor revela que tais obras impuseram à literatura uma nova noção de texto. O pesquisador considera tal noção responsável pelo chamado texto criativo, exatamente pela revolução na linguagem, marcada pela mobilidade plástica da palavra como característica intrínseca da poesia. No campo da prosa ficcional, na qual tais obras se classificam, a mudança atinge também os princípios tradicionais de tempo e espaço narrativos, caracterizados agora pela fragmentação e montagem.²⁰

Tais procedimentos colocam-se como um modo de manifestação do primitivo bem como destacam a proposta de relação entre as artes – diferente do modelo Wagneriano de fusão das artes – apontada pelas correntes vanguardistas (a montagem é oriunda das técnicas cinematográficas, e a colagem por sua vez é característica das artes plásticas). Dessa forma, tais procedimentos garantiram a renovação nos modos

¹⁹ APOLLINAIRE, Guillaume. *O espírito novo e os poetas*. In, TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo Brasileiro*. 17. ed. Petrópolis - RJ: editora Vozes Ltda, 1992. p. 166.

²⁰ *Memórias Sentimentais de João Miramar*, obra de Oswald de Andrade datada no mesmo ano que o manifesto da poesia Pau-Brasil, é classificada como “prosa cubista” onde a renovação na linguagem ficcional é marcada por um “diferente dimensionamento da frase, que, à maneira da tomada cinematográfica em cortes rápidos e simultâneos ou da imagem partida em superfícies cúbicas, resulta num estilo marcado pela síntese e concreção.” Haroldo de Campos descreve *Memórias Sentimentais de João Miramar* como “prosa cinematográfica”, por ser o resultado de uma montagem de fragmentos ordenados, “cuja seqüência ou colisão emergiria uma nova imagem maior do que as imagens separadas ou diferentes dela”. Ver ÁVILA, Affonso. *Do Barroco ao Modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro*. In, ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. pp. 34 e 35. Ver CAMPOS, Haroldo. *Miramar na mira*. In, ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. 2.ed. – São Paulo: Ed. Globo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990. p. 30

de linguagem literária e de outras artes. A fragmentação aponta a valorização dos resíduos inerentes ao ideal de destruição e assim a “retomada do sentido puro” e a “volta ao material”.²¹ A montagem e a colagem são procedimentos de ordenação desses resíduos que dialogam com a pureza e potencialidade do material, bem como revelam o caráter simultâneo e sintético da obra.

Assim, pensando-se em preceitos de modernidade, podemos fazer uma correlação entre as pretensões de Oswald de Andrade e as vanguardas européias. De acordo com Benedito Nunes, um dos aspectos da estética moderna, constitui-se no gosto pelo feio em oposição ao belo. Portanto “as imagens-choque” prevalecem ao lado das “dissonâncias e cacofonias”. Outros valores, como o cômico e o grotesco, tornam-se essenciais na composição estética moderna. Ainda como aspecto estético o autor destaca o humor, geralmente ligado à infância e à “simplicidade do espírito”, como valor e modo de abordagem que se opõem aos modos de abordagem sério e metafísico do Simbolismo.

Em relação aos aspectos da obra de arte, o autor constata que anteriormente a obra de arte era imbuída de valores transcendentais. Já arte moderna anuncia e preconiza a própria autonomia. Ao se desprover de meios do ilusionismo, afastando-se das aparências, a obra de arte passa a requerer uma “realidade factual, próxima, despida da aura que a divinizava”. Tal processo determinou modos de linguagem caracterizados pelo fragmento, pela composição sintética, “que se vale de contrastes e passagens bruscas” e a simultaneidade.²²

²¹ “Com as *Memórias sentimentais de João Miramar* Oswald de Andrade se incorporou praticamente ao grupo dos modernistas brasileiros. (...) O livro saiu a mais alegre das destruições. Quase dadá. Pretendeu a ‘volta ao material’. Isso indicava respeitar o material e trabalhá-lo. Ou pelo menos a apresentação do material literário puro, em toda a sua infante virgindade.” ANDRADE, Mario de. In NUNES, Benedito. *Estética e correntes do modernismo*. In, ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*, coordenação e organização de Affonso Ávila. - 3ª. Edição. – São Paulo: Perspectiva, 2007. Pág. 50.

²² NUNES, Benedito. *Estética e correntes do modernismo*. In, ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*, coordenação e organização de Affonso Ávila. - 3ª. Edição. – São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 44

O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* zela, especialmente, por uma educação estética que consiste na valorização, sensível e crítica, das particularidades brasileiras, a fim de reconhecer seus atributos poéticos. Revelar aspectos intrínsecos dessa realidade seria o primeiro passo para o reconhecimento e para a manifestação do primitivismo nacional, e a garantia de um pensamento criador e original em relação à realidade, às artes e à literatura como apregooou a ideologia do modernismo brasileiro. A poesia Pau-Brasil, “ágil e cândida. Como uma criança.” seria então marcada pela “base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações.”²³

Compreendemos desse modo que o posicionamento estético-ideológico de Oswald, representado na poesia Pau-Brasil, apresenta a ambigüidade de seu projeto e “olhar livre”: a ideologia no primitivismo nativo demarcando a identidade nacional e a relação com as propostas estéticas oriundas do ambiente europeu. Tais aspectos são radicalizados em 1928 com a publicação do *Manifesto Antropófago*²⁴. Se o ideal de primitivismo e a relação com as correntes estéticas européias levantaram discordâncias internas entre as posturas ideológicas do movimento modernista brasileiro já no período de 1922, o *Manifesto Antropófago* coloca-se como um divisor de águas entre os grupos representantes do movimento, em função da postura assumida quanto ao ideal de

²³ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. In ANDRADE, Oswald de. *A utopia Antropofágica*. 3ª. Edição. São Paulo: Ed. Globo: 2001 – (obras completas de Oswald de Andrade). p. 44

²⁴ O manifesto antropófago foi publicado em 1928 e deu início a veiculação da Revista de Antropofagia (maio de 1928 a fevereiro de 1929); posteriormente, de março a agosto de 1929, as publicações, chamadas de “segunda denteição”, passaram a veicular como página semanal do Diário de São Paulo e Órgão do Clube de Antropofagia. Ver, FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia* – 2.ed. – São Paulo: Globo, 2007. E, NUNES, Benedito. *Antropofagia ao alcance de todos*. In, ANDRADE, Oswald de. *A utopia Antropofágica*. 3ª. Edição. São Paulo: Ed. Globo: 2001 – (obras completas de Oswald de Andrade).

primitivismo nativo e também por levantar questões de ordem política em defesa da identidade nacional.²⁵

De qualquer forma, o pensamento antropofágico de Oswald de Andrade atesta a independência e a desconfiança da sociedade brasileira em relação tanto às tendências estrangeiras, quanto ao nacionalismo conservador. Para isso, retoma a memória das práticas antropofágicas, realizadas pelas tribos primitivas existentes no Brasil antes do processo de catequização e colonização, no exato intuito de choque e violência, manifesta na própria palavra:

a palavra 'antropofagia' como pedra de escândalo para ferir a imaginação do leitor com a lembrança desagradável do canibalismo, transformada em possibilidade permanente da espécie. Imagem obsedante, cheia de ressonâncias mágicas e sacrificiais, com um background de anedotas de almanaque, mas também com uma aura soturna e saturniana, tal palavra funciona como engenho verbal ofensivo, instrumento de agressão pessoal e arma bélica de teor explosivo...²⁶

A ação defendida por Oswald, como atitude renovadora do campo artístico, político e social, encontra nas práticas antropofágicas as oposições entre primitivo/civilizado, pensamento domesticado/presença do imaginário. É assim que a

²⁵ Dos representantes do modernismo brasileiro, destacamos a posição antagônica entre dois grupos: o grupo *Anta* (antigo grupo *Verdamarelo*) e o grupo da *Antropofagia* (iniciado com o *manifesto da poesia Pau-Brasil*). A afirmação do primitivismo nativo na figura dos índios tupi assinala diferentes modos de compreensão para os dois grupos: o grupo *Anta* compreendia a herança da raça tupi como substrato da composição étnica brasileira, apesar de catequizados e colonizados. Já a *Antropofagia* concebe tal primitivismo na figura das raças tupi e caraíba como a revolta que se configura em uma reação-força e impulso bárbaro contra a catequização e o colonialismo. “Em comparação com o tupi sublimado pelo *Verdamarelismo* na figura do primeiro antepassado, o ‘*antropófago*’ é um anti-mito.” Outro aspecto refere-se à inserção de tal ruptura as vésperas da revolução de 30; em 1931 Oswald de Andrade se engaja em atividades políticas esquerdistas e o grupo *Anta* adere às manifestações da direita. Ver NUNES, Benedito. *Antropofagia e utopia*. In ANDRADE, Oswald de. *A utopia Antropofágica*. 3ª. Edição. São Paulo: Ed. Globo: 2001 – (obras completas de Oswald de Andrade).

²⁶ NUNES, Benedito. *A metafísica bárbara*. In, ANDRADE, Oswald de. *A utopia Antropofágica*. 3ª. Edição. São Paulo: Ed. Globo: 2001 – (obras completas de Oswald de Andrade). p. 15

palavra antropofagia, por sua força impactante – expressiva e imagética -, assume diversas significações em seu manifesto, para abordar questões de ordem histórica, política e filosófica.

No início do século XX, foram traduzidos e publicados relatos e narrativas de viajantes, que nos séculos XVI e XVII, testemunharam práticas antropofágicas realizadas por índios brasileiros, como foi o caso do alemão Hans Staden (1525-1579), prisioneiro da tribo Tupinambá.²⁷ Esses textos apresentaram a Oswald de Andrade (bem como se tornaram bibliografia essencial ao movimento modernista) fatos e condutas primitivas do passado brasileiro, que reforçaram a autonomia e força do primitivismo nativo com vistas à articulação de uma identidade brasileira. O mote de que se valeu Oswald, apoiado em tais narrativas, foram as descrições acerca do “mau selvagem”, do canibal que se alimentava de seu inimigo por vingança e assimilação. Assim, a atitude agressiva e selvagem da prática antropofágica passou a ser admitida como modo de depuração da cultura e da sociedade brasileira, apresentando uma possibilidade de inversão histórica, que rompia definitivamente com a visão do indígena inocente idealizado pelos românticos, e com a postura de submissão e cordialidade da sociedade brasileira em relação à cultura européia ²⁸:

a prática canibalista tornou-se, portanto, o gesto que os brasileiros deveriam seguir para salvaguardar os valores de sua identidade cultural. Comer e não mais ser comido corresponderia a colocar novamente o Brasil dentro do cenário mundial de onde ele sempre esteve excluído pelo imperialismo europeu.²⁹

²⁷ Houve também o acesso a carta de Pero Vaz de Caminha, textos de André Thevet , Jean de Léry, entre outros. Ver, NETTO, Adriano Bitarães. *Antropofagia Oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.

²⁸ Ibid., pp. 46 e 47

²⁹ Ibid., p. 55

A citação acima, evidentemente, tem pontos de tangência com o motivo propulsor do movimento modernista, ou seja, a garantia da originalidade e independência brasileira em relação aos modelos europeus. Entretanto, a ação antropófaga reforçou tal ótica nacionalista não excluindo a importação européia, e sim sustentando o ato digestivo e metafórico de assimilação e eliminação de tal influência, ou seja: compreendeu a assimilação decorrente do ato de metabolizar as qualidades européias e a eliminação no ato de exclusão de sua presença. Tais ações revelariam o processo de apropriação antropofágica calcado em reflexão crítica, rechaço e transformação.³⁰

A partir do processo de inversão histórica, o *Manifesto Antropófago* valeu-se do princípio da negação como modo de operação necessária ao estabelecimento da identidade nacional. Desse modo, colocou-se contra as bases políticas e religiosas sobre as quais se ergueram a civilização brasileira – a catequese e o colonialismo –, contra os padrões do pensamento intelectual, literário e artístico copiado do estrangeiro colonizador, contra a visão exótica acerca dos grupos primitivos difundidos pela cultura européia e contra o patriarcado e a instauração da moral.

A negação do patriarcado adquire uma dimensão abrangente por se referir a um modo de representação da civilização – histórica, política e filosófica – iniciada, no Brasil, no momento da repressão religiosa da catequese e da implementação do esquema sóciopolítico do colonialismo. Desse modo, o manifesto clama pelo retorno matriarcal, na utópica visão do “matriarcado de Pindorama”³¹, como modo de vida primitiva e entidade mítica, que praticante da ação antropofágica, garantia a um homem

³⁰ KOHLER RODRIGUES, Heliana. *Oswald de Andrade – entre a militancia y rebelión estética*. Traducción del francés Miryam López Suárez. Revista conjunto – revista de teatro latinoamericano: La Habana, Cuba. Casa de las Americas, n. 137. Julio- septiembre, 2005. p. 40

³¹ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. In ANDRADE, Oswald de. *A utopia Antropofágica*. 3ª. Edição. São Paulo: Ed. Globo: 2001 – (obras completas de Oswald de Andrade). p. 51

comer o seu semelhante em vez de escravizá-lo ³². A visão antropofágica de Oswald visita questões da pré-história da civilização, que inseridas no contexto histórico brasileiro, apontam para a instauração da moral patriarcal (religiosa e sexual) como responsável pelos danos sociais, culturais e políticos decorrentes da anulação da vida matriarcal, ligada à posse da terra, aos valores do ócio e do prazer inerentes aos grupos e entidades primitivas brasileiras. ³³

Na exposição dessas duas formas antagônicas, matriarcado e patriarcado, Oswald refere-se, respectivamente, ao homem natural, primitivo (tese) e ao homem civilizado (antítese). A síntese seria então o antropófago (uma variação do “homem natural tecnizado”), e refere-se à idealização de um homem praticante da ação antropofágica de digestão/transformação da técnica e da máquina a favor da libertação moral e política. No *Manifesto Antropófago* encontramos o termo “bárbaro tecnizado”,

³² ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In ANDRADE, Oswald de. *A utopia Antropofágica*. 3ª. Edição. São Paulo: Ed. Globo: 2001 – (obras completas de Oswald de Andrade). p. 104

³³ Oswald dialoga com textos de autores de diferentes áreas do conhecimento – antropologia, psicologia, filosofia, entre outras -, com o propósito de estruturação de seu projeto antropofágico, na confirmação e crítica à cultura européia responsável pela destruição dos modos de vida primitiva bem como, textos que valorizassem a moral e a ética das práticas antropofágicas. Assim, destacamos o ensaísta francês Michel de Montaigne (1533-1592) na valorização dos meios de vida da cultura primitiva em oposição à repressão e hipocrisia da cultura européia civilizada; a dialética de Hegel (1770-1831) e a barbárie técnica de Hermann Keyserling na discussão sobre a relação da sociedade primitiva em consonância com o progresso e a máquina; o discurso matriarcal de Bachoffen e as críticas ao sistema capitalista de Friedrich Engels, Karl Marx e Max Weber; no que concerne ao paradoxo do tabu e as imagens do parricídio, encontramos questões da psicanálise definidas por Sigmund Freud (1856-1939), e sua obra explicitamente citada no *manifesto antropófago*, ‘Totem e Tabu’; o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) e a revolta contra a moral religiosa e a presença de Deus como responsáveis por coibir o metabolismo digestivo e crítico dos homens – questionamentos presentes em suas obras *Ecce Homo* e *Genealogia da moral*. Todos esses autores, dentre muitos outros, apóiam o pensamento de Oswald durante o seu percurso de aprofundamento e revisitações acerca da antropofagia. Estamos considerando aqui, como percurso antropofágico de Oswald de Andrade questões apresentadas no *manifesto antropófago*, e ainda presentes em seu período de ‘afastamento’ de tais ideais na ocasião de sua adesão ao partido comunista, bem como sua ‘retomada’ à antropofagia em 1945, como oposição crítica aos ideais marxistas. De acordo com o período de sua produção e amadurecimento, alguns autores são mais evidenciados e/ou alvo de suas críticas do que outros, como é o caso das críticas a Freud no manifesto antropófago. Ver ANDRADE, Oswald de. *A utopia Antropofágica*. 3ª. Edição. São Paulo: Ed. Globo: 2001 – (obras completas de Oswald de Andrade); e NETTO, Adriano Bitarães. *Antropofagia Oswaldiana – um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.

um dado intertextual oriundo da obra *O mundo que nasce* de Keyserling, referente à idealização de um homem entre o primitivo e o civilizado.³⁴

É desse modo que Oswald acreditou na figura do antropófago, por ser este responsável pela “transformação permanente do tabu em totem”, ou seja um modo de ataque violento e de força instintiva contra os tabus instaurados pelas instituições acadêmicas, religiosas, sociais, políticas e artísticas, estando em contínua transformação. O ato digestivo deixa de ser somente uma questão fisiológica permanente para se transformar em uma questão filosófica contínua. Isso se dá a partir do ideal antropófago e do diálogo com as teorias de Freud e Nietzsche.

A operação assinalada por Oswald no *Manifesto Antropófago*, ligada à postura de oposição como palavra de ordem, compreende na imagem do antropófago, o paradoxo do tabu apresentado por Freud, ou seja, o que pode tanto significar ‘sagrado’, ‘consagrado’, como pode ser, ‘perigoso’, ‘proibido’, ‘impuro’: “por ser ‘impuro’ ele vem sempre acompanhado do interdito, das ‘evitações’, de uma ‘fobia de contato’, e quem o transgredir passa a ser também tabu.”³⁵

O ato de transgressão realizado pelo antropófago e acreditado por Oswald seria exatamente a transformação em totem, prática necessária à restituição da vida natural e primitiva que desligada da moral cristã e do superego patriarcal estaria livre do pecado e da culpa: “o que é a antropofagia? O ato de devorar o inimigo vencido para que as suas virtudes se transmitam a nós. Uma comunhão. Nós absorvemos o tabu para transformar em totem: o inimigo sagrado que é necessário transformar em amigo.”³⁶

³⁴ ANDRADE, Oswald de. *A crise da filosofia messiânica*. (págs, 103 e 104). E, NUNES, Benedito. *A metafísica bárbara*. (pág. 23). In ANDRADE, Oswald de. *A utopia Antropofágica*. 3ª. Edição. São Paulo: Ed. Globo: 2001 – (obras completas de Oswald de Andrade).

³⁵ NETTO, Adriano Bitarões. *Antropofagia Oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004. Pág. 54.

³⁶ ANDRADE, Oswald de. In, NETTO, Adriano Bitarões. *Antropofagia Oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004. Pág. 55.

A figura do antropófago é um dos motivos pelo qual Oswald dirige críticas a Freud, uma vez que este destaca a prática do canibalismo, do incesto e do assassinato como desejos instintivos, dos quais o homem precisa se afastar para estar inserido em um estágio de civilização. Para Freud, a violação desta conduta afasta o homem da cultura, condenado a um estado de barbárie.³⁷ Para Oswald, o antropófago é a metáfora que insere o homem na cultura, uma vez que sem a repressão de seus instintos, este seria capaz de metabolizar (assimilação crítica) seus conflitos interiores (autocrítica) e a relação com o mundo exterior.

O antropófago, para Oswald, inserido em uma sociedade primitiva, representa também um modelo utópico de sociedade que estabeleceu formas de fé, ética e moral em consonância ao instinto. As sociedades primitivas admitiram a existência e a atração da violência, descarregada nos rituais antropofágicos. A anulação dos ritos antropofágicos, reprime os instintos primitivos de agressão e defesa, deslocando as manifestações de violência para as manifestações sociais:

A luta entre o que se chamaria Incrindo e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.³⁸

³⁷ Ibid.p.53

³⁸ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. In ANDRADE, Oswald de. *A utopia Antropofágica*. 3ª. Edição. São Paulo: Ed. Globo: 2001 – (obras completas de Oswald de Andrade). p. 51

As correntes vanguardistas européias do início do séc. XX, no exato intuito de oposição às concepções artísticas tradicionais, valeram-se da cultura do outro, atentando para manifestações primitivas – canto, dança, religião, língua - oriundas dos países africanos, asiáticos e americanos. Foi nesse sentido que também encontraram nas práticas canibalistas um modo de representação metafórica e agressiva contra as convenções sociais, políticas e artísticas vigentes.

Especificamente o *Manifesto Antropófago* dialoga com o pensamento dadaísta - “estômago com repercussão sobre a vida” ³⁹ - e com a corrente surrealista - “os sonhos vêm do estômago” ⁴⁰ -, que também se valeram da imagem do canibal como modo de estabelecimento da identidade artística em oposição a todo o sistema de repressão ditado pelos valores éticos e morais da tradição civilizada européia. Esses movimentos foram fortemente influenciados pela força intuitiva presente nos grupos indígenas e africanos, bem como pelas teorias da psicanálise. Assim encontraram na liberdade mítica e agressiva do pensamento primitivo, o mote para a realidade do processo artístico. A Livre associação do pensamento e a abertura ao inconsciente garantiram uma postura de arte polêmica, agressiva e ao mesmo tempo ligada a manifestações ingênuas e infantis. O instinto não coibido da vida primitiva firmou para o dadaísmo e para o surrealismo, o estado de ruptura entre a atividade artística e a sociedade civilizada.

O canibalismo, para o movimento Dada, possibilitou a dessacralização da arte, gerando em termos práticos os procedimentos de colagens de materiais distintos – jornais, imagens fotográficas, objetos – nos quais o processo de digestão se explicitava no resultado “final” da obra, exibindo materiais ainda não metabolizados bem como

³⁹ TZARA, Tristan. *Manifesto Dadá 1918*. In TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo Brasileiro*. 17. Ed. Petrópolis - RJ: Ed. Vozes Ltda, 1992, p. 142

⁴⁰ BRETON, André. In, NETTO, Adriano Bitarães. *Antropofagia Oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 39

suas cicatrizes. A poética de Oswald se assemelha aos trabalhos de colagem dos dadaístas no momento em que recorre a processos intertextuais e ao recurso da paródia.

O movimento surrealista acreditou na manifestação do inconsciente como uma qualidade do pensamento capaz de recriar a realidade segundo seus instintos e desejos. Nesse sentido, o primitivismo, representado pela figura do canibal, apresentava a perspectiva de um homem não maculado pela sociedade, distanciado de todas as instâncias sociais, religiosas e políticas. A idealização do homem surrealista relaciona-se ao antropófago de Oswald no que diz respeito à transformação permanente do tabu em totem. Ou seja, na liberação da força instintiva, e resgatando os valores do prazer. Outro aspecto que possibilita relações entre a antropofagia acreditada por Oswald e as manifestações surrealistas, relaciona-se a aproximação destas com os propósitos marxistas.⁴¹

Oswald de Andrade, já no período da publicação do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, recebeu inúmeras críticas quanto a sua relação com as correntes estéticas européias. A acusação de plagiador de tendências estrangeiras, foi rebatida por Oswald de modo agressivo e irônico, alegando a visão exótica de que se valia a cultura européia em relação ao primitivismo. Além disso, defendeu, com a publicação do *Manifesto Antropófago*, a legitimidade de seus propósitos a partir de vestígios históricos pertencentes à realidade brasileira, “já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista.”⁴²

⁴¹ André Breton (1896-1970) fundador do movimento surrealista inicia em 1925, uma fase de conscientização política a partir de sua adesão aos ideais socialistas de Karl Marx; desse modo passa a conceber como forma de arte autêntica, aquela ligada a atividade revolucionária. Este motivo gerou rupturas ideológicas entre os integrantes do movimento surrealista, o que provocou anos mais tarde a extinção do mesmo.

⁴² ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. In ANDRADE, Oswald de. *A utopia Antropofágica*. 3ª. Edição. São Paulo: Ed. Globo: 2001 – (obras completas de Oswald de Andrade). p. 49

De qualquer modo, parece-nos inegável, conforme já foi dito, a relação e influência exercidas pelas vanguardas estéticas européias no percurso de Oswald de Andrade, o que não desprivilegia a originalidade de seu projeto estético-ideológico. Oswald apresentou uma proposta de inventiva formal com o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, e de conscientização crítica no *Manifesto Antropófago*. Essas propostas fizeram do modernismo brasileiro o ponto de partida para outros rumos engenhosos para as atividades artísticas e literárias no Brasil, como se verificou, anos mais tarde, no movimento tropicalista e na poesia concreta brasileira. O ideal antropofágico de Oswald significou, para as gerações seguintes, um modo de progresso, propondo a observação do passado sem o intuito de imitação de práticas e ritos primitivos, “aprendeu-se, no decorrer do tempo, que a tradição só é removida ou perturbada mediante posturas mais (ou menos) anárquicas, ou ainda através da vivência lúcida das tensões que informam as estruturas da época em que se vive.”⁴³

O *Manifesto Antropófago* constituiu-se como um projeto utópico que garantiu a manifestação livre e radical do pensamento, e que se refere à prerrogativa de transformação constante no processo de construção da identidade nacional, estando intrinsecamente ligada à idéia de identidade pessoal e artística, “contra a memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.”⁴⁴

⁴³ SANTOS, Angelo Oswaldo de Araujo. *Invenção: os novos e a lição do modernismo*. In, ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*, coordenação e organização de Affonso Ávila. - 3ª. Edição. – São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 215

⁴⁴ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. In ANDRADE, Oswald de. *A utopia Antropofágica*. 3ª. Edição. São Paulo: Ed. Globo: 2001 – (obras completas de Oswald de Andrade). p. 51

1.1 A Morta – aspectos antropofágicos

[...] e a morta define o homem como criatividade, como projeto, como construção permanente – única forma de subtrair-se à lei implacável da morte.

(Sábato Magaldi. Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade)

A Morta, texto/espetáculo⁴⁵ de Oswald de Andrade, escrito em 1937, encerra sua produção dramatúrgica intitulada Trilogia da Devoração.⁴⁶ A referida trilogia é também composta pelos textos, *O Rei da Vela*, escrito em 1933 e, *O homem e o cavalo*, publicado em 1934. A *Trilogia da Devoração* traz para o campo teatral o mesmo projeto estético-ideológico defendido pelo autor em seus dois manifestos, ou seja, o pensamento crítico indispensável à experimentação de novas formas de linguagem artística. Assim, Oswald compreendeu que a atividade teatral, ao se valer dos meios antropofágicos de abordar a realidade, encontraria sua autonomia e juízo crítico, capazes de gerar mudanças nos hábitos perceptivos da sociedade. Dessa forma, o signo teatral para Oswald, evidentemente contra as concepções e modos de abordagem do teatro naturalista, coloca-se a favor de uma função social e política, reivindicando um fazer teatral primitivo, como “um espetáculo popular e educativo” no sentido de uma “festa coletiva, festa das massas, e a festa do povo”.⁴⁷

⁴⁵ A definição de texto/espetáculo dá-se pela forte presença da teatralidade no texto de Oswald, assim como, o entendimento de que a ação dramática está intimamente ligada à ação cênica. De acordo com o próprio autor e com pesquisadores da *Trilogia da Devoração*, a quebra com a ilusão da representação, bem como, a manifestação do efeito de estranhamento, seriam somente alcançados na realidade do espaço cênico.

⁴⁶ Anterior a Trilogia da Devoração, Oswald em parceria com Guilherme de Almeida, escreveu e publicou duas peças escritas em francês: *Mon Couer Balance* e *Leur Ame*, ambas editadas em 1916 e de forte tendência simbolista. Sábato Magaldi, em seu livro “Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade”, apresenta alguns esboços dramatúrgicos de Oswald e, anterior as peças em frances.

⁴⁷ KOHLER RODRIGUES, Heliana. *Oswald de Andrade – entre a militancia y rebelión estética*. Traducción del francés Miryam López Suárez. Revista conjunto – revista de teatro latinoamericano: La Habana, Cuba. Casa de las Americas, n. 137. Julio- septiembre, 2005. p.41

A postura antropofágica concretiza-se na *Trilogia da Devoração*, objetivando uma forma teatral que subvertesse as concepções estéticas tradicionais calcadas na ilusão, na concepção de linearidade, no encadeamento dos fatos e na abordagem passiva com o espectador.

Oswald encontrou, durante o ciclo antropofágico, no campo teatral a possibilidade efetiva de mudança, no sentido de ação teatral ativa e revolucionária de acordo com seus ideais políticos e sociais.

Assim, para Oswald, a ação teatral impactante e de comunhão dar-se-ia na devoração (análise crítica) dos contrastes sociopolíticos da realidade, bem como dos modos tradicionais do fazer teatral. A metabolização de tais questões exerceria a possibilidade de transformação crítica e sensível, tanto sobre a realidade sociopolítica, quanto sobre o fazer teatral.

Algumas questões relativas à biografia de Oswald são fundamentais para a compreensão de sua produção artística. Embora o Manifesto Antropófago, assim como outras obras do mesmo período, trouxesse esboçado o traço político, as mudanças políticas e econômicas ocorridas no Brasil no final de 1920 e início de 1930 tiveram forte impacto sobre sua produção. Portanto, é possível afirmar que a produção teatral do autor, iniciada em 1933, apresenta um viés político bastante relevante.

É conveniente ressaltar que Oswald de Andrade, inserido na alta burguesia paulista, sofreu com o declínio das exportações de café e com a quebra do monopólio político das oligarquias de São Paulo. Em 1931, o autor filia-se ao Partido Comunista Brasileiro. Evidentemente que as obras surgidas nesse período refletem tais questões.

Entretanto, a leitura do aspecto político do teatro acreditado por Oswald pode ser vista sob dois pontos de vista. O primeiro é relativo ao entendimento da ação teatral política como postura panfletária e de agitação pública, uma vez que seus textos/espetáculos opõem-se, de modo radicalmente crítico e ofensivo, à estrutura sociopolítica da realidade brasileira da década de 1930. Tal compreensão do teatro político e, especificamente da produção dramatúrgica de Oswald, pode favorecer uma leitura datada de seus textos, e uma abordagem reduzida a reproduções (ou ainda

atualizações) de um específico contexto sócio-político-cultural. O segundo ponto de vista acerca da ação política, parece-nos de maior relevância na proposta de Oswald. Essa outra possibilidade analítica refere-se a abordagem formalmente transgressora das questões políticas. Dessa forma, a postura revolucionária, em relação às lutas de classes e dos conflitos de poder inserem-se num modo de re-avaliação das convenções dramáticas e teatrais, com o propósito de alterar as noções de percepção e compreensão da realidade. Segundo Lehman:

O teatro tem pouca chance de ter de fato um efeito político simplesmente a partir da utilização dessa informação, que é informação cotidiana, diária, sobre o político. Para mim a coisa mais importante é como trabalhar essas informações. Política é o modo como você trabalha a percepção dessas questões. [...] A questão já era, para Brecht, para Heiner Muller e para todos os que trabalharam com teatro político, como você muda a forma de percepção das questões políticas, e influi nessa forma de percepção.⁴⁸

Parece-nos que a *Trilogia da Devoração* comporta, quanto ao modo de abordagem dos assuntos políticos, tanto o aspecto panfletário, quanto aquele radicalmente inovador no tratamento das convenções teatrais, especialmente no contexto brasileiro.⁴⁹ Interessa-nos, desse modo, investigar como o processo antropofágico de reflexão crítica, de oposição e de transformação se colocou a favor de uma postura dramática e teatral subversiva no texto *A Morta*.

⁴⁸ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*. In Revista Sala Preta. Dep. De Artes Cênicas da ECA-USP.p.10

⁴⁹ Para Carlos Gardin, tanto Oswald quanto Brecht compreenderam por atitude política uma renovação no campo da linguagem teatral, de forma que as convenções de ação, espaço e tempo definidos pelo modelo aristotélico, não possibilitariam uma abordagem crítica aos meios de vida impostos pela sociedade capitalista. Ambos questionaram o modelo aristotélico cuja característica de encadeamento linear e progressivo dos fatos, como noção de história, impediria o destaque a uma postura pessoal e crítica que caracteriza um ponto de vista sobre a história. Ver, GARDIN, Carlos. *O Teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume,1995.

Oswald, com a *Trilogia da Devoração*, propôs a análise do comportamento brasileiro e das contradições de suas estruturas sociais, culturais, políticas e artísticas. Sendo assim, sob o prisma da negatividade, da sátira e da ironia, concretizou-se a abordagem característica do pensamento antropofágico de um poeta em relação a sua realidade. Dessa perspectiva surgem os elementos estilísticos caracterizados pela paródia, metalinguagem e intertextualidade, presentes nos três textos/espetáculos que compõem a trilogia, revelando o modo antropofágico-devorador da construção dramatúrgica do autor em questão.

Os três textos/espetáculos apresentam também como característica, relações com a própria vida do escritor. Entretanto, como salienta Sábato Magaldi, os textos que precedem *A Morta* revelam Oswald como um “observador colocado fora do processo, para analisar situações objetivas”. Nestes textos, apesar de tratar de temas de interesse ideológicos, e de fatos referentes à sua realidade, o autor não se coloca como personagem, que atua diretamente na trama.⁵⁰

Interessa-nos, então, destacar no texto *A Morta* o ponto central que a diferencia das outras obras pertencentes à *Trilogia*, no intuito de refletir sobre questões que possam sustentar a presença de Oswald, nos procedimentos de construção do referido texto. Assim não iremos nos deter em uma análise progressiva de *A Morta*. Destacaremos algumas passagens nas quais comparecem informações pertinentes às reflexões que este trabalho encaminha.

Assim, a diferença central, ao que parece, entre *A Morta* e os outros textos que compõem a *Trilogia da Devoração* é, conforme Carlos Gardin que “seu olhar-câmera [o olhar de Oswald] já não toma a referência universalizante, já não passeia por portos de brasilidade, mas agora faz uma espécie de close incisivo sobre seu próprio interior e por essas vias, efetua travellings no interior do ambiente da poética e do poeta. Poeticamente faz um estudo metalingüístico do objeto poética.” A idéia de um olhar-

⁵⁰ MAGALDI, Sábato. *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global editora, 2004. p. 158

câmera, apresentado por Gardin, é também por este definido como um jogo entre observador (poeta) e objeto observado (poética) caracterizando a essência do ato de olhar.⁵¹

Ao investigar o ato poético, Oswald coloca-se como o próprio objeto analisado. A partir disso assume, em seu texto, temática e estruturalmente, as partes que compõem seu sujeito e sua poesia. Essas partes são caracterizadas em suas figuras/personagens que, conscientes de terem sido criadas por ele, também o analisam. Ao mesmo tempo, a análise invade o ambiente teatral quando seus personagens constatarem estar em um espaço cênico de representação, estabelecendo, o jogo entre observador (poeta) e objeto observado (poética).

A Morta, por consequência, questiona as exigências da dramaticidade tradicional. Na classificação da obra, dada pelo próprio autor, temos então um texto/espetáculo caracterizado como um “ato lírico em três quadros”. O referido texto/espetáculo é dividido em três países, que recebem os nomes daquilo que Oswald pretendeu combater enquanto comportamento artístico, político e social. O primeiro é “o país do indivíduo”, e temos nele a negação do homem fechado em si mesmo, daquilo que Oswald nomeou de narcisismo doentio.⁵² No segundo, “o país da gramática”, Oswald ressaltava com sarcasmo e ironia os problemas da linguagem e da utilização das palavras, que sufocam a vida do sujeito por meio de “vocábulos mortos”, caracterizando a dificuldade de comunicação. Por fim, o terceiro é “o país da anestesia”, que, de certa forma é a síntese dos problemas levantados nos países anteriores. Sendo assim, o individualismo, a falta de comunicação e a utilização arcaica da linguagem reduzem o homem a um completo estado de passividade e anestesia.⁵³

⁵¹ GARDIN, Carlos. *O Teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 163

⁵² ANDRADE, Oswald de. *Elogio da Pintura Infeliz*. In, ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992. (Obras Completas de Oswald de Andrade). p. 151

⁵³ MAGALDI, Sábato. *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global editora, 2004. p. 142

O questionamento à tradição artística e aos valores que alicerçaram a sociedade burguesa, na qual esteve inserido, configura-se em *A Morta*, através de questões que amparam a crise (e decisão) de um poeta que, marginalizado, colocou-se diante de si mesmo, expondo-se em processo contínuo de destruição e transformação.

É aqui que o comportamento antropofágico evidencia-se como um processo de análise autocrítica, como desnudamento de si mesmo, revelando o que Carlos Gardin caracterizou por autofagia, ou seja, “o comportamento revelador do poeta devorador que não perdoa a si próprio e auto devora-se”.⁵⁴

O ato de desnudamento de si mesmo constituindo-se como ato de dissecação da poética, evidencia-se na rubrica que abre o primeiro país em *A Morta*. A rubrica esclarece que o ambiente a ser apresentado é um “panorama de análise”. Há, portanto, um procedimento metalingüístico, revelando um “palco que pretende mostrar-se enquanto lugar de construção da representação”.⁵⁵

Assim, essa ação metalingüística propõe-se a ser duplamente auto-reflexiva, por romper com as fronteiras entre a obra e a vida (um anti-teatro) e, ao mesmo tempo, refletir sobre o que está representando.

“O país do indivíduo” é fortemente marcado por diálogos líricos que, aparentemente, não se conectam uns com os outros. A rubrica que antecede esse país apresenta procedimentos teatrais que destacam a ruptura com a ilusão teatral e com a linearidade no encadeamento sucessivo das ações. O ambiente, então, coloca-se em uma atmosfera de estaticidade e espera, revelador de uma oposição à ação dramática tradicional, especificamente na descrição da gestualidade requerida:

⁵⁴ GARDIN, Carlos. *O Teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 165

⁵⁵ GARDIN, Carlos. *O Teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 68

*“expressam-se todos estáticos, sem um gesto e em câmara lenta”*⁵⁶

A rubrica ainda destaca a divisão espacial, ou seja, os atores devem estar posicionados na platéia, cada um com seu respectivo microfone e “esperando que as marionetes a eles correspondentes executem a mímica de suas vozes”. As marionetes “fantasmais e mudas, que gesticulam exorbitantemente as suas aflições”⁵⁷ encontram-se no palco e são responsáveis pela movimentação sugerida. Os personagens/atores referentes às quatro marionetes são: “O Poeta”, “Beatriz”, “A Outra” e “O Hierofante”. No palco, junto às marionetes encontra-se a personagem intitulada “enfermeira sonâmbula”, que é descrita como “o único ser em ação viva”.⁵⁸

Essa descrição sobre a ação correspondente à “enfermeira sonâmbula” nos possibilita chamar de não-ação o modo como atores e marionetes se expressam (e são semelhantes). Evidentemente tal concepção de estaticidade e espera, refere-se à ação dramática, colocando-se, ao mesmo tempo como questionadora de seus modos de concepção e abordagem.

É necessário salientar que a personagem “Beatriz” é resultado de um procedimento intertextual, de absorção e transformação, referente à musa de Dante Alighieri na obra *A Divina Comédia*.

A divisão de *A Morta* em três quadros/países, o trajeto percorrido pelo personagem “O Poeta” nesses três ambientes e a relação estabelecida com a sua “Beatriz”, mantém relação intertextual com o caminho de Dante em seu trajeto pelo purgatório, céu e inferno. No entanto em *A Morta*, as três estações de Dante são evidenciadas como estados de constatação de si mesmo (especialmente no primeiro e

⁵⁶ ANDRADE, Oswald de, 1890 – 1954. *Panorama do fascismo / O homem cavalo/ A morta/ Oswald de Andrade*. São Paulo : Globo, 2005. (Obras Completas de Oswald de Andrade). p. 187

⁵⁷ ANDRADE, *loc. cit.*

⁵⁸ ANDRADE, *loc. cit.*

último países), o que justifica a opção de Oswald pela estaticidade e difusão das situações e seus personagens.⁵⁹

O personagem “O Poeta” colocando-se em situação de análise, apresenta a sua crise da poética. Dessa forma, revela em processo as partes/interferências que o compõem: o personagem refere-se ao próprio Oswald, à citação da obra de Dante e, ainda, à condição de qualquer poeta em processo de construção. Assim sendo, a construção da cena passa a ser também caracterizada como um ‘mosaico de interferências’⁶⁰, analisando-se e sendo analisada. Por esse motivo Carlos Gardin referindo-se ao “drama da poética”, esclarece que, “neste ato lírico, tanto poética quanto metalinguagem fundem-se numa só para construírem, harmonicamente, a essência da observação e do objeto observado.”⁶¹

“O Poeta”, então, analisa e se vê analisado por sua poesia/musa, “Beatriz”, e é ela quem primeiramente constata certo estado de “doença”, ou problema da poética:

“A Outra – somos um colar truncado

O Poeta – quatro lirismos...

Beatriz – e um só lírio doente...

O Poeta – no país dissociado...

A Outra – da existência estanque...

Beatriz – não te assustes, outra!

⁵⁹ GARDIN, Carlos. *O Teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 167

⁶⁰ Julia Kristeva concebeu e nomeou a teoria da intertextualidade. “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos; ele é uma escritura-réplica (função e negação) de outro (dos outros) texto(s)” (1969). In PERRONE-MOISÉS, Leila. *Flores da escrivania: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 94

⁶¹ GARDIN, Carlos. *O Teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995. Pág. 163.

[...]

Poeta – toda a minha produção há de ser protesto e embelezamento enquanto não puder despejar sobre as brutalidades coletivas a potência dos meus sonhos!

*A Outra – emparedado! Criaste uma grande doença!”*⁶²

O processo de análise de si mesmo encontra na personagem “A outra”, duplo de “Beatriz”, mais um recurso de quebra da ilusão teatral, pois esta se coloca analisando o próprio ato dramático:

*“A Outra – praticamente este edifício só tem forros fechados. Habitamos uma cidade sem luz direta – o teatro.”*⁶³

Evidentemente não podemos restringir a análise da postura de Oswald somente à relação dos personagens “O Poeta” e “Beatriz”; todos os demais componentes de sua cena são frutos de seu processo de auto-reflexão, bem como são figuras e personagens de sua articulação poética, que destacam os elementos característicos de intertextualidade e paródia.

Desse modo, abrindo o texto, temos outra citação intertextual por meio da presença do personagem “O Hierofante”. É ele quem anuncia o que os espectadores irão presenciar:

Compromisso do hierofante.

Senhoras e senhores, eu sou um pedaço de personagem, perdido no teatro. Sou a moral. Antigamente a moralidade aparecia no fim das fábulas. Hoje ela precisa se destacar no princípio, a fim de que a polícia garanta o espetáculo. E se o estiole o ríctus imperdoável das galerias. Permanecerei fiel aos meus propósitos até o fim da peça. E solidário com a vossa compreensão de classe. (...) Estamos nas ruínas misturadas de um mundo. (...) Consolai-vos em ter

⁶² ANDRADE, Oswald de, 1890 – 1954. Panorama do fascismo / O homem cavalo/ A morta/ Oswald de Andrade. São Paulo : Globo, 2005. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

⁶³ ANDRADE, loc. cit.

dentro de vós um pequeno poeta e uma grande alma! Sede alinhados e cínicos quando atingirdes o fim de vosso próprio banquete desagradável. Como os loucos nos comoveremos por vossas controvérsias. Vamos, começai!⁶⁴

É também “O Hierofante” quem encerra o espetáculo dirigindo-se, novamente, à platéia:

O hierofante (*Aproximando-se da platéia*) – Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenando! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo!⁶⁵

Na postura desse personagem, percebe-se, além de uma citação intertextual, um procedimento parodístico. A ironia e o sarcasmo, características do estilo de Oswald, nos parece ser devidamente representado nos comentários paralelos de “O Hierofante”. É necessário apontar que tal personagem, de acordo com sua função mitológica foi um sacerdote mediador dos mundos: “na Grécia antiga era o sacerdote que presidia os Mistérios de Elêusis; Roma antiga, o grão-pontífice; hoje é considerado um cultor das ciências ocultas, espécie de feiticeiro e adivinho”.⁶⁶ Entretanto, como salienta Sábato Magaldi, o sacerdote de Oswald apresenta-se com bastante consciência, e tal fato lhe destitui de seu significado místico original. Outra questão referente a tal personagem é o fato deste se pronunciar em tom de farsa. Há então o cruzamento de gêneros, já que o ato em questão é lírico.

⁶⁴ ANDRADE, *loc. cit.*

⁶⁵ ANDRADE, *loc. cit.*

⁶⁶ MAGALDI, Sábato. *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global editora, 2004. p. 143.

Além disso os únicos personagens que permanecem do primeiro ao último país são “O Poeta”, “Beatriz” e “O Hierofante”. Essa tríade parece ser o que melhor presentifica Oswald no eixo central do texto – análise do poeta e da poética. “O Poeta” e “Beatriz” revelam o processo constante de construção de si mesmo e da cena. Tal jogo metalingüístico tem no personagem “O Hierofante” um modo de personificação do recurso da paródia, compreendido como canto paralelo, comentando o jogo entre os personagens daquele espaço de representação, bem como tecendo questionamentos sobre condutas e valores externos.

O que gostaríamos de destacar é que o processo autofágico de devoração e transformação de si mesmo, caracterizado pelo jogo entre observador e objeto observado, adentra o texto/espetáculo “A Morta” não somente em nível temático. Ocorre, em nível estrutural, não apenas um cruzamento de gêneros, mas também de procedimentos e isso caracteriza a existência de cada personagem. A tríade - “O Poeta”, “Beatriz” e “O Hierofante” – é oriunda desses cruzamentos: a metalinguagem intertextual, a intertextualidade parodística, entre outros.⁶⁷ De acordo com Gardin:

Esse movimento tende a ser um movimento hibridizador de fronteiras, de estruturas e gêneros, de montagem em mosaico quer ao nível temático, quer ao nível formal, onde o que mais interessa é colocar a nu os procedimentos, deixar transparecer o modo de ser, do que postular ou transmitir uma mensagem rapidamente inteligível no seu nível semântico.⁶⁸

No desenvolvimento do texto, observa-se que no segundo país, “o país da gramática”, há uma mudança radical em relação à atmosfera espaço-temporal de “o país do indivíduo”. O segundo é também o país que apresenta questões facilmente reconhecíveis, como o conflito entre o discurso reacionário e a poética revolucionária.

⁶⁷ CURY, José João. *O teatro de Oswald de Andrade: Ideologia, intertextualidade e escritura*. São Paulo : Annablume, 2003.

⁶⁸ GARDIN, Carlos. *O Teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995. p.91

Os personagens são caracterizados por elementos gramaticais e lingüísticos, como, por exemplo, as figuras responsáveis pela manutenção de normas e valores sociais: “O policial poliglota”, “O juiz”, etc. A exposição do conflito fica a cargo de dois grupos antagônicos, de um lado “O Poeta” e “os cremadores” (o grupo dos vivos) e de outro lado todos os comportamentos, valores e instituições da classe reacionária e dominante, “os conservadores de cadáveres” (o grupo dos mortos). Estão todos em uma praça pública, uma metáfora da Ágora. O questionamento presente, nesse país, é recorrente no percurso de Oswald. O modo de tratamento da questão é explicitado em forma de combate de idéias entre os grupos opostos, culminando em um julgamento no qual, evidentemente, “vencem” os reacionários. É possível constatar que a metalinguagem e seus cruzamentos intertextuais e paródicos colocam-se em evidência explícita nesse quadro, pois há a utilização do discurso para criticar, com humor e ironia, o próprio discurso.⁶⁹

O terceiro e último país, “o país da anestesia”, agrega simultaneamente as atmosferas e questões dos dois países anteriores. No início do texto/espetáculo, conforme já foi dito, os atores encontram-se na platéia. Aqui ocorre algo semelhante. Os atores, na condição de personagens mortos, incitados pela personagem “Dama das Camélias”, deixam a cena para visualizarem melhor o último encontro, a “cena de amor”, entre “O Poeta” e “Beatriz”. O final do texto/espetáculo é, então, caracterizado pela atitude heróica e revolucionária de “O Poeta”, que ateia fogo em “Beatriz”.

Em *A Morta*, a apresentação das oposições, na condução do processo cênico, se faz mais pela necessidade de acentuar o elemento negativo, do que pela revelação da contradição ou pela proposta de conciliação entre os pólos contrários. Isso evidencia a postura crítica de Oswald, compreendendo que: “pela negatividade, não há a

⁶⁹ Ibid. p. 162

conciliação da contradição, pois o negativo é, ele mesmo, o movimento e a energia da contradição.”⁷⁰

A condução dramatúrgica de *A Morta* é fortemente marcada pela ruptura com as convenções teatrais realistas, especialmente no que diz respeito ao deslocamento do eixo espaço-temporal e à condução da ação. Observamos, no lugar de uma trajetória linear de ações que se justifiquem, esclarecendo para os personagens de onde vieram e para onde vão, há uma atmosfera na qual se instauram níveis de constatação de si mesmo ou de outro personagem, mantendo igualdade com a constatação sobre a materialidade da representação teatral.

Isso se caracteriza na fragmentação do texto, decorrente da intertextualidade e da paródia, revelando uma qualidade altamente imagética e também diversa do eixo espaço-temporal da realidade contínua e cotidiana dos espectadores. Portanto, há a possibilidade de uma proposta de comunicação (percepção crítica e sensível) pelo estranhamento.

A Morta, como texto antropofágico, ou ainda autofágico, pode ser compreendida, então, como um texto-escritura, porque se destina à criação auto-reflexiva de um ambiente da linguagem poética. Sendo assim, a obra é portadora de sentidos múltiplos e renováveis a cada leitura. O texto-escritura desestabiliza o sistema de comunicação: “produzindo uma significação circulante, não formativa: a significância que não tem ponto de partida nem ponto de chegada é elemento disseminador de sentidos.”⁷¹

A Morta como um ato (teatro) lírico (poesia) em três quadros (montagem cinematográfica) atesta, a recusa do espaço da representação como espaço do

⁷⁰ CURY, José João. *O teatro de Oswald de Andrade: Ideologia, intertextualidade e escritura*. São Paulo: Annablume, 2003. p. 105

⁷¹ Ibid. p. 118

espelhamento/identificação com o espectador. A cena de Oswald, no referido texto, apresenta-se de acordo com o objetivo antropofágico, ou seja, espaço de estranhamento: destinado a ferir a imaginação, a memória e os sentidos.

2 As realidades de Tadeusz Kantor

Este capítulo destina-se a apresentar algumas questões, procedimentos e referências estéticas, da trajetória do artista plástico e encenador polonês Tadeusz Kantor. São apontamentos sobre o comportamento da cena teatral, que marcam as etapas de trabalho do artista polonês, já se apresentando como indícios de sua etapa final, intitulada *Teatro da Morte*. As questões que abordaremos referem-se à relação entre a realidade do texto dramático e a realidade do espaço de representação; *a realidade do mais baixo escalão*; o objeto pobre e a condição de objeto atribuída ao ator.

Os dados biográficos do autor estarão entrelaçados à reflexão sobre seu teatro, uma vez que a produção artística de Kantor está intimamente ligada a sua biografia. Ligação que se revela especialmente, no *Teatro da Morte*.

O artista polonês definiu sua trajetória artística e teatral em oito etapas, são elas:

- teatro ephemeric (mecânico) em 1938;
- teatro clandestino (ou teatro independente) de 1942 a 1944;
- teatro autônomo em 1956 (a formação de seu grupo *Cricot 2* se dá em 1955);
- teatro informal em 1961;
- teatro zero em 1963;
- teatro happening em 1965;
- teatro impossível em 1973;
- teatro da morte de 1975 a 1990;

A vasta produção de Tadeusz Kantor constituiu-se de espetáculos, happenings, manifestos, artigos, catálogos de espetáculos, catálogos de happenings, exposições de

pintura, de objetos, mostras, instalações, etc. Não seria excessivo afirmar que Kantor desenvolveu um tratado artístico e teatral bastante específico, constituindo um movimento individual de vanguarda. Assim, devido à abrangência de suas etapas, não irei me ater ao desenvolvimento de cada uma delas. Apenas destacarei motivos e procedimentos que amparam a existência do *Teatro da Morte*, para subsidiar a análise deste posteriormente.

Tadeusz Kantor⁷² nasceu em 1915, no vilarejo de Wielopole, na Polônia. Sua infância e adolescência foram marcadas pela presença mútua de manifestações religiosas de judeus e de católicos. Seu pai, morto na primeira guerra mundial, era judeu e sua mãe de família cristã. Os motivos religiosos e as figuras familiares estarão presentes em seu *Teatro da Morte*. Entretanto a busca por um espaço de ritual para o teatro apresenta-se, para Kantor, desde o início de sua trajetória.

O artista polonês iniciou sua formação com estudos de pintura e cenografia, na Escola de Belas Artes da Cracóvia, entre 1933 e 1939. Durante essa fase de estudos, teve contato com os projetos e ideais do encenador inglês Edward Gordon Craig (1872-1966), assim como com o simbolismo, o construtivismo e a Bauhaus.

Essas influências marcam a etapa do *teatro clandestino*. Segundo Kantor, esse é o período no qual decididamente se iniciaram suas atividades teatrais. A definição de *teatro clandestino* (ou *teatro independente*) dá-se por dois motivos fundamentais e recorrentes em toda a sua trajetória de trabalho: a realidade da guerra e a busca por compreender o teatro como realidade independente dos modos teatrais vigentes e contrário à realidade cotidiana. O referido momento da trajetória de Kantor inicia-se em 1942, período de plena ocupação nazista na Polônia.

⁷² Tadeusz Kantor nasceu no dia 06 de abril de 1915, e morreu aos 75 anos no dia 08 de dezembro de 1990. Está enterrado no cemitério da cidade da Cracóvia na Polônia.

Um dos espetáculos que marcam essa etapa⁷³ é o *Retorno de Ulisses* (1944), de Stanislaw Wyspianski⁷⁴. O espaço escolhido, para ensaios e apresentações, foi uma casa abandonada, com os traços da destruição da guerra, presentes nos destroços e nos objetos quebrados. Alguns objetos que constituíam a cenografia foram construídos por Kantor (um canhão de latão de três a quatro metros). Outros, porém, foram encontrados nos escombros da cidade (uma roda de carro, cadeiras, um megafone, um tambor de revólver). Havia também um capacete alemão que fora roubado.⁷⁵

Assim, Ulisses retornava de Tróia, deparando-se com o espaço concreto da realidade, em meio a objetos e pessoas reais. Trazia nas mãos um capacete alemão, o que clareava a idéia de um soldado nazista que, assim como Ulisses, carregava a glória resultante de uma série de assassinatos: “desmascarar o herói mitológico é algo que me parece muito mais atraente”.⁷⁶

A busca por um espaço concreto de representação, e condizente com a sua realidade atual, denota já no período do *teatro clandestino*, a oposição entre as realidades, que permeará toda a trajetória de Kantor. Em *O retorno de Ulisses* a oposição deu-se entre a ilusão e a realidade do espaço de representação. Desse modo, Kantor começa a atentar-se para o jogo de contrastes necessários à criação do drama, ou seja, um jogo no qual o texto depara-se com a concretude do espaço real. Esse propósito coloca-se contra a realidade ilusória do teatro tradicional, bem como

⁷³ Também referente ao período do *teatro clandestino*, há o espetáculo intitulado “Balladyna” (1943) de J. Slowacki. Este espetáculo teve influências do simbolismo e da Bauhaus, que segundo Kantor, foi a escola que melhor definiu as propostas do futurismo e do construtivismo russo. “Balladyna” buscou a dramaticidade de figuras geométricas e certa mecanicidade nos gestos das figuras humanas.

⁷⁴ Stanislaw Wyspianski (1869-1907), pintor e dramaturgo polonês. É uma importante influência no trabalho de Kantor. Diversos trabalhos de Kantor são baseados em obras desse autor.

⁷⁵ ROSENZVAIG, Marcos. *El teatro de Tadeusz Kantor*. Ensayo, Editorial Leviatán, 1995. Pág. 16.

⁷⁶ KANTOR, Tadeusz. *El Teatro Independiente (1942-1944)*. In, *El teatro de la muerte*. Organización de Denis Bablet. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984. p. 23.

questiona a estrutura física e convencional do teatro, visto por Kantor como um “edifício de inutilidade pública.” ⁷⁷

O artista polonês compreende o espaço de representação como um espaço real, no qual acontece a manifestação dramática: “o drama não tem que ‘passar’ no palco, e sim ‘acontecer’, desenvolver-se diante dos olhos do espectador.” ⁷⁸ O drama quando inserido nesse espaço adquire dimensões reais, contrárias à ilusão da realidade e diverso da textura do texto dramático.

Para Kantor, a relação entre texto e cena deveria propor uma passagem da realidade fictícia à realidade da vida. A realidade da vida seria então o próprio desenvolvimento dramático ocorrendo em meio aos objetos e pessoas reais. A realidade da representação/vida a que se refere Kantor é uma realidade de texturas ruidosas e irregulares. Dessa forma, o espaço, os objetos e Ulisses, encontram-se desgastados e à mercê da imprevisibilidade. Para tanto, Ulisses e o espaço de representação/vida estariam contra a concepção esteticista do teatro convencional.

Isso rompe com a ilusão da representação dramática, uma vez que o espaço da cena dialoga com a realidade da destruição, na qual Kantor estava inserido. A quebra com a ilusão e com o esteticismo da criação artística possibilitaria ao teatro o encontro com o caráter precário e acidental da vida.⁷⁹ Do mesmo modo, “cena” e espectadores estariam inseridos em uma só realidade, ou seja, não mais separados pela distância entre palco e platéia. Essa quebra da separação espacial entre público e representação propõe uma mudança de comportamento por parte do espectador, uma vez que este, inserido no espaço real da ação, faria parte do desenvolvimento dramático. Interessava a Kantor romper com a segurança da criação teatral e assim com a postura do espectador diante do acontecimento teatral: “uma obra de teatro não se contempla! [...]

⁷⁷ Ibid, p. 14

⁷⁸ Ibid, p. 17

⁷⁹ Ibid, p. 25

Não podemos ir. Nos espera uma série de peripécias as quais não podemos escapar.”

80

A permanência da apresentação de *O retorno de Ulisses* exigiu constantes mudanças. Novos locais abandonados precisavam ser encontrados para a realização dos ensaios e apresentações, de modo a não levantar suspeita, evitando a perseguição por algum soldado nazista. De uma apresentação do espetáculo, Kantor recorda-se de um fato que justificou sua busca pela precariedade e pela imprevisibilidade do ato teatral:

Na casa entravam entre 25 e 30 espectadores. Lembro-me que em uma ocasião, em meio à representação, a porta se abriu de repente. Era um oficial alemão, com seu uniforme impecável, abotoado até o pescoço. Todos nós paralisamos, penso que por um momento sentimos a morte. Olhou o canhão, bateu a porta violentamente e desapareceu. Cinco minutos depois, veio uma menina da porta ao lado e disse-nos que ele havia confundido a porta e que tudo tinha que desaparecer para o dia seguinte.⁸¹

A atenção de Kantor para a imprevisibilidade do acontecimento teatral irá se configurar posteriormente na presença do acaso, do “azar”, como fatores intrínsecos à construção de sua cena.

O período do *teatro clandestino* foi, então, marcado pela quebra da ilusão na representação dramática. Kantor inseriu Ulisses em ambiente e situação diversos dos apresentados por Homero, de modo que o drama do herói se re-configurou a partir das necessidades temáticas e estruturais do encenador. A presença do espaço e objetos reais reportava à arte a esfera da vida. Dessa forma, criava-se, na própria realidade, um estado concreto de ficção no qual atores e espectadores dividiam um só espaço de

⁸⁰ Ibid, p. 17

⁸¹ KANTOR, Tadeusz. In, ROSENZVAIG, Marcos. *El teatro de Tadeusz Kantor*. Ensayo, Editorial Leviatán, 1995. p. 16

ação. Para Kantor, o espaço da representação concebe a presença da ilusão somente para propor ao espectador a presença do espontâneo e do imprevisível:

Ainda que, segundo o texto, Ulisses entre ao mesmo tempo em que o pastor, não 'veja' Ulisses. Por um momento, é um vagabundo desconhecido. Somente o reconhecerá mais tarde. É por isso que Ulisses não sai do cenário. Desde o princípio está ali, como uma massa disforme, irregular – literalmente, não se sabe o que é 'isso'. Virado de costas, inclinado, 'unido' a outros objetos. E logo, no momento em que se vira, e mostra seu rosto, deve ser um momento perturbador. Ulisses é reconhecido pelo pastor, e ao mesmo tempo – e só assim – é reconhecido pelo público. É isso o que chamo comunicação do espectador com o cenário.⁸²

A realidade da guerra apresentou para Kantor a compreensão do objeto, do espaço de representação e do homem, deslocados de seus valores utilitários. Sendo assim a condição humana e do objeto começavam a se assemelhar naquele contexto. Esse é o entendimento de abstracionismo para o encenador, ou seja, a visão de uma realidade na qual o homem e o objeto, encontram-se privados de suas funções vitais:

Ano de 1944. Cracóvia. Teatro Clandestino. O retorno de Ulisses de Stalingrado. O abstracionismo que sobreviveu na Polônia, até o início da guerra, desapareceu no período do genocídio em massa. Isso sempre acontece, em circunstâncias semelhantes. A crueldade que comportava a guerra era demasiado estranha a essa idéia purista. [...]
Só tínhamos força para agarrar o que estava à mão, O OBJETO REAL, e chamá-lo de obra de arte! Mas era um objeto POBRE, incapaz de ser útil na vida, um objeto a ser descartado. Despojado de sua função vital que o salvaria, desnudo, desinteressado, artístico! Um objeto que despertava piedade e comoção! Era um objeto completamente diferente do acostumado. [...]
Pode ser que a ABSTRAÇÃO seja a concepção do objeto, em um outro mundo, que existe e cuja intuição nos é dada pela arte.⁸³

Em *O retorno de Ulisses* a condição da figura humana se coloca em igualdade com a condição do objeto. Ulisses, destituído da segurança de um herói mitológico, é

⁸² Ibid, p. 20

⁸³ KANTOR, Tadeusz. *Lições de Milão*. In, *Escuela elemental del teatro*. Revista: El tonto del pueblo. pp. 22 e 24

colocado no espaço de representação vestindo um capacete e um sobretudo surrado, encostado contra a parede, coincidindo com as características do espaço: “Nesse dia, seis de junho de 1944, ele se tornou parte dessa sala.”⁸⁴

A precariedade do espaço, dos objetos e da vida humana constituiu um fator decisivo para a realidade teatral de Tadeusz Kantor. Já nessa etapa começa o interesse do encenador, pelo que, na fase do *Teatro da Morte*, será chamado de *realidade do mais baixo escalão*. Realidade na qual objetos e pessoas encontram-se esquecidas e desgastadas, privadas de sua função na realidade cotidiana.

A formação de seu grupo *Cricot 2*, em 1955, traz o pensamento de Kantor, em relação à ruptura com a realidade apresentada pela guerra. O *Cricot 2*, pretendeu dar continuidade às experiências teatrais anteriores à Segunda Guerra Mundial. Entretanto, depois da guerra, a realidade, para o artista polonês, passa a não mais ser a mesma, ou pretende-se não continuar com a mesma noção de realidade. Desse modo, as noções de vida e de arte ressurgem, mas não com a idéia de continuidade.⁸⁵ Assim, o antigo grupo *Cricot*, torna-se *Cricot 2*⁸⁶, originando, em 1956, o *teatro autônomo*.

O *teatro autônomo* dialoga com as transformações ocorridas no período do *teatro clandestino*. Mas essa etapa refere-se, especificamente, à autonomia da criação teatral em relação ao texto dramático. O espetáculo *O polvo* (1955/1956), que marca o período do *teatro autônomo*⁸⁷, é baseado na obra de Stanislaw Ignacy Witkiewicz.⁸⁸ A

⁸⁴ KOBIALKA, Michail. *O trabalho de Kantor*. In, revista camarim (publicação da cooperativa paulista de teatro). São Paulo: ano 8, n. 35, julho/agosto/setembro de 2005. p. 14

⁸⁵ KANTOR, Tadeusz. In, ROSENZVAIG, Marcos. *El teatro de Tadeusz Kantor*. Ensayo, Editorial Leviatán, 1995. p. 18

⁸⁶ O *Cricot 2* tinha por finalidade a investigação do processo artístico-teatral, no qual os espetáculos seriam exercícios de constatação de princípios estéticos, que culminou em 35 anos de existência e o postulado poético de Kantor.

⁸⁷ A formação do *Cricot 2* e o período do *teatro autônomo*, apresentam algumas características ideológicas para o ator no teatro de Kantor, e que se baseiam no teatro de feira, no construtivismo russo e na Bauhaus. Nas manifestações do teatro de feira, seus atores eram vistos como figuras contrárias à ordem e a comunidade cristã da época, dessa forma eram marginalizados por tal sociedade. Ao mesmo tempo causavam um misto de atração e repulsa. Para Kantor, isso representa um ideal de manifestação artística. O espetáculo *O polvo* foi chamado por

construção desse espetáculo originou um roteiro para a cena, que se assemelhou a uma colagem de fragmentos do texto original, comentários sobre o processo de criação, e outros textos sobre as origens e definições do *Cricot 2*.⁸⁹

A proposta de Kantor foi a insistência nas possibilidades de relação do ator com o espaço e os objetos, na tentativa de criar situações que nada tenham relação com a lógica do drama. Buscou-se criar outro contexto cênico-dramático, a partir das experiências com a cena. Para tanto, Kantor acreditou na manifestação de choques, surpresas e escândalos, como comportamentos da realidade da cena, criando situações distintas da lógica cotidiana e do desenvolvimento dramático linear. A manifestação de choques, escândalos e surpresas, ocasionada pela relação dos atores com o espaço e os objetos, favorecia a liberação do potencial da imaginação rompendo com a “casca do drama”, bem como explorando aspectos desconhecidos da realidade cotidiana.⁹⁰

Isso está intimamente relacionado com a busca do artista pelo rompimento efetivo com a separação entre cena e espectador. Mais uma vez, o público está

Kantor de uma comédia dell’arte abstrata. O encenador estava interessado nesse momento no trabalho com a improvisação, no dinamismo do ator e nas possibilidades de disfarce. A utilização dos figurinos nesse espetáculo propôs ao ator outras possibilidades de apreciação de movimentos e posturas, novas funções que poderiam amplificar, reduzir e alterar as características humanas do ator. Influência esta oriunda da Bauhaus, e que mais tarde vai se configurar também em certa mecanicidade dos gestos. O construtivismo russo para Kantor foi de suma importância para a atividade teatral, por modificar a noção de personagem para tipos característicos.

⁸⁸ Stanislaw Ignacy Witkiewicz - “Witkacy” - (1885-1939), autor, pintor e dramaturgo polonês. Seus textos propõem-se a deformar a realidade de modo a negar as características realistas e assim, alcançar preceitos temáticos e estruturais, que retratem o afastamento da vida. Sua dramaturgia tem forte influência surrealista e também é associada ao teatro do absurdo. Witkacy é uma forte influência no teatro de Kantor e estará como base de outras produções do encenador. Inclusive na produção de estréia, do período do *teatro da morte*, o espetáculo *a classe morta*. Ver KANTOR, Tadeusz. *Teatro autónomo*. In, *El teatro de la muerte*. Organización de Denis Bablet. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984. E, LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Ed.Cosac&Naify, 2007. pp. 104, 105 e 106

⁸⁹ KANTOR, Tadeusz. *El Teatro Cricot 2*. In, *El teatro de la muerte*. Organización de Denis Bablet. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984. p. 31

⁹⁰ KOBIALKA, Michail. *O trabalho de Kantor*. In, revista camarim (publicação da cooperativa paulista de teatro). São Paulo: ano 8, n. 35, julho/agosto/setembro de 2005. p. 14

misturado no espaço da ação. Kantor, no momento do *teatro autônomo*, volta-se para um ambiente dinâmico e de ações simultâneas como um modo de reforçar a presença do acaso (que nessa fase aparece com a denominação de “azar”), inerente ao jogo teatral. A autonomia requerida dá-se por meio da ênfase no fato da manifestação dramática e a presença do imaginário, no teatro tradicional, espelham-se nos moldes literários, não havendo portanto, a presença do risco. Assim, a cena teatral, para Kantor necessita de outro modo de relação com o espectador, rompendo com a imaginação literária na relação física do ato teatral.

A idéia do choque, como modo de desmascarar a ilusão e a linearidade dramática, tem por finalidade desbloquear a “imaginação sufocada” na criação teatral e, conseqüentemente, na relação da cena com o espectador.⁹¹ A realidade do teatro de Kantor apresenta já no período do *teatro autônomo*, aspectos contrários a noção de vida cotidiana como modo de autonomizar a realidade de sua cena:

a convicção de que todos os elementos do espetáculo são funcionais e justificados somente quando ilustram e explicam o texto, provêm de uma noção de vida real e de lei de conformidade, como condição da ordem da vida. [...] Em um teatro que quer funcionar sobre a base da arte e da criação, são de rigor certas leis que não são as leis da vida: inversões, repulsões, choques.⁹²

Nas duas etapas seguintes, o *teatro informal* e o *teatro zero*, Tadeusz Kantor continuará investigando possibilidades de criação cênica, como um processo de reconhecimento humano e dinâmico. O propósito era o de reconhecer possibilidades de criação de tensões dramáticas a partir da cena e da inter-relação de atores, objetos e o espaço de ação. A ligação entre arte e vida, assim como as possibilidades de alcançar aspectos desconhecidos da realidade, constituem os motivos de suas investigações.

⁹¹ KANTOR, Tadeusz. *El Teatro Cero*. In, *El teatro de la muerte*. Organización de Denis Bablet. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984. p. 82

⁹² KANTOR, Tadeusz. *El Teatro Cricot 2*. In, *El teatro de la muerte*. Organización de Denis Bablet. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984. p. 35

Essas duas etapas representam a radicalidade de Kantor na criação de aspectos cênicos que revelem condições absurdas, ilógicas, opondo-se, desse modo, aos valores e à lógica da representação tradicional. São etapas em que se intensificam a busca por uma condição elementar da realidade e do homem, pelas vias do acaso, e especialmente pela negação e destruição da aparência de vida.

O *teatro informal*, evidentemente influenciado pela arte informal e pela valorização da matéria, do acaso e do gesto do artista, é marcado pelo espetáculo *Uma tranqüila casa no campo* (1961) ⁹³. Em 1966, esse espetáculo será reapresentado, com modificações que resultaram em um novo título: *O armário*. Essa produção consiste na tensão e na luta dos atores dentro de um armário, pendurados e amontoados junto a outros objetos, ou seja, inúmeras bolsas ⁹⁴. Mais uma vez atores e objetos assemelham-se. O propósito é investigar a degradação da vida biológica, e a perda de utilidade na vida prática e cotidiana, para assim alcançar a condição de matéria degradada e inerte, que se recusa a ser construída e fixada em uma forma. ⁹⁵

O *teatro zero* prossegue com as investigações sobre a realidade teatral a partir da constatação dos objetos degradados e da condição do ator, destituído de utilidade. Mas nesse momento surgem, indícios da relação de Kantor com suas memórias:

o campo da imaginação começou a traduzir-se, não como material de construção e realização em imagem, e sim como lugar onde penetram os objetos do meu próprio passado em forma de despojos e armadilhas, e também fatos, cartas, pessoas, receitas, direções, rastros, datas de encontros que não são meus, estranhos, triviais, esquemáticos, acidentais ou

⁹³ Baseado na obra de Stanislaw Wyspianski.

⁹⁴ Para Kantor e de acordo com a sua concepção de embalagem, a bolsa ocupa a condição da mais baixa categoria na hierarquia dos objetos e por isso coloca-se como uma matéria que descaracteriza o objeto. Ver *Manifesto da Embalagem* de Tadeusz Kantor.

⁹⁵ KANTOR, Tadeusz. *El Teatro Informal*. In, *El teatro de la muerte*. Organización de Denis Bablet. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984. p. 44

importantes, preciosos ou insignificantes. Era um inventário desprovido de cronologia, de hierarquia e de localização.⁹⁶

Esse princípio de aproximação entre vida pessoal do artista e esfera da criação configurou-se em reduzir a zero qualquer tentativa de ilusão da realidade no processo criativo, no tratamento do texto, dos objetos, do espaço da cena e de si mesmo. A referência textual usada no espetáculo que marca esse período, *O louco e a freira* (1963), destina-se a propor oposição à condição do ator. Isso possibilitaria o estranhamento de duas realidades, a da ilusão do texto e a da individualidade (real) do ator. Kantor, desse modo, compreende, para o ator, a necessidade de encontrar um estado de não-representação. Isso somente seria possível no momento em que o ator compreendesse a si mesmo, fazendo uso de seus objetos e emoções marginalizadas.⁹⁷

A recusa à representação da realidade, com vistas a compreender a pré-realidade do evento teatral, configura-se no trabalho de Kantor, no encontro gradativo da inutilidade e da degradação da vida biológica, como meio de fortalecer a relação entre arte e vida no processo criativo:

Reorientar a ação dramática direcioná-la abaixo do trem normal da vida, através da relação dos laços biológicos, psicológicos, semânticos, por meio da perda de energia e expressão, por um esfriamento da temperatura que chega até o vazio – esse é o processo de desilusão e a única possibilidade de reencontrar o real.⁹⁸

⁹⁶ KANTOR, Tadeusz. *El Teatro Cero*. In, *El teatro de la muerte*. Organización de Denis Bablet. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984. p. 78

⁹⁷ KANTOR, Tadeusz. *Ensayos sobre el Teatro Cero*. In, *El teatro de la muerte*. Organización de Denis Bablet. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984. Pág. 119. E, KOBIALKA, Michail. *O trabalho de Kantor*. In, revista camarim (publicação da cooperativa paulista de teatro). São Paulo: ano 8, n. 35, julho/agosto/setembro de 2005. p. 15

⁹⁸ KANTOR, Tadeusz. *Ensayos sobre el Teatro Cero*. In, *El teatro de la muerte*. Organización de Denis Bablet. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984. p. 115

Essas etapas da trajetória do artista polonês, caracterizadas pelo objeto destituído do cotidiano, bem como pela tentativa de compreender a condição do ator como assemelhada à de um objeto inútil, apontam para a existência da pré-realidade das coisas. Isso dialoga com propostas das vanguardas históricas que se empenharam na recusa à representação, buscando aspectos primitivos e elementares da realidade. Mais especificamente, a trajetória de Kantor se relaciona com as propostas dadaístas, com os *ready-mades* de Marcel Duchamp e também com os *objets trouvés* do surrealismo. Do mesmo modo, essas referências são responsáveis por indicar aspectos performativos no teatro de Kantor, como o acaso e o espaço ritual de comunhão entre cena e público, presentes desde a etapa do *teatro clandestino*.

As questões anunciadas pelos movimentos das vanguardas históricas se relacionam com o teatro de Kantor, por se destinarem a fatores intrinsecamente relacionados à trajetória do artista polonês. Especialmente, no que se refere à autonomia da arte frente à representação, ao contraste das realidades - artística e cotidiana -, e à reaproximação dos limites entre arte e vida.

Assim, antes de apresentar a etapa nomeada de *teatro happening*, é necessário que destaquemos algumas questões propostas pelos movimentos das vanguardas históricas. A apresentação de tais questões destina-se a dialogar com a busca de Kantor por uma realidade teatral que se faça a partir da realidade, mas que não se encontre na realidade. Esse motivo justifica o processo, do artista polonês, de incorporar, na criação artística, os objetos, eventos e pessoas “encontradas”; pertencentes a uma realidade em que não foram sujeitas ao acabamento artístico ou necessidades formais.⁹⁹

O teatro de Kantor afina-se com o ideal dadaísta de valer-se da arte para romper com a própria arte, enquanto esteticismo formal concebido pela lógica racionalista. A atitude destrutiva, irônica e dotada de um humor infantil foram, então, os

⁹⁹ KOBIALKA, Michail. *O trabalho de Kantor*. In, revista camarim (publicação da cooperativa paulista de teatro). São Paulo: ano 8, n. 35, julho/agosto/setembro de 2005. p. 14

modos dadaístas de demonstrar outros princípios de concepção artística, bem como de declarar aversão aos valores do racionalismo burguês. Desse modo, a idéia de uma realidade prévia, habitada por objetos inúteis, foram os outros valores de criação que garantiriam originalidade e autonomia, às manifestações artísticas. O gesto artístico dadaísta encontrou, na destruição, o princípio regente de suas colagens que desestabilizavam a coerência da unidade, concebida a partir de uma idéia central que funciona como eixo de orientação para um conjunto. A colagem, assim, pretendia a justaposição de materiais preexistentes e o jogo com o inesperado, no propósito de romper com a linearidade e com o ponto central na concepção e recepção artísticas.¹⁰⁰

O jogo com o inesperado, que muito interessou a Kantor, assemelha-se ao processo de Duchamp na seleção de seus *ready-mades*. Duchamp não chegou, necessariamente, a construir seus objetos – o *porta garrafas*, a *pá de neve* (onde Duchamp escreveu “antes de um braço quebrado”), a *fonte*. O que interessou no ato de seleção de Duchamp foi a atitude de deslocar os objetos de sua função cotidiana, inserindo-os no campo artístico como uma realidade pronta. O jogo então era transferido ao espectador, que não tinha a possibilidade de analisar nenhuma estrutura formal, e sim a de questionar-se diante daquele objeto/enigma, ou seja, questionar o porquê.¹⁰¹

Essa questão não só revelava a ruptura de Duchamp com os propósitos racionalistas creditados à atividade artística, como propunha ao espectador uma experiência visual, para além dos limites da observação do objeto. O questionamento diante da função ou do porquê do objeto propunha ao espectador a percepção do objeto fora de seu significado original, remetendo ao processo de deslocamento deste do mundo comum para o domínio artístico.¹⁰²

¹⁰⁰ FERNANDES, Silvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996. pp. 194 e 195

¹⁰¹ KRAUSS, ROSALIND E. *Caminhos da Escultura Moderna*; tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998. pp. 89, 90 e 91

¹⁰² *Ibid*, p. 94

A ironia da atitude de Duchamp, também característica dos dadaístas, destacava o modo de responder aos valores esteticistas e puramente visuais da obra de arte. O interesse declarado nessas obras residia em fomentar outras possibilidades do pensamento, tanto na concepção artística quanto na relação com o espectador.

Em Kantor, a postura do *ready-made* ultrapassa os limites do questionamento a arte. Entretanto, a realidade explícita do objeto, revelada pelo processo artístico, propondo ao espectador uma experiência visual para além da aparência, dialoga com as criações artísticas do encenador polonês.

Os princípios que constituem O *Teatro da Morte* afirmam a realidade teatral dos objetos e dos atores encontrados, seguindo, também, o modelo dos *objets trouvés* surrealistas.

Os *objets trouvés* também se referem a um modo de jogo com o inesperado, anunciado pelo dadaísmo. Entretanto, no surrealismo, o jogo com o inesperado reporta-se aos processos do inconsciente, ao desejo e a regiões desconhecidas do pensamento. Refere-se, assim, ao encontro, inesperado, da realidade do inconsciente com algum objeto, pessoa ou evento da realidade cotidiana. Para os surrealistas, esse encontro revelaria aspectos desconhecidos e inesperados da própria realidade e do pensamento. Esse ideal deveria ser transferido ao ato de criação de determinado objeto, colagem ou acontecimento; tendo como propósito revelar uma projeção do desejo e/ou de processos do pensamento. Isso garantiria à criação artística a ruptura com a ilusão de um objeto moldado esteticamente.¹⁰³

Em *Nadja*, Breton apresenta a ‘função’ e a realidade dos objetos surrealistas, o que se assemelha com a realidade dos objetos, dos atores e do espaço da cena de Tadeusz Kantor:

objetos que não se encontram em nenhuma outra parte, ultrapassados, fragmentados, inusáveis, quase incompreensíveis, perversos enfim no sentido

¹⁰³ Ibid., pp. 134, 135 e 157

que entendo e amo. [...] Não apenas podem ser recuperados, como também confeccionados, embora nunca portadores de um sentido prático-funcional.¹⁰⁴

Para Kantor, a atividade artística, a partir dos dadaístas e surrealistas, reportou-se definitivamente às esferas do pensamento, da invenção e da atitude. O objeto e a realidade - desconhecidos, inúteis e precários -, modificaram os valores estéticos, ditando uma nova abordagem e organização artística.¹⁰⁵ O fluxo do pensamento estava inserido no processo artístico e poderia agora ser refletido na organização da obra.

Entretanto, esses valores anunciados pelos movimentos das vanguardas históricas serão realinhados, no pensamento e na concepção do artista polonês, a favor de uma realidade e de uma vanguarda especificamente teatral. Assim, as heranças dadaístas e surrealistas, em relação à pré-existência dos objetos e da realidade, que recusavam a representação, apresentam-se como preceitos no período do *teatro happening* (1967).

Antes disso, Kantor realiza, em 1963, uma exposição chamada *anti-exposição ou exposição popular*. O artista apresenta ao público um espaço como o de um atelier de pintura com 937 objetos: tintas, lápis, papéis, passagens de trem, contas, projetos, notas e descrições de trabalho, esboços e nenhuma pintura. A idéia era afirmar a mudança e a efemeridade de um processo de criação. Nesse contexto, o processo do pensamento jamais seria imobilizado em uma forma fixa. Os objetos, apresentados por Kantor, revelaram ao público matérias renegadas, objetos marginalizados e invisíveis no produto final de uma pintura.¹⁰⁶

¹⁰⁴ BRETON, André. Nadja. In, MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande, MS: CECITEC/UFMS, 1991. p. 118

¹⁰⁵ KANTOR, Tadeusz. *Em la frontera de la pintura y El teatro*. In, *El teatro de la muerte*. Organización de Denis Bablet. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984. p. 134

¹⁰⁶ KANTOR, Tadeusz. *Antiexposicion*. In, *El teatro de la muerte*. Organización de Denis Bablet. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984. p. 136

Essa exposição explicita o entendimento da realidade teatral e a concepção de imagem em Kantor como algo mutante. O referido entendimento destina-se a valorizar o processo de criação como processo de vida, para além da visualidade final. Após a *anti-exposição ou exposição popular*, as experiências do artista polonês, entre 1965 e 1969, serão na forma de happenings.¹⁰⁷

O artista polonês no período do *teatro happening* volta-se, então, para a pré-existência da realidade. Nesse sentido, ele busca a própria rotina cotidiana a fim de encontrar objetos e acontecimentos pequenos e convencionais, como objetos/eventos encontrados, como *ready-mades*. A proposta era estabelecer um jogo de manipulação e repetição com os objetos e os fenômenos da vida cotidiana, no intuito de privá-los de sua função utilitária e de sua finalidade, para que adquirissem, assim, uma outra noção de vida e realidade autônoma.

Como um happening, esse processo de transformação é inserido em um ambiente cotidiano no qual realidade e ficção se confundem, uma vez que o processo de criação, na manifestação daquilo que não era visto, é agora colocado na presença do público. O evento que se realiza escapa da definição quanto ao que é arte e, ao que é vida.

Em relação a isso, Kantor insiste na preexistência do ator. O ator, nesse contexto, rompe definitivamente com a noção de personagem para se valer de sua predisposição e de seu destino. Isso implica na liberdade de transitar entre a “utilização de atividades rudimentares e as manifestações mais gerais e correntes da vida”.¹⁰⁸ Essa liberdade refere-se a uma noção de arte puramente humana e geralmente restrita ao processo de criação.

¹⁰⁷ Kantor visita os Estados Unidos em 1965, e conhece Alan Krapow.

¹⁰⁸ KANTOR, Tadeusz. *El Teatro Happening*. In, *El teatro de la muerte*. Organización de Denis Bablet. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984. pp. 172

Entretanto, a liberdade a que se refere Kantor não deve ser entendida como recurso de improvisação. Refere-se, antes, à predisposição elementar do ator, compreendendo sua individualidade e ao mesmo tempo sua condição de ficção do homem. O *teatro happening*, para Kantor, consiste na relação da pré-existência das coisas; do texto, amalgamado à pré-existência do ator, dos objetos e do espaço da ação. Nesse momento, mais uma vez o artista polonês refere-se à individualidade do ator, a sua pré-existência, contra a ilusão do texto.

Em um dos happenings que marcam esse período, *A galinha aquática* (1967), os atores realizam entre o público inúmeras ações rotineiras e banais. Na realização e repetição de tais ações, os atores falam e experimentam o texto de diversas maneiras, bem como trocam de “personagens”, pronunciando o texto de outro companheiro.

O texto é tomado como um objeto prévio, formado antes da realidade do espetáculo e dos espectadores. Assim, a realidade cênica elementar, é para Kantor pré-textual. A realidade cotidiana configura-se também como uma realidade externa a cena. O *teatro happening* compreende definitivamente, a não transformação da realidade. Ou seja, a realidade é tomada e utilizada.

Desse modo, as possibilidades de imprevistos e choques, requeridas antes por Kantor, com o intuito de desbloquear a noção de percepção da realidade para o espectador, não se referem, nesse momento, especificamente à manifestação do acaso como modo de abordagem com o público. Kantor compreende a realidade cênica como eventos e atividades independentes, que se manifestam gratuitamente com a realidade cotidiana, ou seja, são atividades “autônomas como toda obra de arte”.¹⁰⁹ A presença do acaso possibilitaria a não formatação do processo artístico. No momento do *teatro happening*, tal aspecto é enfatizado como comportamento do evento e dos atores/participantes, não se destinando somente à comunicação com o espectador.

¹⁰⁹ KANTOR, Tadeusz. *El Teatro Happening*. In, *El teatro de la muerte*. Organización de Denis Bablet. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984. p. 173

Evidentemente, todas essas questões relativas à recusa da representação são propósitos de Kantor desde o início de sua trajetória. Mas o *teatro happening*, de certa forma, sintetiza as etapas anteriores porque autonomiza os procedimentos ocorridos desde o período do *teatro clandestino*. É o meio pelo qual o artista compreende a realidade teatral desvinculada das convenções de representação tradicional, bem como dos valores da realidade cotidiana.

O grupo *Cricot 2*, que tinha por finalidade a produção teatral contra as leis do mercado artístico, afastando-se de temporadas e do edifício teatral convencional, encontra na manifestação dos happenings a possibilidade de valorização do processo, da experimentação e do rito como realidade artística. A presença do risco e o limite tênue entre a realidade e a ficção instauram o jogo de interrupções que se destina a confundir as noções de arte e vida, para os participantes. Nesse sentido, o espectador assume uma participação/responsabilidade diante do evento, uma vez que pode ser solicitada a sua participação a qualquer momento.¹¹⁰

O happening significou para, Kantor, a confirmação de suas investigações teatrais, pois possibilitou a inserção da arte na realidade cotidiana, apresentando todos os riscos implícitos ao evento, bem como desfazendo a ilusão em nome de um espaço de ritual que comporta a presença da vida e da arte. Entretanto, com a frequência dos happenings, o público passou a se comportar como o antigo espectador passivo do teatro tradicional.

Desse modo, a etapa posterior, chamada de *teatro impossível* (1973), pode ser considerada como uma transição do *teatro happening* para o *Teatro da Morte*. Todas as fases de Kantor pretendem dar continuidade às questões surgidas anteriormente, bem como retomam projetos e espetáculos anteriores. Essa característica é recorrente em Kantor. Entretanto, no *teatro impossível*, o artista parece fazer um exame de sua trajetória desde o *teatro clandestino*. Nessas considerações ele reflete sobre os rumos

¹¹⁰ COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002. p. 133

de sua atividade artística, e compreende ser impossível a existência de seu teatro em meio à sociedade. Kantor parece desacreditar que o público seja capaz de apreender o evento teatral e, assim, inicia o rompimento efetivo com a realidade cotidiana, que será manifesto no *Teatro da Morte*.

Do *teatro clandestino* ao *teatro impossível*, observamos toda a estruturação e todos os motivos que culminam na *realidade do mais baixo escalão*, presente no último período da trajetória de Kantor. No início de sua trajetória foi necessário apoiar-se nas formas abstratas e geométricas, como modo de excluir ou transcender à realidade da guerra, colocando-se assim, na contramão da noção de linearidade e progresso histórico.¹¹¹ No desenvolvimento de suas investigações, interessou a Kantor, a renovação do comportamento artístico e teatral. Para tanto, o artista polonês apoiou-se nos ideais dadaístas e surrealistas, uma vez que os dois movimentos referiram-se a uma pré-realidade e adotaram o valor da destruição como modo de destacar o espaço de vazio. Espaço este responsável por revelar a precariedade e a vitalidade do comportamento artístico.

A busca de Kantor diferencia-se, entretanto, das propostas dadaístas e surrealistas pela distância cronológica que as separam, e porque suas investigações artísticas se relacionaram, com maior ênfase, em uma resposta à realidade, e não somente uma resposta ao comportamento artístico.¹¹²

Nesse sentido, o contraste de realidades – artística e cotidiana –, iniciado desde o *teatro clandestino*, torna-se o motivo que irá amparar o *Teatro da Morte*; bem como será o fator pelo qual Tadeusz Kantor irá realinhar as influências dadaístas, surrealistas e o happening.

¹¹¹ KOBIALKA, Michail. *O trabalho de Kantor*. In, revista camarim (publicação da cooperativa paulista de teatro). São Paulo: ano 8, n. 35, julho/agosto/setembro de 2005. P. 14

¹¹² KOBIALKA, loc. cit.

A trajetória de Kantor foi revelada em um ambiente profundamente influenciado por uma Polônia submersa na guerra. Desse modo, Kantor foi um dos artistas que, inseridos no período pós-guerra, enquadram-se no roll daqueles que não poderiam aceitar a idéia de progresso no desencadeamento histórico, negando-se dessa forma, a crer em uma progressão histórica com vistas a uma conclusão positiva.¹¹³ Assim, sua trajetória artística é marcada pela constante investigação da criação cênica como um processo de reconhecimento humano e estético a favor da autonomia da arte teatral.

A realidade prévia apresentada pelo dadaísmo, bem como os *ready-mades* e objetos surrealistas, serão re-configurados a partir da despersonalização do objeto e da vida humana, apresentados a Kantor pela realidade da guerra. Do mesmo modo, o artista polonês se apropriará de elementos do happening por conceber sua cena na ruptura com a interpretação da realidade. A *realidade do mais baixo escalão*, enquanto realidade do *Teatro da Morte*, confunde os limites entre arte e vida, desviando-se da presença da ilusão no espaço da cena. Isso é reforçado pela presença de Kantor nesse espaço, interferindo no tempo e na condução dos eventos durante o espetáculo. Essa indistinta linha entre arte e vida, torna-se um procedimento do *Teatro da Morte*, na criação de tensões dramáticas.

Contrário ao que possa parecer, o *Teatro da Morte*, não se destina a reproduzir imagens e situações de horror, ocasionados pela guerra. Para Kantor a idéia da morte torna-se a única condição para a realidade artística do pós-guerra e, também, o modo como o artista/indivíduo passa a ser compreendido como o cronista do séc. XX.¹¹⁴

Kantor, no *Teatro da Morte*, irá se valer de suas memórias pessoais. Assim, propõe uma ruptura em relação às fases anteriores, porque assume a realidade do seu teatro como uma realidade pessoal, profundamente oposta à realidade cotidiana. Não

¹¹³ KOBIALKA, Michal. *Kantor está morto! Esqueçam Kantor!* In, Revista Sala Preta. Departamento de artes cênicas da ECA-USP, n. 5, 2005.

¹¹⁴ KOBIALKA, Michail. *O trabalho de Kantor*. In, revista camarim (publicação da cooperativa paulista de teatro). São Paulo: ano 8, n. 35, julho/agosto/setembro de 2005. p. 15.

mais lhe interessa inserir a arte em um espaço e fluxo cotidianos. A cena de Kantor irá reservar um espaço-tempo autônomo da rotina e da noção de história, buscando possibilidades de preservar a si próprio e o valor do pensamento individual: “‘espaço de vida mental feito da matéria mais preciosa e mais delicada’, que deve ser salvo do esquecimento.” ¹¹⁵

O *Teatro da Morte* retoma as fases anteriores da trajetória do artista polonês, valorizando os objetos pobres e a relação de semelhança entre o ator e esses objetos. Forma-se então a *realidade do mais baixo escalão*, do lixo e do esquecimento, que propõe um corte com a realidade cotidiana por meio da presença da morte e de sua “barreira intransponível”.

¹¹⁵ KANTOR, Tadeusz in, FERNANDES, Silvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 209

2.1 O Teatro da Morte

Não fazemos questão – dizia ele – das obras de grande fôlego, dos seres de longa duração. As nossas criaturas não serão heróis de romances volumosos. Seus papéis serão curtos, lapidares, seu caráter sem profundidade. Muitas vezes por um só gesto, uma só palavra, nos daremos ao trabalho de as trazer por um instante a vida. Reconhecemos com toda franqueza: não faremos questão da durabilidade ou solidez do produto, as nossas criaturas serão como que provisórias, feitas para servir uma só vez.

(Bruno Schulz. Tratado dos Manequins ou O Segundo Gênese.)

O maior reconhecimento do trabalho de Tadeusz Kantor deve-se ao seu último período chamado *Teatro da Morte* (1975 – 1990). Suas etapas anteriores revelam a busca do artista pela compreensão do processo artístico-teatral como recusa a ilusão representativa da arte. A referida busca estava relacionada à noção de vida. Com o *Teatro da Morte*, concretiza-se o que Kantor já esboçava nas fases anteriores, ou seja, que o conceito de vida em arte somente pode ser expresso pela ausência de vida ¹¹⁶.

A última etapa reúne algumas das características presentes nas fases anteriores, ou seja, os preceitos que constituem a *realidade do mais baixo escalão*. Entretanto, a mudança anunciada pelo *Teatro da Morte* diz respeito à noção de memória. Kantor irá se valer de suas memórias pessoais como modo de opor, definitivamente, a realidade de sua cena da realidade oficial. A autonomia teatral e a relação entre arte e vida compõem, nesse momento, uma realidade na qual objetos e atores degradados aliam-se aos fragmentos encontrados e inventados da memória do artista polonês. São memórias familiares e memórias referentes ao contexto da Segunda Guerra Mundial. A noção de memória abordada por Kantor refere-se às

¹¹⁶ KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984. p. 243

situações, às pessoas, aos objetos e às imagens que a realidade oficial esqueceu, ou das quais não soube.

O modo de abordagem da memória, bem como alguns dos procedimentos adotados para a construção da cena do *Teatro da Morte*, serão aqui analisados em uma breve exposição a respeito dos cinco espetáculos que compõem a última etapa da trajetória do artista: *A classe morta* (1975); *Wielopole, Wielopole* (1980); *Que morram os artistas* (1985); *Aqui eu não volto mais* (1988); *Hoje é meu aniversário* (1990)¹¹⁷.

A realidade do mais baixo escalão, entendida como a realidade degradada dos atores, do espaço de representação e dos objetos, assume, no *Teatro da Morte*, certa diferenciação, a partir da noção de memória. Kantor, ao desafiar as noções de vida aceitas pela realidade, propõe, do mesmo modo, desafiar a maneira de adentrar a memória. Isso significa descobrir do pensamento os fatos, objetos e pessoas esquecidas. Não se entende por memória os fatos lembrados cotidianamente, mas sim aquilo que, por alguma razão, foi apagado. Questionam-se, assim, fatos que são retirados da visão cotidiana, em favor da continuidade ininterrupta da noção de história e da noção de progresso.

Valendo-se de memórias pessoais, Kantor acredita no valor da individualidade e no valor da diferença, como meio de romper com o fluxo cotidiano dos acontecimentos. Ao invadir seu próprio pensamento, o artista polonês compreendeu a impossibilidade de entendimento da memória como um fluxo contínuo. Reconheceu, antes, fragmentos e imagens que nunca se completam, sendo continuamente interrompidos por fatores que necessitam de esquecimento.¹¹⁸

¹¹⁷ Além dos espetáculos citados, o período do *Teatro da Morte* contemplou a realização de outros trabalhos, denominados por Kantor de *Cricotagem*. Essa denominação refere-se a eventos do *Cricot 2* no qual, são evidenciados os princípios do Happening.

¹¹⁸ KOBIALKA, Michal. *Kantor está morto! Esqueçam Kantor!* In, Revista Sala Preta. Departamento de artes cênicas da ECA-USP, n. 5, 2005. E, KANTOR, Tadeusz in, KOBIALKA, Michal. *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944 – 1990*. University of California, Los Angeles, California. 1993. pp. 157 e 158

Evidentemente, Kantor refere-se à própria experiência no contexto da guerra, e à impossibilidade de aceitar a progressão histórica. Desse modo, o artista polonês rompe com o ideal de continuidade proposto pela realidade oficial, e vale-se de suas memórias do passado. Para ele, o passado desvincula-se da noção de continuidade, porque existe enquanto realidade morta; afastada da realidade cotidiana.¹¹⁹

Desse modo, a partir do entendimento de memória e morte, Kantor re-articula os procedimentos de suas etapas anteriores, associando ainda outras referências que constituem o *Teatro da Morte*.

Em relação à utilização dos objetos, o artista polonês não pretende elevar um *ready-made* à categoria de um objeto de arte, mas compreende que os objetos pobres, destituídos de utilidade, são carregados de memória, podendo gerar ações de vida nos personagens de sua cena. Os personagens no *Teatro da Morte* colocam-se como o passado de Kantor e, assim, são resíduos, fragmentos incompletos das memórias do artista. Desse modo, não possuem uma biografia, não se lembram. Eles encontram-se no espaço da cena sempre à procura de algo. Assim, um objeto pobre, ignorado, pode devolver ao personagem alguma ação que lhe proponha aspectos da vida. Esse é o caso do personagem *tio Stázio*, que se liga a um velho violino sem cordas (construído), na esperança que esse objeto lhe devolva um aspecto de vida, algo sobre quem ele foi.¹²⁰

Se nas etapas anteriores Kantor se propôs a revelar a degradação da vida biológica, relacionando o ator a um objeto pobre, no *Teatro da Morte* seus personagens adquirem a condição de um objeto encontrado. Na condição de memórias de Kantor, os personagens constituem fragmentos esquecidos e inúteis na perspectiva da realidade

¹¹⁹ KANTOR, Tadeusz in, KOBIALKA, Michal. *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944 – 1990*. University of California, Los Angeles, California. 1993. p. 158

¹²⁰ ROSENZVAIG, Marcos. *El teatro de Tadeusz Kantor*. Ensayo, Editorial Leviatán, 1995. pp. 24, 25 e 31

cotidiana. Desse modo, somente possuem vida e função no espaço da cena, mas não têm valor artístico, nem ligação com o passado oficial.¹²¹

Outro fator agregado ao *Teatro da Morte*, que se destina a revelar a ausência de vida, como um modo de revelar o conceito de vida em arte, é a presença dos manequins¹²²: “uma criatura que tem um enganoso aspecto de vida”, colocada como “recurso da morte, através das aparências e ausência de toda mensagem”.¹²³

O manequim dialoga com a realidade, na qual objetos e pessoas se encontram esquecidas e inúteis, pois perderam o valor diante da realidade cotidiana.¹²⁴ Também, o manequim deveria constituir um modelo para o ator vivo pela “artificiosidade”, impregnada de encanto e repulsa, manifestando a presença da morte de maneira concreta, ou seja, que caracteriza a própria aparência de vida.

Kantor inicia o seu *Manifesto do Teatro da Morte* retomando a concepção de Craig quanto ao ideal da *super-marionete*. O polonês pretende, desse modo, apresentar a ligação da marionete com as origens do teatro, reportando-se a Craig e aos ideais simbolistas. A questão abordada refere-se ao manequim como um ideal de

¹²¹ Alguns dos personagens do *teatro da morte* recebem o nome de acordo com as ações e objetos que possuem: *o velho com a bicicleta*, *a mulher atrás da janela*, etc. A possibilidade de manifestação de aspectos da vida no espaço da cena do *teatro da morte* está ligada, a relação do personagem com o objeto. Desse modo o objeto cumpre a função de um objeto encontrado, porque propõe ao personagem, no momento do encontro, uma revelação de si mesmo.

¹²² Kantor já havia utilizado manequins em trabalhos anteriores. Ver *Manifesto do Teatro da Morte*.

¹²³ KANTOR, loc. cit.

¹²⁴ O *Teatro da Morte* é fortemente influenciado pelo escritor polonês Bruno Schulz (1892-1942). Em seu livro *Lojas de Canela*, o autor apresenta duas questões que se inserem no *Teatro da Morte*: a realidade degradada e a concepção de manequim, presente em seu *Tratado dos Manequins ou O Segundo Gênese*. Schulz discorre sobre a vida manifesta na aparência dos manequins, bem como a semelhança da vida humana com estas réplicas. A realidade degradada também se vale do apego aos objetos e pessoas esquecidas do cotidiano. Essas questões interessam a Kantor, uma vez que Schulz apóia-se no passado individual, e nas memórias infantis, abordando um espaço de intimidade representado por imagens do ambiente de sua casa, de figuras familiares e da visão/transformação do corpo humano. Schulz foi morto a tiros por um oficial nazista.

representação teatral, que desconfia do organismo humano e da criação segundo as leis da natureza ¹²⁵:

Ao longo do caminho que se pensava seguro e que foi tomado ao homem do Século das luzes e do racionalismo, eis que avançam, saindo repentinamente das trevas, sempre mais numerosos, os SÓSIAS, os MANEQUINS, os AUTÔMATOS, os HOMÚNCULOS - criações artificiais que são várias injúrias às criações próprias da NATUREZA e que carregam em si todo o menosprezo, 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 de uma paixão maníaca de inventar um MECANISMO que sobrepujasse em perfeição, em implacabilidade, o tão vulnerável organismo humano. ¹²⁶

O que interessa a Kantor, nesta citação, é compreender (apoiado na figura do manequim) um modo de manifestação teatral desvinculado da realidade. Esse pensamento é um modo de fazer oposição às noções de vida acreditadas pela realidade natural, e aos modelos de criação artística que se valem da ilusão dessa realidade. Entretanto, Kantor também se afasta das concepções sobre o manequim, acreditados por Craig, bem como, das criações artificiais, apoiadas em ideologias a favor da arte ou da ciência. ¹²⁷

Os manequins e a realidade da cena do *Teatro da Morte* servem à realidade pessoal de Kantor e, desse modo, dialogam com a realidade da morte, enquanto memórias de Kantor. Portanto, não com a intenção de prolongamento de um modelo artístico.

As concepções de Kantor se afastam das concepções de Craig, em relação aos ideais artísticos, e em relação à compreensão da realidade da morte, ou seja, o

¹²⁵ Kantor também menciona os ideais de Heinrich Von Kleist (1777-1811) sobre a marionete, bem como discorre brevemente, sobre a presença dos manequins e das criações artificiais do séc. XIV e no decorrer do séc. XX.

¹²⁶ KANTOR, Tadeusz. *O manifesto do Teatro da morte*. In, revista camarim (publicação da cooperativa paulista de teatro). São Paulo: ano 8, n. 35, julho/agosto/setembro de 2005. pp. 18 e 19

¹²⁷ Ibid., p. 19

manequim para Kantor apresenta-se de modo concreto e não metafórico como propôs Craig. O encenador inglês acreditou na figura da marionete como responsável por devolver à realidade da arte, a dimensão de perfeição e beleza, ignoradas pela criação realista e representadas pela presença do homem criado pela natureza. A busca de Craig deu-se em substituir a representação da realidade pelas manifestações do espírito, ou do mundo imaginário; espaços estes que apresentam o mundo da morte. Nesse sentido, a marionete para Craig seria a representante do reino dos mortos, por apresentar uma construção divina em favor da beleza, mais acolhedora e animada do que as noções habitualmente entendidas como vida. Contra a imitação precária da realidade, e submetida a emoções incontroláveis da natureza humana, Craig compreende a marionete como a imagem de um deus.¹²⁸ Para ele, a morte era vista como uma realidade mística ligada aos ideais de perfeição, contrários à presença do acaso - entendido como fator de imperfeição humana.

É nesse sentido que se destacam as diferenças entre os ideais artísticos de Craig e Kantor. No teatro de Kantor, a presença dos manequins destina-se a ser a imagem do homem, revelada exatamente pela precariedade e destino da condição humana. Craig vislumbrou o evento cênico negando a presença do imprevisto, do acaso. Isso é oposto ao pensamento de Kantor. No *Teatro da Morte*, não prever a possibilidade do acaso seria exatamente negar a presença da morte. Esta se manifesta nos elementos constitutivos da cena – imprevisibilidade, interrupção e destruição. Esses fatores caracterizam o comportamento do processo artístico em Kantor.

A presença e a não presença do acaso podem também ilustrar a concepção de ilusão para ambos. Craig defendeu a figura do encenador como o responsável pela articulação dos elementos que constituem a cena a favor de uma melodia plástica e visual. O encenador, então, atuaria como maestro dessa realidade. Chegou a vislumbrar mecanismos técnicos que dariam ao encenador possibilidades de

¹²⁸ CRAIG, Edward Gordon. *Del Arte del Teatro*. Traducción de Aníbal Ferrari. Argentina: Libreria Hachette S.A., 1957. pp. 67 e 76

estabelecer comunicação com os atores no exato momento da cena, prevenindo eventuais imprevistos. Projetou os conhecidos *screams*, biombos/telas móveis que modificariam o espaço em tempo real, prevendo a eterna continuidade do espetáculo, evitando assim as interrupções para mudanças de cenário. (e também os intervalos entre os atos).

Kantor esteve presente em cena em todos os seus espetáculos. Colocava-se regendo os eventos e determinando o tempo da cena. Chegava a dar indicações aos seus atores no decorrer do evento, assim como interferia diretamente na ação. Sua presença dava-se exatamente para quebrar a ilusão da representação, bem como constituía-se enquanto referência para suas memórias. Tal interferência dava-se como uma interrupção repentina para a cena e para o ator, caracterizando a destruição da ilusão - a “ronda” constante e inevitável da morte:

A conversão do espaço cênico no lugar da aparição dos mortos converte o espaço da representação em espaço da memória. [...] As imagens vão se transformando sobre a cena em uma espécie de ritual onírico.¹²⁹

Nesse ritual, a presença de Kantor em cena declara a diferença entre as realidades, ou seja, a do espaço da cena e a do espaço do espectador. No *Manifesto do Teatro da morte*, o artista polonês aponta para uma barreira intransponível, configurada no espetáculo *A classe morta*, por meio da presença de uma corda, um cordão de isolamento, entre cena e público. Entretanto, a postura de destacar a cena como algo distante, “infinitamente estrangeiro”, foi a maneira de Kantor “devolver à relação ESPECTADOR/ATOR sua significação essencial”.¹³⁰

A cena do *Teatro da Morte* comunica-se com o espectador pela diferença, de modo profundamente contrário à vida. Os procedimentos de construção da cena são marcados pela tensão entre realidade e ficção, e também pela presença de motivos

¹²⁹ SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de La Imagen (Cuenca)*: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1994. p. 102

¹³⁰ KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984. p. 249

aparentemente opostos. O espetáculo, *A classe morta* consiste em memórias da infância em uma classe escolar. Essa classe escolar é povoada por velhos que retornam para a antiga classe da infância. Nesse espaço, eles se atêm a gestos, atividades e objetos que lhes eram característicos. Além disso, encontram-se com bonecos, que representam as crianças que foram e que agora carregam nos braços.¹³¹ Há também a presença do texto *Tumor cerebral* de Witkacy. No entanto, mais uma vez, o texto coloca-se em condição de elemento exterior à cena. Esse texto é responsável por propor a tensão entre a realidade da cena e a realidade do próprio texto. Os personagens de *A classe morta* valem-se da referência textual, ou são interrompidos em suas lembranças escolares por situações do texto.

Nesse espetáculo, Kantor declarou: “nós não representamos Witkacy, nós representamos com Witkacy”¹³². O processo, ocorrido com o texto revela um procedimento de apropriação de qualquer realidade externa à realidade da cena. Em vez de conceber a cena teatral como reprodução da realidade cotidiana, Kantor preocupou-se com os modos de usar a realidade. Isso, para ele, significa apropriar-se da realidade: “Realidade só pode ser usada. Usada é o único termo apropriado. Fazer uso da realidade na arte significa uma apropriação da realidade”.¹³³

Assim sendo, podemos compreender a utilização da memória para Kantor - “usar” a memória, representar com a memória -, em vez de reproduzi-la. Esse pensamento compreende a memória com uma realidade autônoma, na qual sua estrutura inerente é a fragmentação de imagens mortas, passíveis de uso pela

¹³¹ ROSENZVAIG, Marcos. *El teatro de Tadeusz Kantor*. Ensayo, Editorial Leviatán, 1995.p. 76

¹³² Ibid., p. 104

¹³³ KANTOR, Tadeusz in, KOBIALKA, Michail. *O trabalho de Kantor* in, revista camarim (publicação da cooperativa paulista de teatro). São Paulo: ano 8, n. 35, julho/agosto/setembro de 2005. p. 14

invenção. Desse modo, Kantor compreende tal utilização, revelando um processo dinâmico de criação de imagens que não se estabilizam.¹³⁴

A impossibilidade de fixar a memória é revelada também pela presença do próprio Kantor em cena. Como exemplo, tomamos uma cena do espetáculo *A classe morta*, na qual, durante uma seqüência que se repetia por várias vezes, Kantor, com um gesto, faz com que a música cesse e atores fiquem estáticos. Assim, somente ele permanece em movimento, observando e interferindo nos atores e nos objetos da cena. Num próximo gesto de Kantor, tudo volta a seguir seu fluxo. Tal procedimento interrompe o tempo no qual se desenvolvia o espetáculo, evitando a linearidade das ações. A interrupção apresenta-se como um procedimento que revela a tentativa de lembrar o que realmente aconteceu, ou ainda, de como poderia ter acontecido.

Nos espetáculos que sucedem *A classe morta*, os procedimentos acerca da memória são mais enfáticos. Em *Wielopole, Wielopole*¹³⁵ a tensão da cena acontece entre espaços da memória de Kantor - memórias familiares e memórias da guerra. Tal característica se manifesta em uma divisão espacial da cena. De um lado, sobre um tablado de madeira, encontram-se um grupo de atores que representam as memórias familiares de Kantor (a casa no vilarejo de Wielopole) e do outro lado, os soldados da guerra. Os soldados, quando invadem o espaço familiar de Kantor, “se transformam em soldados crianças, e passam então a ser vítimas dos adultos. Essa característica infantil dos soldados dentro do espaço familiar de Kantor se contrasta com os soldados fora do mesmo”¹³⁶.

¹³⁴ KOBIALKA, Michal. *Kantor está morto! Esqueçam Kantor!* In, Revista Sala Preta. Departamento de artes cênicas da ECA-USP, n. 5, 2005.

¹³⁵ A construção desse espetáculo, não partiu de um texto prévio, como ocorria nas outras produções. Kantor, entretanto, valeu-se do evangelho para seguir certo fio condutor das cenas, o que evidentemente não se cumpriu de acordo com a ordem lógica, (a cena da crucificação antecede a cena da última ceia). Kantor parece-nos ter recorrido ao evangelho, uma vez que o espetáculo *Wielopole, Wielopole*, trata de suas memórias de infância, e apresenta a manifestação das religiões cristã e judia, bem como trata de fatos ocorridos de quando viveu no vilarejo de Wielopole, como a morte de seu tio-avô.

¹³⁶ ROSENZVAIG, Marcos. *El teatro de Tadeusz Kantor*. Ensayo, Editorial Leviatán, 1995. p. 57

O espaço das memórias familiares, afirma uma postura do teatro de Kantor, fortemente marcado pelas memórias da infância. Sobre isso Kantor escreve em uma de suas *Lições de Milão*:

Quero salvar a mim mesmo, não de um modo egoísta e sim com alguma fé somente nisso; valor individual! Confino-me em minha estreita habitação do imaginário e ali dentro, ali dentro somente organizo o mundo. Como na infância. Creio firmemente que aquela habitação da infância contenha a verdade.¹³⁷

Ainda quanto ao espetáculo *Wielopole, Wielopole*, o próprio nome nos aponta para a repetição como procedimento que caracteriza sua cena e seu modo de abordar a memória. A repetição apresenta a tentativa de completar a imagem, bem como revela a tentativa de lembrar o passado:

Há uma razão porque no teatro de Kantor nós estamos continuamente lidando com a repetição: as coisas são repetidas, os mortos voltam à vida, as situações são recriadas de novo, não porque ele quer preencher o tempo em suas produções, mas porque como ele diz, talvez essa repetição finalmente nos permita ver aquele evento como se fosse pela primeira vez, de modo que nós possamos mudá-lo.¹³⁸

A constante utilização da repetição no trajeto do *Teatro da Morte* apresenta, o modo como Kantor compreende o passado e suas memórias. O recurso da repetição parece insistir na possibilidade de manipulação das memórias, revelando um campo de invenção possível de se desvencilhar da noção oficial das memórias, “como se o passado se repetisse, mas sob formas estranhamente alteradas”¹³⁹. Também os personagens do *Teatro da Morte*, por vezes, valem-se da repetição das mesmas atividades, dos mesmos gestos ou das mesmas ações.

¹³⁷ KANTOR, Tadeusz. *Escuela elemental del teatro*. Revista: El tonto del pueblo. p. 41

¹³⁸ KOBIALKA, Michal. *Kantor está morto! Esqueçam Kantor!* In, Revista Sala Preta. Departamento de artes cênicas da ECA-USP, n. 5, 2005.

¹³⁹ KANTOR, Tadeusz. In, LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Ed.Cosac&Naify, 2007.p. 121

No espetáculo *Que morram os artistas*, a tensão é criada, por meio daquilo que Kobialka chama por, “teoria dos negativos que modificaram a noção de espaço da memória. [...] Um lugar onde lembranças são sobrepostas umas às outras.”¹⁴⁰ Nesse espetáculo, Kantor sobrepõe as dimensões do passado, do presente e do futuro. As cenas sobrepõem a presença de Kantor (presente), no limiar entre espaço da cena e espaço do público; Kantor quando criança (passado), na figura de um menino de seis anos, com um triciclo, transformando soldados da guerra em seus soldadinhos de chumbo; Kantor (futuro) em seu leito de morte na figura de um de seus atores, um dos famosos gêmeos Janicki.¹⁴¹

O artista polonês, em uma de suas *Lições de Milão*¹⁴², apresenta alguns exercícios de composição e destaca as possibilidades de criação cênica a partir dos elementos do abstracionismo: “a linha – o infinito; o círculo – a repetição; o ponto – a solidão”¹⁴³.

Desse modo, no espetáculo *Que morram os artistas*, a simultaneidade das lembranças do passado acumulam-se à projeção do futuro e, ainda, ao instante presente, quando temos Kantor em cena, visualizando possíveis passado e futuro. Em uma das cenas do espetáculo, inicia-se um círculo no qual todos os personagens invadem a cena e se apresentam a Kantor: vemos a figura da criança e seu triciclo; os familiares de Kantor; os soldados da guerra; o cavalo de Ulisses; Kantor em seu leito de morte. Em um ponto, no canto da cena, está Kantor a observar o movimento do círculo, que transforma as dimensões de passado, presente e futuro pela repetição.

¹⁴⁰ KOBIALKA, Michail. *O trabalho de Kantor* in, revista camarim (publicação da cooperativa paulista de teatro). São Paulo: ano 8, n. 35, julho/agosto/setembro de 2005. p. 15

¹⁴¹ KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984. p. 58

¹⁴² Ibid. p.58

¹⁴³ KANTOR, Tadeusz. *Escuela elemental del teatro*. Revista: El tonto del pueblo.p. 21

Dois atores representam Kantor em seu leito de morte. São os gêmeos Janicki. Eles revezam o papel, e confundem-se entre si. Nunca sabem quem são. O jogo entre esses dois atores é recorrente no *Teatro da Morte*. Do mesmo modo que Kantor propõe confundir a presença real dos atores, com manequins à imagem e semelhança destes, os gêmeos de sua cena brincam com a condição de serem idênticos. E valem-se disso na relação com outros personagens.

O penúltimo espetáculo que compõe o *teatro da morte* chama-se *Aqui eu não volto mais*. Nesse espetáculo, Kantor encontra personagens e objetos de seus espetáculos anteriores ¹⁴⁴. A tensão se revela no encontro de tais memórias de criação. Kantor encontra, pela primeira vez, sua réplica, saída por uma das portas dos fundos da cena: um manequim a sua imagem e semelhança.

A porta dos fundos da cena está sempre presente no espaço do *Teatro da Morte*. É por ela que entram e saem os atores e objetos. Em *Aqui eu não volto mais*, o espaço conta com três portas, referindo-se aos três espetáculos anteriores.

No espetáculo *Aqui eu não volto mais*, o ideal de processo de criação (ligado às noções de memória) torna-se, de certa forma, a temática. Nesse sentido, afirma Kobiálka:

Kantor estava muito ligado a um contínuo processo de investigação na criação da obra de arte. Então ele mudou, e começou a mudar lidando com “A classe morta” e “Wielopole, Wielopole”. Contudo, e isso é um aspecto interessante, “A classe morta” era supostamente uma obra de arte que estava continuamente se modificando. Depois de mil apresentações Kantor decidiu que não iria mais mostrar o espetáculo, porque algo que era pressuposto ser apenas um processo tinha se tornado uma obra de arte completa. Há então, um momento na trajetória do trabalho de Kantor em que “A classe morta” deixa de ser apresentada, pois passa a ser percebida como uma obra de arte

¹⁴⁴ KOBIALKA, Michail. O trabalho de Kantor in, *revista camarim* (publicação da cooperativa paulista de teatro). São Paulo: ano 8, n. 35, julho/agosto/setembro de 2005. p. 15

concluída. Assim, o único modo de Kantor manter o frescor em torno de “A classe morta” era esquecer daquele espetáculo.¹⁴⁵

Assim, o espetáculo *Aqui eu não volto mais* pretendeu ser uma reflexão de seus trabalhos anteriores. Kantor não só reencontra, nesse espaço, personagens e objetos referentes aos espetáculos do período do *Teatro da Morte*, como também encontra algumas criações passadas. Personagens de um determinado espetáculo surgem em cena, unidos a objetos de outra criação; o personagem Ulisses retorna e se senta com Kantor em uma mesa; este lê em silêncio as anotações, feitas em 1944 em seu caderno de direção.

A ruptura com a ilusão representativa foi proposta pelo *Teatro da Morte*, quando este assumiu a realidade da cena como a própria ficção. Nesse contexto, Kantor compreendeu as possibilidades de jogar com as noções de vida e de arte. O jogo, então, entre realidade e ficção é evidenciado no comportamento da cena, pela exposição do processo de criação; pela presença de Kantor; pela postura ambígua de seus personagens, que agem como manequins, ou confundem-se com eles.

Em *Aqui eu não volto mais*, a réplica de Kantor (um manequim), por algumas vezes, é colocada em cena ao lado de um objeto semelhante a um ataúde. Os personagens comentam sobre a cerimônia de noivado entre Kantor e o ataúde. O artista polonês invade a cena, colocando-se ao lado de seu manequim. Ambos olham suas memórias. Desse modo, a noção de memória, em Kantor, parece ter alcançado autonomia. O espaço da cena de *Aqui eu não volto mais* compreendeu as dimensões da vida (Kantor) e as dimensões da ficção (manequim de Kantor).¹⁴⁶

Portanto, *Aqui eu não volto mais* pode ser considerado como um testamento da trajetória artística de Kantor. Principalmente levando-se em consideração que, nesse

¹⁴⁵ KOBIALKA, Michal. *Kantor está morto! Esqueçam Kantor!* In, Revista Sala Preta. Departamento de artes cênicas da ECA-USP, n. 5, 2005.

¹⁴⁶ Rosenzvaig, Marcos. *El teatro de Tadeusz Kantor*. Ensayo, Editorial Leviatán, 1995. p. 93

espetáculo, encontram-se fragmentos das obras anteriores do artista, bem como a sua própria 'morte', expressa em um manequim. Esse fato parece ganhar maior relevância quando no último espetáculo da trajetória do *Teatro da Morte*, a produção *Hoje é o meu aniversário*, Kantor não está presente em cena. O artista polonês morreu antes da estréia desse trabalho.

Hoje é o meu aniversário inicia-se na voz em off de Kantor:

Naturalmente eu estou em cena, provavelmente nunca explique este fenômeno, de tua existência nem da minha. Não estou em cena, mas sim encostado à porta; diante de mim está a audiência. Vocês, homens e mulheres, isto é a realidade. Atrás de mim é o cenário, isto é, a ilusão.

Um sábado estava varrendo as escadarias de meu museu; fazia frio e estava escuro; tropecei em alguns objetos. Na porta, uma menina chorava e dizia: porque tudo é tão triste? Por que chorava? De onde vinha? Continuou repetindo: porque tudo é tão triste?¹⁴⁷

Há, em outros momentos do espetáculo, vozes gravadas, tanto de Kantor quanto de outros atores. São gravações de trechos dos manifestos e cartas escritas por Kantor durante toda a sua trajetória.¹⁴⁸ Nesse espetáculo, também há personagens e objetos de outras produções. Em alguns momentos, os personagens se referem a Kantor e também perguntam por ele. As memórias da guerra também estão presentes. O espaço de *Hoje é o meu aniversário* é definido como o quarto de Kantor.

O *Teatro da Morte* sintetizou, na trajetória de Kantor, a sua busca pelo processo artístico na ligação entre arte e vida. Nesse sentido, a relação deu-se a partir de si

¹⁴⁷ Ibid, p. 95

¹⁴⁸ KOBIALKA, Michal. *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944 – 1990*. University of California, Los Angeles, California. 1993. p. 312

mesmo, com a projeção “do outro”. O espaço da memória, assim, colocou-se para Kantor como o espaço do outro:¹⁴⁹

O passado existe na memória.

Morto.

Seus habitantes estão

Mortos, também.

Eles estão mortos mas ao mesmo tempo vivos,

Isto é, podem mover-se,

E podem mesmo falar.¹⁵⁰

Kantor valendo-se de suas memórias, apresentou a tensão entre o lembrar e o esquecer. A exemplo disso pode-se citar os velhos de *A classe morta* que, ao conseguirem criar alguma memória, a partir de um gesto ou de um objeto, eram impedidos de mantê-la pela presença/entrada repentina de um soldado da guerra.

O que Kantor faz no espaço de sua cena não se destina a apresentar a cronologia de sua vida, na forma de exposição de memórias, mas sim mostrar o modo como ele se lembra. Todos os espetáculos foram marcados pela tentativa de lembrar fatos de sua vida. Tentativa impedida pelas lembranças da guerra.

Entretanto, o espaço da cena, como espaço real de suas ficções, possibilitou, ao artista polonês aproximar-se de suas memórias e inventá-las, como se fosse a primeira vez. Os soldados da guerra transformam-se em soldadinhos de chumbo; os velhos pedem licença para fazer xixi em uma classe escolar infantil; um manequim se permite casar com um ataúde... a morte retoma o seu lugar na vida cotidiana.

¹⁴⁹ KOBIALKA, Michal. *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944 – 1990*. University of California, Los Angeles, California. 1993. Pág. 312.

¹⁵⁰ Ibid. p. 315

3 Imagens e a escritura cênica.

O embate entre texto literário e cena teatral, que se configurou no final do séc. XIX deu início a uma série de transformações relativas a conceitos e a procedimentos de construção da cena. Isso propiciou, também, outras perspectivas para a construção de textos dramáticos no século seguinte e na atualidade. A chamada “crise do drama”, identificada naquele período, levantou questionamentos em relação ao modelo de estruturação dramática que compreende ações movidas por um conflito, desenvolvidas de acordo com o rigor causal, respeitando uma progressão dramática com começo, meio e fim, na qual a palavra faz-se portadora de tal expressão.¹⁵¹

Tal desenvolvimento estrutural refere-se ao que Peter Szondi chama de “drama absoluto”. Essa concepção de drama determina que as convenções da cena estejam a favor da “ilusão teatral”, noção esta que contempla os conceitos de tempo e espaço num presente contínuo e progressivo. Nesse contexto, o ator se unifica ao personagem e caminha, através de suas ações, em uma também progressiva linha de tensões dramáticas. Desse modo, a expressão do mundo intersubjetivo do homem acontece por meio do diálogo, que se apresenta como responsável pela textura dramática.¹⁵²

No final do séc. XIX, entretanto, o surgimento da figura do encenador propiciou uma valorização progressiva e crescente da encenação na autoria do espetáculo, tornando-se um dos motivos responsáveis pela supressão do texto em nome do aspecto espetacular da obra. Pretendeu-se então, a valorização da linguagem teatral em relação ao texto dramático. Dessa forma, foram reconhecidos outros elementos constitutivos da cena, de maneira que o texto se colocaria como mais um elemento.

Com a abertura às peculiaridades do material cênico, reconheceu-se a linguagem da encenação como portadora de uma escritura original, responsável por texturas gestuais, sonoras, espaciais e imagéticas distintas da textura do diálogo

¹⁵¹ GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó*. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1997. p.13

¹⁵² SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2001. p. 30

rigoroso. Instaurou-se, assim, uma dualidade entre texto dramático e escritura cênica. Desde o final do séc. XIX até os dias atuais, são variáveis as abordagens sobre tais conceitos bem como a inter-relação entre ambos. O que pretendemos, neste momento do trabalho, é abordar parte do desenvolvimento característico da relação entre texto e cena, destacando alguns procedimentos e motivos que possibilitaram modos criativos no tratamento da linguagem teatral, bem como as possibilidades de deslocamento da percepção na relação entre cena e espectador. Assim, compreendemos por escritura cênica, a definição de Patrice Pavis, que se refere à escrita da encenação propriamente, assumida por um criador que articula o “conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral”.¹⁵³ O sentido de escritura inclui, também, uma maneira pessoal de se debruçar sobre algo, e é quando tal postura transparece no modo de articulação da linguagem.¹⁵⁴

Embora sejam diversas as referências quanto à negação do texto dramático na consolidação da escritura cênica, a questão que aqui se levanta diz respeito, essencialmente, às possibilidades de ajuste do texto na concepção da cena, não partindo, portanto da total exclusão deste. A “crise do drama” gerou certo afastamento do teatro em relação à representação dramática tradicional, possibilitando transformações gradativas tanto no sentido teatral, quanto no sentido dramático.

Como exemplo, ainda no final do séc. XIX, o dramaturgo Maeterlinck, inserido no movimento simbolista, acreditou em um modo de concepção dramática chamado de “teatro estático”, no qual, de acordo com Joseph Danan, “substitui [-se] a ação por um movimento de uma outra natureza: movimento da alma”.¹⁵⁵ A idéia deste “movimento da alma” foi a revisão das convenções de espaço, tempo e ação, possibilitando um

¹⁵³ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999. p. 132

¹⁵⁴ BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 21.

¹⁵⁵ DANAN, Joseph. Revista: *Études Théâtrales*. Tradução de Marina Elias e Tatiana Wonsik Joseph. (Paris III) n. 22/2001.

modo de estruturação dramática que aponta para outras possibilidades de construção cênica.

O simbolismo pôde ser considerado o movimento responsável pelo processo de “desdramatização”, que o texto e a cena passam a sofrer. Observaram-se, nesse sentido, alterações quanto à forma dramática, no sentido de enfatizar o aspecto lírico, em que os diálogos se apresentam como hesitações e pensamentos fragmentados, buscando assim revelar uma manifestação inalterável da tensão dramática¹⁵⁶. Ocorre então um indício de rompimento com a ação, tempo e espaço rigorosos. A idéia de conflito passa a ser substituída ou ampliada por um movimento que revele a sensação de tensão e de passagem do tempo. Esses fatores caracterizam a estaticidade e o silêncio presentes na obra de Maeterlinck, ilustrando, também, características da dramaturgia e da encenação simbolistas.¹⁵⁷

Notamos, assim, que a abordagem simbolista em relação ao drama propôs oposição à lógica da palavra, ou um primeiro indício de que, pelo diálogo textual, a ação dramática não mais se sustentaria. É necessário esclarecer que o ponto de maior radicalidade deu-se na alteração da forma do diálogo, assemelhando-se ao ideal de Mallarmé, especialmente na proposta estética de musicalização da linguagem. Entretanto, o silêncio e a estaticidade são mecanismos encontrados pelos simbolistas como uma espécie de resposta ou saída para a construção dramática dialogal.

A atmosfera de estaticidade e silêncio, suscitada pelo simbolismo, conduziram à outra perspectiva ou condição de ação, assim como se referem à dilatação do tempo, e também ao deslocamento da noção espacial. Essas premissas de rearticulação das convenções dramáticas são opostas à reprodução direta da realidade, e à acepção original do termo drama.¹⁵⁸

¹⁵⁶ GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó*. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1997. p.15

¹⁵⁷ BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Ed Perspectiva, 2007.p. 104

¹⁵⁸ Peter Szondi diz que do ponto de vista dramático desaparece a ação para a valorização da situação e que assim Maeterlinck rompe com o sentido tradicional de Drama. In SZONDI, PETER. *Teoria do drama moderno* (1880 – 1950). Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 70

De modo semelhante, a encenação simbolista defendeu a criação de atmosferas cênicas em detrimento da ilusão naturalista. Assim, os simbolistas começaram a atentar para os procedimentos de composição da cena a partir de seus recursos técnicos (principalmente o uso da luz e a utilização do espaço cênico de maneira não ilustrativa), modificando a concepção espaço-temporal da ilusão naturalista a favor de “uma atemporalidade e uma a-espacialidade”.¹⁵⁹

Tal concepção de atmosferas cênicas tem no conceito de “obra de arte total”, de Richard Wagner, um forte impulso. Esse é o conceito que fundamenta, no final do séc. XIX, a busca por uma unidade cênica. O conceito wagneriano consistiu na síntese das artes, as “artes irmãs” caracterizadas pela música, dança e poema e, aliadas à arquitetura e à pintura,¹⁶⁰ determinando a construção do movimento cênico. Tal conceito, sempre revisitado, tornou-se um dos princípios geradores de ideais e procedimentos para a construção da cena teatral nos diversos modos de condução dos processos artísticos do séc. XIX e XX.¹⁶¹

O projeto wagneriano trouxe outra abordagem em relação ao drama, concebido agora como “arte suprema”. A “obra de arte total” seria propriamente o drama quando caracterizado pela reunião e síntese harmônica das artes.

Como músico, Wagner compreendeu que a união da música com o conjunto plástico sustentaria uma verdadeira composição, capaz de revelar ao homem a essência da realidade, em outros níveis de consciência. Tal proposta apresenta um modo de articulação da linguagem, no qual Wagner “não queria somente dar uma forma

¹⁵⁹ GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó*. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1997. p.15

¹⁶⁰ FERNANDES, Silvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 284

¹⁶¹ Como exemplo de trabalhos que revisitam e transformam o conceito wagneriano, ver os trabalhos de Gerald Thomas e Bob Wilson.

abstrata ao essencial, queria pensar esse movimento secreto do mundo em uma forma arquitetônica em que interfiram todas as artes.”¹⁶²

No entanto, o conceito de “obra de arte total” carregava ainda uma forte influência romântica, por acreditar que a fantasia deveria substituir a razão enquanto modo de entendimento.¹⁶³ Diante disso, nota-se um tratamento ingênuo na execução das encenações wagnerianas, pois o conjunto plástico ainda estava ligado a uma reprodução ilustrativa da realidade e subjugado ao andamento musical.

Entretanto, tal ingenuidade não desprivilegia a proposta de Wagner a favor de outra concepção “dramática”, ou seja, de um modelo orgânico capaz de atribuir qualidades expressivas a elementos antes sujeitos a uma reprodução ilustrativa da realidade.

O fato de a música agir como elemento de oposição ao drama literário torna-se a partir de Wagner, um elemento “guia” que determinará a harmonia do movimento da cena e, de certa forma, apresenta-se como característica das produções simbolistas.

É nesse contexto que surgem Adolphe Appia (1862 – 1928) e Edward Gordon Craig (1872 – 1966). Ambos dedicaram-se a busca de uma unidade cênica dos elementos que compõem o espetáculo, enfatizando as especificidades e as potencialidades do espaço cênico e da iluminação, desviando-se das características realistas na composição da cena. É importante destacar que, embora sejam atribuídas a eles certas renovações no campo da arquitetura teatral e da iluminação cênica, ambos não dispensaram reflexões acerca de todos os elementos constitutivos da cena, uma vez que o ponto de maior interesse se fez em torno do estabelecimento do movimento cênico por determinada alteração espaço-temporal.

¹⁶² SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de La Imagen*. (Cuenca): Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1994. p. 22

¹⁶³ Ibid p.23

Quando Appia aponta a idéia da manifestação da luz garantindo o ritmo da arquitetura espacial, e ainda, quando determina que a rigidez do espaço esteja em oposição à maleabilidade do corpo do ator, está se referindo a um modo de concepção de tempo e espaço na estrutura cênica, e também tocando em um dos pontos essenciais da consolidação da ação: o ritmo. De acordo com Sánchez, a realidade cênica, para Appia, estaria centrada na concepção de conflito que é revelado pela oposição entre o tempo e o espaço.¹⁶⁴

Appia dedicou-se a elaborar esboços dos dramas musicais de Wagner, mas questionou o conceito de drama musical do futuro discordando de uma síntese das artes como modelo para a autonomia teatral em oposição ao drama literário. O encenador suíço, profundamente insatisfeito com as montagens dos dramas musicais wagnerianos, propôs, assim, um sistema hierárquico de combinação dos elementos constituintes da cena, abolindo o figurativismo realista por formas abstratas de cores (nuances), linhas e volumes. Desse modo, o ator seria a primeira parte desse sistema, em segundo o espaço, a iluminação em terceiro lugar e em quarto as possibilidades de cor. Com o ator na primeira posição do sistema, Appia acreditava que, com o corpo móvel e plástico do ator – nos “critérios da dança” –, a distinção entre drama musical e espetáculo dramático se constituiria, uma vez que a cena firmar-se-ia em um espaço musical onde o corpo estaria obrigado a seguir o ritmo imposto pela música.¹⁶⁵

Ocorre, portanto, o princípio da mudança estrutural na composição da cena. Há o surgimento de um outro modo de abordagem dramática, que não abrange somente o jogo entre diálogos absolutos, mas parte da concretude da cena teatral. O drama compreendido no espaço teatral abrange os meios pelos quais as possibilidades do movimento da cena e do jogo dos atores se configuram nas condições espaço –

¹⁶⁴ SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de La Imagen*. (Cuenca): Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1994. p. 28.

¹⁶⁵ BACHELIS, Tatiana Israilievna. “Appia La épica geométrica. Craig La geometria trágica.” Tradução de Alejandra Gutiérrez. *ESCÉNICA – Revista de Teatro de la UNAM* (Universidad Nacional Autónoma de México). Época I, n. 10, 1985. México D.F. Pág. 36.

temporais submetidas à linguagem teatral. Seria então possível a manifestação de um conteúdo oculto e latente da natureza. Tal articulação dar-se-ia por meio da relação de componentes imagéticos e sonoros de uma representação. Isso é diferente de uma abordagem ilustrativa de imagens que preencham os vãos entre as palavras do texto dramático tradicional ou ainda de uma re-atualização dos textos clássicos. Nesse sentido, Craig aposta na existência de uma escritura cênica independente do primado do texto dramático, na qual o encenador passa a ser o autor de tal escrita, ou seja, o poeta da cena definido como “pintor do tempo”.¹⁶⁶

O renascimento da arte teatral para Craig estava ligado diretamente ao surgimento do encenador, uma vez que este se prestava a mediar à relação entre texto e cena, caracterizando, dessa forma, a oposição entre ação interpretativa e ação criadora. Para Craig, o encenador de um teatro do futuro seria o responsável por dominar o movimento cênico por meio do gesto, de linhas, cores, palavras e ritmo.¹⁶⁷ Assim, Craig apostou em uma ordenação dos elementos da cena, modificando o ideal wagneriano de fusão das artes. Segundo Craig, o projeto wagneriano de síntese das artes ainda submetia a linguagem teatral à existência de outras artes, o que não correspondia exatamente à autonomia da cena¹⁶⁸.

As investigações de Craig acerca do espaço cênico refletem pressupostos estruturais de composição, destinados a possibilidades de relação entre o texto

¹⁶⁶ CRAIG, Edward Gordon. In, *Ibid*, p. 25

¹⁶⁷ CRAIG, Edward Gordon. *Del Arte del Teatro*. Traducción de Aníbal Ferrari. Argentina: Libreria Hachette S.A., 1957. p. 136

¹⁶⁸ Tatiana Israilievna Bachelis em artigo sobre as concepções cênicas de Appia e Craig aponta um pequeno paralelo entre as composições de Craig e o impressionista Cezanne, destacando a atenção de ambos quanto a simplicidade das formas e dos volumes geométricos, acarretando em um modo de uma composição abstrata liberta da imitação da realidade. Desse modo a atmosfera impressionista de instabilidade e de vibração de brilhos de cor e luz, remete para a concepção cênica de Craig e dos intentos simbolistas em relação à articulação de tempo e espaço na cena, onde “o tempo se move em um espaço imóvel”. In, BACHELIS, Tatiana Israilievna. Appia *La épica geométrica. Craig La geometria trágica*. Tradução de Alejandra Gutiérrez. ESCÉNICA – Revista de Teatro de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). Época I, n. 10, 1985. México D.F. p. 36

dramático e a escritura teatral. Nessa relação o valor poético do espaço da cena ganha autonomia em relação ao texto, revelando uma postura do teatro simbolista que pode ser chamada de “poesia atmosférica”.¹⁶⁹

Tais concepções a respeito dos elementos da cena não impediram que Craig reconhecesse o valor poético do texto dramático. Toda sua atenção dedicada à arquitetura espaço-temporal da cena (colocada em oposição à reprodução mimética da realidade) está intrinsecamente ligada a uma concepção de encenação, que compreende por criação avistar as imagens para além da visualidade cotidiana.

Exemplificando, Craig, referindo-se ao texto de Shakespeare, *Macbeth*, propõe uma pergunta como um modo de indagação primeira nascida da relação do encenador com o texto: “em que lugar se passa (a peça)? Como se apresenta à nossa imaginação, em primeiro lugar, e aos nossos olhos depois?”¹⁷⁰

Podemos entender, dessa forma, que tal pergunta propõe ao encenador reconhecer o modo como o material pode ser concretizado a partir de uma abordagem e ‘visão íntima’.¹⁷¹ Uma vez que perguntamos como algo se apresenta para nossa imaginação, ou ainda: como imaginamos algo, o caminho a ser percorrido – e em terreno frágil – depende de um modo pessoal de apreensão do mundo.

¹⁶⁹ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sussekund. São Paulo: Ed.Cosac&Naify, 2007.p. 97

¹⁷⁰ PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro entre a tradição e a vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. Organização Fátima Saadi; tradução de Claudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006. p. 86

¹⁷¹ Beatrice Picon-Vallin a respeito de Craig, afirma a idéia do encenador de uma primeira ‘visão interior’, que demonstra o modo como o homem olha a natureza e a re-cria. Do mesmo modo, Peter Brook a respeito do encenador inglês, afirma que o ideal de uma dramaturgia de imagens proposta pelo encenador não tinha relação com um acúmulo de imagens e sim imagens essenciais que se propusessem a “impregnar a memória.” In, *Ibid* pp. 86 e 92

Craig, ao questionar o projeto wagneriano de fusão das artes, dedicou-se a perceber a materialidade dos elementos da cena e os modos de relação entre tais elementos. O encenador apresenta-nos também uma perspectiva sobre a imaginação, que nos reporta à materialidade das imagens mentais. A organização dos sistemas teatrais pode ser entendida como característica do teatro simbolista, responsável por indiciar a poesia de uma escritura cênica imagética e lírica, garantindo para as gerações futuras, a possibilidade de concepção de um teatro “neolírico que entende as cenas como lugar de uma ‘escritura’, em que todos os componentes se tornam caracteres de um ‘texto’ poético.” ¹⁷²

O responsável pela articulação do movimento cênico e pela autoria de tal escritura, foi chamado por Craig de “dramaturgo-diretor”, que conduzia a criação “dramática” a partir do contato direto com a cena. O trabalho de escritura cênica fundamentava-se na idéia de organização dos materiais cênicos em uma partitura codificada. A referida partitura tinha por intuito efetivar a autonomia da linguagem teatral face à supremacia do texto dramático. Entretanto, não se tratava de conceber uma partitura antes do trabalho cênico, como uma espécie de escrita de texto prévio. A concepção de partitura é entendida enquanto texto cênico que se representa e não como um outro modo de construção do drama literário. ¹⁷³

Ainda em relação às possibilidades da escritura cênica, o encenador inglês apresenta o que chamou de “drama for fools”, ou seja, uma concepção dramatúrgica na qual as rubricas desempenham um papel fundamental na indicação de aspectos da

¹⁷² LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sussekund. São Paulo: Ed.Cosac&Naify, 2007.p. 94

¹⁷³ A concepção de partitura passa então a se configurar no começo do séc. XX, quando os cadernos de direção dos encenadores enfatizam suas abordagens relativas aos aspectos físicos, rítmicos e sensíveis, em oposição aos diálogos dramáticos.

cena, essencialmente, garantindo a autonomia de um novo modo de escritura, presentificando a poética cênica do autor – diretor.¹⁷⁴

Há um epílogo de Craig sobre um dos dramas que compõe o “drama for fools”, chamado de “skeleton”, no qual o diretor sustenta a idéia de realização do “drama” a partir do contato direto com a cena:

[...] para começar, como eu acredito que diretores de cena e atores podem (alguns deles) criar dramas melhores dos que fazem os escritores, esse pedaço escrito de drama é o esqueleto no qual os homens de palco, caso se preocupem com isso, irão acrescentar a carne, o sangue e o movimento.¹⁷⁵

o ideal inorgânico

O processo de transformações da cena teatral e da concepção de drama encontra, no anúncio das vanguardas históricas, uma ruptura com o comportamento orgânico da obra de arte total e, com os procedimentos de construção da cena acreditados pelo simbolismo, bem como com suas propostas de abordagem ao espectador. A relação de interferência e/ou aproximação entre arte e vida, torna-se uma questão amplamente almejada pelas vanguardas históricas como modo de ruptura com a ilusão teatral.

Os movimentos das chamadas vanguardas históricas, representaram uma mudança fundamental no pensamento humano e no modo de concepção das

¹⁷⁴ Craig investigando possibilidades sobre a escritura da cena chegou a confeccionar uma maquete de palco quando então experimentava com formas e cores as possibilidades de movimento cênico. Luis Fernando Ramos tratando da “rubrica como poética da cena”, é que nos apresenta a idéia de Craig quanto ao seu “drama for fools”. In, RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de godot: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: HUCITEC/Fapesp, 1999. pp. 77 e 150

¹⁷⁵ CRAIG, Edward Gordon in, Ibid, p. 151

linguagens artísticas. Desse modo, a idéia de ruptura (a “tradição da ruptura” como diz Otávio Paz) foi colocada como um rompimento aos modelos do passado, assegurando um novo pensamento e comportamento estético e político. Consolidou-se, como característica inerente dos movimentos, a negação agressiva do momento anterior. Dessa forma, a partir do surgimento de cada movimento, pretendeu-se instaurar uma nova ordem, explicitando que o presente não estava relacionado como uma continuação lógica e linear do passado, assim como o passado não seria algo comum a todos e sim mutante e individual, portanto heterogêneo.¹⁷⁶

A quebra da unicidade entre a noção de tempo histórico e de história pessoal é um princípio que passa a determinar os procedimentos artísticos a partir de então. O tempo individual zela pela diferença e subjetividade em contraposição ao tempo coletivo e, desse modo, compreende-se a fragmentação de um todo caracterizando a cena. Isso se configura em outra abordagem de ação, tempo e espaço, uma vez que a compreensão do tempo no teatro das artes oitocentistas fazia-se de modo unificado e sem interrupções, enquanto o teatro de variedades propõe a interrupção do tempo valorizando a presença e o conflito do gesto no espaço da cena.¹⁷⁷

Desse modo, o modelo orgânico, aspirado pelo ideal wagneriano e pela composição harmônica do teatro simbolista, passa a ser recusado em nome de uma forma mecânica e inorgânica. A idéia de montagem, colagem e simultaneidade (como possibilidades de estruturação do ato teatral, inspirados no cinema, na pintura e no teatro de variedades) apresenta, então, construções caracterizadas por eventos e fragmentos distintos, obedecendo ao tempo imposto pela máquina.

Além de conceber um modo de organização codificada da estrutura cênica, passa-se a pensar em meios de re-articulação das convenções teatrais, pela via da destruição. Isso promove a distinção entre os ideais simbolistas e o movimento das

¹⁷⁶ GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó*. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1997. p. 16

¹⁷⁷ BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 8ª. Edição. Rio de Janeiro – RJ: Ed. Bertrand Brasil, 1989. p. 116

vanguardas. Nesse sentido, os procedimentos das vanguardas anunciaram a ruptura com os modelos orgânicos. Esses procedimentos tinham em comum a destruição da ilusão teatral, tanto na preponderância racional do texto dramático quanto no sistema de organização cênica.¹⁷⁸

O *music-hall*, o cabaré e o circo constituem o teatro de variedades que foram os modelos de espetáculo que inspiraram os movimentos das vanguardas, em especial o futurismo, o construtivismo e o dadaísmo, pois refletiam questões essenciais para o rompimento com as convenções dramáticas e com a relação passiva do espectador com o espaço da cena. Tais espetáculos enfatizavam a presença da fisicalidade de gestos, assim como de situações que envolviam risco aos participantes. Isso Barthes chama de “quase certo”, ou seja, o “trabalho humano memorializado” que está intrinsecamente ligado ao risco como modo de existência do espetáculo.¹⁷⁹

O *music-hall* foi uma importante influência para o movimento futurista por revelar o ritmo da vida moderna, apresentando noções de beleza e grandiosidade distintas do modelo do drama burguês e do teatro simbolista. Marinetti, em seu “manifesto do teatro de variedades”, declarou a importância de tais atividades teatrais pelo sentido de variedade, ou seja, a existência simultânea de cinema, acrobacia, música e dança, revelando “toda a gama de estupidez, imbecilidade, parvoíce e absurdidade, arrastando a inteligência para as raias da loucura”¹⁸⁰

A estrutura do *music-hall* e do circo, além da simultaneidade dos eventos que propunha uma nova percepção tanto do espectador, quanto dos procedimentos artísticos, revela um caráter eminentemente físico de movimentos mecânicos e acrobáticos, garantindo assim um modelo inorgânico de representação. Isso está de

¹⁷⁹ BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 8ª. Edição. Rio de Janeiro – RJ: Ed. Bertrand Brasil, 1989. pp. 117 e 118

¹⁸⁰ GOLDEBERG, Roselee. *A arte da Performance – do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 07

acordo com Barthes quando este, referindo-se ao *music-hall*, acredita na variedade como uma condição do artifício.¹⁸¹

A composição orgânica dos elementos em nível de igualdade com o espírito se converte, no contexto das vanguardas históricas, em um modo de construção retalhada que se dá de acordo com as especificidades dos materiais a serem trabalhados, caracterizando muitas vezes os procedimentos pela colagem e simultaneidade dos eventos.¹⁸²

É por essa razão que o termo montagem foi uma das definições para a concepção dos eventos cênicos oriundos das vanguardas. Nesse sentido, cabe lembrar que Sánchez nomeia os procedimentos daquele período como “obras artefacto”, ou seja, a fragmentação resultante do acúmulo de diversas artes como procedimentos de criação.

É certo que a idéia de “obras artefacto” parece ter melhor relação com os procedimentos da colagem do que propriamente com a montagem, uma vez que a técnica da colagem envolve a presença de materiais distintos, “não nobres e inusitados”, garantindo no resultado a marca impressa do processo de feitura.¹⁸³ isso também se aproxima do ideal de superação do nível racional, propondo a presença do acaso no processo de criação, como pretendiam os dadaístas e surrealistas.

O conceito de montagem segue uma lógica de estruturação dos fragmentos e o ritmo de suas seqüências, a fim de revelar o ponto de vista do montador. A relação com o espectador é pretendida exatamente na percepção da intenção ordenadora da montagem. A colagem, no entanto, baseia-se em uma justaposição mais aleatória dos

¹⁸¹ BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 8ª. Edição. Rio de Janeiro – RJ: Ed. Bertrand Brasil, 1989. p. 116

¹⁸² SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de La Imagen (Cuenca)*: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1994. p. 49

¹⁸³ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999. p. 51

fragmentos, cujo sentido deve ser construído apenas no final do percurso, ou seja, na relação com o espectador. Entretanto, tais procedimentos podem ser análogos, no sentido de compreender a montagem como uma construção mais aberta, na qual as associações nas resoluções dos opostos podem ficar indefinidas, deixando ao espectador sua síntese.¹⁸⁴

Desse ideal é relevante que seja apresentado o conceito de “montagem de atrações” (1923), considerada como a primeira teoria de montagem, do cineasta russo Sergei Eisenstein. Este conceito estabelece relações não somente com o contexto cinematográfico e teatral do construtivismo russo, mas com procedimentos de montagem cênica e dramática, no contexto europeu, a partir da década de 1920.

A experiência de Eisenstein com o teatro, assim como sua participação no movimento “outubro teatral”, levou-o a conceber uma arte teatral afinada ao espírito da revolução, ou seja, de impacto e de fisicalidade. Eisenstein entendia por fisicalidade das atrações todo o conjunto de geometria, precisão, luz, cores, corpo em movimento, em um espetáculo nos moldes do *music-hall*, dos shows de cabaré e do espetáculo circense. Nesses espaços, a montagem desses elementos deveria destacar a “agressividade” responsável por levar ao espectador qualidades de “disposição afetiva”.

¹⁸⁵

Para Eisenstein a montagem é a engenhosidade da combinação dos planos, o modo de “transformação criativa” dos fragmentos¹⁸⁶. Podemos compreender que o modo engenhoso ao qual se refere Eisenstein se aplica à condição de não linearidade de uma estrutura dramática ou cênica, na qual, a concepção de história se apresenta

¹⁸⁴ FERNANDES, Silvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 195

¹⁸⁵ FINTER, Helga. *El teatro postmodern*. Revista Criterios, La Habana, n. 31. p. 30

¹⁸⁶ EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro – RJ: Jorge Zahar Editor, 2002. p. 16

na ordenação de fragmentos autônomos e o conflito passa a existir pelo “choque, [...] de dois fragmentos opondo-se um ao outro.”¹⁸⁷

A idéia de unidade dos elementos propunha, para a ordenação da escritura cênica a característica de transição das ações e eventos, sendo exatamente esse o ponto de ruptura que o movimento das vanguardas históricas apresenta, ou seja, em lugar da passagem gradual, surge o conceito de fragmento, que está ligado à justaposição como movimento ordenador da escritura cênica.¹⁸⁸

A quebra da ilusão pela artificialidade, a presença do tempo imposto pela máquina, e a imprevisibilidade são as características vanguardistas que marcam tais procedimentos artísticos e revelam, conseqüentemente, transformações na cena teatral. A simultaneidade torna-se um traço característico por declarar a inexistência de uma única ação centralizadora, e por “tornar decisivo que o abandono da totalidade não seja pensado como um déficit, mas como possibilidade libertadora – de expressão, fantasia e recombinação – que se recusa à ‘fúria do entendimento’”.¹⁸⁹

a experiência total de vida e o inanimado.

Seguindo o fluxo de ruptura anunciado no contexto das vanguardas, os dadaístas e surrealistas lançaram como questão propulsora à efetivação de seus ideais, o sentido de negação à estetização dos procedimentos artísticos. Ambos os movimentos valorizaram a manifestação do imaginário, do acaso e de livres

¹⁸⁷ EISENSTEIN, Sergei. *Montagem de atrações*. In Ibid 3, p. 249

¹⁸⁸ FERNANDES, Silvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 284

¹⁸⁹ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Ed.Cosac&Naify, 2007. Pág. 147.

associações do pensamento como modo de revelar aspectos desconhecidos da realidade e do homem, restituindo o valor primário da relação entre arte e vida.

O dadaísmo e o surrealismo foram movimentos decorrentes da Primeira Guerra Mundial. Desse modo, o conceito de obra de arte total, assim como as experimentações expressionistas¹⁹⁰ e construtivistas estavam, ainda, relacionadas ao espírito romântico e representavam modelos de integração social da arte, correspondendo a um modo de continuidade na idéia de progresso e de inserção artística na realidade.¹⁹¹

Daí surgem, para o dadaísmo e para o surrealismo, os motivos que lhes ampararam a negação (e a destruição) da noção de realidade e das manifestações artísticas ligadas à idéia de progresso histórico. Enquanto o dadaísmo valeu-se do não sentido do mundo, dos homens e das coisas, mantendo a negação e a ironia como palavras de ordem, o surrealismo se propôs a adentrar pelo inconsciente, pelo universo dos sonhos, pelos “territórios de sombra”, propondo uma espécie de manifestação artística que reencontrasse sua dimensão orgânica.¹⁹²

Interessava, portanto, não somente um modo de ordenação dos elementos, mas também um modo de “combinação e destruição mútua” das linguagens artísticas, a favor de uma experiência total de vida.¹⁹³ Este foi o propósito reivindicado pelas colagens dadaístas: a manifestação do acaso, a desordem, o irracionalismo e a

¹⁹⁰ O movimento expressionista esboçou a consciência de estetização formal bem como do não sentido do homem diante da realidade, em tentativas artísticas ligadas a submersão no inconsciente individual, objetivando um modo de arte poética que revelasse o aspecto humano em amostragens de situações desumanas. Entretanto para os dadaístas e surrealistas, o expressionismo ainda estava ligado a uma áurea espiritual, o que permitiu somente revelar aspectos parciais do homem. In, MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande, MS: CECITEC/UFMS, 1991. p. 54

¹⁹¹ SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de La Imagen*. (Cuenca): Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1994. p. 57

¹⁹² SANCHES, loc. cit.

¹⁹³ Ibid, p. 64

destruição; e a escrita automática do surrealismo: a manifestação do inconsciente, palavras com espontaneidade vital e criadora. Esse certamente foi o ponto forte do movimento surrealista, declarando sua ruptura com o dadaísmo e os demais movimentos: a possibilidade artística de romper com a racionalidade, ampliando as vias de acesso para as imagens do inconsciente. A questão que aqui se coloca compreende a vida interior do pensamento e da imaginação contra as convenções da linguagem.

O surrealismo surgiu como consequência e ruptura do movimento dadaísta, destacando-se, talvez, como o movimento mais significativo das vanguardas. A relevância do surrealismo deve-se a investida radical no inconsciente humano, revelando territórios sombrios da experiência humana, ampliando o conceito de vida na esfera da arte, no que diz respeito à negação das convenções e codificações artísticas.

Com esse propósito, os surrealistas sustentaram a vitalidade do pensamento onírico na regência dos procedimentos artísticos; suas colagens e montagens foram caracterizadas pela organização (entendida como transformação alquímica) de diversos elementos, que no processo de justaposição tornavam-se privadas de intencionalidade artística.

O pensamento surrealista (contrário à concepção construtivista) compreendeu por intencionalidade, o acaso objetivo, fundamentado nas forças do inconsciente: um espaço onde o desejo transforma a realidade de acordo com as necessidades individuais. Essa noção de acaso seria, então, ordenadora dos procedimentos artísticos surrealistas ao definir a atividade artística como um acontecimento “desconhecido mas esperado”, e responsável por desencadear a experiência fortuita e significativa da vida.

194

Desse modo, o acontecimento surrealista pretendeu “apresentar uma representação” na qual, a simultaneidade dos fragmentos das linguagens artísticas, da

¹⁹⁴ KRAUSS, ROSALIND E. *Caminhos da Escultura Moderna*; tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 133

presença de pessoas e objetos, em um espaço e tempo presentes, passa a ser entendida como uma articulação vital. Aqui surge um princípio radicalizador do acontecimento teatral (e que irá se observar na década de 60 e 70), em relação à quebra da ilusão da representação, quando a valorização da ação em um tempo e espaço de presentificação, configuram a experiência da vida contra a representação, quando toda uma ação, compartilhada por artistas e espectadores, manifesta a valorização do processo, do rito e do happening.

Evidentemente, estar contra a linguagem e as formas artísticas não implicou em uma recusa formal, mas em mudanças significativas quanto às possibilidades estruturais da realidade artística, bem como quanto à relação entre arte e vida. Ou seja, a experiência total de vida estaria em oposição aos modos de representação artística.

195

Nesse sentido, podemos nos reportar a Artaud, que após sua saída do movimento surrealista, dedicou-se a vislumbrar para a cena teatral os propósitos surrealistas, e talvez tenha sido o autor que melhor representou o espírito e pensamento desse movimento. Para ele, a destruição da linguagem aconteceria na transformação da poesia da linguagem, em poesia do espaço. Esse espaço não compreende mais a representação convencional e sim um espaço autogerador; espaço este onde teatro e vida retomam sua identificação original, onde palavras, gestos e imagens assumem seus aspectos físicos e afetivos. Em relação a essa nova linguagem teatral, Artaud compreendeu gesto, palavra, movimentos e objetos como signos da materialidade teatral e, desse modo acreditou na possibilidade de uma nova gramática

¹⁹⁵ Ver sobre o espetáculo *Relâche*. In, SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de La Imagen*. (Cuenca): Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1994. Pág. 58; e, GOLDEBERG, Roselee. *A arte da Performance – do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006. pp. 80 a 84

cênica, uma espécie de escritura codificada como hieróglifos, o que permitiria “o trânsito contínuo do manifesto ao oculto”.¹⁹⁶

A relação entre manifesto e oculto expressa a questão surrealista de oposição entre a realidade cotidiana e a realidade onírica. As imagens surrealistas valorizam a presença daquilo que é insólito, que rompe com o habitual exatamente pelo “choque afetivo, a partir da desorganização da representação do real.”¹⁹⁷

As imagens surrealistas, desse modo, são representantes das imagens poéticas, exatamente pela conjunção de realidades que, por meio do choque, admitem a existência de uma realidade oculta. Essa outra existência refere-se a um dos fundamentos surrealistas: “a existência é o outro”¹⁹⁸, ou seja, o território da sombra, do desconhecido, da manifestação do duplo, de uma percepção individual que desconfia da realidade evidente, autonomizando, assim, a existência das imagens mentais:

Tudo se passa como se a ‘descoberta’ do inconsciente tivesse precipitado um processo de desrealização que, iniciando-se com a suspeita do simulacro da vida, termina por afirmar a vida do simulacro.¹⁹⁹

Nesse sentido, a força criativa das montagens e colagens surrealistas, estava em justapor fragmentos que cotidianamente não se comportam juntos. O processo de reconstrução da realidade dá-se, então, pela descaracterização e alteração da escala dos objetos, das coisas e do próprio homem, com a intenção de associar experiências visuais distintas.²⁰⁰

¹⁹⁶ SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de La Imagen*. (Cuenca): Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1994. p. 65

¹⁹⁷ MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande, MS: CECITEC/UFMS, 1991. P. 120

¹⁹⁸ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Ed. Iluminuras, Ltda, 2002. p. 100

¹⁹⁹ Ibid, p. 102

²⁰⁰ COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.p. 61

A revolução pretendida por Artaud, no que ele chamou de “poesia do espaço”, seria a reconstrução das condições da visão e da audição como meios que conduzem a compreensão por meio da estranheza e da agressão aos sentidos.²⁰¹ Isso contraria o apoio à criação artística centrada somente no campo visual.

O estranhamento surrealista dialoga, então, com a realização do drama orgânico (em oposição ao drama da linguagem) idealizado por Artaud, e que nascem do conflito entre o humano e o não humano. O diferencial proposto pelo surrealismo, e de certa forma, continuado por Artaud, compreende que o ideal inorgânico se relacionou estritamente a experiências formais da arte, enquanto a presença do não humano evidenciou aspectos formais da arte a partir da manifestação livre do pensamento, revelando ao homem e à realidade cotidiana a presença dos aspectos ocultos e reais da própria natureza humana: “o não humano não é o inorgânico, mas exatamente o seu contrário: é o que o homem não pode compreender de si mesmo.”²⁰²

O propósito surrealista de incursão no inconsciente apoiou a ligação intrínseca entre imagem e pensamento de um modo diverso da concepção dos modelos orgânicos ligados à fantasia, como acreditou o simbolismo. O que se colocou em questão foi a presença concreta de outra realidade, revelada na condição do não humano, dos desejos inconscientes, do imaginário e da memória presentificada. Esses aspectos referem-se a experiências ligadas à vida humana, presentes nos modos de concepção cênica de Tadeusz Kantor e de Oswald de Andrade (especificamente em *A morta*).

Esse pensamento amparando os procedimentos de criação da cena teatral firmou a representação pautada pela realidade das aparências. Assim, o estranhamento, como condição que marca a relação entre cena e espectador, deu-se

²⁰¹ FINTER, Helga. *El teatro postmodern*. Revista Criterios, La Habana, n. 27.

²⁰² SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de La Imagen*. (Cuenca): Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1994. p. 68

na separação de realidades. Ou seja, a cena teatral assumiu a ilusão da imagem como condição da representação; ela mesma presentifica a ilusão e a realidade do desconhecido.

Desse modo, a escritura cênica compreende a representação teatral como realidade autônoma (na articulação dos sistemas cênicos), não subordinada ao primado do texto. Refere-se também a um modo pessoal de articulação da linguagem e, assim, coloca-se intimamente ligada à linguagem poética, porque diz respeito ao pensamento daquele que a articula:

De fato, os discursos cênicos se aproximam em vários aspectos de uma estrutura onírica e parecem contar algo acerca do mundo onírico de seus criadores. É essencial para o sonho a não-hierarquia entre imagens, movimentos e palavras. ‘Pensamentos oníricos’ constroem uma textura que se assemelha à colagem, à montagem e ao fragmento, não ao curso de acontecimentos estruturados de modo lógico. O sonho é o modelo por excelência da estética teatral não-hierárquica, uma herança do surrealismo.²⁰³

As questões a respeito da relação entre escritura cênica e imagem como fruto do pensamento individual justificam, nesse trabalho, a presença do *Teatro da Morte* de Tadeusz Kantor que, na transição entre simbolismo e vanguardas históricas, bem como na destruição e re-articulação de ambos, concebeu sua poética cênica. Uma poética na qual a imagem revela o fluxo do pensamento, de construção e destruição, caracterizando um mecanismo de construção teatral. Assim, pela compreensão da imagem como fluxo do pensamento, *A Morte*, de Oswald de Andrade insere-se nesse trabalho. A obra revela-se como, uma escritura de alto teor imagético e disseminadora de múltiplos sentidos. Oswald acredita na escritura cênica como responsável pela composição do “drama”; isto porque o próprio autor modernista questiona as exigências

²⁰³ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Ed.Cosac&Naify, 2007. p. 140

da dramaticidade, subordinadas à linguagem do texto, classificando *A morta* como um “ato lírico em três quadros”.

Sabemos que Tadeusz Kantor produziu em um período posterior ao das vanguardas históricas. Além disso, em função de sua origem polonesa, a Segunda Guerra Mundial marcou decisivamente sua trajetória. Entretanto, desde a primeira fase, *o teatro mecânico*, iniciada em 1938, até a fase final, *O Teatro da Morte*, podemos certamente verificar, em Kantor, a influência tanto do movimento simbolista, quanto dos movimentos das vanguardas. (evidentemente, uns em maior relevância que outros).²⁰⁴

Do mesmo modo podemos nos reportar a Oswald de Andrade, que a partir do ideal antropofágico, absorveu a influência dos movimentos das vanguardas, em um processo de devoração, assimilação e eliminação de tais posturas, resultando uma forma renovada e renovadora, a partir da experiência pessoal. Assim, é evidente que a obra do autor modernista reflita questões oriundas de tais movimentos. Em *A Morta*, a atmosfera simbolista e os ideais surrealistas, colocam-se em forte evidência: de assimilação e recusa.

Notamos, nas poéticas de Kantor e Oswald, uma relação de admiração e discordância com o movimento simbolista e com as vanguardas históricas, o que permitiu a destruição dos mesmos em nome de projetos estético-ideológicos absolutamente autênticos. Prevaleceu tanto no *Teatro da Morte* quanto no texto *A Morta*, um mecanismo de construção, regido por pensamentos íntimos e noturnos, que se configura tanto na presença do lirismo, quanto na presença da destruição e do acaso.

Esses preceitos estão correlacionados em favor da consumação de uma imagem, que desloque os eixos da percepção cotidiana, diferenciando-se, também, da concepção de imagem como efeito visual da representação tradicional.

²⁰⁴ O espetáculo que marca o início de sua primeira fase, “o teatro mecânico”, foi “A morte de Tintangiles” de Maeterlinck; e o manifesto referente à sua última fase, “o teatro da morte”, é iniciado com comparações e discordâncias com o ideal de Craig.

Nesse sentido, a concepção de imagem que nos aporta o *Teatro da Morte* e *A Morta*, diz respeito tanto à suspensão da transitoriedade do tempo (pela estaticidade), quanto à interrupção brusca deste (o acaso e a destruição). Essa construção de imagem propõe ao espectador uma abertura para além da visão, colocando-se “no tempo entre olhar e olhar, quando algo não visto se torna quase visível entre imagem e imagem, quando algo não ouvido se torna quase audível entre som e som, quando algo não sentido se torna quase perceptível entre as sensações.”²⁰⁵

E quando o olhar do espectador encontra na cena, o olhar de um ser que se assemelha ao humano, mas ainda assim, é profundamente distante? Como uma coisa, como um objeto?

²⁰⁵ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Ed.Cosac&Naify, 2007. p. 318

3.3 Kantor e Oswald – processo, memória e morte.

A ‘morte de Deus’ não passou de um episódio; a ‘morte do homem’ já é uma peripécia mais grave. Filha de dois óbitos precedentes, a morte da morte daria um golpe decisivo na imaginação. Esconder as agonias no hospital, as cinzas no columbário, escamotear o que causa pavor sob a luz artificial e as maquilagens do *funeral home*, é embotar nosso sexto sentido do invisível e, por efeito indireto, os outros cinco. “Com efeito, perder de vista o insustentável é diminuir a perturbante atração da sombra e seu oposto, o valor de um raio de luz.”

(Régis Debray. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente)

princípio

O mecanismo de construção cênica em Tadeusz Kantor, ligado à memória e à morte, evidenciado no período do *Teatro da Morte*, aproxima-se aqui da obra *A Morte* de Oswald de Andrade no que diz respeito à crise da poética. A expressão, “crise da poética”, é atribuída ao comportamento do texto de Oswald, mas também se aproxima de Kantor, pois a cena do *Teatro da Morte* compreende tanto a reflexão sobre as especificidades da linguagem teatral, quanto a reflexão de si mesmo. Dessa forma, sujeito e cena tornam-se intimamente ligados e auto-reflexivos. Assim caracteriza-se o comportamento poético, no que diz respeito ao modo como o sujeito articula a linguagem. Os espetáculos que compreendem o *Teatro da Morte* têm íntima ligação com as memórias de Kantor. Do mesmo modo em *A Morte*, Oswald assume uma “espécie de revelação biográfica” que se baseia na destruição de si mesmo.²⁰⁶

²⁰⁶ GARDIN, Carlos. *O Teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 164

Assim pretendemos relacionar a poética de ambos no que se refere à “tripla ligação”, concebida por Bachelard como “imaginação, memória e poesia”.²⁰⁷ As aproximações que aqui se colocam entre o *Teatro da Morte* e o texto *A Morta* são aspectos da obra dramatúrgica de Oswald e aspectos da produção de Kantor, que compreende manifestos e espetáculos.

aproximações

A Morta inicia a separação entre a atitude político-social de Oswald, de suas inquietações pessoais como poeta, questão essa a ser evidenciada em seus últimos textos.²⁰⁸ Na abertura do texto *A Morta* há uma carta-prefácio dedicada a Julieta Barbara, na qual Oswald justifica sua postura indicando a opção de sua cena pelas vias da morte:

DOU A MAIOR IMPORTÂNCIA À MORTA em meio da minha obra literária. É o drama do poeta, do coordenador de toda a ação humana, a quem a hostilidade de um século reacionário afastou pouco a pouco da linguagem útil e corrente. Do romantismo ao simbolismo, ao surrealismo, a justificativa da poesia perdeu-se em sons e protestos ininteligíveis e parou no balbuciamiento e na telepatia. Bem longe dos chamados populares. Agora os soterrados, através da análise, voltam à luz, e através da ação, chegam às barricadas. São os que têm a coragem incendiária de destruir a própria alma desvairada, que neles nasceu dos céus subterrâneos a que se acoitaram. As catacumbas líricas ou se esgotam ou desembocam nas catacumbas políticas. A você que é a minha companheira nessa difícil aterrissagem, dedico A MORTA²⁰⁹

²⁰⁷ BACHELARD, Gaston. *Os devaneios voltados para a infância*. In, *A poética do devaneio*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução: Alain Marcel Mouzat, Mário Laranjeira. – 2ª. Edição – São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 100

²⁰⁸ BANDEIRA, Manuel. *A morta, O rei da vela*. In, *Panorama do fascismo / O homem cavalo/ A morta/ Oswald de Andrade*. São Paulo : Globo, 2005. (Obras Completas de Oswald de Andrade). p.159

²⁰⁹ ANDRADE, Oswald de. *A morta. Panorama do fascismo / O homem cavalo/ A morta/ Oswald de Andrade*. São Paulo : Globo, 2005. (Obras Completas de Oswald de Andrade). p. 177

A cena pretendida por Oswald vale-se, especificamente, do espaço teatral como espaço autônomo e de criação. Espaço onde poeta e poesia se auto-analisam, e assinalam a construção das cenas. Nesse processo, caracterizado pela invenção, a cena de *A Morta* recusa e contesta as convenções da linguagem realista e naturalista. Como vimos anteriormente, na rubrica de abertura do primeiro país do texto *A Morta*, Oswald refere-se ao espaço de sua cena como um ambiente de análise, ou seja, um espaço no qual há a recusa de espelhar a realidade e de comunicar-se pela empatia.

210

Ainda quanto à rubrica inicial do texto, Oswald apresenta aspectos que declaram a presença da morte na concepção de sua cena, como modo de oposição à realidade/linguagem “útil e corrente”. A presença da morte é, então, evidenciada na figura das marionetes, na estaticidade e no ambiente de análise. A atmosfera de estaticidade e a falta de eventos, apresentadas no primeiro país, evidenciam uma noção espaço-temporal de “perscrutação do que não há” ²¹¹, na qual apresenta atores estáticos, incapacitados de agir, esperando alguma ação ou acontecimento.

Uma de suas personagens, intitulada “A outra”, duplo da personagem “Beatriz”, afirma em um dado momento do texto:

A outra – és o presságio, poeta!²¹²

Nesse sentido, o *Teatro da Morte* pode oferecer analogias com o texto de Oswald, porque se afirma, inseparavelmente, como espaço pessoal (relativo às

²¹⁰ GARDIN, Carlos. *A cena em chamas*. In, *Panorama do fascismo / O homem cavalo/ A morta/ Oswald de Andrade*. São Paulo : Globo, 2005. (Obras Completas de Oswald de Andrade). p. 174

²¹¹ GARDIN, Carlos. *O Teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 168

²¹² ANDRADE, Oswald de. *A morta*. In, *Panorama do fascismo / O homem cavalo/ A morta/ Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2005. (Obras Completas de Oswald de Andrade). p. 194

memórias de Kantor) e como, espaço autônomo (independente da realidade). A cena do *Teatro da Morte* vale-se de uma realidade e de uma história, na contramão da realidade “oficial”, pois esta compactua com a idéia de progresso histórico. A necessidade de Kantor de desistir da história, de não dar continuidade ao ideal de progresso revelou-se, no *Teatro da Morte*, como a falta de vida e o recurso da morte.

Ocorre que a dualidade entre morte e vida, corresponde, no teatro de Kantor, respectivamente, à oposição entre ficção e realidade. O *Teatro da Morte* revela-se então como um “país da ficção”.²¹³

As evidências que caracterizam a manifestação da morte na cena de Kantor assemelham-se à atmosfera do primeiro país de *A Morte*, no que diz respeito à presença de manequins, da estaticidade e de certa postura de análise. Análise porque Kantor está presente na cena de seu teatro da morte, e se coloca a observar e ser observado por suas figuras/memórias. É assim que o *Teatro da Morte* propõe-se a manifestar o irrepresentável, por meio da sensação de algo que está por vir, da “enunciação do vir-a-ser”, revelando um modo de “perturbar a ordem das coisas no espaço do agora”.²¹⁴

Essa postura de perturbação no espaço do agora, como característica do *Teatro da Morte*, pode ser relacionada à presença do manequim. Este, também na condição de “um modelo para o ator vivo”, apresenta-se pela semelhança e estranhamento, rompendo com as noções da realidade cotidiana:

Devemos devolver à relação ESPECTADOR/ATOR sua significação essencial. Devemos fazer renascer esse impacto original do instante em que um homem (ator) surgiu pela primeira vez perante outros homens (espectadores),

²¹³ KANTOR, Tadeusz. Que morram os artistas. *Catálogo do espetáculo*. Tradução: Marcia de Barros. CRT – centro di Ricerca per il Teatro de Milão, Institut für moderne Kunst Norimberga e Centro Cricot 2 Cracóvia, 1985. Pág. 20. Disponível em, <http://www.fabricasaopaulo.com.br/articles.php?id=171>.

²¹⁴ KOBIALKA, Michal. *Delírio da carne: arte e biopolítica no espaço do agora*. In GREINER, Christine & AMORIM, Claudia. *Leituras da Morte*. Organização de Christine Greiner e Claudia Amorim. São Paulo: Annablume, 2007. p. 76.

exatamente semelhante a cada um de nós e, entretanto infinitamente estrangeiro.²¹⁵

Pretendemos, ao destacar a presença dos manequins na cena de Kantor e das marionetes na cena de Oswald, apresentar indícios do modo de manifestação da realidade da morte: pelo artifício teatral, pela condição do não humano e pela necessidade do estranhamento como condição da relação cena-espectador:

“A morte é antes de tudo uma imagem e permanece uma imagem.”²¹⁶

A figura dos manequins e marionetes apóia a idéia da ausência/presença de mensagem na representação teatral das cenas de Kantor e Oswald. Tais figuras são colocadas como a própria representação da aparência, ou seja, como objetos estatuarios, que se referem à memória de alguém. Os manequins apresentam-se, então, na condição de humanos-coisas. Assim diante dos olhos do espectador, revelam uma imagem a perturbar as noções entre visível e invisível, parecendo carregar uma inscrição como uma espécie de lembra-te:

O que é o meu Eu se ele já encontra nele mesmo o estranho, o outro, o objeto do qual pretendia se separar categoricamente? Esse Eu parece então desatinado; sua racionalidade está em jogo.²¹⁷

A evidência mútua das oposições é então característica da cena de Oswald e da cena de Kantor. O primeiro país de *A Morte* caracteriza-se pela oposição entre os atores estáticos (e falantes), posicionados na platéia, e as marionetes “fantasmas e mudas, que gesticulam as suas aflições”, colocadas no centro da cena. Temos assim a tensão entre movimento e não movimento, o tempo contínuo e a interrupção do tempo, a figura do humano e a aparência dele. As falas são fragmentos, aparentemente

²¹⁵ KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984. p. 249

²¹⁶ BACHELARD, Gaston. In, DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Tradução Guilherme Teixeira; Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. p. 27

²¹⁷ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Ed.Cosac&Naify, 2007. P. 349

desconectados, apresentados como vagas constatações, como perguntas de algo que aconteceu, está acontecendo ou poderá acontecer:

Beatriz – minha imagem frustrada

A Outra – o silêncio é necessário à nossa amizade

O Poeta – toda mudez termina no útero de amanhã

A Outra – estão batendo

O Poeta – aqui não há portas

Beatriz – abre aquela porta

O Poeta – no meio da mágica

Beatriz – nunca se sabe quem é que está batendo

A outra – é perigoso abrir toda a porta

Beatriz – só o papa pode abrir

(...)

Beatriz – o amor é o quero-porque-quero...

A Outra – quem gritou?

Beatriz – não foi aqui.²¹⁸

Assim, as ações de tais personagens não se desenvolvem psicologicamente. São personagens possuidores de uma biografia retalhada. São fragmentos parodiados de outros textos, de outros personagens e de outros contextos.²¹⁹ São também questões pessoais de Oswald, transformadas em personagens, que acabam questionando o próprio autor, na figura do personagem “O Poeta”. Conseqüentemente,

²¹⁸ ANDRADE, Oswald de. *A morta*. In, *Panorama do fascismo / O homem cavalo/ A morta/ Oswald de Andrade*. São Paulo : Globo, 2005. (Obras Completas de Oswald de Andrade). pp. 188 e 194

²¹⁹ GARDIN, Carlos. *A cena em chamas*. In, *Panorama do fascismo / O homem cavalo/ A morta/ Oswald de Andrade*. São Paulo : Globo, 2005. (Obras Completas de Oswald de Andrade). p. 165

as ações dos personagens, expressas nas falas, acabam se desenvolvendo em interrupções.

Em Kantor, a característica das cenas também tem a interrupção como princípio. Cenas e personagens que nunca concluem o seu trajeto. A organização das cenas acontece por meio de uma colagem/montagem, que permite ao encenador unir peças distintas de sua memória: as familiares e as do contexto em que vivia. Desse modo os fragmentos distintos se revelam em uma nova criação e versão das memórias.

220

A colagem/montagem dos fragmentos permite, a ambos os criadores, a construção de uma narrativa retalhada, alterando as convenções de ação, tempo e espaço. O sentido aqui de colagem/montagem refere-se à simultaneidade de procedimentos no mecanismo de construção de ambas as cenas, a de Kantor e a de Oswald. Esses procedimentos explicitam o pensamento de seus criadores, mas também abrem para o espectador o campo de percepção do jogo entre observador e objeto observado. O sentido, então, é construído no final do percurso, ou seja, na relação com o espectador.

O jogo entre observador e objeto observado parece ocorrer duplamente: na relação de Kantor e Oswald diante do “outro” (suas memórias) e, concomitantemente, na relação entre cena (objeto observado) e espectador (observador). Assim, a estaticidade (na presença dos manequins e marionetes, e na condução de determinadas cenas) ocorre, também como um princípio de interrupção: do tempo contínuo, da manifestação do acaso, da espreita da morte e da abertura ao espectador.

O objeto/imagem, nas poéticas de Kantor e Oswald, apóia-se na presentificação do instante, entre a realidade do objeto/imagem, e a observação do espectador. Isso significa que esse instante, transcende os limites espaços-temporais da visualização e

²²⁰ ROSENZVAIG, Marcos. *El teatro de Tadeusz Kantor*. Ensayo, Editorial Leviatán, 1995. p. 76

do próprio objeto/imagem, uma vez que a experiência não se restringe ao que se observa, e sim ao que propõe ao espectador:

É um reconhecimento que, muito embora deflagrado pelo objeto, de certa forma não diz respeito ao objeto. E, como um momento, não está relacionado ao tempo em que o objeto em si existe ou em que o observador o experimenta ou compreende. Isto é, o momento não se assemelha à passagem linear do tempo decorrido entre a visão do objeto e a apreensão de seu significado. Em lugar desse tipo de arco, a forma desse momento tem muito mais o caráter de um círculo – a forma circular de uma perplexidade.²²¹

Esse comportamento possibilita, por meio do estranhamento no “espaço do agora”, a existência simultânea das oposições entre vida e morte, entre passado e futuro.

Nesse sentido, podemos nos reportar a Lehmann, que nomeia o *Teatro da Morte* como “teatro lírico cerimonial”²²², no qual a presença da cerimônia, “na verdade cerimônia fúnebre” anula o sentido, pelas vias da ironia, e o demonstra nas oposições e transformações ocorridas em cena. No espetáculo *A classe morta*, por exemplo, Kantor acreditou na coexistência da morte e da velhice em um ambiente infantil de uma classe escolar, “o mistério da morte, uma dança macabra medieval, tem lugar em uma sala de aula.”²²³

Em *A Morta* especificamente no segundo país, Oswald apresenta e aproxima o grupo dos vivos e o grupo dos mortos. Esses grupos, evidentemente, opõem-se. Travam uma batalha entre a subversão e a gramática, o sujeito e o objeto, a linguagem e o pensamento, o passado e o futuro. O ambiente é revelado em tom de agitação pública, comportando a existência simultânea dos grupos opostos. Pela repetição das

²²¹KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 95

²²²LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Ed.Cosac&Naify, 2007. p. 121

²²³ KANTOR, Tadeusz in, *Ibid*, p. 119.

seqüências cênicas, Oswald propõe a transformação gradativa das contradições: as situações apresentam-se como um comício, transformando em julgamento final, culminando em uma marcha fúnebre:

“A charanga do exército da morte toma conta da cena lentamente.” ²²⁴

A postura cerimonial apresenta procedimentos (de oposição e/ou de transformação) que revelam um modo de construção e de destruição do sentido, assim como apresentam o contraste fundamental entre morte e vida. Tal contraste faz parte da poética do *Teatro da Morte* e do texto *A Morta*.

A concepção de teatro cerimonial, creditado a Kantor, parece coincidir com o que Carlos Gardin diz a respeito do texto *A Morta*. De acordo com o pesquisador, o contraste e a contradição são elementos de composição na obra de Oswald:

É preciso visitar a morte para conhecer a vida e, assim como nos antigos rituais gregos ou na estrutura do grotesco, morte e vida se confrontam e se defrontam numa batalha de opostos. ²²⁵

As cenas de Kantor e Oswald apontam para a ligação do drama com o ritual quando, justamente, algumas informações ocorrem tanto no nível simbólico quanto no real, por transportar do passado ou do futuro fatos e noções eternas e repetíveis. ²²⁶ Nesse sentido, Régis Debray indica que a palavra “representação” em língua litúrgica aponta para “um caixão vazio sobre o qual se estende uma mortalha para uma cerimônia fúnebre”. ²²⁷

²²⁴ ANDRADE, Oswald de. *A morta*. In, *Panorama do fascismo / O homem cavalo/ A morta/ Oswald de Andrade*. São Paulo : Globo, 2005. (Obras Completas de Oswald de Andrade). p. 217

²²⁵ GARDIN, Carlos. *O Teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 164.

²²⁶ ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. p.30

²²⁷ DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Tradução Guilherme Teixeira; Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. p. 24

Talvez por esse motivo, o texto *A Morta* seja iniciado e finalizado com o personagem “O Hierofante”. Este é um sacerdote, de que se valeu Oswald para colocar-se na mediação entre o mundo dos vivos (espaço do espectador) e o mundo dos mortos (espaço da cena, da memória).

Na cena do *Teatro da Morte* existe uma separação espacial que pode representar tal mediação entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos. Nessa separação, Kantor está sempre no limiar desse espaço, entre a cena e o público, como um mestre de cerimônias. O espaço da cena revela-se, para ele, como o espaço “multidimensional” de suas memórias. No fundo do espaço cênico há sempre uma porta (no caso do espetáculo *Aqui eu não volto mais* são três portas), por onde os atores, manequins e objetos: “saem e voltam a entrar transformados. Esse espaço oculto funciona como um operador de milagres, esse espaço está vedado da vista dos espectadores e do próprio Kantor, que se mantêm em cena até o final do espetáculo”.²²⁸

Isso revela um mecanismo de criação intimamente ligado ao fluxo da memória, ou seja, um contínuo aparecer e desaparecer de imagens. Kantor seleciona especialmente aquelas imagens que não estão ligadas ao pensamento cotidiano e utilitário. A cena do *Teatro da Morte* apresenta fragmentos que a memória “oficial” esqueceu e, assim, questiona a realidade, e a compreende como algo que somente pode ser “usado”. Do mesmo modo, questiona o modo de se adentrar pela memória.²²⁹

Em *A Morta*, a revelação autobiográfica de Oswald configura-se como a crise da poética, apontando a luta entre o pensamento do autor e a impossibilidade de inserção em uma realidade/linguagem habitualmente aceita. Por isso a questiona a partir de si mesmo. De modo semelhante, Kantor afirma que seus espetáculos abordam questões essenciais para um artista e o desenvolvimento de sua obra, bem como carrega a idéia de um homem que tenta se definir em relação à sociedade.

²²⁸ ROSENZVAIG, Marcos. *El teatro de Tadeusz Kantor*. Ensayo, Editorial Leviatán, 1995. p. 57

²²⁹ KOBIALKA, Michal. *Kantor está morto! Esqueçam Kantor!* In, Revista Sala Preta. Departamento de artes cênicas da ECA-USP, n. 5, 2005.

Compreendemos, assim, que a presença da morte, em tais poéticas, instala-se como um processo analítico e destruidor do sujeito, que zela pela preservação de seu pensamento. As respectivas poéticas cênicas, de Oswald e Kantor, podem ser caracterizadas pela invenção de suas memórias. Isso nos remete à “tripla ligação” concebida por Bachelard como “imaginação, memória e poesia”.²³⁰

Em *Os devaneios voltados para a infância*, Bachelard nos apresenta os dois modos de concepção de memória. Estes podem nos fazer compreender a relação e articulação, propostas por Kantor e Oswald, na ligação e composição de suas cenas pelas vias da imagem. Bachelard aborda o devaneio voltado para a infância, como um estado originário e primitivo, que propõe ao indivíduo um contato íntimo com imagens próprias e inerentes a sua individualidade. Imagens estas que, definitivamente, opõem-se à memória cronológica, ou seja, aquela dos fatos narrados e lembrados a nós por outros: “Essas infâncias multiplicadas em mil imagens não são, decerto, datadas. Seria ir contra seu onirismo tentar encerrá-las em coincidências para ligá-las aos pequeninos fatos da vida doméstica.”²³¹

O filósofo ressalta que tais devaneios, voltados para a infância, possibilitam o reconhecimento da invenção como característica intrínseca da memória: “então o devaneio voltado para o nosso passado, o devaneio que busca a infância, parece devolver vida a vidas que não aconteceram, vidas que foram imaginadas”.²³²

O devaneio como um estado da imaginação, possibilita uma identificação solitária que proporciona ao indivíduo o reconhecimento de imagens deflagradas pela poesia. A poesia, originada de tal devaneio infantil, propõe ao leitor/espectador um mesmo estado de infância perdida.

²³⁰ BACHELARD, Gaston. *Os devaneios voltados para a infância*. In, *A poética do devaneio*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução: Alain Marcel Mouzat, Mário Laranjeira. – 2ª. Edição – São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 100

²³¹ BACHELARD, *loc. cit.*

²³² *Ibid*, p. 107

Bachelard ainda define e distingue dois conceitos acerca da imaginação, nos quais apresenta a reflexão e distinção da concepção de imagem e de visualidade – a imaginação material e imaginação formal.²³³ Sua proposta de poética busca o fundamento inicial de um processo artístico iniciado na materialidade das coisas, garantindo a presença de uma força originária e dinâmica, fiel ao olhar íntimo e à memória do indivíduo. Acredita-se, assim, na presentificação da imaginação material. A imaginação formal estaria ligada somente aos aspectos da visualidade superficial das coisas em que “encontram seu impulso na novidade; divertem-se com o pitoresco, com a variedade, com o acontecimento inesperado.”²³⁴

No entanto, Bachelard ainda destaca que essas duas forças imaginantes são inerentes ao indivíduo e complementares, “sem dúvida, há obras em que as duas forças atuam juntas. É mesmo impossível separá-las completamente.”²³⁵

Desse modo, não pretendemos aqui desprivilegiar os efeitos criativos inerentes aos modos de apreensão do mundo ocasionados pela chamada imaginação formal. Isso porque cremos na presença latente das causas materiais em determinadas formas, assim como toda causa material necessita de um modo formal para ser exibida. A sugestão do filósofo é que se percorra um caminho iniciado na matéria, para que dessa forma se complemente a imaginação e causa formal. Bachelard propõe uma idéia de elaboração do pensamento no processo artístico que reconheça as imagens latentes do indivíduo. Assim, podemos lembrar as palavras de Craig: “como se apresentam a nossa imaginação e depois aos nossos olhos?”.

Bachelard chama a atenção para a idéia de imagem como um fator interior e mental. Nesse sentido, encontramos na poética do *Teatro da Morte* e no texto *A Morte* um reflexo de procedimentos criativos que compreendem a imagem como

²³³ BACHELARD, Gaston. Imaginação e Matéria. In, *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

²³⁴ Ibid, p. 01

²³⁵ Ibid, p. 02

representação de uma realidade autônoma da realidade cotidiana. O estranhamento coloca-se, assim, como possibilidade de relação entre a realidade da morte e a realidade cotidiana.

Oswald conclui *A Morta*, no país chamado de o “país da anestesia”, no qual ressalta a negação da vida por meio de um ambiente composto pela árvore da vida desfolhada em forma de cruz, jazigos, e a presença do urubu de Edgar Allan Poe. A cena termina com o personagem “O Poeta”, queimando “Beatriz” e declarando a impossibilidade de conciliação dos opostos, vida e morte. Assim, espectador e cena, são marcados pela barreira intransponível da qual nos fala Kantor:

FACE àqueles que tinham permanecido deste lado, um HOMEM, postou-se EXATAMENTE semelhante a cada um deles e entretanto (em virtude de alguma ‘operação’ misteriosa e admirável) infinitamente DISTANTE, terrivelmente ESTRANGEIRO, como que habitado pela morte, separados por uma BARREIRA que por ser invisível não deixava de ser apavorante e inconcebível, assim como o sentido verdadeiro e a HONRA não podem nos ser revelados senão pelo SONHO.²³⁶

A separação de realidades, realidade da morte (invisível) e realidade cotidiana (visível), oferece a reflexão de que sem o semblante do invisível não há a possibilidade da forma visível. A morte, como potência do vazio, presta-se a elevar o pensamento sobre a própria realidade, do visível ao invisível:

O além exige a meditação de um aquém. Sem um fundo do invisível, não há forma visível. Sem a angústia do precário, não há necessidade de memorial. Os imortais não batem fotos entre si. [...] Com efeito, somente aquele que passa, e sabe disso, quer permanecer.²³⁷

Parece não ser outra a finalidade dos manequins, das marionetes e dos atores, nas cenas de Kantor e de Oswald. São figuras que manifestam simultaneamente uma

²³⁶ KANTOR, Tadeusz. *Manifesto do Teatro da Morte*. Tradução: Roberto Mallet. In, Revista Camarim (publicação da cooperativa paulista de teatro). São Paulo: ano 8, n. 35, julho/agosto/setembro de 2005.p. 24

²³⁷ DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Tradução Guilherme Teixeira; Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. p. 28

presença e uma ausência. Não são humanos, mas fazem lembrar um. A realidade distante que essas figuras expressam, devolve-nos afetivamente, uma realidade íntima da experiência humana:

A existência dessas criaturas configuradas à imagem do homem de uma forma quase sacrílega e quase clandestina, fruto de procedimentos heréticos, traz a marca desse lado obscuro, noturno, sedicioso da trajetória humana, o cunho do crime e dos estigmas da morte enquanto fonte de conhecimento. A impressão confusa, inexplicada, de que é pelo artifício de uma criatura com falaciosos aspectos da vida, mas privadas de consciência e de destino, que a morte e o nada transmitem sua inquietante mensagem – é isto que causa em nós esse sentimento de transgressão, ao mesmo tempo recusa e atração.²³⁸

O mecanismo teatral de Tadeusz Kantor e o comportamento da obra dramatúrgica de Oswald de Andrade apresentam o processo de reconhecimento e colisão das imagens da memória, como procedimento de construção cênica. Isso compreende tanto a reflexão sobre as especificidades da linguagem teatral, quanto a reflexão de si mesmo. A tripla ligação anunciada por Bachelard como “imaginação, memória e poesia” amparam o comportamento imagético de Oswald e Kantor, uma vez que a incursão no pensamento íntimo configura-se, em ambos, como o reconhecimento do “outro”: a realidade de suas memórias pessoais.

Assim, o jogo entre observador e objeto observado, inserido na realidade da cena, evidencia a representação das aparências e a separação das realidades: a da cena e a do espectador. Entretanto, essa distância anuncia a responsabilidade do espectador, pretendida tanto por Oswald quanto por Kantor, no que diz respeito à revelação de si mesmo diante de um objeto/imagem estranho, a um tempo estrangeiro e familiar: da precariedade e do destino humano.

²³⁸ KANTOR, Tadeusz. *Manifesto do Teatro da Morte*. Tradução: Roberto Mallet. In, Revista Camarim (publicação da cooperativa paulista de teatro). São Paulo: ano 8, n. 35, julho/agosto/setembro de 2005. p. 16

4 Foi tarde - memorial do processo criativo.

Este capítulo apresenta aspectos do processo de criação do espetáculo *Foi tarde*; será redigido em primeira pessoa, no intuito de articular o seu conteúdo artístico e, ao mesmo tempo, fazer reflexões autorais. Busca-se aqui o procedimento do memorial descritivo, assentado na relação do espetáculo com os artifícios da morte, que constam de sua poética.

informações iniciais

O espetáculo *Foi tarde* foi concebido como proposta da disciplina de “Montagem Teatral” do 4º. ano do curso de Artes Cênicas, da Universidade Estadual de Londrina, no ano de 2006. O processo de trabalho aconteceu de fevereiro a novembro do mesmo ano. Posteriormente, voltamos a trabalhar no espetáculo que, durante o ano de 2007, foi apresentado em algumas cidades e festivais do país.

Sob a minha coordenação e direção, o grupo contou ainda com a participação de dez pessoas: sete atrizes, dois atores e um músico responsável pelo desenho sonoro. Informações adicionais sobre o espetáculo, sobre seus materiais, bem como sobre a ficha técnica, encontram-se em anexo.

A proposta partiu de investigações sobre o texto *A Morte* e sobre alguns procedimentos da poética do *Teatro da Morte*. A tentativa de aproximação do texto com princípios do *Teatro da Morte* pretendeu uma abordagem prática, em consonância com algumas reflexões realizadas e com alguns princípios por mim selecionados como objetos de estudo deste trabalho.

Outro fator relativo à criação do espetáculo foi a investigação do espaço hospitalar e de procedimentos clínicos, visando à reflexão quanto à presença da morte em um espaço cotidiano e o modo como ali se estabelecem as relações pessoais. Assim, incorporaram-se ao material de pesquisa, reportagens e relatos de casos a respeito dos procedimentos clínicos necessários para detectar a falência dos sinais

vitais no corpo humano, bem como de procedimentos necessários a diversos exames. Objetos pertencentes ao paradigma hospitalar – luvas, máscaras cirúrgicas e objetos clínicos – também foram incorporados ao trabalho.

A proposta de investigação do ambiente hospitalar refere-se à minha percepção e à abordagem pessoal do comportamento inerente a tal ambiente, configurando-se como um modo de denúncia íntima. Assim, o material recolhido, referente aos já citados procedimentos, justificou-se pela necessidade de melhor amparar alguns fatos presenciados e inventados pelas observações da memória e da imaginação.

O espetáculo *Foi tarde* originou-se, portanto, da relação de três materiais: o texto *A Morta*, aspectos do *Teatro da Morte* e questões do ambiente e da conduta hospitalares. O confronto de tais materiais possibilitou a reflexão sobre os modos de presença da morte, bem como determinou a estruturação das cenas e a organização dramatúrgica. O espetáculo *Foi tarde* convocou a morte na busca de procedimentos estruturais intimamente ligados ao modo de percepção interna e de abordagem externa, destacando a dualidade nos conceitos de vida e morte em um ambiente hospitalar.

a consciência da morte

O que acontece quando o corpo recusa a consolação das formas corretas, o consenso do gosto, que permite uma experiência comum de nostalgia para a experiência voyeurística de nós mesmos? ²³⁹

²³⁹ KOBIALKA, Michal. *Delírio da carne: arte e biopolítica no espaço do agora*. In GREINER, Christine & AMORIM, Claudia. *Leituras da Morte*. Organização de Christine Greiner e Claudia Amorim. São Paulo: Annablume, 2007. p. 61.

Tadeusz Kantor e Oswald de Andrade originaram questões fundamentais à criação do espetáculo *Foi tarde* no que se refere a possíveis significações e à representações da morte. De tais questões, duas se apresentaram de modo relevante: a primeira diz respeito à condição da morte como meio capaz de revelar as diferenças e dualidades nos modos de vida, habitualmente aceitos, podendo gerar, pelo estranhamento, possibilidades de mudança do comportamento. A outra questão, decorrente da primeira, refere-se a uma consciência da morte (diferente “de um mal estar diante da morte”) como potência de vida e criatividade, intimamente ligada a fatores de compreensão da experiência pessoal.

O contato com o trabalho de Kantor e Oswald me permitiu vislumbrar as razões pelas quais ambos encontraram na ambivalência da morte, o espaço de crítica e autocrítica: como um modo de abordagem de si mesmos e assim uma resposta para suas respectivas realidades (social, política e artística).

A construção do espetáculo *Foi Tarde* buscou compreender modos de articulação cênica a partir das poéticas citadas, bem como, de questões referentes ao ambiente e a conduta hospitalares. O modo de articulação das cenas é classificada aqui como “artifícios da morte”. Entretanto, antes de destacar o processo de construção das cenas, gostaria de refletir sobre as razões intrinsecamente ligadas a tais artifícios, bem como sobre a escolha de tais autores, no que concerne à consciência da morte como mediadora de minha percepção diante das relações pessoais e dos conceitos de vida e morte em um ambiente hospitalar.

Certamente um ambiente hospitalar não favorece a consciência da morte somente pela constante presença de corpos mortos ou pelo estranhamento causado diante disso. Mas tal estranhamento, como um misto de atração e repulsa possibilita outra abordagem de si mesmo e das relações externas. Talvez seja esse o motivo de avistar a perda de humanidade como representação da morte, observando o modo como se dão as relações interpessoais em um ambiente hospitalar (paciente X médicos, enfermeiros, atendentes). Um ambiente hospitalar pareceu-me o local análogo ao indicado por Primo Levi como “zona cinzenta”, uma área de indeterminações acerca

da significação de papéis definidos nas relações pessoais e sociais, bem como de indistinção das significações de morte e vida.²⁴⁰

Essa indistinção de significados propicia diversos modos de abordagem de tal ambiente e de sua função no cotidiano. O ambiente hospitalar é, então, ambivalente porque se destina a cuidar da vida e abrigar a morte. É caracterizado como um espaço que separa a morte do cotidiano, como são também os necrotérios e cemitérios. Posso pensar em tais espaços como espaços de controle da morte, porque assim, talvez, consiga justificativa para a percepção da camuflagem diante das representações da morte em procedimentos que geram a vida; procedimentos clínicos que se concentram em modos de demonstração da violência e da perda, para garantir a vida. Ocorre-me que a não percepção da dualidade de tais atos é o que propicia a banalização da morte e, como consequência, a banalização da vida. Curioso é que sendo o hospital um espaço destinado a cuidar da vida, parece surgir automaticamente, a necessidade de se desconsiderar a percepção de violência e de perda. E o que acontece quando o corpo não consegue camuflar a percepção da violência e da perda em tais atos?

Um ambiente hospitalar por ser, então, o local propício à ocorrência da morte, acaba por revelar exatamente o seu contrário, a desvalorização da morte, quando a “exposição demais também gera invisibilidade e esta ambivalência marca a complexidade do fenômeno”.²⁴¹

Por compreender o ambiente hospitalar como um espaço incerto, a questão centra-se, desse modo, nas contradições que determinam tais relações nesse espaço. A condição do paciente (de impotência diante do que lhe é incerto) configura-se em uma exposição ao outro, que em determinadas circunstâncias (quando a violência

²⁴⁰ GREINER, Christine & AMORIM, Claudia. *Leituras da Morte*. Organização de Christine Greiner e Claudia Amorim. São Paulo: Annablume, 2007. Pág. 11.

²⁴¹ Ibidem, p. 13.

esconde-se nas atitudes e procedimentos necessários), assemelha-se a um modo de exposição à morte. Assim os modos de demonstração da violência e da perda, nos ambientes hospitalares e nos seus respectivos procedimentos clínicos, são as evidências que compõem determinadas cenas do espetáculo *Foi Tarde*.

Tais cenas foram caracterizadas pela construção gradativa de situações, nas quais a demonstração da violência fica a cargo da manifestação dos detalhes que evidenciam a contradição por trás da normalidade e, assim, revelam um modo de exposição à morte.

Nesse sentido, a relação entre figuras hospitalares (médicos, enfermeiros) e pacientes tornou-se o mote central de determinadas cenas do espetáculo, no intuito de refletir sobre a normalidade e/ou a banalidade de determinadas convenções. Dessa forma, explicitou-se a condição do paciente como espectador de si mesmo a partir do constrangimento, do desconforto e da impotência, gerados por essa relação.

O paciente pôde ser entendido como seu próprio espectador uma vez que “toda a violência é performativa porque precisa ter público, nem que o público seja apenas a própria vítima” ²⁴². A condição de espectador de si mesmo pareceu-me inerente às situações que se colocam em uma fronteira da vida, quando o constrangimento, a impotência e o medo, como modos de violência, destacam a consciência da morte, o que é distinto da compreensão da morte como um fato distanciado do cotidiano. Essa abordagem, recorrente nas cenas do espetáculo, teve como proposta destacar, essencialmente pelas vias da ironia, o questionamento acerca da desumanização presente em tais procedimentos de vida, bem como refletir o modo como individualmente lidamos com a morte.

O fato de estar diante da morte como um modo de estar diante de si mesmo, na condição de um paciente, foi imaginado como sendo semelhante à condição de estar

²⁴² Ibidem, p. 12

diante de uma máquina fotográfica, ou, ainda, diante de uma imagem fotográfica. Assim, posso me valer das palavras de Roland Barthes, solicitando o destaque da palavra médico quando se ler fotógrafo, bem como procedimento clínico ao se ler fotografia:

O fotógrafo tem de lutar muito para que a fotografia não seja a morte. Mas eu, já objeto, não luto. (...) o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros – o Outro – desapropriaram-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade, um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis.²⁴³

A necessidade de o paciente estar à disposição e preparado para as possíveis intervenções clínicas, talvez possa justificar a presença de um acontecimento hospitalar habitual, repetido três vezes no decorrer do espetáculo. Tal acontecimento é a perda de sangue. Esse fato presta-se à reflexão sobre a contrariedade desse procedimento, (e também o real consentimento do paciente), marcado nas convenções hospitalares, pelo furo de uma seringa que penetra a pele, ou pelo corte de um bisturi. Impossível não recorrer a Barthes novamente e refletir sobre uma de suas definições de *punctum*, como pequeno buraco, pequeno corte que “fere” o espectador na evidência de certo detalhe a partir da visualização primeira.²⁴⁴ Voltaremos logo a isso.

Assim, a perda de sangue representa um modo de destituir a vida do corpo e destacar que “toda a violência é excessiva porque para ser demonstrativa e chegar ao ponto desejado precisa ‘gastar’ coisas (objetos, sangue, sentimentos) em um ato de

²⁴³ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.p. 29

²⁴⁴ Roland Barthes refere-se a dois elementos presentes na imagem fotográfica: o *punctum* e o *studium*. O *studium* refere-se ao que a imagem evidencia o que ela é pragmaticamente: “é um caso muito vasto”. Já o *punctum* refere-se ao um detalhe – pequeno corte, ferida – que se anuncia ao espectador, e que pune da visualização primeira da imagem. In, BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

‘gastar improdutivamente’”.²⁴⁵ Essas ações representam (para minha memória-corpo-percepção) um modo de exposição à morte, pois certamente se alojam no corpo como irrupções no fluxo de vida.

A primeira aparição de sangue, no espetáculo, é ocasionada pelo encontro do personagem “um homem” com o personagem “enfermeiro chefe”. Esse encontro dá o nome à cena de “brincando com a morte” (segunda cena do espetáculo). Nessa cena, o “enfermeiro chefe” coloca-se como um dos representantes da morte, sendo convocado por “um homem”. Assim, a cena é caracterizada pelo confronto físico entre os dois que se referem, em alguns momentos, a ações e brincadeiras infantis baseadas em pequenas disputas. Na finalização da cena, quando “o enfermeiro chefe” comanda a brincadeira, este coloca sobre as mãos de “um homem” dois saquinhos com sangue/tinta e em seguida, após o consentimento de “um homem”, bate suas mãos contra as dele, estourando os saquinhos e marcando as mãos e o corpo de “um homem” com sangue. Com esse ato, o personagem “enfermeiro chefe” vence a disputa e inicia a manifestação da morte no espetáculo.

Manchas surgidas nos lençóis, que cobrem três personagens, constituem o segundo momento de aparição de sangue. No terceiro momento ocorre a realização de cortes num corpo, como em uma autópsia. Esses dois momentos também se referem à perda de sangue e à iminência da morte, bem como à “disponibilidade” de um objeto, que seria, em verdade, a condição do paciente.

A presença do sangue, em *Foi Tarde*, não se destina a lembrar a vida, como habitualmente essa associação é feita, a referência é a perda do sangue, como um ato que lembra a iminência da morte. Essa presença no espetáculo está intimamente ligada aos modos de abordagem de certas lembranças pessoais. O sangue na cena de *Foi Tarde* está quase que exclusivamente, relacionado aos personagens “um homem” e “o

²⁴⁵ GREINER, Christine & AMORIM, Claudia. *Leituras da Morte*. Organização de Christine Greiner e Claudia Amorim. São Paulo: Annablume, 2007. p. 12

corpo dela sobre a maca”; “um homem” pode referir-se a busca, a tentativa de lembrar e reconhecer as próprias lembranças; “o corpo dela sobre a maca” pode ser visto como a invasão da lembrança no tempo presente. Ou seja, é a lembrança não solicitada e nem advinda do exercício de rememorar. O elemento sangue então desencadeia, em tais figuras/personagens, certos fatos que pertencem tanto ao passado, quanto ao presente. Não é possível identificar exatamente a lembrança que desencadeia certas ações presentes, mas é possível afirmar que alguma coisa da memória e, ligada ao sangue, marca certo modo de percepção/alteração do tempo presente:

“Além de toda decisão pública ou privada, além da justiça e da responsabilidade, há algo inabordável no passado. Só a patologia psicológica, intelectual ou moral é capaz de reprimi-lo; mas ele continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar. Não se prescinde do passado pelo exercício da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato da vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente.”²⁴⁶

Certas lembranças puderam, então, ser vistas como fatos nunca antes vividos. Isso é caracterizado, evidentemente, pela invenção de memórias e, também, pelo estranhamento diante de um fato que se conhece, mas não se compreende ao certo. Essa postura caracteriza a relação da figura/personagem “um homem”, inserido em um ambiente hospitalar (e diante de certos eventos característicos de tal ambiente ou mesmo eventos alheios a tal ambiente) e a relação com a figura/personagem “o corpo dela sobre a maca”.

O espetáculo *Foi tarde*, valeu-se do ato de questionar contradições observadas em modos de vida, presentes em ambientes hospitalares (e ambientes correlatos como

²⁴⁶ SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*/Beatriz Sarlo; tradução Rosa Freire d’Aguilar. – São Paulo: Companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. Pág. 09.

clínicas, salas de espera e necrotérios...). O eixo do questionamento é justamente a perda de humanidade. Desse modo, buscou perturbar algumas noções convencionalmente aceitas (as noções de vida e morte que se inserem num ambiente hospitalar, a condição de objeto atribuída ao paciente e, ainda, noções e memórias relativas ao elemento sangue), evidenciando o pólo contrário à leitura cotidiana.

Evidentemente, essa abordagem propôs questões que estão além do ambiente hospitalar, e que envolvem o modo como individualmente lidamos com a exposição à morte. Acredito que esse questionamento está intimamente ligado a postura das imagens e situações expostas no espetáculo, uma vez que o processo de construção destas dedicou-se a apresentar as perguntas inerentes à construção do próprio trabalho.

Se as noções de morte em um ambiente hospitalar foram apreendidas pela memória, e me causam um misto de atração e repulsa, exatamente pelas dualidades percebidas em detalhes arquitetônicos, gestuais, sonoros, imagéticos e táteis, o comportamento das imagens a que me refiro, não poderia ser pensado de outro modo. O espetáculo *Foi tarde* partiu de questões referentes à minha relação com a morte, e de fatores cotidianos que, de alguma forma são percebidos pela presença da morte. Assim, as imagens e situações criadas para a cena se destinaram a me devolver as perguntas iniciais.

O comportamento imagético do texto de Oswald e do *Teatro da Morte* de Kantor, evidentemente, compreende a manifestação da morte como condição autônoma para a realidade teatral. Desse modo, a morte como a aparência de vida, parece não ter outra forma de ser articulada cenicamente senão pelas vias da imagem.

Assim o caráter imagético do espetáculo partiu do princípio da inversão de valores a fim de deslocar os eixos da percepção cotidiana que se apóiam em um ou outro pólo da contradição. Parece-me que dificilmente o cotidiano ofereça uma possibilidade de imagem que proponha a reflexão no destaque das dualidades. O que podemos ver cotidianamente ou afirma exageradamente a vida, a ponto de nos esquecermos da morte, ou afirma a morte - a ponto de nos esquecermos da vida. O

cruzamento ou a instauração da dúvida sobre esses conceitos certamente pode se destinar a abordagens artísticas.

A imagem compreendida aqui, e apoiada pelos modos de abordagem de Oswald e Kantor, destina-se a propor perguntas que se iniciam no processo de destruição e negação, ou seja, destruição/negação do modo comum de percepção, destruição/negação da cena como reprodutora da realidade. Isso é diferente de uma abordagem pautada pelo choque de imagens aterrorizantes e violentas. Refiro-me então a um modo íntimo de apreensão do detalhe e da diferença, que possibilita diferentes formas de percepção da violência, da perda, da morte e de si mesmo. Esse detalhe se relaciona aqui com o *punctum*, apresentado por Barthes; com aquilo que “punge” da visualização primeira e totalitária da imagem, ferindo o espectador, expandindo a ação do olhar e propiciando, inevitavelmente, a co-participação daquele que olha.

O jogo metafísico e central das poéticas de Kantor e Oswald – vida e morte – refere-se, além da clara oposição, a um espaço entre vida e morte: o detalhe de um espaço incerto e por isso, espaço de potência; espaço que permite a sensação de estranhamento diante do fluxo cotidiano da realidade, bem como permite a sensação de estranhamento acerca da ambivalência presente no conceito de vida e no conceito de morte.

Esse intervalo de espaço e tempo parece revelar exatamente o *punctum* de um tempo presente. Quando esse detalhe/ferida se anuncia abertamente, evidenciam-se as contradições do pensamento e dos modos de visão pessoal sobre o que é convencionalmente aceito e compreendido por realidade.²⁴⁷

²⁴⁷ KOBIALKA, Michal. *Delírio da carne: arte e biopolítica no espaço do agora*. In GREINER, Christine & AMORIM, Claudia. *Leituras da Morte*. Organização de Christine Greiner e Claudia Amorim. São Paulo: Annablume, 2007. pp. 57 e 58.

artifícios da morte

Representar é tornar presente o ausente. Portanto, não é somente evocar, mas substituir. Como se a imagem estivesse aí para preencher uma carência, aliviar um desgosto.

(Régis Debray. Vida e morte da imagem – uma história do olhar no ocidente)

Os artifícios da morte referem-se aos elementos estruturais destacados a partir da justaposição dos materiais que compõem o espetáculo *Foi Tarde*: princípios do Teatro da Morte, aspectos da exposição à morte em um ambiente hospitalar e o texto *A Morta*. O processo de análise de tais materiais me permitiu, inicialmente, destacar fragmentos e então seguir possíveis ordenações. Desse modo, ora a casualidade na ordenação dos fragmentos assemelhou-se a um processo de colagem, ora a intencionalidade na combinação dos fragmentos colocou-se como um modo de montagem de planos.

Esse processo teve início na estruturação de roteiros de cenas. Os fragmentos oriundos de tais materiais se dividiram em intenções, ordenações espaciais, sonorização, falas, objetos, imagens (mentais, fotográficas, cinematográficas e pictóricas), fragmentos de textos, entre outras possíveis proposições em cena. A ordenação desses materiais obedeceu ao trânsito do roteiro cênico às improvisações da cena, e vice-versa, com interferências mútuas. O início da escritura cênica compreendeu desenhos e a descrição sonora, visual e gestual das cenas.

Evidentemente, boa parte do material selecionado e experimentado, afastou-se do processo como, por exemplo, as referências a Dante, presentes no texto de Oswald. Em determinado ponto do trabalho prático, identifiquei duas possíveis vertentes para a

construção do espetáculo: uma que é caracterizada no espetáculo *Foi Tarde* e outra que se ligava a referências com *A Divina Comédia*. Compreendi que o percurso de Dante foi um elemento intertextual adotado por Oswald para a criação de seu texto e, dessa forma, não se adequou (naquele momento) ao que eu pretendia com a montagem. Talvez isso se justifique pela opção inicial de não representar o texto *A Morta* e sim estar ‘com o texto’. Estar com o texto *A Morta* significava pensar em **como** usar esse material, compreendendo que o “**porquê**” de tal escolha está intrinsecamente ligado a esse pensamento. Talvez fosse possível a concepção de outro espetáculo com o material dispensado para a versão final de *Foi Tarde*.

Assim, os artifícios da morte se originaram do processo de análise e de cruzamento dos três materiais citados. O ambiente hospitalar e seus respectivos procedimentos médicos se colocaram, quando inseridos no contexto da criação cênica, próximos à realidade teatral acerca da morte presente no texto de Oswald e na poética de Kantor. Da decomposição, colagem e montagem de tais materiais, resultou evidente a relação entre o cômico em Kantor, com determinadas situações do texto de Oswald, e o recurso a paródia. Esse último recurso, aliado à percepção do humor ingênuo, foi utilizado para destacar a inutilidade de certos procedimentos hospitalares.

Apresento, desse modo, algumas relações destacadas da decomposição, aproximação e confronto de cada material.

Aspectos da exposição à morte em um ambiente hospitalar.	<i>A Morta</i>	Princípios do <i>Teatro da Morte</i> .
A desumanização na normalidade/banalização diante da vida e da morte.	Ambiente de análise. Estaticidade e falta de eventos.	A morte lembrando a vida pela ausência. A estaticidade.
Jogo entre observador e objeto observado.	Jogo entre observador e objeto observado.	Jogo entre observador e objeto observado.
Vozes mecânicas.	Vozes mecânicas.	A memória: lembrar e

Corredores hospitalares. Ambiente incerto.	Diálogos entrecortados. Ambiente incerto. Cena auto-referente.	esquecer. Espaço multidimensional. Cena auto-referente.
Silêncio, máscaras, o corpo como objeto, a inutilidade e violência da instrumentação cirúrgica.	Silêncio, marionetes, estaticidade, falta de eventos e não ação.	Silêncio, manequins, o manequim como modelo ao ator, a relação com objetos esquecidos/inúteis.
Rigor, naturalidade e violência nos procedimentos clínicos. Procedimentos médicos aparentemente inúteis e cômicos. (“Diga 33”)	A paródia e a presença do grotesco e do circense.	A repetição mecânica, cômica e inútil de movimentos. A presença do grotesco e do circense.
A presença de figuras reconhecíveis: médicos, enfermeiros, pacientes, corpos na maca, etc.	A presença de figuras reconhecíveis: “O poeta”, a musa inspiradora “Beatriz”, a enfermeira, o sacerdote “Hierofante”, o policial, etc.	A presença de figuras reconhecíveis: o pai, a mãe, o padre, os soldados, etc.

Evidentemente, foi possível identificar a relação entre os materiais, depois de uma série de confrontos entre estes (o próprio ambiente hospitalar coloca-se como espaço de confronto entre *A Morta* e o *Teatro da Morte*). Esses mesmos confrontos, como característica natural do processo, marcam a construção de determinadas cenas e personagens, bem como a articulação do tempo na seqüência das cenas. Falaremos disso no decorrer do texto.

Destacados alguns fragmentos e motivos, o trabalho de criação consistiu ainda em treinamentos para o grupo de atores e improvisações. Foi necessária a seleção de exercícios específicos, a fim de investigar corporalmente a condição de estaticidade

(entendida enquanto sustentação) e a apreciação da gestualidade, bem como, na variação do tempo das ações.

As improvisações foram responsáveis por grande parte da criação das cenas e dos personagens do espetáculo. Assim destacarei alguns procedimentos que conduziram os improvisos, tendo em vista a articulação do processo que caracteriza a escritura do espetáculo.

dos objetos

Um dos procedimentos adotados para as improvisações foi o trabalho com objetos relacionados ao ambiente hospitalar – luvas e máscaras cirúrgicas, seringas, tesoura, maca, gaze e esparadrapo, faixas cirúrgicas, agulha e linha de costura, biombos e placas de exames de raio x. A proposta era buscar outros modos de utilização e significação desses objetos e, também, verificar um modo de manejo clínico que destacasse a rigidez, a naturalidade e a inutilidade de certas ações. Posterior a essa etapa, o trabalho se deu em buscar modos de relação e condução de determinados procedimentos clínicos, referentes ao ambiente hospitalar. Modos de relação independentes de tal ambiente também foram buscados.

Desses improvisos, selecionei algumas situações que trabalhavam ações de vestir luvas e máscaras visando às possibilidades de transformações físicas, ou seja, o ato de vestir as luvas e as máscaras passou a ser considerado como um modo de disfarce.

A partir disso, o trabalho dirigiu-se à manipulação no corpo do outro como se os atores estivessem manipulando um objeto clínico. Nesse sentido, o treinamento físico, com atenção à apreciação da gestualidade e do tempo, converteu-se em trabalhos específicos de decupagem das articulações do corpo. A continuidade deu-se em trabalhos de auto-manipulação, semelhante ao modo necessário para a manipulação dos objetos clínicos.

No primeiro país do texto de Oswald, temos a “enfermeira sonâmbula”. Segundo indicações do próprio autor, esta se encontra cansada, depois de uma noite de vigília, preparando-se para uma nova rotina de trabalho. Em *Foi Tarde* existem três enfermeiros. Entretanto, a condição destes é distinta da proposta de Oswald. Os enfermeiros presentes em cena assumem a postura de precisão e comicidade, de acordo com as tarefas que executam.

Da relação entre os objetos e os exercícios oriundos do treinamento, surgiram as improvisações que constituíram a condição (e a relação) dos personagens, “enfermeiro chefe”, “enfermeira padrão” e “assistente de enfermagem”.

Vale ressaltar que o personagem “enfermeiro chefe” - criado por um ator que também é frei da ordem de Santo Agostinho - tem profunda influência do personagem “O Hierofante”. Tal influência evidencia-se pela postura deste diante das cenas, como condutor da maioria delas e responsável pelas transformações dos personagens em objetos/figuras mortas.

De tais improvisações destaco princípios de construção de duas cenas que constituem o espetáculo: “montagem dos enfermeiros” e “exame ginecológico”. Na cena “montagem dos enfermeiros”, as duas enfermeiras se preparam maquinalmente para mais um dia de trabalho. Do mesmo modo que lidam com seus objetos, lidam com a “montagem de seus corpos” e, uma vez prontas, testam seus gestos característicos - medir os pulsos, verificar as pupilas, etc. O deslocamento dessas personagens pelo espaço da cena se baseia na movimentação imposta dos corredores hospitalares. Sendo assim, as enfermeiras percorrem linhas e ângulos pelo espaço como se caminhassem em um labirinto invisível.

A cena “exame ginecológico” é uma consulta na qual os procedimentos médicos habituais são tratados com rigor e comicidade. A cena consiste em, gradativamente, ir transformando uma paciente até que esta alcance sua condição de morte (o processo de transformação da paciente consiste na revelação do processo de construção da artificialidade). As enfermeiras retiram a roupa da paciente e colocam nela seios e pêlos pubianos falsos. No decorrer da cena, um último procedimento (um

“tiro-jato” com uma seringa) ocasiona a morte da paciente. O mesmo rigor, naturalidade e comicidade da manipulação dos objetos clínicos conduzem as ações de manipular e maquiar o corpo para o enterro.

Evidentemente, outras cenas e personagens surgiram nesse estágio e estão presentes no espetáculo final. No entanto, destaco alguns exemplos dos procedimentos mais significativos que possam servir de base para esta descrição e melhor leitura da escritura do espetáculo.

do texto *A Morta*

A rubrica inicial do texto *A Morta* descreve a atmosfera de uma cena que possibilitou alguns princípios para a criação de situações cênicas em *Foi tarde*. Foi por meio dela, como já foi dito no capítulo anterior, que iniciei as aproximações com a poética do *Teatro da Morte*. Nessa rubrica, Oswald propõe que o texto do “país do indivíduo” seja dito a três vozes e que tais vozes animem três marionetes referentes a elas no centro do palco. A partir dessa proposta de Oswald, foi proposto um improviso entre duas pessoas, em que uma manipulava e conduzia a outra por determinados espaços da cena. Dos diversos improvisos, selecionei um no qual um ator iniciava a manipulação em uma atriz e esta começava a adquirir movimentos próprios, ganhando aos poucos, espaço pela cena. Dessa relação foi se instaurando a tensão entre os comandos dele e a vontade dela, que se colocava contrária à obediência. Tal jogo se relacionava com a situação dos personagens “O Poeta” e “Beatriz” por todo o percurso do texto *A Morta*. Jogo este caracterizado por repulsa e atração.

Ainda com relação ao “primeiro país”, há uma manifestação de frases, compondo um diálogo aparentemente desconexo entre os personagens. Um dos primeiros trabalhos realizados a partir do texto foi dividir as falas dos personagens “O Poeta”, “Beatriz” e “A outra”, criando três textos independentes. A partir dos novos textos, propus a leitura simultânea destes, acompanhada da partitura de ações do casal de atores.

A partir desses experimentos, foi criado (como uma colagem textual) um só texto. Houve também, na versão final, a inclusão de fragmentos das reportagens sobre procedimentos médicos nos quais havia constatações médicas do corpo em processo de morte e também descrições de movimentos involuntários do corpo após a morte. Esse único texto passou a ser lido a três vozes, mas sem respeitar uma seqüência de diálogos; simultaneamente o mesmo texto passou a ser lido por duas atrizes e um ator. Essa ação verbal é caracterizada pela repetição de palavras e frases, uma vez que um ator dirigia uma pergunta a uma atriz e esta lhe respondia com a mesma pergunta. Ou ainda, outra pergunta.

Essas operações se converteram na cena chamada “a tua mão termina em reta, o teu braço está rígido e reto”, expressão presente no texto de Oswald. A cena é dividida em dois ambientes distintos: um do texto e outro relativo à partitura de ações. Entretanto, em determinados momentos, a partitura passa a ilustrar o texto que está sendo dito, mas logo volta a ganhar independência. Tal articulação entre um plano e outro, caracteriza-se também pela evidência de dois tempos distintos e simultâneos, ou seja, pelo confronto da situação do texto *A Morta* e a situação de um ambiente hospitalar. Quando partitura e texto se encontram, o tempo se unifica, mas isso se apresenta como uma breve manifestação de silêncio e pausa na ocorrência dos tempos desconexos. Certas colisões dos materiais que compõem o espetáculo imprimem-se no tempo e nas quebras/suspensões de tempo das cenas.

das reportagens sobre os procedimentos clínicos

Quando os improvisos estavam ligados aos objetos hospitalares e aos procedimentos médicos, foram introduzidas constatações médicas diante de um corpo em processo de morte, habitualmente usadas no vocabulário hospitalar. Foram utilizadas também partes do texto de Oswald. Com algumas situações definidas, solicitei aos atores que inventassem outras constatações médicas, bem como que misturassem a elas frases e palavras relativas ao texto e a suas possíveis “biografias”, como, por exemplo, datas e eventos ocorridos nessas datas.

A partir de tais improvisos, registrei os textos falados nas respectivas situações e pedi aos atores e atrizes que escrevessem individualmente datas e eventos específicos de suas “biografias”. As descrições trazidas pelos atores e pelas atrizes foram trabalhadas em diversos improvisos, como, por exemplo, trocando “biografias”, ou seja, um se apropriava das descrições do outro. Assim a cena devolvia outras invenções textuais. Posteriormente, trabalhei na criação de um só texto visando à gradação das constatações médicas, e aos fatos biográficos. Em sua finalização, inseri um fragmento do “rito de exéquias” presente no ritual fúnebre da igreja católica.

Assim ocorreu o esboço da cena chamada “as 3 mulheres que (se) foram”, título que explicita o nome de três personagens. Essa cena apresenta três mulheres, sobre três pequenos pedestais com rodas, girando sobre o próprio eixo com movimentos que lembram figuras em uma caixinha de música, sugerindo pacientes em estado terminal de vida. Elas se colocam em determinados pontos no espaço da cena e enquanto giram ininterruptamente sobre o próprio eixo, os três enfermeiros colocam-se a vigiá-las, em pontos distintos, ou se encaminham até elas, obedecendo a um modo de deslocamento pelo espaço da cena. O modo de deslocamento estabelecia analogia com os corredores hospitalares. Essas duas distintas ocupações e desenhos espaciais se destinam a também oferecer dois tempos distintos e simultâneos. A percepção de tais tempos distintos está ligada à articulação dos deslocamentos no espaço da cena.

Por duas vezes, os enfermeiros mudam as posições das três mulheres, e em determinados momentos aplicam, nas “pacientes”, procedimentos clínicos característicos. Tais ações se desenvolvem gradativamente e culminam na constatação dos enfermeiros acerca da condição em que elas se encontram: as constatações clínicas sobre o corpo em processo de morte.

As constatações clínicas misturam-se aos dados “biográficos”, culminando no “rito de exéquias”. O início do texto aproxima os dois planos e tempos anteriores, ou seja, é evidenciado que as constatações e os dados biográficos referem-se às três mulheres ali presentes.

Essa cena e forma de elaboração do texto visam demonstrar o processo de transformação gradativa da cena, partindo de algumas convenções acerca da morte: os dados clínicos dos médicos, fundidos a lembranças sobre a morte das personagens, culminando em um sermão religioso e, em um ritual fúnebre.

das máscaras

As máscaras utilizadas no espetáculo foram de grande importância para o processo de trabalho. Elas garantiram a exposição da condição de objeto atribuído ao ator, por meio do jogo entre o animado e o inanimado. Elas concretizaram a idéia de transformação da condição e da gestualidade, iniciada nas improvisações com as luvas e máscaras cirúrgicas. Além disso, reforçaram a gestualidade econômica e a “aparente imobilidade das estátuas”.²⁴⁸ A utilização das máscaras guiou todo o trabalho com vistas a determinar a presença da morte de modo cômico, sarcástico e autônomo.

A presença do grotesco e do circense, presentes no texto *A Morte*, no *Teatro da Morte* e nos ambientes hospitalares, justifica a inserção de tais máscaras do meio ao final do espetáculo, quando a exposição à morte ganha autonomia.

Do trabalho realizado com as máscaras, ressalto a cena “um circo de lembranças”, momento no qual as máscaras se aderem ao espetáculo. Agora todos os personagens compõem o espaço cênico, apresentam-se e vão se apresentando uns aos outros como num circo. Nesse novo espaço, os personagens se encontram em outras condições, transformados em figuras típicas de um circo dos horrores (como as gêmeas siamesas e a atiradora de facas) ou disfarçados de outros personagens que se apresentaram anteriormente no espetáculo (a personagem “enfermeira padrão” se disfarça de outra personagem, uma de “as 3 mulheres que (se) foram”; a personagem

²⁴⁸ DUBOIS, Philippe. In, D’ABRONZO, Thais Helena. Para salvar do esquecimento: da fotografia ao teatro da morte de Tadeusz Kantor. *Revista Discursos Fotográficos*. Universidade Estadual de Londrina. Curso de Especialização em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico. Londrina – PR, v.1, jan/dez. (2005-). p. 243

intitulada “aquela que se foi faz tempo” se disfarça de “enfermeira padrão”). Somente um ator e uma atriz utilizam as máscaras nesse momento. Entretanto, a condição estabelecida no trabalho com as máscaras propiciou outra abordagem para os objetos e para relações anteriormente vivenciados nas cenas.

Vale ressaltar que tais máscaras foram doadas pelo Departamento do Curso de Odontologia para o curso de Artes Cênicas no exato momento do processo de criação do espetáculo *Foi tarde*. Essas máscaras se destinavam ao treinamento de alunos de Odontologia no aprendizado de procedimentos clínicos e operatórios. As máscaras foram os nossos “objetos encontrados”.²⁴⁹

Assim, propus aos atores a realização de um trabalho análogo ao treinamento dos alunos de Odontologia: eles deveriam consultar uma paciente e demonstrar tais procedimentos aos “alunos”. Semelhante ao quadro “A lição de anatomia do doutor Tulp” de Rembrandt, mas com a condição de ser caracterizada uma consulta médica, que envolvesse um modo de transformação inanimada da paciente por meio da violência, inutilidade e comicidade dos procedimentos clínicos.

De tal trabalho surgiu a cena “a última dança”, talvez a cena de maior relevância dentro da proposta do espetáculo. A cena baseia-se em uma consulta hospitalar na qual, a partir dos procedimentos clínicos habituais, a sessão vai se transformando num jogo da forca. A referida cena conta com a presença de três participantes (como em um programa de auditório) que estão aprendendo a lição e participando do jogo com o enfermeiro. O local onde enfermeiros e alunos brincam de jogo da forca é o corpo da paciente. Do mesmo modo que há a transformação dos procedimentos clínicos, há a transformação da paciente que, posicionada em quatro apoios durante quase toda a consulta, e somente respondendo às perguntas que lhe são feitas pelo enfermeiro, transforma-se numa vaca. Essa transformação ocorre gradativamente, sendo evidenciada quando o enfermeiro cobre a paciente com um

²⁴⁹ Ver sobre os *objets trouvés* no capítulo 2, “As realidades de Tadeusz Kantor”; especificamente nas págs. 46, 47, 48 e 49.

lençol e veste-lhe a máscara, finalizando a consulta. A paciente então caminha em quatro apoios pelo espaço da cena, mugindo como uma vaca.

da fotografia

A fotografia aqui se apresenta por tratar da composição e idéia da última cena do espetáculo chamada “que reine entre vós o silêncio que convém aos mortos”. O nome da cena é uma outra expressão retomada do texto A Morta, constituindo também a última fala do espetáculo, que se destina a ser legenda da composição fotográfica da última cena.

Durante todo o espetáculo, as várias situações apresentadas se destinam a um modo de análise exposto na condição de observador e objeto observado. Entretanto, em nenhum momento as cenas se dirigem diretamente para a platéia. A abertura para o público, ocorre apenas na última cena. Após unir no centro da cena dois personagens, um diante do outro, o “enfermeiro chefe” pergunta à platéia:

Alguém dentre vós gostaria de dizer algo que recorde estes que não veremos mais?

O enfermeiro, após uma pausa, repete a pergunta. E após outro intervalo de silêncio, a cena se constrói: um pequeno funeral ao fundo do espaço da cena, uma autópsia no centro, as enfermeiras terminando suas atividades. Fluxo comum de tempo. Ao final de tais atos, esses pequenos fragmentos dispersos no espaço da cena se apresentam surpreendentemente ligados e intencionalmente enquadrados. A cena, então, dirige-se ao público, para posar para a foto, como um estranho retrato familiar.

Ali permanecem imóveis e em silêncio. Final do espetáculo.

da dramaturgia

O espetáculo e suas concepções de ação, espaço e tempo podem ser refletidas em suas três partes, as quais chamei por “prólogo”, “interrupções da morte” e “a inversão da morte”.

O “prólogo”, como anúncio das questões a serem abordadas, apresenta fragmentos de cenas e motivos de determinados personagens que serão recorrentes no decorrer do espetáculo. É a apresentação dos representantes da morte na ação dos personagens “enfermeiro chefe”, “enfermeira padrão” e “assistente de enfermagem”. Os motivos apresentados nessa cena são expressos na gestualidade característica dos personagens (a precisão e montagem das enfermeiras), na oposição do tempo contínuo e da imobilidade (o personagem “enfermeiro chefe” permanece imóvel durante toda a cena, revelando assim um também um aspecto de ação) e no desenho sonoro, composto por fragmentos de sons e temas musicais referentes a cenas posteriores. Há também a apresentação do personagem “um homem”, que na realização de um número de ilusionismo, busca lidar com a morte, na tentativa de retirar o lençol que cobre um corpo sobre uma maca. Esse momento é caracterizado pela simultaneidade de três planos distintos, que gradualmente colidem. O “prólogo” também anuncia o modo como se deu o processo de trabalho, fragmentos de cenas e de personagens oriundos da colisão dos três materiais que compõem o espetáculo, que sem relação aparente, encontram-se em um só espaço de cena.

As cenas que compõem a segunda parte, ou seja, as “interrupções da morte” apresentam imagens e situações desenvolvidas gradativamente, a fim de revelarem a exposição à morte em situações de vida habitualmente aceitas. Esse momento evidencia a princípio, determinadas situações cotidianas, como um sermão religioso, um exame ginecológico, ações de medir o pulso de um paciente, entre outras. Uma vez explícita a referência (das situações e dos personagens), tais situações se expandem, revelando outra leitura desses atos, ou seja, a possibilidade de inversão das situações. O tempo de condução dessas cenas pretendeu ser contínuo, obedecendo a uma progressão natural do processo de transformação da imagem. Os momentos de interferência, encarregados de romper e/ou suspender o tempo, destacando momentos de silêncio, ficaram a cargo da manifestação da perda de sangue, das interferências textuais e da invasão de uma situação ou personagem alheio ao contexto. Isso acontece com o personagem “um homem”: em um primeiro momento, este se coloca alheio ao ambiente e às situações hospitalares.

A terceira e última parte assume a inversão de valores, destacando a “inversão da morte” nas transformações suscitadas nas cenas anteriores. O espaço hospitalar assume, portanto, outras significações, torna-se incerto, porque mescla outras possíveis situações (uma sala de espera, um jogo de bingo, um circo, um retrato de família, um jogo de auditório, etc.), mas impede a leitura de uma referência clara com a realidade. Trata-se mesmo de outra realidade. Os personagens também assumem outras características por meio da utilização das máscaras e da liberdade de realizar ações fora de sua função habitual (a enfermeira brinca ser paciente; os enfermeiros jogam bingo em uma sala de espera; os pacientes realizam em si mesmos procedimentos clínicos – se costuram –; o enfermeiro brinca de jogo da forca no corpo de uma mulher, etc.). A maior parte dos personagens assume, nesse momento do espetáculo, outras características, podendo ser figuras que rompem com a própria condição anterior no espetáculo. Nesse momento do espetáculo, o personagem “um homem”, insere-se em tal ambiente. É quando o ambiente e as situações apresentam a ele, os motivos que o fizeram adentrar naquele mundo.

“A inversão da morte” traz à cena o processo de justaposição, colisão e dispersão dos materiais que originam o espetáculo. Isso se coloca na transformação do espaço cênico e das situações e, também, na presença dos personagens/figuras que mesclam em suas condições, situações e objetos distintos do momento anterior. Tais justaposições evidenciam a relação de contextos distintos. Desse modo, alguns personagens/figuras são os próprios atores que revelam suas dúvidas em relação a qual contexto e situação trabalhar.

A simultaneidade de situações e de ambientes se evidencia e o tempo passa a ser caracterizado por interferências bruscas. É o momento em que se fortalece a percepção da morte, pelo modo como coexistem, lado a lado, a vida e a morte (ou a vida da morte) e, a beleza e o horror (ou a beleza do horror). O humano e o inanimado.

Esse último momento se inicia com o uso das máscaras no espetáculo. A gestualidade dos atores, no momento em que vestem as máscaras, é condensada, entretanto a simultaneidade de planos e eventos no espaço da cena se intensifica. Assim a percepção da passagem do tempo se fortalece em torno dos atores, mas eles

mesmos manifestam, nesse momento, um tempo mais denso. Isso exemplifica a condição do personagem “um homem”. Esse personagem não utiliza máscaras em nenhum momento. Ele observa o ambiente e suas transformações; “um homem” coloca-se no jogo do ambiente, e às vezes aquela realidade o aceita.

“A inversão da morte” contempla tanto a teatralidade das convenções hospitalares, quanto a realidade teatral sugerida por Oswald e Kantor. Os artifícios que dizem respeito ao silêncio, ao corpo como objeto e aos modos de disfarces e transformações (assumidos pelo uso das máscaras) são fatores responsáveis por manifestar concretamente a presença e o movimento da morte.

O espetáculo *Foi tarde* pretendeu um comportamento imagético ligado à morte, quando reconheceu, pela fissura, um detalhe da percepção capaz de manifestar os espaços incertos do pensamento, que lembram ou re-lembram algo conhecido e familiar, mas ainda assim é estranho.

4.3 Escritura cênica

Foi tarde

personagens:

O enfermeiro chefe.

A enfermeira padrão.

A assistente de enfermagem.

(As três figuras, características de um ambiente hospitalar, colocam-se como representantes da morte. Eles seguem as hierarquias apontadas em seus respectivos nomes. São as figuras responsáveis por conduzir os demais personagens a outros espaços, são os que modelam e re-modelam todo o espaço cênico: são os que sujam, com sangue/tinta, o espaço, os objetos, os demais personagens e depois os limpam, costuram, enfaixam. Os representantes da morte fazem do espaço cênico um hospital, uma sala de espera, um necrotério, um circo, etc. São também caracterizados como transformadores das situações, dos objetos, dos personagens e de si mesmos. Sempre que podem, adoram jogar bingo e se transformar em outros personagens, e só eles riem disso).

Um homem.

(É o objeto estranho desse jogo. Um homem é qualquer pessoa. Um poeta de Oswald. Um personagem de Kantor. Um outro personagem qualquer. Alguém de que o ator se lembra. Alguém de que eu me lembro. O próprio ator ou ainda eu mesma, enfim... qualquer um que se atreveu a querer saber o que havia embaixo de um lençol branco que cobria um corpo deitado sobre uma maca. E colocou as mãos nesse corpo).

As 3 mulheres que (se) foram.

(Referem-se a três personagens. Que tanto foram independentes, como foram alguma coisa dos personagens “um homem” e “o corpo dela sobre a maca”. Foram e são figuras suscetíveis a transformações: uma paciente que sem querer morreu em um exame intra-vaginal; uma outra que escutava e via detalhadamente tudo o que acontecia enquanto lhe preparavam para o enterro; outra era atiradora de facas num circo e decidiu mirar o coração de “um homem”, desiludiu-se e morreu de amor. Depois que as três morreram, viveram juntas e se

costuraram para que ninguém mais fosse embora. Certo dia, decidiram se divertir num programa de auditório).

Aquela que se foi faz tempo.

(A única que sabia de tudo, mas às vezes disfarçava, para que não suspeitassem de que ela sabia de tudo. Aliás, disfarce sempre lhe pareceu um bom nome. Fingiu ser morta. Fingiu ser viva. Ficou parada e em silêncio durante muito tempo, sem falar, sem dançar, sem sofrer, sem rir, sem batom, sem nada. Um dia repentinamente ela acordou e soprou pra fora uns algodões que lhe incomodavam. Depois saiu saltitando atrás do “enfermeiro chefe” ou de “um homem”. Seu coração, se batesse, bateria pelos dois.

O corpo dela sobre a maca.

(Foi o corpo que “um homem” descobriu. E era o corpo de uma mulher. “Um homem” então olhou pra ela e a quis pra sempre. Depois não quis mais e a matou. Foi aí que começou a história, porque depois de morta ele nunca mais conseguiu esquecê-la. Seria ela a Beatriz de Oswald? A Beatriz de Dante? A Eurídice de Orfeu? Alguém que “um homem” lembra? O duplo de “um homem”? Certamente é alguém familiar...).

prólogo

O público, ao entrar na sala, já avista ao fundo do espaço cênico quatro cadeiras amareladas, um biombo, uma mesa de metal com rodas (alguns objetos clínicos sobre ela) e *o corpo dela sobre a maca*.

Nas laterais encontram-se três cadeiras de cada lado; sobre elas objetos variados (um braço de manequim, objetos clínicos, o disco de vinil da última cena, etc.). Amarradas nos encostos das cadeiras, algumas cabeças-próteses de acrílico, acinzentadas e descascadas. Essas cabeças são utilizadas em treinamento de estudantes de Odontologia.

Na frente do espaço cênico, ao lado direito, encontram-se uma mesa de madeira com uma vitrola, um gravador de rolo e um teremim. Objetos que os atores manipulam no decorrer da cena e que disparam a trilha sonora do espetáculo. Há também dois pedestais com microfones, um de cada lado da cena.

Um contra luz e fracos feixes laterais brancos iluminam a cena.

O enfermeiro chefe encontra-se estático num ponto da cena. Está esperando.

cena 1 - montagem dos enfermeiros



Durante todo o tempo de entrada do público, a cena permanece como o mostrado acima. Passado o tempo da acomodação do público, *o enfermeiro chefe* ainda permanece à espera. Estático. Início da trilha sonora. Sons de passos num corredor longínquo. Som de uma porta abrindo e fechando. A ambientação sonora permanece durante toda a cena. Ao longe se ouve o som constante de ruídos, de passos, de máquinas.

Entrada da *enfermeira padrão*.

Ela caminha obedecendo à angulação de seus corredores hospitalares imaginários. Traz nas mãos suas luvas e a máscara cirúrgica. Posiciona-se

naturalmente num ponto do espaço cênico, coloca seus objetos no chão, e pára por alguns segundos. Desmaia.



Entrada da *assistente de enfermaria*. (no exato momento do desmaio).

Esta também traz seus objetos (máscara cirúrgica e luvas) e ao se colocar num certo ponto da cena deixa os objetos no chão e espera.

A *enfermeira padrão* dá um sinal de vida, levantando seu braço.

A *assistente de enfermaria* começa então sua rotina. Estão uma em frente da outra. Uma em relação ao tempo da outra. Assim as duas se preparam, metodicamente, para a rotina de trabalho: vestem suas luvas e máscaras, e checam seus gestos habituais – medir pulso, olhar o relógio, testar as pupilas...

O *enfermeiro chefe* continua esperando.



cena 2 – o “número” dos fios

A enfermeira padrão e a assistente de enfermagem continuam os seus preparativos.

Entrada de *um homem*. Ele tem os braços suspensos. Caminha em direção ao *corpo dela sobre a maca*. Conduz a maca pelo espaço da cena e se coloca num ponto à frente dos planos das enfermeiras e do enfermeiro. Esse homem foi destinado a estar ali, mas é estranho ao ambiente.

Um homem costura no lençol que cobre o *corpo dela sobre a maca* e, feito isso, realiza um número ilusionista de levantar o lençol com “fios imaginários”. Mas ainda não se vê o que há embaixo do lençol.



O número dura até o momento em que *a assistente de enfermaria* “saca” uma tesoura, dirige-se até *um homem*, e corta os fios que sustentam o lençol. Fim da ilusão e da tentativa de *um homem*. *A assistente de enfermaria* senta-se sobre a maca e dá um sinal para que *um homem* a leve para fora de cena. Ele a obedece e sai empurrando a maca.

A enfermeira padrão está pronta, agora num outro ponto da cena. Fica à espera de instruções. A qualquer momento, ela pode iniciar os seus procedimentos clínicos...

cena 3 – brincando com a “morte”

O enfermeiro chefe dá um sinal de vida. Começa a ganhar movimentos, apreciando e “quebrando” suas articulações – mãos, pescoço, joelhos. Está pronto para um novo dia de trabalho. Sai do ponto em que esteve desde o início e caminha para um novo ponto no espaço cênico.

Um homem entra na direção oposta à do *enfermeiro chefe*. Preparam-se em posições de ataque, *um homem* de um lado o *enfermeiro* do outro.

A enfermeira padrão observa.

O enfermeiro chefe aguarda.

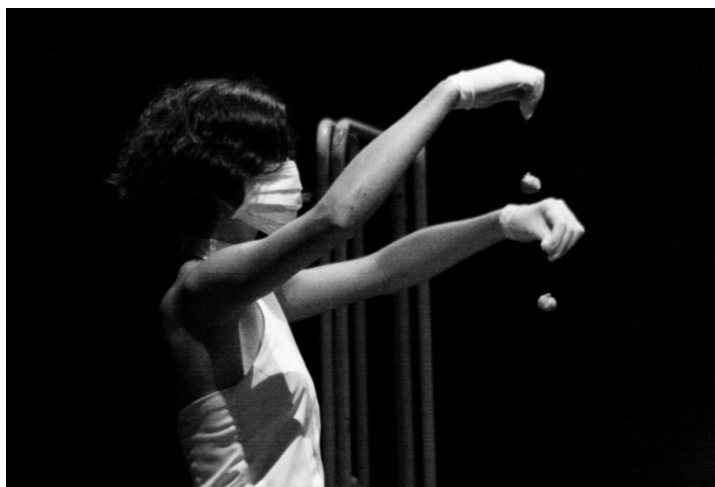
Um homem insiste em estar ali.



A cena se desenvolve no jogo dos dois personagens. *Enfermeiro chefe* de um lado e *um homem* do outro. Repetem uma seqüência na qual sempre se encontram no centro do palco. *Um homem* imita a figura do *enfermeiro chefe* que se coloca imóvel em posição de ataque. Uma estátua. *Um homem* olha, caminha, toca os braços e o rosto da estátua. Ele gosta e estranha a imobilidade e a textura dessa estátua. Decide desafiá-lo e faz cócegas no *enfermeiro chefe*. Este, então, começa a rir, vai desmanchando sua imobilidade, e entra no jogo de *um homem*. O final da brincadeira é marcado por um ataque súbito, quando o *enfermeiro chefe* agarra *um homem* pelo pescoço e o coloca em seu ponto inicial. O *enfermeiro chefe* volta ao seu lugar e a cena recomeça. Agora *um homem* se adianta e tenta imitar a posição estática do *enfermeiro chefe*. Este então se dirige a *um homem*, lhe dá um tapa no rosto e o leva novamente para seu espaço inicial. Outra vez se encontram no centro e sempre, em tom de brincadeira (que não vai acabar bem), iniciam possíveis ataques (forjar um estrangulamento, apontar os dedos para os olhos do outro, etc.) O *enfermeiro chefe* sempre inverte o jogo e violentamente devolve *um homem* ao seu lugar inicial. A repetição vai aumentando o ritmo e modificando a seqüência, até o momento em que o *enfermeiro chefe* começa a manipular *um homem*, derrubando-o no chão, levantando-o, girando *um homem* pelo pescoço, derrubando-o novamente...



O *enfermeiro chefe* pára a seqüência, e chama *um homem* ao seu encontro, no centro do espaço cênico. Novamente frente a frente, o *enfermeiro chefe* estende as suas mãos para *um homem*, para assim iniciarem uma brincadeira de ameaçar e bater nas mãos um do outro. *Um homem* começa. Após uma tentativa, em vão, o *enfermeiro chefe* vira-se para *um homem*, e acena com um estalo de dedos para a *enfermeira padrão*. Esta prontamente se dirige ao *enfermeiro chefe* e lhe entrega dois saquinhos com tinta vermelha que, durante todo o tempo, estavam em suas mãos.



O *enfermeiro chefe* coloca os saquinhos nas mãos de *um homem*. Agora é o *enfermeiro chefe* quem inicia a brincadeira de ameaçar e bater nas mãos. Ele se prepara e então, bruscamente, acerta as mãos de *um homem* estourando os saquinhos e manchando *um homem* de sangue/tinta vermelha.

Música (no exato momento do tapa nas mãos.)



as interrupções da morte

cena 4 – “... aqui encontrarão a tua imagem silenciosa...”

O *enfermeiro chefe* sai de cena, caminhando de costas, com os braços suspensos, sujos de sangue/tinta. Um *homem* permanece no centro da cena, observando suas mãos e braços manchados. Gosta e não gosta do que está vendo. Tenta limpar as mãos, mas não consegue deixar de olhá-las. O *enfermeiro chefe* entra e percorre o mesmo caminho de sua saída anterior. Traz nos braços o *corpo dela* sobre a *maca* e o entrega a um *homem*.

O *enfermeiro chefe* sai de cena.

Em seguida entram a *enfermeira padrão*, a *assistente de enfermaria* e o *enfermeiro chefe*. Estes empurram três pedestais onde estão três corpos cobertos por lençóis brancos. Passeiam com eles pela cena até fixarem seus lugares.

A *enfermeira padrão* e a *assistente de enfermaria* saem de cena e imediatamente voltam trazendo uma *maca*. Param em frente a um *homem* e aguardam. Este coloca e arruma o corpo sobre a *maca*.



um homem se despede:

- Aqui encontrarão a tua imagem silenciosa. Os olhos e os cabelos presos a um horizonte sem fundo.

A assistente de enfermaria empurra um homem. Ela tem pressa. As duas enfermeiras levam a maca e o corpo para fora da cena. Um homem as acompanha.

cena 5 – imagens silenciosas

Agora, no espaço da cena, encontram-se somente as três figuras imóveis nos pedestais, cobertas por lençóis. Nos lençóis brancos começam a aparecer, gradativamente, manchas vermelhas de sangue/tinta.

O enfermeiro chefe, a enfermeira padrão e a assistente de enfermaria entram prontamente e retiram os lençóis. Apresentam-se as 3 mulheres que (se) foram.

(Ao fundo ouve-se uma música e espaços de silêncio.)



As 3 mulheres que (se) foram giram lenta e continuamente sobre o próprio eixo, como figuras de uma caixa de música. Às vezes se reconhece a tentativa de um gesto: uma parece estar chamando alguém, outra parece querer perguntar algo, outra está atenta à movimentação dos enfermeiros, e mesmo assim o seu tempo não muda. As vezes, *um homem* entra em cena. Vai olhar de perto cada uma das três mulheres. Se reconhecessem, mas não tem certeza. *Um homem* vai embora silenciosamente. Enquanto as 3 mulheres que (se) foram permanecem girando, os enfermeiros caminham rapidamente em linhas retas e angulosas, que cortam o espaço da cena; dirigem-se a elas e examinam as pacientes – testam as pupilas, medem o pulso, lustram uma perna, arrumam os cabelos, etc.

cena 6 – foi gás? suicídio coletivo? briga de família?

Em certo momento da cena descrita acima, apresenta-se *aquela que se foi faz tempo*. Esta se desloca pelo espaço tentando se disfarçar ou se esconder. Segura frente ao rosto uma moldura de vidro, que é o seu esconderijo. Quando alguém a nota, ela se finge de morta, atrás da moldura.

Gradativamente ela se coloca entre as 3 mulheres que (se) foram. Observa as três e as estranha. Coloca-se em um ponto à frente da cena e se desmonta – abre os olhos, tira a moldura de vidro de seu rosto e assopra pra fora os pedaços de algodão

que estavam em seu nariz. Usa a moldura como espelho para averiguar sua aparência. Ela ainda é bonita.



Aquela que se foi faz tempo volta a observar as 3 mulheres que (se) foram, tenta girar como elas mas não entende o porquê. Então pergunta:

- Foi gás?
- Suicídio coletivo?
- Briga de família?

Receosa pela presença dos enfermeiros, *aquela que se foi faz tempo* sai de cena, antes que a coloquem novamente atrás da moldura de vidro.

cena 7 – as 3 mulheres que (se) foram

Gradativamente, os enfermeiros aumentam suas interferências- procedimentos clínicos -, nas 3 mulheres que (se) foram, na tentativa de acordá-las. Eles caminham com elas, às vezes. As 3 mulheres que foram passam a aplicar, em si mesmas, os procedimentos que os enfermeiros realizam – medir o pulso, testar pupilas, etc.

Num dado momento, a enfermeira padrão, frente a uma das 3 mulheres que (se) foram, acena um adeus. As figuras da caixinha de música vão parando gradativamente. Os enfermeiros, então, passam a constatar (como em tempo real) o que acontece com elas.

(Falam em um microfone ligado a uma caixa de baixa amplitude sonora. A voz tem a sonoridade ruidosa. Sonoridade de uma fita cassete).

Os enfermeiros caminham entre elas, revezando suas constatações clínicas sobre cada uma das 3 *mulheres que (se) foram*. Frente a elas. As constatações são como observações (ditas a um gravador) sobre o estado e os procedimentos realizados num corpo que está se esvaindo:

(Constatam o que está acontecendo exatamente naquele momento).

- Temperatura... caindo.
- Cabelos e unhas crescendo.
- Pressão arterial... caindo.
- Pulso, caindo.
- C.A.R.M.E.N.
- Pupilas dilatadas.



As constatações clínicas vão se transformando em lembranças relativas às 3 *mulheres que (se) foram*. Agora, além das constatações, os enfermeiros levam objetos específicos para cada mulher.

- Sapatinhos pretos (coloca o par de sapatos no pedestal da mulher a quem se refere)
- Recebia flores todo o dia 23.

(Entra *aquela que se foi faz tempo*. Triunfal).

- Primeiro namorado (coloca um braço de manequim nas mãos da mulher a quem se refere).

- Marido... careca (coloca uma cabeça de acrílico no ombro da mulher a quem se refere).

Aquela que se foi faz tempo e as duas enfermeiras colocam-se num ponto da cena. As duas enfermeiras continuam as constatações ao microfone, alternando as frases, enquanto *aquela que se foi faz tempo* demonstra em uma linguagem de sinais inventada, aquilo que esta sendo dito:

(As frases passam a ser ditas em tom opaco, como anúncios de supermercado ou de atendentes chamando médicos em um hospital)

- Não gostava de repartir o lanche na escola.

- Tinha o hábito, de arrancar pernas de gafanhoto para pôr no formigueiro.

- Em 1986, jogou os primeiros dentes no telhado.

- Dedicou os branquinhos à fada dos dentes.

- A fada dos dentes não existe.

- 12 de fevereiro de 1987...

- Fez xixi dançando “ilariê”.

- Quando pequena chorava muito

- Motivo: tinha medo do escuro e medo de acabar a comida da casa.

- Minha mãe mandou eu escolher este daqui.

- Mas ela apaixonou-se pelo noivinho da quadrilha.



(Enquanto o texto é enunciado, o *enfermeiro chefe* derruba dos pedestais as 3 mulheres que (se) foram, e estas permanecem estáticas e rígidas, caídas no chão.)

- Tinha um vestido rosa.
- Já usou sapato branco.
- Quando menstruou pela primeira vez, ganhou uma pizza.
- Aos 12 anos usava um *tailleur* para provocar a mãe.
- 1988: briga com a professora.
- Motivo: nota vermelha.
- Um dia, chorou ao ver a foto do pai abraçado a um bebê.
- Era ela o bebê.

O *enfermeiro chefe* traz a maca para a cena e juntamente com a *enfermeira padrão*, coloca os corpos das 3 mulheres que (se) foram na maca. Um sobre o outro. A *assistente de enfermagem* continua sozinha as constatações, sem interrupção. *Aquela que se foi faz tempo* também prossegue com a sua língua gestual inventada.

- Uma das três aqui presentes, gosta de urubu.
- A outra, cortava o cabelo igual ao palhaço “bozo”.

- E aquela outra fez o papel de uma rosa no teatro da escola.
- Maio de 1991: vai a uma festa, com saia transparente e calcinha verde.
- Todos riram da sua cara.



- Todos aqui presentes tiveram medo da loira do banheiro.
- Menos eu que não acredito nisso.

Aquela que se foi faz tempo observa os corpos das 3 mulheres que (se) foram sobre a maca. Interrompe sua gesticulação para acompanhar o “cortejo”.

O enfermeiro chefe e a enfermeira padrão empurram, para fora da cena, a maca e os corpos que estão sobre ela. *Aquela que se foi faz tempo* vai atrás, acompanhando o cortejo.

A assistente de enfermagem sem interromper as observações/lembranças prossegue o texto, na postura de uma pastora evangélica:

(o texto é um fragmento do “rito de exéquias”).

- Ninguém de nós se acostuma com a idéia da morte. Isso porque não fomos feitos para a morte, mas para a vida eterna. Cristo nos consola com a certeza da felicidade sem fim. Entregamos este corpo à terra de onde veio. Mas o Cristo que ressuscitou como primogênito dentre os mortos há de transformar nosso corpo à imagem de seu corpo. Possamos nós um dia ouvir as palavras de Cristo: “vinde benditos de meu pai. Vinde possuir o Reino que a vós está preparado.”

- Senha 1.234: exame ginecológico.



cena 8 – exame ginecológico

(No exato momento do anúncio da *assistente de enfermaria*, a cena se constrói para a realização de tal exame).

Entra a *enfermeira padrão* atrás de um biombo com rodas; posiciona-se no centro da cena. O *enfermeiro chefe* traz uma mesa com diversos “objetos clínicos” e sai em seguida. Entra uma paciente (uma das 3 *mulheres que (se) foram*), segurando um

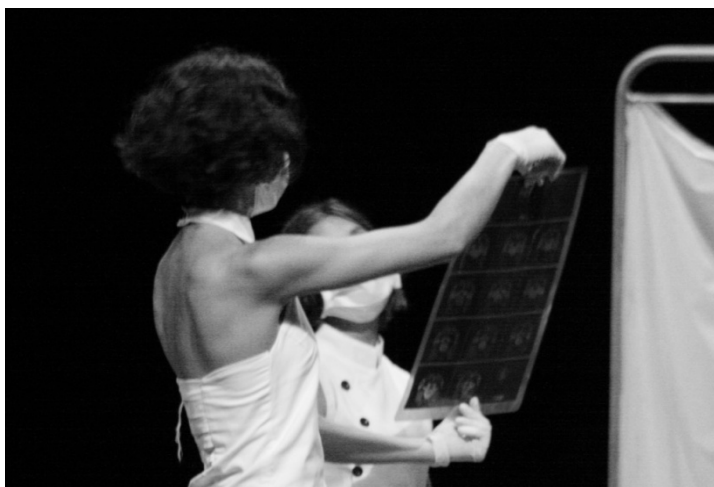
exame de raio X nas mãos; posiciona-se frente ao biombo onde está *a enfermeira padrão*.

(O espaço da cena refere-se, agora, a uma clínica médica).

A *assistente de enfermagem* frente à paciente inicia a cena. Vai até o biombo e o abre, como uma porta. Ali está *a enfermeira padrão*, que se dirige à paciente de modo triunfal e ameaçador.

A cena desenvolve-se no jogo preciso, natural e cômico entre as enfermeiras. (Natural porque sabem exatamente como proceder) Elas sempre abordam a paciente de modo brusco. Pegam o exame de raio X. Analisam. Fazem um sinal negativo com a cabeça. Jogam fora o exame.

Dirigem-se à paciente a fim de examiná-la.



Enquanto as enfermeiras aplicam sobre a paciente os respectivos procedimentos, aparece em cena *aquela que se foi faz tempo*. Esta se dirige à vitrola (ao lado direito da cena) e coloca um disco de boleros.

(A sonoridade do ambiente é sutil, e compõe a cena desde o seu início. Uma composição sonora com sons de ruídos e espaços hospitalares. Um “silêncio” clínico. O som

musical da vitrola termina de compor esse ambiente sonoro. “Música de fundo”, característica sonora de certas clínicas).

Aquela que se foi faz tempo sai de cena acompanhando levemente o ritmo da música.

A paciente é então “manipulada” pelas duas enfermeiras. Obedece aos comandos das duas, e não entende os procedimentos. As enfermeiras tiram a roupa da paciente e examinam alguns de seus reflexos. Tudo está ok. Vestem, então, a paciente com um sutiã de seios tortos e uma calcinha com pêlos. As enfermeiras olham ironicamente para os seios tortos da paciente, e podem rir atrás de suas máscaras.

A *enfermeira padrão*, incomodada com a abundância dos pêlos pubianos da paciente, decide depilá-la. Solicita os objetos à *assistente de enfermaria*.



Ao final da depilação, a *enfermeira padrão* pega a paciente como quem pega bruscamente alguém para dançar. Aplica-lhe um “golpe”, tombando a paciente para melhor realizar o toque em seus seios tortos. Tudo está ok.

A *enfermeira padrão* ordena que a paciente se sente numa cadeira. A *assistente de enfermaria* esconde a paciente atrás de um biombo, ficando à mostra apenas suas pernas abertas em posição ginecológica.

As enfermeiras então preparam uma injeção para aplicar na paciente. Tomam distância, e atiram/aplicam o líquido da seringa por entre as pernas da paciente.



Após a aplicação, a paciente desfalece. As enfermeiras sentem muito, mas precisam continuar os seus procedimentos. Retiram o corpo da cadeira, colocam-no em pé e acenam para a entrada do *enfermeiro chefe*. Este traz para a cena um pedestal, e aguarda. A *enfermeira padrão* coloca o corpo da paciente, em pé, sobre o pedestal e, com a ajuda da *assistente de enfermaria*, começa a preparar o cadáver da paciente – vestir, maquiar, inserir pedaços de algodão nos orifícios, dobrar as mãos, ajeitar a roupa, passar perfume, colocar flores entre as mãos, etc. Ao final, a *enfermeira padrão* envolve o corpo com um laço de cetim e ordena ao *enfermeiro chefe* que o leve:



- Necrotério, lavado!



O *enfermeiro chefe* passeia com o corpo da paciente pelo espaço da cena. As enfermeiras retiram do espaço cênico os objetos utilizados.

Cena 09 – a tua mão termina em reta, o teu braço está rígido e reto



O *enfermeiro chefe*, ao sair de cena, conduzindo o corpo sobre o pedestal, cruza com a entrada de *um homem*. Este também está trazendo um corpo em outro pedestal, é o *corpo dela sobre a maca*. Posicionam-se ao fundo da cena. Volta à cena o *enfermeiro chefe*, conduzindo pela mão *aquela que se foi faz tempo*. O enfermeiro, então, beija a sua mão e ambos se separam. Posicionam-se em lugares distintos. É uma cerimônia. Uma apresentação de alguma coisa. Uma mulher (uma das 3 *mulheres que (se) foram*) também entra em cena e coloca-se atrás de um biombo. Tem-se apenas a imagem de sua sombra, com um papel e um microfone nas mãos.

Aquela que se foi faz tempo está à esquerda do palco frente a um pedestal com um microfone. O *enfermeiro chefe* à direita, também frente a um microfone.

Um homem está analisando o corpo e as possibilidades de movimento do *corpo dela sobre a maca*. *Um homem* está descobrindo o que havia embaixo do lençol branco.

Entra a *assistente de enfermagem* e retira o pedestal onde *um homem* trouxera o *corpo dela sobre a maca*. Sai de cena. Os três personagens com microfones começam, a três vozes, a dizer o texto que se segue abaixo, como uma apresentação qualquer:

(O texto é caracterizado pela simultaneidade, repetições de frases e perguntas).

- Boa noite?
- Boa noite!
- Em que capítulo estamos?
- Hospital? Óvulo? Teia de Aranha?
- Página 4.
- Diga ao pai que progrido para a morte em teus braços.
- Dou por encerrada a nossa vida amarga?
- Dou por encerrada a nossa vida amarga.
- Meu ânimo se torna o ânimo de um condenado à morte.
- A febre cai, sinto as reações térmicas da insônia.
- Minha imagem frustrada parece um coração baleado.
- Quero e não quero!



(Simultaneamente ao texto dito a três vozes, *um homem* e *o corpo dela sobre a maca* realizam uma seqüência coreográfica, em uma linha diagonal do espaço cênico. A característica de tal seqüência coloca-se no jogo de manipulação entre *um homem* e *o corpo dela sobre a maca*. A intenção é a de que ela obedeça aos comandos dele, e caminhe, e volte a ele, etc. *O corpo dela sobre a maca* acaba realizando movimentos involuntários e contrários ao comando de *um homem*. Essa oposição vai compondo a seqüência. A vontade dela X os comandos dele. A atração e repulsa. O “quero e o não quero”).

(A cena é caracterizada por dois planos independentes - o do texto e o da seqüência -, sem relação aparente).

- Para onde me conduziste?
- A tua mão termina em reta. O teu braço está rígido e reto.
- A noite tenebrosa de seus cabelos não mais restituirá a manhã radiosa.
- Onde está a tua boca antiga?
- Não ouço nada senão os meus gritos, o atropelo e o silêncio.
- Para onde me conduziste?
- Que boca angustiada!

- Para onde me conduziste?
 - Seus olhos se evaporam.
 - Tenho fome.
 - Vives de novo para a minha vida ou partiste para sempre?
 - Socorro... tenho medo!
-

- Estão batendo!
- Quem bateu?
- Aqui não há portas!
- E quem gritou?
- Você ouviu?
- Estão batendo!
- Uma pessoa distinta escuta atrás da porta.
- Hesito!
- Onde está a tua boca antiga?

(Em determinados momentos, os dois planos apresentam conexões. É quando *um homem* e o *corpo dela sobre a maca* “ilustram” o texto falado. Mas logo retomam a independência).

- Foges com a boca repleta de dentes.
- Cessa o seu riso parado.
- A tua mão está em reta.
- Para onde me conduziste? Sigo-te e desapareces.

- Você e tua imagem silenciosa.
 - Não te deixo!
 - Tens medo que seja um personagem novo?
-

- Fui violada como uma virgem.
 - Não voltarás a sentir, ter memória ou consciência, mas a atividade automática do corpo continua normal.
 - Os olhos mantêm-se abertos. Há respiração e até choro involuntário.
-

- Estão batendo outra vez.
 - Não foi aqui!
 - Por que insistes?
 - Serei um cadáver rebelde. Não me deixo enterrar.
 - Permaneceria aleijada e bela diante de ti vendendo pedaços de meu espetáculo. Porque me retempero em seu útero materno.
-

- Me arrastaria torta e bela. Musa quebrada.
 - Não poderei fazer nada sem ti.
 - Ficarás, então, aqui neste garfo gelado!
-



- Nunca a tua febre amorosa deixou o meu corpo, poeta. Foi na sala de cirurgia, a pureza me envolvia como algodão. O pai da minha primeira experiência digital.

- Sinto um suspiro imenso por teu corpo em posição ginecológica.

- Me ame, por favor. Me ame por caridade!

- Seu queixo em fenda, seus dedos magros e compridos e brancos, seus olhos. Que boca angustiada. Onde está a tua boca antiga? Os teus dentes... Não quero mais os seus lábios molhados e vivos.

- Não poderei fazer nada sem ti, sem o seu calor, a sua adoração.

- O relógio parando sempre no mesmo lugar.

- E na matéria do meu cérebro ficará o teu epitáfio.

Na finalização do texto, cumpre-se algo semelhante à caminhada de Orfeu e Eurídice. *Um homem* caminha à frente do *corpo dela sobre a maca*. Há certa distância entre os dois. Ele caminha e ela pára. Ele tem receio de virar e olhar para trás. Ao

mesmo tempo, brinca com esse receio. Entram em cena as duas enfermeiras e posicionam, em frente *ao corpo dela sobre a maca*, o biombo que estava cobrindo uma mulher. Esta, juntamente com *o enfermeiro chefe e aquela que se foi faz tempo* deixam a cena.

Um homem dá indícios de que irá se virar na direção do *corpo dela sobre a maca*. Ele se prepara e anuncia um número de mágica.

As enfermeiras estão prontas e preparadas.

O corpo dela sobre a maca aguarda os olhos de *um homem*.

Um homem vira-se. Um tecido amarrado ao biombo despenca e cobre imediatamente *o corpo dela sobre a maca*. Nesse tecido há o desenho da silhueta de um corpo. *O corpo dela sobe a maca* desapareceu.



a inversão da morte

cena 10 – um circo de lembranças.

O biombo, com o desenho da silhueta de um corpo, é retirado de cena pelas enfermeiras. O espaço cênico fica vazio. *Um homem* repete o ato de observação de suas próprias mãos, como quando foi atingido pelo *enfermeiro chefe*. Entretanto, as mãos de *um homem* parecem agora, independentes de seu corpo. As mãos tocam e ameaçam *um homem*. Ele estranha e gosta da nova atitude de suas mãos.

Em seguida, entra *a enfermeira padrão*. Esta segura, junto ao seu corpo, um braço de manequim; estende esse braço a *um homem*, e lhe dá as condolências:

- Eu sinto muito senhor.

Após o aperto de mãos, *a enfermeira padrão* sai deixando seu braço na mão de *um homem*. Inicia-se uma música de marcha de circo.



Um homem, sozinho no espaço da cena, desenvolve com o braço de manequim uma seqüência de cumprimentos e de apertos de mão. Essa ação transforma-se em tentativas de se livrar do braço que está continuamente apertando a sua mão, conduzindo *um homem* pelo espaço da cena. A partir de agora, *um homem* é aceito nesse espaço. Em um dado momento, *um homem* enfim consegue livrar-se do braço e o joga no chão. *A assistente de enfermaria* entra com uma bandeja. Coloca-se à frente de *um homem* e retira o lenço que cobria a bandeja. Sobre a bandeja, há uma cabeça que então “engole” uma das mãos de *um homem*. *A assistente de enfermaria* sai e *um homem* é conduzido, no espaço da cena, pela cabeça presa em uma de suas mãos. Desenvolve-se um jogo no qual a cabeça quer fazer parte do corpo de *um homem* e este a recusa. Mas, às vezes, *um homem* permite essa nova cabeça.



Ao mesmo tempo, em outro ponto da cena, entra *a enfermeira padrão*. Ela traz um biombo onde está pendurada uma máscara de borracha. A enfermeira então veste a máscara e brinca com alguns movimentos e atitudes de outros personagens que já passaram pela cena... Ela finalmente se realiza.



Quando *um homem* consegue se livrar da cabeça presa em uma de suas mãos, ele compreende a brincadeira, passando então a comandar os eventos que se seguem como um apresentador de circo. A cena desenvolve-se com a entrada gradativa de todos os outros personagens, mas agora estes assumem outras condições.

(parece o início de outro espetáculo...)

O *corpo dela* sobre a *maca* acompanha *um homem* nas respectivas apresentações. Os dois possuem a mesma gestualidade, e apresentam os eventos que se seguem.



O enfermeiro chefe acompanha a cena (e a condução da música), produzindo sons com um teremim.

Aquela que se foi faz tempo entra e se disfarça de enfermeira.

Há as irmãs siamesas.

E uma atiradora de facas.

A enfermeira padrão e *a assistente de enfermaria* assistem à cena.

A cena vai chegando ao fim quando *aquela que se foi faz tempo* (agora disfarçada de enfermeira) retira *um homem* do circo; coloca-o num ponto afastado do espaço cênico, para fazê-lo assistir ao número final: um coro de mulheres formado pelo *o corpo dela sobre a maca*, as irmãs siamesas e a atiradora de facas.

Nesse coro, as personagens se identificam, costuram-se a si mesmas e também umas às outras. Costuram-se com agulhas e linhas imaginárias.

As enfermeiras retomam as atividades e começam a modificar o espaço cênico; distribuem quatro cadeiras no centro da cena: outro ambiente está invadindo o circo.

O corpo dela sobre a maca se desprende do coro e sai de cena.

A enfermeira padrão coloca no braço de um homem um tubo de soro.

A cena vai se transformando em uma sala de espera.

Os enfermeiros abordam às mulheres do coro; vestem nelas máscaras de borracha. Agora elas passam a se comportar como pacientes em uma sala de espera.



cena 11 – sala de espera

A cena se inicia com os três enfermeiros, ordenados ao lado esquerdo da cena, anunciando/chamando senhas. Gradativamente, há a configuração de um jogo de bingo.

(falam novamente em um microfone amplificado a uma caixa de baixa potência sonora.)

- Senha 234, sala de cirurgia.
- Senha 456, recepção.
- 456, recepção.

(As pacientes dirigem-se à escolha das cadeiras no centro da cena. Estão em dúvida sobre qual cadeira escolher)

- Vaginites e corrimentos sala 12.
- Senhora Ana, seu pai a aguarda na sessão de transplantes.
- Senha 22, dois patinhos na lagoa.
- Sala 67, somente com máscaras.
- Dr. Reginaldo, favor comparecer com urgência na sala 13. Repetindo, sala 13.
- senha 43298, repetindo senha 43298.
- senha 666 a besta.
- Dr. Reginaldo, sua mulher o aguarda na linha 11.

[...]

Um homem, que estava afastado da cena, retira de si mesmo, o soro colocado em seu braço; inicia uma relação com as pacientes do centro da cena. Elas temem a aproximação dele.

Ele se dirige ao espaço central da cena e as pacientes se retiram assustadas; levam as cadeiras para um ponto afastado dele;

As pacientes estão apreensivas diante da possibilidade de qualquer atitude de *um homem*.

- Senha 13. Bingo!
- Meninos do lado esquerdo e meninas do lado direito.
- Doenças infecciosas, sala 05.
- Bingo! A idade de Cristo!



A cena se finaliza quando *aquela que se foi faz tempo* entra, sentando-se ao lado de *um homem*. Olha pra ele e para o braço onde estivera o soro; novamente faz as mesmas perguntas, já pronunciadas por ela na cena 4.

- Foi gás?
- Suicídio coletivo?
- Briga de família?

A *enfermeira padrão*, nesse momento, dirige-se a *um homem*; enfaixa sua cabeça e coloca em suas mãos a moldura de vidro que estava frente ao rosto *daquela que se foi faz tempo*. Por que enfaixaram sua cabeça?

(Durante toda a cena, as senhas e indicações continuam sendo ditas pelos enfermeiros).

A enfermeira padrão retira um homem do centro da cena e o coloca em um ponto afastado. Aquela que se foi faz tempo acena um adeus a ele.

Cena 12 – a última dança

O final da narração das senhas se dá com *a assistente de enfermagem* dizendo o número:

- Senha 1.800: a última dança.

Inicia-se uma música no momento em que *o enfermeiro chefe* retira *aquela que se foi faz tempo* para dançar. Num ponto da cena, está *um homem* sentado em uma cadeira e, à frente dele, *o corpo dela sobre a maca*. Permanecem assim frente a frente e estáticos. Emoldurando a dança.

Ao final da música, *o enfermeiro chefe* beija a mão *daquela que se foi faz tempo* e diz:

- Tira a roupa.

Inicia-se uma consulta médica. *Aquela que se foi faz tempo* fica seminua frente *ao enfermeiro chefe* e este começa a analisá-la.

Ao fundo da cena, estão as pacientes da sala de espera, que agora são espectadoras da consulta médica; participam desta, como em um programa de auditório.

O enfermeiro chefe sempre apresenta às espectadoras os instrumentos a serem utilizados na análise. Durante toda a consulta, demonstra, passo a passo, os procedimentos necessários e o modo de condução.

O enfermeiro, com um braço de manequim nas mãos, utiliza esse objeto como um instrumento clínico. É com o braço de plástico que o enfermeiro toca a paciente.

- Deita. (A paciente deita)
- Abre as pernas. (Ela abre)
- Fecha. (Ele vira-se bruscamente e ela fecha as pernas)



Com o braço de plástico, o *enfermeiro chefe* chacoalha a barriga e os seios da paciente e demonstra o ato às espectadoras. A barriga e os seios da paciente chacoalham muito. É uma paciente gorda.

As espectadoras não conseguem disfarçar o riso.

O enfermeiro prossegue:

- De quatro. (Ela fica em quatro apoios).
- Uma palavra! Uma palavra com quatro letras. Você terá que me dizer, quais são as letras que formam essa palavra. Eu vou te dar uma dica...
- Tem no pasto!

(O enfermeiro começa a desenhar, no corpo da paciente, linhas do jogo da forca).

- Primeira chance, primeira letra?

- (ela) A.

- (ele) Nós temos a letra A? (Pergunta para as espectadoras ao fundo. Elas acenam que sim).

- Muito bem, nós temos a letra A. Parabéns, prêmio dobrado! Temos duas vezes a letra A.

(Escreve, no corpo da paciente, as letras A)

- Continuando, qual é a letra?

(Enquanto fala vai desenhando na paciente e em outras partes do corpo, marcas para corte de carne e escreve as partes “paleta”, “maminha”, “50Kg”...)

- (ela) L.

- (ele) Letra L, nós temos a letra L? (Pergunta para as espectadoras. Elas acenam dúvida)

- Não! Nós não temos a letra L. (Puxa bruscamente uma das pernas da paciente, fazendo-a tombar no chão)

- De quatro. De quatro.

(A paciente coloca-se em quatro apoios novamente)

- Mais uma chance, mais uma letra? Que letra você escolhe?

- (ela) V.

- (ele) Letra V... Letra V... (Empurra para fora os dois braços de apoio da paciente fazendo-a cair mais uma vez)

(As espectadoras se espantam e em seguida riem).

- (ele) Sim, nós temos a letra V! Mas eu não quero colocar agora.

- (ele) Mas não fique triste, fique de quatro. Vamos lá, próxima chance, próxima letra.

- (ela) C.

- Letra C... Muito bem, está indo bem, nós temos a letra C. (Escreve a letra C, no corpo da paciente).

- Agora falta apenas uma única letra e uma única chance. Eu vou te dar uma dica: a letra que está faltando você já disse, e eu não quis colocar, qual é a letra?

- (ela) V.

- Muito bem, parabéns... letra V. (Escreve a letra V no corpo da paciente, completando a palavra VACA.)

- Parabéns VACA!!!



(As espectadoras vibram e batem palmas).

O *enfermeiro chefe* continua a consulta.

- Aqui dói? (toca com o braço de manequim nas costas da paciente, ela acena que sim).

- (ele) E aqui dói? (bate com o braço de manequim nas costas da paciente)

- (ele) Dói aqui? Aqui dói? (bate repetidas vezes com o braço de manequim nas costas da paciente; seu corpo contrai-se com as batidas).

- Dói né, eu sei que dói.

- Vamos ver como estão os seus pulmões. Vamos, diga 33. (o braço de plástico agora funciona como um estetoscópio.)

- (ela) 33.

- Diga mais alto: 33.

- (ela) 33.

- Diga: 333.

- (ela) 333.

- Diga 333 mil e 34 décimos.

- (ela) 333 mil e 34 décimos.

- Diga 1233, o candidato da gente.

- (ela) 1233, o candidato da gente.

- (ele) Está com frio?

- Diga: eu estou com frio.

- (ela) Eu estou com frio.

- Diga: eu estou morrendo de frio.

- (ela) Eu estou morrendo de frio.

(O enfermeiro chefe cobre a paciente com um lençol).

- Agora não está mais. Agora você está com calor.

- Diga: eu estou com calor.

- (ela) Eu estou com calor.

- (ele) Eu estou com muuuito calor.

- (ela) Eu estou com muuuuito calor.

- (ele) Com muuuuuuito calor

- (ela) Muuuuuuuuito calor.

(o enfermeiro chefe pede para as espectadoras ajudarem a paciente com a frase. As três, então, formam um pequeno coro de sons desordenados ao fundo)

- (ele) Muuuuuuuuuuuuito calor.

- (ela) Muuuuuuuuuuuuito calor.

- (ele) Muuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu.

- (ela) Muuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu.

A paciente continua a dizer o som que vai se transformando em um mugido de vaca. O *enfermeiro chefe* veste uma máscara na paciente. Ela começa a caminhar pelo palco em quatro apoios, mugindo como uma vaca.

Cena 13 – que reine entre vós o silêncio que convém aos mortos

O enfermeiro chefe pega o corpo dela sobre a maca pelos braços e chama um homem ao centro da cena. Propicia o encontro mais próximo dos dois.

A assistente de enfermaria lhe entrega um microfone.

O *enfermeiro chefe* apresenta os dois personagens, e pergunta à platéia:

- Alguém dentre vós, aqui presente, gostaria de dizer algo que lembre estes que não veremos mais?

(Longo silêncio. E novamente a pergunta).

- Alguém dentre vós, aqui presente, gostaria de dizer algo que lembre estes que não veremos mais?

Seguido de outro silêncio, o *enfermeiro* afasta *o corpo dela* sobre a *maca* de *um homem*; segue com ela até o centro da cena e diz para *um homem*:

- Esta jamais será tua. Para você, ela será sempre imaginária e impossível. Que reine entre vós o silêncio que convém aos mortos.



O *enfermeiro chefe* risca *o corpo dela* sobre a *maca* e com uma seringa contorna os riscos com tinta/sangue, como se efetuasse uma autópsia.

As três espectadoras e a figura da vaca formam, ao fundo do espaço cênico, uma cena de funeral: óculos escuros, lenço nos olhos e guarda-chuva.

A assistente de enfermaria terminou seu turno de trabalho. Tira suas luvas e desaba em uma cadeira.

O enfermeiro chefe concluiu o seu trabalho e descansa em uma cadeira.

O corpo dela sobre a maca olha para *um homem*. Ela está perdendo sangue.

A enfermeira padrão coloca um disco de uma marcha fúnebre na vitrola, escuta a música e gosta. Em seguida tira suas luvas, suspira e desaba no chão.

Um homem assiste toda a cena.

Quando todos os fragmentos acima se finalizam, *um homem* coloca-se em cena, ao lado *do corpo dela sobre a maca*; enquadra o rosto dela com uma moldura.

Agora, todos estão imóveis e prontos. Um retrato de família. Esperando que tirem a foto.

Considerações finais

A abordagem das poéticas de Kantor e de Oswald valeu-se, neste trabalho, da apresentação de suas respectivas trajetórias, bem como da relação desses artistas com os procedimentos e ideais oriundos do simbolismo e das vanguardas históricas. A partir disto, fez-se uma reflexão sobre as transformações artísticas, suscitadas por determinados movimentos, e sobre o modo pelo qual, individualmente, as transformações se re-configuram. A passagem, então, da crise do drama para a crise da poética.

Apesar das inúmeras críticas direcionadas às vanguardas históricas, em relação às reais validade e credibilidade de seus projetos, é inegável que os ideais ali apresentados, puderam ser verificados posteriormente aos seus surgimentos, como foi para a geração da neo-vanguarda e da performance-art. A relação desses movimentos com os artistas mencionados, deve-se à reflexão de novas possibilidades de abordagem da prática teatral, o que resultou na valorização da presença sobre a representação e, dos processos sobre o resultado.

Evidentemente, interessou-nos a aproximação entre as poéticas de Kantor e Oswald, uma vez que ambos apresentam, em suas trajetórias, as tentativas de absorção de referências estéticas, culminando em uma rearticulação do pensamento artístico em favor da materialidade dos signos empregados. Nesse sentido, tanto Oswald quanto Kantor encontram no pensamento individual a matéria elementar da criação artística, e a possibilidade de reconfigurações da linguagem a partir da experiência pessoal.

A proposta modernista de Oswald de Andrade parece estar sintetizada na inventiva formal, anunciada pelo *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e na consciência crítica do *Manifesto Antropófago*. Essa síntese colocou-se como princípio de construção da identidade artística em concordância com o processo de construção da identidade de si mesmo. Aspecto esse compreendido por esse trabalho na leitura de seu texto-espetáculo *A Morta*. De modo análogo, Tadeusz Kantor revelou em seus períodos

anteriores ao *Teatro da Morte*, uma investigação da destruição formal, na busca pela materialidade da criação artística. Essa busca configurou-se no *Teatro da Morte*, em um processo “autofágico”, no qual, cena e indivíduo são auto-refletivos. Tanto Oswald, com o mote da “lembrança desagradável” das práticas antropofágicas, quanto Kantor, convocando (lembrando) o lugar da morte na vida cotidiana, admitem a potência reveladora do espaço do estranhamento: que se coloca inicialmente a si mesmo, e assim, apresenta-se para o espectador. Configura-se, assim, um jogo estranho e sedutor entre observador e objeto observado.

Oswald e Kantor, ao contrariar a noção de memória cronológica e progressiva, voltam-se para a invenção de suas memórias pessoais. Isso se configurou em uma re-articulação das convenções teatrais e, conseqüentemente, em um deslocamento dos hábitos perceptivos do espectador. A realidade da morte constituiu-se, então, como um ato de abordagem de si mesmos e de manifestação da imagem cênica: compreendendo o contínuo movimento circular que envolve a abordagem de si mesmo, o estranhamento, o confronto e a apresentação da máscara. Nesse contexto, a quebra da ilusão, pela ênfase no tempo presente, refere-se também, para ambos, na valorização do instante, ou seja, o tempo *próprio* (e a realidade) da lembrança:

“o tempo *próprio* da lembrança é o presente: isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio*.”²⁵⁰

O processo de criação do espetáculo *Foi Tarde* nos permitiu o trânsito constante entre as reflexões teóricas aqui apresentadas e a prática da construção cênica. As leituras e o estudo sobre os artistas envolvidos nesse trabalho geravam

²⁵⁰ SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*/Beatriz Sarlo; tradução Rosa Freire d’Aguilar. – São Paulo: Companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. Pág. 10.

possibilidades para a experiência prática, e essa, retornava para suas reconsiderações. Durante o processo isto se dava como um movimento circular, caracterizando a insistência, o confronto, o estranhamento e a transformação. Assim, compreendeu-se, a autonomia da criação cênica, uma vez que o processo de trabalho acaba por articular suas próprias metodologias.

O que se chamou de *artifícios da morte* foi o modo como a cena teatral organizou os elementos oriundos de *A Morta*, do *Teatro da Morte* e das memórias-invenções referentes ao ambiente e a conduta hospitalares. Ou seja, responde pela organização e compreensão das necessidades estruturais do trabalho com a cena. Entretanto, o artifício, aqui, não se referiu a uma simples organização visual. Os *artifícios da morte* referem-se, também, à relação com “o outro”: a incursão introspectiva e a apresentação da máscara, ou seja, os modos pelos quais os aspectos íntimos e privados invadem a esfera pública, e colocam-se a disseminar outras experiências pessoais.

O espetáculo *Foi Tarde* acreditou na apresentação da representação, solicitando ao espectador um reconhecimento que, de certa forma, não diz respeito ao que se vê. Talvez não interesse mais a obra, mas o que a obra manifesta. Assim, mais uma vez, acreditamos no movimento de um círculo: a visualização, o estranhamento e a abordagem de si mesmo. Do mesmo modo, como puderam manifestar-se os motivos que ampararam a criação do espetáculo.

Entretanto, esse trabalho, evidentemente, assume a dificuldade de tal movimento circular que ocorre entre a introspecção e a apresentação da máscara. Certamente, em *Foi Tarde*, algumas cenas se revelam, em um ponto ou outro, não completando os círculos: o do processo de criação e o da relação entre cena e espectador. Ao mesmo tempo, compreendemos os riscos e desafios inerentes ao processo criativo. Comportamos, assim, as certezas do risco assumido e as dúvidas sobre os quais não se cumpriram.

Por fim, o trabalho de Oswald e o de Kantor foram fundamentais na realização deste trabalho, uma vez que apresentaram possibilidades na contramão das noções

aceitas sobre processos cênicos. Noções estas, que também dizem respeito à manifestação da presença do diretor no espaço da cena, na qual, seu pensamento se faz corpo. São tentativas geradas pela reflexão autocrítica sobre a condição material e existencial do próprio teatro. A morte, assim, dialoga com os aspectos elementares do acontecimento teatral. Essa foi uma das razões pelas quais esse trabalho convida ao jogo, Oswald e Kantor.

A outra razão, intimamente ligada à anterior, refere-se ao entendimento de morte enquanto memória e consciência da precariedade da vida. Nesse sentido, *Foi Tarde e a construção da cena pelas vias da imagem*, convoca a morte, no entendimento daquele que passa, e sabe disso; e, assim, quer de alguma forma permanecer.

Bibliografia

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 3ª. Ed. – São Paulo: Globo: 2001 – (Obras completas de Oswald de Andrade).

ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Maria Eugenia Boaventura. – São Paulo: Globo, 1992. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

ANDRADE, Oswald de. *Panorama do fascismo / O homem cavalo/ A morta/ Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2005. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

ANDRADE, Oswald de. Um Homem sem profissão. Memórias e Confissões. Sob as ordens da mamãe. 2ª. Ed. – São Paulo: Globo, 2002.

ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. Affonso Ávila, coordenação e organização. 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. Tradução de Fiana Hasse Pais Brandão. Editorial Minotauro, LDA.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martin Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Alain Marcel Mouzat, Mario Laranjeira. 2ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELIS, Tatiana Israilievna. *Appia La épica geométrica. Craig La geometria trágica*. Tradução de Alejandra Gutiérrez. ESCÉNICA – Revista de Teatro de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). Época I, n. 10, 1985. México D.F.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Ed Perspectiva, 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1987

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 8ª. Edição. Rio de Janeiro – RJ: Ed. Bertrand Brasil, 1989.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Tradução de Arthur Rosenblat Nestrovski. Porto Alegre: L&PM, 1986.

BITARÃES NETTO, Adriano. *Antropofagia oswaldiana: Um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos a atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.

COELHO, José Teixeira. *Moderno pós moderno*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CRAIG, Edward Gordon. *Del Arte del Teatro*. Traducción de Aníbal Ferrari. Argentina: Libreria Hachette S.A., 1957.

CURY, José João. *O teatro de Oswald de Andrade: Ideologia, intertextualidade e escritura*. São Paulo: Annablume, 2003.

DANAN, Joseph. Revista: *Études Théâtrales*. Tradução de Marina Elias e Tatiana Wonsik Joseph. (Paris III) n. 22/2001.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Tradução Guilherme Teixeira; Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

Discursos Fotográficos, Revista de. Universidade Estadual de Londrina. Curso de Especialização em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico. Londrina – PR, v.1, jan/dez. (2005-)
Fotografia – periódicos I.Universidade Estadual de Londrina.

ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do drama*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

EISENSTEIN, Sergei. *Montagem de Atrações*. In XAVIER, Ismail. A Experiência do Cinema. Organizador: Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro – RJ: Jorge Zahar Editor, 2002.

FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FINTER, Helga. *El teatro postmodern*. Revista Criterios, La Habana, n. 31.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2007.

GALIZIA, Luiz Roberto Brant de Carvalho. *Os Processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*. Tradução do autor e Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó*. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1997.

GARDIN, Carlos. *O Teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995.

GOLDEBERG, Roselee. *A arte da Performance – do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GREINER, Christine & AMORIM, Claudia. *Leituras da Morte*. Organização de Christine Greiner e Claudia Amorim. São Paulo: Annablume, 2007.

HUGO, Vitor. *Do grotesco ao sublime*. Tradução e prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Traducción de Graciela Isnardi. Buenos Aires: EDICIONES DE LA FLOR, 1984.

KANTOR, Tadeusz. *Escuela elemental del teatro*. Revista: El tonto del pueblo.

KLEIST, Heinrich Von. *Sobre o teatro de marionetes*. Rio de Janeiro: editora 7 letras, 2005.

KOWALCZYK, Andrzej. & RENCZYNSKI, Bogdan. *The Grand Emballage of the Late 20th Century*. Reconstruction of the emballage from the spectacle by Tadeusz Kantor / *I Shall Never return*. Polish Institute.

KOBIALKA, Michal. *A Journey Through Other Spaces*. Essays and Manifestos, 1944 – 1990. University of California, Los Angeles, California. 1993.

KOBIALKA, Michal. *O trabalho de Kantor* in, revista camarim (publicação da cooperativa paulista de teatro). São Paulo: ano 8, n. 35, julho/agosto/setembro de 2005.

KOBIALKA, Michal. *Kantor está morto! Esqueçam Kantor!* In, Revista Sala Preta. Departamento de artes cênicas da ECA-USP, n. 5, 2005.

KOHLER RODRIGUES, Heliana. *Oswald de Andrade – entre a militancia y rebelión estética*. Traducción del francés Miryam López Suárez. Revista conjunto – revista de teatro latinoamericano: La Habana, Cuba. Casa de las Americas, n. 137. Julio- september, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sussekund. São Paulo: Ed. Cosac&Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós –dramático e teatro político* in, revista sala preta. Setembro de 2003.

LOPES, Ângela Leite. *Kantor e a recusa da interpretação* in revista Folhetim. Teatro do pequeno gesto. No. 1, s/d.

MALKIN, Jeanette R. *Memory – Theater and Postmodern Drama*. The University of Michigan Press, 1999 (Theatre: Theory/Text/Performance),

- MAGALDI, Sábato. *Teatro da Ruptura*: Oswald de Andrade. São Paulo: Global editora, 2004.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio* – São Paulo: Cia. das letras, 2001.
- MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- PAIVA, Rita de Cassia Souza. *Gaston Bachelard: a imaginação na ciência, na poética e na sociologia*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro entre a tradição e a vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. Organização Fátima Saadi; tradução de Claudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.
- RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: HUCITEC/Fapesp, 1999.
- ROSENZVAIG, Marcos. *El teatro de Tadeusz Kantor*. Ensayo, Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1995.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução as grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de La Imagen*. (Cuenca): Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1994.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*/Beatriz Sarlo; tradução Rosa Freire d'Aguiar. – São Paulo: Companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SCHULZ, Bruno. *Lojas de canela*. Tradução de Marcelo Paiva de Souza e Arhur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2001.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

Videografia

THE THEATRE OF TADEUSZ KANTOR. Documentário dirigido por Denis Bablet. Produzido por CNRS Audiovisual. DVD, color. 1991.

.A classe morta

.Wielopole, Wielopole

.Que morram os artistas

.Aqui eu não volto mais

.Hoje é o meu aniversário

Foi tarde

ficha técnica

direção Thais D`Abronzio

elenco (1ª. Formação) Laura Lopes, Luana Muzille, Ludmila Castanheira, Maciel Bueno, Mariana Navarro, Michelle Florêncio, Milene Duenha, Junior Romanini, Odete Perdomo.

elenco (2ª. Formação – substituição de atrizes) Camila Fontes, Janaina Brizolla e Rosane Brandão.

desenho sonoro José Carlos Pires Jr.

figurinos André Lima e Ariane TaKagui

desenho de luz Thais D`Abronzio

espaço cênico o grupo

design gráfico Camila Fontes

fotografia Camila Fontes

produção Camila Fontes e Laura Lopes

estagiários Flávia Campos e Gerrah Tenfuss

operação de som Nuno Theodoro e Chico Vieira

operação de luz Thais D`Abronzio

Foi tarde

apresentações realizadas

novembro de 2006, estréia em novembro de 2006 no circo-teatro Funcart. Londrina/PR.

09 de junho de 2007, apresentação do espetáculo na Usina cultural dentro da programação do FILO – festival internacional de Londrina/PR.

21 de agosto de 2007, apresentação do espetáculo dentro da programação do FENTEPP – festival Nacional de teatro de Presidente Prudente/SP.

11, 12 e 13 de outubro, apresentações do espetáculo dentro da programação da mostra universitária do Riocenacontemporanea. Rio de Janeiro/RJ.

Locais de apresentação: SESC Madureira, SESC Niterói e Teatro Glauce Rocha.

Indicações: melhor direção, melhor ator e melhor figurino.

17 de outubro de 2007, apresentação do espetáculo dentro da programação do Festival Unipar de Teatro. Umuarama/PR.

26 de outubro de 2007, apresentação do espetáculo dentro da programação do FETEL – Festival de Teatro de Lages/SC.

23/08/2007

Crítica: Foi Tarde

ESPETÁCULO: FOI TARDE

MOSTRA ADULTO PALCO – DIA 21, TEATRO CÉSAR CAVA

LONDRINA – PR

EM NOME DA INTELIGÊNCIA

Marici Salomão

Foi Tarde explicita no título o que o espetáculo contém de paródico. Mas dizer apenas isto seria dizer muito pouco a respeito da montagem deste grupo de Londrina, formado pelas Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina e a TOU Produções Artísticas. Muito mais do que paródia sobre a morte, o espetáculo é um exercício inteligente de sobreposição e distensão de planos narrativos que não subestimam a inteligência do espectador, convidando-o a “ler” a peça recorrendo a tarefas mentais específicas.

Criação coletiva inspirada na peça teatral A Morta (1937), de Oswald de Andrade, mais depoimentos dos atores, enxertos de exéquias do catolicismo, além de reportagens em geral sobre o tema, Foi Tarde nasceu nos limites da universidade, em 2006, como espetáculo de formatura.

É interessante notar como novas e bem executadas propostas contemporâneas – em anteposição ao teatro de resultado mais convencional (leia-se sob encadeamentos lógicos comuns à literatura dramática pura) – se fazem notar neste festival saídos de grupos formados nas universidades.

A diretora do espetáculo, Thais D’Ambrozo, transformou seu trabalho de mestrado – que dissecava o drama pelas vias da imagem a partir do teatro da morte de Tadeusz Kantor e de A Morta de Oswald de Andrade – em parte integrante da montagem. Sem dúvida, a peça se espalha na obra do encenador polonês Tadeusz Kantor, falecido na década de 90, a partir da análise do personagem e das situações-objeto. Mas vai bem além da tese, num movimento de percepção que é cada vez sentido mais como tendência entre grupos de teatro que uma peça requer elaboração criativa e técnica.

Entre hospitais, necrotérios e circo de horrores, o público se delicia com um humor grotesco que funde em correntes de simultaneidade a palavra à imagem. Daí que um show de auditório bem conhecido é formado por concorrentes vestindo cabeças de látex, que remetem ao protagonista de O Grito (quadro de Münch), enquanto deparam com um cruel jogo de adivinhação usando o corpo de uma rotunda, e condenada ao abate, mulher-vaca. Trata-se de não-ações rolando no palco no intuito de que a imaginação do espectador as anime. Não deixa de ser neste festival mais um exemplo muito bem-sucedido (o outro é Era... Uma Vez?, de Campinas) de liga perfeita entre forma e conteúdo. Neste caso, a paralisia para a qual incorrem atores e situações cênicas representam mesmo o estado de inércia de um corpo morto.

Em que pesem as dificuldades de platéias específicas de decodificarem, a partir de seu próprio repertório, o rolamento das imagens no palco, o cinismo com que o grupo de Londrina aborda o tema tece a estranheza e o humor necessários para que possa ser considerado um espetáculo bastante provocador...

Fonte: Assessoria de Imprensa/FENTEPP



FOI TARDE

realização:

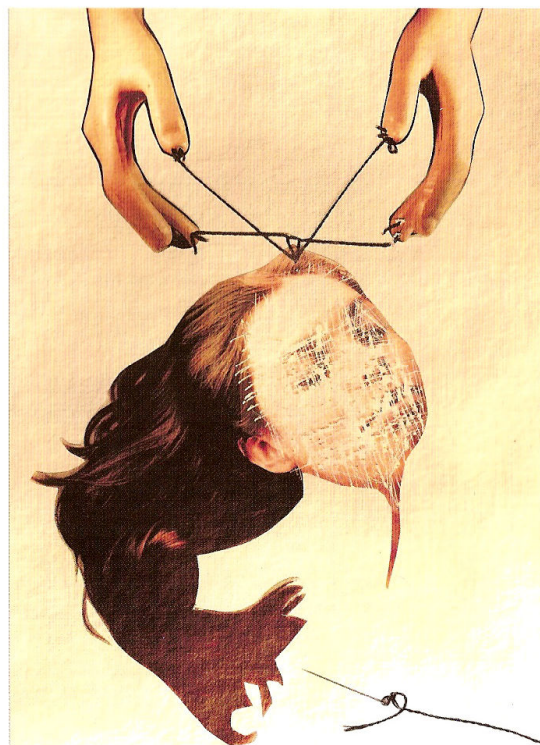


M.U.T.
Dep. Música e Teatro
CECA/UEL
Divisão de Artes Cênicas
da Casa de Cultura da UEL

apoio:

T.O.U.
Produções Artísticas

FUNCART
Fundação Cultural Artística de Londrina



"A Morta" texto dramático de Oswald de Andrade é o que inspira este trabalho. A respeito da morte, procuramos refletir a dualidade da memória lembrar e esquecer, assim como o passado e o presente. E levados por esse duplo o processo aconteceu - entre o fascínio e o medo, entre o quero e o não quero. Sobre as perguntas que nos colocamos e aquelas que a obra nos apresentou, não sei se respondemos. Preferimos acreditar que não. Estamos a caminhar entre os opostos costurando o tempo que ainda nos resta e o tempo após o corte definitivo: o ataque da morte e sua ameaça constante. A aparente imobilidade das estátuas... Dentre os mortos e feridos desse trabalho, esperamos que Oswald nos tenha ensinado que todo poeta e todo homem guardam "dentro do peito uma humanidade diversa, atraente e terrível."

Thais D'Abronzio

Agradecimentos: T.O.U. Produções Artísticas e Camila Fontes, José Carlos Pires Jr. Adriane Gomes, Heloísa Bauab, Aguinaldo Moreira de Souza, Ceres Vittori, Mauro Rodrigues, Cleusa Cacione, Gerson Cacione, Santa Casa de misericórdia de Cambé, Flávia Campos, Gerrah Tenfuss, estagiários da divisão de artes cênicas da Casa de Cultura, assessoria de imprensa da Casa de Cultura, marcenaria da UEL e André Conceição.

FOI TARDE

Direção: Thais D'Abronzio

Elenco: Laura Lopes, Luana Mazille, Ludmila Castanheira,
Maciel Bueno, Mariana Navarro, Michelle Florêncio, Milene Duenhá,
Junior Romanini, Odete Perdomo

Ficha Técnica

Desenho Sonoro: José Carlos Pires Jr

Figurinos: André Lima e Arlane TaKagui

Desenho de Luz: Thais D'Abronzio

Design Gráfico: Camila Fontes

Estagiários: Flávia Campos e Gerrah Tenfuss

Operador de Som: Nuno Theodoro

Produção: Camila Fontes e Laura Lopes

Textos criados pelo grupo e fragmentos de: "A Morta" de Oswald de Andrade, rito de exéquias, "o amante detalhista" de Alberto Manguel e "quando a vida termina" matéria a revista super interessante edição especial de dezembro de 2005.

Este espetáculo estreou no Circo FUNCART/Londrina-PR no dia 24 de novembro de 2006.

Foi Tarde

Artes Cênicas UEL e TOU Produções Artísticas
Londrina - PR

Peça criada pelo grupo e fragmentos de: A Morta de Oswald de Andrade, baseado em Rito de Exéquias, O Amante Detalhista de Alberto Manguel e o texto da Super Interessante. Investiga um tema incômodo e ao mesmo tempo inevitável: a morte. Percorrendo os corredores de hospitais e necrotérios, procura refletir sobre a dualidade que cerca essa velha senhora.

O Grupo é formado por atores bacharéis em Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina. A criação do espetáculo Foi Tarde, pôde reunir alunos e profissionais que desde o ano de 2004 trabalham em pesquisa e processos de criação fora do espaço da sala de aula.

21, terça, às 20h,
no Teatro César Cava.
Duração: 48 minutos. Idade
recomendada: a partir de 16 anos.

Autor: Criação Coletiva inspirada na obra - A Morta de Oswald de Andrade -
Direção: Thais D'Abronzio -
Sonoplastia: José Carlos Pires Júnior -
Iluminação: Thais D'Abronzio -
Figurino: André Lima e Ariane Takagui -
Cenografia: O Grupo - **Música Original:** José Carlos Pires Júnior -
Maquiagem: O Grupo - **Adereços:** O Grupo - **Produção:** Laura Lopes e Camila Fontes - **Elenco:** Camila Fontes, Laura Lopes, Janaina Brizolla, Maciel Bueno, Mariana Navarro, Michele Florêncio, Milene Lopes Duenha, Júnior Romanini e Odete Perdeomo.





FOI TARDE
GRUPO Artes Cênicas - UEL
LONDRINA - PR

Dia 9
Usina Cultural
21h
duração 45 minutos
classificação teatro e máscaras
faixa etária 12 anos

Camila Fontes

A dualidade do fim

Foi tarde, espetáculo criado pelos formandos de 2006 do **Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL)**, investiga um tema incômodo e ao mesmo tempo inevitável: a morte. Percorrendo os corredores de hospitais e necrotérios, procura refletir sobre a dualidade que cerca essa velha senhora de negro que todos evitam.

Inspirando-se em textos de Oswald de Andrade, Alberto Manguel e reportagens sobre os limites da vida, *Foi tarde* procura realizar abordagens distanciadas de obviedades solidificadas pelo senso comum.

A utilização de máscaras pelos atores cria cenas onde os elementos grotescos da degradação física são tratados de forma subjetiva. Seguindo mais as trilhas da sugestão do que as vias da objetividade, a morte surge como um jogo contraditório pautado por dualidades.

The duality of death

Foi tarde, created by the 2006 graduates of the **Scenic Arts Course of Londrina State University (UEL)**, investigates an uncomfortable though inevitable theme: death. Moving about hospital corridors and morgues, it seeks to reflect on the duality that surrounds this old lady in black whom everybody avoids.

Drawing upon texts of Oswald de Andrade, Alberto Manguel and magazine articles on the limits of life, *Foi tarde* seeks approaches faraway from the obviousness crystallized by common sense.

The use of masks creates scenes in which the grotesque components of physical degradation are addressed in a subjective manner. Rather following the trail of suggestion than the routes of objectivity, death emerges through a contradictory play based on dualities.

Texto Inspirado na obra "A Morta", de Oswald de Andrade, e outros materiais de pesquisa.

Direção, cenário e iluminação **Thais D'Abronzio**. Elenco **Camila Fontes, Janaina Brizolla, Junior Romanini, Laura Lopes, Mariana Navarro, Maciel Bueno, Michelle Florêncio, Milene Duenha e Odete Perdomo**. Figurino **André Lima e Ariane Takagui**. Trilha sonora **José Carlos Pires Junior**. Técnico de som e luz **Nuno Theodoro**. Produção e administração **Camila Fontes e Laura Lopes**. Realização **Curso de Artes Cênicas da UEL**.

PROJETO ESPECIAL

OS SERTÕES - LUTA 1

TEATRO OFICINA
UZYNA- UZONA/SP300 a 360 min 18h
Centro Cultural da Ação da Cidadania
Teatro Oficina Rio Uzyna-Uzona

BR-3

TEATRO DA VERTIGEM/SP

160 min 18h30
Centro Cultural da Ação da Cidadania
Saída e Chegada

NACIONAL

PONTOS DE VISTA EM LOOPING

DIVERSOS
Oi Futuro - GALERIA 4º PISO EXTERNO11 às 20h
VÍDEO
Looping

GAROTAS VAMPIRAS NUNCA BEBEM VINHO

CIA. VIGOR MORTIS/PR
Oi Futuro - TEATRO19h30
TEATRO
50min

PROJETO COPI - EVA PERÓN

PROJETO COPI/MÁRCIO ABREU/PR
Espaço Sesc - GALERIA MULTIUSO20h
LEITURA
70 min

GLASS

HAROLDO RÉGO/RJ
Oi Futuro - ENTRADA EXTERIOR20h
TEATRO
ESTREIA
CARIÓICA

APERTO, MEU EX-PASSO

MADALENA BERNARDES/SP
Espaço Sesc - PALCO21h
TEATRO
79 min

A GELADEIRA / LORETTA STRONG

PROJETO COPI /PR
Caixa Cultural - GALERIA21h30
TEATRO
100 minCentro Cultural da Ação da Cidadania
11 às 18h | 23 às 04h

EXPOSIÇÕES

VITRINES

INTIMIDADE

KRIKA PUJOL/RJ
Livraria Padrão8h30 às 12h30
INSTALAÇÃO
Looping

CARMINA FIGURATA

PASCAL PHILIPPE/RJ
Livraria Leonardo da Vinci9 às 13h
INSTALAÇÃO

COMPROVOTO/ VENDOVOTO

CONTRAPARTIDO/RJ
Hospedaria9 às 18h
PERFORMANCE
Looping

LOVEMO(VI)MENTO

KAROL PICHLER
Hospedaria9 às 18h
INSTALAÇÃO
Looping

■ Espetáculos nacionais ■ Espetáculos internacionais

MOSTRA DA CENA PORTUGUESA

OFICINA COMPANHIA DO CHAPITÔ

COMPANHIA DO CHAPITÔ/PT
CCBB Teatro 114h
OFICINA
70 min

PIXEL

RUI HOSTA STAGE WORKS/PT
CCBB Teatro 319h
DANÇA
45 min

O GRANDE CRIADOR

COMPANHIA DO CHAPITÔ/PT
CCBB Teatro 119h30
TEATRO
70 min

INTERNACIONAL

WHO IS WHO?/LES GUERRERS DE LA BEAUTÉ

PIERRE COULIBEU/FR
Oi Futuro - GALERIA 4º PISO11 às 20h
VÍDEO/INSTALAÇÃO
78 min

TRAGEDIA ENDOGONIDIA

RAFAELLO SANZIO/IT
PROGRAMA I - Caixa Cultural - GALERIA
PROGRAMA II - Caixa Cultural - Teatro Nelson Rodrigues17h
CICLO FILME

PAYSAGE APRÈS L'ORAGE

JOSEF NADJ/FR
Sesc Ginástico/PALCO20h
DANÇA
77 min

MANIFESTO DE NINÔS

EL PERIFÉRICO DE OBJETOS/AR
IAB/ Oi Futuro - PRINCIPAL21h
TEATRO
100 min

MOSTRA UNIVERSITÁRIA

ALÉM DE CADA SOLIDÃO

USP/ UNICAMP/SP - Sesc São João de Meriti

19h
50 min

ATÉ QUANDO?

FAC. DE ARTES DO PARANÁ/PR - Teatro Cacilda Becker

19h
60 min

ESCOLA DE MULHERES

UFPE/PE - Sesc São Gonçalo

19h
50 min

HOLOCAUSTO

ECA/USP/SP - Sesc Nova Iguaçu

19h
50 min

TILL EULENSPIEGEL

UPF/RS - Arcos da Lapa

19h
75 min

FOI TARDE

UEL/PR - Teatro Glaucê Rocha

21h
50 min

■ Mostra portuguesa ■ Mostra universitária ■ Vitrines