

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Psicologia

Cássia Fontes Bahia

Uma escrita fora do espelho na cena de Tadeusz Kantor

Janeiro

2018

Cássia Fontes Bahia

Uma escrita fora do espelho na cena de Tadeusz Kantor

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise do Instituto de Psicologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor em Psicanálise.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Maria Medeiros da Costa

Rio de Janeiro

2018

Cássia Fontes Bahia

Uma escrita fora do espelho na cena de Tadeusz Kantor

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Banca Examinadora:

Prof.a. Dra. Ana Maria Medeiros da Costa (Orientadora)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof.a. Dra. Doris Luz Rinaldi
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Marco Antonio Coutinho Jorge
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dra. Giselle Falbo Kosovski
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Paulo Eduardo Viana Vidal
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro
2018

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos queridos Mayrton, Mariana e Leonardo, que, como eu, apostam na arte como gesto transformador, conhecimento e vida.

AGRADECIMENTOS

A Ana Maria Medeiros da Costa, que, com uma escuta precisa e acolhedora na orientação, propiciou que as ideias tenham atravessado os impasses e as dificuldades surgidas, resultando na escrita deste texto.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Psicanálise da UERJ, que compõem um arranjo inspirador e incentivador da pesquisa em psicanálise nos seus meios mais improváveis.

Aos professores Doris Luz Rinaldi, Nina Virginia de Araújo Leite e Marco Antonio Coutinho Jorge, cujas contribuições na qualificação foram valiosas e decisivas para a continuidade do trabalho.

Aos professores Luciano Elia, Rita Manso, Angela Bernardes e Maria Lidia Arraes Alencar pelo incentivo e apoio inicial à ideia.

Aos professores Giselle Falbo Kosovski e Paulo Eduardo Viana Vidal por terem gentilmente aceitado compor a banca de defesa.

Aos funcionários da Secretaria do Programa, ao Fábio de Mendonça, a Rita Lima, a Carla Pires e Flavia Gonzalez, que sempre me atenderam com acolhimento e atenção.

Aos meus colegas da UFF e do SPA, que incentivaram e apoiaram minha iniciativa, especialmente a Francisco Palharini, Denise Farias, Mônica Dreux, Fernanda Gonçalves, Deila Barros e Renilde Ana.

Aos meus colegas da Práxis Lacaniana, em especial a Isabel Considera, que me trouxeram questões e teceram comentários que muito me instigaram e contribuíram para o processo.

A Rita Godoy, pela revisão cuidadosa e precisa do texto.

Às minhas Amigas Desde Sempre, que me fizeram rir e me alegraram nos momentos necessários.

Aos meus irmãos e familiares, mais especialmente a Elen e a Elisa, que muito me escutaram com atenção e interesse pelo trabalho.

A Nilda e Geremias, meus pais (*in memoriam*), que me incentivaram a leitura e a determinação nas realizações.

A Mayrton, Mariana, Leonardo, Nelly e Mayrton Cople, que sempre me apoiaram e estiveram presentes nos momentos mais difíceis.

RESUMO

BAHIA, Cássia Fontes. Uma escrita fora do espelho na cena de Tadeusz Kantor. 2018. 156f. Tese (Doutorado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Esta tese desenvolve uma articulação da teoria psicanalítica com a arte a partir da obra do artista Tadeusz Kantor, cujo processo criativo propiciou a abertura de um campo para a pesquisa relacionada com as questões do inconsciente. Inicialmente o artista foi apresentado através de suas origens e influências, bem como das principais características de seu trabalho, tendo sido priorizada a análise das referências ao conceito de realidade. Posteriormente foi desenvolvido o modo como a questão do estranho se apresenta na cena de Kantor, pelo que se delineia no ensaio *O Teatro da Morte* (1975) a respeito do duplo e da condição da morte como fundamental à condição da arte. Em seguida tratou-se do conceito de inquietante estranheza em sua incidência na teoria psicanalítica como duplo e como o retorno do recaiado. Por meio da análise de cenas do espetáculo *A Classe Morta* (1975), foi buscada uma aproximação do processo artístico de Tadeusz Kantor com os conceitos do duplo, do retorno do recaiado e da repetição do traumático como impossível, marca do processo lógico da inscrição do sujeito na linguagem pela entrada dos significantes. Apresentou-se um pequeno histórico das postulações freudianas referentes à realidade e os meios de sua representação, que resultou na consideração da realidade psíquica como aquela que intermedeia o sujeito em suas relações com a realidade. Foram mostradas as análises referentes à experiência de satisfação, à diferenciação entre alucinação e representação, nas quais o traumático se delimita como o que se inscreve *a posteriori* (*Nachträglich*). Ainda incluíram-se os avanços de Lacan sobre *Das Ding* (A Coisa), como parte do processo de inscrição e escrita do traumático. *Das Ding* foi elaborado em relação ao fracasso da negação. Esse desenvolvimento alcança a possibilidade de que, no que se refere ao trauma na cena kantoriana, se possa falar de uma representação-limite. Por intermédio dela se manifesta uma imagem que marca o lugar de uma impossível inscrição. Foram situados alguns aspectos da organização da cena kantoriana, nos quais se torna possível distinguir movimentos e tempos distintos entre os espetáculos *A Classe Morta* e *Hoje é o meu aniversário*. Na sequência, mostrou-se a elaboração de Lacan quando apresenta *Das Ding* em relação ao *estranho*, na medida em que entrará em jogo a questão do objeto *a*, que indica a relação da cena traumática frente ao real. Pode-se afirmar, assim, a dimensão imaginária na constituição do campo das representações (*Vorstellungen*), em suas bordas com as dimensões simbólica e real, quando a ficção demonstra o *unheimlich* de modo a permitir que se tenha acesso à função da fantasia.

Palavras-chave: Arte e Psicanálise. Tadeusz Kantor. Teatro e psicanálise.

RÉSUMÉ

Cette thèse aborde l'articulation entre la théorie psychanalytique et l'art, à partir de l'œuvre du réalisateur Tadeusz Kantor, dont le processus créatif a conduit à l'ouverture d'un champ de recherche en rapport avec les questions de l'inconscient. Au départ, nous indiquons les origines et influences du réalisateur, ainsi que les principales caractéristiques de son œuvre, l'analyse des références à la notion de réalité étant prioritaire. Nous analysons ensuite comment le concept de l'étrange se présente sur la scène de Kantor, selon ce qu'il a décrit dans son essai *Le Théâtre de la Mort* (1975) au sujet du double et de la condition de la mort comme fondamentale à la condition de l'art. Puis nous traitons le concept de l'inquiétante étrangeté dans son incidence sur la théorie psychanalytique en tant que double et comme le retour du refoulé. Au moyen de l'analyse de scènes du spectacle *La Classe Morte* (1975), nous avons cherché à établir un rapprochement du processus artistique de Tadeusz Kantor avec les notions de double, de retour du refoulé et de la répétition du traumatique comme étant impossible, une marque du processus logique de l'inscription du sujet dans le langage par l'introduction des signifiants. Nous avons dressé un bref historique des thèses freudiennes relatives à la réalité et aux moyens de sa représentation, qui nous a conduit à prendre en compte la réalité psychique comme celle faisant le lien du sujet avec son rapport à la réalité. Nous avons exposé des analyses ayant trait à l'expérience de satisfaction, à la différenciation entre hallucination et représentation, dans lesquelles le traumatique se délimite en tant que ce qui s'inscrit *a posteriori* (*Nachträglich*). Ensuite, nous avons abordé les avancées de Lacan sur *Das Ding* (La Chose), comme partie du processus de l'inscription et de l'écriture du traumatique. *Das Ding* a été élaboré par rapport à l'échec de la négation. Ce développement atteint la possibilité, par rapport aux indices du traumatique dans les scènes kantoriennes, de pouvoir évoquer une représentation-limite. Celle-ci permet la manifestation d'une image qui délimite la place d'une inscription impossible. Certains aspects de l'organisation de la scène kantorigienne ont été repérés, dans lesquels il est possible de faire la distinction entre les mouvements et les temps distincts entre les spectacles *La Classe Morte* et *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*. Nous décrivons ensuite l'élaboration de la pensée de Lacan lorsqu'il présente *Das Ding* par rapport à l'étrange, dans la mesure où entre en jeu la question de l'objet *a* qui indique le rapport de la scène traumatique face au réel. On peut ainsi affirmer la dimension imaginaire dans la formation du champ des représentations (*Vorstellungen*), dans ses limites avec les dimensions symbolique et réelle, lorsque la fiction démontre le *unheimlich* de manière à permettre l'accès à la fonction du fantasme.

MOTS-CLÉS: Art et Psychanalyse. Tadeusz Kantor. Théâtre et Psychanalyse.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	–	Happening panorâmico do mar.....	4
Figura 2	–	O Retorno de Ulisses.....	35
Figura 3	–	A Máquina de aniquilamento.....	37
Figura 4	–	A Galinha d'Água.....	39
Figura 5	–	A Galinha d'Água.....	40
Figura 6	–	A Galinha d'Água.....	41
Figura 7	–	A Galinha d'Água.....	41
Figura 8	–	Esboço - A Galinha d'Água.....	41
Figura 9	–	Esboço - A Galinha d'Água.....	42
Figura 10	–	Onde estão as Neves d'Outrora.....	44
Figura 11	–	Onde estão as Neves d'Outrora.....	45
Figura 12	–	Onde estão as Neves d'Outrora.....	45
Figura 13	–	Onde estão as Neves d'Outrora.....	45
Figura 14	–	Onde estão as Neves d'Outrora.....	45
Figura 15	–	Os velhos e seus manequins.....	61
Figura 16	–	O Velho do velocípede.....	61
Figura 17	–	A Mulher atrás da janela e o Velho pedófilo.....	62
Figura 18	–	Súplicas Mudas.....	64
Figura 19	–	Súplicas Mudas.....	64
Figura 20	–	O desfile - <i>A Classe Morta</i>	66
Figura 21	–	O desfile - <i>A Classe Morta</i>	66
Figura 22	–	O desfile - <i>A Classe Morta</i>	66
Figura 23	–	O desfile - <i>A Classe Morta</i>	66
Figura 24	–	O Velho ausente do primeiro banco.....	68
Figura 25	–	Os Manequins - <i>A Classe Morta</i>	69
Figura 26	–	Kantor e os manequins - <i>A Classe Morta</i>	69
Figura 27	–	O que sabemos sobre o Rei Salomão.....	71
Figura 28	–	O que sabemos sobre o Rei Salomão.....	71
Figura 29	–	O que sabemos sobre o Rei Salomão.....	72

Figura 30	– O que sabemos sobre o Rei Salomão.....	72
Figura 31	– Lição sobre o Corpo Humano.....	74
Figura 32	– Lição sobre o Corpo Humano.....	75
Figura 33	– Lição sobre o Corpo Humano.....	75
Figura 34	– Lição sobre o Corpo Humano.....	75
Figura 35	– Rabiscos Fonéticos.....	77
Figura 36	– Rabiscos Fonéticos.....	78
Figura 37	– Rabiscos Fonéticos.....	78
Figura 38	– Caretas.....	79
Figura 39	– Caretas.....	80
Figura 40	– Caretas.....	80
Figura 41	– Caretas.....	81
Figura 42	– Caretas.....	81
Figura 43	– O esquema da <i>Carta 52</i>	88
Figura 44	– Desenho do cenário de <i>Wielopole, Wielopole</i> -O quarto de infância.....	109
Figura 45	– A antecâmara de <i>Wielopole, Wielopole</i>	109
Figura 46	– As molduras de <i>Hoje é o meu aniversário</i>	112
Figura 47	– Autorretrato.....	112
Figura 48	– A Infanta de Velásquez e o Autorretrato.....	113
Figura 49	– Uma noite entró La Infanta de Velásquez em mi cuarto.....	114
Figura 50	– Menina Teresa.....	114
Figura 51	– <i>La Infanta de Velásquez</i>	115
Figura 52	– A família e a Pobre Menina que não está aqui.....	116
Figura 53	– A família.....	116

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO – SOBRE ARTE E PSICANÁLISE.....	1
1	TADEUSZ KANTOR, UM ARTISTA SEM ILUSÕES.....	9
1.1	Entrelaçamentos e companhias de viagem.....	13
1.2	Comentários, impressões e depoimentos sobre o artista Tadeusz Kantor.....	15
1.3	O texto e a imagem.....	23
1.3.1	<u>O texto e sua desmontagem.....</u>	23
1.3.2	<u>O informal – a insistência na ruptura da imagem através da própria imagem.....</u>	26
1.4	O espectador na cena.....	29
1.5	A realidade significante.....	31
1.5.1	<u>A interrogação da realidade como traço do artista.....</u>	33
2	A ESTRANHEZA NA CENA DE TADEUSZ KANTOR.....	49
2.1	O Estranho duplo na cena de Tadeusz Kantor: a condição da arte.....	49
2.2	O fenômeno da inquietante estranheza na psicanálise.....	52
2.3	A <i>Classe Morta</i> em sua inquietante estranheza: o duplo e a repetição do traumático como impossível.....	58
2.3.1	<u>O retorno do impossível e o duplo na cena de Kantor.....</u>	82
3	ENTRE IMPRESSÃO (PRÄGUNG) E REPRESENTAÇÃO (VORSTELLUNG): UM PERCURSO PARA A ARTE FORA DO ESPELHO.....	86
3.1	Entre impressão (Prägung), inscrição (Niederschrift) e representação (Vorstellung).....	86
3.1.1	<u>A realidade psíquica: pontuações sobre a realidade e sua representação.....</u>	86
3.1.1.1	A inscrição do traumático.....	93
3.1.2	<u>O efeito continuado de Prägung e seus efeitos na escrita do traumático.....</u>	97
3.1.3	<u>Das Ding e o fracasso da negação.....</u>	101
3.2	A inscrição (Niederschrift) de uma arte fora do espelho.....	107

3.2.1	<u>Desdobramentos do traço do artista na cena.....</u>	107
3.2.1.1	O quarto de infância/O pobre quarto da imaginação.....	107
3.2.1.1.1	O quarto de infância como espaço multidimensional em <i>Hoje é o meu aniversário</i>	111
3.2.2	<u>A presença do artista na cena.....</u>	119
3.2.2.1	Uma moldura corporal para <i>A Classe Morta</i>	119
3.2.3	<u>Considerações da teoria psicanalítica sobre a arte fora do espelho.....</u>	124
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
5	REFERÊNCIAS.....	132
	ANEXO A.....	142
	ANEXO B.....	159
	ANEXO C.....	198
	ANEXO D.....	198

INTRODUÇÃO

Sobre Arte e Psicanálise

A arte inspirou Freud e Lacan em diversas ocasiões, tanto para elaborar conceitos relacionados com o inconsciente, como para trazer maior precisão e fundamentação à clínica psicanalítica. A articulação da teoria psicanalítica com a arte apresenta-se como uma tentativa de avançar frente aos desafios encontrados, não só na clínica e na transmissão da psicanálise, como também nas aproximações conceituais entre esses dois campos do saber.

Desse modo, Sigmund Freud e Jacques Lacan, ao se dedicarem à análise de muitas obras artísticas, inspiraram, e inspiram até hoje, muitos psicanalistas a buscarem meios e modos de conexão da psicanálise com a arte.

Essa expectativa de contribuir para o franqueamento discursivo da psicanálise com outros campos do saber é resultado de tomarmos como um dos principais pilares de sustentação para isso a afirmação de Jacques Lacan relativa à psicanálise em extensão como presentificação da psicanálise no mundo, como consequência da função da Escola (LACAN, 1967/2003, p. 251).

É notório que a arte sempre ofereceu a Freud e a Lacan um campo para a construção de conceitos fundamentais para a psicanálise. A respeito disso, Freud chega a afirmar que os artistas se antecipam¹ em relação ao que se poderá elaborar, em um momento posterior, como conhecimento relacionado com o inconsciente.

Qualquer propósito de aproximação conceitual entre a análise de obras de arte e o campo da pesquisa em psicanálise será sempre inquietante e instigador, na medida em que tanto a arte quanto a psicanálise singularizam-se como campos suficientemente complexos e independentes entre si.

Portanto, para aqueles que se propõem a esta tarefa, trata-se de um desafio que, para se tornar realidade, não poderá advir de outro lugar que não o desejo. Inicialmente, o de Freud, no sentido inaugural de sua proposta, mas que, ao fazer série, repercute em todos aqueles que se ocupam com este tema na transmissão da psicanálise.

Freud e Lacan valeram-se da arte em sua diversidade, recorrendo à literatura, à dramaturgia, aos campos das artes visuais e do teatro. Nessas oportunidades é possível

¹ Freud, S. *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen*, p. 8.

identificar importantes desenvolvimentos em que a arte participa de modo relevante e imprescindível da construção de conceitos fundamentais para a psicanálise, tais como o complexo de Édipo, a cena traumática, o recalque, a angústia e o objeto *a*, entre outros.

Destacamos a elaboração que Freud promove em *Delírios e Sonhos na Gradiva*, de Jensen (1909), em que faz distinções importantes a respeito da economia do inconsciente, ou, então, a apreciação da escultura *Moisés*, de Michelangelo, quando se interroga sobre os limites da interpretação, ou ainda a construção do complexo de Édipo através da análise das obras *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Hamlet*, de Shakespeare.

Encontramos, na obra de Lacan, em sua construção fundamentada em *Hamlet*, de Shakespeare², a afirmação de que, em sua abordagem das obras de arte, Hamlet não aparece por acaso, mas se trata de recuperar o sentido da função do desejo na interpretação analítica. Ressaltaremos dois aspectos desta elaboração, na medida em que poderão fornecer ferramentas para precisar e organizar a perspectiva a ser adotada. Nesse sentido, além de realçar aquilo que se organiza como significação no conteúdo da narrativa, Lacan redimensiona a organização dos elementos na obra, delimitando seus lugares estruturais, bem como promove a articulação desses elementos entre si, como os personagens, o texto, a narrativa dramática e o tempo (LACAN, 1959/1986, p. 13).

Podemos constatar que os textos de Freud e Lacan que tratam da arte alcançam uma dimensão ampla, pois não se referem apenas a uma leitura psicanalítica da obra de arte, ou mesmo a considerar a arte ou o artista segundo um viés psicanalítico. Assim, não se trata, em *Hamlet*, de psicanalisar Shakespeare, fazendo uma biografia psicanalítica do autor. Trata-se, em contrapartida, de encontrar pontos em comum com a criação do artista e os conceitos que a psicanálise elabora.

Em relação a *Hamlet*, Lacan confere uma referência decisiva à obra tomada no conjunto de seu processo criativo, ao afirmar:

Se *Hamlet* tem, para nós, um alcance de primeira ordem, é porque seu valor de estrutura é equivalente ao de Édipo. O que nos interessa, e que pode nos ajudar a estruturar certos problemas, decorre, evidentemente, do que há de mais profundo na trama da obra, do conjunto da tragédia, de sua articulação como tal. É evidentemente algo diferente de uma ou outra confissão fugaz.

É isso que estou enfatizando. A obra vale por sua organização, pelo que instaura de planos superpostos, em cujo interior pode encontrar lugar a dimensão própria da subjetividade humana. Se quiserem, para metaforizar minhas afirmações, eu diria que, para dar profundidade a uma peça como se dá a uma sala ou a um palco, é preciso

² Esta elaboração encontra-se no Seminário 6 (1958-1959/2016), na parte intitulada *Sete lições sobre Hamlet*, nas lições XIII a XIX.

haver um certo número de planos superpostos, suportes, vigas, toda uma maquinaria. E é no interior da profundidade assim obtida que pode ser formulado, de maneira mais ampla, o problema da articulação do desejo. (LACAN, 1958-1959/2016, p. 295).

Acrescentamos que na análise de Hamlet, Lacan é levado a reiterar-se da importância da análise da obra em função de questões levantadas pela clínica: “alguns de vocês talvez creiam – acho que não são muitos – que estamos longe da clínica. Não é verdade, estamos em cheio nela” (LACAN, 1958-1959/2016, p. 291).

Alguns anos depois, Lacan vai além nesse mérito. Afirma, a propósito da homenagem a Marguerite Duras, que tudo de que dará testemunho é que “a prática da letra converge com o uso do inconsciente” e que, a esse respeito, “o psicanalista não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho” (LACAN, 1965/2003, p. 200) Ele sugere que, nesta direção, há muito a ser apreendido com os artistas.

Desse modo, como consequência de sua proposta criativa no teatro, consignamos ao artista Tadeusz Kantor (Kantor) um campo para a pesquisa relacionada com as questões do inconsciente.

Por sua vez, a proposta de pesquisar a obra cênica de Tadeusz Kantor torna-se uma tarefa complexa por si só, uma vez que o acontecimento teatral se manifesta de modo efêmero e multifacetado. Além disso, o universo teatral se compõe com a participação de elementos de outras artes, como a literatura, a música e as artes visuais, que se conjugam na apresentação cênica de um espetáculo.

A radical efemeridade e a fugacidade de um espetáculo teatral, devidas, em especial, ao seu desenrolar no tempo, são radicalmente intensificadas pelo modo como Tadeusz Kantor dispõe dos acontecimentos no palco. Nesse sentido, para tornar tal sustentação possível, apresentou-se como recurso fundamental, levando em conta a viabilização da pesquisa, o fato de que diversas obras foram documentadas em gravações de vídeos, o que propiciou o acesso aos espetáculos, às entrevistas, aos documentários, além dos textos elaborados pelo próprio artista, pelos artistas que com ele trabalharam e ainda por seus comentadores.

Assim, a análise do processo criativo em Tadeusz Kantor foi realizada, tendo por sustentação as concepções de Freud e Lacan a respeito do modo de colocar em jogo as aproximações da psicanálise com a arte. As complexidades envolvidas nessa análise tomaram em conta tanto a superposição de planos na cena, mencionada por Lacan a propósito de Hamlet, como a heterogeneidade dos elementos que participam de seu processo criativo. Entre esses, destacam-se como características singulares deste artista o modo como coloca em cena o tempo,

os objetos, os atores, as músicas e as sonoridades utilizadas, bem como os efeitos resultantes no conjunto de sua obra.

Embora os espetáculos de Kantor apresentem, no desenrolar das cenas, os aspectos mais transitórios do teatro, sendo levados, pelo artista, à sua radicalidade mais extremada, a decisão relativa à pesquisa e análise de sua obra, por meio dos espetáculos teatrais, foi inspirada em alguns encontros, como os referidos a seguir.

O primeiro momento em que me deparei com a obra de Tadeusz Kantor foi por volta de 1978, na Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), quando foi possível apreciar a foto do *Happening Panorâmico do Mar*, desenvolvido por ele em 1967. Esta foto, um instante captado em meio a um processo mais amplo, trouxe uma diferença enigmática em relação ao que, até então, se conhecia no campo do teatro, pois revelava uma intervenção no meio do mar, através de um acontecimento pleno de vivacidade artística.

Figura 1 – *Happening* panorâmico do mar



FONTE: www.culture.pl

Posteriormente, foi desenvolvida, no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, da Universidade Federal Fluminense (UFF), a pesquisa que resultou na dissertação de Mestrado *Wielopole, Wielopole*:³ *a matéria pulsante da memória*. A dissertação dedicou-se às aproximações conceituais entre o modo como, nessa obra, Tadeusz Kantor processa a

³ *Wielopole, Wielopole* (1980) é uma das criações cênicas de Tadeusz Kantor, cujo nome é uma referência direta ao povoado Wielopole, localizado na Polônia, terra natal do artista.

transposição da memória, como conceito abstrato, para a materialidade da criação cênica e a construção do conceito de inconsciente em Freud, principalmente em relação à tópica temporal.

Durante o Mestrado, foi constatado que o processo criativo deste artista trazia um universo de possibilidades aberto à pesquisa, que, ao longo do tempo, foi-se tornando cada vez mais acessível por meio da internet, bem como pela tradução de seus textos, da língua polonesa para as línguas inglesa, francesa e portuguesa.

Por outro lado, quanto mais a pesquisa prosseguia, mais ficava evidente a possibilidade de se extraírem aproximações conceituais entre a arte de Tadeusz Kantor e as questões trazidas pelo inconsciente na psicanálise, ao levar-se em conta sua práxis teórico-clínica. Assim, esses fatores, somados a outros, resultaram na proposta de Doutorado e na presente tese.

Outro ponto a ser destacado encontra-se no texto *A transitoriedade* (1916). Neste texto Freud transmite o que passamos a considerar um dos instrumentos de imersão na obra de Tadeusz Kantor, pelo que ele veicula do processo de luto. O belo e a arte, mesmo que não tão bela assim, bem como as construções da cultura, não perdem o valor em função de sua transitoriedade. Como diz Freud, “pelo contrário, significa maior valorização! Valor de transitoriedade é valor de raridade no tempo. A limitação da possibilidade da fruição aumenta a sua preciosidade” (FREUD, 2010, p. 3083).

Freud escreve esse texto após a deflagração da Primeira Guerra Mundial, que, como ele afirma,

Destruí não só a beleza das paisagens por onde passou e as obras de arte que deparou no caminho, mas destroçou também nosso orgulho pelas realizações da cultura, nosso respeito por tantos pensadores e artistas, nossa esperança de uma superação final das diferenças entre povos e raças (FREUD, 2010, p. 3106).

O luto, considerado como um processo que pode ser doloroso, mas que alcança um término, permite a reconstrução e a substituição dos objetos perdidos, por outros. Após a superação do luto, percebe-se, de acordo com Freud, que a “elevada estima dos bens culturais não sofreu com a descoberta da sua precariedade, e que será possível reconstruir “tudo o que a guerra destruiu, e talvez em terreno mais firme e de modo mais duradouro do que antes” (FREUD, 2010, p. 3120).

Nessas observações de Freud a respeito do luto, ele nos esclarece, de uma só vez, tanto sobre a questão da destruição, com a perda dos objetos, como sobre a possibilidade de sua reconstrução, possibilitada pelo processo do luto.

Essas palavras de Freud entrelaçam-se, a nosso ver, de modo estreito com o processo artístico de Tadeusz Kantor, um artista cuja vida e arte atravessaram, sem sucumbir, as duas

guerras do século XX. Kantor tornou-se um ícone de resistência, na medida em que superou obstáculos das mais diversas espécies, para seguir de modo persistente em seu ofício no teatro, tendo desempenhado um papel preponderante junto aos atores e demais artistas, bem como ao público dentro e fora da Polônia. Se, de um lado, sua arte traz a imagem da destruição provocada pela guerra (LOYOLA, 1989, p. 9)⁴, de outro, ela também apresenta, não obstante, a determinação e a perspicácia necessárias à reconstrução constante de seu próprio processo teatral, elementos que se tornam indispensáveis à arte que se coloca em jogo como consequência do desejo.

Cabe ainda acrescentar que em *Lituraterra* (1971) Lacan redimensiona o estatuto da letra em relação ao significante, referindo-se àquele “tantinho de excesso” que a arte veicula, ao demonstrar o casamento da pintura com a letra, como na caligrafia japonesa (LACAN, 1971/2003, p. 20).

A proposta lacaniana para o termo litoral, como encontro de dimensões heterogêneas, é retomada por Ana Costa, que afirma em relação a ela que,

além de permitir construir interfaces da psicanálise com outros campos, também é suporte para a produção dentro da própria psicanálise, cuja singularidade é constituir seu sujeito em uma torção moebiana na concepção corriqueira do dentro e do fora. O que nos permitirá situar essas construções liga-se à especificidade da escrita para a psicanálise. Ela situa tanto o ponto de entrada quanto o ponto de saída na produção de uma clínica, na medida em que está articulada à sua transmissão. A escrita, aqui, abarca uma amplitude muito maior do que sua apresentação ortográfica. Ela mantém a tensão entre expressão e sentido, inscrição e invenção, que compõem as condições contingentes, limitadas e possíveis em que nossa cultura tenta circunscrever um Real, na tentativa de capturar o impossível (COSTA, 2015, p. 16).

As considerações expressas anteriormente constituem, aliadas aos aspectos mencionados, o arcabouço de sustentação para o que se buscou desenvolver nesta tese. Propomos, assim, tratar-se de uma construção a ser considerada como a escrita de um litoral traçado entre arte e psicanálise, pela arte de Tadeusz Kantor.

Para buscar esse resultado, a tese foi desenvolvida em três capítulos.

O primeiro capítulo, *Tadeusz Kantor, um artista sem ilusões*, apresenta o artista buscando descrever suas origens, suas influências, as principais características de seu trabalho, bem como algumas referências relativas à sua participação e relevância, muitas vezes não reconhecidas, na história do teatro, na segunda metade do século XX. Descrevemos ainda alguns depoimentos de artistas que tiveram a oportunidade de trabalhar na companhia de teatro

⁴ Sua produção teatral apresenta imagens do combate, do extermínio e da morte de um modo que atinge a fragmentação da própria cena.

Cricot 2, fundada por ele, ou de artistas que foram por ele influenciados. Também foram analisadas as referências ao conceito de realidade, nos espetáculos *A Galinha d'água* (1968) e *Onde estão as neves de outrora* (1979).

No segundo capítulo, *A estranheza na cena de Tadeusz Kantor*, buscou-se, inicialmente, identificar o modo como a questão do *estranho* se apresenta na cena de Kantor, desenvolvendo essa ideia pelo que se delineia conceitualmente no ensaio *O Teatro da Morte* (1975), a respeito do duplo e da condição da morte como fundamental à condição da arte. Em seguida, foi tratado o conceito de *inquietante estranheza*, de acordo com a teoria psicanalítica, pelo que se organiza como duplo e do retorno do recalcado como repetição do lugar traumático. Freud também elabora as diferenças entre os efeitos do estranho enquanto experiência daqueles narrados pelos escritores, acrescentando que o escritor tem a liberdade de escolher o universo em que irá produzir os efeitos de inquietante estranheza, na medida em que dispõe de maiores recursos. Finalmente passamos à análise dos conceitos levantados, a partir da seleção de quatro sequências cênicas do espetáculo *A Classe Morta*. Buscou-se, por meio dessa análise, uma aproximação do processo artístico de Tadeusz Kantor com os conceitos da teoria psicanalítica, mais precisamente os do duplo, do retorno do recalcado e da repetição do traumático como impossível, como marca do processo lógico da inscrição do sujeito na linguagem ao se organizar pela entrada dos significantes.

O terceiro capítulo, *Entre impressão (Prägung) e representação (Vorstellung): um percurso para a arte fora do espelho*, contém duas partes que foram desenvolvidas com base na elaboração de Lacan relacionada aos termos impressão (*Prägung*), inscrição (*Niederschrift*) e representação (*Vorstellung*).

Na primeira parte, *Entre impressão (Prägung), inscrição (Niederschrift) e representação (Vorstellung)*, foi apresentado um pequeno histórico das postulações freudianas referentes à realidade e os meios de sua representação, que resultou na consideração da realidade psíquica como aquela que intermedeia o sujeito em suas relações com a realidade. Os textos freudianos foram articulados às elaborações de Lacan a respeito da inscrição traumática. Foram mostradas as análises referentes à experiência de satisfação, à diferenciação entre alucinação e representação, nas quais o traumático se delimita como o que se inscreve *a posteriori* (*Nachträglich*). Posteriormente foram incluídos os avanços de Lacan sobre *Das Ding* (A Coisa), como parte do processo de inscrição e escrita do traumático. *Das Ding* foi elaborado ainda em relação ao fracasso da negação. Esse desenvolvimento alcança a possibilidade de que, no que se refere ao trauma na cena kantorianana, se possa falar de uma representação-limite. Essa

representação demarca uma inscrição, na borda dos registros do real, do simbólico e do imaginário, a qual se produz neste lugar do *estranho*: uma visão *unheimlich*. Por meio dela se manifesta uma imagem que marca o lugar de uma impossível inscrição.

Na segunda parte do capítulo 3, *A inscrição (Niederschrift) de uma arte fora do espelho*, situam-se alguns aspectos da organização da cena kantoriana, nos quais se torna possível distinguir movimentos e tempos distintos entre os espetáculos *A Classe Morta* e *Hoje é o meu aniversário*. Este último marca a despedida, ocasionada pela morte do artista, apenas alguns dias antes da estreia. Para que esta análise se tornasse possível, selecionamos alguns aspectos, como aqueles que revelam os desdobramentos relativos à sua presença e ausência no palco, durante os ensaios e os espetáculos, e aqueles sobre a organização espacial do espetáculo, como o quarto de infância e as molduras do cenário.

Na sequência, mostrou-se a elaboração de Lacan quando apresenta *Das Ding* em relação ao *estranho*. Neste ponto, porém, não mais retornando a ele como *fremde*, como esse primeiro estranho, mas como *unheimlich*, o fenômeno da *inquietante estranheza*. Isso demonstra que o que se revela não inscreve sua imagem no espelho. Aponta-se a complexidade que Lacan acrescenta à sua produção, a partir do momento em que sua atenção se volta para a articulação dos elementos envolvidos no fenômeno da angústia, na medida em que entrará em jogo a questão do objeto *a*. Este indica a relação da cena traumática frente ao real. Pode-se afirmar, assim, a dimensão imaginária na constituição do campo das representações (*Vorstellungen*), em suas bordas com as dimensões simbólica e real. Percorremos o caminho realizado por Lacan quando afirma que a ficção demonstra o *unheimlich* de modo a permitir que se tenha acesso à função da fantasia, possibilitando ao sujeito se situar na fala em análise.

Seguiu-se, dessa forma, uma articulação entre os aspectos selecionados do espetáculo e os conceitos da teoria psicanalítica desenvolvidos por Freud e Lacan, buscando concluir sobre os elementos fundamentais da obra de Tadeusz Kantor que tornaram possível a aproximação conceitual pretendida nesta tese.

1 TADEUSZ KANTOR, UM ARTISTA SEM ILUSÕES

A arte inspirou Freud e Lacan em diversas ocasiões, tanto para a elaboração de conceitos relacionados com o inconsciente, como para trazer maior precisão e fundamentação à clínica psicanalítica. Inúmeras são as oportunidades nas quais podemos identificar importantes desenvolvimentos em que a arte participa de modo relevante e imprescindível na construção de conceitos fundamentais para a psicanálise, tais como o complexo de Édipo, a cena traumática, o recalque, a angústia e o objeto *a*, entre outros.

Freud e Lacan valeram-se da arte em sua diversidade, recorrendo à literatura, à dramaturgia, aos campos das artes visuais e do teatro, através de várias alusões e análises que esclareceram e fizeram avançar a elaboração da teoria psicanalítica.

A constatação freudiana, por ocasião de *Delírios e Sonhos na Gradiva*, de Jensen (1909), de que os artistas se antecipam nas questões do inconsciente inspirou os psicanalistas, que vêm, desde então, colhendo ensinamentos a respeito do campo próprio da psicanálise a partir das análises das obras de muitos artistas.

O artista Tadeusz Kantor (Kantor) nos interroga, como consequência de sua proposta criativa no teatro, nas questões relativas ao inconsciente. Ao romper radicalmente com os cânones do teatro, o universo da obra deste artista traz a linguagem das vanguardas do final do século XIX e do século XX ao teatro por meio de dispositivos formais e metodológicos que alcançam, para aquém e para além da estética, pontos fundamentais à psicanálise. Situamos deste modo o campo aberto à pesquisa psicanalítica neste diálogo com a arte e sua ingerência na realidade humana.

Tadeusz Kantor nasceu em 6 de abril de 1915, em Wielopole, um vilarejo na Polônia. Segundo suas próprias palavras, era

um vilarejo que tinha a Praça do Mercado e algumas ruelas lamentáveis. Na Praça do Mercado, havia uma pequena capela que abrigava a imagem de um santo para os católicos e um poço, junto ao qual se realizavam, à noite, as bodas judias. De um lado, uma igreja, um presbitério e um cemitério. De outro, uma sinagoga, estreitas ruelas judias e outro cemitério, mas diferente. As duas partes viviam em perfeita harmonia. Cerimônias católicas espetaculares, procissões, bandeiras, trajes folclóricos cheios de cor, camponeses. Do outro lado da Praça do Mercado, rituais misteriosos, cantos fanáticos e orações, [...], candelabros, rabinos, gritos de criança. Mais além da vida cotidiana, esse povo silencioso estava voltado para a eternidade [...] meu pai, professor da escola, não voltou da guerra. Minha mãe, minha irmã e eu fomos para a casa de um irmão de nossa avó. Ali crescemos. Ele era padre, de modo que crescemos no presbitério.

Nascido em família com uma forte tradição católica, Kantor se interessava pelos ritos religiosos católicos e judaicos, nos quais muito se inspirou em suas criações cênicas.

Aos 18 anos, em 1939 matricula-se na Escola de Belas Artes de Cracóvia, cidade que escolheu para viver e desenvolver suas atividades artísticas. Estudou pintura e cenografia com o pintor, cenógrafo e diretor de teatro Karol Frycz, admirador e amigo de Gordon Craig. Este último veio a tornar-se uma de suas grandes inspirações para a produção e utilização dos manequins no teatro, assim como para o desenvolvimento de seus conceitos a respeito da expressão das ideias de vida e de morte, de ausência e presença na cena teatral.

As atividades artísticas de Kantor abrangeram pinturas, esculturas, cenários, direção teatral e escrita de manifestos e ensaios teóricos sobre a arte e sobre o teatro. Junto à artista plástica Maria Jarema, ícone da pintura abstrata na Polônia, fundou a companhia de teatro *Cricot 2*, que dirigiu de 1955 a 1990, ano de sua morte, e com a qual encenou inúmeros espetáculos, apresentando-os em diversos países da Europa e das Américas.

A cidade de Cracóvia é hoje um grande polo turístico na Europa, recebendo turistas de diversos países, que usufruem a atmosfera e recepção agradável e acolhedora dos poloneses. Muitos turistas percorrem a cidade visitando o Centro Histórico, que preservou a arquitetura da Idade Média e do Renascimento em suas construções, como a Praça do Mercado e a Igreja Santa Maria. Visitam também o Castelo de Wawel, o Bairro Kazimiers, a Fábrica de Schindler e também a Cricoteka, museu e polo de atividades culturais, construído em homenagem ao artista Tadeusz Kantor.

Como local da coroação de muitos reis, a cidade guarda marcas não apenas de riqueza e pompa, como ainda de destruição e reconstrução ao longo de séculos. Se hoje Cracóvia fervilha com muitos turistas ávidos por conhecer as histórias contadas por seus prédios e sua bela e instigante arquitetura, a cidade também possui uma face sombria, marcada por invasões da Polônia pelos nazistas e pelo exército russo em 1939, que ficaram como marco do início da Segunda Guerra Mundial. No período da ocupação nazista, milhares de judeus que habitavam a cidade foram enviados ao gueto que ocupou parte do bairro Kazimiers, tendo sido nele encerrados e dali levados aos campos de concentração Auschwitz e Birkenau.

Chegar hoje à Cracóvia, para aqueles que apreciam e que são interrogados pela arte de Tadeusz Kantor, entre os quais me incluo, redimensiona e amplia a admiração por seu talento e também por sua grande influência e intervenção na vida social e cultural tanto da cidade, quanto da Polônia, e mais ainda por sua posição frente à arte e à vida.

Nesse sentido, viver e trabalhar sob impactantes contingências político-militares, econômicas e sociais que atravessaram a vida e a cultura de seu país de modo radical e por um longo período nunca foram suficientes para impedir ou limitar a persistência e a tenacidade presentes nos projetos e nas atividades de Tadeusz Kantor, que incentivaram e incentivam até hoje muitos artistas e pesquisadores, dentro e fora da Polônia.

Em entrevista à televisão francesa (1982)¹⁰, quando perguntado sobre a situação da arte e do artista na Polônia frente à Lei Marcial e ao Estado de Sítio, Kantor responde que o teatro sempre funcionou e funciona, porque é um jogo. Afirma que nunca deixou de fazer teatro e que, mesmo durante a Segunda Guerra Mundial, ele criou o teatro clandestino, que considera o seu melhor período teatral. Quando é perguntado se retornará à Polônia, responde que sua presença é necessária na Polônia neste momento¹¹.

Frente às guerras e ocupações militares, os poloneses foram submetidos, de início, às atrocidades nazistas e, posteriormente, após o fim da Segunda Guerra Mundial, à política militarizada do leste europeu comandada pela União Soviética (URSS), com intervenções radicais nas condições político-econômicas e sociais com as quais todos os artistas foram compelidos não somente a conviver, como também, a despeito desta condição, encontrar espaço e tempo para a sobrevivência da arte.

Ultrapassando a cada momento os inúmeros obstáculos, Tadeusz Kantor insistiu em seu percurso singular, desafiando, provocando e mesmo revirando do avesso os padrões requeridos para a arte da época, sem se submeter à *arte oficial*, em referência ao realismo socialista¹², imperativo de protocolos com determinações e limitações para o ofício artístico sob o domínio da União Soviética (SCARPETTA, 1990).

Assim, ao finalizar seus estudos na Escola de Belas Artes, em 1939, ano da ocupação nazista da Polônia, Kantor, aos 24 anos, testemunhou e experienciou as drásticas mudanças ocorridas, com trágicas consequências para a Polônia. A construção dos guetos, dos campos de concentração e a convivência diária com o terror e a morte afetaram cabalmente a vida e a cultura do país e conseqüentemente todas as atividades artísticas.

Como resposta ao grande isolamento e proibição das atividades artísticas no período da ocupação nazista, sob pena de morte¹³, alguns artistas, como Tadeusz Kantor, recém-formados

¹⁰ Entrevista concedida a Martine Chaussin e Daniel Maillot por ocasião da apresentação de *Où sont les neiges d'antan* no Festival d'automne em 1982.

¹¹ O Estado de Sítio perdurou na Polônia até 1989.

¹² O realismo socialista foi a *arte oficial* nos países do leste europeu, no período da ocupação soviética, voltada para a educação e formação das massas na construção da cultura.

¹³ Este tema é mencionado por Kobińska em *A Journey through other spaces*, p. 271.

na Academia de Belas Artes de Cracóvia, em sua maioria jovens poetas, escritores e artistas plásticos, criaram o Teatro Independente que, sem se submeter aos regimes da ocupação nazista, desenvolveu um teatro experimental e clandestino, apresentando-se de 1942 a 1944 em espaços não oficiais e inusitados, tais como casas, apartamentos privados, catacumbas e espaços já destruídos e abandonados pela guerra (KOBIALKA, 1993, p. 272).

Em plena ocupação alemã, o Teatro Independente encena *Balladyna*, de J. Slowacki (1942), e *O Retorno de Ulisses*, de S. Wyspianski (1944).

A partir de 1945 Kantor inicia uma carreira como cenógrafo, atividade na qual permanece por aproximadamente 15 anos, criando a cenografia e os figurinos para diversos espetáculos em inúmeras cidades e teatros na Polônia. Entre 1948 e 1949 é nomeado professor na Academia de Belas Artes de Cracóvia, mas não dá continuidade à carreira acadêmica, com a qual tem embates devido à burocracia, às exigências e interferências nas atividades artísticas determinadas pelo realismo social.

Em 1955 Tadeusz Kantor funda a companhia de teatro *Cricot 2*¹⁴, com a qual se apresenta na Polônia, na Europa e em países da América Latina até 1990, encenando seus espetáculos.

As turnês do *Cricot 2* foram um marco da aceitação da arte de Tadeusz Kantor pelas plateias do mundo ocidental. Nas décadas de 1970 e 1980 suas *performances* passaram a ser conhecidas em grande parte do mundo, como em inúmeros países da Europa, dos Estados Unidos e da América Latina¹⁵.

Entre os espetáculos encenados pela companhia *Cricot 2*, *A Classe Morta*¹⁶ ganhou projeção internacional, tendo sido apresentado várias vezes em muitos países e permanecido como o mais conhecido e celebrado pelo público. Do mesmo modo que o espetáculo, o ensaio

¹⁴ Nome da companhia teatral fundada por Tadeusz Kantor em 1955, com atores, pintores, escultores e outros artistas, com a qual apresenta seus espetáculos na Polônia, na Europa, nos Estados Unidos e em países da América Latina até 1990, ano de sua morte. O nome é uma referência ao Cricot Café, onde se desenvolviam atividades artísticas de cunho dadaísta antes da Segunda Guerra Mundial, sendo também uma referência a circo pelo anagrama “to cyrk” (MIKLASZEWSKI, 2002, p. 51).

¹⁵ Embora Kantor tenha se apresentado como artista plástico na Bienal das Artes em São Paulo em 1967, e suas performances tenham ficado muito conhecidas na Europa, nas décadas de 1970 e 1980, no Brasil sua arte é praticamente desconhecida fora do campo do teatro e das artes visuais. Esse desconhecimento pode ser atribuído em parte aos obstáculos à difusão da cultura do leste europeu no período da ocupação russa e em parte ao fechamento à cultura no Brasil, ocorrida nos anos da ditadura militar, como mencionado por Mauricio Paroni de Castro em *Meu encontro com Tadeusz Kantor*, que coincidiram, por sua vez, com os anos em que Kantor fez maior sucesso nas plateias europeias e nos Estados Unidos.

¹⁶ A filmagem deste espetáculo do *Cricot 2* foi realizada em 1976 por *Andrzej Wadja*, tendo sido reconstruída com tecnologia digital e lançada em DVD em 2007. Em 2015, por ocasião das comemorações do centenário de Tadeusz Kantor, houve o relançamento deste DVD, ocasião em que a língua portuguesa foi incluída entre as línguas para as quais as legendas foram traduzidas. Isto vem permitindo que os pesquisadores e o público interessado em sua obra nos países de língua portuguesa possam ter maior acesso à sua obra.

teórico *O Teatro da Morte*¹⁷, escrito no período dos ensaios e da encenação, tornou-se a porta de entrada para aqueles que se interessam em conhecer a obra do artista.

Tadeusz Kantor recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais, entre eles o *Prêmio Rembrandt* em 1978, que foi concedido pelo júri internacional da *Fundação Goethe* em Basileia, “pela contribuição real na formação da imagem da arte da nossa época”¹⁸, e o prêmio OBIE¹⁹, que recebeu por três vezes, sendo em 1979 pelo espetáculo *A Classe Morta*, em 1982 por *Wielopole, Wielopole* e em 1986 por *Que morram os artistas*.

1.1 Entrelaçamentos e companhias de viagem

Kantor identifica os artistas simbolistas como suas primeiras influências na pintura e no teatro, já que entre eles viveu e cresceu (KOBIALKA, 1993, p. 270).

Sua primeira encenação teatral, em 1938, ainda como estudante da Escola de Belas Artes, foi o drama simbolista *A Morte de Tintagiles*, de Maurice Maeterlinck; posteriormente encenou *Balladyna* (1942), do mesmo autor, e *O Retorno de Ulisses* (1944), de Stanislaw Wyspianski.

O diálogo que manteve com as teorias de Gordon Craig foi fundamental para o desenvolvimento de seu teatro, principalmente quando este propõe a substituição do ator pela supermarionete. Embora marcando uma distinção importante, Kantor foi levado por essa interlocução à construção e utilização cênica dos manequins. Na função preconizada por Craig, as marionetes (CRAIG, 2012, p. 7) seriam os protagonistas da cena em detrimento do ator, já que ele defendia um teatro sem a emoção e sem a expressão incidental do ator, que seriam obstáculos à busca da perfeição na arte teatral. Para Kantor, ao contrário, os manequins deveriam estar presentes para trazer à cena, precisamente pelo convívio com os atores, o contraste entre a vida e a morte (KANTOR, 1975/2008, p. 201).

Por outro lado, desde o período anterior à guerra, Kantor encontrava-se atraído pelas vanguardas artísticas revolucionárias e, atento às ideias que circulavam, partilhava também das mesmas inquietações criativas.

¹⁷ Este título designa também, além do ensaio teórico, uma coletânea de textos organizada e apresentada por Denis Bablet, publicada em 1977. Esta publicação, inicialmente na língua francesa, foi ganhando, ao longo do tempo, traduções para as línguas inglesa, espanhola, italiana e outras, tendo sido traduzida para o português e publicada no Brasil em 2008 pelas Edições SESC SP.

¹⁸ Conforme a página culture.pl, em Artistas na categoria Artes Visuais.

¹⁹ Prêmio anual organizado pelo Journal The Village Voice e por American Theatre Wings, destinado à premiação dos espetáculos off-Broadway e off-off Broadway em Nova York.

No campo das artes plásticas é um entusiasta da quebra da ilusão da representação realista, encontrando no futurismo, no cubismo, no abstracionismo de Kandinsky suas inspirações, com especial interesse pelo construtivismo russo e pela Bauhaus e mais fortemente ainda pelo dadaísmo, movimento artístico do qual seu trabalho mais se aproxima.

Situado no vórtex de inúmeras confluências artísticas, Kantor transforma esse lugar paradoxal em um crescente desafio à criatividade. Proveniente, por sua formação, do campo das artes plásticas, não ignora, em nenhum momento, as influências das diversas tendências que se situavam, à época, como fundamento e impulsão para sua arte.

Com essa disposição, empenha-se nas construções cênicas fundamentadas nas formas abstratas do construtivismo e da Bauhaus, buscando, no entanto, uma conciliação, no teatro, entre o mundo mítico e etéreo dos simbolistas com as formas da abstração geométrica, ideias e práticas artísticas que fervilhavam na Europa após a Primeira Guerra Mundial.

Embora estivesse antenado com todos esses movimentos da arte de vanguarda, Kantor desenvolve suas próprias concepções e métodos singulares e desafiadores de criação artística (KOBIALKA, 1993, p. 270-271).

Não se trata, em seu envolvimento com as vanguardas artísticas, de que o teatro seja um campo de “experiências pictóricas que são transferidas para a cena” (KANTOR apud BABLET, 1977/2008, p. XXXII). Parece tratar-se, ao contrário, de levar para o teatro as novas formas de expressão que as vanguardas proporcionaram e vice-versa, buscando a criação “de uma esfera de comportamento artístico livre e gratuito”, em que “as linhas de demarcação são suprimidas (KANTOR apud BABLET, 1977/2008, p. XXXII). Em relação ao teatro, ele declara:

Não se olha uma peça de teatro como um quadro,
pelas emoções estéticas que proporciona,
mas vivemo-la concretamente.
Não tenho cânones estéticos,
não me sinto ligado a nenhuma época do passado,
são-me desconhecidas e não me interessam.
Sinto-me unicamente engajado de maneira profunda com
a época em que vivo e as pessoas que vivem a meu lado.
Acredito que um todo pode conter lado a lado barbárie e
sutileza,
trágico e riso grosseiro, que um todo nasce de contrastes e que quanto mais estes
contrastos são importantes,
mais este todo
é palpável,
concreto, vivo (KANTOR, 1942-1944/2008, p. 1).

1.2 Comentários, impressões e depoimentos sobre a arte e sobre o artista Tadeusz Kantor

As narrativas²⁰ daqueles que tiveram a oportunidade de assistir às apresentações ou daqueles que participaram da companhia *Cricot 2* causam, em geral, uma forte repercussão em quem as escuta, devido, em parte, ao teor, por vezes quase inenarrável, dos espetáculos, e, em parte, pelos efeitos em quem os assistia e os testemunhava.

A impactante singularidade do artista Tadeusz Kantor pode ser descrita de múltiplas maneiras. Considerado como vanguarda permanente ou mesmo radical, na medida de sua recusa a compromissos e concessões ao sucesso e àqueles que o perseguem, Kantor é um artista que aposta nos avessos, no inabitual e no grotesco. De acordo com sua concepção, o artista vive constantemente na corda bamba, com um risco permanente, não calculado, lutando continuamente contra as práticas correntes e tradicionais na arte (BABLET, 1983, p. 9).

Jaroslav Suchan²¹ (2015) assim o descreve:

Dizer que Kantor está entre os mais proeminentes artistas da Polônia da segunda metade do século XX é dizer muito pouco. Kantor é para a arte polonesa o que Joseph Beuys foi para a arte alemã e o que Andy Warhol foi para a arte americana. Ele criou uma tensão única no teatro e foi um ativo participante nas revoluções da nova vanguarda; ele foi um teórico extremamente original, um inovador fortemente baseado na tradição, pintor radical, *happener* herético e conceitualista irônico. Estas são apenas algumas de suas muitas características (MÁQUINA, 2015).

Certamente não seria incorreto chamar Kantor de pintor, de desenhista, de criador de *happenings*, de cenógrafo, de autor de seu próprio teatro ou de teórico. Ainda assim, nenhum desses rótulos nos diz o que há de mais importante no trabalho de Kantor. A vanguarda, a Bauhaus, o realismo pós-cubista, o surrealismo, o realismo socialista, o informalismo, a pintura matéria, o *Nouveau Réalisme*, o *ready-made*, a arte ambiente, a *assemblage*, o *happening*, a *Arte Povera*, o conceitualismo, a apropriação e assim por diante – é possível fazer uma lista ainda maior de todos os tipos de arte com os quais Kantor se engajou e sobre os quais debateu por mais de cinquenta anos (SUCHAN, 2015, p. 17).

Embora tenha recebido diversos prêmios e seus espetáculos tenham sido assistidos em muitas plateias na Europa e nas Américas do Norte e do Sul, a atitude de Kantor frente à arte

²⁰As impressões foram coletadas em sala de aula na Uni Rio e na EBA nas aulas das Profas. Angela Leite Lopes e Fátima Saadi, nos vídeos aos quais tivemos acesso e mais recentemente no livro *I'm leaving the light on, I'll be back soon*, que apresenta uma grande coletânea de depoimentos elaborados pelos artistas e participantes da companhia *Cricot 2*.

²¹Jaroslav Suchan é Diretor do Muzeum Sztuki de Łódź e um dos curadores da Exposição Máquina Tadeusz Kantor, no Sesc Consolação em 2015. Esse texto encontra-se no *site* culture.pl e foi baixado em 05/12/2016.

contesta a obra de arte enquanto forjada pelos mercados. O artista critica o que tem, para ele, um cunho mercadológico, através do qual as obras são apresentadas ao público em um processo ambíguo de contemplação e “admiração com ignorância”, de modo que o real interesse é sustentar e desenvolver o mercado pela venda dessas obras (KANTOR, 1969-1973/1993, p. 92).

Em direção distinta, Tadeusz Kantor privilegia o processo criativo e chega a afirmar, como em um manifesto, uma frase de protesto:

NÃO À OBRA DE ARTE, O PRODUTO FINAL DO PROCESSO
CRIATIVO,
MAS O PRÓPRIO PROCESSO EM SI (KANTOR, 1969-1973/1993, p. 91).

Denis Bablet o descreve ainda como um artista heterogêneo e complexo²², que apresenta uma obra multifacetada e contundente, na qual se sucedem muitas experiências nas artes plásticas, em cenografia, na produção textual e, finalmente, na montagem de inúmeros espetáculos entre *happenings*, peças teatrais e o que ele denominava *cricotage*²³.

Bablet considera que a evolução da dialética artística em Kantor (BABLET, 1983, p. 9) é aquela que atesta que a arte seja sempre, incessante e incansavelmente, renovada e surpreendentemente marcada por rupturas em suas etapas (BABLET, 1983, p. 9).

Em suas criações Kantor recusa se fixar em uma forma apenas para aperfeiçoá-la, ou a se aprisionar em um estilo que serviria de etiqueta ou carimbo para sua arte. Ele não evolui, mas se modifica sob a pressão de uma intensa necessidade surgida em seu processo criativo. Para ele, a arte é uma atitude, e a criação, um ato. Não que ele seja por isso versátil; ao contrário, sabe que a vida de um artista responde a um processo determinado por suas vicissitudes e escolhas (BABLET, 1982, p. 2).

Hyde o aponta como

um dos últimos grandes dadás da arte. Com isto quero dizer que, acaso, *objetos achados*, espaços confusos, as estruturas desconstruídas da realidade contemporânea, sonhos e deslocamentos, tudo isso fala mais alto do que as palavras quando ele está por perto. Dada é, sobretudo, um gesto de recusa. De

²² Bablet, D. *Les Voies de La Création Théâtrale*, p. 32.

²³ Apresentação cênica de duração aproximada de 30' com a ideia de trazer ao palco uma forte tensão em que os objetos e os fragmentos de ação não são símbolos, mas se apresentam muito mais como carga de tensão que toca no impossível e no impensável (KANTOR, 1978/1993, p. 132). Esta definição está de acordo com sua posição artística frente à qual não vigora o sentido. Não há qualquer representação que signifique algo, sendo a arte uma operação, uma transformação que o artista pode fazer com o objeto desprovido de sentido. Também é uma referência à colagem, um conjunto, uma montagem de elementos emprestados da realidade, sem narração aparente.

subversão (subvertendo inclusive a si próprio), de negação e desafio (2002, p. 28).

Em entrevista concedida a Krzysztof Miklaszewski (2002[1988], p. 276-277), Kantor declara que seu teatro também utiliza os recursos da *performance*, colocando em jogo uma estrutura artística envolvida no processo real e atual entre o público e a encenação quando o testemunho, a comunicação, as mensagens são fundamentais. Assinala que este é o reconhecimento de uma vívida e irrevogável escolha e que, mais ainda, sua realização participa efetivamente do corpo teórico que construiu em torno de sua *performance*.

Ao rearranjar os elementos do espetáculo no teatro, Tadeusz Kantor opera com as leis estruturais da linguagem, o deslocamento e a substituição, na composição cênica, o que resulta em efeitos de ruptura, de desconstrução e de sobreposição dos elementos cênicos. Brunella Eruli lhe atribui uma “gramática expressiva” (ERULI, 1983, p. 230), marcada pelo ineditismo na organização espaçotemporal relativa às imagens, bem como pelo modo como estrutura as sonoridades e o texto em cena.

Suas encenações trouxeram novas referências ao arcabouço conceitual da arte teatral na contemporaneidade, tendo suscitado o interesse de muitos pesquisadores do campo das artes visuais e do teatro que vêm se atualizando em ritmo crescente e acentuado. Acreditamos que a visibilidade e o maior acesso às informações veiculadas pela internet têm incentivado a divulgação de suas obras e suas ideias sobre a arte, além de trabalhos acadêmicos e artísticos com inspiração na obra de Kantor.

Muito embora haja uma grande gama de livros, de artigos, inclusive de encenações teatrais, desenvolvidos a partir das obras e dos ensinamentos de Tadeusz Kantor, as menções ao artista nos livros de História da Arte e de História do Teatro não são profusas, mas, mesmo assim, registram o valor deste artista para o desenvolvimento da arte e do teatro.

Giulio Carlo Argan, um dos grandes historiadores da arte moderna, o inclui entre os grandes artistas em seu livro *Arte Moderna*, referindo-se a ele como o representante de “um ponto de convergência extremamente importante entre vanguarda artística e vanguarda teatral” (ARGAN, 1999, p. 511), atribuindo a ele e à companhia *Cricot 2* um papel fundamental na transmissão dos valores artísticos da vanguarda para o teatro.

No campo da História do Teatro, Jean-Jacques Roubine (2000/2003) inclui Tadeusz Kantor entre os grandes teóricos do teatro do século XX. Ele considera que Kantor volta-se para a pesquisa no campo da memória individual-coletiva, do mesmo modo que Bob Wilson, sem que, no entanto, apresentem qualquer semelhança além desta exploração da memória como base sólida da soberania do diretor no espetáculo teatral (ROUBINE, 2003, p. 196).

Segundo Roubine, essa memória individual

não é hermética nem fechada sobre si mesma. É impregnada por uma memória coletiva. Existe aí, potencialmente, espaço para um encontro e uma fusão entre o palco e o público. A memória do ator e a do diretor é também, sob certos aspectos, a minha, a sua... [...]. É preciso delimitar e explorar o campo em que essa experiência cruza com a do espectador: herança coletiva, feita de valores comuns, de sofrimentos partilhados, de tabus assumidos, na qual toda uma sociedade forja sua identidade. São os grandes mitos da modernidade que fundam essa herança. Mitos humanistas greco-romanos, mitos cristãos, mitos da barbárie contemporânea... [...]. Mas esses mitos são confrontados à experiência mais traumatizante do século XX, a dos campos de concentração e de extermínio (ROUBINE, 2003, p. 195).

O teatro de Tadeusz Kantor se inclui, para Roubine, entre aqueles que elaboram os mitos modernos, colocando em foco a memória em referência aos campos de concentração e de extermínio da Segunda Guerra Mundial.

Embora atribua a Kantor um lugar entre os grandes diretores teatrais do século XX, Roubine não deixa de transmitir um certo estranhamento, quando descreve, de um modo que pode ser considerado insípido e um tanto ou quanto descontextualizado, as “figuras que surgem da infância que se parecem com marionetes cinzentas, brancas ou pretas” (ROUBINE, 2003, p. 196), como um dos traços marcantes do teatro de Kantor. Segundo a perspectiva do historiador, o artista parece privilegiar “uma rememoração subjetiva com um escárnio ao mesmo tempo ácido e fúnebre” (ROUBINE, 2003, p. 195).

É possível perceber em suas elaborações que Roubine tem o teatro de Kantor como atitude ou gesto artístico que abrange a memória individual-coletiva, no qual a cena se estrutura como narração do diretor. Contudo, em suas observações e comentários, não nos parece considerá-lo como um artista que impactou as cenas no teatro, ou que tenha subvertido a linguagem nos espetáculos teatrais, trazendo ao campo do teatro uma contemporaneidade inovadora e singularmente inédita, adjetivos que outros teóricos²⁴ lhe atribuem. Ao contrário, suas observações são apenas descritivas e limitadas que, se não chegam a ser depreciativas, podem ser consideradas, ao menos, desprovidas de uma significação mais expressiva.

É bem verdade que a tarefa de interpretar, esclarecer ou proceder a uma análise da arte de Kantor será sempre bastante complexa. Não é uma arte que possa corresponder ou mesmo ser descrita do modo como se descreve, habitualmente, o teatro tradicional, sem que se levem em conta aspectos fundamentais do trabalho deste artista. Sua arte, além de estar formulada por uma lógica desconhecida de seu espectador, mostra um artista que trabalha incansavelmente para a derrocada da interpretação, do que ele designa como ilusão, sendo esta, talvez,

²⁴ Como Denis Bablet, Michal Kobialka e Brunella Eruli, entre outros.

paradoxalmente, a única interpretação possível de sua atitude, e mesmo assim com poucas probabilidades de que ele viesse a aceitar, pois certamente encontraria um meio de contradizer seu próprio gesto.

Entre os diversos autores que se propuseram à complexa tarefa de analisar e comentar, bem como de registrar e difundir a obra de Kantor, Denis Bablet, na França, foi responsável por inúmeras publicações entre livros, artigos e vídeos. Organizou uma coletânea de textos do artista, publicada em 1977 na França com o título *Le théâtre de la mort* e dedicou-lhe ainda dois volumes de sua famosa coleção *Les voies de la création théâtrale*, em 1983 e 1993, tendo sido este último publicado após a morte do artista. Produziu e dirigiu diversos documentários em vídeo sobre sua obra, incluindo *Le théâtre de Tadeusz Kantor*, lançado em 1991. Essas publicações tornaram-se uma generosa fonte de documentação da arte de Kantor, através de seus inúmeros textos, roteiros, anotações dos ensaios (*cahier de notes*) e artigos diversos.

Atualmente Michal Kobiálka se destaca como pesquisador, autor e difusor da obra de Tadeusz Kantor nos Estados Unidos, na Europa e na América Latina²⁵, sendo responsável pela publicação de diversos livros e artigos com textos do artista e de sua própria autoria. Suas publicações *A Journey through Other Spaces* e *Further on, nothing* demonstram grande conhecimento e proximidade da obra e das características da arte de Kantor.

Encontramos também referências a Tadeusz Kantor na obra de dois renomados psicanalistas. François Regnault o designa, juntamente com Robert Wilson e Richard Foreman, como um artista inovador da “*mise-en-scène* pura”, que interroga, no jogo da cena, as condições ocidentais da representação no teatro (REGNAULT, 2001, p. 154).

Alain Didier-Weill, ao propor a cena teatral como uma quarta dimensão, situa Tadeusz Kantor como um artista que demarca, através de seus manequins, um despertar do sonho presentificado pela dimensão terceira da ausência, e que se utiliza, para isso, do contraste entre aparência e aparição.

Embora as atividades do *Cricot 2* tenham iniciado em 1955, a trajetória de Kantor, principalmente no teatro, começou a deixar sua marca fora dos países do leste europeu somente na década de 1970, quando sua companhia começou a excursionar, apresentando-se em festivais, universidades e teatros na França, Grã-Bretanha, Itália, Alemanha e em outros países da Europa.

²⁵ Kobiálka esteve no Brasil por ocasião do Seminário Internacional do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo em 2005. Em 2015 ministrou uma série de palestras sobre a obra de Kantor na exposição Máquina Tadeusz Kantor.

Diversos atores que participaram do *Cricot 2*, como Andrzej Welminski, Bogdan Renczynski, Ludmila Ryba e Teresa Welminska, entre outros, têm sido, ao longo do tempo, responsáveis pela expansão do interesse pelo trabalho de Tadeusz Kantor em muitos países, assim como por um modo de fazer teatro inspirado no trabalho do *Cricot 2*.

Cabe mencionar, ainda, a montagem no Brasil da maior exposição sobre o artista fora da Polônia, *Máquina Tadeusz Kantor* (2015), resultado do incansável esforço daqueles que trabalham na Cricoteka, no Muzeum Sztuki de Łódź, no Instituto Adam Mickiewicz e no Sesc São Paulo. A exposição trouxe diversas obras, documentários em vídeo com entrevistas e inúmeros depoimentos de artistas e colaboradores sobre o artista e sua obra, filmagens de seus espetáculos, além de *performances* dirigidas por Ludmila Ryba e de palestras desenvolvidas por Michal Kobialka.

Desse modo, se ainda hoje não se pode dizer que Tadeusz Kantor seja um artista popular ou mesmo conhecido do grande público, sua arte vem, não obstante, alcançando cada vez mais, ao redor do mundo, um número crescente de admiradores e pesquisadores. Deste modo, o espaço de difusão e de conhecimento de seu trabalho vem se ampliando, tanto no campo do teatro como no campo das artes visuais, onde é possível, a cada dia, encontrarmos exposições, publicações e pesquisas tanto teóricas quanto artísticas sobre sua arte.

Vale ainda mencionar que dois artistas de grande projeção atual, Marina Abramovic e Bob Wilson, estão entre os grandes admiradores de sua arte, e o homenagearam em 2013 através do vídeo *Homage a Tadeusz Kantor directing the waves* disponível na internet²⁶, no qual se inspiram no H happening Panorâmico do Mar, de 1967.

Nos inúmeros e valiosos depoimentos de artistas apresentados no livro *I'm leaving the light on, I'll be back soon* (2015), é possível perceber a admiração pela arte e pelo grande talento de Kantor. Por meio desses depoimentos, é possível constatar que Kantor congregava em torno de seus projetos e atividades um grande contingente de artistas e de interessados nas artes visuais e no teatro.

Nesses depoimentos Kantor é lembrado como um grande artista e diretor dedicado integralmente ao teatro, cujo talento ímpar e inigualável não apresenta correspondências na cena teatral.

Em diversas narrativas o artista é retratado como alguém profundamente atento e solidário. Para alguns atores, era considerado mais próximo, para outros, mais distante, sendo descrito por vezes como uma figura polêmica, que demonstrava, em várias ocasiões, uma

²⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/73900864>. Acesso em 25 jul. 2016.

personalidade autoritária, impositiva, colérica e irascível. Com reações furiosas em algumas ocasiões, utilizava-se de técnicas em geral tidas como cruéis para alcançar seus objetivos junto aos atores.

Mira Rychlicka, atriz que desempenhou papéis relevantes nos espetáculos de Kantor, como *Tumor Cervical*, *A Classe Morta* e a *Viúva-do-Fotógrafo local* em *Wielopole, Wielopole*, descreve o método utilizado pelo diretor para que seu desempenho em cena estivesse despojado de interpretações subjetivas a respeito da personagem. Todas as tentativas de entendimento lógico do papel eram esgotadas, até que se evidenciasse ou restasse apenas uma relação não intermediada pela subjetividade da atriz em referência à personagem, mas da atriz atravessada e mesmo ultrapassada de forma violenta em sua subjetividade para expressar algo desumanizante. No caso de *Tumor Cervical*, após um período de ensaios exaustivos nos quais eram realizados muitos cálculos matemáticos, ações exigentes, repetidas e ausentes de subjetivação ocorreu a transformação da atriz, “uma mulher, neste Tumor peculiar” (RYCHLICKA, 2015, p. 426).

Rychlicka ressalta, por outro viés, o lado humano do diretor quando relata a delicadeza e atenção que este lhe dedicou em uma visita quando ela estava doente, ainda que seu relacionamento com ele fosse formal e até certo ponto distante (RYCHLICKA, 2015, p. 432).

O relato de Ludmila Ryba demonstra grande conhecimento e sensibilidade do processo criativo de Tadeusz Kantor junto à companhia *Cricot 2*. Ela acentua que cada *performance* de Kantor era resultado de movimentos artísticos internos e substanciais que o levavam a seguir adiante e avançar em sua necessidade de criar. Ele insistia no gesto artístico como uma espécie de código de conduta ética, “ética de um artista que é artista vinte e quatro horas por dia”. Exigia, do mesmo modo o comprometimento, a disponibilidade e a total dedicação de todos os artistas da companhia (RYBA, 2015, p. 406).

Ainda segundo Ryba, Kantor não trabalhava com os atores segundo os métodos tradicionais de Stanislavski, não havendo qualquer tentativa de compreensão psicológica ou empatia com as personagens, o que era imediatamente recusado pelo diretor. Em seu teatro a personagem existia por suas ações específicas no palco, e este era o sentido e sua razão de ser. O resultado no palco tornava-se uma mescla dos arquivos ou lembranças do “pequeno/pobre quarto de sua imaginação”²⁷ e o modo como os atores se deixariam atravessar por eles (RYBA, 2015, p. 408).

²⁷ Termo conceitual de Tadeusz Kantor cuja significação será discutida a partir da p.106.

Em um teatro onde se pode dizer, segundo Ludmila Ryba, que as palavras-chaves eram intensidade e ferocidade emocional, mas não intelectual, os atores participavam inteiramente de toda a construção, de todo o processo criativo, mesmo que não tivessem acesso a “todas as implicações da poesia deste processo”. Para os atores e participantes do *Cricot 2* era necessário um acordo não contratual, não escrito²⁸, um comprometimento com o gesto artístico, a poética e com todo o projeto para o teatro de Kantor (RYBA, 2015, p. 408).

Ryba avalia e conclui que o modo de pensar de Kantor, sua grande intensidade emocional e seu espírito tragicômico, pleno de ironia e ternura, que se combinavam a seu jeito de ser *borderline*, foram fundamentais em todo o processo (RYBA, 2015, p. 408).

Cabe ainda mencionar o depoimento de Bogdan Renczyński²⁹, artista que trabalhou na companhia *Cricot 2* em inúmeros espetáculos e hoje ministra palestras e *workshops* de teatro em diversas cidades e universidades no mundo:

Quando tentamos encontrar uma tese sobre quem foi Tadeusz Kantor, para nós, agora eu percebo, 20 anos após sua morte (1990/2010), é como se ele fosse como o OCEANO: lugares diferentes, tempestades diferentes, diferentes climas, diferentes sensibilidades, diferentes sensações, amor (RENCZYNSKI, 2010).

Quando se trata de Tadeusz Kantor, podemos dizer que é praticamente impossível que alguém interessado na pesquisa de sua obra não se depare com situações de embaraço, de incertezas, de dúvidas e de toda a sorte de dificuldades e obstáculos, o que resulta por tornar-se, finalmente, parte integrante e esclarecedora para a pesquisa.

Em 2015, Jaroslaw Suchan elaborou, para a exposição *Máquina Tadeusz Kantor*, um texto no qual descreve com uma clareza singular as situações antes mencionadas:

Nenhum artista foi mais infiel a si mesmo do que Tadeusz Kantor. Nenhum outro artista perseguiu um projeto de autonegação com tanta obstinação. Ninguém foi tão multifacetado e se valeu da mesma quantidade de talento para escapar de descrições, definições e classificações.

Essa lista ainda incluiria os jogos sofisticados e perversos que Kantor praticava com seu próprio trabalho: reinterpretações incessantes de seus feitos anteriores, atribuições de novos sentidos a eles, relações de seus conteúdos com novas filiações artísticas e intelectuais, multiplicações de metáforas usadas para descrevê-los e enumerações de contradições e paradoxos nos comentários teóricos que os acompanhavam. Por fim, a lista também traria suas intermináveis repetições, revisitações, recorrências, cópias, variações, versões e reconstruções. Também é notável o fato de que, apesar das centenas de textos que foram escritos sobre as criações de Kantor, os pesquisadores continuam a discordar até mesmo sobre os

²⁸ *Un unwritten pact*, na língua inglesa.

²⁹ No vídeo *Kantor artista totale: vídeo reportage dal Cricot 2*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dIssUEf2MSc>. Acesso em 23 jul.2015.

aspectos aparentemente mais óbvios, como títulos e datas de criação de suas obras e formas originais de seus escritos teóricos.

O esforço incessante de Kantor de negar a si mesmo e o preço que mais tarde essa autonegação cobrou (ao abandonar, por exemplo, aqueles feitos que o tornaram famoso) nos forçam a reconhecer a natureza multifacetada – e não aleatória ou adaptável – de seu trabalho como sua característica principal. Também revelam a regularidade e a constância que se escondem por debaixo de uma superfície que se altera e que é instável: uma regularidade e uma constância não de estética ou de estilo, mas de atitude. Paradoxalmente, Kantor foi mais fiel a si mesmo justamente nos momentos em que parecia se contradizer. De fato, sua obra foi uma *máquina* cujo *modus operandi* era definido por incessantes autotransformações.

Essa máquina trabalhava para se tornar algo que não era, tornar-se outra coisa. Sempre que Kantor percebia que suas atividades estavam caindo na rotina, que estava produzindo o mesmo ou reproduzindo mecanicamente padrões codificados, abandonava seu “pódio sancionado” em busca de novas fórmulas operacionais. “O passado pode facilmente se tornar um contrapeso. É necessário que se fechem implacavelmente seus estágios subsequentes e que se aproveitem apenas aqueles seus elementos capazes de se transformar em novas situações”. Kantor queria que sua máquina trabalhasse para reconfigurar o nosso modo de enxergar o mundo. Pensava que só poderia alcançar esse objetivo se a máquina se transformasse continuamente – e ninguém poderia planejar antecipadamente como essa máquina seria transformada (SUCHAN, 2015, p. 17).

1.3. O texto e a imagem

1.3.1 O texto e sua desmontagem

Tendo iniciado suas atividades artísticas nas artes visuais, como pintor, escultor e cenógrafo, muitas vezes Kantor é considerado por diversos pesquisadores³⁰ e mesmo por alguns atores *do Cricot 2* como um artista que desenvolve um teatro visual, fundamentado nos aspectos visuais da cena em detrimento do texto.

Esses comentários se fundamentam, muitas vezes, pelo modo como ele trabalhava com os elementos do teatro. O texto era, em geral, elaborado durante os ensaios e as imagens cênicas eram de tal modo exuberantes e carregadas de intensidade e vigor, que se sobressaíam frente ao texto, impactando fortemente o espectador.

No entanto, é importante considerar que, mesmo para esses efeitos surpreendentes, havia um arranjo criativo no qual todos os elementos participavam de modo equivalente da cena. Como parte do processo de criação do artista, o texto e suas sonoridades tinham papel

³⁰Acredito que esta perspectiva é assentida pela teoria do teatro em geral, tal como sustentada por Lorian Della Rocca em *What remains to date* e desenvolvida por Wagner Cintra em seu artigo “A dramaturgia da imagem no teatro de Tadeusz Kantor”.

fundamental sem que, no entanto, estivessem como ponto de partida para o desenvolvimento do espetáculo ou que a cena se desenvolvesse apenas para sua ilustração.

Desse modo, embora não considerado pelo artista em seu sentido tradicional e literário, o texto e suas sonoridades participam ativamente do espetáculo, de modo que se encontram ali como elementos da ação. O tratamento artístico dado ao texto, de um modo geral, ou às palavras e mesmo às outras sonoridades presentes no espetáculo colocavam em prática os conceitos de autonomia e de confronto dos elementos da montagem cênica entre si, transformando-se em tensões e forças cênicas.

Nesse sentido, Kantor faz uma ruptura radical com a representação tradicional e clássica, na medida em que, de acordo com seu posicionamento, a linguagem poética não se sujeita à apropriação burocrática das convenções. Acredita que este modo de escrever se refere a um teatro que busca sua própria via autônoma, tocando outras realidades (KOBIALKA, 1993, p. xix).

Mesmo os ensaios teóricos e os manifestos são escritos em versos livres, e ideias ou palavras-chaves são destacadas pelo artista através de sua escrita em letras maiúsculas, ou através de seu isolamento dos parágrafos em questão.

A decisão de não conceber o teatro apenas como reprodução cênica do texto literário traz a seu processo uma singularidade na medida em que, nas cenas, o texto é trabalhado de diversos modos. As palavras não são utilizadas em seu sentido ou função que apresentam na linguagem ordinária como em um diálogo, mas ganham vida própria, de objeto, a partir de sua materialidade sonora.

A ideia sobre esse modo de tratar o texto pode ser constatada no ensaio teórico *O Teatro Zero* (1963), que conceitua a montagem de *O Louco e a Freira*, de Witkiewicz, quando o autor esclarece:

Em minha realização final
o texto dramático
não é representado,
ele é discutido, comentado,
os atores leem-no, rejeitam-no
retomam-no, repetem-no;
os papéis não são
indissolúvelmente ligados
a determinada pessoa.
*Os atores não se identificam
com o texto.*
*Eles são um moinho
a moer o texto.*
Um moinho deve interpretar? (KANTOR, 1963/2008, p. 64-65)

Nem o trabalho dos atores, nem a sequência das ações cênicas se desenvolvem em uma relação lógica com o texto e seu conteúdo. Em sua abordagem cênica, Kantor faz questão de separar na cena, as imagens, do texto falado pelos atores, que seguirão caminhos autônomos uns em relação aos outros.

O artista busca desenvolver esta ideia a partir do distanciamento entre o que acredita ser o *estado emocional dos atores* em relação à cena, e ao texto, considerado como conteúdo de um enredo. Para obter este resultado coloca em cena ações divergentes ou que simplesmente não se referem ao texto que está sendo dito pelos atores.

Muitas vezes, o ato em si, de falar, ou o modo de falar, ou mesmo as consequências do ato de falar serão mais importantes do que propriamente o conteúdo da fala. A maioria das falas gera uma surpresa, até um certo espanto, na medida em que não serão compreendidas, engendrando frases inusitadas que, além disso, aparentam, pelo modo como é feita a emissão de frases ou palavras, ou até fonemas, uma utilização da linguagem enquanto não constituída, ou, dito de outro modo, em um efeito paradoxal, como desconstituída.

Assim, texto dramático é uma realidade de alta “condensação”, que tem sua própria perspectiva particular, sua própria ficção, seu próprio espaço psicofísico. É um *corpo estranho* na realidade que se recria: o jogo (KANTOR, 1966/2008, p. 41).

Ao retirar dos atores a função de representar um personagem ou papel específico com o domínio do texto, Kantor produz uma ruptura, na qual, de um lado, ficam os atores e seu comportamento e, de outro, a realidade do texto. Ficam como dois sistemas sem ligação, independentes entre si, que não ilustram um ao outro. A *conduta* do ator *paralisa* a realidade do texto. Assim, a realidade do texto se tornará *concreta*. De acordo com Kantor, é possível que seja um paradoxo, mas não no que concerne à arte (KANTOR, 1963/2008, p. 90-91).

O texto, na cena teatral, buscará reduzir as significações a valores puramente fonéticos. Kantor faz malabarismos com as palavras, atribuindo-lhes vários sentidos, dissolvendo seu conteúdo, afrouxando os laços lógicos. Além disso, utiliza o recurso da *repetição* (KANTOR, 1963/2008, p. 96). O sentido será decomposto, podendo inclusive se transformar em um gemido que se alonga. Esse processo Kantor chega a mencioná-lo como *uma obra-prima sonora* (KANTOR, 1963/2008, p. 70).

Podemos acrescentar o comentário de Lopes, para quem, na encenação kantoriana

Não há intriga no sentido psicológico; não há enredo a ser retratado. Há jogo de tensões, transformando a cena em campo de ação concreta. O objetivo, em todos os casos, é sempre romper com a ilusão, com a predominância do entendimento da arte como reprodução do Belo ou do real (LOPES, 2009, p. 64).

Assim, longe de estar descartado ou de ser considerado um elemento secundário, o texto, incluindo-se aí todas as sonoridades vocais, as palavras isoladas, as frases sem sentido e descontextualizadas em sua sequência, participa de modo primordial e indispensável da cena teatral em Kantor.

1.3.2 O informal – a insistência na ruptura da imagem através da própria imagem

No que se refere à imagem, podemos abordá-la sob diversas perspectivas, pois encontramos em Tadeusz Kantor uma linguagem visual que pode ser assemelhada aos sonhos em sua versão pictórica. Esse efeito resulta do processo ao qual os elementos da cena são os acontecimentos cênicos, dado que, na encenação, o objeto tem outra utilização além daquelas que a linguagem lhe atribui.

Embora afirme, por suas atividades nas artes visuais, que o espaço cênico não é um espaço para experiências pictóricas transferidas para a cena, Kantor não dissocia os dois campos. Propõe, para além de uma simples superposição de um campo ao outro, uma interlocução artística entre a pintura e o teatro, o que, segundo ele, “cria uma esfera de comportamento artístico livre e sem compromissos de qualquer espécie, a não ser com a própria criação” (KANTOR, s.d./2008, p. 103).

Kantor parece trazer à cena do teatro uma interrogação do cotidiano, em que as situações mais banais não são tão simples. Parece, a nosso ver, acompanhar Freud em sua descoberta do inconsciente, na qual essa “outra cena” insiste em irromper, como nos sonhos e mesmo a céu aberto como na psicose, atravessando a linguagem com sua lógica própria. Uma cena que parece manifestar-se na abertura de intervalos, para fazer emergir o inconsciente para além das trivialidades da vida de vigília.

A *Informel Art*, um dos movimentos da vanguarda admirados por Kantor, o inspirou a conceituar um novo método da sua criação cênica na montagem do espetáculo *No pequeno Solar*, de Witkiewicz (KANTOR, 1961, p. 51).

Neste ensaio ele afirma que “O Teatro Informal é a descoberta de um aspecto desconhecido da REALIDADE ou do seu estado elementar” (KANTOR, 1961/1993, p. 51). Acrescenta que

uma matéria não governada pelas leis da construção,
constantemente mutável e fluida,
insaciável por algum modo racional,
dispendendo todos os esforços para moldá-la em forma sólida
ridículos, vãos e sem efeito,

constituindo mais uma manifestação
acessível somente pela força da destruição,
pelo capricho e o *acaso*,
pela rapidez e pela violência da ação
isso foi uma grande aventura para a arte e a consciência humanas
(KANTOR, 1961/2008, p. 27).

A tendência na Arte Informal traz uma imagem referida “à espontaneidade, ao acaso, e ao automatismo”. Kantor atribui o valor da imagem na cena ao *vestígio de ação* que ela coloca em jogo, o que faz emergir o processo artístico vivo, não fixado em um “espaço óptico de perspectiva, na dependência do ponto estático do olho, rígido e mantido definitivamente, que criou de um quadro rígido da imagem” (KANTOR, s.d./2008, p. 102).

Em depoimento a Cecília Loyola, Kantor sustenta que busca, na cena, preservar “a realidade nas condições de realidade, na medida em que o teatro é sempre ilusão”. Pretende evitar na cena a utilização da palavra como noção, como reprodução. Em seu processo criativo promove a *quebra da ilusão*, tarefa que se traduz melhor como *uma batalha*, na qual a ilusão, como representação ou reprodução, busca sempre retornar nas ações e imagens cênicas (LOYOLA, 1989, p. 10).

Com sua arte, Kantor pretende partir para uma leitura dessa *imagem nova*, que não se sustente somente, para sua recepção, em seus aspectos visuais, mas pela inclusão do pensamento e da imaginação como presenças ativas na organização dessas experiências.

Assim os elementos que participam da formação das ações da cena não são utilizados em seu sentido ou função usual de encenação teatral, ou mesmo pelo que representam na linguagem ordinária. No jogo cênico o que ocorre é “o despojamento radical dos objetos, dos acontecimentos, das ações e seus laços convencionais e hierárquicos”, criando “um método até então desconhecido, de expressão da realidade pela própria realidade – e não por sua imitação” (KANTOR, 1969-1973/1993, p. 230).

Na cena de Kantor, o objeto tem outra utilização além daquelas que a linguagem lhe atribui. Este é o *objet trouvé*, descrito por Angela Leite Lopes como

o objeto achado, aquele que “transporta temporalidade e até certa dramaticidade para sua abordagem plástica, posto que perdeu o uso que já teve algum dia [...] o objeto pobre, prestes a ser descartado, e, como tal, indiferenciado, que está disponível para a arte: o objeto entre a eternidade e o lixo” (LOPES, 2009, p. 63).

Como consequência dessa postura em relação ao objeto, na cena em Kantor não há a prevalência de um ou outro elemento. Todos os participantes da cena são colocados à prova por esse objeto da *realidade a mais linear ou trivial* ou do *objeto do mais baixo nível de realidade*,

esse *objet trouvé*, que, despojado de sua função, apenas alude a uma ação, criando na cena superposições temporais e espaciais. Uma realidade formada pelos cacos, pelos restos e pelos vestígios (LOYOLA, 1989, p. 9).

A incidência desse objeto como eixo da ação dramática resulta em um esvaziamento radical do jogo teatral tradicional. O que se testemunha em cena é um jogo de desconstrução e destruição referido aos acontecimentos, à interpretação dos atores, ao texto, às ações no palco bem como de qualquer enredo organizado, cuja consequência é o desmoronamento dos signos teatrais estabelecidos para a cena (KANTOR, 1969-1973/1993, p. 230).

Kantor busca preservar na cena a vividez e a realidade nas condições de realidade. A experiência cênica, que ocorre no instante da encenação com a participação do espectador, coloca em jogo a ruptura com a ilusão associada ao sentido e à representação figurativa (KANTOR, 1969-1973/1993, p. 230).

Cabe ainda acrescentar que a cena apresenta uma estrutura polissêmica, despedaçada, com constantes intercorrências, que desalojam e deslocam o sentido a todo momento, transformando a cena em uma sequência de imagens disruptivas, cuja lógica não responde aos signos usuais da representação no campo da significação. Sua encenação revela-se também “marcada pelas imagens dos combates, do extermínio e da morte que se configura como uma fragmentação da própria cena”, na qual a quebra, a ruptura das imagens encontra-se repetidamente encenada (LOYOLA, 1989, p. 8).

Cintra observa que “o teatro de Kantor é, antes de tudo, um teatro de imagens fortes e avassaladoras, e tais imagens podem ter sua origem na imaginação de Kantor ou como produto da sua memória poderosa” (CINTRA, 2010, p. 89). Para ele imagens fascinantes e perturbadoras, que funcionam como afixadas em uma fotografia, e que cada imagem traz em si “uma significação concentrada daquilo que trata o espetáculo como um todo”. Acrescenta que as cenas são criações memoráveis, repletas de imagens poderosas como a que emerge em *Que morram os Artistas*, espetáculo de 1985; “no alto de um monumento, o Anjo da Morte, a puta do cabaré”, movimenta sua bandeira negra, evocando *A liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix, ou a clássica fotografia da tomada do *Reichstag* pelo exército vermelho em 1945 (CINTRA, 2010, p. 89-90).

Cintra sustenta ainda que “a pintura é uma espécie de escrita para o teatro”, uma escrita cênica que, “de uma forma autônoma e específica”, não é mera ilustração, mas emerge como uma realidade dramaturgica própria, “mais icônica do que narrativa, que traduz níveis desconhecidos da realidade” (CINTRA, 2010, p. 90-91).

1.4 O espectador na cena

Kantor trabalha incessantemente para que o espectador esteja, de algum modo, comprometido com a encenação. Ele também é um dos elementos do espetáculo, do mesmo modo que os atores ou os objetos cênicos. O teatro, tido por sua etimologia como *o lugar de onde se vê* (VASCONCELOS, 2009/2011, p. 3416), não é suficiente para caracterizar a presença do espectador em seus espetáculos. Segundo sua perspectiva, o teatro não é como uma torre de marfim, aberta a uma atitude que ele considera antiestética diante da obra de arte. O teatro não é um meio de informação ou de consumo para o espectador (BABLET, 1983, p. 44).

Nesta direção, Bablet avalia que, desde os seus primeiros manifestos, Kantor já pretendia abalar o espectador, “retirá-lo de seu estado natural, arrancá-lo de si próprio (*le tirer de la personne*), de sua condição habitual e de suas atitudes costumeiras” (BABLET, 1983, p. 44).

Contudo, ao mesmo tempo em que engaja o espectador na obra, impõe-lhe uma distância. Os efeitos que daí advêm são causados ao espectador como consequência de que a obra de arte, mesmo que totalmente isolada, possui uma força de expansão em si mesma (KANTOR apud BABLET, 1972/1983, p. 45). Esse processo torna-se, por outro lado, mais um dispositivo de sua criação.

Bablet afirma, ainda, que o espectador se submete a um duplo movimento, que o coloca “em uma situação instável, de onde nasce um prazer teatral que se situa para além da estética: entre a fascinação e a repulsão, da fascinação à repulsão e vice-versa” (BABLET, 1983, p. 44). Deste modo, não haverá qualquer conforto para o espectador, pois, ao ser defrontado com uma cena que se desenrola sucessivamente no tempo do espetáculo, ele não conseguirá, contudo, organizar qualquer sentido para o que vê e ouve.

Ao avaliar a proposição de Kantor para os espectadores, Cintra afirma que “o que interessa ao artista é o poder da imagem como vocabulário, que age diretamente na estrutura psíquica do observador, desestabilizando-o de todos os seus instrumentos de reconhecimento da realidade como constructo de sua consciência” (CINTRA, 2010, p. 90).

Podemos, nesta mesma direção, acompanhá-lo quando, a propósito do objeto, afirma:

Tudo aquilo que está materialmente presente na cena, mesmo que colocado ao acaso, torna-se significante somente por sua presença no universo cênico e, conseqüentemente, possibilita a leitura de algum significado. Significado que está contido em um universo recomposto pelo trabalho artístico da cena (CINTRA, 2012, p. 12).

Cintra introduz, no que diz respeito ao espetáculo de Kantor, que “as relações imediatas entre os significantes e os significados são destruídas em função da reconstrução de um novo conteúdo, ou seja: o objeto não ilustra mais o conteúdo: ele é o próprio conteúdo” (CINTRA, 2012, p. 13).

Cabe acrescentar que esta breve análise referente a determinadas características da cena de Kantor torna-se uma tarefa extremamente complexa e difícil na medida em que, para isto, é necessário considerar a cena a partir de seus elementos diferenciados. Embora este procedimento possa trazer por vezes uma certa aparência de obscuridade, torna-se fundamental para que se possa colocar esta obra artística em análise, viabilizando uma imersão nos conceitos e nos métodos do artista Tadeusz Kantor.

Esta aparente incoerência parece dever-se a uma característica paradoxal de sua obra. Ao mesmo tempo em que se considera, em uma perspectiva estrutural, a condição de existência prévia de todos os elementos da cena, trazendo entre eles uma espécie de equivalência conceitual, controvertidamente, tanto a ideia como a realização cênica da ilustração recíproca dos elementos dos espetáculos entre si são completamente desconstruídas e mesmo destruídas na cena.

Kantor constrói, por esta via, uma realidade em que a estrutura do espetáculo demonstra, em primeiro lugar, que os elementos de seu teatro são parte de um mesmo conjunto de acontecimentos, mesclando-se uns aos outros; e em segundo lugar, pelo próprio fato de estarem presentes na cena, confrontam-se uns com os outros como radicalmente distintos desde sempre, abrindo lugar, na cena teatral, para um paradoxo sempre presente.

Como consequência desta composição cênica, que emergiu tanto pela semelhança entre seus elementos quanto por sua extrema diferença, manifesta-se, em presença, na linguagem da cena teatral, a possibilidade de uma apreensão fática dos distintos planos e dimensões que se encontram em jogo no tempo e no espaço da cena teatral.

Devido às consequências de seu processo criativo e de sua obra, Kantor pode ser considerado responsável, entre outros, mas único em seu gesto, por uma virada radical da cena teatral que transformou, peremptoriamente, o processo de articulação dos elementos do teatro entre si, criando uma nova concepção de espetáculo teatral.

1.5 A realidade significante

O tratamento dado pelo artista à questão espaçotemporal criada na atualidade da cena, nos evoca uma semelhança com o modo como Freud descreve o funcionamento do tempo e do espaço na cena do inconsciente, como não sendo dados *a priori*. Do mesmo modo, a apreensão dos elementos da cena em Kantor como materialidade, nos transporta para a realidade do significante na psicanálise, quando Lacan elabora a estrutura da cena, enquanto cena significante.

Em 1957 Lacan empreende uma análise do conto de Edgar Allan Poe, “A carta roubada”, quando elabora o conceito de significante. Esta elaboração é bastante complexa e inclui inúmeras perspectivas ou direções, segundo as quais ele estabelece metáforas para esclarecer sobre o funcionamento do significante.

Lacan extrai deste conto duas cenas, para nos apresentar o modo como o significante se apresenta na linguagem, em sua materialidade e mobilidade, ordenando, pela alternância entre presença e ausência, a posição e a relação dos personagens, uns em relação aos outros.

A primeira cena é a que se passa, como diz Lacan, na “alcova real” (LACAN, 1957/1998, p. 14), quando, após a entrada do rei no recinto, a rainha, aproveitando sua desatenção, coloca a carta sobre a mesa, virada para baixo com o sobrescrito virado para cima.

Suas ações não passam despercebidas pelo ministro D... que, percebendo seu embaraço e desarvoramento, lhe furta a carta, deixando em seu lugar outra carta “com aspecto semelhante” (LACAN, 1955/1998, p. 15). A rainha, embora tenha percebido toda a manobra do ministro, nada pôde fazer a fim de não despertar a atenção de seu real cônjuge, já que “a ideia que ele poderia fazer da referida carta poria em jogo nada menos que sua honra e sua segurança” (LACAN, 1955/1998, p. 15).

Para Lacan esta operação tem um quociente, que é o fato de que “o ministro furtou à rainha sua carta”, além do fato de que a “Rainha sabe que ele a detém e não inocentemente” (LACAN, 1955/1998, p. 15), deixando também um resto, que é a carta com a qual o ministro substitui a original e que não servirá à rainha.

A segunda cena, que se passa no gabinete do ministro, é narrada em dois tempos. Em um primeiro momento o detetive Dupin visita o ministro para localizar a carta roubada, e no segundo, para recuperá-la. Realiza esses empreendimentos com sucesso, deixando-nos à mostra suas habilidades para encontrar a carta, tanto como para substituí-la sem ser percebido pelo ministro. Este, entretido com as peripécias previamente arquitetadas pelo detetive no momento

do roubo, acaba por ignorar que a carta já não se encontra mais sob sua guarda, ficando, deste modo, à mercê dos acontecimentos futuros relativos ao poder outorgado pela posse da carta.

Entre os inúmeros detalhes importantes aos quais Lacan dedica sua atenção, elegemos a distinção que ele realiza, ao cotejar essas cenas, entre três tempos que ordenam três olhares, “sustentados por três sujeitos, alternadamente encarnados por pessoas diferentes” (LACAN, 1955/1998, p. 15).

O primeiro é o de um olhar que nada vê: é o Rei, é a Polícia.
O segundo, o de um olhar que vê que o primeiro nada vê e se engana por ver encoberto o que ele oculta: é a Rainha e depois, o ministro.
O terceiro é o que vê, desses dois olhares, que eles deixam a descoberto o que é para esconder, para que disso se apodere quem quiser: é o ministro e depois Dupin
(LACAN, 1955/1998, p. 17).

Essa delimitação de lugares segundo os tempos e os olhares diferenciados pela presença ou ausência da carta demonstra-nos a determinação dos sujeitos pelo significante, sinalizando uma ruptura entre as dimensões imaginária e simbólica.

A “cena” parece entrar em jogo como um balizador importante, na medida em que os diversos planos narrativos que encontramos no conto lhe conferem um corpo que mostra ao leitor o drama que se desenrola. Nesse sentido, não podemos dizer que ela apenas encena, reproduz, ou mesmo reconhece os diálogos da narração. Ao contrário, ela propicia um estranhamento, trazendo elementos insuspeitáveis, que não estariam em jogo se nos orientássemos somente pelos diálogos presentes no texto, sem levar em conta o posicionamento dos personagens entre si e em relação à carta como significante nas cenas.

Creio que também podemos supor a presença, nesta narrativa, da dimensão do “real”, que, embora não seja expressamente mencionada ou elaborada por Lacan nesta análise, parece sinalizar-se, tanto por esta cisão que resulta no significante e nas consequentes distinções entre imaginário e simbólico, como pelo que se oculta do que se desenrola na linguagem dos diálogos nessas duas cenas do conto. Nesse sentido, o conto distingue os planos, entre os quais é preciso entrever o que está para além das cenas em sua própria cisão.

Lacan enfatiza que a letra/carta materializa a “instância da morte”, situando o significante em um plano no qual ele não é “senão o símbolo de uma ausência” (LACAN, 1955/1998, p. 26).

Lacan fundamenta a letra, neste momento, como “suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem” (LACAN, 1957/1998, p. 498).

Ele declara, nesse sentido, referindo-se ao conto de Poe, que “os escritos carregam ao vento as promissórias em branco de uma cavalgada louca. E, se eles não fossem letras volantes, não haveria letras roubadas, cartas que voaram” (LACAN, 1957/1998, p. 30), acrescentando em nota³¹ que as *lettres volées* são tanto as cartas roubadas quanto as letras que voaram, apontando, pelo uso na linguagem, essas duas direções na interpretação do sentido do termo (LACAN, 1957/1998, p. 30).

1.5.1 A interrogação da realidade como traço do artista

As montagens dos espetáculos da companhia *Cricot 2* foram acompanhadas de ensaios ou manifestos com as elaborações conceituais que indicavam ou comunicavam a posição do artista frente à sua obra, tornando, assim, possível, na sucessão dos espetáculos, destacar que o tema da realidade se torna fundamental e desempenha um papel elementar e primordial no gesto artístico³² de Tadeusz Kantor.

O diálogo, a controvérsia e mesmo o confronto com o conceito de realidade e o modo como ela se apresenta na arte emergem, ao longo de toda a obra de Tadeusz Kantor, como um grande campo de sua pesquisa artística. Sua arte não se propõe a fazer leituras, interpretações ou mesmo a criar uma representatividade, que ele considera ilusória, da realidade.

A realidade é interrogada repetidamente e de diversas maneiras em sua obra, funcionando como potência motriz³³, com a qual o artista dialoga, debate, discute, dialetiza e se confronta ao longo de toda a sua obra criativa, e através da qual pretendemos que algo se depreenda no campo conceitual.

Em 1963 Kantor afirma que o processo de *anexação da realidade*, definido por ele como estratégia e método, acompanha o *Cricot 2* desde sua fundação, em 1955, mas sua descoberta antecede essa ocasião, tendo acontecido durante o período do Teatro Experimental Clandestino/Teatro Independente (1942-1944), na montagem de *O Retorno de Ulisses*, de Stanislaw Wyspianski. A ideia surgiu em um tempo de guerra em que “a percepção/consciência poderia ser alterada em frações de segundo e o instinto (sobrevivência) tinha que ser infalível e estar à frente do tempo” (KANTOR, 1963/1993, p. 71).

³¹ Ibid. p. 30, nota 20.

³² Reporto-me aqui à definição dada por Angela Leite Lopes: como um gesto a mais na construção de nossa civilização – e não como discurso particular, específico – como questionamento, tal como o encontramos no movimento grego de fazer da cidade teatro. Uma possibilidade, segundo Ricoeur, de dizer o mundo de outro modo (LOPES, 1993, p. 77).

³³ Para utilizar o termo de Ricardo Muniz Fernandes em *Máquina Tadeusz Kantor* (2015).

A ideia do processo de *anexação da realidade* foi acompanhada da necessidade de interrogar as máximas sagradas até então no teatro, nas quais o que se apresenta é uma representação da realidade, como um reflexo. Isso impedia que a realidade estivesse como parte da obra de arte (KANTOR, 1963/1993, p. 71). A ideia da *realidade crua*, que ainda não tenha sido alterada por algum método artístico, leva ao “objeto real” como parte da obra de arte, substituindo o “objeto artístico” (KANTOR, 1963/1993, p. 72).

A realidade posta em jogo no teatro é considerada, ela própria, um objeto *prêt*, um *objeto achado*³⁴. A partir desta concepção, qualquer elemento que dela participe servirá de matéria prima a ser anexada à arte e, para tal, os elementos cênicos serão considerados em sua materialidade eventual, como aqueles que já foram deixados para trás, sem utilidade, sem propósito, abandonados, tais como um recinto já destruído pela guerra.

Deste modo, é em pleno ambiente de guerra, em 1944, que a *performance* de *O Retorno de Ulisses* sua estreia. A peça é encenada no cômodo de um imóvel destruído pela guerra. O artista utiliza uma sala empoeirada, tendo o cenário composto por objetos remanescentes e abandonados, tais como restos de canhão, tábuas, pedaços de metal, roda de carroça e outros objetos degradados pela guerra (KOBIALKA, 1993, p. 272).

³⁴ Conforme mencionado na p. 27.

Figura 2 – O Retorno de Ulisses



FONTE: <http://www.infoartsp.com.br/agenda/maquina-tadeusz-kantor/>
The Return of Odysseus (1944), reconstrução do palco utilizado em 1980.
Tadeusz Kantor / © Maria Kantor & Dorota Krakowska

Assim, a realidade não se apresenta como algo a ser ilusoriamente retratado pela arte, mas torna-se, ela mesma, objeto da criação. Kantor qualifica e nomeia a realidade de acordo com a ênfase e o tema que estiver desenvolvendo no momento de suas *performances*. Mais tarde, em 1980, a propósito da realidade, ele declara:

Mesmo que, no decurso dos diferentes períodos que se sucederam em diferentes “etapas” ou “pontos de parada” do meu caminho, escrevi sobre pedras fundamentais os nomes dos lugares: Teatro Informal, Teatro Zero, Teatro Impossível, Teatro da Realidade Degradada, Teatro Viagem, Teatro da Morte, em qualquer parte, como fundamento, havia sempre esta mesma BARRACA DE FEIRA. Todos esses nomes só a protegiam da estabilização oficial e acadêmica. Além disso, eram um pouco como o título de longos capítulos nos quais eu venci os perigos desta via que conduz sempre ao DESCONHECIDO e ao IMPOSSÍVEL (KANTOR apud BABLET, 1983, p. 51)

Em *O Retorno de Ulisses* o objeto real, em sua inutilidade funcional, fará uma entrada distinta no palco de Kantor, cuja operação artística o transformará. Kantor chega a afirmar que, neste espetáculo, “a vida real fez explodir as formas cênicas ilusórias [...] e as afrontou em um conflito dramático”, direcionando a criação como “um caminho para o realismo exterior” (KANTOR, 1944/2008, p. 12).

A relação da realidade da vida com a arte se torna não somente um campo interrogado de modo radical, mas se impõe também como o que o move e o que o impulsiona em sua criação ao longo de toda a sua vida e obra.

O *ready-made* de Marcel Duchamps é sua grande inspiração e desempenha um papel preponderante e fundamental para o desenvolvimento conceitual da cena kantoriana. A transposição que ele promove do campo das artes plásticas para o teatro da realidade como *objeto prêt* é seu grande desafio e sua inafiançável conquista.

Assim ele descreve sua proposta que envolve o objeto, a realidade e a arte:

Em meu espetáculo A Galinha d'Água, evito muita elaboração, eu introduzo os "objetos prontos" (ready-made) e mais as personagens e acontecimentos "prontos" (formados antecipadamente, sem minha intervenção). Quero que se apreenda o objeto, que se apodere dele, e não que se mostre e se reproduza! (Que diferença formidável!) São os acontecimentos e fatos, pequenos e importantes, neutros e cotidianos, convencionais, tediosos, são eles que criam o impacto da realidade. Eu os afasto do caminho do encadeamento cotidiano, eu lhes dou autonomia (na vida isso se chama inutilidade), eu os privo de motivo e de consequências, eu os viro e reviro, e nessa ação repetida eu os estimulo a levar uma vida independente. Por isso a questão "isso já é arte?" ou "não se trata ainda da vida?" não tem importância pra mim (KANTOR, 1967/2008, p. 140).

Como consequência da equivalência dos elementos cênicos entre si, haverá, na atualidade da cena um confronto, sem que haja protagonismos para o texto ou para os atores.

Para alcançar esses objetivos, todos os elementos que participam da cena, como os objetos ou o texto, como visto anteriormente, ou mesmo os atores, serão encontrados na cena como participantes de um confronto radical, onde se apresenta uma permanente controvérsia entre a realidade e sua representação, entre a ficção e a realidade atual da cena.

Por intermédio de cortes e rupturas radicais, que destroem qualquer senso ou tentativa de traduzir os eventos em alguma ordenação lógica, os acontecimentos que se sucedem no palco geram, a todo instante, um atravessamento da significação.

Um dos meios utilizados pelo artista para obter esses efeitos é através da construção de máquinas, como *A máquina de aniquilamento*, que, em seu funcionamento, cria um efeito de desconexão que resulta por conferir autonomia dos atores em relação ao texto. Essa máquina é construída com cadeiras dobráveis, empilhadas, cujos movimentos são desencadeados por um motor. Essas cadeiras chocam-se entre si e, junto ao rangido dos ferros, provocam um barulho ensurdecedor, com o qual os atores disputam o espaço da encenação.

Como podemos ler no programa da exposição *Máquina Tadeusz Kantor* (2015),

Ela (a máquina) preenchia virtualmente todo o pequeno espaço do palco-plataforma e não deixava lugar para mais nada. A cada movimento, destroçava o trecho de enredo que começava a se desenhar: o barulho produzido pelas cadeiras dobráveis abafava as falas dos atores, privava-as de sentido e as afastava de qualquer validade psicológica ou situacional. (MÁQUINA..., 2015, p. 7)

Figura 3 - A máquina de aniquilamento



FONTE: La Scena de la Memoria

Por ocasião de *O Armário*, em 1966, Kantor apresenta no programa do espetáculo o que considera como o *Teatro Complexo*. Nele reafirma o teatro como uma *realidade autônoma*, e não como um “aparelho de reprodução da literatura” (KANTOR, 1966/2008, p. 41).

O texto dramático torna-se apenas mais um elemento da cena com sua própria perspectiva e autonomia, tornando-se um corpo estranho na realidade do teatro. A realidade se recria permanentemente como um jogo, o que traz um caráter de estranheira, uma separação e uma ausência de reciprocidade entre o texto e os outros elementos da cena. Esta situação engendra a tensão como operação criativa. O texto é incluído como *objeto prêt* e confrontado aos outros elementos na realidade da cena, como dimensões dessemelhantes.

Kantor também reitera, neste período, o que já havia declarado em *O Teatro Informal* (1961), ensaio que acompanha a montagem de *O Pequeno Solar*, de Stanislaw Ignacy Witkiewicz (Witkiewicz): a realidade entra em jogo em seu aspecto de *desconhecimento*. Os elementos do teatro são, assim, considerados matéria bruta, sem atributos, a ser modificada pelo artista, em um ambiente no qual o acaso desempenha importante papel (KANTOR, 1961/2008, p. 61).

Essa realidade *desconhecida* se relaciona ao objeto perdido para a sua utilidade enquanto objeto, aniquilado pelo uso, destruído. Torna-se matéria não objetual. Os atores, misturados aos objetos, penduram-se “inertes como *vestimentas*, identificando-se com a massa de sacos” (KANTOR, 1961/2008, p. 28).

Essa condição é exigida pela cena, na qual o objeto é aquele que em seus restos, em seus resquícios e apenas pelo que dele subsiste, pelo que sobrevive, tem boas chances “de se tornar a forma” artística (KANTOR, 1961/2008, p. 28).

A forma em sua massa disforme ou informal, se situa, na arte de Kantor como *a ordem mais baixa na hierarquia dos objetos*, ou como a *realidade do mais baixo grau* (BABLET, 1977/2008, p. xxxix). Esses objetos de grau inferior³⁵, constituem massa pronta para o artista modelar, como uma realidade que, sem qualidades, espera o artista para lhe dar forma e expressão. Nesta *realidade*, na qual o objeto está capturado, ele torna-se neutro, despojado de sua significação original, mantendo uma autonomia em sua matéria concreta (BABLET, 1977/2008, p. xxxix).

Kantor documenta, em seu teatro, essa passagem, essa suspensão da realidade espaçotemporal que só se move através da modulação temporal que o artista será capaz de lhe atribuir, dotando-lhe de movimentos, de pausas, de inconstâncias, de dramas, de pontuações trágicas e de instantes poéticos.

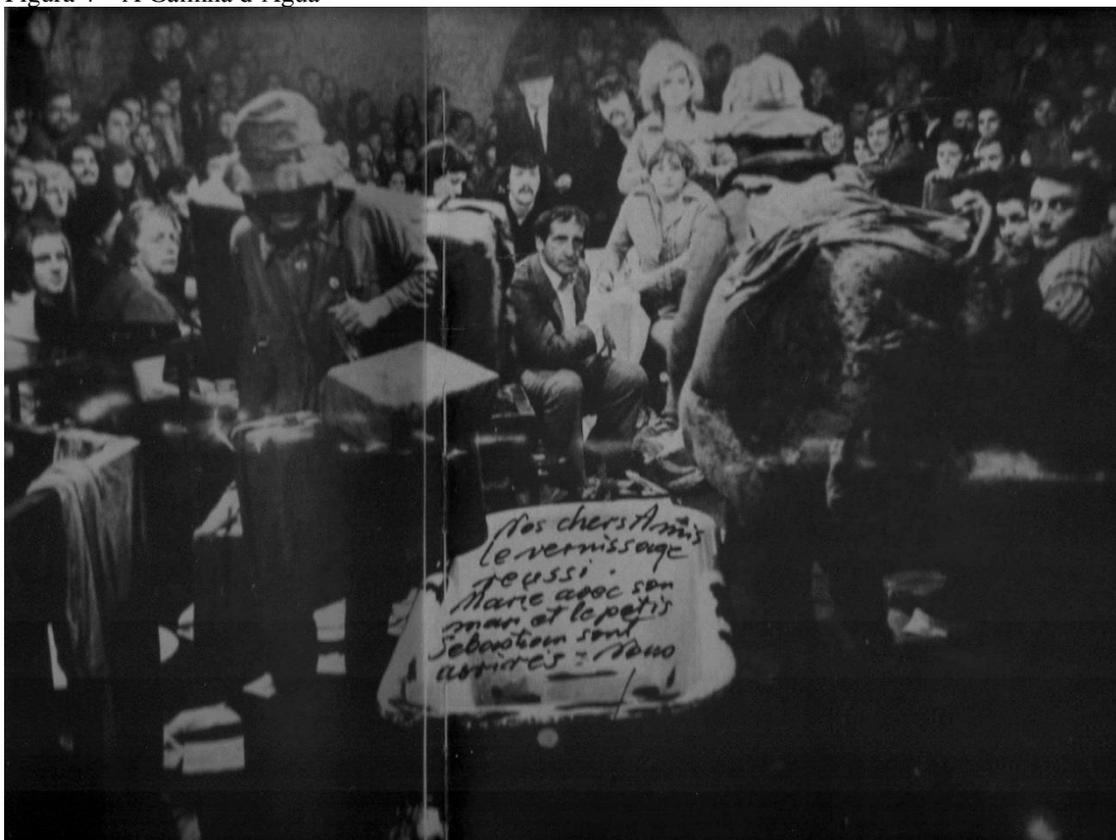
Ao retomar o que considera vanguarda, Kantor situa o artista como aquele que vai além das formas já adquiridas, das posições já conquistadas, sem se permitir a realização de uma suposta plenitude ou de cultivar um estilo. Não há saber artístico congelado, e o artista, ao engajar-se na arte, sabe que é um jogo que exige dele “um engajamento vital sem compromissos de nenhuma espécie” (BABLET, 1977/2008, p. xxxiii). A arte, assim, é uma aventura permanente na busca deliberada do risco e da função dela como um dever, sendo este seu único comprometimento (BABLET, 1977/2008, p. xiii).

³⁵ Interpretado como ainda não constituído enquanto objeto, o que equivale a ter perdido sua utilidade enquanto objeto, mas mantendo através dos restos sua capacidade na criação de novas formas.

A montagem de *A Galinha d'Água*, de Witkiewicz, espetáculo de 1968, que foi encenado na Galeria Krzysztofory, em Cracóvia, é acompanhada pelo ensaio *O Teatro-Happening*. Nesta montagem, a realidade emerge como *preexistente e autônoma*, na qual seus distintos elementos e planos se equivalem de alguma maneira e se confrontam em cena.

Como podemos observar na foto a seguir, cenário, plateia, atores e inclusive o próprio artista, que podemos identificar no centro da fotografia, compartilham um espaço estreito, indistinto e impreciso para o desenvolvimento da cena. Na cena teatral da época, essas características na organização do espaço da encenação ainda eram muito raras, ou nem mesmo existiam, principalmente se contarmos com a presença inusitada do diretor na cena, tal qual uma assinatura na tela.

Figura 4 – A Galinha d'Água



FONTE: <http://www.richarddemarco.org/>

O espaço, que se transforma em algo semelhante a um abrigo, no qual viajantes estão sempre presentes, encontra-se repleto de colchões, pacotes velhos, escadas, pedaços de madeira, bancos e cadeiras. Como a separação entre a plateia e os atores é muito frágil, os espectadores ficam comprimidos no recuo do cenário, muito próximos à encenação. Os espectadores participam de modo a compartilhar dos acontecimentos no mesmo plano espacial

ou, como afirma Kantor, “dos mesmos problemas e sentimentos dos atores”, que se encontram ocupados em suas ações cotidianas (KANTOR, 1967/2008, p. 140). A quase total indefinição de lugares transforma os presentes em massa humana que compartilha os eventos. Estes, por sua vez, distinguem-se apenas pela sequência determinada pela intervenção do artista, e não por sua significação.

Tal arranjo cênico resulta em uma nova ordenação dos elementos teatrais entre si, separados apenas por uma tênue linha divisória entre cena, público, atores e autor, que se dilui durante o espetáculo, já que estão presentes na cena teatral como “objetos prontos”, já existentes antes da composição teatral.

Sobre esta proposição o artista afirma que

O texto literário é também um “objeto pronto”, formado antes, fora da esfera da realidade do espetáculo e dos espectadores. Ele é “objeto encontrado” (*objet trouvé*) condensado ao mais alto grau, que possui sua própria ficção, sua ilusão, seu espaço psicofísico. Ele está submetido às mesmas leis dos outros acontecimentos e objetos do espetáculo (KANTOR, 1967/2008, p. 140).

Figura 5 – A Galinha d’Água



FONTE: <http://www.richarddemarco.org/>

Figura 6 – A Galinha d'Água



FONTE: <http://www.richarddemarco.org/>

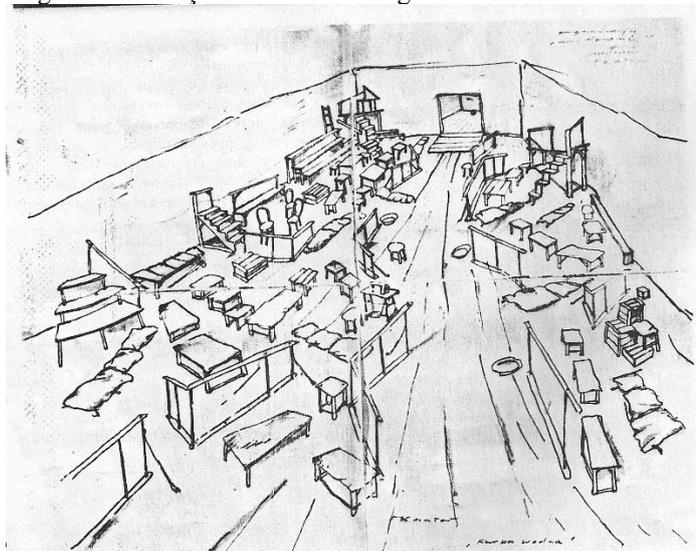
Figura 7 – A Galinha d'Água



FONTE: <http://www.richarddemarco.org/>

A ilustração a seguir mostra o esboço desenhado pelo artista para o espaço da cena de *A Galinha d'Água*:

Figura 8 – Esboço – A Galinha d'Água

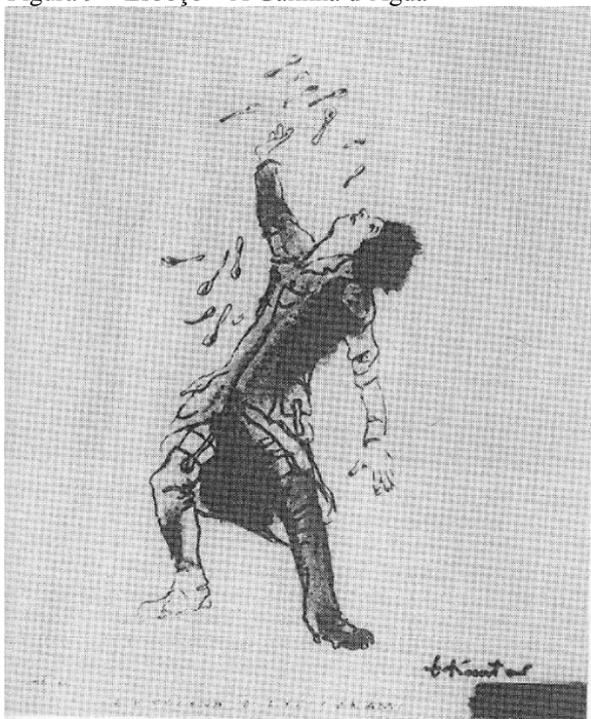


FONTE: KOBIALKA (1993).

Em acordo com esta determinação, os eventos que se sucedem ou mesmo se sobrepõem neste espaço são situações que sempre se desalinham, se degradam, se destroem e que, supostamente cotidianas, transformam-se, na maioria das vezes, em acontecimentos ensandecidos, catastróficos ou grandiosos. Acrescente-se a esses efeitos o fato de que tudo isso se verifica em cenas que ocorrem concomitantes e paralelas umas às outras.

Em uma dessas cenas, uma mulher, empenhada na tarefa de contar colheres, inicia uma gritaria ao exclamar “Está faltando uma colher”, e sua atitude segue em uma linha crescente até terminar por atirar todas as colheres no chão, espalhando-as pelo recinto. Vemos que o artista apresenta um planejamento bastante meticuloso das cenas, desenhando-as, muitas vezes, na busca por uma precisão cada vez maior, na qual o proeminente acaso é apenas um efeito do que foi rigorosamente elaborado e ensaiado inúmeras vezes.

Figura 9 – Esboço – A Galinha d’Água



FONTE: <http://www.richarddemarco.org/>

Nesta *performance* ainda é possível constatar que as linhas narrativas do texto e os acontecimentos da cena não são coincidentes. Mesmo que ocorram paralelamente, é possível verificar entre eles a dissensão, o desencontro e mesmo a cisão. As ações se relacionam ao texto dramático apenas de um modo aleatório e imprevisível, como na cena em que se desenrola um diálogo entre Edgar e *Water-Hen*, no qual não se apresenta uma ordenação lógica entre as palavras de modo a levar à compreensão do que se passa na cena.

Nesse exemplo, os atores, ao escutarem uma frase, estendem-na, passam a repeti-la aleatoriamente, modificando-a com diferentes modulações, entonações, ritmos e padrões gramaticais diferentes, apropriando-se, cada um, de uma ação diferenciada em relação ao que escutou. Esta reação dos atores impossibilita a sequência lógica e provável de um suposto e

esperado diálogo. Nas falas dos atores é priorizada sua sonoridade, o que afasta a escuta da esfera da significação e desloca a frase, de seu sentido, para a matéria de sua sonoridade:

Water-Hen: “Mais tarde você vai refletir...”

Um dos atores: “Eu vou refletir, você vai refletir, ele vai refletir, ela vai refletir etc.”

Edgar mira Water-Hen (KANTOR, 1973, apud (KANTOR e KOBIALKA, 1993, p. 297).

Esta frase pode ser encenada repetidamente por diversos atores de modo diferenciado. Esta é apenas uma entre as diversas maneiras que o artista apresenta, no jogo cênico “o despojamento radical dos objetos, dos acontecimentos, das ações, das situações, de suas ligações convencionais e hierárquicas”, criando, dito em suas próprias palavras, “um método até então desconhecido, de *expressão da realidade pela própria realidade* – não pela imitação dela” (KANTOR, s.d./2008, p. 192).

Essa realidade multifacetada, desconhecida, preexistente e autônoma, só se expressa através dela própria e de seus elementos. Podemos afirmar que, para Kantor, é preciso modular essa realidade também pelo modo como a fala se estabelece na cena. Podemos ler em seus ensaios e manifestos conceituais, que o significante participa ativamente em suas decisões a respeito das escolhas das palavras e das outras sonoridades cênicas.

O fato de que se demarque essa realidade material da cena como imagens desprendidas de significação e, que, nesse desdobramento se produza a sonoridade de palavras que perdem sua significação, diluindo-se em sonoridades e utilizações distintas, nos leva ao modo como a psicanálise coloca em jogo, em sua práxis, o significante como elemento móvel, capaz de trazer a dimensão do inconsciente ao jogo da linguagem.

Assim, mesmo com as grandes mudanças que se introduzem no trabalho cênico de Kantor a partir de 1975, com *A Classe Morta*, tema que será desenvolvido adiante, Kantor não interrompe suas incursões no campo da realidade, podendo apenas ter modificado o modo de referir-se a ela. Desta maneira, a realidade funciona, no teatro de Kantor, não somente como um tema fundamental que ele interpela em toda a sua obra, mas podemos dizer que, para além disso, configura-se ainda como um modo de operar os elementos e os dispositivos na cena teatral.

Assim, no espetáculo *Onde estão as neves de outrora*³⁶ (*cricotage*³⁷), que foi encenado pela primeira vez em 1979, em Roma, Kantor ainda interroga a realidade. Ele declara que “*opera na realidade, com seus fragmentos, com os restos arrancados dela própria pelo poder da imaginação extrema, que insulta o bom senso*” (KANTOR, s.d./2008, p. 224).

No início do espetáculo, os atores, demonstrando grande esforço, puxam uma corda que é designada por Kantor como *Linha Reta*, ao longo da qual se desenvolverão as cenas. Esta corda se engata no outro extremo do palco em um gancho fixado em uma cadeira, na qual se encontra assentado um esqueleto em cuja direção as ações cênicas vão se dirigir.

Figura 10 – Onde Estão as Neves d’Outrora



FONTE: <http://www.richarddemarco.org/>

³⁶ A tradução deste título é da autora. Este espetáculo foi filmado por Andrzej Sapija nos dias anteriores à sua estreia em Varsóvia em 1983. Produzido por Cricoteka (1984).

³⁷ Em 2001, na Dissertação de Mestrado *A Matéria pulsante da memória em Wielopole, Wielopole de Tadeusz Kantor*, recolhemos de escritos do próprio artista a definição de *Cricotage*. A definição deste termo é feita a partir de uma diferenciação do *happening*, na medida em que este último apresenta uma estrutura aberta, que permite a participação da plateia. *Cricotage*, para Kantor, vem a ser “uma forma de atividade que emerge das experiências e do estilo de jogo cênico descoberto e praticado pelo Cricot 2”, cuja característica crucial é o sentimento de perigo iminente e subsequente calamidade. A emoção ou a forte tensão encontram-se presentes, e figuras, objetos e fragmentos de ação não são símbolos; ao contrário, acham-se muito mais como carga de tensão, que tocam no impossível e no impensável.

Encontramos também uma referência em reportagem e entrevista concedida por Kantor à televisão francesa por ocasião da apresentação de *Où sont les neiges d’antan*, em 1982. Não se trata da estrutura da narração. São estruturas de fragmentos extraídos da vida. De certo modo, é o método dos surrealistas. Há o momento da surpresa, surpresa das coisas que não são esperadas. Funciona como uma colagem, uma combinação de elementos emprestados da realidade, sem narração aparente. *Cricotage* remete ainda à cena em cuja representação não vigora o sentido, aquela em que os significados são negados no sentido da vida cotidiana. A arte é uma operação ou transformação realizada pelo artista com o objeto desprovido de sentido.

Figura 11 – Onde Estão as Neves d’Outrora

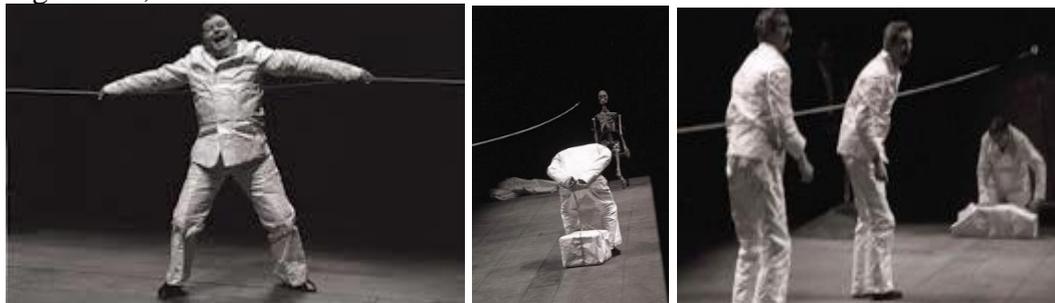


FONTE: <http://www.richarddemarco.org/>

A roupa dos atores é feita de um papel especial que emite um ruído, como um sussurro ou um farfalhar, escutado em todas as cenas ao longo do espetáculo. Esse ruído, que no início é “apenas perceptível”, pode assumir, ao final, conforme as palavras de Kantor, um sentido trágico, forte, que rompe com qualquer ilusão de sentido, resultando no surgimento de efeitos diversos, relacionados meramente à sua existência ou presença na cena, e que se expõe à plateia deste modo, como um ruído extremamente incômodo, mas que, ao mesmo tempo, é parte do espetáculo (KANTOR, s.d./2008, p. 226).

Todas as cenas se desenrolam ao longo desta *Linha Reta* que atravessa o palco de lado a lado. As cenas causam bastante incômodo ao espectador, que fica na busca de um propósito, uma lógica ou um sentido, que nunca está ao seu alcance. Muito pelo contrário, as cenas causam um certo efeito de surpresa e até estupefação, além de uma sensação um tanto ou quanto irônica, na medida em que o espectador se encontra ali envolvido, capturado por uma experiência na qual se sente meio tolo, em uma situação quase patética, ao insistir em uma busca sem respostas.

Figuras 12, 13 e 14 – Onde Estão as Neves d’Antanho



FONTE: <http://www.richarddemarco.org/>

Na sequência das cenas, poucas palavras são faladas, e a despeito da falta de sentido provocada a cada momento e da ausência de uma lógica apreensível, algumas cenas apresentam um tom jocoso e divertido que capturam a atenção do espectador, mesmo com todo o incômodo que, não obstante, causam.

Algumas cenas produzem, inclusive, efeitos poéticos através da combinação das imagens inusitadas, que mais parecem saídas de uma pintura surrealista, com movimento e música. É o que acontece na sequência em que dois cardeais, representados pelos atores gêmeos idênticos com vestes vermelhas contrastando radicalmente com o ambiente em branco e em tons opacos e escuros, bailam ao som de um tango³⁸.

Do outro lado da *Linha Reta*, uma música fúnebre tocada em um trompete anuncia e acompanha o cortejo da noiva, que, morta, é carregada pelo noivo. Neste momento há uma superposição dos sons na cena. Ao som do tango, que acompanha o bailado dos cardeais e do som de trompete no cortejo da noiva, se agrega o barulho da *Máquina do Juízo Final*, causando um efeito inusitado e desconcertante.

Entre as cenas da peça, que se sucedem uma após a outra sem qualquer relação entre elas, extraímos um fragmento que nos demonstra esta realidade desconhecida e sem propósito criada pelo artista. Mesmo assim, os atores parecem buscar, durante todo o tempo, o assentimento dos espectadores a essas ações desprovidas de qualquer sentido ou propósito. Deste modo, diante do apelo dos atores a uma espécie de cumplicidade patética, os espectadores tornam-se participantes meio desorientados, ficando à mercê do que se lhes apresenta na cena. Esta cena³⁹ é descrita do seguinte modo pelo artista:

Mas antes do grande extermínio, a vida ainda se mantém ordenada e pacífica, normal e prosaica...

Eis que aparece o “Indivíduo Barrigudo”. Avança a passos miúdos, quase saltitando, infinitamente satisfeito consigo próprio e com o mundo; olha à sua frente e de lado, com segurança. Mantém os braços dobrados trás das costas, ocultos por longas mangas que, por um motivo obscuro, estão costuradas uma à outra.

De lá, onde se encontram provavelmente as mãos, pende um cordel ao qual está preso um pacote bastante grande, de forma quadrada, cuidadosamente embrulhado em papel branco (também ele) e amarrado com barbante. [...] O pacote cai no chão. O Indivíduo Barrigudo se inclina com dificuldade, põe-se de joelhos, olha espantado para o pacote, desata o barbante, abre o papel branco da embalagem e encontra uma caixa, branca também. Agora ele tenta reembulhá-la no papel e refazer o pacote.

Vemos que o passeio, que prometia ser tão agradável, termina em complicações inesperadas. Uma embalagem banal mostrou, de repente, o absurdo do

³⁸ *La Cumparsita*, de Gerardo Matos Rodriguez.

³⁹ A cena foi extraída, para sua análise, do DVD *Onde Estão as Neves d’Outrora* e possui a duração de aproximadamente 7 minutos.

mundo. Já sabemos de antemão que o Indivíduo Barrigudo não logrará vencer tais complicações, não conseguirá refazer a embalagem.

[...] tudo isso se repete ao infinito. O Indivíduo Barrigudo se põe a rastejar, empurrando com dificuldade o pacote diante dele, e a multidão se rejubila assim como os Dois passantes (idênticos como duas gotas d'água) que o controlam e o repreendem, e alternadamente o encorajam ou o mergulham no desespero. Enfim, quando a paciência de todos está esgotada, eles jogam o Indivíduo, como um saco, atrás dos bastidores (KANTOR, s.d./2008, p. 229-230).

Nesta cena, poucas palavras são trocadas: “Good” ou “Not good”. Elas alternam-se com gestos e outros trejeitos, indicando o insucesso da empreitada ou um resultado positivo que, quando acontece, é logo encoberto por uma avaliação negativa ou uma dúvida.

Desde o início, a ação abordada por esta cena provoca o espectador, que, sem recolher algo além de um riso quase consternado, encontra-se ali envolvido e capturado. Uma ação cotidiana e usualmente simples, como embrulhar um pacote, torna-se totalmente impossibilitada pelas ações divertidamente duvidosas dos atores. Esta impossibilidade passa a ser, às avessas, o objetivo principal das ações, ao menos pelo que se recolhe como seu resultado.

Qualquer ação ou intenção pretendida resultará sempre em fracasso e, mesmo que repetida inúmeras vezes, levará a um esgotamento de seus participantes, sem qualquer resultado reconhecidamente satisfatório. Assim, o que pode ser observado no texto e na cena, pelo modo como esse *indivíduo barrigudo* é descartado como um saco, é que os acontecimentos, os objetos e os personagens/atores foram levados para fora da cena, como dejetos, tornando-se *lixo*.

Dessa maneira, ao mesmo tempo em que há um estranhamento em torno do acontecimento em si, o espectador fica ali imobilizado, como que hipnotizado e também interrogado diante do desenrolar das cenas, buscando algum indício que torne possível sua significação. Contrariamente, no entanto, apenas se poderá interrogar a lógica da existência e da função desses acontecimentos ou ainda afirmar que a única significação apreensível, aparentemente, será esta, a de não significar.

Em relação a este espetáculo, Lopes testemunha:

A operação da peça, a estrutura lógica do desenrolar das sequências (embora fuja à noção que se tem em geral da lógica, por obedecer a ordem inerente à própria obra), a minuciosa exatidão, materializada pela presença do diretor em cena, regendo como se um detalhe, um gesto, uma pausa, pudessem comprometer o movimento geral daquela criação [...].

Fica disso tudo uma imagem forte [...]. Uma peça sem trama. Apenas um fio condutor: na primeira sequência, os atores entram em cena puxando um fio que, depois de muito esforço, ficará preso na extremidade do palco, no esqueleto, essa imagem da morte. Esse fio reto permanecerá, durante todo o espetáculo e até para além de sua duração, estendido entre dois pontos invisíveis. Estranha materialidade da mais completa abstração. A cena é imaginação (LOPES, 1982, p. 3).

Kantor parece relançar a cada tempo, a cada espetáculo, o diálogo com essa múltipla realidade que ele torna tão diversificada quanto possível ao lhe designar por tantos nomes quantos forem necessários, em tributo ao que, nas palavras de Ludmila Ryba, “ressoa em sua imaginação para que sua paixão pela arte se mantenha viva” (RYBA, 2015, p. 406).

Quando encontramos, no teatro de Kantor, cenas que podem ser descritas como sequências de imagens auditivas e visuais que se sucedem no tempo, mas que, mesmo assim, não apresentam qualquer ponto de basta, ou de reconhecimento, estamos falando de cenas que se sucedem como alucinações; como um sonho, por sua descrição, só que ali, em presença, na atualidade da cena teatral. Aparições perceptivas que, como alucinações, repetirão tão somente esse lugar do despertar, o lugar de um mau encontro.

2 A ESTRANHEZA NA CENA DE TADEUSZ KANTOR

2.1 O estranho duplo na cena de Kantor: a condição da arte

Para desenvolver com maior precisão os aspectos relacionados e considerados fundamentais para a sequência do que estamos desenvolvendo, apresentaremos *A Classe Morta*, que, como indicado anteriormente, é um espetáculo fundamental na obra de Tadeusz Kantor, permanecendo como um marco do processo criativo do artista.

A Classe Morta foi encenada pela primeira vez em 1975, na Galeria Foksal, em Varsóvia, pelos atores da companhia teatral *Cricot 2*, com a direção de Tadeusz Kantor. Esta é a primeira montagem na qual o artista apresenta, em seu teatro, o debate acerca da questão da memória e da morte no universo de suas conceituações sobre a arte e o artista.

Simultaneamente à estreia da peça, Tadeusz Kantor publica o ensaio *O Teatro da Morte*, no qual traça as linhas conceituais que sustentam a prática teatral da companhia *Cricot 2* naquele momento específico. Embora não tenha sido escrito para ter seus princípios aplicados à encenação, já que esta não é a prática do artista, o ensaio esclarece, de outro modo, as referências que orientam seus desenvolvimentos conceituais para a cena (BABLET, 1983, p. 57).

Neste ensaio, Kantor inicia suas elaborações a partir das indicações de Edward Gordon Craig sobre a participação dos manequins/marionetes na cena, para dialogar e, concomitantemente, distinguir-se dele, esclarecendo, dessa maneira, suas próprias reflexões sobre a arte.

Posiciona-se de modo a recusar o que, mesmo surgindo como inovação, ou como aquilo que traz novos sentidos à arte, transforma-se, logo em seguida, em convenção. Busca superar essas convenções do teatro, referindo-se a um objeto artístico desmaterializado, desprovido de expressão e de pontos de referência. Defende para a arte, cada vez mais, o papel do pensamento, da memória e do tempo.

Kantor demonstra inspirar-se em E. T. A. Hoffmann, autor de *O Homem da Areia*, mencionando-o, junto a Henrich von Kleist e Edgar Allan Poe, como aqueles que, “no século XIX, anunciavam uma época nova e uma arte nova” (KANTOR, 1975/2008, p. 196).

Desenvolve, deste modo, tópicos para esclarecer conceitos que considera fundamentais, situando-os ao longo do tempo, bem como apontando suas modificações e necessidades de alterações. Assim, situa que

No caminho que se julgava seguro, e de que se servia o homem do Século das Luzes e do racionalismo, eis que avançam, saindo de repente das trevas, sempre mais numerosos, os SÓSIAS, os MANEQUINS, os AUTÔMATOS, os HOMÚNCULOS, criaturas artificiais que são cópias das desgraças das próprias criações da NATUREZA e trazem em si toda a humilhação, TODOS os sonhos da humanidade, a morte, o horror e o terror (KANTOR, 1975/2008, p. 196).

Impõe-se para ele “a convicção de que o conceito de VIDA só pode ser reintroduzido na arte por meio da AUSÊNCIA DE VIDA no sentido convencional” (KANTOR, 1975/2008, p. 198). Essa função é desempenhada pelos manequins que, segundo seu próprio registro, lhe ofereceram, pelas escolhas que fez, oportunidades para sua arte vir a “desembocar no DESCONHECIDO!” (KANTOR, 1975/2008, p. 199).

Os manequins se situam, neste momento de sua obra, como “DUPLOS dos personagens vivos, mas visivelmente marcados pelo selo da MORTE” (KANTOR, 1975/2008, p. 200).

Kantor nos parece estar tão mergulhado quanto Freud nas questões que a *inquietante estranheza* lhe propõe. Suas soluções cênicas vão na direção de levar ao público do teatro questões similares àquelas que Freud encontra em sua análise deste fenômeno.

Freud apresenta como uma das referências importantes na abordagem do fenômeno da *estranheza*, o tema do duplo em “todas as suas gradações e desenvolvimentos” (FREUD, 1919/2010, p. 4162). Ele os identifica nos contos *O Homem da Areia* e *O Elixir do Diabo*, de E.T.A. Hoffmann, a quem atribui a mestria na criação do inquietante na literatura.

Em *A Classe Morta* o duplo emerge através dos manequins, como veremos adiante, marcando a distinção das dimensões da vida e da morte, presentificada pelos atores e os manequins, de um lado, e pelos atores e espectadores, de outro.

Kantor acrescenta, sintetizando seu gesto⁴⁰ artístico, que o manequim se situa como “um procedimento de transcendência, um objeto vazio, um artifício, uma mensagem de morte, um modelo para o ator” (KANTOR, 1975/2008, p. 200), ou então apresenta-se como algo que “deve tornar-se um MODELO que encarna e transmite um profundo sentimento de morte e da condição dos mortos, um modelo para o ATOR VIVO” (KANTOR, 1975/2008, p. 200).

⁴⁰ Refiro-me aqui ao conceito mencionado por Ângela Leite Lopes como “um gesto a mais na construção de nossa civilização – e não como discurso particular, específico – como questionamento, tal como o encontramos no movimento grego de fazer da cidade teatro. Uma possibilidade, segundo Ricoeur, de dizer o mundo de outro modo” (LOPES, 1993, p. 77).

Assim, a proposta de Kantor é a de que

devemos dar à relação ESPECTADOR/ATOR sua significação essencial. Devemos fazer renascer o impacto original do instante em que o homem (ator) apareceu pela primeira vez diante de outros homens (espectadores), exatamente igual a cada um de nós e, no entanto, infinitamente estrangeiro, muito além da barreira que não pode ser ultrapassada (KANTOR, 1975/2008, p. 203).

O artista conclui a última parte de seu manifesto, declarando:

fincaremos os marcos dessa fronteira
que tem nome: A CONDIÇÃO DA MORTE,
pois ela é a recuperação mais avançada, não ameaçada por nenhum
conformismo,
DA CONDIÇÃO DO ARTISTA E DA ARTE (KANTOR, 1975/2008, p. 203).

Ressaltamos que este é um ensaio teórico destinado a situar o posicionamento do artista diante de suas escolhas para a arte. Cumpre a função de manifesto artístico, sem apresentar a pretensão de esgotar o tema, mas de servir de sustentação à sua expressão artística. Kantor pretende uma ARTE VIVA, ao não aceitar que a arte se torne convencional.

Tadeusz Kantor busca encontrar-se, segundo suas próprias palavras, nos caminhos marginais do que considera uma vanguarda oficial (KANTOR, 1975/2008, p. 199). Neste ponto assinala a presença dos manequins, para lembrar também ao ator que, de seu lugar, poderá advir a consciência trágica da condição humana (KANTOR, 1975/2008, p. 202).

O artista parece, desta maneira, encenar no teatro uma dimensão humana que o próprio espectador desconhece, o que parece se confirmar a partir do que Denis Bablet nos informa em relação ao público. Este participa, rindo ou chorando, ora perplexo, ora indignado, ora emocionado, mas nunca indiferente (BABLET, 1983).

Bablet vai mais longe, ao buscar, novamente, os traços marcantes desse artista, no que diz respeito aos processos e resultados de sua arte: para Tadeusz Kantor, “que é sem dúvida, no sentido mais profundo, o maior *grotesco* da atualidade, o trágico e o humor são inseparáveis. Eles se nutrem um do outro na fonte do que é sua *démarche* e seu resultado: a estranheza” (BABLET, 1982, p. 2).

Embora Bablet não esteja, pelo menos até onde temos conhecimento, familiarizado com o tema conceitual levantado por Freud em *Das Unheimliche*⁴¹, não deixa de apontar o grotesco

⁴¹ Em português, *O Estranho*, na Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud ou *O Inquietante*, na edição da Companhia das Letras, com a tradução de Paulo César de Souza, traduzido diretamente do alemão.

como uma característica importante, não somente pelo efeito que os espetáculos provocam no público, como também pelas características de *estranheza* que podem ser atribuídas ao resultado cênico do processo criativo de Tadeusz Kantor.

2.2 O fenômeno da inquietante estranheza na psicanálise

Serão assinalados, neste momento, alguns aspectos relevantes na abordagem freudiana para a questão da *estranheza*, que vem sustentando uma aproximação conceitual da proposta de Kantor para a cena teatral ao campo da psicanálise. Essa aproximação apresenta como objetivo auferir visibilidade ao que, da *estranheza* associada ao processo criativo de Tadeusz Kantor, venha a resultar, no campo da clínica psicanalítica, em esclarecimentos relacionados aos tempos fundamentais para a constituição do sujeito e sua inscrição na linguagem.

Freud ocupou-se da análise referente ao termo *unheimlich*⁴², para conferir-lhe um lugar conceitual na psicanálise. Esta consideração se apresenta na medida em que, partindo do campo da estética, pela elaboração freudiana, a *inquietante estranheza* requererá esse estatuto, na medida em que ocupa um núcleo especial no campo conceitual.

Em sua pesquisa, ao interrogar de que modo a apreciação desse conceito poderia interessar ao psicanalista, Freud passa a considerar o par *heimlich/unheimlich*, em termos de sua significação, no intuito de alcançar sua definição no campo de interesse da psicanálise.

Em seguida, indaga, em referência à utilização desses termos, sobre as observações e experiências com o tema da *estranheza*, cotejando-as com as abordagens literárias e sua aplicabilidade no campo da arte.

Mesmo que, na falta de um “sentido bem determinado”, *unheimlich* venha a ser utilizado “de modo que geralmente equivale ao angustiante” (FREUD, 1919/2010, p. 3904) Freud dirige suas apostas para a existência de um núcleo especial, que permitirá sua distinção como conceito dentro do campo do angustiante (FREUD, 1919/2010, p. 3908).

⁴² Os termos *unheimlich/unheimlichkeit* não possuem, conforme o trabalho de pesquisa de Freud, um termo preciso para a sua tradução em muitas línguas, incluindo a língua portuguesa. Freud afirma em seu texto que adquiriu a impressão de que muitas línguas não têm uma palavra para essa particular nuance do que é assustador (FREUD, 1919/2010, p. 3932). Na presente pesquisa foram utilizadas a tradução de Luis López-Ballesteros para a língua espanhola, da Biblioteca Nueva, a tradução para a língua portuguesa da língua inglesa da Edição das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud da Imago e a tradução para a língua portuguesa diretamente da língua alemã, de Paulo César de Souza, para a Companhia das Letras. Esta última edição foi escolhida para as citações diretas; e para o corpo do texto, sempre que possível, optamos por manter os termos em alemão *unheimlich* e *unheimlichkeit* ou, ainda, quanto à tradução, optamos pelos termos *o estranho*, *estranheza* ou pelo *sentimento/sensação de estranheza*. Eles serão referidos *em itálico* com vistas à sua distinção conceitual.

Entre os diversos rumos tomados pela pesquisa sobre o termo *unheimlich*, Freud encontra um resultado em comum, no qual este se apresenta como

aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar. Como isso é possível, sob que condições o familiar pode tornar-se inquietante, assustador, deverá ser mostrado nas páginas que seguem (FREUD, 1919/2010, p. 3920).

Para Freud, que inicia suas considerações a partir da pesquisa de Jentsch⁴³, a relação do *estranho* ao não familiar não é suficiente para a utilização do termo, tanto pelos resultados da pesquisa de sua utilização na linguagem quanto pela pesquisa com as experiências narradas. Considera que o que é da ordem desse *sentimento de estranheza* (FREUD, 1919/2010, p. 3932) não se restringe à incerteza intelectual ou ao que é desconhecido e novo, devendo-se, em relação a esse aspecto, acrescentarem-se outros⁴⁴. Fica para ele a impressão de que muitas línguas não possuem um termo para definir esse particular nuance do que é assustador” (FREUD, 1919/2010, p. 3932).

A partir de então, vai buscar os inúmeros significados do termo *unheimlich*, extraindo, entre outros, o de Schelling, que o qualifica “como um novo esclarecimento ao conceito do *Unheimlich*, para o qual não estávamos preparados”, pois, de acordo com este autor, “*unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 1919/2010, p. 4020).

Além disso, Freud ressalta que “*heimlich* é uma palavra que desenvolve seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*” (FREUD, 1919/2010, p. 4051)

⁴³ Mencionado por Freud em diversos momentos ao longo de seu texto *Lo siniestro/O Estranho/O inquietante*.

⁴⁴ Neste texto podemos dizer que Freud acompanhou toda a pesquisa desenvolvida por Ernst Jentsch no texto *Zur Psychologie des Unheimlichen / On the Psychology of the uncanny* (1906) que encontramos em tradução de Roy Sellars para a língua inglesa no site http://art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf. A abordagem de Freud sofreu críticas por parte de Roy Sellars que, na tradução do texto, do alemão para o inglês, faz algumas observações sobre o que considera como “atitude indecível” de Freud frente ao que estaria criticando em Jentsch na consideração da incerteza intelectual como condição principal para o surgimento da *inquietante estranheza*. Cabe observar que Jentsch levanta, em sua pesquisa, o termo *lack of orientation*/falta de orientação, que não se deixa recobrir inteiramente pela incerteza intelectual, o que levaria sua consideração a um patamar mais amplo. Jentsch também se refere ao estranhamento como um “sombreamento” referido a esta falta de orientação. No entanto, não parece haver no texto maiores desenvolvimentos dessa questão, o que, se houvesse, poderia levá-lo, ao menos supostamente, a uma proximidade maior com o que Freud busca enfatizar no conceito. Acreditamos ser de importância fundamental remarcar que os termos utilizados por Freud para desenvolver sua pesquisa são aqueles aos quais o campo da psicanálise lhe dá acesso a partir do que o desenvolvimento da linguagem designou para o par *heimlich/unheimlich*, bem como pelos relatos de experiências relatadas e/ou narradas pelos escritores, levando-o a articular a participação do inconsciente e do retorno do recaiado na compulsão à repetição. Isto, por si só, já o distingue de Jentsch que, independentemente de outros fatores envolvidos, não pareceu realizar uma abordagem psicanalítica do tema.

Ao prosseguir em sua análise, Freud volta sua atenção para as experiências com um *sentimento de estranheza* que seria desencadeado por situações, pessoas, coisas e eventos. Inicia suas considerações pela mencionada pesquisa de Jentsch, quando este se refere

“à dúvida de que um ser aparentemente animado esteja de fato vivo ou, inversamente, de que um objeto inanimado talvez esteja vivo”, nisso invocando a impressão deixada por figuras de cera, autômatos e bonecos engenhosamente fabricados (FREUD, 1919/2010, p. 4056).

Na busca por procedimentos utilizados pelos escritores para criar esses efeitos, Freud apresenta o conto *O Homem da Areia*, de E. T. A. Hoffmann, no qual a boneca Olímpia deixa o leitor na incerteza, relativamente a tratar-se de um ser humano ou de um autômato. Embora essa incerteza permaneça, ao menos até um determinado ponto da história, Freud não atribui, em sua análise, o surgimento do efeito do *sentimento de estranheza* somente à existência da boneca e das incertezas que sua presença acarreta, mas o atribui “ao efeito incomparavelmente inquietante da narrativa” e a seu tema principal, ao Homem da Areia”, aquele “que arranca os olhos das crianças” (FREUD, 1919/2010, p. 4075).

Ao avançar em suas considerações, Freud extrai do conto cinco cenas que trazem elementos de repetição e referências a este *Homem da Areia* como personagem do conto. A primeira delas inicia-se com as idas regulares do advogado Copélio à casa do personagem principal do conto, Nataniel, para visitar seu pai. Sua visita frequente era precedida pelo aviso que sua mãe dava às crianças, de que “o Homem da Areia estava chegando”, e que por isso elas deveriam se deitar mais cedo. Além dessas indicações da mãe, a babá exerce um papel fundamental na história, quando esclarece que o Homem da Areia

É um homem mau, que aparece quando as crianças não querem ir para a cama e joga punhados de areia nos olhos delas, e os olhos, eles pulam fora da cabeça, sangrando. Então ele os joga num saco e leva, na meia-lua, para alimentar os filhos, que esperam no ninho e têm bicos redondos como as corujas, e usam esses bicos para comer os olhos das crianças malcriadas (HOFFMANN apud FREUD, 1919/2010, p. 4079).

Após identificar Copélio como o Homem da Areia, na segunda sequência selecionada por Freud, Nataniel assiste, escondido, a uma cena em que seu pai e este advogado trabalham com um braseiro incandescente, quando, em um momento, escuta Copélio dizer: “Olhos aqui, Olhos aqui” (HOFFMANN apud FREUD, 1919/2010, p. 4085). Nataniel não se contém, solta um grito e é descoberto pelos dois.

Freud comenta que Hoffmann deixa o leitor na dúvida se, nesta cena, está sendo testemunhado o primeiro delírio do personagem ou apenas uma sequência de acontecimentos

que devam ser considerados reais na história. Este comentário de Freud justifica-se na medida em que, após ser descoberto, Nataniel

é agarrado por Coppelius, que quer pôr fragmentos de brasas em seus olhos, para jogá-los então no forno. O pai intercede pelos olhos do filho. A experiência termina com um profundo desmaio e uma prolongada doença (FREUD, 1919/2010, p. 4089).

Na narrativa desta cena Freud reconhece, na fantasia, a influência da história da babá, na qual

Em vez de grãos de areia são fragmentos de brasas que devem ser aplicados aos olhos da criança, a fim de fazê-los saltar (FREUD, 1919/2010, p. 4089).

Freud prossegue, informando que

Por ocasião de outra visita do Homem da Areia, um ano depois, o pai morre, vitimado por uma explosão no escritório; o advogado Coppelius desaparece sem deixar pistas (HOFFMANN apud FREUD, 1919/2010, p. 4089).

A terceira cena a ser extraída por Freud refere-se a Nataniel, agora um estudante, que acredita reconhecer o advogado Copélio no oculista itinerante chamado Giuseppe Coppola, o qual lhe oferece barômetros. Ao recusar a compra, o vendedor insiste: “*Barômetros não? Barômetros não? Tem também olho bonito, olho bonito!* O terror do estudante atenua-se quando descobre que os olhos oferecidos são apenas inofensivos óculos”, e acaba por adquirir um pequeno telescópio de Coppola (HOFFMANN apud FREUD, 1919/2010, p. 4094).

O tema dos olhos entra em cena pela terceira vez no conto, apresentando a repetição de eventos que fundamentarão, para Freud, suas conclusões a respeito dos efeitos de *estranheza* evocados pelo conto.

A compra deste telescópio dará ensejo à próxima cena, quando, com ele, Nataniel passa a observar a casa em frente à sua, a do professor Spalanzani, e se depara com Olímpia, a bela, mas enigmaticamente silenciosa e imóvel, filha do professor. Logo se apaixona violentamente por ela e esquece a garota prosaica e sensata de quem está noivo (HOFFMANN apud FREUD, 1919/2010, p. 4094). Na sequência, Freud nos informa:

Mas Olímpia é um autômato, do qual Spalanzani fez as engrenagens e no qual Coppola — o Homem da Areia — inseriu os olhos. O estudante surge quando os dois

mestres discutem por causa de sua obra; o ótico leva a boneca de madeira, sem olhos, e o mecânico, Spalanzani, pega no chão os olhos ensanguentados de Olímpia e os joga ao peito de Nathaniel, dizendo que Coppola os roubara deste. Nathaniel tem um novo acesso de loucura, e em seu delírio se unem a reminiscência da morte do pai e a impressão nova: “Opa! Opa! Círculo de fogo! Círculo de fogo! Rode, círculo de fogo! Alegre! Alegre! Opa, bonequinha de madeira, bonequinha bonita, rode!”. Com isso, lança-se sobre o professor, o “pai” de Olímpia, e tenta estrangulá-lo (HOFFMANN apud FREUD, 1919/2010, p. 4098).

A partir de então, o conto se encaminha para uma conclusão, e a última cena extraída por Freud para análise é também a última cena do conto, quando Nataniel, parecendo estar recuperado, reconcilia-se com sua noiva Clara. Junto ao irmão dela, eles saem para passear pela cidade. Nataniel e Clara sobem à torre da igreja quando Clara é atraída para algo que se move ao longo da rua. Nataniel observa o mesmo objeto com o telescópio de Coppola e cai em um novo ataque de loucura (FREUD, 1919/2010, p. 4103).

E então conclui-se o conto:

Gritando “Rode, bonequinha de madeira!”, tenta lançar das alturas a garota. Chamado por seus gritos, o irmão a salva e corre com ela para baixo. Lá em cima o possesso grita, correndo de um lado para o outro: “Rode, círculo de fogo!”, palavras cuja origem conhecemos. Entre as pessoas que se juntam embaixo sobressai o advogado Coppelius, que subitamente reapareceu. Podemos supor que a visão de sua presença é que fez irromper a loucura em Nathaniel. Alguns querem subir, para dominar o possesso, mas Coppelius ri: “Esperem um pouco, logo ele desce por si”. Nathaniel para de repente, nota Coppelius e, gritando agudamente: “Sim! Olho bonito! Olho bonito!”, joga-se por sobre o parapeito. Enquanto ele jaz sobre o pavimento da rua, a cabeça esmagada, o Homem da Areia desaparece na multidão (HOFFMANN apud FREUD, 1919/2010, p. 4108).

Deste modo, independentemente de outros efeitos relacionados à existência de fenômenos que deixam o leitor na dúvida quanto a se tratar de algo real ou fantástico, Freud chega às suas próprias conclusões. Para ele, a *inquietação estranha* refere-se à angústia relativa aos olhos, presente nos sonhos, nos mitos e nas fantasias, em que o medo de ficar cego substitui, muitas vezes, o temor à castração. Seu surgimento provoca afetos obscuros e violentos, de importância fundamental, que emergem tanto na vida dos neuróticos quanto na *estranheza* ocasionada por esses fenômenos específicos.

No conto, embora o duplo seja introduzido, em uma primeira análise, pela figura da boneca Olímpia, Freud o identifica em outros indícios, aos quais atribui maior importância em sua vinculação ao tema do *duplo*. Considera que a presença do *Homem da Areia* se aproximaria de modo mais efetivo do *sentimento de estranheza*. Nesse sentido, a ideia dos olhos roubados permite a Freud associar os efeitos de *estranheza* ao temor à castração. Além do mais, o conto ainda apresenta o tema da repetição, que ocorre inicialmente pela identificação do advogado

Coppelius à figura mítica do Homem da Areia, pelo posterior retorno como o ótico Coppola e pelo retorno do advogado no momento de conclusão do conto, que desencadeia a loucura extrema e derradeira de Nathaniel.

Freud chama ainda a atenção para o fato de que, na literatura, os fenômenos relativos ao duplo aparecem de muitos modos e níveis de desenvolvimento e se relacionam ao eu. Nesse sentido aponta várias situações em que o fenômeno pode ocorrer, destacando

a identificação com uma outra pessoa, de modo a equivocarse quanto ao próprio Eu ou colocar um outro Eu no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e permutação do Eu — e, enfim, o constante retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços faciais, caracteres, vicissitudes, atos criminosos, e até de nomes, por várias gerações sucessivas (FREUD, 1919/2010, p. 4162).

Assim, se relacionada à vida infantil, a experiência com o duplo não se associa, necessariamente, aos efeitos de estranheza. Para as crianças, independentemente de que venham a fazer ou não tal distinção, muitas vezes, esses seres inanimados como os bonecos, além de não lhes despertarem medo ou angústia, despertam, ao contrário, o desejo de que elas adquiram vida (FREUD, 1919/2010, p. 4150)

Consequentemente, o retorno e a repetição nem sempre serão fonte de uma sensação estranha, necessitando, para tanto, estarem submetidos a determinadas condições e circunstâncias (FREUD, 1919/2010, p. 4192). Freud associa, então, que as situações que despertam a *sensação de estranheza* abrangem um fator de repetição não deliberada, resultando na ideia de algo fatal e inelutável, quando, em caso contrário, teríamos apenas falado de “acaso” (FREUD, 1919/2010, p. 4205).

De acordo com a conclusão freudiana, “será percebido como inquietante aquilo que pode lembrar essa compulsão de repetição interior” (FREUD, 1919/2010, p. 4220).

Freud recorre à pesquisa de Otto Rank quando este constata que, originalmente, o *duplo* é apontado como uma garantia contra o desaparecimento do EU, *um enérgico desmentido do poder da morte* ou como garantia de sobrevivência, para logo em seguida emergir como *um inquietante mensageiro da morte* (RANK apud FREUD, 1919/2010, p. 4174).

O fenômeno do duplo pode, deste modo, adquirir sentidos contraditórios. Assim, em acordo com a pesquisa de Rank, Freud considera ter havido uma evolução do pensamento, resultando em dois tempos referidos à significação do duplo:

[...] nada, nesse material, poderia explicar o esforço defensivo que o projeta para fora do Eu como algo estranho. O caráter do inquietante pode proceder apenas do fato de

o duplo ser criação de um tempo remoto e superado, em que tinha um significado mais amigo. O duplo tornou-se algo terrível, tal como os deuses tornam-se demônios após o declínio de sua religião (FREUD, 1919/2010, p. 4187)

O surgimento do *sentimento de estranheza* pode ser causado, dessa maneira, por algo que foi recalçado e retorna. Segundo esta concepção, a *estranheza*, referida à compulsão à repetição, concerne a algo que não é novo ou alheio, mas que é da ordem do familiar e há muito estabelecido na mente, tendo dela se alienado pelo processo de recalçamento.

A definição apresentada por Shelling, em que a aparição do fenômeno de estranheza se refere a algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz como *unheimlich* (FREUD, 1919/2010, p. 4262) alcança maior vigor na perspectiva freudiana.

O surgimento do *estranho*, que muitas vezes aparece como *duplo*, fica assim, para Freud, associado à atitude do homem em relação aos temas da morte, do retorno do recalçado em função do complexo de castração e da compulsão à repetição.

Passaremos então a considerar como este conceito se encontra presente e que aspectos aproximam o processo criativo de Tadeusz Kantor ao *unheimlich* apresentado pela teoria psicanalítica.

2.3 A Classe Morta em sua inquietante estranheza: o duplo e a repetição do traumático como impossível

Na cena de *A Classe Morta*, a aparição do ator será o fator desencadeante do fenômeno da estranheza. Ao posicionar-se como *vanguarda permanente*, Tadeusz Kantor atribui à arte teatral o compromisso de levar à relação ator/espectador o impacto do primeiro instante em que o ator aparece diante do espectador, como aquele que, embora semelhante, traz o assombro do encontro com o que de mais *infinitamente estrangeiro* possa haver. Embora utilize aqui o termo estrangeiro, vemos que, em tudo o que discorre sobre o tema, parte de sua questão sobre o par *semelhança-estrangeiridade*.

Considera fundamental a surpresa e o inesperado na cena, aspectos que se apresentam como características fundamentais para a transição entre o que, embora semelhante, se torna algo da ordem da *inquietante estranheza* conforme a conceituação freudiana. Acompanhamos Freud quando se propõe a diferenciar os efeitos do *estranho*, quando são vivenciados e experimentados, daqueles narrados pelos escritores, na medida em que, para os últimos, será necessário algo a mais, que não exista na vida real. Nesse sentido, “a ficção cria novas

possibilidades de sensação inquietante, que não se acham na vida”, tendo o escritor, em sua ficção, “a liberdade em evocar ou inibir a sensação do inquietante” (FREUD, 1919/2010, p. 4411)

Consideraremos, a partir de agora, alguns aspectos e cenas do espetáculo *A Classe Morta*, em articulação com os conceitos de estranheza, levando em conta as questões do duplo e da repetição do lugar traumático.

A partir de alguns exemplos extraídos dos documentos que temos a nosso dispor, relativamente aos arquivos do espetáculo *A Classe Morta*⁴⁵, buscaremos delimitar os aspectos que se sobressaíram, nos trazendo enigmas e nos levando, pelas características do tema e da cena, a uma articulação e aproximação conceitual à teoria psicanalítica.

Tendo sido encenada pela primeira vez em 1975, na Galeria Foksal, em Varsóvia, esse espetáculo foi criado com base no texto “Tumor Cervical”, de S. I. Witkiewicz.

Este é o último texto de existência prévia e de outro autor que Kantor utiliza para suas montagens teatrais. Ele declara, a propósito desta montagem, que não encena *o texto* de Witkiewicz, mas *com o texto* de Witkiewicz (KANTOR, 1974/1983, p. 155, grifo nosso), na medida em que este se encontra como um dos elementos, entre outros, com os quais a cena vai dialogar, fator que, na cena, impede qualquer tentativa tradicional de lidar com o texto previamente escrito.

Além de elaborar o roteiro das cenas, Tadeusz Kantor, como um artista que leva sua criatividade e habilidades ao extremo, como pintor/escritor/encenador, subverte de modo radical os métodos de encenação teatral até então conhecidos.

Kantor adverte que a encenação não pretende representar a peça escrita, e sim provocar uma tensão entre o *texto* e o que designa como a *realidade do teatro*. O texto é um elemento *preexistente*, que se confronta com os outros elementos do espetáculo, ora se distanciando, ora se aproximando deles, o que promove a tensão na dinâmica da cena. Ele não recomenda a leitura do texto no qual o espetáculo foi baseado, a título de comparação com a encenação propriamente dita, na medida em que considera a tentativa de adquirir algum “saber total sobre a trama dramática da peça” a melhor forma de destruir o seu trabalho artístico. Este trabalho se dedica, por sua vez, à importante esfera da *experiência* (KANTOR, 1983, p. 71), para todos os envolvidos no espetáculo.

⁴⁵ Utilizamos como documentos para a pesquisa o DVD *A Classe Morta* e os vols. 11 e 18 de *Les Voies de la Création Théâtrale*, de Denis Bablet.

Tendo em conta o amplo universo de possibilidades que o espetáculo *A Classe Morta* apresenta para sua apreciação, será feito um recorte através de fotos e excertos de cenas nos quais se fundamentarão a análise e a consideração das ressonâncias da arte deste artista no campo da psicanálise.

Sob determinados aspectos, ficaremos distantes de contemplar uma interpretação que poderia ser tida como a mais completa ou mesmo globalizada sobre esse espetáculo. No entanto, tal intuito não é objetivo da presente pesquisa, e mesmo que fosse, avaliamos que esta seria uma tarefa, além de impossível, fadada ao fracasso, o que será facilmente observável diante da concepção utilizada pelo artista para sua composição cênica. Essa peculiaridade emerge pelo modo como trabalha o texto, as sequências das cenas, o próprio roteiro, bem como pela caracterização dos atores, pelo cenário e pelos objetos cênicos. Todos esses elementos funcionam como objetos intercambiáveis na cena pelo artista que, como um pintor em um quadro, utiliza as tintas e suas cores nas pinceladas do modo como lhe convém.

Cabe ainda acrescentar que em entrevista⁴⁶ apresentada na introdução da filmagem do espetáculo em 1989, Kantor situa *A Classe Morta* como uma fábula. Na peça encontramos uma situação em que, segundo suas palavras, os anciãos buscam retornar à sua infância, mais especificamente à classe escolar, como crianças. Diz ele: “Eles pensam que são crianças”. Na verdade, eles carregam literalmente em suas costas, na forma de manequins, sua própria infância perdida. O artista considera este processo como sua descoberta teatral⁴⁷, uma ferramenta que alcança o objetivo de colocar em cena os temas abstratos, como a memória e a morte.

No entanto, desde o início, esta tentativa de fazer retornar à infância é fadada ao fracasso, já que ela não retornará, na medida em que, além de não haver qualquer chance de fazer retornar o tempo, a infância apresentada na cena é uma infância perdida, morta.

⁴⁶ Concedida durante as filmagens do espetáculo *A Classe Morta*, em uma recriação audiovisual apresentada no Théâtre National du Chaillot em maio de 1989, pela FR3 TOLOUSE, disponível no link indicado na p. 1 do presente trabalho e no *site*: <https://www.youtube.com/watch?v=-p870MeyJuw>.

⁴⁷ Na direção de encontrar um modo de apresentar cenicamente os temas abstratos que considerava fundamentais para a arte.

Figura 15 – Os *Velhos* e seus manequins



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

Figura 16 – O manequim de *O Velho do velocípede*



FONTE: <http://www.teatroforma.lt/>

O artista afirma ainda, na mesma entrevista, que “todos nós, homens e mulheres idosos, somos os assassinos de nossa infância”, infância esta que ele julga, por sua vez, constituir condição fundamental da criação para os artistas. Acrescenta, de um modo um tanto ou quanto jocoso, que tudo isso é um pouco suspeito, já que essas senhoras e esses senhores não são muito veneráveis.

Figura 17 – A Mulher atrás da janela e o Velho Pedófilo



FONTE: http://www.lombardiabeniculturali.it/img_db/bcf/3g010/28/1/27149_2714

Diante deste quadro, que já se apresenta como uma situação impossível, tudo se desconcerta e o que se desenrola na cena, causa muita perplexidade ao espectador. Os anciãos se dedicam, nesse contexto, a trazer inutilmente sua infância de volta, e a única resposta que obtêm é a impossibilidade do retorno, e mais radicalmente ainda, o retorno da impossibilidade e a inevitabilidade de fazê-la morrer novamente.

Podemos dizer que a própria situação que contextualiza o roteiro da peça provoca, a todo momento, o encontro com o desconhecido, o que pode ser percebido pela expectativa repetidamente frustrada, para o espectador, de que poderá testemunhar uma sequência de eventos inteligíveis. Não seria exagero dizer que o espetáculo se apresenta como um disparate, um desvario, ou até mesmo um delírio. Os eventos podem ser descritos, mas parecem estar ali apenas para desfazer qualquer possibilidade de encontrar alguma referência ou significação. Por mais que o espectador busque, a todo o tempo, encontrar uma linha, um traço, alguma imagem passível de reconhecimento, encontrará apenas a inquietação pela ausência de respostas às suas expectativas.

Em seu conjunto, a peça parece-nos, entre outras adjetivações possíveis, uma pintura surrealista em movimento. A apresentação é tão radical que não cabe uma interpretação, seja ela qual for, até mesmo, eventualmente, a busca de algum ancoradouro na realidade mais pragmática, seja a de distinguir na situação e nos personagens a representação de algo mais

específico, seja a de avistar ali pessoas loucas ou apenas velhas, o que possa parecer em um primeiro momento.

A primeira cena da peça é intitulada *Súplicas mudas – Os dedos*⁴⁸; é descrita do seguinte modo pelo artista:

SÚPLICAS MUDAS

OS DEDOS

(De repente,

um dos velhos levanta dois dedos.

Signo bem conhecido.

Em algum lugar atrás dele, outro faz o mesmo.

Um terceiro, encorajado, se decide,

igualmente a levantar dois dedos, depois o seguinte e ainda outro...

No momento todos os alunos levantam os dedos

e todos os velhotes se mantêm com os dedos levantados,

alto, cada vez mais alto,

e cada vez mais insistentes...

Durante um longo momento e de uma maneira

cada vez mais embaraçosa...

Mas a significação do gesto se transforma lentamente

NO MOMENTO OS VELHOTES DEMANDAM QUALQUER COISA...

UMA COISA DERRADEIRA.

Assim, como todos nesse teatro – o prosaico e o escandaloso

se misturam ao sublime.

Em ocorrências que vão desde o pipi àeternidade....)

SAÍDA REPENTINA

(Finalmente alguém se levanta, se esquiva de seu banco,

Recua prudentemente em direção à porta...

Imediatamente outro o imita, depois um terceiro,

Um quarto...e em um momento todos se empurram,

Recuando de frente para o público, dedos levantados,

Como tomados por pânico... alguns ainda

Chegam à boca de cena, sempre

Com os dedos levantados e a expressão de súplica.

Assim, pouco a pouco eles desaparecem pelo fundo...

O Velho ausente do primeiro banco permanece em seu banco,

Ele é o que “é o mais marcado pela morte”.

O Velho surdo, que sempre senta ao seu lado, retorna.

Ele anda com seriedade, sem se apressar.

Senta-se sobre o banco, pega seu vizinho pelo braço

E o retira do banco (KANTOR, 1983, p. 81, tradução nossa).

⁴⁸ No DVD (Anexo C), esta cena passa-se entre 1’25’’ e 3’12’’ com duração de 1’47’’.

Figura 18 – Súplicas Mudas



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

Figura 19 – Súplicas Mudas



FONTE: DVD *A Classe Morta*

A evocação, as lembranças ou mesmo a eventual identificação a determinados traços não se encontram de todo modo impossibilitadas e podem até acontecer. Porém, diante do que assistimos, as referências são escassas. Contamos com aquelas apresentadas pelo artista em sua descrição das cenas, mas às quais os espectadores não têm acesso no momento em que assistem

ao espetáculo. Somente se obtém alguma informação sobre o espetáculo em momento posterior, seja pelo acesso ao texto, seja por comentários e entrevistas relacionados à montagem. Qualquer leitura será realizada, obrigatoriamente, *a posteriori*. Não parece haver leitura ou interpretação possível no momento em que os eventos ocorrem no palco.

Por mais que os bancos escolares sejam a ambientação proposta, eles não se encontram ali simplesmente como cenário, já que não se trata, em absoluto, de uma situação realista. Os bancos constituem a única referência cênica para dar uma existência concreta à dimensão da memória. Apresentam-se como máquinas de “fazer funcionar” a memória⁴⁹. Sua função é dar consistência à memória, conceito abstrato que traz como marca, para o artista, a impossibilidade. Dessa forma, qualquer retorno não será reconhecido ou apreendido no campo da significação.

Do mesmo modo, os personagens são figuras excêntricas e não passíveis de reconhecimento. E qualquer ideia que se assemelhe a alguma situação específica e conhecida será apenas uma impressão efêmera, a ser desconstituída no instante seguinte.

As duas primeiras cenas da peça são mudas. Não há qualquer emissão sonora pelos atores, seja de algum diálogo, de palavras, seja de sons. Se, na primeira cena, escutamos apenas os movimentos e assistimos às expressões dos atores nestas *Súplicas mudas* que apresentam, na segunda cena, *O Desfile*, quando os personagens entram com seus manequins, há apenas o acompanhamento pelo som da música, a valsa *François*⁵⁰.

A cena do desfile⁵¹ é descrita do seguinte modo pelo artista:

Grande Entrada
Desfile. A infância morta

(Os bancos desertos. Ninguém.
Um silêncio.
De repente, ao fundo,
pelas frestas da porta
aparecem, todos juntos, os velhotes,
como uma multidão densa,
e ao mesmo tempo muito forte,
a música da VALSA
Si une fois encore le vieux temps revenait...
Esta valsa acompanhará,
até o fim do espetáculo,
todas as ilusões, as esperanças e as derrotas
deste punhado de patéticos saltimbancos...

⁴⁹ Em entrevista disponível no link indicado na p. 3 do presente texto, com o título *Tadeusz Kantor, teatro vanguardia / Dementia 2008*, extraída do site <https://www.youtube.com/watch?v=VA8LqLx47Y8>.

⁵⁰ Valse François, de Andrzej Wlasiński e Zygmunt Krasiński.

⁵¹ Esta cena pode ser assistida no DVD (Anexo C) entre 3'26" e 5'19".

Ei-los aqui que avançam,
Circulando os bancos
em fila indiana
em um DESFILE triunfante
e fúnebre.
O grande desfile
do Circo da Morte
antes que se inicie
a representação...(KANTOR, 1974/1983, p. 79, tradução nossa)

Figura 20 – O desfile em *A Classe Morta*



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

Figura 21 - O desfile em *A Classe Morta*



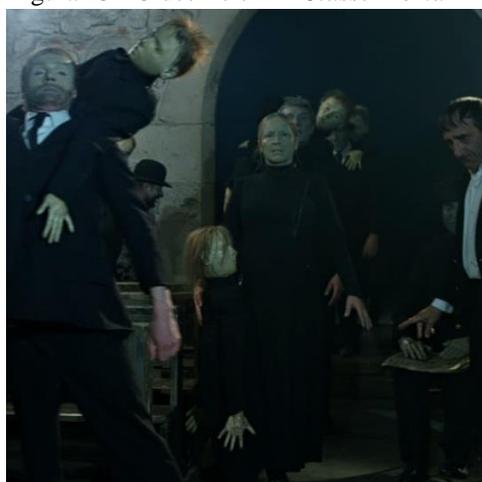
FONTE: DVD *A Classe Morta*.

Figura 22 - O desfile em *A Classe Morta*



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

Figura 23 - O desfile em *A Classe Morta*



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

No texto *Extrait du carnet du metteur en scène* (1974), Kantor atribui algumas características aos personagens que nos permitem colocar em jogo a relação ator/personagem, avaliando-as em relação à *estranheza*, conforme Freud a descreve.

Os personagens da peça são: a *Mulher da Limpeza-Morte*, o *Velho do velocípede*, o *Velho pedófilo*, o *Velho com seu sócia*, a *Mulher do Berço Mecânico*, a *Mulher atrás da Janela*,

o *Velho das Toaletes* (o *Velho do W.C.*), o *Peão* (*Zelador*), a *Prostituta sonâmbula*, o *Bedel*, o *Velho Ausente do primeiro banco* e o *Velho Surdo*⁵².

No texto de S. I. Witkiewicz que originou a montagem, os personagens apresentam nomes distintos desses que lhes foram atribuídos no roteiro da peça. Para além dos nomes dos personagens na peça, que já soam um tanto ou quanto extravagantes, Kantor os descreve como *criaturas humanas* que são “monstruosos espécimes antropológicos, que se desenvolvem e continuam a crescer, para além da idade adulta” (KANTOR, 1974/1983, p. 84).

Os atores os representam sem imprimir qualquer traço que se aproxime de uma interpretação realista. Mesmo que na cena venham a parecer com “indivíduos humanos em sua velhice... [...] vestem-se com roupas mortuárias... são autômatos trágicos que se agitam como os manequins” (KANTOR, 1974/1983, p. 84). Um dos atores que fica sentado na primeira fila dos bancos, *O Velho ausente do primeiro banco*, adota a postura de um manequim que evoca a morte, e o *Bedel* tem sua presença alternada com a de um manequim durante toda a peça, tornando-se humano apenas quando vai tomar a palavra.

Kantor os descreve ainda como *tumores* que representam suas próprias *larvas*, nas quais “repousa a memória do TEMPO de suas INFÂNCIAS destruídas (esvaziadas) pela IDADE ADULTA, seu espírito prático, suas leis severas e criminais...” (KANTOR, 1974/1983, p. 84).

A infância morta “transforma-se em um miserável depósito de esquecimento no qual repousam os rostos esquecidos, insensíveis, personagens, rostos, objetos, roupas de crianças, acontecimentos, sentimentos, imagens...” (KANTOR, 1974/1983, p. 84).

São “criaturas maliciosas, ardilosas, maquiavélicas, intransigentes, indiferentes, arrogantes... pode-se dizer esses ESPÉCIMES ZOOLÓGICOS, com os pequenos cadáveres das crianças, um pouco como assassinos e estranguladores, infanticidas...”. Revelam uma *excitação senil*, já que ainda pretendem dançar a última valsa... (KANTOR, 1974/1983, p. 85).

Torna-se importante dizer que, embora Kantor apresente sua encenação como uma fábula ou que haja algo sarcástico no modo como mostra sua criação, a encenação é, durante todo o tempo, permeada por um efeito de insensatez. Esse efeito torna-se acentuado pelo

⁵² A Classe Morta permaneceu no repertório da Companhia Teatral *Cricot 2*, tendo sido apresentada em diversos países e teatros entre 1975 e 1989. Durante esse período ocorreram muitas variações no elenco, no texto, e também na distribuição de papéis e do texto entre o elenco. Além disso, não houve publicações do texto da peça. Contamos com as anotações de Kantor nos ensaios do espetáculo, publicadas sob a orientação de Denis Bablet, com os próprios textos deste e de Michal Kobialka, que serviram de orientação para a seleção das cenas a serem trabalhadas. Além desses textos, contamos com o DVD, que foi gravado em 1976. Este, por apresentar uma versão na língua portuguesa, foi utilizado como base fundamental para a pesquisa. Para os nomes dos personagens utilizamos as informações de roteiro que constam no livro de Denis Bablet, *Les voies de la création théâtrale*, v. 11 e os dados do DVD consultado.

conjunto, na combinação dos elementos como a música, a interpretação e a caracterização dos atores, e pelos manequins.

A maquiagem confere aos atores uma aparência macilenta, com a cútis acinzentada, que faz com que se assemelhem a cadáveres. A presença do ator como *O Velho ausente do primeiro banco*, um pretense vivo que parece estar mais morto e permanece assim durante toda a peça, chama atenção como um dos indícios dessa dimensão paradoxal que o artista delimita. Ele a produz quando distancia e ao mesmo aproxima, por um atravessamento proporcionado pela arte, as dimensões dos vivos e dos mortos, criando assim, no teatro, o que parece se tratar de uma metáfora poética para o que é da ordem do impossível.

Figura 24 - *O Velho ausente do primeiro banco*



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

A composição dos manequins não mostra qualquer intenção de realismo. Esses, como podemos observar nas figuras a seguir, são construídos pelo próprio Kantor e elaborados com materiais rústicos de aparência e de construção artesanal. A semelhança com a figura humana apresenta-se apenas como um traço, um indício, pois os manequins encontram-se ali como uma indicação da forte presença do inanimado. Eles indicam, de um lado, a semelhança, e de outro, tanto a impossibilidade quanto a barreira que delimita o limiar de dimensões intransponíveis. A cena torna possível, a partir dessas características, fazer retornar o que não retornará jamais, como o tempo e a memória.

Figura 25 - Os manequins de *A Classe Morta*



FONTE: <http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2015/11/Tadeusz-Kantor-La-classe-morta-Museo-Paqualino-Noto-Palermo-2015-4-480x640.jpg>

Figura 26 – Kantor e os manequins de *A Classe Morta*



FONTE: www.culture.pl

Assim, por mais que esses velhos tentem, jamais serão bem-sucedidos na recuperação de qualquer característica do passado escolar, já ausente, destruído e destituído de qualquer existência possível. Os manequins, considerados como os *duplos desafiadores*⁵³, encontram-se aqui como aqueles que desafiam os atores/personagens a ultrapassarem este ponto. Este ponto marca, de modo radical, a barreira intransponível, que não será jamais ultrapassada⁵⁴, entre a vida e a morte e entre o tempo passado e o presente, mas que, paradoxalmente, encontra, no palco, um lugar.

Provavelmente por isso, Kantor sustenta que os atores estão em cena como eles mesmos, enfrentando a realidade da cena como uma cena real, através das dificuldades criadas no próprio momento em que estão em cena e tentando equilibrar-se nas contingências que se lhes oferece o artista, não somente por meio do roteiro, mas também pela presença dos manequins e pela quebra da ilusão de que algo ali está a ser representado.

Sem qualquer anteparo que a representação ou a ilusão de um personagem poderia lhe oferecer como proteção, o ator traz à cena, de acordo com a concepção do artista, esta combinação entre ele próprio, sua caracterização como personagem, e a presença estrangeira desses manequins, que são partes incorporadas de cada um⁵⁵ como uma imagem real de sua infância morta. Este processo delimita um lugar de existência paradoxal e dissonante entre dimensões diferentes, que somente se deixam atravessar, em uma espécie de *estranha* coexistência, no efêmero instante da cena teatral.

A cena *Lição sobre Salomão* gira em torno de duas perguntas. A primeira é *O que sabemos sobre o Rei Salomão?* E a segunda é *O que fez o Rei Davi?* No DVD a primeira pergunta é dirigida, em tom de intimidação, pelo *Velho ausente do último banco*, àquele que vai ocupar o lugar do professor, o *Velho Surdo*. A pergunta circula por todos os presentes na sala em diversos tons e intenções. Eles sussurram, instigam e voltam-se todos para o personagem-alvo da interrogação. Este, inicialmente repete a mesma questão e, ao repeti-la, vai modificando o tom de sua fala e passa, ele próprio, a interrogar os outros. Depois, passa da interrogação à afirmação e solicita que os outros completem as palavras que ele inicia, como podemos perceber pelo texto da encenação. Assim, ele fala AMO, e todos acompanham, NITAS, e todos acompanham as referências das mulheres pelas quais Salomão se apaixonou.

⁵³ Como vimos no ensaio *O Teatro da Morte*.

⁵⁴ Op. Cit., p. 203.

⁵⁵ Nomeados por Kantor de *bioobjetos*.

Figura 27 – O que sabemos do rei Salomão



FONTE: DVD *A Classe Morta*

Figura 28 – O que sabemos do rei Salomão



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

Antes que ele comece a responder, alguns alunos tiram-lhe as calças. O professor é míope e confunde o rosto do aluno com suas nádegas, aproximando-se delas na tentativa de obter as respostas⁵⁶.

⁵⁶ Esta sequência encontra-se no Anexo A na p. 146 e no DVD (Anexo C) a partir de 6'15''.

Figura 29 – O que sabemos do rei Salomão



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

Figura 30 – O que sabemos do rei Salomão



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

Depois desse alvoroço, todos os alunos passam, gradualmente, a repetir em tom crescente os fonemas AI NA NYNA, AI NA NYNA, até tornar-se uma espécie de canto e lamentação sem qualquer sentido, apenas o que aparenta desespero e perplexidade na expressão de todos.

O professor inicia outra questão: O que fez o rei Davi? A Classe responde com fonemas sem sentido, alternando com uma estrofe bem conhecida, que diz:

“OUM PAH PAH, OUM PAH PAH, IL A CHIE TON PAPA, OUM PAH PAH, OUM PAH PAH, IL A CHIE TON PAPA” que, para além do ritmo, da rima, e da frase *Il a chie ton papa*, não apresenta qualquer significado no contexto⁵⁷.

Esta sequência finaliza com o mesmo coro AI NA NYNA, AI NA NYNA da sequência anterior, terminando com *O Velho das Toaletes* correndo para o banheiro sob a crítica de alguns alunos.

Pelo exemplo dessas duas sequências e pelas imagens das quais dispomos nesta cena, podemos perceber que, mesmo que as frases emitidas iniciem com algum sentido, na sequência da cena vemos que resultam apenas na emissão vocal de sonoridades sem qualquer sustentação no campo da significação. Não há, neste momento, qualquer conexão desses sons com a articulação de palavras ou mesmo de algum signo reconhecido pela linguagem.

Nas cenas, as ações se repetem e radicalizam-se a cada retomada. Inicia-se a cena GRAMÁTICA, uma lição sobre o corpo humano na qual ele esclarece sua função:

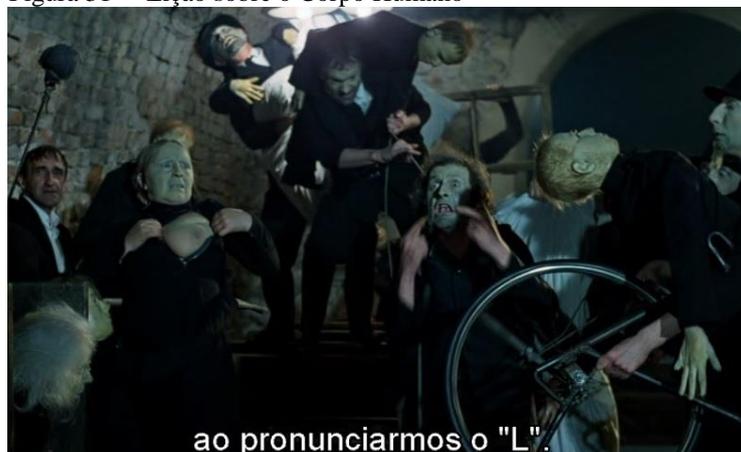
A GRAMÁTICA e sua principal função revelam-se um meio eficaz na
destruição
das significações, situações, tramas, narrações e representação.
Isto é: a destruição da ILUSÃO. É disso que se trata!
Reduzir frases, propósitos, réplicas teatrais
Aos tempos
Modos
Declinações;
Conjugá-los,
Decliná-los,
Privá-los de sua verdadeira significação e de sua eficiência,
De seu funcionamento,
Reduzi-los à etiologia,
Aos fonemas,
Aos morfemas,
Verbalmente,
Em uníssono,
Em um desencadeamento linguístico,
Em uma algaravia,

⁵⁷ No DVD *A Classe Morta* encontramos a tradução *Ele endoidou seu papai*. A tradução de Christiane Karydakis sugeriu: *Ele abalou teu papai* ou *Ele cagou teu papai*.

No final, somente um gemido contínuo!
Fazer o mesmo
Com as ações,
Situações,
Gestos,
Privá-los de suas funções na vida
E de sua eficiência,
Reduzindo-os aos morfemas.
Isto é quase impossível.
Isto exigiria uma iniciativa teatral decisiva
Assim como uma total falta de respeito com qualquer processo vital.
O resultado são formas autônomas,
Mas nada abstratas, pois elas mantêm as marcas das atividades humanas
Por exemplo: alguém sai, mas sem resultado.
Isto significa que ele continuará saindo
E não sairá jamais... (KANTOR, 1974/1983, p. 99)

O personagem *O Peão (Zelador)* agora protagoniza a cena⁵⁸ intimidado por uma corda amarrada ao seu pescoço, na tentativa de dar as devidas explicações sobre a função da gramática, das letras e dos órgãos do corpo humano envolvidos na fala. O cenário em seu entorno é catastrófico, como vemos nas figuras a seguir:

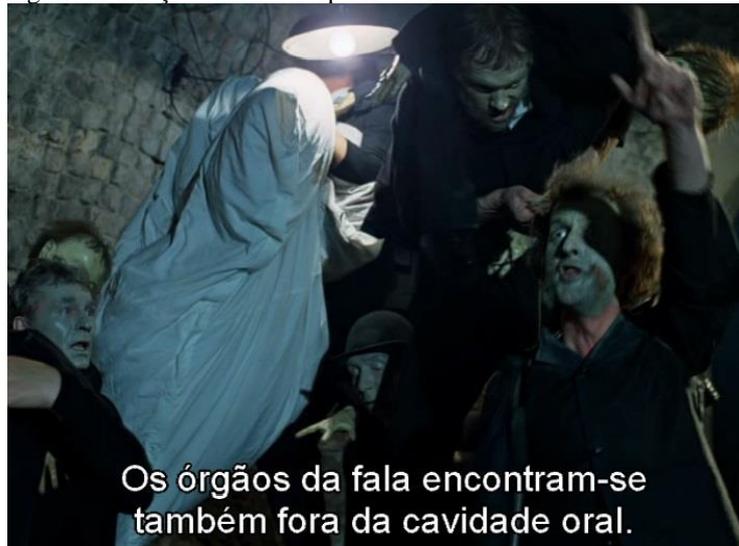
Figura 31 – Lição sobre o Corpo Humano



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

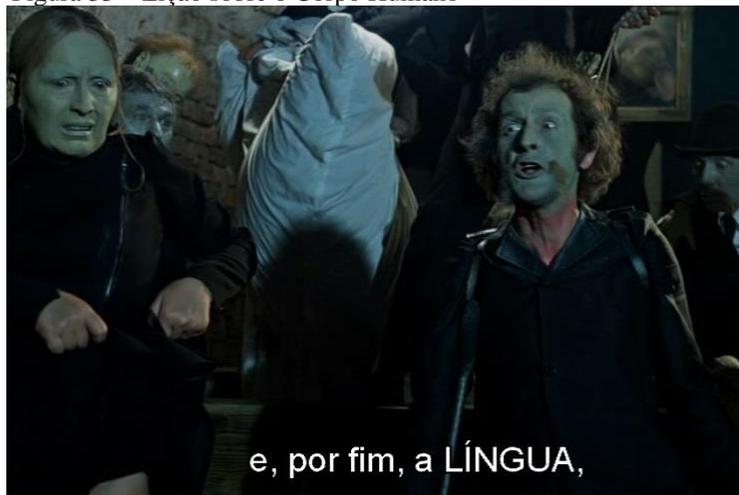
⁵⁸ Esta cena inicia-se em 15'26''.

Figura 32 – Lição sobre o Corpo Humano



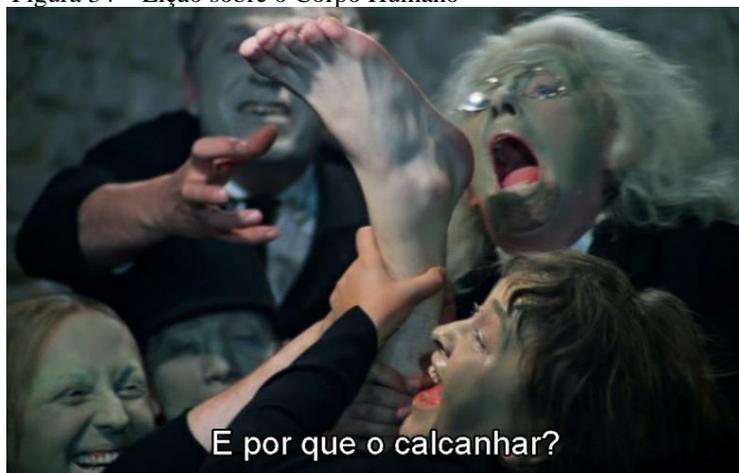
FONTE: DVD *A Classe Morta*.

Figura 33 – Lição sobre o Corpo Humano



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

Figura 34 – Lição sobre o Corpo Humano



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

bzirk
birk

virik
vzirk

foumtcékaka
foumtsékaka
foum tsé ka ka

bzirkékéké
bzirkékéké
bzirké ké ké

Le petit vieux faltoso da última carteira
péré
pérépéré
pérépéré
pérépéré péé réé

(A turma desenfreada, em plena euforia, repete este ciclo até o final do jogo...)
(KANTOR, 1974-75/1983, p. 102)

Figura 35 – Rabiscos Fonéticos



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

Figura 36 – Rabiscos Fonéticos



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

Figura 37 – Rabiscos Fonéticos



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

Na sequência seguinte, *Caretas*, os rabiscos e as garatujas fonéticas “passam progressivamente do campo sonoro para as contorções faciais sem a emissão de qualquer som” (KANTOR, 1974-75/1983, p. 101-102).

Figura 38 – Caretas



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

Figura 39 – Caretas



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

Figura 40 – Caretas



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

A partir de então, como em outros momentos, a balbúrdia se instala mais uma vez, antes que eles se retirem da cena.

Figura 41 – Caretas



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

Figura 42 – Caretas



FONTE: DVD *A Classe Morta*.

Nas sequências selecionadas vemos que, nas cenas, o caos se instala sempre que ocorrem as tentativas, sem sucesso, de repetição dos eventos escolares.

2.3.1 O retorno do impossível e o duplo na cena de Kantor

As características vistas anteriormente tornam a cena de Kantor um espetáculo complexo, pleno de sutilezas e peculiaridades: um mergulho no que a arte teatral pode oferecer por esta via da *estranheza* ao campo da psicanálise.

Dois aspectos de fundamental importância foram destacados neste processo. Em primeiro lugar, segundo as ideias do artista, embora não haja retorno possível para o tempo, a tentativa de fazê-lo voltar, provocará, na própria cena, o retorno desta impossibilidade.

Esta ideia é levada à visibilidade na cena, quando a tentativa de fazer o tempo voltar, trará trágicas consequências para o desdobramento dos acontecimentos, conforme podemos constatar no teor do que se desenrola no palco⁶¹.

A repetição de situações semelhantes pode ser observada na medida em que todas as situações que tentam levar a cabo alguma lição são conduzidas até um ponto em que se instala o caos. Há um retorno das ações a uma nova tentativa, a um novo começo, que, no entanto, desemboca sempre no caos. Esse caos é o principal indício de uma tentativa de repetição que fracassou.

A visibilidade cênica deste *impossível retorno* manifesta-se por meio dos artifícios utilizados pelo artista como dispositivos da sua criação, diante de necessidades surgidas na própria cena, seja a partir de um gesto, de um ruído vocal, de uma interrupção, de uma fala, de um olhar ou de uma imagem. O artista permite ao espectador entrever a imagem do que, em sua concepção artística, ele considera como *o retorno do impossível*, ou *o impossível retorno*.

O segundo ponto fundamental, que parece estar em acordo com a concepção de Kantor para o teatro, tendo sido indicado no ensaio teórico *O Teatro da Morte*, concerne à diferenciação e ao contraste entre as distintas dimensões da vida e da morte. Esse contraste, colocado em jogo em frente ao espectador, torna-se fundamental para transportar para o palco, por intermédio dos atores, a dimensão da vida em presença na cena, para além de sua representação.

Com o propósito de alcançar esse resultado, Kantor utiliza pares contrastantes como ausência-presença, semelhança-diferença e proximidade-distância. Essas referências são

⁶¹ Este aspecto, fundamental para Kantor, repete-se em *Wielopole, Wielopole* (1980) na sequência 5 da Segunda Parte, quando o autor esclarece este aspecto paradoxal de sua abordagem do tempo, conforme mais adiante, p.107.

sustentadas na cena como paradoxais, para que possam presentificar a dimensão da vida e da condição humana em contraste com a morte como ausência e impossibilidade.

Chega a ser motivo de admirável surpresa, e de certo assombro, testemunhar, diante deste trabalho artístico, elementos coincidentes com os ensinamentos da psicanálise. Isto parece ocorrer, de acordo com a interpretação adotada, tanto pelo modo como Freud indica que as leis da linguagem funcionam no inconsciente nos pares deslocamento-substituição presentes nos sonhos, quanto pelo significante apontado por Lacan.

Ocorre-nos neste momento a referência ao texto freudiano *A significação antitética das palavras primitivas* (1910). Coutinho Jorge (2002) promove uma articulação deste ao texto *O estranho*, de 1919. O autor adverte-nos que Freud, ao elaborar este último, não se referiu ao texto anterior quando, na verdade, o par *heimlich-unheimlich* ilustra de modo evidente e vasto os pares antitéticos, aos quais se pode, na atualidade, identificar como pares significantes (JORGE, 2002, p. 109). Essa articulação é fundamental, na medida em que aponta, na obra de Freud, os dados por meio dos quais Lacan tornou possível identificar, nos fenômenos da *inquietação estranha*, sua aproximação conceitual referida ao significante. Esta perspectiva permite considerá-los pela mesma via de articulação do inconsciente à linguagem, e, com isto, integrá-los, de uma vez por todas, ao campo conceitual da psicanálise.

Assim, e inclusive por esta articulação ao significante, é possível perceber que Tadeusz Kantor multiplica e amplifica, por seu uso no teatro, a questão do duplo, além de que parece, por isso mesmo, colocar em jogo a questão do significante no que ela mais tem de radical. Isso marca o lugar de seu surgimento e aponta para a operação simbólica no instante logicamente anterior ao seu surgimento, sem que seja ainda possível sua operação.

Acreditamos que a possibilidade desta aproximação surge a partir do que foi apontado quanto ao contraste entre pares significantes. Eles são deixados à mostra na cena pelo artista, como o resultado precisamente calculado entre *ausência e presença, aproximação e distanciamento*, evocando o par *fort-da* freudiano do surgimento do significante, sem que haja, no entanto, no caso da cena kantoriana, alguma associação como cadeia de significação, conforme se verá mais adiante. Há apenas a presença do contraste com uma ruptura na relação da imagem com o fonema.

Didier-Weill parece estar de acordo com esta interpretação quando introduz no teatro, pela figura do ator, a dialética da aparição. A aparição apresenta-se como algo que não tem aparência. Diante do espelho, não apresenta imagem especular (DIDIER-WEILL, 1988, p. 185). Menciona os manequins de Tadeusz Kantor como aqueles que marcam, por sua aparição,

a dimensão da ausência, uma *estranha* presença que encarna a morte. Apresentam-se assim, segundo sua concepção, como uma terceira dimensão que é tornada sensível, algo como um despertar ocasionado por um mau encontro.

A aparição, que pode se tornar sensível pelo enigma da voz ou pela tomada da palavra (DIDIER-WEILL, 1988, p. 186), emerge na cena de Kantor como a *inquietante estranheza*, conceituada por Freud. Esta parece organizar-se na cena tanto pela presença do *duplo*, quanto pela caracterização dos atores, pelos diálogos, pelo roteiro, quando apresenta a tentativa de fazer retornar o tempo através da memória, mas sobretudo pelo resultado desses dispositivos na cena, na formação de uma imagem do impossível, do sem sentido e do alucinado.

Deste modo, estamos considerando como hipótese de nosso trabalho que o artista Tadeusz Kantor produz tais efeitos de estranheza na cena do teatro de modo equivalente ao que Freud afirma que os escritores o fazem.

Utilizando-se de meios criativos dos quais dispõe, a partir de seu gesto e de sua posição como artista, Kantor parece trazer à cena do teatro atributos que Freud, mesmo que os identifique inicialmente como questões da estética, considera que colocam em jogo, por outro lado, conceitos do campo próprio da psicanálise, como o inconsciente, tanto pelo que retorna do recalcado, quanto pela compulsão à repetição.

Essas características vêm à tona por meio de ações cênicas tornadas inapreensíveis e incontroláveis às vistas do espectador, através da criação de imagens enigmáticas e fora da ordem do sentido, bem como por intermédio da utilização de palavras ou termos sem sentido ou descontextualizados e desprendidos da ação da cena.

A proposta criativa de Tadeusz Kantor, sem saber, sem registrar, ou mesmo debruçar-se sobre essa questão, traz o efeito do que pode ser atribuído somente à dimensão do inconsciente, deixando-nos entrever algo da ordem do que “deveria se manter oculto, mas veio à tona”.

A cena kantoriana também transporta visibilidade, na cena do teatro, para esta dimensão do *duplo*, que na psicanálise indica a condição referente ao eu quando, no próprio processo de sua distinção, se depara com o semelhante ou dessemelhante, se intercambia, se duplica e mesmo se divide (FREUD, 1919/2006, p. 252).

Freud acrescenta que a questão do duplo, quando emerge na clínica, refere-se a situações nas quais ocorre “uma regressão a um período em que o ego não se distingue ainda nitidamente do mundo externo e de outras pessoas” (FREUD, 1919/2006, p. 254).

Consideraremos, então, que esses fenômenos da *estranheza*, como o *duplo* e o *retorno do recalado*, ao serem identificados, por aproximação, na cena teatral, estão tratando, ao modo da arte, das questões que estão em jogo nos fenômenos e sintomas com os quais o psicanalista se depara na clínica.

Torna-se necessário esclarecer, entretanto, que não se trata, de modo algum, da afirmação de um campo em detrimento do outro. Os textos freudianos *Personagens psicopáticos no teatro* (1942[1905-1906]) e *O poeta e os sonhos diurnos* (1908[1907]) são muito profícuos quanto ao que se pode desenvolver a partir deles, em referência tanto à articulação da arte com a psicanálise, quanto às próprias elaborações e desenvolvimentos dos conceitos ali presentes, como por exemplo em relação à fantasia, sem que um campo se sobreponha ao outro.

Deste modo, um dos aspectos apontados por Freud nesses textos diz respeito ao herói. Pela elaboração do autor, o herói emerge como algo que é da ordem do singular, sendo que, pelo tratamento que lhe é conferido pela criação do artista, permite, concomitantemente, aos espectadores e leitores acompanharem o curso da instauração do processo de recalamento em condição de isenção relativamente às resistências que ocorrem na clínica.

Uma das maneiras como isto pode se realizar na ficção é através da identificação aos traços do herói representado e sua resultante atenuação da resistência pelo prazer do jogo oferecido pela arte. Nesse sentido, pode-se considerar que é a partir do eixo de interrogações trazidas pela própria obra de arte que o psicanalista desenvolverá suas elaborações.

Reportando-nos a Tadeusz Kantor, a aposta é a de que ele coloca em jogo, pelas características apresentadas, a *estranheza* por meio do duplo e da repetição do lugar traumático como impossível. Se é outorgado ao artista antecipar algo do inconsciente⁶², é do campo próprio da psicanálise que se está a interrogar aqui, pelo que o artista nos possibilita entrever e pressentir do processo do recalque, no momento anteriormente lógico de sua construção, ao marcar o lugar da inscrição do sujeito e sua realidade psíquica organizada pelos significantes.

⁶² De acordo com Freud no texto *El Delirio y los Sueños em la "Gradiva" de W. Jensen*, p.1286.

3 ENTRE IMPRESSÃO (PRÄGUNG) E REPRESENTAÇÃO (VORSTELLUNG): UM PERCURSO PARA A ARTE FORA DO ESPELHO

3.1 Entre impressão (Prägung), inscrição (Niederschrift) e Representação (Vorstellung)

3.1.1 A realidade psíquica: pontuações sobre a realidade e sua representação

Os enigmas criados por Tadeusz Kantor em seus espetáculos teatrais conduziram ao estabelecimento de interrogações sobre a questão da realidade e o acontecimento traumático como retorno do impossível, como fios condutores da presente pesquisa.

Se a realidade foi apresentada no primeiro capítulo como uma questão com a qual o artista dialoga durante toda a sua obra, sabe-se que, na psicanálise, para Freud e para Lacan a realidade também revela uma complexidade suficiente para que se tenha a ela retornado em inúmeros momentos.

Desempenhando um papel primordial na teoria psicanalítica, o tema da realidade mantém-se no núcleo conceitual dos debates e interrogações freudianas a respeito do inconsciente. Essa interrogação alcança também a obra de Lacan em diversos momentos, entre os quais se destaca aquele que pode ser considerado como o momento preciso da elaboração da questão relativa ao objeto *a*.

O fato de que a arte interroge a realidade de modo distinto do que o faz a psicanálise revela-se um aspecto imprescindível, já que é por esta própria diferença, colocada em jogo pelo modo como Kantor direciona seu processo criativo, que pode surgir uma contribuição que, de algum modo, retorne ao campo da psicanálise.

A aposta, neste momento, é a de que o processo do artista em relação à realidade na atualidade da cena torna-se campo conceitual, justamente na medida em que ela entra, na cena, como um significante que opera uma interrogação: o que é a realidade?

Esta interrogação se organiza na cena kantoriana de modo a possibilitar uma aproximação das questões que a psicanálise estabelece quando coloca em jogo a realidade do inconsciente. Pode-se dizer que esta realidade concerne, de acordo com Lacan, ao fato de que o inconsciente “é, no fundo dele, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem” (LACAN, 1955-1956/1992, p. 139).

Não somente se ocupará aqui do que se coloca em jogo quanto ao conceito de realidade, mas, sobretudo, do modo como o artista, em seu processo de investigação da realidade, poderá trazer contribuições sobre a realidade que está em jogo para a psicanálise quanto à constituição e ao funcionamento do inconsciente nas primeiras referências ao sujeito no processo de sua inscrição na linguagem.

É possível apreender, desde os primeiros registros de Freud, que esse tema traz uma complexidade no próprio momento de seu surgimento, na medida em que, “no inconsciente, não existe um indício de realidade, de modo que não se pode distinguir a verdade da ficção investida com afeto (FREUD, 1897/1992, p. 301).

Inicialmente será acompanhado o trabalho de Freud e, em seguida, o de Lacan, acerca de alguns aspectos da questão da realidade para, posteriormente, indicar com maior distinção as relações encontradas entre a realidade do retorno do traumático para a psicanálise e o que se organiza na cena de Kantor.

Na *Carta 52* Freud elabora o que vai ser considerado o primeiro esboço⁶³ dos diagramas do aparelho psíquico no capítulo VII de *A Interpretação dos Sonhos*.

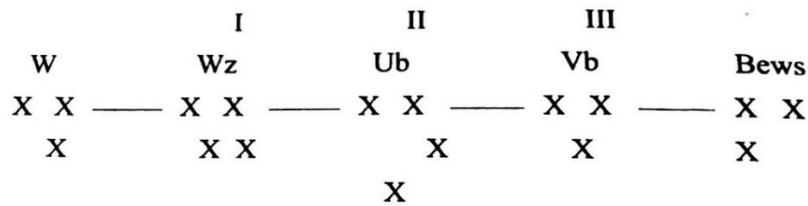
Neste texto Freud expõe sua suposição de que os traços de memória no mecanismo psíquico encontram-se sujeitos a rearranjos e retranscrições (*umschrift*) e que a memória, além de se desdobrar em vários tempos, é registrada em diferentes espécies de indicações⁶⁴ (FREUD, 1896/1992, p. 274).

Freud procura esclarecer e distinguir os registros da realidade em relação à percepção e à memória/representação. Se, de um lado, há algo que a partir da percepção requer uma inscrição no aparelho psíquico, de outro, as funções da percepção e o que pode dela ser inscrito como representação não podem ser apresentados como equivalentes na medida em que são mutuamente excludentes entre si.

⁶³ Em nota do editor.

⁶⁴ Esta expressão encontra-se, na tradução de José Luis Etcheverry para a Amorrortu Editores S.A., como variedades de signos. A figura reproduzida aqui foi extraída do v. I da *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, p. 282.

Figura 43 – O Esquema da *Carta 52*



FONTE: Obras Completas Sigmund Freud. Amorrortu Editores v.1

Freud designa os termos *Wahrnehmungen (W)*, percepção, e *Bewusstsein(Bews)*, consciência, indicando que, entre os dois, pode haver três ou mais transcrições. Como primeira transcrição, ou primeiro registro (*Niederschrift*), Freud denomina a *Wahrnehmungszeichen(Wz)* indicativos de percepção, que se dispõe em associação por simultaneidade, e não seria suscetível de emergir à consciência. O segundo registro, *Unbewusstsein(Ub)*, inconsciência, igualmente sem acesso à consciência, se dispõe de acordo com associações distintas da anterior, sendo provavelmente relações causais. O terceiro registro, *Vorbewusstsein (Vb)*, liga-se às representações-palavra, ou representações verbais, e são correspondentes ao nosso *eu* oficial. São os investimentos que, conforme certas regras, tornam-se conscientes (FREUD, 1896/1992, p. 275). Freud acrescenta que esta seria uma consciência secundária do pensamento (*consciência-pensar*)⁶⁵ de efeito posterior no tempo (*nachträglich*), que provavelmente se liga à ativação alucinatória das representações verbais (*representação-palavra*), para a organização do pensamento (FREUD, 1896/1992, p. 275).

No *Projeto de Psicologia*⁶⁶ (1895), o que emerge, para Freud, como fundamento de suas reflexões e elaborações sobre o tema da realidade e sua representação é a *experiência de satisfação*. Ela se refere ao fato de que o sujeito humano, em seu desamparo ao nascer, não pode realizar a *ação específica* necessária ao atendimento das *urgências da vida*, precisando para isso do auxílio externo, que é identificado por Freud como o próximo, como o outro, ou ainda como o semelhante, o *Nebenmensch*. Não há, assim, como dispensar tal auxílio alheio na construção da relação do sujeito ao objeto.

Essa experiência de satisfação gera, no aparelho psíquico, as imagens-recordações⁶⁷, como representação do objeto que lhe foi oferecido como satisfação. Por ocasião do

⁶⁵ Na tradução de José Luis Etcheverry para a Amorrortu Editores: “y por cierto que esta *consciência-pensar* secundaria es de efecto posterior (*nachträglich*) en el orden del tiempo, probablemente anudada a la reanimación alucinatoria de representaciones-palabra, de suerte que las neuronas-conciencia serían también neuronas-percepción y en sí carecerían de memoria” (FREUD, 1896/1992, p. 275).

⁶⁶ *Projeto de Psicologia* na Amorrortu Editores.

⁶⁷ *Imagens mnemônicas* e *imagens mnêmicas* nas traduções da Biblioteca Nueva e da Imago, respectivamente.

restabelecimento de um novo estado de desejo, que aciona o aparelho psíquico e demanda a ação específica, essas imagens-recorências do objeto serão as primeiras reproduzidas em substituição ao reconhecimento do objeto em si (FREUD, (1950[1895])/1992, p. 364). Tal modo de funcionamento criará um lapso entre o surgimento do estado de desejo e sua satisfação, resultando na radical impossibilidade de coincidência entre o desejo e sua satisfação, seja em referência ao tempo, seja ao objeto.

Dessa forma, em decorrência da experiência de satisfação, em função de as imagens-recorências do objeto surgirem em substituição ao objeto em si, coloca-se em jogo a situação paradoxal em que a representação do objeto, sua imagem, se confunde, na origem, com sua percepção e revela-se, neste momento, para o sujeito humano, como realidade alucinada (FREUD, (1950[1895])/1992, p. 364).

O fato de que o processo funcione deste modo ocasiona dificuldades quanto ao esclarecimento sobre a distinção, pelo aparelho psíquico, do objeto em sua apreensão como realidade e como imagem (representação). Assim, Freud é levado a buscar algum critério que incida no material investido psiquicamente e torne possível essa distinção entre percepção e memória, uma vez que em sua origem tal distinção não foi possível. Esse esclarecimento também será necessário para o processo de diferenciação entre o eu e o outro, o fora e o dentro, na passagem do processo primário para o processo secundário, que inclui os processos de pensamento em Freud e a inscrição do sujeito em Lacan.

Em *A Interpretação dos Sonhos* Freud retorna ao tema e, ao desenvolver o funcionamento do aparelho psíquico onde o inconsciente desempenha um papel central, situando-se como “a outra cena”, ele afirma não haver nada que o impeça de aceitar um estado primitivo do aparelho psíquico em que o desejo e sua satisfação resultem em uma alucinação, ratificando a posição já apresentada no Projeto de psicologia⁶⁸ (FREUD, (1950[1895])/1992).

Sua constatação é a de que “esta primeira atividade psíquica apontava para uma *identidade perceptiva*”. Assim, a repetição da percepção que está enlaçada com a satisfação da necessidade (FREUD, 1900/1992, p. 558), torna a apreensão do objeto, em sua origem, uma realidade alucinada.

Freud recorre, então, ao estabelecimento de um critério que possa diferenciar o plano da percepção do objeto, relacionada à realidade exterior, da dimensão da representação (*Vorstellung*) como também do fenômeno da alucinação. Essas distinções tornam-se

⁶⁸ *Projeto de Psicología* na Amorrortu Editores.

fundamentais na medida em que, por uma coincidência colocada em jogo pela identidade perceptiva em sua origem, representação e alucinação são coincidentes.

Assim, em 1911, Freud elabora a relação entre o *princípio do prazer*, que governa o processo primário, e o *princípio da realidade*, que rege o processo secundário. Pelo fato de haver uma coincidência entre o objeto do desejo e sua satisfação, que é alucinada neste momento de origem, Freud conclui haver uma decepção diante da ausência de satisfação esperada, que resulta no abandono desta tentativa de satisfação por meio da alucinação. Para substituí-la, o aparelho psíquico passou a representar as circunstâncias do mundo exterior, empenhando-se em efetuar, diante das circunstâncias reais no mundo externo, uma alteração real, uma *ação específica*. Assim, introduziu um novo princípio de funcionamento mental, o *princípio da realidade* (FREUD, 1910-1911(1911) /2007, p. 1638).

Freud apresenta, então, pela primeira vez, o tema do *teste da realidade*. Este seria posto em prática através da função da atenção, que periodicamente pesquisaria o mundo externo para trazer às impressões sensoriais uma possibilidade de reconhecimento e registro, proporcionados pela função da memória (FREUD, 1910-1911(1911) /2007, p. 1639).

Mesmo com o teste da realidade, que possibilita a diferenciação entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, Freud não considera esse tema da realidade esgotado e ainda retorna a ele em outros momentos.

Em 1915, a propósito da análise que faz da regressão, Freud encontra, na esquizofrenia, um modo aproximado àqueles em que as operações dos sonhos se situam na linguagem. Elaborou distinções entre a *Wortvorstellung* (representação-palavra) e *Sachevorstellung* (representação-coisa)⁶⁹ que permitem um esclarecimento importante a respeito das diferenças em relação à construção dos mecanismos de representação na psicose e na neurose.

Na psicose se apresenta um caráter de estranheza no processo de constituição do processo de pensamento, na medida em que não há uma equivalência ou ligação entre a representação-coisa e a representação-palavra, ou, dito de outro modo, entre a imagem e sua representação verbal. Na psicose há uma predominância da referência à palavra em detrimento da referência à coisa. Afirma que na frase “um buraco é um buraco”, por exemplo, o substituto, embora correto verbalmente, não ocorre pela semelhança ou aproximação com a imagem da coisa, mas sim pela semelhança ou equivalência com a expressão linguística *buraco* (FREUD, 1915/1992, p. 197).

⁶⁹ Segundo nota do editor, Freud vem elaborando esses termos desde seu texto sobre *As Afasias*, utilizando ainda o termo *Objektvorstellung* (representação-objeto), que em *Luto e Melancolia* (1917) substituiu por *Dingvorstellung* (STRACHEY, 1915/1992, p. 198).

Assim funciona a psicose em um dos aspectos estruturais, em sua comparação à neurose. Nesse sentido, Freud esclarece que, quando palavras e coisas não coincidem, o processo de substituição dos termos da linguagem, na neurose e na psicose, é divergente. Ele pontua que se, na psicose, o investimento nos objetos (*Objektvorstellung*) é interrompido, será necessária uma modificação em relação a este ponto, já que tal abandono não é geral. Fica mantido o investimento nas imagens verbais/representação-palavra⁷⁰ (*Wortvorstellung*) dos objetos.

Freud segue delimitando que, em relação ao que é da ordem da *Objektvorstellung* (representação-objeto) (FREUD, 1915/1992) como indicativo da representação no plano da consciência, ocorre então uma decomposição entre a *Wortvorstellung* (imagem verbal/representação-palavra) e a *Sachvorstellung* (imagem da coisa/representação-coisa), sendo esta última, se não a de traços mnêmicos diretos da *coisa*, ao menos de traços mais distantes, ainda dela derivados (FREUD, 1915/1992, p. 198). Localiza no inconsciente (*Unbewusstsein*) a *Sachvorstellung* e afirma que a representação consciente abarca tanto esta quanto sua correspondente *Wortvorstellung*.

Acrescenta que o sistema pré-consciente (Pcs) se organiza quando há a conexão da *Sachvorstellungen* às suas correspondentes *Wortvorstellungen*, que resultam em uma organização psíquica mais complexa, tornando possível a substituição do processo primário pelo processo secundário que o governa.

No entanto, pelo fato de as representações-coisa (*Sachvorstellungen*) dos objetos, consideradas como primeiros e verdadeiros investimentos de objeto, serem inconscientes, nem sempre acontece essa conexão com restos mnêmicos de palavras, o que resulta ficarem recalçadas no inconsciente (FREUD, 1915/1992, p. 198).

Freud afirma que retoma neste texto o que já havia desenvolvido em *A Interpretação dos Sonhos* relativamente aos processos de pensamento e a necessária conexão entre a representação-coisa e a representação-palavra. Havia delineado naquela época (1900) que os processos de pensamento são considerados por ele os mais distanciados da percepção, além de serem inconscientes e carentes por si mesmos, de qualidade ou atributos. Assim, para que venham a se organizar no campo das representações (*Vorstellungen*) conscientes e passem a ter atributos qualitativos, é preciso haver uma conexão entre esses processos de pensamento e os

⁷⁰ Os termos *imagem verbal* e *imagem da coisa* são os escolhidos por Luis López-Ballesteros y de Torres na edição da Biblioteca Nueva para os termos *Wortvorstellung* e *Sachvorstellung*, respectivamente. A tradução de José Luis Etcheverry para a Amorrortu optou pelos termos *representação-palavra* e *representação-coisa* de igual modo. Nesta frase foi feita a opção pelo emprego das duas traduções, por trazer maior clareza ao conceito.

restos de percepção de palavra que, tal como as representações-coisa, também derivariam, de algum modo, da percepção sensorial (FREUD, 1915/1992, p. 199).

Em 1919 Freud apresenta uma versão um pouco diferenciada dessa questão em relação ao alcance do campo perceptivo pelas representações conscientes, ao supor que esta conexão poderá ser realizada quanto aos restos mnêmicos das palavras ouvidas, mas não aos restos mnêmicos dos objetos, que permanecem inconscientes e, portanto, desconhecidos (FREUD, 1923/1992, p. 22).

Ainda em 1915 Freud sustenta que na psicose, representada pela esquizofrenia, este enlace não ocorre, ficando-se à mercê da ausência de sentido. Assim, pelo fato de algo não se organizar através das operações da linguagem na direção das *Vorstellungen*, a psicose, como diz Freud, trata das coisas concretas como se fossem abstratas, na medida em que não há, entre as dimensões da impressão (*Prägung*) e da representação (*Vorstellung*), conexão, advindo daí também, provavelmente, o tratamento das palavras como coisas, sem que lhes seja atribuído, necessariamente, algum sentido.

Torna-se fundamental neste ponto esclarecer que a *realidade psíquica*, mesmo que não totalmente independente da realidade externa, se inscreve, para Freud, em uma dimensão que permitiria tanto tornar equivalente quanto distinguir a percepção, no sentido da realidade concreta ou não do objeto, da realidade de sua representação. A possibilidade de distinguir a realidade da representação como registro (*Vorstellung*) é o que permitirá uma diferenciação em relação à alucinação do objeto, através uma intermediação situada já no campo da linguagem.

Esse empenho em diferenciar a realidade do pensamento da realidade externa é algo que acompanha Freud desde o Projeto⁷¹ (FREUD, (1950[1895])/1992, p. 421), o que, como vimos, se estende ao longo de toda a sua obra, mantendo-se como um tema de fundamental importância.

Deste modo, em um parágrafo que não se apresenta na primeira versão de *A Interpretação dos Sonhos*, ao qual faz diversos acréscimos entre 1909, 1915 e 1919, Freud parece atestar a efetividade de seu pensamento sobre a realidade como uma questão prioritária para a psicanálise e para os psicanalistas:

E se já estamos frente aos desejos inconscientes em sua expressão última e verdadeira é preciso esclarecer que a *realidade psíquica* é uma forma particular de existência que não deve confundir-se com a realidade material (FREUD, 1900/1992, p. 600).

⁷¹ Menção à nota do editor na p. 607 de *La Interpretación de los sueños*: Freud ya había esbozado la distinción entre «realidad del pensar» y «realidad externa» en su «Proyecto de psicología» {1950a), *AE*, 1, pág. 421, donde brindo mayores referencias en una nota al pie.]

E segue nos esclarecendo cada vez mais que

o inconsciente é o psíquico verdadeiramente real: nos é tão desconhecido em sua natureza interna como o real do mundo exterior e nos é apresentado pelos dados da consciência de maneira tão incompleta como o é o mundo exterior pelas indicações de nossos órgãos sensoriais (FREUD, 1900/1992, p. 607).

Apresenta-se assim a realidade psíquica como intermediando o *eu* e qualquer tentativa de conhecimento do mundo exterior e, principalmente, do que, do sujeito humano, se encontra indissolivelmente ligado a ele, como se pode apreender em diversos momentos da obra freudiana, através da linguagem, contando, porém, com esse dado do desconhecido, que Freud vem articulando de diversos modos desde a *experiência de satisfação*.

3.1.1.1 A inscrição do traumático

Buscaremos desenvolver, neste ponto, algumas articulações sobre a experiência traumática e a inscrição do sujeito na linguagem enquanto possibilidade de representação (*Vorstellungen*), ainda trabalhando a partir do esquema freudiano da *Carta 52*, mas acrescentando outros dados necessários.

Segundo o que será considerado fundamental, com base no que surge como questão relativa à primeira inscrição (*Niederschrift*) da percepção, Freud busca estabelecer as distinções entre o princípio do prazer, que rege o processo primário, e o princípio da realidade, que rege o processo secundário, na medida em que estes encontram-se como fundamento do que poderá emergir desde a percepção.

Essas distinções interrogam o processo de inscrição, a contar do que poderá estar a partir deste primeiro registro, *Niederschrift*⁷², mesmo que ele ainda não desponte à consciência, até sua emergência, como a indicação de um termo, constituindo já uma representação (*Vorstellung*).

Nesse sentido, a representação, *Vorstellung*, garante que a percepção não fique completamente como impressão, *Prägung*, mas que se enlace, de algum modo, através da operação com a linguagem.

⁷² Em nota o editor indica que para a descrição correspondente, em *A Interpretação dos Sonhos*, v.5, p. 532, é utilizado o termo *Fixierung*, fixação.

Quando se toma essa questão em Freud (1895), pelo que se organiza temporalmente pela via da inscrição do trauma, pode-se verificar que o que ocorre neste ponto do acontecimento traumático é a possibilidade de que ali se retorne (*nachträglich*). Esse retorno é alcançado pela possibilidade de interpretação e conexão, movimentos realizados na análise, que progridem, por meio de uma direção retrocedente ao que estava ainda, devido à experiência traumática, como impressão (*Prägung*) ou como uma primeira inscrição (*Niederschrift*) da percepção (*Wahrnehmungszeichen*), ambas sem acesso à consciência. O retorno possibilita a inscrição da (*Vorstellung*), que vai, de algum modo, delimitar a inscrição do recalque relativamente à experiência traumática, permitindo uma conexão com a atualidade dos sintomas na clínica.

Essa articulação com a clínica pode ser encontrada no relato de Freud, no capítulo do *Proyecto de Psicología* (1950[1895])/1992), que se intitula *La proton pseudos histérica*, em que elabora essa questão a respeito da paciente Emma. Distingue, a partir da análise da situação clínica, duas cenas que concernem a momentos diversos nas lembranças da paciente, ambas referidas ao sintoma em questão.

A Cena I, associada por Emma à sua condição atual de “não poder entrar em lojas sozinha”, é uma lembrança da época em que tinha 12 anos, quando, ao entrar em uma loja, “viu dois vendedores (de um dos quais ainda se lembra) rindo juntos e saiu correndo, tomada por uma espécie de *afeto de susto*”. Emma conclui que eles estavam rindo de suas roupas e lembra que um dos vendedores a havia “agradado sexualmente” (FREUD, (1950[1895])/2006, p. 408).

A continuidade da análise revela uma segunda lembrança, a Cena II, que ocorreu quando contava com 8 anos de idade e que, por ocasião da Cena I, que aconteceu quatro anos depois, não veio à lembrança da paciente. A Cena II refere-se a dois momentos em que foi a uma confeitaria. Na primeira vez, o dono do estabelecimento “agarrou-lhe as partes genitais por cima de suas roupas, sendo que, mesmo assim, voltou lá uma segunda vez, experiência que a faz se recriminar por acreditar que, de algum modo, o seu retorno à loja poderia ter indicado que ela “teria querido provocar o ataque”. De acordo com Freud, são duas cenas que, combinadas entre si a partir de processos associativos verificados na análise (FREUD, (1950[1895])/1992, p. 401), esclarecem a situação clínica apresentada pelo sintoma.

Deste modo, a Cena II, que se encontra fora do acesso imediato da memória, será lembrada retroativamente (*nachträglich*) como resultado do trabalho analítico. Este inicia-se pela atualidade que se apresenta como sintoma (Cena I), e, no processo de análise que Freud lhe dedica, ao conjugar-se à lembrança da Cena II, chega-se, assim, à conclusão de haver uma

lógica que, ao retroceder no tempo, se aplica ao sintoma revelado pela paciente, inscrevendo o lugar traumático na ordem da linguagem. As lembranças suscitadas pela análise seguiram uma direção retrocedente, até chegar ao que ocasionou os sintomas atuais.

Esta proposição supõe conjuntamente que, antes de algo da experiência perceptiva poder ser inscrito e lido, há um percurso entre a percepção e sua *Prägung* como impressão, que também passa pelo primeiro registro ou pela primeira transcrição da percepção, *Niederschrift*, ainda sem acesso à consciência, até alcançar a possibilidade da *Vorstellung*. Nesta última, algo se refere ao tempo, mas não mais como instante perceptivo, mas como algo que se organiza como duração ou período. Essa organização permitiria, desse modo, a inscrição da *Vorstellung* como termo de uma escrita; dizendo de outro modo, da apreensão dos significantes pelo sujeito, pela possibilidade surgida da inscrição do lugar de seu desejo na ordem simbólica (LACAN, 1959-1960/2008, p. 66).

Um aspecto importante a ser acrescentado é que, em 1900, ao elaborar sobre os sonhos, Freud já havia articulado os sonhos ao campo da linguagem, afirmando que esses “nos são apresentados como duas versões do mesmo assunto, em duas linguagens diferentes” (FREUD, 1900/1972, p. 295). Para ele, o conteúdo do sonho “parece uma transcrição dos pensamentos oníricos em outro modo de expressão, cujos caracteres e leis sintáticas são nossa tarefa descobrir, comparando o original e a tradução” (FREUD, 1900/1972, p. 295).

Ainda neste mesmo texto, Freud afirma que o conteúdo dos sonhos “é expresso em um roteiro pictográfico”, como um enigma de figuras ou rébus, a ser decifrado por sua interpretação (FREUD, 1900/1972, p. 296). Avalia, ainda, que os processos de deslocamentos substitutivos, que ocorrem nos sonhos, envolvem o que ele chama de “transposição psíquica dos valores do material” (FREUD, 1900/1972, p. 371), destacando, entre os diversos modos de substituição, aquele em que uma forma verbal “insípida e abstrata do pensamento onírico é trocada por uma expressão pictórica e concreta” (FREUD, 1900/1972, p. 371).

Lacan, em 1957, atribui esse transporte de significação a um sistema de escrita, indicando-nos que Freud o formaliza como “as considerações para com os meios de encenação” (LACAN, 1957/1998, p. 515). Nesse sistema, a fala é apenas um elemento a mais da encenação, como qualquer outro, na medida em que vai se encontrar no sonho através de uma medida figurativa. Assim, o sonho não se processa como uma pantomima, por meio de um processo de substituição simples, mas como uma escrita que representa, de modo diferente da linguagem ordinária, “as articulações lógicas da causalidade, da contradição, da hipótese etc.” (LACAN,

1957/1998, p. 515). Deve haver, nesse sentido, a transmutação de uma versão para outra, tanto para a formação do sonho, quanto para a sua posterior interpretação.

Podemos encontrar não só nos comentários de Freud sobre sua paciente Emma, como também em *A Interpretação dos Sonhos*, no preâmbulo em que apresenta o modo de funcionamento da interpretação em relação ao rébus, a ideia de que o que é da ordem da imagem possa ser transposto ou traduzido para a ordem das palavras. No caso Emma essa possibilidade seria demonstrada pela interpretação da Cena I e da Cena II e sua articulação ao sintoma atual. No rébus haveria a transcrição ou transposição das imagens do roteiro pictográfico em palavras. Esta proposta de interpretação parece ter uma vinculação com a ideia ainda não totalmente esclarecida de que seria possível essa transcrição, ou que a *Vorstellung*, em sua associação a *Prägung*, pudesse dar conta de uma leitura superposta em relação à experiência traumática.

Vemos, por outro lado, que Freud não se exime de também localizar neste processo a perda, no sentido de que, nesta tradução, nem tudo é passível de ser traduzido. Se, de um lado, na *Carta 52*, Freud indica que nem a *Wahrnehmungen* (Percepção) nem a *Wahrnehmungszeichen*, como *Niederschrift*, seu primeiro registro, possuem acesso à consciência, de outro, é preciso acrescentar as vicissitudes sofridas pelo processo, tendo em vista as sucessivas transcrições. É importante não se esquecer, neste ponto, que Freud indica haver, nas transcrições dos registros psíquicos, falha nas traduções. Essas falhas são associadas por ele à manutenção dos *fueros*⁷⁴, como a sobrevivência, em uma transcrição posterior, de processos vigentes em uma transcrição anterior, que não poderão, desta forma, ser lidos. A falha na tradução estaria associada ao recalçamento e ao modo como este surge na clínica.

Assim, se no rébus trata-se de tradução e transposição, a suposição é a de que a interpretação dos sonhos esteja sujeita às mesmas perdas identificadas por Freud no funcionamento do aparelho psíquico, na medida em que trata-se de falha estrutural.

Vemos que esta questão da representação e sua relação com a realidade envolve Freud no trabalho de precisar cada vez mais as relações envolvidas, tornando-se necessário articular esse ponto, pois, como vimos, no processo de inscrição das *Vorstellungen* (representações) as qualidades dos objetos nos processos do pensamento não são inscritas de início. Esses não possuem qualidade, a não ser pelas excitações de prazer e desprazer que os acompanham. Para conferir-lhes qualidade, serão associados às recordações de palavras cujos restos de qualidade

⁷⁴ Em nota, o editor informa que o *fuero* era uma lei espanhola que vigorava em determinada cidade ou província e garantia os privilégios perpétuos dessa região.

perceptiva bastam para atrair sobre si a atenção da consciência, inscrevendo-se, neste ponto, como *Vorstellung* (FREUD, 1900/1992, p. 605).

Essa associação, se consta como um processo necessário para que se chegue às *Vorstellungen*, pode não se realizar, como é o caso anteriormente mencionado⁷⁵, da psicose, na qual *Wortvorstellung* não se associa à *Sachevorstellung*, ficando à mercê da realidade alucinatória, na qual não poderá haver a buscada distinção entre a realidade perceptiva, sua representação e a alucinação de seu objeto, conforme a *experiência de satisfação*. Talvez se possa dizer, com a sustentação conceitual que Freud se dispõe a construir neste momento de sua obra, que, neste caso, não houve a inscrição das *Vorstellungen* na linguagem. Mais adiante voltaremos a este ponto, a partir da sustentação elaborada por Freud em 1925, no texto *Die Verneinung* (A negação).

3.1.2 O efeito continuado de *Prägung* e suas consequências na escrita do trauma

A questão relativa à inscrição do traumático também pode ser situada através do desenvolvimento apresentado por Freud a respeito do *Homem dos Lobos* (FREUD, (1918[1914]) /2006), que ficou na história como uma das grandes psicanálises de Freud.

A ampla e detalhada narrativa de Freud, que situa um tratamento que já se desenvolvia havia algum tempo revela uma análise extremamente rica e importante. No entanto, será possível circunscrever apenas alguns aspectos desse relato, considerados fundamentais para o que se desenvolve na presente ocasião.

Este paciente descreve o seguinte sonho:

Sonhei que era noite e que eu estava deitado na cama. (Meu leito tem o pé da cama voltado para a janela: em frente da janela havia uma fileira de velhas nogueiras. Sei que era inverno quando tive o sonho, e de noite). De repente, a janela abriu-se sozinha e fiquei aterrorizado ao ver que alguns lobos brancos estavam sentados na grande nogueira em frente da janela. Havia seis ou sete deles. Os lobos eram muito brancos e pareciam-se mais com raposas ou cães pastores, pois tinham caudas grandes, como as raposas, e orelhas empinadas, como cães quando prestam atenção a algo. Com grande terror, evidentemente de ser comido pelos lobos, gritei e acordei (FREUD, 1918[1914]/2006, p. 41).

Freud afirma que se deveria “presumir que por trás do conteúdo do sonho havia alguma cena desconhecida” – isto é, uma cena que já fora esquecida na época do sonho – provavelmente

⁷⁵ Na p. 90.

ocorrida muito tempo antes. A partir do que vai surgindo como interpretação deste sonho, das lembranças e associações que o paciente vai elaborando na análise, Freud chega à conclusão de que o paciente em uma idade bastante precoce observou a cena de um coito dos pais *a tergo* [por trás], num período em que estava doente (FREUD, 1918[1914]/2006, p. 49).

Em primeiro lugar, para Freud, esse sonho vem narrado de modo que é possível lhe atribuir uma relação com um acontecimento real da vida de seu paciente. Além disso, o sonho, que o paciente teve com aproximadamente 4 anos, refere-se a uma cena acontecida em uma idade precoce, talvez com um ano e meio ou até mesmo em idade anterior (LACAN, 1953-54/2009, p. 249), o que coloca o sonho como uma possibilidade de interpretação, *a posteriori*, do acontecimento em si. Em nota, Freud se refere deste modo à cena:

Quero dizer que ele o compreendeu na época do sonho, quando tinha quatro anos, e não na época da observação. Recebeu as impressões quando tinha um ano e meio; sua compreensão dessas impressões foi protelada, mas tornou-se possível na época do sonho devido ao seu desenvolvimento, às suas excitações e pesquisas sexuais (FREUD, (1918[1914]) /2006, p. 49).

Outro ponto ao qual se dirige a atenção é que, embora seja associada a uma cena presenciada por seu paciente, vê-se que, ao longo do texto, Freud ressalta, em alguns momentos, ser a cena primária construída, como quando afirma: “A postura que, segundo nossa construção da cena primária...” (FREUD, 1918[1914]/2006, p. 52).

Além dos aspectos levantados anteriormente, destacamos as referências surgidas nas associações do paciente, nas quais Freud aponta as coincidências que se conjugam em torno do número cinco. Diz Freud:

Na época estava sofrendo de malária e tinha um ataque todos os dias a uma determinada hora. A partir dos dez anos de idade, esteve sujeito, de vez em quando, a crises de depressão, que costumavam sobrevir à tarde e atingiram o seu ponto culminante por volta das cinco horas. Esse sintoma ainda existia na época do tratamento. As frequentes crises de depressão tomaram o lugar dos anteriores ataques de febre ou abatimento; cinco horas ou era a hora da febre mais alta ou da observação do coito, a não ser que as duas horas tivessem coincidido. É provável que justamente por causa dessa doença ele estivesse no quarto dos pais (FREUD, 1918[1914]/2006, p. 48).

E acrescenta em nota: “Podemos observar, nessa relação, que o paciente desenhou apenas cinco lobos na ilustração que fez do sonho, embora o texto mencionasse seis ou sete” (FREUD, 1918[1914]/2006, p. 48, n.3).

Ao se acompanhar o trabalho de Lacan a partir deste sonho, recolhem-se alguns momentos em sua análise.

No Seminário 1, para retomar a função do trauma em Freud, recorre ao *Homem dos Lobos*, trazendo à tona algumas observações freudianas fundamentais a respeito da teoria do

recalque. Lacan lembra que no Homem dos Lobos o recalque “está ligado a uma experiência traumática, que é a do espetáculo de uma copulação entre os pais numa posição *a tergo*. Essa cena nunca pôde ser evocada, lembrada pelo paciente, e ela é reconstruída por Freud” (LACAN, 1953-54/2009, p. 249), confirmando a afirmação freudiana.

Lacan chama a atenção para o valor traumático, que não é, de modo algum, situado logo após o evento. Essa cena só irá adquirir valor traumático tempos depois, quando os elementos recolhidos pela análise deste paciente, surgidos em um sonho de angústia, torna-se pivô da observação e inscreve-se como a primeira manifestação do valor traumático desta *efração imaginária* (LACAN, 1953-54/2009, p. 250). Neste ponto Lacan menciona *Prägung* como um termo que traz ressonâncias de cunhagem, uma impressão do evento traumático originário.

A impressão (*Prägung*) estaria estritamente limitada ao domínio do imaginário, situando-se, no entanto, em um inconsciente não recalado, que não atingiu o sistema verbalizado do sujeito nem mesmo a significação (LACAN, 1953-54/2009, p. 250), mas que vai ressurgir “ao longo do progresso do sujeito num mundo simbólico cada vez mais organizado” (LACAN, 1953-54/2009, p. 250).

Encontra-se em Berta (2015) uma série de desdobramentos que não somente esclarecem, mas avançam na elaboração sobre a escrita do trauma em pontos que podem ser considerados primordiais em Freud e em Lacan. Destacam-se alguns aspectos que, a partir dos enigmas trazidos pelo espetáculo *A Classe Morta*, despertaram nossa atenção, contribuindo para a ampliação de esclarecimentos referentes ao modo como podemos situar a estranheza (*unheimlichkeit*) em relação ao traumático.

Berta desenvolve alguns aspectos fundamentais a respeito do processo de inscrição do inconsciente com base na suposição inicial de Freud na *Carta 52* (1896) e de algumas elaborações de Lacan no Seminário 1 (1954-1955) e no Seminário 7 (1959-1960).

A autora aponta que, embora Lacan situe *Prägung*, em 1954, no domínio do imaginário, em 1959 ele chama a atenção para o que Freud definiu na *Carta 52* “como pertencendo a *Wahrnehmung*: a impressão do mundo externo bruto, original, primitivo, fora do campo da experiência escrita (*Niederschrift*)” (BERTA, 2015, p. 82).

Na sequência do que está referido nesta afirmação, Lacan prossegue, sem deixar de indicar uma surpreendente afirmação a respeito do que pode parecer uma incoerência:

algo sobre o qual é completamente surpreendente que na origem de seu pensamento Freud o expresse como uma *Niederschrift*, algo que se propõe, portanto, não simplesmente em termos de *Prägung* e de impressão, mas no sentido de algo que

constitui signo e que é da ordem da escrita – não fui eu quem o fez escolher esse termo (LACAN, 1959-1960/2008, p. 65).

Essas observações de Lacan, associadas ao texto de Freud, sustentam, para a autora, uma diferenciação entre inscrição (*Niederschrift*) e transcrição (*Umschrift*), que possibilita uma importante distinção quanto ao que ocorre com a impressão (*Prägung*) como experiência perceptiva e seus efeitos. Depreende da elaboração de Lacan sobre *Das Ding*, no Seminário 7, em referência à percepção e sua *Prägung*, que se há, de um lado, a elisão, há também, de outro, a marca da impressão. No que se refere ao registro (*Niederschrift*) da primeira transcrição, a autora afirma:

Apontemos que a palavra *Niederschrift* se divide em *Nieder* (passagem para baixo) e *Schrift* (escrita). Algo do sistema de percepção é *Unterdrückt* (elidido). A escrita elide alguma coisa da *Prägung* (impressão) traumática. Portanto, a escrita exige essa elisão e a manutenção de uma marca da impressão (BERTA, 2015, p. 77).

Acrescenta mais adiante que essa elisão é a condição da falha de transcrição, indicada por Freud na *Carta 52*, como um índice de que há falha na transcrição. Esta falha aponta que, para haver algum acesso à experiência pela linguagem, algo fica de fora. Volta-se a esse tema mais adiante, pois torna-se necessário trazer as questões sobre *Das Ding* à presente argumentação.

Retornando à questão da temporalidade, Berta recorre à causa eficiente aristotélica para afirmar que o instante traumático “não se pode isolar em estado puro. Ele faz parte do que, a seguir, e pela temporalidade, o trauma psíquico produz” (BERTA, 2015, p. 86)⁷⁶. Essa associação entre a produção traumática e a temporalidade, em *Prägung*, resulta em sua proposta de que “a causa eficiente não é o acidente, é quando a causa desencadeante continua (temporalidade e fixação) atuando no inconsciente” (BERTA, 2015, p. 86), o que permite sustentar um modo de dizer sobre a conexão que há entre *Prägung* e *Vorstellung*.

A consideração de que há um fator de produção no trauma evoca Freud em 1907, quando atribui ao traumático uma força recalcadora, cujos efeitos estão presentes tanto como instrumento do recalque, quanto como veículo do retorno do recalcado (FREUD, 1907[1906]/1992, p. 30).

⁷⁶ A autora menciona neste ponto o trabalho de Freud e Breuer no texto *Histeria* (1988) a respeito da ideia de que o trauma tem uma produção que pode impedir a reação (ab-reação) (BERTA, 2015, p. 86)

A ideia de movimento no tempo e de atuação, pela produção, do trauma no processo de inscrição, nesta passagem de *Prägung* até *Vorstellungen*, pode auxiliar no esclarecimento da afirmação de Lacan de que, relativamente a essa inscrição, há uma progressão passível de ser formulada como uma cadeia, que vai do mais arcaico inconsciente à forma articulada da fala no sujeito (LACAN, 1959-1960/2008, p. 66).

A autora sustenta a impressão (*Prägung*) como uma *intensidade à espreita*⁷⁷, sendo seu valor traumático dado pelo *assalto imaginário*⁷⁸ da cena. Neste ponto conclui que, quando se postula o trauma na psicanálise, há enodamento entre palavra e temporalidade, *nachträglich*, ponto no qual o traumático cria a possibilidade de inscrição, ao fixar, nesta cena, a potência de significância para o que, anteriormente, era pura intensidade (BERTA, 2015, p. 92).

Pode-se atestar que Berta reafirma o enlace desta intensidade à espreita como potência de significância no esclarecimento sobre o traumático e sua produção de significância, na medida em que é preciso considerar a simultaneidade nos eventos quando se diz haver algo que fica elidido e algo que se inscreve.

Mais adiante serão acrescentados outros elementos que se alinharão aos aspectos aqui abordados no esclarecimento deste ponto, relativamente ao que se poderá articular à aposta do que se apresenta na cena de Tadeusz Kantor.

3.1.3 Das Ding e o fracasso da negação

Vamos buscar elucidar esta questão com recursos mais extensos em um aspecto também fundamental para este percurso, que é lógico, no sentido de que se sustenta sincrônica e diacronicamente ao colocar em jogo a função de inscrição do traumático pela via de uma leitura *a posteriori* (*nachträglich*).

Entre impressão (*Prägung*) e representação (*Vorstellung*), torna-se necessário trazer alguns desenvolvimentos de Lacan a partir das elaborações freudianas a respeito de *Das Ding*, termo que aparece pela primeira vez, em Freud, no *Proyeto de Psicología* em 1895.

Ao tratar deste tema no Seminário 7, na lição de 09/12/1959 Lacan afirma que desenvolverá o que entra em jogo como a “primeira apreensão da realidade pelo sujeito” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 66). Uma realidade que é referida ao próximo, ao outro, ou semelhante, o *Nebenmensch*, na medida em que não há como dispensar esse *auxílio alheio* (FREUD, (1950[1895])/1992, p. 362) na construção da relação do sujeito ao objeto.

⁷⁷ Grifo nosso.

⁷⁸ Grifo nosso.

Para Lacan esta é uma fórmula totalmente surpreendente uma vez que seu resultado articula energicamente o *à-partie e a similitude, a separação e a identidade*. Assim, *Das Ding*, “o elemento originalmente isolado pelo sujeito nessa experiência do *Nebenmensch*, é, por sua natureza, estranho (*fremde*)” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 67). Esta separação faz entrada como uma divisão original da experiência da realidade. Do interior do sujeito, ele é originalmente levado para um primeiro exterior, sendo em torno disso que se orienta todo o encaminhamento do sujeito ao mundo de seus desejos (LACAN, 1959-1960/2008, p. 67).

Refere-se a *Das Ding* como o objeto suposto a ser reencontrado e que, é claro, não poderá sê-lo. O objeto é perdido por sua natureza e jamais será reencontrado. De acordo com Lacan, isso poderá ser no máximo como saudade. Um objeto que, na origem da percepção, será alucinado. Uma alucinação que, como alucinação fundamental, será sistema de referência para ordenar o mundo da percepção (LACAN, 1959-1960/2008, p. 68).

O modo como o recalcado pode abrir caminho à inscrição na linguagem (*Vorstellung*) encontra-se também no texto *A negação, Die Verneinung* (1925). Neste texto Freud esclarece algo da inscrição do sujeito na linguagem, na medida em que o conteúdo recalcado de uma ideia ou imagem pode abrir caminho até a consciência sob a condição de que seja negado. A negação é um modo de se tomar conhecimento do recalcado; na realidade supõe uma suspensão do recalque, mas não ainda sua aceitação (FREUD, 1925/2007, p. 2884).

No livro *El fracasso de la negación*, Salafia desenvolve uma elaboração que em muito contribui para o que tem sido aqui desenvolvido. Trata-se de uma proposição que articula *Die Verneinung* com *Das Ding*, fundamentada nas lições do Seminário 7 (1959-1960) e do Seminário 3 (1955-1956), em outros seminários e textos de Lacan, assim como no *Proyecto de Psicología* e outros textos freudianos.

A autora sustenta *Das Ding* como uma função operacional que estaria associada, como mandamento ou proibição do incesto, à condição de subsistência da palavra, para a qual é necessário “um elemento significativo que sustente essa dimensão relacional, essa distância” (SALAFIA, 2008, p. 15). Deste modo, *Das Ding* é o objeto e, ao mesmo tempo, a ordem relacional de representações no inconsciente, que Lacan faz corresponder aos elementos significantes da estrutura da linguagem.

Nesse sentido, torna-se necessário estar em jogo, para que algo se articule neste ponto, a relação *aproximação-distância*, como uma das coordenadas do campo da Coisa. Se assim for, fica possibilitado que algo que se relaciona à organização da fantasia possa dizer deste lugar da

mãe, de *das Ding*, exatamente *o que não é*; e ainda, que a Coisa, como *a ausência em presença*, é o que falta à representação (SALAFIA, 2008, p. 15).

A autora afirma: “Está aqui em jogo a negação freudiana, introduzindo a partir do rechaço do ser a dimensão da existência. A forclusão do ser encontra na negação a fórmula de uma simbolização”. Para isso, é necessário, na ordem significante, um elemento que permita fazer função desta relação aproximação-distância, elemento este passível de faltar, o que pode ser observado como *o fracasso da negação* (SALAFIA, 2008, p. 15).

Salafia afirma, em acordo com Lacan em O Seminário, livro 7, que, no texto freudiano *A negação*, uma função em relação à *Das Ding* é retomada a respeito da realidade nos mesmos termos que no *Proyeto de Psicología*. Nesse sentido, sustenta *Das Ding* como função de julgar, no que faz face à realidade, segundo os juízos de atribuição e existência, de afirmar ou de negar os conteúdos do pensamento (SALAFIA, 2008, p. 15).

A negação faz entrada como uma operação lógica, no sentido freudiano da formação do símbolo da negação, que comporta a afirmação de existência do objeto do qual se diz que *não é o que é*. A autora afirma ser esta a verdadeira gravitação de *Das Ding*, e nesse sentido, o que pode faltar é essa afirmação (*Bejahung*). Para Salafia, *Bejahung* corresponde a uma expulsão do elemento identificado como desprazer, *Unlust*, a título de não eu (SALAFIA, 2008, p. 16). Esse *Unlust* é *Das Ding* como este elemento estranho, *fremde*, hostil, o qual Lacan menciona ser originalmente o elemento isolado pelo sujeito em sua experiência do *Nebenmensch* (LACAN, 1959-1960/2008, p. 67).

Essa expulsão (*Ausstossung*) é a condição da constituição do primeiro exterior, conforme afirmação de Lacan, já mencionada. Este se desprende do eu como “um objeto caído de uma automutilação que deverá cumprir com a função de um elemento, um objeto não especularizável, tornando possível que a realidade do sujeito se constitua como alteridade, passando, o outro, a ter uma identidade que não se confunda com o *não eu*” (SALAFIA, 2008, p. 16).

Cabe ainda apontar sua contribuição no sentido de que considera necessário que o fracasso da negação seja articulado, não somente em sua função fundamental de diferenciação da neurose e da psicose, mas também na argumentação da constituição do imaginário humano, supondo, para isso, a necessidade de distinguir, neste processo, a diferença entre expulsão e rechaço. O fracasso da negação estaria do lado do rechaço, quando não há a expulsão necessária à afirmação (*Bejahung*) (SALAFIA, 2008, p. 16).

Nesse sentido a autora postula que o rechaço pode se apresentar, na clínica, como uma alienação não articulada, na qual a negação não cumpre com a função de separação em termos de um *vel*, de união e interseção que se traduz “nem um, nem outro” (SALAFIA, 2008, p. 17).

Por outro lado, Salafia argumenta que essa será uma alienação não articulada devido à ausência da *Bejahung*, mas que pode ser articulada através da construção de um objeto. Este objeto poderá ser construído a partir de um rechaço, como evidenciam, por exemplo, a necessidade de escrever em outra língua ou a de destruir a própria língua e criar outra. Deste modo, a construção de um objeto artístico pode então, como no caso de autores como Beckett e Joyce, ser resultado bem-sucedido de uma fórmula que funcionou como cifra simbólica para o fracasso da negação (SALAFIA, 2008, p. 17).

A situação que se configura na cena de Kantor não se apresenta nos mesmos termos do que pode ser demonstrado quanto a Beckett ou Joyce, como sustenta Salafia, na medida em que Lacan e tantos outros psicanalistas se debruçaram sobre suas obras, principalmente a deste último, compondo uma extensa e complexa rede de pesquisa conceitual.

Ao buscar-se, em Kantor, uma elaboração na qual a cena é priorizada, passa-se a contar com o que se coloca em jogo como acontecimento cênico e seu desenrolar no tempo. Deste modo, recorre-se ao que se sucede na cena, tanto pelo que se organiza como imagem, como pelo que se situa como inscrição no campo dos significantes. Essa distinção torna-se necessária, na medida em que a cena kantoriana parece produzir planos distintos e disjuntos que, no entanto, se apresentam sucessiva e simultaneamente para os espectadores. Trata-se de uma cena em que a imagem não revela correspondência no plano da significação tampouco parece se organizar pela ordem dos significantes, o que a situa fora do espelho.

Em *A Classe Morta* não se trata de um processo de análise no qual o sujeito construirá a travessia da fantasia, em transferência ao analista. Ao tratar-se da arte, as imagens suscitadas pelo artista trouxeram a possibilidade de uma argumentação em torno desta realidade significativa, que parece ainda estar em processo de constituição, ou que, se constituída está, retorna a este ponto como uma visão no lugar da ausência, como angústia: uma visão *unheimlich*.

Essa visão *unheimlich* não se encontra ali sem o significante, mas também apresenta uma face que não pode ser lida. Pode-se dizer que ela faz bordas. É um ponto no qual se torna possível situar os limites entre o que se inscreve como simbólico e o o que se define pelo imaginário situado em relação ao real como impossível.

Muito embora a ideia da impressão, *Prägung*, possa eventualmente parecer estar bastante distante de toda essa articulação sobre o *unheimlich* ou o fora do espelho, postulamos que, na cena de Tadeusz Kantor, de algum modo, pode-se encontrá-la⁷⁹.

Apostamos em que se estabeleça algum franqueamento entre teoria e clínica na afirmação de que algo poderá situar-se entre *Prägung* e *Vorstellung*, organizando um campo para a imagem fora do espelho e o fenômeno *unheimlich* na arte. Um campo que, se obrigatoriamente se organiza pelos significantes, manifesta, por outro lado, um entrevisto, uma brecha, uma pequena marca do que se coloca pelo que não pode ser falado, estabelecendo-se, deste modo, no ponto onde os registros Simbólico, Imaginário e Real fazem borda.

Em *A Classe Morta*, existem palavras e existem imagens que não se encontram conectadas. Não se organizam como um conjunto da ordem da significação, mas como dimensões heterogêneas, sem qualquer reciprocidade no campo da representação.

Se, de um lado, o artista encontra-se diante da realidade significativa, na qual sua cena é moldura e janela, de outro, pode-se dizer que em *A Classe Morta* trata-se também da realidade do inconsciente como o impossível na linguagem.

A cena anuncia-se, assim, como realidade significativa que, no entanto, busca demonstrar um ponto no qual a linguagem não está em função. Encontram-se seus elementos estruturais, que estão dispostos em uma situação de desconexão, uns em relação aos outros. São imagens criadas, textos e sonoridades que se desenrolam simultânea ou isoladamente, formando conjuntos insensatos. Ao serem apresentados desta maneira, não há qualquer possibilidade de que o que ocorra nas cenas seja associado a algo da ordem de significação.

Outro aspecto a ser considerado é quando Freud, em 1896, no *Manuscrito K*, ao tratar da histeria, elabora algumas referências que podem contribuir para o esclarecimento de um aspecto associado ao que se mostra na cena kantoriana.

Neste texto Freud delimita o início da histeria como um avassalamento do eu, em um ponto no qual, se é possível afirmar deste modo, há uma borda. Se não há a formação de sintoma psíquico, por outro lado, há a necessidade de exteriorização de uma descarga. Funciona como um estágio primordial da histeria, apresentando-se como uma histeria de terror, cujo “sintoma primário é a *exteriorização de terror (Schreck)* com *lacunas* psíquicas” (FREUD, 1896/1992, p. 268). Ainda não há recalçamento, como leitura *nachträglich*, nem mesmo sintoma ao qual possa estar referido este processo.

⁷⁹ Veja as observações de Berta sobre a duplicidade de interpretação a respeito da impressão, de *Prägung*, na p.98.

Freud conclui que o recalçamento, nesta situação, não ocorre pela formação de uma representação antitética⁸⁰ superintensa. Emerge, neste lugar, o reforço de uma representação-limite (*Grenzbildung*) que, conforme as palavras de Freud, pertence ao eu consciente e, no entanto, constitui um fragmento não distorcido da lembrança traumática. O sintoma não se manifesta, deste modo, apoiado pelo plano de substituição que a linguagem verbal possa sustentar, mas sim por “um deslocamento de atenção ao longo da série de representações conectada por simultaneidade” (FREUD, 1896/1992, p. 269). Nesse sentido, se há uma descarga motora, ela torna-se a representação-limite, o primeiro símbolo do recalçado, lembrando que, neste ponto, não há supressão de qualquer representação que seja substituída por outra, mas sim uma “lacuna dentro do psíquico” (FREUD, 1896/1992, p. 269).

Embora ainda não se tenha encontrado outra menção de Freud a este conceito, parece haver uma coincidência entre sua exposição e a análise que tem sido elaborada até então pela via do que de *Prägung*, como impressão, torna-se escrita do traumático e o que desta mesma *Prägung* não se pode escrever.

Cogita-se, assim, a possibilidade de a cena kantoriana alcançar, através da presença de uma espécie de dupla dimensão, uma borda que marque, nesse limite, algo que se situa no campo dos significantes e algo que se situa para além, o real, quando não há simbólico constituído.

Encontramos, como elemento de sustentação desta possibilidade, o apontamento elaborado por Costa quando delinea o modo de apresentação dos significantes e do real frente à heterogeneidade da satisfação pulsional:

Temos, então, de um lado os significantes (operadores de linguagem); de outro, o real, buraco deixado pelo que Freud designou de recalque originário (essa perda originária na separação do corpo da mãe); e, como uma tentativa de ponte entre eles, o imaginário da representação, cujo molde é o corpo (COSTA, 2015, p. 23).

Trata-se, desse modo, de uma inferência a respeito do enlace das dimensões designadas por Lacan como real, simbólico e imaginário na cena de Kantor. Esta situa-se como um lugar no qual o imaginário faz corpo frente ao real, na medida em que possibilita emergir na cena, de todos diante de todos aqueles que por ela se deixam interrogar, uma imagem que marca, em sua manifestação, um lugar do qual não há inscrição possível.

⁸⁰ Como mencionado por M. A. C. Jorge na p. 103, os termos antitéticos são apontados como a primeira indicação do surgimento dos pares significantes.

3.2 A inscrição (Niederschrift) de uma arte fora do espelho

3.2.1 Desdobramentos na cena do traço do artista

3.2.1.1 O quarto de infância/ O pobre quarto da imaginação

A partir de 1975 Tadeusz Kantor passa a delimitar o tema da memória e da morte, organizando-se em torno do que ele mesmo se refere como um teatro de dimensão cada vez mais confessional (MIKLASZEWSKI, 2002, p. 510).

Em *A Classe Morta* (1975), e nos espetáculos que se seguiram, como *Wielopole*, *Wielopole* (1980), *Que morram os artistas* (1985), *Não retornarei jamais* (1988) e *Hoje é o meu aniversário* (1991), este último tendo sido encenado após a sua morte, Kantor passa a construir a cena como cena da memória. O artista encontra os meios de trazer à realidade concreta do teatro o tema abstrato da memória e da morte, considerando-os, para além da mera abordagem do tema, como sustentação conceitual para o seu processo artístico.

Como recurso cênico para viabilizar sua concepção artística, Kantor desenvolve, a partir de *Wielopole*, *Wielopole* (1980), o *pequeno/pobre quarto de infância*. Este não é a reprodução de um quarto de infância real, não sendo deste modo tido como um *design* de cena a ser utilizado como cenário para as peças; ao contrário, é um conceito cênico, uma referência às memórias.

O quarto é, então, definido e elaborado, a cada momento, como um espaço multidimensional, que abrange tempos e espaços distintos. Cada ambiente cênico é criado com base nas contingências que cada espetáculo vai colocar em jogo, podendo este transformar-se em uma sala, uma cena do *front* de batalha, um cemitério, um albergue ou mesmo no atelier do artista.

Para ele, nesse sentido, a memória não é um campo conhecido, empregado para descrição do passado ou para voltar no tempo, mas um ambiente irreal, no qual não somente o tempo, mas tudo o que era real na vida foi despojado de suas funções e de sua efetividade. Há algo sobre o tempo e sobre a memória que não pode retornar ao tempo presente (KANTOR, 1988/1993, p. 157). Conceituada deste modo, a memória torna-se objeto de sua pesquisa teatral.

Em seu processo, o artista busca trazer, neste quarto da memória e da imaginação, o ultrapassamento dos limites demarcados pela relação espaçotemporal referida à linguagem em sua representação da realidade e, simultaneamente, interrogar a própria realidade.

Em *Wielopole, Wielopole*, no texto da peça, consta uma pequena rubrica que introduzirá o que o artista vai levar em conta como consequência deste ultrapassamento:

Não se pode arriscar impunemente a repetir qualquer coisa que já aconteceu alguma vez na vida. O tempo alterado se vinga. A avó e o padre sem sepultura, ou a repetição ímpia da morte do padre (KANTOR, 1980/1990, p. 197).

Para concretizar suas ideias neste espaço de múltipla realidade, ele busca “definir a dimensão espacial da memória” (KANTOR, 1988/1993, p. 157), considerando tratar-se de, ao criar a cena, encontrar uma realidade e uma materialidade para o que não as tem.

Kantor descreve o *quarto de infância* em *Wielopole, Wielopole* como aquele no qual se passa a cena da memória, que não cessa de morrer, muito embora haja a tentativa, mesmo que sem efeito, de organizá-lo incessantemente (BAHIA, 2001, p. 51).

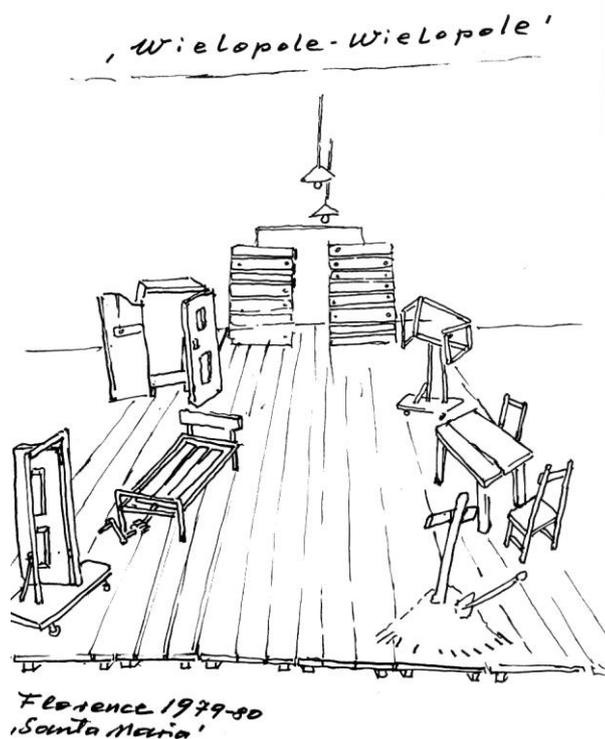
Atribui, assim, a este quarto de infância uma dimensão espacial, conferindo-lhe uma realidade e uma materialidade, que descreve deste modo:

É difícil definir a dimensão espacial da memória. Este aqui é um quarto de minha infância, / Com todos os seus habitantes. / Este é o quarto que eu mantenho, reconstruindo repetidamente / E que se mantém, morrendo repetidamente. / Seus habitantes são membros de minha família. / Eles repetem continuamente todos os seus movimentos e atividades, / Como se estivessem gravadas em um negativo de filme, mostrado interminavelmente (KANTOR, 1980/1993, p. 142).

Este espaço cênico torna-se, assim, uma espécie de *fórum público*, no qual os acontecimentos se desenrolam de modo paradoxal. Apresenta, simultaneamente, características construtivas, desconstrutivas e até mesmo destrutivas. Os acontecimentos cênicos são, muitas vezes, concomitantes e se repetem de modo incessante.

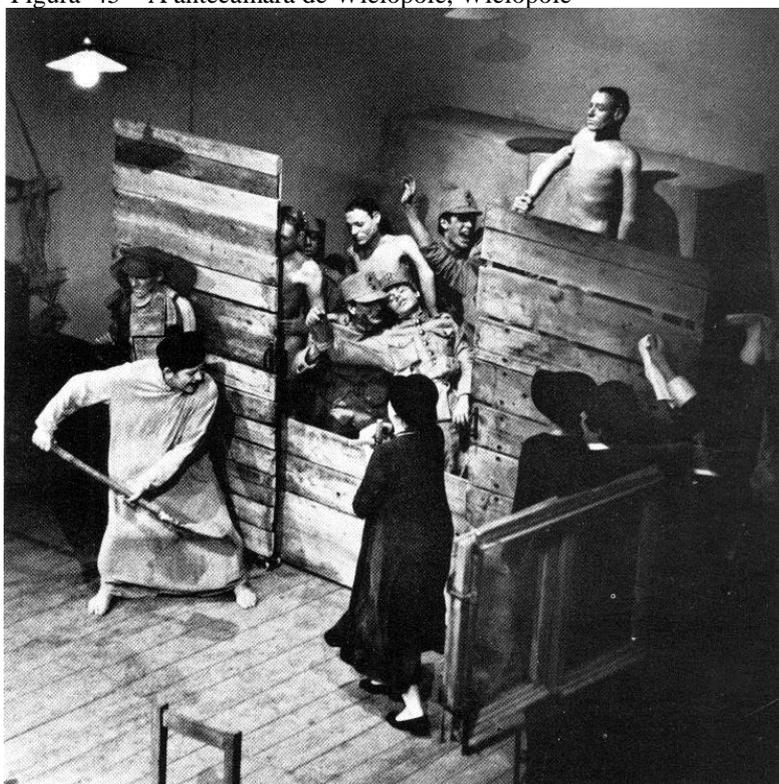
Em *Wielopole, Wielopole* este espaço se desdobra através do que é designado como *antecâmara*. Ele situa, nos acontecimentos cênicos, “a função das coisas que acontecem do lado de fora”, no *hall*, nas periferias (KANTOR, 1980/1993, p. 143).

Figura 44 – Desenho do cenário de *Wielopole, Wielopole – O quarto de infância*



FONTE: BABLET (1983)

Figura 45 – A antecâmara de *Wielopole, Wielopole*



FONTE: BABLET (1983).

As portas de acesso a essa *antecâmara* são construídas de modo bastante rudimentar, com tábuas de madeira, que são colocadas sobre trilhos. Estas, além de permitirem a entrada e a saída dos atores, se fecham ou se abrem em momentos específicos da peça. Sua abertura temporária demarca acontecimentos imprecisos, indefinidos e caóticos, a serem entrevistados apenas pela plateia através da aparição de cenas que acontecem do outro lado, antes de se fecharem novamente. Assim o artista descreve esta antecâmara:

Há também um lugar atrás das portas, / Um lugar que está em algum lugar atrás do quarto; / Um lugar diferente; / Uma abertura interior de nossa imaginação / Que existe numa dimensão diferente. / É lá onde as ameaças de nossa memória são tramadas (tecidas, entrelaçadas), / Onde nasce nossa liberdade... / Estamos em pé na porta, dando um longo adeus à nossa infância; / Estamos em pé, sem ajuda, / No limite da eternidade e da morte. Em frente a nós, neste quarto pobre e escuro, atrás das portas, / Ruge um inferno e uma tempestade, / E as águas da maré se elevam. / As fracas paredes de nosso quarto, / De nosso tempo linear ou cotidiano, / Não nos salvarão... / Importantes eventos aguardam atrás da porta; / É suficiente que elas se abram... (KANTOR, 1980/1993, p. 143).

O funcionamento desta antecâmara acentua o desdobramento e a fragmentação das imagens da cena, na medida em que o que se desenrola ali como realidade oferecerá ao espectador somente indícios e restos. Estes, como miragens no deserto, desfazem, a cada instante, a consistência, bem como o espaço e o tempo da memória, transformando-os sempre em coisa bem diferente do que, inicialmente, possa se esperar em relação a eles.

É possível depreender, a partir da descrição que o artista faz da antecâmara, que a delimitação desse espaço, pleno de virtualidades, nos revela que Kantor, em muitos momentos, parece conceber sua arte como um lugar de delimitação de um limiar. Esse espaço funciona como a marcação de fronteiras, um espaço limítrofe entre dimensões desconexas, que não coincidem para a formação de uma representação no campo da significação. Não se apresentam na cena para serem legíveis; ao contrário, demonstram algo que não se pode ler.

Nesse sentido, Kantor sustenta que pretende afastar a ilusão de um de seus mais ilusórios territórios, como é o caso do teatro. A ideia é promover a “quebra da ilusão”, tarefa que, para ele, não é fácil, traduzindo-se melhor como “uma batalha”, na qual a ilusão quer sempre retornar como representação ou “reprodução de todas as coisas” (LOYOLA, 1989, p. 9).

Kantor busca, ainda, na cena, preservar “a realidade nas condições de realidade. Porque o teatro é sempre ilusão. Eu faço tudo para afastar essa ilusão” (LOYOLA, 1989, p. 11). O artista é, assim, concebido por ele como aquele que trabalha incansavelmente para demarcar os

limites e as bordas, procurando deixar à mostra o espaço híbrido no qual tempo e espaço se confrontam, se delimitam e se transformam.

3.2.1.1.1 O quarto de infância como espaço multidimensional em *Hoje é o meu aniversário*

Em *Hoje é meu aniversário*, a multidimensionalidade deste quarto de infância, que será chamado também de Quarto da Imaginação ou de O Pobre Quarto da Imaginação, torna-se muito evidente em seus desdobramentos. É possível observar que Kantor lhe atribui a função de cemitério, de albergue, de *atelier* e escritório do artista, onde se encontram suas pinturas em andamento. Torna-se também, de acordo com o que se segue no roteiro, um poço judeu, no qual ocorre um ritual, um campo de concentração onde são encenadas a suposta execução do pintor polonês Jonasz Stern⁸¹ e a execução do ator e diretor de teatro russo Vsevolod Meyerhold.

No texto a seguir é possível verificar como Kantor organiza a cena:

No chão, jazem as minhas EMBALAGENS. Humanas.
Meu
Pobre Quarto da Imaginação
se transformou
pintor
ou em
c e m i t é r i o.
Debaixo dos cobertores
sobre colchões
feitos com sacos
cheios de palha –
jazem os mendigos
ou os cadáveres (BABLET e BABLET, 2005, p. 169).

Na cena, que delimita a existência de todas essas instâncias no palco, conceituais ou não, estão dispostas três molduras. Elas apresentam funções bem diferenciadas, sendo seu conteúdo vívido e dinâmico. Atravessam as outras dimensões presentes, tornando-se foco das inúmeras cenas desencadeadas a partir delas.

⁸¹ O pintor escapou de uma execução no período da Segunda Guerra, em Lviv, na Polônia.

Figura 46 – As molduras de *Hoje é o meu aniversário*



FONTE: DVD *Hoje é o meu aniversário*.

Figura 47 – *Autorretrato*



FONTE: DVD *Hoje é o meu aniversário*.

A moldura situada do lado esquerdo do palco é onde se encontra o Autorretrato. É o refúgio privado do artista, “quando a situação exterior se degrada” ou quando o artista se refugia em seu quadro, ficando em segurança, intocável. Por outro lado, a moldura é estreita, abafada, sufocante e insuportável, principalmente diante do que se coloca do outro lado. O Autorretrato se irrita, cada vez mais, até haver tão pouco espaço que será um tanto ou quanto natural que ele saia do quadro, em uma saída que será uma violação (VIDO-RZEWSKA, 2005, p. 143, tradução nossa). O Autorretrato é o único personagem que tem acesso a esta moldura.

Na moldura situada ao lado direito encontra-se o personagem A Infanta de Velásquez, que, no espetáculo, constitui a Obra de Arte bem-sucedida do artista: “Minha Infanta, ela é minha”, uma obra da imaginação.

Figura 48 – A Infanta de Velásquez e o Autorretrato



FONTE: DVD *Hoje é o meu aniversário*.

Esta moldura é compartilhada pelo personagem *A Pobre Menina que não está aqui*. Ela se refere também “às lembranças dos quadros”, que correspondem, para o artista, ao que se encontra na cena: a imaginação como arma. Cabe acrescentar que entre as obras de Kantor estão alguns estudos de pintura cuja referência é a obra *La Infanta*, de Velásquez, como podemos verificar nas figuras a seguir:

Figura 49 – Una noche entró La Infanta de Velásquez en mi cuarto



FONTE: La escena de la memória.

Figura 50 – Menina Teresa



FONTE: La escena de la memória.

Figura 51– La Infanta de Velásquez



FONTE: La escena de la memoria.

No cenário, a moldura do meio se apresenta vazia no início do espetáculo. Por meio dela, muitos personagens, todos já mortos, vão atravessá-la, franqueando ou colocando-se dentro do espaço por ela delimitado. Ela define claramente uma passagem essencial que separa os seres reais, como a *A sombra do proprietário* e *A criada que se passa por crítico*, dos familiares que se encontram representados na foto da escrivainha, já mortos. Esta moldura simboliza a fronteira entre a realidade e a ilusão, uma fronteira difícil de ser ultrapassada. Será facilmente ultrapassada somente pela *A Pobre Menina que não está aqui*, na medida em que ela está presente como criação mítica do artista (VIDO-RZEWSKA, 2005, p. 146, tradução nossa).

Figura 52 – A família e A Pobre Menina que não está aqui



FONTE: DVD *Hoje é meu aniversário*.

Figura 53 – A família



FONTE: DVD *Hoje é meu aniversário*.

As molduras delimitam lugares conceituais que distinguem dimensões e universos como indícios das diversas realidades que se apresentam para o artista. No entanto, elas não são suficientes para conter a continuidade de cortes e rupturas que atravessam de uma dimensão a outra, provocadas pela imaginação do artista, que vêm a desencadear toda a ação da peça. Esses atravessamentos ocorrem entre o mundo dos vivos e dos mortos, entre acontecimentos passados e presentes, entre ficção e vida real, e são endereçados a todos os participantes do espetáculo, incluindo os espectadores.

Pode-se colocar lado a lado os espetáculos *A Classe Morta* e *Hoje é meu aniversário*, em relação ao que se pode estabelecer pelas molduras, como quadros, na diferenciação de territórios cênicos. Vemos que, na primeira, a distinção entre os acontecimentos cênicos revela uma linha muito mais tênue na delimitação da cena, suas bordas e seus limites, em referência à linguagem como campo das representações. Como vimos anteriormente, os lugares estruturais dos elementos no conteúdo da cena não chegam a formular as condições que se impõem para a formação da representação (*Vorstellung*).

Na segunda, existem limites mais demarcados. Podemos acolher esses lugares, como as molduras, a borda da cena, e localizá-los, principalmente por intermédio da manifestação em cena, realizada pelo próprio artista. Podemos acompanhar essas observações por meio do texto do personagem *Autorretrato*, que é falado diante da plateia. Este mesmo texto encontra-se escrito, como um texto do autor, nos papéis que estão sobre sua escrivaninha de trabalho, e além disso é também repetido através da gravação da voz de Tadeusz Kantor:

E novamente estou “no palco”.
Sem dúvida, eu nunca explicarei
clara e profundamente este “hábito”.
Nem para vocês, nem para mim mesmo.

*Mas, para dizer a verdade, não é “no palco”,
mas na fronteira.*
Diante de mim: a sala,
vocês, Senhoras e Senhores, ou seja,
(de acordo com o meu vocabulário)
a Realidade.
Atrás de mim, o que chamamos de Palco,
e, no meu vocabulário, substituído
pelas palavras: Ilusão, Ficção,

...eu não me inclino
nem para um lado
nem para o outro,
eu observo com preocupação
e dou uma olhada,

uma vez para um,
uma vez para outro,
uma vez para vocês,
e logo depois,
para esta...
Magnífico resumo
da minha Teoria e do meu Método.
Nesta situação
inusitada
e inexplicada ou
inexplicável –
acho
que não será mais
descabido
se eu contar para vocês
a aventura que
vivi recentemente (BABLET e BABLET, 2005, p. 186)⁸².

O texto esclarece ao espectador a distinção da cena em relação à plateia como indício de realidade. De que realidade se trata?⁸³ O artista delimita sua condição e situa-se na fronteira, entre o que ele designa como realidade e o fictício, que neste espetáculo se encontra com suas linhas de demarcação um pouco mais definidas e esclarecidas para o público.

Tadeusz Kantor compartilha nesta obra seus conceitos sobre a arte e sobre a condição do artista. Em *A Classe Morta* as linhas apresentam-se bem mais tênues, através de uma expressão mais bruta, como uma pedra sem lapidação.

Mesmo sendo possível apontar essas diferenças no alcance relativo ao que o artista inscreve de seu processo, é possível constatar em ambos os espetáculos alguns aspectos que se repetem. Se, em *A Classe Morta*, a imagem é cindida, mostrando faces desconexas dos elementos da linguagem, em *Hoje é meu aniversário* também vemos algo que não se deixa capturar. Mesmo que haja, nesta, uma delimitação referente às bordas do que é possível ser apreendido, esta apreensão também não se especulariza. Os cortes e as rupturas se apresentam não somente pelas cenas do roteiro, entrecortadas umas pelas outras, mas também pelas próprias linhas traçadas pelo cenário, no qual as cenas ocorrem dentro das molduras, fora das molduras e mesmo entre elas.

⁸² Tradução de Christiane Karydakís.

⁸³ Esta é uma interrogação de Lacan no Seminário 11, para tratar da estranha realidade, da outra realidade, do movimento que vai da realidade ao real.

3.2.2 A presença do artista na cena

Um dos aspectos mais excêntricos, instigantes e enigmáticos da cena em Kantor, que parece, até mesmo, causar uma certa surpresa e embaraço, tanto para a plateia, como para os atores, mas que é parte dos seus espetáculos: a sua presença no palco durante todo o decorrer dos espetáculos.

De acordo com suas próprias palavras, encontra-se presente na encenação como um fator de destruição da ilusão. Bablet chama a atenção para o fato de que a presença ativa de Kantor dinamiza o espetáculo, tornando-o um organismo vivo, que a cada vez se recria e, antes de se mostrar como um maestro diante de sua orquestra, ele parece estar mais entre a orquestra e o público, certificando-se de que a encenação não se imobilize e não se aprisione na convencionalidade teatral (BABLET, 1983, p. 184).

Veremos como o artista se insere em ambos os espetáculos, diferenciando o modo de sua participação. Inicialmente, pelo que se apresenta em *A Classe Morta* e, posteriormente, pelo que se acrescenta e se distingue em *Hoje é meu aniversário*. Nesse espetáculo, sua imagem se multiplica na cena, através de recursos tecnológicos e da distribuição de características distintas. Essas características são representadas por meio dos diversos personagens, que redimensionam a presença do artista na cena.

3.2.2.1 Uma moldura corporal para A Classe Morta

Embora a presença de Kantor no palco aconteça desde os seus primeiros espetáculos, vamos elaborar alguns desses aspectos na cena de *A Classe Morta*, que se apresentam também nos espetáculos anteriores. Em seus dois últimos espetáculos, *Não retornarei jamais* (1988) e *Hoje é o meu aniversário* (1990), eles terão outro arranjo relacionados com o modo de sua presença em cena.

Durante a entrada do público, ele já está presente, conversa com os atores, recebe o público, acena para uma pessoa ou outra, indica os lugares livres na plateia. Além disso, ele esquadrinha, zela, observa circunspecto o público se acomodar (BABLET, 1983, p. 44).

Após o início do espetáculo, ele se mantém no palco, mas, em geral, fica de perfil ou de costas para o público. Não aparenta ter uma partitura constituída, parecendo caminhar ao acaso, parando por vezes. Seu olhar, em alguns momentos, está bem presente e, em outros, distante. Em algumas ocasiões, sério, em outras, quase colérico; e em outras, ainda, rindo quase sem

disfarce ou admirando uma cena específica. Seus gestos, com os braços ou as mãos, são precisos, ou um tanto ou quanto secos, autoritários (BABLET, 1983, p. 44).

Bablet acrescenta:

Se o ritmo parece perder sua substância, sua força, ele o martela, o acentua, o sustenta. Depois, ele parece se distanciar, se perder em um sonho interior no qual ele se subtrai naturalmente, para retornar na direção dos homens, dos objetos, do espetáculo e o sustenta, mantendo-o no estado de tensão que ele deseja. Se necessário for, é ele que interrompe o berço-mecânico em seu balanço. Com um olhar, um gesto, uma palavra inaudível para nós, ele recoloca, no sentido pleno do termo, o ator em seu lugar. A não ser quando é o próprio ator que se dirige a ele em busca de uma resposta... (BABLET, 1983, p. 45).

A presença do artista em cena é múltipla, às vezes se mostra um narrador mudo, outras um mestre ou ainda um confidente (BABLET, 1983, p. 188). Bablet o situa como “um jogador que recusa se ausentar do jogo na hora de sua jogada”, buscando levar à cena o máximo de tensão, de profundidade e de espessura (BABLET, 1983, p. 188).

Bablet conclui que Kantor

multiplica os níveis de realidade e de percepção. Ele se torna visível, ele, o criador, tanto em sua presença mordaz como em suas semiausências. Ele é o elemento desconcertante, a parte de uma fotografia colada a uma pintura, a peça introduzida na montagem, um pedaço de realidade em um conglomerado de outras realidades, que sua sessão dramática coloca em ação (BABLET, 1983, p. 191).

Em seus dois últimos espetáculos, *Não retornarei jamais* (1988) e nos ensaios de *Hoje é o meu aniversário* (1991), Kantor desenvolve a ideia de estar presente de forma diferenciada no palco, pois acrescenta, ao modo de sua participação até então, que já se demonstrava bastante inusitada, sua inclusão como personagem do enredo.

O artista define assim essa participação:

Quero produzir, e não reproduzir. Criar, e não recriar. É essa a razão da minha presença em cena. É quase a presença de um espectador; é ilegal. Espectador não pode estar em cena. Porque eu sou real. Não finjo que sou alguém, com um papel. Eu sou eu. Neste espetáculo⁸⁴ foi difícil porque eu queria manter minha personalidade e ao mesmo tempo representar (LOYOLA, 1989, p. 11).

Em *Não retornarei jamais* (1988), trata-se do Quarto da Imaginação, concebido por Kantor como “um bar miserável e suspeito” no qual ele chega, depois de muita caminhada e de

⁸⁴ A referência mencionada é o espetáculo *Não retornarei jamais* (1988).

noites sem dormir. Neste recebe a visita dos espectros/personagens aos quais deu vida, em suas montagens anteriores.

Todos são pobres, todos estão mortos. Vieram a este bar para uma espécie de JULGAMENTO FINAL, a fim de testemunhar nosso destino, nossas esperanças, nosso entusiasmo “sobre as ruínas”, nosso inferno e nosso céu, nosso fim de século... (BABLET e BABLET, 2005, p. 75, tradução nossa).

Em *Hoje é o meu aniversário* (1991) vemos que o artista segue como personagem e também ator da encenação. Sua participação no espetáculo marca simultaneamente sua presença, assim como sua ausência. Kantor está presente durante todo o período de ensaios, que se iniciou em meados de 1989, tendo perdurado até dezembro de 1990, quando foi subitamente interrompido devido à morte repentina do artista. A peça estreou em 10 de janeiro de 1991 sem a presença de Kantor. Sua voz é ouvida em gravação, o que já estava previsto, e seu lugar junto à escrivaninha é mantido vazio.

Nessa peça, Kantor é personagem. Ele é o personagem que comemora os 75 anos e desdobra-se entre ele mesmo, sua voz gravada, o seu *Autorretrato* e ainda *A sombra do proprietário*.

O *Autorretrato* é um duplo do artista que apresenta um viés cômico, na medida em que ele imita os gestos e as falas do artista de uma maneira mecânica, sem saber exatamente do que se trata. O *Autorretrato* não é uma caricatura, mas sua fala é pomposa e arrogante, dirigida à plateia. Esse personagem representa, em uma abordagem irônica, o lado “artista” de Tadeusz Kantor, autor de manifestos artísticos, que aguarda com impaciência e inquietude a visita noturna da Infanta de Velásquez (VIDO-RZEWUSKA, 2005, p. 151, tradução nossa). *A Sombra do proprietário* é o outro duplo do artista. Este duplo contrasta com o *Autorretrato*. Apresenta-se sempre assustado, em estado de vigilância. É importunado com frequência pela *Criada que se passa por um crítico*, que o trata como idiota e incapaz. Tem medo de tudo e está sempre pronto para fugir. Vido-Rzewuaska afirma, a respeito dele:

Este ser carrega em si o medo, a angústia do homem perseguido, seguido, o sofrimento de quem, durante muitos anos, foi menosprezado, contestado, ridicularizado: A Sombra concentra em si o ódio, as humilhações e as derrotas do artista Kantor (VIDO-RZEWUSKA, 2005, p. 151, tradução nossa).

Esse personagem mostra ainda outra dimensão, a da vida privada do artista, e junto à *Criada* é personagem real, bem ancorado na realidade do pintor, com direito a operar sobre a

cena, e por pertencerem ao mundo dos vivos, não podem atravessar a dimensão representada pela moldura central.

Esses personagens, que se apresentam bem estruturados, sustentam, entre outros elementos, a realidade dividida apresentada na cena que, durante o espetáculo vai se desenvolvendo cada vez mais.

Se, em *A Classe Morta*, Kantor demarca uma certa contenção do que se expande cada vez mais como ausência de sentido, em *Hoje é o meu aniversário*, o artista parece revelar-se como aquele que se divide e que se desdobra. Há suportes para essa divisão que são demarcados logo no início da peça, pelos espaços em que transitam os personagens situados em distintas dimensões modeladas pelas molduras que compõem o cenário.

Há uma cena, que cabe ser mencionada aqui, a que ocorre entre o PAI e O INDIVÍDUO QUE SE APROPRIA DO ROSTO DO PAI, que é vivida pelos atores gêmeos idênticos. Nela, o duplo se apresenta mais uma vez, trazendo algo que também não se configura como espelho, mas que deixa à mostra uma lógica delirante.

O PAI⁸⁵

Para si mesmo

*Para a Mãe
desabafando
desesperado*

*Para o Autorretrato,
num murmúrio
apavorado*

*Para o Padre
ele explica
sussurra*

*Ele ri de forma
histórica, como um
demente*

*Ele para de falar
e, de repente*

*Para o Outro
ele mesmo*

ele o persegue

***eu não aguento mais
eu não aguento mais
ele sempre me segue
ele me segue
em todos os lugares
sem parar sem parar***

*eu o vi.
ele me seguiu na escada.
era ele – tenho certeza!*

*ele está me esperando
para me...
aniquilar*

***ele quer ser eu
ele quer ser eu
ele quer ficar sozinho!***

Oh! Ele está aqui!

*Não se esconda.
Eu vou te pegar.
Você está com o meu rosto
Você pegou o meu rosto
Devolva-me o rosto
O resto não importa
Mas o rosto!*

⁸⁵ Tradução de Christiane Karydakís.

*Meu rosto.
Você está com o meu rosto.
Você pegou o meu rosto.
Devolva-me o rosto.*

*Para o Autorretrato
(os dois têm os
mesmos problemas)*

*Ele sou eu!
E eu?
Não existo mais?*

Para a plateia

*Não tenho rosto!
Que vergonha não ter
mais rosto!
Como vou me apresentar sem rosto?
O que as pessoas vão falar?
Canalha
Lacaio!
Pano de chão!*

**Não ter um rosto,
que vergonha,
o que as pessoas vão falar?
canalha,
lacaio,
pano de chão!**

Ele o persegue,
corre em volta da mesa,
dá duas
voltas.

*Só Deus sabe o que ele está fazendo com este rosto
E se ele perder este rosto?
Atualmente tantas pessoas perdem o rosto.
Tenho que ir atrás dele e pegar o meu rosto de volta.
Mais um pouco e eu vou conseguir pegá-lo.
Eu quase o peguei,
e novamente nada.*

ele corre
mas do lado
contrário

*Talvez seja eu que esteja fugindo
e eu que esteja perseguindo
estou me perseguindo
**E talvez seja eu que esteja
fugindo e eu que esteja perseguindo?***

*Ele foge e olha
na direção
de alguém que
o persegue.*

Não vou te devolver este rosto.
Eu peguei o teu rosto
e farei o que eu
quiser com ele.

*Ele continua e vê
alguém fugindo
na sua frente*

Eu vou te alcançar
E pegar meu rosto de volta
Devolva o meu rosto

A história do Pai e seu duplo termina (BABLET e BABLET, 2005, p. 179).

As situações que ocorrem com os duplos trazem a ideia de que este desdobramento se torna pungente e irreversível, estando presente de diversas formas. Demonstram ainda que o artista vai, cada vez mais, criando modos de apresentar aos espectadores uma extensa gama de possibilidades de criar os efeitos de estranheza em sua produção artística.

O espetáculo conquista, assim, através da presença do artista, uma dinâmica na qual não se torna jamais um produto acabado, mas um organismo vivo que se recria a cada vez, com todos os riscos envolvidos. A cena do teatro, já marcada pelo efêmero, alcança, com a presença do artista e com o desenvolvimento da efemeridade como tema da criação, uma visibilidade radical. Testemunha a esse favor o fato de que seus espetáculos, apesar dos registros em vídeos e testemunhos dos artistas, não poderão, jamais, ser reproduzidos em todo o valor de seus efeitos, do modo como o eram, enquanto estava vivo.

3.2.3 Considerações da teoria psicanalítica sobre a arte fora do espelho

Em 1962, quando inicia suas elaborações a respeito do objeto *a*, Lacan acrescenta complexidade à sua elaboração, na medida em que entrará em jogo, para ele, a questão da cena traumática/primitiva frente ao real. Nesse sentido, se há um retorno *nachträglich* à impressão (*Prägung*), a dimensão imaginária estaria de algum modo associada às dimensões simbólica e real, na constituição do campo das representações (*Vorstellungen*).

Na lição de 20 de junho de 1962, quando apresenta a questão do objeto *a*, Lacan o situa em sua radicalidade fálica, no limite do campo, que se “manifesta por uma espécie de singularidade como acessível, ali onde somente ela pode nos aparecer, isto é, quando ela se aproxima do campo externo, o que lhe impõe um erro especular” (LACAN, 1961-1962/2014, p. 413).

Lacan retoma esta questão em outros momentos, construindo o lugar da função da fantasia, como podemos situar neste trecho:

Pois está claro que ao mesmo tempo em que aquilo não é, certamente, a imagem especular do *Homem dos Lobos*, que está ali diante dele⁸⁶, e que, no entanto [...], é a própria imagem desse momento que vive o sujeito como cena primitiva. Quero dizer que é a própria estrutura do sujeito, diante dessa cena. Quero dizer que, diante dessa cena, o sujeito se torna lobo olhando, e se torna cinco lobos olhando. O que se abre, subitamente, para ele nessa noite de Natal é o retorno do que ele é,

⁸⁶ Refere-se à cena do sonho reproduzido na p. 97 do presente trabalho.

essencialmente, no fantasma fundamental. Sem dúvida, a própria cena em questão é velada – voltaremos daqui a pouco sobre esse véu; daquilo que ele vê só emerge esse V em asas de borboleta, das pernas abertas de sua mãe, ou o V romano da hora do relógio, essas cinco horas do verão quente no qual parece ter-se dado o encontro. Mas o importante é que o que ele vê, em seu fantasma, é barrado, ele mesmo, na medida em que ele é corte do *pequeno a*. Os *pequenos a* são os lobos (LACAN, 1961-1962/2014, p. 413).

Nessa sequência, em sua elaboração, há algo que, além de não se situar como a imagem no espelho, está velado e barrado, o que não significa que não esteja investido pulsionalmente pelo sujeito. A esse respeito Lacan afirma, ainda em 1962, que nem todo o investimento libidinal passa pela imagem especular, abrindo caminho ao que faz entrada como resto. Um resto de investimento libidinal que não compõe com a imagem. A partir deste ponto, algo que diga respeito ao sujeito nesse ponto, o falo, virá sob a forma de falta (-φ). De qualquer modo há uma reserva operatória, que permite uma dialética. É uma lacuna: “Não só ele não é representado no nível do imaginário, como é também cercado e, para dizer a palavra exata, cortado da imagem especular” (LACAN, 1962-1963/2005, p. 49).

Lacan ainda argumenta que este é o ponto no qual há a emergência da angústia, que surge quando, no lugar em que deveria estar uma lacuna, -φ, algo aparece. Este é o lugar que Lacan identifica à inquietante estranheza (*unheimlichkeit*) (LACAN, 1962-1963/2005, p. 51). Se não existe a imagem da falta, mas se também, ao mesmo tempo, ao partir-se da castração imaginária, algo aparece neste lugar, é quando a falta, que fundamenta o objeto *a* como suporte do desejo na fantasia, vem a faltar, na medida em que há algo sobre a imagem do desejo que não é da ordem do visível.

Na lição de 5 de dezembro de 1962, Lacan faz um retorno a essa questão do estranho, porém não mais como *fremde*, como esse primeiro estranho mencionado no Seminário 7, mas como *unheimlich*, o fenômeno da inquietante estranheza.

Lacan afirma que essa experiência do *unheimlich*, da inquietante estranheza, é do campo da psicanálise e que Freud insiste na dimensão que a ela é dada pela ficção, pois na vida real ela é muito fugidia. A ficção demonstra o *unheimlich* de modo a produzi-lo de maneira mais estável, mais bem articulada, como na escrita, pela modulação dos personagens, criando, por exemplo, duplos, como o faz Hoffmann. É um efeito que nos permite ter acesso à função da fantasia (LACAN, 1962-1963/2005, p. 59). Um efeito de ficção, que possibilita ao sujeito se situar na fala em análise.

A ficção pode esclarecer e demonstrar que, se o desejo se revela como desejo no Outro, o acesso ao desejo, para o sujeito, se dá sob a forma do objeto que é no Outro, o que o exila de

sua subjetividade. O sujeito só tem acesso a seu desejo substituindo sempre um de seus próprios duplos, diz Lacan (LACAN, 1962-1963/2005, p. 59).

Dois anos depois (1964), Lacan propõe a cena primária como o lugar que se situa como a última proteção ante a aproximação com o real, o que fundamenta, para ele, o surgimento da função da fantasia. Lacan afirma que “a importância excepcional dessa observação na obra de Freud é de mostrar que é em relação ao real que funciona o plano da fantasia. O real suporta a fantasia, e a fantasia protege o real” (LACAN, 1964/1985, p. 43-44). Ele convida seus leitores a lembrarem-se

do desenvolvimento, tão central para nós, do Homem dos Lobos, para compreender qual é a verdadeira ocupação de Freud à medida que se destaca para ele a função da fantasia. Ele se empenha, e de modo quase angustiado, em interrogar qual é o encontro primeiro, o real, que podemos afirmar haver por detrás da fantasia (LACAN, 1964/1985, p. 56).

Nessas articulações Lacan parece responder ao lugar que ele confere ao real, ao menos até este momento de suas elaborações, na medida em que outros desdobramentos relativos a este tema ocorrerão em sua obra.

Na análise de *O Homem dos Lobos* essa aproximação com o real, embora se apresente também no sonho, surge como decorrência do trabalho interpretativo de Freud com seu paciente, ao constatar algumas coincidências pelo que se evidencia como repetição, tais como a hora da observação do coito dos pais, a hora da febre e a hora que posteriormente será marcada por uma depressão.

Ao desenvolver o conceito de objeto *a*, Lacan busca transmitir algo dessa aproximação com o real a partir do que se apresenta para o próprio Freud como repetição⁸⁷ em *O Homem dos Lobos* e nos revela algo que se organiza de modo a atravessar o campo do imaginário.

Nesse sentido, o que surge como repetição na sequência da análise deste paciente de Freud trata-se do que Lacan situa como V. Surge como o V do horário de observação da relação sexual dos pais, o V do horário da febre e o V do horário que será, posteriormente, marcado pela depressão. Esse V mostra uma característica multidimensional, pois pode ser letra, pode ser número em relação aos horários, pode ser posição, como uma referência às pernas abertas da mãe, e pode ser forma, como as asas de uma borboleta⁸⁸. Ele surge, desse modo, desafiando

⁸⁷ Conforme foram esclarecidas pelas citações de Freud e de Lacan na página anterior.

⁸⁸ Menção de Lacan aos diversos momentos em que o paciente menciona borboleta em sua análise. Em um determinado momento, ele, que é russo, afirma que borboleta, em sua língua, é *babushka*, velha mãezinha/avozinha. Na análise ele associava borboleta a mulheres e meninas (FREUD, 1919/2010).

as funções dos termos da linguagem, através de uma abertura que é própria da letra que atravessa o sentido.

Assim, o modo como Lacan situa esse evento, como resultado da repetição na análise do paciente, nos dá uma medida do lugar no qual o sujeito se estrutura, ao colocar em jogo a função da fantasia. Esta emerge na borda, nos limites frente ao real, do simbólico e do imaginário, por meio dos quais, para além ou aquém, é possível apenas verter esse real sem nome, como V, como letra.

Nessas cenas, assim estruturadas com base na análise de Freud e de Lacan, surgem as letras, não somente como o que dá suporte à estrutura do sujeito, mas como resultado da análise, demonstrando o lugar de elaboração da fantasia em sua função, no que a psicanálise tem a transmitir.

Oliveira destaca, nesse ponto, a lembrança e o resgate feito por uma afirmação fundamental, na qual Lacan não registra *Prägung*, impressão, mas menciona *marca*, relativamente à qual se possa realizar uma aproximação, na medida em que Lacan afirma, a respeito da repetição, que esta se exerce repetindo a marca, desde que ela apague aquilo mesmo que marcava; repete a primeira marca deixada, a da cena, ponto traumático, que tenta deixar fora do alcance e, ao mesmo tempo, retorna com força, ali, onde, quem sabe, aquilo mesmo que se viu de tão horrível pode não ser assim (OLIVEIRA, 2017, p. 68).

Costa ressalta que este é o ponto no qual, pela elaboração de Lacan, fica franqueado à construção interpretativa da cena primária poder ser considerada “uma ligação entre real e escritura”, na medida em que, ao propor o relato do sonho como “a cena mesma da fantasia originária”, se torna viabilizada sua concepção “como um trabalho de escritura, como fundante de uma posição” (COSTA, 2006, p. 500).

Deste modo, Kantor parece apresentar-nos uma estrutura bem próxima à que se revela em relação a esse lugar apontado por Lacan como fundamental à escritura. Entre *A Classe Morta e Hoje é o meu aniversário*, buscou-se demonstrar um atravessamento temporal através de uma perspectiva lógica, na qual foram situados tempos distintos no processo do artista frente à sua produção criativa. Esta, de algum modo, apresenta-se, de acordo com a interpretação aqui defendida, como um traçado de escrita cênica, marcando, de modo próprio, o que se delimita como parte do percurso do sujeito na direção de sua inscrição na linguagem.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte tem se mostrado, ao longo do tempo, grande aliada da psicanálise. E o seu campo tem contribuído substancialmente para os avanços da teoria psicanalítica.

O desenvolvimento dessa pesquisa apresentou dois desafios que colocaram à prova a possibilidade de sua realização. O primeiro se estabeleceu tão somente pela proposta de elaboração a partir dos espetáculos de teatro, efêmeros e fugazes como os instantes no tempo. Além deste desafio, encontrou-se outro, mais radical ainda: o artista Tadeusz Kantor, cuja obra se estende das artes visuais, passa pela escrita de ensaios e textos dramaturgicos e se solidifica no teatro, sem prescindir de todas as outras atividades. Sua obra mostra uma característica plural na medida em que mantém suas atividades de pintor, escultor, escritor e diretor de teatro.

A esses desafios acrescentou-se o maior de todos: articular esta obra aos conceitos da psicanálise. Essa intenção formulou-se sustentada por três pilares: a instigação que a própria arte de Kantor provocou e ainda provoca, com seus enigmas e surpresas; algumas interrogações que chegam pela clínica, principalmente a clínica com crianças, nas quais a estrutura ainda se encontra em processo de inscrição, assim como em situações-limite, como aquelas que se apresentam nas irrupções de angústia na neurose; e por fim, o desejo, cujo lugar e direção apontam para a demanda em relação a avanços discursivos necessários diante da psicanálise e sua transmissão.

Deste modo, mesmo que ainda não houvesse, no início, uma definição de ponto de chegada, havia uma clareza do ponto de partida.

Torna-se necessário remarcar que a amplitude e, ao mesmo tempo, a ousadia e o rigor com que o artista pretende sua criação não permitem haver um esgotamento do tema, o que desdobra de diversas maneiras o campo de pesquisa. Assim, buscamos um recorte dos elementos que foram desafiadores, que incentivaram uma ampliação e uma possibilidade de franqueamento discursivo dos conceitos.

Foi possível, a partir deste recorte, distinguir e apontar alguns aspectos mais gerais da obra do artista, detendo-nos inicialmente no campo em que, atentos à via aberta pela pesquisa psicanalítica, por meio do significante, foi possível situar a obra de Tadeusz Kantor através de seu processo criativo na pesquisa sobre a realidade.

A tentativa foi, durante todo o tempo, contrastar aspectos fundamentais considerados relevantes na obra de Tadeusz Kantor, à luz de conceitos fundamentais da psicanálise,

ressaltando-se o conceito de *unheimlichkeit* (estranheza) e seus desdobramentos. Buscar com isto, posteriormente, a possibilidade de que algo dessa arte possa se inscrever como resultado do trabalho do inconsciente, tornando viável uma transmissão entre o campo da arte e o da psicanálise.

Deste modo, acreditamos que Tadeusz Kantor atribui à arte a função de trazer, tanto para os artistas como para os espectadores, a dimensão da estranheza, conforme apontada pela psicanálise. Torna-se importante mencionar que o trabalho com o campo do *unheimlich* levou-nos à sua expansão, quando, além da questão do duplo, como o que abre ao campo do traumático, se registra também a questão da compulsão à repetição, como concernente aos efeitos da castração. Assim, amplia-se o campo de interrogação do retorno do recaiado, que se estende à repetição do traumático neste campo, abrindo ao impossível de se registrar. A marca do processo lógico da inscrição do sujeito na linguagem, ao se organizar pela entrada dos significantes, é que algo fique fora do que possa aí ser inscrito como representação (*Vorstellungen*).

Assim, entre o que se inscreve e o que não se inscreve, se tomamos por referência a experiência traumática, não haveria de se pensar em algo que possa estar operando no campo da linguagem, mesmo não podendo ser lido ou mesmo registrado como tal pelo sujeito?

Essa questão tem sido pensada e trabalhada de diversos modos, sendo possível situá-la através do que foi demonstrado na obra de Tadeusz Kantor relativamente a *Das Ding* em articulação a esta questão do *estranho*. Para além de um primeiro estranho, colocado como *fremde*, alcança-se sua articulação como *unheimlich*, o fenômeno da *inquietante estranheza*. Deste modo, o que se revela não inscreve sua imagem no espelho. Entra em jogo a questão do objeto *a*, que indica a relação da cena traumática frente ao real.

Afirma-se, assim, a dimensão imaginária, na obra de Kantor, em suas bordas com as dimensões simbólica e real, situando uma inscrição (*Niederschrift*) que poderia se colocar entre a impressão (*Prägung*), no campo da percepção, e a representação (*Vorstellung*). A ideia lacaniana de que a ficção demonstra o *unheimlich* de um modo que permite ter acesso à função da fantasia foi tomada como chave de abertura para a leitura de algo que em Kantor pôde designar uma função em relação ao tempo. Isso propiciou um cotejamento entre seus espetáculos *A Classe morta* e *Hoje é o meu aniversário*, tornando possível assim, ao colocar lado a lado esses dois espetáculos, estabelecer algumas distinções.

Em *A Classe Morta* os acontecimentos cênicos revelaram uma linha muito mais tênue para a delimitação da cena, suas bordas e seus limites, em referência à linguagem no campo das

representações. Por mais que se possa dizer que estamos diante de uma realidade significativa, já que é da arte que se trata aqui, neste espetáculo é a realidade do inconsciente na linguagem que está sendo mostrada. Como vimos nos extratos das cenas, trata-se da realidade da cena na qual ela é moldura e janela. A cena apresenta-se, assim, como realidade significativa, mas, por outro lado, demonstra um ponto no qual a linguagem ainda não está em função, já que não há a inscrição do recalque. Encontram-se seus elementos estruturais, dispostos em uma situação de desconexão, uns em relação aos outros. São imagens criadas, textos e sonoridades que se desenrolam simultânea ou isoladamente, formando conjuntos insensatos.

Em *Hoje é o meu aniversário*, os limites estão mais claramente demarcados. As molduras e as bordas manifestam-se em ato, realizados pelo próprio artista. Podemos acompanhar essas observações através do texto do personagem *Autorretrato*, que é falado diante da plateia. Este mesmo conteúdo também é defendido pelo próprio autor, como escritos que se encontram em sua escrivania de trabalho. Além disso, o texto se repete através da gravação da voz de Tadeusz Kantor. O espetáculo conquista, assim, por meio da presença do artista, uma dinâmica na qual não se torna jamais um produto acabado, mas um organismo vivo que se recria a cada vez, com todos os riscos envolvidos. A cena do teatro, marcada pelo efêmero, alcança, na cena kantoriana uma radicalidade. Testemunha a esse favor o fato de que seus espetáculos, apesar dos registros em vídeos e testemunhos dos artistas, não poderão, jamais, ser reproduzidos em todo o valor de seus efeitos, do modo como o eram, enquanto estava vivo.

Cecília Loyola, em entrevista⁸⁹, lhe pergunta: Seu objetivo é fazer viver a cada vez uma experiência única, vital, primeira? É isso?

Tadeusz Kantor responde: Sim. É nossa... é minha ambição. Porque, a cada vez que faço um espetáculo, creio ser totalmente novo. E depois, quando olho para trás, percebo que é como se estivesse tudo enfiado numa corda, uma linha. Pode-se fazer uma síntese da minha obra. Mas não cabe a mim, e sim a vocês e à posteridade.

Seguimos, com a teoria psicanalítica, no que ela pode sustentar o que se enuncia com esta arte fora do espelho. No momento em que Lacan elabora o objeto *a*, esclarece algo desta aproximação com o real, a partir do que se apresenta para o próprio Freud como repetição, que, em algum nível, alcança o que se organiza de modo a atravessar o campo do imaginário,

⁸⁹ Entrevista concedida à *Folha de S.Paulo* em 30 de abril de 1989, por ocasião da vinda do artista a São Paulo.

atingindo suas bordas, precisamente na feitura do nó borromeano, pelo sujeito, ao lançar-se no campo do desejo.

Esta questão parece desdobrar-se na clínica psicanalítica, através das interrogações trazidas pelos impasses e pelas dificuldades que têm se revelado na contemporaneidade.

Nesse sentido os psicanalistas vêm tentando avançar na elaboração teórica frente às necessidades surgidas, como ao buscar resgatar em Freud as vivências impressionantes que foram apreendidas como situações de conteúdo quase sempre visual⁹⁰. Buscam-se sinalizar algumas situações, nas quais o imaginário se enlaça ao real, sem a intermediação simbólica que pode ordenar uma medida para o lugar do desejo para o sujeito.

Essas observações oferecem um campo em que a arte, em sua insistência, pode fazer com que algo retorne ao campo psicanalítico como uma transmissão possível, na medida em que transporta algum vislumbre, nas bordas dos registros Real, Simbólico e Imaginário, em relação ao que se delimita como objeto *a*, pela via do impossível de se inscrever. Esta possibilidade permite um atravessamento necessário, mas não sem que se considerem os pilares de sustentação encontrados na experiência da análise, quais sejam, a transferência e o desejo de analista, na medida em que, e somente se, não retrocederem frente aos impasses contemporâneos.

⁹⁰ Na última Reunião Lacanoamericana de Psicanálise no Rio de Janeiro (2017), o psicanalista Ricardo Landeira apresentou o trabalho “O sonho é uma realização de desejo?”, no qual afirma a condição de sonhos que, de acordo com Freud, são produzidos através de vivências impressionantes. Eles são concatenados com palavras apenas posteriormente, ou seja, “dito em nossos termos, é aquilo que, do Imaginário, ou do Imaginário enlaçado ao Real é possível ser constituído como escritura”.

5 REFERÊNCIAS

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BABLET, D. (org). **Les voies de la création théâtrale - T.Kantor**. Paris: Éditions du Centre National de la recherche scientifique, v. XI, 1983.

BABLET, D. O jogo teatral e seus parceiros. In: KANTOR, T. **O Teatro da Morte**. [S.l.]: Edições SESC SP, 1977/2008.

BABLET, D. Tadeusz Kantor. L'art est une attitude. In: DENIS BABLET, T. K. **Oú sont les neiges d'Antan - Document de communication du Festival d'Automne à Paris**. Paris: Festival d'Automne/ Centre Georges Pompidou, 1982.

BABLET, D.; BABLET, J. (org). E. A. **Les voies de la création théâtrale - T.Kantor 2**. 3^a ed. Paris: CNRS ÉDITIONS, v. 18, 2005.

BAHIA, C. F. **A matéria pulsante da memória em Wielopole, Wielopole de Tadeusz Kantor**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2001. Inédito.

BERTA, S. L. **Escrever o trauma, de Freud a Lacan**. São Paulo: ANNABLUME Editora, 2015.

CINTRA, W. **A Dramaturgia da Imagem no teatro de Tadeusz Kantor**. Rebento, São Paulo, julho 2010.

CINTRA, W. **No limiar do desconhecido - Reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor**. São Paulo: Unesp, 2012.

COSTA, A. **Sonhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

COSTA, A. **Litorais da psicanálise**. São Paulo: Escuta, 2015.

CRAIG, E. G. O ator e a supermarionete. **Sala Preta**, São Paulo, v. 1, n. 12, 2012. Disponível em: <www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57551/60595>.

DIDIER-WEILL, A. **Inconsciente Freudiano e Transmissão da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

ERULI, B. Wielopole, Wielopole. In: BABLET, D. (org). **Les voies de la création théâtrale**. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, v. 11, 1983.

FREUD, S. História de uma neurose infantil. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, v. XVII, (1918[1914])/2006. p. 15-129.

FREUD, S. Proyecto de Psicología. In: FREUD, S. **Obras Completas Sigmund Freud**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, v. 1, (1950[1895])/1992.

FREUD, S. Projeto para uma Psicologia Científica. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, v. I, (1950[1895])/2006. p. 333-454.

FREUD, S. Carta 52. In: FREUD, S. **Obras Completas Sigmund Freud**. Buenos Aires: Amorrortu Editores S.A., v. I, 1896/1992.

FREUD, S. Manuscrito K. Las neurosis de defensa. In: FREUD, S. **Sigmund Freud Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores S.A., v. I, 1896/1992.

FREUD, S. Carta 52. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, v. I, 1896/2001. p. 281-287.

FREUD, S. Carta 71. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, v. I, 1897/2006. p. 314-317.

FREUD, S. A interpretação dos Sonhos. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: IMAGO EDITORA, v. IV, 1900/2006.

FREUD, S. A Interpretação dos sonhos. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, v. V, 1900/2006.

FREUD, S. El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen. In: FREUD, S. **Sigmund Freud Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, v. IX, 1907[1906]/1992.

FREUD, S. Lo inconciente. In: FREUD, S. **Sigmund Freud Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores S.A., v. XIV, 1915/1992.

FREUD, S. História de uma neurose infantil. In: FREUD, S. **Uma Neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)**. [S.l.]: [s.n.], v. XVII, 1918[1914]/2006.

FREUD, S. O Estranho. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, v. XVII, 1919/2006. p. 233-273.

FREUD, S. O inquietante. In: FREUD, S. **Obras Completas Volume 14**. Tradução de Paulo César de Souza. Eletrônica. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, v. 14, 1919/2010.

FREUD, S. O Inquietante. In: FREUD, S. **História de uma neurose infantil ("O Homem dos Lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920) - Obras Completas Volume 14**. Tradução de Paulo César de Souza. E-book. ed. São Paulo: Companhia das Letras, v. 14, 1919/2010. p. 3897-4511.

FREUD, S. El yo y el ello. In: FREUD, S. **Sigmund Freud Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores S.A., v. XIX, 1923/1992.

FREUD, S. La Negacion. In: FREUD, S. **Obras Completas Sigmund Freud**. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1925/2007.

FREUD, S. **Sigmund Freud Obras Completas**. Tradução de Pao César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, v. 12, 2010.

FUNDACIÓN, A. Y. T. **Tadeusz Kantor, La Escena de la Memoria**. Madrid/Barcelona: Telefônica de España - Fundación Arte y Tecnología, 1997.

JORGE, M. A. C. **Fundamentos da psicanálise, de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, v. 1, 2002.

KANTOR, T. Credo. In: KANTOR, T. **O teatro da morte**. São Paulo: Edições SESC SP, 1942-1944/2008.

KANTOR, T. O Teatro Independente. In: KANTOR, T. **O teatro da morte**. São Paulo: Edições SESC SP, 1944/2008.

KANTOR, T. The informel Theatre. In: KANTOR, T.; KOBIALKA, M. **A Journey Through Other Spaces**. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1961/1993.

KANTOR, T. O Teatro Informal. In: KANTOR, T. **O teatro da morte**. São Paulo: Edições SESC SP, 1961/2008. p. 27-40.

KANTOR, T. Annexed Reality. In: TADEUSZ KANTOR, M. K. **A journey through other spaces**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1963/1993.

KANTOR, T. O Teatro Zero. In: KANTOR, T. **O teatro da morte**. São Paulo: Edições SESC SP, 1963/2008. p. 57-97.

KANTOR, T. O teatro complexo: prefácio-manifesto no programa do espetáculo Der Schrank (O Armário), no Theater der Stadt, Baden-Baden, 1966. In: KANTOR, T. **O teatro da morte**. São Paulo: Edições SESC SP, 1966/2008.

KANTOR, T. O Teatro-Happening. In: KANTOR, T. **O teatro da morte**. São Paulo: Edições SESC SP, 1967/2008. p. 135-141.

KANTOR, T. The Impossible Theatre. In: KANTOR, T.; KOBIALKA, M. **A journey through other spaces**. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1969-1973/1993. KANTOR, T. **Kurka Wodna**, v. 18, n. 8, p. 118-139, 1973.

KANTOR, T. Extrait du carnet du metteur en scène (1974). In: BABLET, D. **Les voies de la création théâtrale XI**. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1974/1983.

KANTOR, T. Notes de 1974-75. In: BABLET, D. **Les voies de la création théâtrale XI**. Paris: Éditions du Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1974-75/1983.

KANTOR, T. **O teatro da morte**. São Paulo: Edições SESC SP, 1975/2008. Textos organizados e apresentados por DENIS BABLET.

KANTOR, T. O teatro da morte. In: KANTOR, T. **O teatro da morte**. São Paulo: Edições SESC SP, 1975/2008. p. 195-212.

KANTOR, T. "Wielopole, Wielopole" (Les Séquences). In: BABLET, D. (org). **Les voies de la création théâtrale**. Paris: Éditions du Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1980/1983.

KANTOR, T. **Wielopole, Wielopole**. London and New York: Marion Boyars Publishers, 1980/1990.

KANTOR, T. The Room. Maybe a new fase, 1980. In: TADEUSZ KANTOR, M. K. **A jouney through other spaces**. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press Editions, 1980/1993.

KANTOR, T. Avertissements. In: BABLET, D. **Les Voies de la Création Théâtrale**. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, v. XI, 1983.

KANTOR, T. La Partition Scénique. In: BABLET, D. **Les Voies de la Création Théâtrale**. Paris: Édition du Centre National de la Recherche Scientifique, v. XI, 1983.

KANTOR, T. Memory, 1988. In: TADEUSZ KANTOR, M. K. **A journey through other spaces**. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press Editions, 1988/1993.

KANTOR, T. My Work - My Journey (Excerpts) 1988. In: KOBIALKA, M.; KANTOR, T. **A journey through other spaces**. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press editions, 1993. p. 17-31.

KANTOR, T. "Uma Classe Morta de Tadeusz Kantor ou o Novo Tratado de Bonecos no Teatro Cricot 2". Entrevista concedida a Kryzysztof Miklaszewski. In: KANTOR, T. **O teatro da morte**. São Paulo: Edições SESC SP, 2008.

KANTOR, T. A Barraca de Feira. In: KANTOR, T. **O teatro da morte**. São Paulo: Edições SESC SP, s.d./2008. p. 223-253.

KANTOR, T. Nas Fronteiras da Pintura e do Teatro. In: KANTOR, T. **O teatro da morte**. São Paulo: Edições SESC SP, s.d./2008.

KANTOR, T. O teatro impossível. In: KANTOR, T. **O teatro da morte**. São Paulo: Edições SESC SP, s.d./2008.

KANTOR, T.; KOBIALKA, M. **A journey through other spaces**. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press Editions, 1993.

KOBIALKA, M. **A journey through other spaces**. [S.l.]: [s.n.], 1993.

LACAN, J. **O Seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1953-54/2009.

LACAN, J. **O Seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1954-1955/2010.

LACAN, J. O seminário sobre A Carta Roubada. In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1955/1998. p. 13-66.

LACAN, J. **O Seminário, livro 3: As psicoses**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1955-1956/1992.

LACAN, J. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1957/1998. p. 496-533.

LACAN, J. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1957/1998.

LACAN, J. O seminário sobre A carta roubada. In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1957/1998.

LACAN, J. **Textos Psicanalíticos 1 - Hamlet por Lacan**. São Paulo: Escuta/Liubliú, 1958-1959/1986.

LACAN, J. **O Seminário, livro 6: O desejo e sua interpretação**. Rio de Janeiro: Zahar, 1958-1959/2016.

LACAN, J. **O Seminário, livro 7: A Ética da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1959-1960/2008.

LACAN, J. **A Identificação: Seminário 1961-1962**. Tradução de Ivan Corrêa e Marcos Bagno. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 1961-1962/2014. Publicação para circulação interna.

LACAN, J. **O Seminário, livro 10: A Angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1962-1963/2005.

LACAN, J. **O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1964/1985.

LACAN, J. **A Lógica do Fantasma - Seminário 1966-1967**. Publicação não comercial. ed. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 1966-1967/2008.

LACAN, J. Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola. In: LACAN, J. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1967/2003.

LACAN, J. Lituraterra. In: LACAN, J. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1971/2003.

LACAN, J. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1983/2003.

LACAN, J. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1983/2005.

LACAN, J. Lituraterra. In: LACAN, J. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985/2003.

LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LOPES, A. L. Tadeusz Kantor - O teatro por um fio. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 26 dez. 1982.

LOPES, A. L. **Nelson Rodrigues, Trágico, então moderno**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

LOPES, A. L. Na fronteira da pintura e do teatro: Tadeusz Kantor e Valère Novarina. **Arte & Ensaio. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae18_angela_leite.pdf>. Acesso em: 03 maio 2012.

LOYOLA, C. Kantor faz guerra no teatro europeu. **Folha de S.Paulo-Folha d'**, São Paulo, p. 8-11, 30 abr. 1989.

MÁQUINA, T. K. **Máquina Tadeusz Kantor - Programa da Exposição**. São Paulo: SESC SP, 2015.

MIGROS, M. F. G. Z. **Tadeusz Kantor**. Zürich: migros museum für gegenwartskunst, 2008.

MIKLASZEWSKI, K. **Encounters with Tadeusz Kantor**. New York: Taylor and Francis Ltd., 2002.

OLIVEIRA, M. A. B. D. Sonho do "Homem dos Lobos": a força de retorno inscrita na estrutura. In: AL., E. R. E. **Jornadas de Psicanálise**. Niterói: Alternativa Editora, 2017.

Où sont les neiges d'antan - cricotage de T. Kantor. Direção: Andrzej Sapija. Produção: cricoteka. [S.l.]: cricoteka. 1984.

POE, E. A. Histórias Extraordinárias. In: POE, E. A. **A Carta Roubada**. São Paulo: Círculo do Livro, 1844/1973.

REGNAULT, F. **Em torno do vazio - a arte à luz da psicanálise**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.

ROUBINE, J.-J. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

RYBA, L. The unwritten pact. In: KUNOWSKA, J. **I'm leaving the light on, I'll be back soon**. Kraców: Centre for the documentation of the art of Tadeusz Kantor, 2015.

RYCHLICKA, M. They are going to cry. In: KUNOWSKA, J. (org). **I'm leaving the light on, I'll be back soon**. Kraców: Centre for the documentation of the art of Tadeusz Kantor, 2015.
SALAFIA, A. **El fracaso de la negación**. Rosario: Editorial Fundación Ross, 2008.

SCARPETTA, G. Entretien avec Tadeusz Kantor. In: SCARPETTA, G. **La regle du jeu**. Varsóvia: La regle du jeu, 1990.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. 2ª. ed. Porto Alegre: L&PM, 1991.

SKIPP, T. (org). **Tadeusz Kantor**: La escena de la memoria. Madrid y Barcelona: Fundación Arte y Tecnología, 1997.

SUCHAN, J. A Máquina Tadeusz Kantor. In: PERETTA, É. **Kantorcatalog**. São Paulo: Sesc/Culture.pl/Muzeum Sztuki in Lodz, 2015.

VASCONCELOS, L. P. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2009/2011.

DVD CONSULTADOS

A CLASSE Morta - sessão de Tadeusz Kantor. Direção de Andrzej Wajda. Produção: Zespót Filmowy X, 1976. 1 DVD (72 min)

TODAY is my birthday. Direção de Stanislaw Zajaczkowski. Produção: TELEWIZJA POLSKA, Cracow, 1991. 1 DVD (77 min)

THE THEATRE of Tadeusz Kantor. Direção de Denis Bablet. Produção: CNRS Audiovisuel. Chicago: Facets Video, 1991. 1 DVD (145 min).

OÙ SONT les neiges d'antan. Direção de Andrzej Sapija. Produção: Cricoteka, 1983. Cracóvia: Cricoteka, 2006. 1 DVD (33 min).

VIDEOS CONSULTADOS NA INTERNET

METRÓPOLIS: Tadeuz Kantor em Exposição

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Pcbi0qH-MJI&index=1&list=PLgzfGNzFnPh-dKXwKuGt3KePq6cyRZZeh>

Acesso em: 30 set. 2015.

MÁQUINA Tadeusz Kantor - SESC Notícias

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=2pVr1lqqgQo&index=2&list=PLgzfGNzFnPh-dKXwKuGt3KePq6cyRZZeh>

Acesso em: 16/ nov. 2015.

UMARLA Kłasa (La classe morta) di Tadeusz Kantor - [sub. fra.]

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=-p870MeyJuw&list=PLgzfGNzFnPh-dKXwKuGt3KePq6cyRZZeh&index=3>

Acesso em: 07 maio 2012.

TADEUSZ Kantor, Teatro Vanguardia / Dementia 2008

<https://www.youtube.com/watch?v=VA8LqLx47Y8>

Acesso em: 17 jul. 2013.

Homage a Tadeusz Kantor directing the waves

Disponível em: <https://vimeo.com/73900864>. Acesso em: 25 jul. 2016.

TADEUSZ Kantor, Wielopole, Wielopole

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=M39RhNan_Qs&list=PLgzfGNzFnPh-dKXwKuGt3KePq6cyRZZeh&index=4

Acessado em: 26/06/2014.

Szara piechota (Maszerują strzelcy)

<https://www.youtube.com/watch?v=t815V9viQeU&index=5&list=PLgzfGNzFnPh-dKXwKuGt3KePq6cyRZZeh>

Acesso em: 20 jun. 2016.

François - Orkiestra Taneczna PR p/d J. Cajmera

<https://www.youtube.com/watch?v=FNMUQs3jsdA&index=6&list=PLgzfGNzFnPhdKXwKuGt3KePq6cyRZZeh>

Acesso em: 20 jun. 2016.

Walc francois.wmv

<https://www.youtube.com/watch?v=2xAd2bxtPgg&list=PLgzfGNzFnPh-dKXwKuGt3KePq6cyRZZeh&index=7>

Acesso em: 20 jun. /2016.

Encerramento - Máquina Tadeusz Kantor

Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=N61CivuAs2Q&list=PLgzfGNzFnPh-dKXwKuGt3KePq6cyRZZeh&index=8>

Acesso em: 22 jun. 2016.

Kantor artista totale: vídeo reportage dal Cricot 2, disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=dlssUEf2MSc>. Acesso em: 23 jul. 2015.

SITES CONSULTADOS:

Agraart. disponível em www.agraart.pl. Acesso em 14 jun. 2016

Culture.pl. Disponível em www.culture.pl. Acesso em 20 set.2013.

Youtube. Disponível em www.youtube.com

Vimeo. Disponível em vimeo.com. Acesso em 25 jul.2016

Eba-Ufrj. www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae18_angela_leite.pdf.

Acesso em: 03 maio 2012

www.spescoladeteatro.org.br/papo-com-paroni-meu-encontro-com-tadeusz-kantor. Acesso em 20 set 2014.

Portal de Revistas da USP - Sala Preta. Acesso em 19 mai 2014.

<https://www.sescsp.org.br>. Acesso em 23 mar 2015.

www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-15072009-232314/pt-br.php

<http://www.ddg.art.pl/kantor/introduction.html>. Acesso em 17 jan 2015.

https://www.google.com/search?hl=en&lr=&ie=UTF-8&oe=UTF-8&sa=N&tab=wi&q=Tadeusz%20Kantor&gws_rd=ssl&tbm=isch. Acesso em 17 jan 2015.

<http://laregledujeu.org/2014/08/06/17584/entretien-avec-tadeusz-kantor-ce-qu%E2%80%99ils-appellent-la-liberte/> . Acesso em 11 jul 2015.

ANEXO A – A Classe Morta – Textos selecionados

Les Voies de la création théâtrale v.11 – Denis Bablet (org.)

Tradução: Christiane Karydakís

A Partitura Cênica

*(Os atores – os Bons Velhinhos - estão em várias posições,
em pé ou sentados em bancos.*

Imóveis, eles observam os espectadores entrarem;

imóveis, como BONECOS DE CERA

que se assemelham a humanos,

alguns em pé, curvados para a frente, observam

a multidão entrar como se procurassem por alguém;

outros se levantam, paralizados no meio de um movimento,

outros ainda se curvam para ver melhor,

os das últimas fileiras olham por cima das cabeças dos outros,

seus rostos imóveis expressam a espera,

a curiosidade, a perseverança...

*Eles permanecem em pé até o momento em que todos os espectadores
tenham entrado e tomado os seus lugares na sala...*

Expostos em uma espécie de humilhação, ou

Tais como condenados....

Mais ainda: como MORTOS.

À medida em que o público começa a lotar a sala,

um sentimento ambíguo, de separação, se cria,

feito de repulsa e de atração,

Gerado por esta assustadora imobilidade desumana,

Semelhante à dos mortos!

“Para o além!”

Os bancos se assemelham a catafalcos.

O MUSEU DAS ESTÁTUAS DE CERA...)

Súplicas mudas

Os dedos

*(De repente, um dos Bons Velinhos levanta dois dedos.
Um gesto bastante conhecido.
Em algum lugar atrás dele um outro faz o mesmo gesto.
Um terceiro, sentindo-se encorajado, decide também levantar dois dedos, depois o seguinte
E mais outro...
Agora toda a classe levanta dois dedos
E então os Bons Velinhos continuam com dois dedos levantados,
Alto, cada vez mais alto
Cada vez mais prementes...
Durante um longo momento e de uma forma
Cada vez mais incômoda...
Mas a significação do gesto lentamente se transforma
AGORA OS BONS VELINHOS PEDEM ALGUMA COISA...
UMA ÚLTIMA COISA.
E desta forma, como sempre neste teatro – o prosaico e o escandaloso
se unem ao sublime...
Neste caso, o xixi para... a eternidade...).*

Saída súbita

*(Finalmente, alguém se levanta, se afasta do banco,
Recua com prudência em direção da porta...
Imediatamente outro o imita, e mais um terceiro,
Um quarto.... agora todos se empurram,
Recuam diante do público, com os dedos levantados,
Como que tomados pelo pânico... alguns ainda
Vão de encontro para a antecena, sempre
Com os dedos levantados, com ares de súplica.
Aos poucos, eles desaparecem ao fundo do palco....
Permanece no banco O Bom Velinho ausente
Do primeiro banco, aquele que
Está “mais marcado pela morte”.
Entra o Bon Velinho surdo, que esteve sempre sentado ao seu lado.
Caminhando com seriedade, sem apressar-se,
Senta-se no banco, segura a mão do seu colega,
Afasta-o dos bancos.

Ambos, com o olhar vazio,
Apoiando-se um no outro, inertes,
Recuam e desaparecem....).*

Grande entrada.

Parada. A infância morta.

*(Bancos desertos. Ninguém.
Um silêncio.
De repente, ao fundo,
No vão da porta,
Os Bons Velhinhos surgem todos juntos,
Como uma densa multidão,
E ao mesmo tempo, bem alto,
Música da VALSA
“Se os velhos tempos voltassem ao menos uma vez...”
Esta valsa acompanhará,
Até o final do espetáculo,
Todas as ilusões, esperanças e fracassos
Deste grupinho de miseráveis Saltimbancos...
Eis que avançam,
Dão uma volta pelos bancos
Em fila la la.
Em uma PARADA triunfante.
E fúnebre,
A grande parada
Do Circo da Morte
Antes que comece
A representação...).*

(A Parada continua.

Os sons da valsa ora aumentam, ora desaparecem.

Os atores dão três voltas em torno dos bancos. Finalmente, eles voltam aos poucos para seus lugares, junto com as Crianças-estátuas de cera).

Lição sobre Salomão

*(Todos ficam imobilizados.
Com o olhar ausente, como se mergulhassem
Lentamente no Passado.
Eles permanecem assim por bastante tempo.
De repente, o Bom Velhinho do velocípede
“se infla”, algo acontece em seu íntimo como um velho mecanismo desregulado. Como se ele não pudesse mais controlar o corpo e os tiques doentios. Estes momentos de “iniciativa” nociva ocorrem com frequência. Em um acesso de vergonha, de desespero...
Seu PEQUENO VELOCÍPEDE fica perto dos bancos, pronto para as viagens noturnas. O corpo do menino uniformizado, crucificado na BICICLETA, levado por toda parte em suas peregrinações inúteis, representa a sua infância morta. Nesta aula, feita às pressas com a ajuda de fragmentos de lembranças, o Bom Velhinho do velocípede atua no papel de um professor obtuso e abominável. Nesta cena-aula, iremos chamá-lo de Professor, sem outros epítetos).*

Professor

O que vocês sabem sobre o Rei Salomão?

(Pânico na sala de aula. Os alunos escondem-se debaixo dos bancos, encarquilham-se apavorados, interrogam-se mutuamente)

Professor

(finge olhar para a frente, mas de fato ele observa toda a sala de aula...

Ele aponta o dedo para as suas vítimas! Com o dedo, ele os manda...

... como para a morte.

As vítimas desabam no chão como se fossem atingidas por balas

Uma por uma!)

Professor

Você!

E você!

E você, o que sabe sobre o Rei Salomão?

E você!

(Toda a turma metralhada fica no chão...

Carnificina.

Mas, de repente, o Professor percebe que um dos alunos permanece em pé.

E não cai.

Os “cadáveres”, como se esperassem somente por isso.

Eles se levantam, apontam para aquele que ficou em pé, fazem piadas, caretas, gritam:)

Olha só para ele! Ficou em pé!

Ainda em pé!

Em pé!

Em pé!

(É uma ocasião inesperada para retardar um pouco a parada da morte. O Bom Velhinho e seu Sósia são bem conhecidos graças às suas inacreditáveis zombarias. Eles se parecem a tal ponto que se tornam irracionalmente idênticos, e suas voltas colegiais alcançam dimensões de pesadelo...

O Bom Velhinho e seu sócia é justamente aquele que ousou ficar em pé.

O Sósia está sentado no banco. Invisível).

Professor *(corre em sua direção. Para do seu lado. Toca com o dedo este raro espécime de aluno rebelde. Ele repete a pergunta:)*

O que vocês sabem sobre o Rei Salomão?

(Ele espera. Finge olhar para o “além”, parecendo indiferente. Com paciência, repete a pergunta mais uma vez).

O Bom Velhinho com seu Sósia (desaparece sob o banco). O Professor, surpreso com a falta de resposta, olha para trás, não vê o aluno. Ao procurar por ele, abaixa a cabeça e olha debaixo do banco.

Evidentemente, ele não pode ver o Sósia que surge atrás dele. Em pé como ele, fica confuso e não responde.

O Professor ergue a cabeça, olha para o Sósia, pensa tratar-se do Bom Velhinho que ele acabou de interrogar, fica feliz de saber que seu aluno realmente existe. Ele dá uma volta correndo pelos bancos, pára perto dele e sussurra a resposta com ternura, quase humildemente:)

Professor... então... O REI SALOMÃO... então?...

(Ele o incentiva):

... então... ele se apaixonou...

(Ele saboreia esta palavra, como se visse em seus devaneios as paixões de Salomão...

Ele vai pagar caro por esta distração.

O Sósia, descontraído, deixa cair

As calças, mostrando para toda a classe

Seu cu nu...

O velho professor é míope.

Quase chega a tocar o seu rosto no cu nu.

Ele confunde o cu com o rosto do aluno.

Em um tom persuasivo:)

...então!... O Rei Salomão se apaixonou...

Entáo!

Porque você está ficando tão pálido?

Por várias mulheres estrangeiras...

(O cu persiste...)

(O professor sufoca sob o peso da sucessão lógica das suas perguntas, ele dá o golpe de graça ao aluno:)

...e... quem eram estas mulheres???

(O cu nada sabe sobre o assunto. Mais um suplício e outra satisfação do sádico.

Satisfação prematura, como veremos daqui a pouco.

Pois o aluno levanta as suas calças

E desaparece! (sob o banco, simplesmente).

Agora os acontecimentos se sucedem

Com uma rapidez fulgurante e podem repetir-se

Ao infinito...

O professor constata o desaparecimento do interrogado.

Ele o procura, olha debaixo do banco.

*O Bom Velhinho do Sósia reaparece
Desta vez no último banco,.
Resposta pronta)*

O Bom Velhinho do Sósia

Os Moabitas.

O Professor *(olha para ele e, todo feliz que o aluno tenha enfim se materializado, sussura:)*

Amo...

O Sósia *(que acaba de saltar ao lado do Professor, grita o sufixo:)*

....nitas

O Professor *(atordoado, olha do lado do primeiro que não está mais lá, volta-se então para o segundo que acaba de aparecer e lhe sussura, automaticamente:)*

Edo...

(Mas o Sósia também desaparece, e pula sobre o último banco ...)

O Bom Velhinho do Sósia *(que adiciona o sufixo:)*

...mitas.

O Professor *(fala alternadamente ora com um ora com outro, de acordo com suas aparições. Totalmente desorientado, “robotizado” de forma absurda nesta litania embrutecida:)*

Sido-nitas

Moa-bitas

Amo-nitas

(Toda a turma se une a esta lamurienta enumeração dos amores de Salomão)

SIDO...NITAS

AMO...NITAS

MOA...BITAS

HI...TITAS

SIDO...NITAS

(Os alunos cantam com voz lamuriosa, se balançam, levantam as mãos acima das cabeças, em movimentos convulsivos, desesperados...)

(a litania dura bastante tempo e acaba parando)

O Professor *(aborda um novo tema):*

O REI DAVI

(Mais uma vez, pânico e agitação entre os alunos.

Como de costume, ninguém sabe nada)
O que ele fez, o Rei Davi??

O Rei Davi...

(ele cochicha)

Ele ca...

(Desta vez, toda a turma entoava a estrofe bastante conhecida)

OUM PAI-PAI

OUM PAI-PAI

ELE CAGOU, TEU PAPAI

OUM PAI-PAI

OUM PAH-PAH

ELE CAGOU, TEU... papai

(Desesperado, o Professor restabelece a ordem, tentando gritar mais alto do que eles).

O Professor

O Rei Davi ficou velho...

(...e para impedir os alunos de se descontrolarem novamente, ele mesmo começa a representar o Rei Davi. Ele entra num transe estranho, e como em frente a uma multidão reunida num templo, finge sentir a dor e o desespero do pai que perdeu o filho, e com a cabeça entre as mãos, explode em lamentações...)

A coroa de Davi...

Absalon ofendeu Davi!

A Arca, onde estará, a Arca...?

(O BOM VELHINHO PEDÓFILO faz parar esses mugidos).

O Bom Velhinho Pedófilo

E quem enfiou a lança no coração
de Absalon enforcado num carvalho, quando arrepios
de agonia ainda lhe percorriam o corpo???

(Como se a turma só ouvisse isso):

Um dos Alunos *(grita):*

Eles o jogaram no fundo de um fosso na floresta!

O Professor *(continua, impassível):*

Oh Absalon, Absalon!!!

Alguns Alunos *(indignados:)*

Eles o jogaram no fosso::

Um Aluno (*querendo saber a verdade:*)

Quem o jogou no fosso??

Todos os Alunos (*juntos:*)

Davi!!

Davi!!

Sob as ordens de Davi!!!

O Professor-Davi (*continua chorando e chamando o seu filho:*)

Oh Absalon, Absalon!

Todo os Alunos (*em tom de zombaria:*)

Oh, olha só o Davi chorando!

O Professor-Davi

Oh Absalon, Absalon!

Todos os Alunos

Davi chora convulsivamente!

(*Mas como o Professor não suporta mais este espetáculo, ele grita:*)

O Professor: Sha! Sha!

(*E ele “domina” a turma com a ajuda de um alfabeto entediante.
Com uma voz lamurienta:*)

KOUMETZ – ALEF – OU...OU....OU

Todos os Alunos (*de forma sábia*)

ALEF – ALEF – ALEF

O Professor

KOUMETZ – BEIS – BOU

Todos os Alunos

BEIS – BEIS – BEIS

Todos

GUIMMEL DALET DOU

NAI ZAIN VOUF

HES TES IT

KOUP HOUF

LAMED SHAMES SHIN

(*O alfabeto torna-se lamuriento, queixoso.
Ele se transforma em LAMÚRIA, DESESPERO...
Foneticamente, resulta mais ou menos nisso:*)

AI NA NYNA

AI NA NYNA NYNA NYNA

AI NA NYNA

AI NA NYNA

NYNA

NYNA

(Ou ainda):

AI NA NYNA

(Ou ainda):

AI NA NIIA

(Tudo se apaga lentamente.

Se imobiliza.

Através deste gemido desesperado, ouvimos outra melodia:

UMA VALSA

No início, muito baixa, tímida,

Em seguida cada vez mais forte e nítida)

BRINDE

(Uma valsa banal, sentimental: "Se os bons tempos pudessem voltar mais uma vez...",

Graças

À repetições

Infinitas

Transforma-se em um apelo

Em vão e desesperado...

Através desta repetição insistente,

Insuportável,

Agindo como uma hipnose,

Quase consegue ressuscitar

Este tempo passado, perdido e morto.

No palco, no espaço de um instante,

Somos testemunhas deste milagre evidente...

Lentamente, os Bons Velinhos se levantam dos bancos,

Quanto mais os bancos se distanciam, mais alto eles se levantam,

Como uma parede humana, que anima

A música da valsa.

Os corpos curvados pela idade se levantam,

Os rostos se erguem,

Os olhos brilham,

As mãos se levantam como para fazer um brinde,

Temos a certeza de que estas pessoas

Reecontraram o tempo extinto

De sua juventude...

*Mas o som da valsa diminui,
A ilusão se desfaz,
Os Bons Velhinhos caem sentados sobre os bancos,
Que voltam a ser o que na intenção cênica
Eles deviam ser:
Miseráveis farrapos...
Esta REALIDADE tão desejada pelo autor
Foi concluída!
Mas ao preço da inevitável DECOMPOSIÇÃO.*

*Esta certeza será confirmada
Várias vezes durante o espetáculo.
Chamemos isso de experiência.
Ela ressurgiu mais uma vez.
Com o objetivo de tudo paralisar.
No final tudo retorna à imobilidade,
Aquele que reinava bem no início...
Após ter recebido a ordem de surgir da fossa, da argila lamacenta,
Com o sobretudo em farrapos, a cabeça coberta de curativos,
Os olhos febris e enlouquecidos, aos gritos,
Ele carrega uma baioneta...
Ele pára.
Com um gesto regulamentar, dá um tiro de carabina.
A baioneta mergulha nas... tenebras,
Ele recua, se agacha, tiro, grito...
O Soldado se retira do fundo do palco,
Fazendo movimentos e gestos típicos
Dos heróis...).*

AULA DE GRAMÁTICA

As ALUCINAÇÕES HISTÓRICAS ainda duram um certo tempo, mas num ritmo mais lento. Elas desaparecem aos poucos. A excitação passa, os alunos voltam para os seus bancos...

A aula de GRAMÁTICA os aguarda.

Esta sequência ainda existia na primeira versão da “A CLASSE MORTA”. Ela foi suprimida na segunda.

Extrato do caderno de notas do diretor da peça (1974)

GRAMÁTICA

Sempre me senti atraído pela gramática. Primeiramente, devido às suas funções positivas e construtivas. Em seguida, descobri algumas propriedades que considerei serem úteis para as minhas atividades artísticas.

Trata-se particularmente da análise da frase. Uma frase carregada de significação – é o germe da fábula, da narrativa que, como ninguém ignora, criou no teatro a convenção da

representação narrativa e ilustrativa. Considero negativa a estrutura da verdade real no teatro, e a eliminei assim que foi possível. Eis porque considero a análise da frase como um excelente meio de destruição de tudo o que é significação, relação, consequência da verdadeira vida.

E foi através da gramática que vislumbrei um meio artístico e eficaz. Pude facilmente substituir a noção de análise lógica por aquela de destruição e decomposição.

Eu pensava na AULA DE GRAMÁTICA desde 1972, momento em que a noção do Teatro Impossível começou a tomar forma após ter escolhido a peça de S.I. Witkiewicz, “Les Mignons et les Guenons”. Eu me esforcei para romper a realidade literária, a narrativa do texto dramático, com a ajuda de uma OUTRA REALIDADE, DIFERENTE, ESTRANHA!

Ou seja: uma escola, a sala de aula de uma escola.

E A GRAMÁTICA!

Um dispositivo dentro do qual se efetuava uma fulminante desintegração da fábula, da narração e da representação.

Mandei construir bancos escolares. Fiz com que os atores se sentassem. Um professor severo e pavoroso semeava o pânico entre os que foram obrigados a se tornarem seus alunos, mas que no fundo tinham intenções e projetos completamente diferentes.

Em “Les Mignons et les Guenons » aparecem 40 “Mandelbaums”, a própria essência da virilidade, segundo o desejo do próprio Witkiewicz.

Inicialmente, tive a intenção de intitular a minha peça: “A AULA DE GRAMÁTICA E OS 40 MANDELBAUMS”. Em seguida, renunciei a esta fusão, pois ela não representava o grau de contradição de que eu precisava. E o vestiário tomou o lugar da escola.

A ESCOLA e A GRAMÁTICA só voltaram em 1975, com “A CLASSE MORTA”.

Notas de 1974-75

A GRAMÁTICA e sua principal função revelam-se um meio eficaz na destruição das significações, situações, tramas, narrações e representação.

Isto é: a destruição da ILUSÃO. É disso que se trata!

Reduzir frases, propósitos, réplicas teatrais

Aos tempos

Modos

Declinações;

Conjugá-los,

Decliná-los,

Privá-los de sua verdadeira significação e de sua eficiência,
De seu funcionamento,
Reduzi-los à etiologia,
Aos fonemas,
Aos morfemas,
Verbalmente,
Em uníssono,
Em um desencadeamento linguístico,
Em uma algaravia,
No final, somente um gemido contínuo!
Fazer o mesmo
Com as ações,
Situações,
Gestos,
Privá-los de suas funções na vida
E de sua eficiência,
Reduzindo-os aos morfemas.
Isto é quase impossível.
Isto exigiria uma iniciativa teatral decisiva
Assim como uma total falta de respeito com qualquer processo vital.
O resultado são formas autônomas,
Mas nada abstratas, pois elas mantêm as marcas das atividades humanas
Por exemplo: alguém sai, mas sem resultado.
Isto significa que ele continuará saindo
E não sairá jamais...

O ZELADOR (O Peão)

(A noite persiste.

Mais um FANTASMA retardatário.

O zelador,

Manco, estropiado mental,

Ele não encontra seu lugar nesta comunidade das crianças. Sem dúvida alguma, ele tornou-se vítima de sua maldade e crueldade.

Então, nesta AULA NOTURNA, no Sonho, ele usa uma coleira de cachorro no pescoço.

O Bom Velhinho pedófilo, triunfante e cruel, segura pela ponta da coleira o enfermo, que tenta fugir.

Perante a turma impiedosa, o Zelador recita a aula de GRAMÁTICA e de retórica – penosamente aprendida, gravada em sua pobre memória – Com uma exatidão desesperada e... inútil.

Quando falamos

Vários movimentos se produzem

Na cavidade bucal.

Por exemplo,

Para pronunciar a vogal “A”

Os lábios usam uma posição diferente

Daquela que usam para falar “E”.

E para falar “U”

- mais outra.

Eles se fecham totalmente

Para se abrir com um movimento brusco,

Quando se trata

De um “B” ou de um “P”

Para pronunciar um “R”

A ponta da língua treme

E toca no palato.

E com um “L”

Ela se enrola e recua um pouco

No fundo da cavidade bucal,

Deixando uma abertura nos dois lados,

O lábio inferior aproxima-se nitidamente

Dos dentes superiores

Para falar “V”.

Portanto, as várias partes da cavidade bucal trabalham

De forma diferente

Para emitir os sons.

Por isso as chamamos

Os ÓRGÃOS da palavra.

Como segue:

LÁBIOS

DENTES

GENGIVAS

PALATO duro e PALATO mole,

Este último provido de uma LINGUETA,

Enfim

LÍNGUA

Que se divide em partes: frontal, mediana e traseira.

Fora da cavidade bucal

Existem outros órgãos da fala.

É o sopro que vem dos pulmões,

Empurrado pelo diafragma

Até a TRAQUÉIA

Cuja parte superior chama-se

LARINGE.

A função da laringe é muito importante

Pois é nela que nasce o som.

Na passagem da laringe para a garganta

Existe uma cartilagem móvel

Chamada EPIGLOTE.

Este órgão também é importante

Pois quando nos alimentamos

Ele tampa a passagem da

Garganta para a traquéia

Impedindo, desta forma,

O ESTRANGULAMENTO!!!

O combate obstinado das ilusões, no qual alguns Bons Velinhos loucos tentam, através dos fragmentos de suas memórias, forçar a barragem invisível do tempo passado, lentamente se encerra.

No meio deste campo de batalha, OS BANCOS escolares são abandonados como destroços. A máquina da memória.

Imóveis, uniformizadas, as crianças estão sentadas nos bancos – como se estivessem vivas.

E é somente agora, quando a febre e a desordem desta batalha perdida desde o início, Quando os Bons Velinhos abandonam seus bancos,

Que vemos nitidamente esta criação charlatanesca, destinada à gentalha, esta criatura herética que ousa dizer que venceu o tempo: O Museu das Estátuas de Cera.

*Como se quisessem zombar dos vencidos!
Os Bons Velinhos, dispersos atrás dos bancos, andam para trás.
E agora voltam para os BANCOS.
Eles pegam os seus mortos, se esforçam para carregá-los sobre as costas, se arrastam,
quase sem fôlego, rastejam, se apoiam uns sobre os outros,
Como os restos de um exército vencido...
O cortejo fantasmagórico das sombras dá voltas em torno dos bancos...
E finalmente retornam aos seus lugares.*

*Aqui, nesta estranha ILUSÃO, eles se vingam talvez sobre sua infância...
Intitulei esta cena, para simplificar, de: O MASSACRE DOS INOCENTES.
Os Bons Velinhos se jogam sobre as crianças, as maltratam, as dilaceram, torcem o
seu pescoço, as mãos, os pés, as jogam no chão, sobre os bancos: as levantam, um
monte de corpos humanos se forma, velinhos e crianças, carrascos e vítimas...
Finalmente, eles jogam os corpos das crianças, desordenadamente, uns sobre os outros,
à beira do palco. Aos poucos, eles erguem um monte de corpos em uma cerimônia de
hecatombe, abominável e sangrenta.*

RABISCOS FONÉTICOS

*(As crianças criam sua linguagem própria.
Imcompreensível para os adultos.
Uma forma de se fazer entender através de sons primários.
São rabiscos e garatujas,
Semelhantes aos desenhos dos homens das cavernas,
Mas expressos através de sons.
FONEMAS.*

*A turma se divide em dois: o lado direito, e o lado esquerdo.
Do lado direito: O Bom Velinho surdo, o Bom Velinho pedófilo, o Bom Velinho do
velocípede, o Bom Velinho do sócia e o Sócia.
Do lado esquerdo: A Mulher com o berço mecânico, o Bom Velinho do banheiro, a
Mulher atrás da janela, a Prostituta-sonâmbula. E mais um, sozinho, o Bom Velinho
ausente do último banco).*

LADO ESQUERDO

Wistr r r r bzik

W is t r r brk

Rápido wirk

Strk brk

Trk strk

Wrk bziké

Wirké wzirké

Birké wirké

Zirké

LADO DIREITO

Foumtcékaka

Foumtcékaka

foumt cé ka ka

foumtcékaka

foumtcékaka

Wirk bzikr
Rápido wirk

LADO ESQUERDO

Jishtschi	stsiègue	
Jishtschi	jystisiègue	
Jishtschi	bzyrkstiègue	
Shtschirksstcisk	jyshtschy	
Shtschirksstcisk	shtschyshtschy	
Tschishtschi	jyshtschy	LADO DIREITO
		foumtcékaka
Bzikr	virik	foumtcékaka
Birk	vzikr	foum tsé ka ka

Bzikékéké
Bzikékéké
Bziké ké ké

O Bom Velhinho ausente do último banco:

Péré
Pérépéré
Pérépéré
Pérépéré pée rée

*(A turma desenfreada, em plena euforia,
Repete este ciclo até o final do jogo...)*

CARETAS

Estes rabiscos fonéticos, a acumulação monstruosa de consoantes, que somente os eslavistas são capazes de pronunciar – passam progressivamente do campo sonoro para as contorsões faciais.

Extrato do caderno de notas do diretor (1974)

CARETAS.

Os jogos dos alunos são antigos como o mundo: caretas, dissimulações, deformação monstruosa do rosto. A careta é uma arma perigosa da juventude contra a “seriedade” usada pelos adultos, na maioria dos casos, para esconder a falta de sensibilidade e de imaginação, a intransigência, a crueldade, a hipocrisia, a nulidade...

A careta, a deformação do rosto, arranca, de forma impiedosa, a máscara oficial, indiferente, para revelar o íntimo prudentemente escondido...

A careta desarma até o adversário considerado invencível...

A careta destrói o fingimento natural e a “autenticidade” de um rosto “bem pensante”; ela o priva do seu direito exclusivo de representar a raça humana. Ela prova que esta parte do corpo que, nos adultos, deveria expressar os supostos estados de espírito e a delicadeza do ser, trata-se, na realidade, também de uma careta que, com uma elasticidade prodigiosa, adapta-se às circunstâncias.

São somente aspectos formais do problema.

A deformação do rosto significa, neste caso, a construção da FACHADA conformista, acadêmica, nula. Ela se opõe ao desejo generalizado, o de salvar, a qualquer preço, “A FACE”.

A CARETA-DISSIMULADA é um espelho onde o adversário é obrigado a se olhar. A careta expressa todas as monstruosidades da natureza: anomalia, deboche, loucura, bestialidade, avidez e todas as baixeiras.

Basta olhar-se no espelho.

Outro aspecto das CARETAS-DISSIMULADAS: ao fazê-las – e quem não as faz? – temos a impressão de nos libertar, de nos purificar – de forma divertida e inteligente – de nossos eventuais vícios, acima mencionados. As caretas devem visar os espectadores.

Inicialmente, “colocá-la em ordem”, em seguida, “prepará-la” para torná-la blasfematória, nojenta, cruel, disforme, abominável...

ANEXO B – *Hoje é o meu aniversário* – Textos selecionados

Les Voies de la création théâtrale v.18 – Denis Bablet (org.)

Tradução: Christiane Karydakís

Guia

Tadeusz KANTOR

ATO I

A platéia se acomoda.

EU

caminho pelo palco,

pelo meu Pobre Quarto

da Imaginação,

com a minha

SOMBRA,

entre meus quadros.

No chão, jazem as minhas EMBALAGENS. Humanas.

Meu

Pobre Quarto da Imaginação

se transformou

em um Asilo Noturno

ou em

c e m i t é r i o.

Debaixo dos cobertores

sobre colchões

feitos com sacos

cheios de palha –

jazem os mendigos

ou os cadáveres.

Em um dos quadros

meu a u t o r e t r a t o,

EU “pintado”

caminho, pensativo,

coloco alguma coisa no lugar.

A Sombra

corre atrás de mim, na minha frente,

adivinha meus pensamentos...

Meu Auto-retrato

me imita,

copia meus gestos,

preocupado,

pois há pouco espaço no quadro.

Ele me espia

com atenção, febrilmente,

e, na medida do possível, imita meus

movimentos. Ele continua espiando,

me imitando.
EU
começo a falar com a platéia:
“E mais uma vez, estou no palco.
Nunca sem dúvida...
até:
resumo magnífico da minha
Teoria e do meu Método”*.
Durante este tempo:
Meu Auto-retrato,
em uma loucura crescente
de imitação,
se debate na estreita
parte interna do quadro, grita. Finalmente,
não podendo se
limitar
a esta parte interna,
ele pula
para fora do quadro.
Se
o personagem de um auto-retrato renascesse
e começasse a falar,
seria um monólogo em
fragmentos,
recortado,
desesperado.
E é assim:
Meu Auto-retrato
tenta repetir as frases
do meu discurso para a platéia,
mas tudo se rompe,
às vezes é também
um g r i t o,
ou um g a g u e j a r....
é a passagem da fronteira
do
mundo da ILUSÃO
para o nosso mundo REAL –
esta passagem
sempre acontece
no sentido inverso –
motivo pelo qual
este acontecimento único
deve ser
uma revelação cênica.
Mas esta p a s s a g e m
será realizada
sem pathos, sem “milagre”,
e sem procedimentos
cênicos

pretensiosos e formais,
simplesmente,
de acordo com o costume de “Cricot”,
através de procedimentos de circo,
no limite do riso.

*O uso do itálico indica a parte “verbal” do espetáculo, monólogos e diálogos.

da palhaçada
e dos choros.
Triste quadro
da *i m i t a ç ã o*,
símboli-caricatura
que se encerra praticamente por uma
derrota, um fracasso.
Após ter saído do quadro,
meu Autoretrato
fixa o olhar sobre mim –
tenta me imitar fielmente:
meus movimentos,
somente o meu gesto
de organizar minhas fichas de texto
no bolso é imitado
ao contrário:
ele tira do bolso
fichas parecidas com um texto
(o meu, evidentemente)

Ele começa a ler.
Provavelmente não entende
muita coisa,
sua entonação é ruim,
ele eleva a voz
no momento inoportuno
muitos: hum... hum...
ho... ho...
sorriso para a platéia,
sinais
de conivência,
movimentos,
movimentos
enfáticos,
mas imitação
medíocre...
Meu Autoretrato
retorna
ao seu lugar,

para dentro do quadro,
tentando, ainda, últimas
tentativas ridículas. Vãs.
Ele volta provavelmente com a consciência
de que
“não se pode sair impune do quadro”.

Mas não terá sido
a última tentativa,
da forma como conhecemos o Teatro “Cricot”
e suas tendências
aos atos
ilegais.
EU,
no momento crítico
em que Meu Auto-retrato
surge do quadro,
me retiro
com muito tato,
fico em um canto e espio
com atenção e um pouco
de sarcasmo saudável,
as peripécias e as possibilidades
da minha “obra”.
Quando tudo volta
para o seu lugar –
eu continuo o meu
discurso para a platéia
“Era um sábado,...

No momento em que falo:
*“Na soleira
estava sentada uma Menina,
Pobre,
Entristecida pela pobreza...”*
A PORTA
se entreabre no fundo,
a porta do quadro na penumbra,
a única sobre o palco, aquela
pela qual entram os
MORTOS ...
a porta se entreabre
e no portal surge
A POBRE MENINA.
Ela chora,
diz algo,
como
a lembrança
de um acontecimento

que eu justamente conto para a platéia,
como a sequência
deste acontecimento,
que provavelmente tem
para mim um
significado extraordinário,
i n t e r r o m p i d o
impiedosamente
e inexoravelmente,
por uma parada
pela qual
somente
a M O R T E
pode ser responsável,
interrompida na vida...

O único retorno possível somente pode
ser realizado através da arte.

E é talvez onde reside
a importância,
aparentemente incompreendida,
deste acontecimento.

E
continuo
minha história.
*“Depois, ela se foi,
desapareceu,
eu corri para a frente da casa,
mas ela não estava em lugar nenhum
e nunca mais voltou
nunca mais...”*

A Pobre Menina desaparece
atrás da P O R T A
(dos mortos)
após um instante,
ela traz de volta
das profundezas,
através da PORTA,
meu PAI
minha MÃE

O Tio-músico

e

O Padre Smietana.

Eles estão em pé, juntos, em um canto (do quadro).
Abatidos, não sabem onde estão,
nem porque foram trazidos para cá
A Pobre Menina desamparada
chora,
apóia estes pobres

personagens
do outro mundo
sem saber o que fazer
com eles,
(ela provavelmente sabe, pois foi ela que os trouxe)
E EU
encerro lentamente minha
narrativa
cada vez mais triste.
Finalmente a última frase:
*“Não convém perguntar
porque as pessoas choram”...*
A Pobre Menina apóia
os personagens e ao mesmo tempo
procura algo com o olhar:
*“os mesmos objetos de sempre,
a mesma pobreza... mas...
está faltando a mesa!”*

(Então acontece algo
extraordinário.
Raramente ou até nunca
visto
na convenção da arte
teatral.
Desde o início tudo
parecia indicar que
a peça terminaria em breve.
Mas acontece que era só o começo).
Neste momento
Surge,
não dentro do quadro,
(ali, tudo é irreal,
Morto)
mas em algum lugar ao lado, na frente
do palco –
a C R I A D A,
segurando uma longa tábua de madeira
(a parte de cima da mesa)
A criada:
**“Mas o que esta Pobre Menina
está contando*?
Mas a mesa está aqui!!
É para o senhor, está me ouvindo?
Hoje é o seu aniversário,
O senhor completa setenta e cinco anos!
Repita!
Setenta e cinco!”**

A Criada

Finalmente consegue
colocar a mesa dentro do quadro.
Com tenacidade, ela me lembra que
estou fazendo 75 anos.

Eu

estou sentado à mesa, imóvel,
absorto na contemplação
de uma antiga fotografia
da minha família –

A Pobre Menina

coloca os Personagens à mesa,
MORTOS.
Meu **AUTORETRATO**
sai do seu quadro,
se aproxima da mesa,
observa a fotografia de família,
comparando-a ao que
aparece no quadro,
como se quisesse
r e p r o d u z i r
fielmente
a posição da fotografia.
Visivelmente,
alguma intenção “maldosa”
nasce dentro dele.
Ele salta para o fundo do quadro,
senta atrás da mesa,
puxa o chapéu para perto dos olhos.
A Pobre Menina
não tem mais nada para fazer.
Ela se apóia na moldura da **PORTA.**

*Os textos em negrito são falados pelo ator em francês durante a apresentação da peça.

Diz as últimas palavras:
“Como tudo isso é triste”
e vai embora.
Eu olho para trás,
vejo a sua silhueta desaparecer.
Eu digo:
... depois ela foi embora ...
desapareceu
e nunca mais voltou...

Um momento de silêncio.
E começa
A vida dentro do quadro.
O quadro se cria sozinho.
Vinda do autofalante, como do outro mundo,
ouve-se a voz
do padre Smietana.
(O discurso que ele faz
na igreja, em Wielopole,
no tempo do espetáculo.
Wielopole, Wielopole
em 19..).
E aqui uma “combinação de materiais”
excepcional:
A REALIDADE da voz,
a voz do verdadeiro padre
Smietana, o prior de Wielopole
(ele ainda está vivo).
A I L U S Ã O do personagem.
O verdadeiro padre Smietana é
“interpretado pelo padre Smietana
ilusório, artificial,
e além disso, dentro
do quadro (e não sobre as tábuas do palco)
Que profunda I L U S Ã O.

Mas o jogo do padre artificial
Smietana possui um grande
nível de R E A L I D A D E:
O padre artificial ouve a voz
do verdadeiro padre
e a transmite, como pode,
aos convidados em volta da mesa.
Ele não tenta repeti-la
fielmente, ele faz isto
com uma certa negligência, com suas próprias
palavras, sem prestar muita atenção.
Temos um jogo suplementar
e a autosatisfação.

O PADRE SMIETANA (pelo alto-falante)

Lemos no Evangelho, onde se fala sobre as origens de Jesus de Nazaré...

Lemos no Evangelho:

***Jesus Cristo nasceu
em Nazaré***

*... e então os Judeus imediatamente responderam, dizendo: O que pode de bom ter vindo
de Nazaré? Nazaré,*

Disseram
O que pode de bom
ter vindo de Nazaré
este povoado perdido
e miserável

como sabemos, é uma aldeia não muito maior - pelo menos na época - do que Wielopole. E então os Judeus não puderam acreditar que o Salvador não fosse natural de Jerusalém, em algum local perto do Lugar Sagrado, mas de Nazaré, tão esquecida, irreal e etcetera... Porque falo sobre isso... justamente, Wielopole – tal como é hoje, um lugar no meio do nada, esquecido... Hoje podemos afirmar que a história de Nazaré se confirmou, na medida do possível, aqui, em nossa aldeia.

Ela foi
confirmada em Wielopole.
Wielopole,
esta aldeia desconhecida e perdida no meio do nada
se tornou famosa.

Wielopole, uma cidade, está gravado aqui neste documento dos arquivos, sim, está marcado em Cracóvia, que justamente, desde o ano de mil trezentos e quarenta e oito, se chama Wielopole “Oppidum”. E atualmente Wielopole emergiu novamente... graças ao Senhor Professor!

E é o Senhor Professor
que tornou famoso
no mundo inteiro
o nome deste lugar perdido no meio do nada

Através do seu trabalho, o Senhor Professor tornou famoso no mundo inteiro, não somente o seu nome mas...aqui, onde ele é conhecido, ouvimos falar sobre Wielopole! Também do mais fundo do meu grato coração... quero, em nome de todo a Wielopole, fazer um brinde em homenagem ao Senhor Professor, que tenha uma vida bastante longa! Cem anos, cem...

O PADRE SMIETANA (no palco, em polonês)

*No Evangelho, se falou
sobre as origens de Jesus de Nazaré...
os judeus disseram:
pode existir algo de bom
vindo de Nazaré?
os judeus não podiam
enfiar isso em suas cabeças!
Porque estou falando sobre isso...?
justamente, Wielopole
é um lugarejo no meio do nada..*

*Em 1348, justamente...
Se chamava Wielopole “Oppidum”.
Wieloplo emergiu novamente
graças ao Senhor Professor!
Então do mais fundo do meu grato coração...
Desejo que o Senhor Professor
viva o máximo possível!
Cem anos! Cem anos!*

O TIO STASIO

Nos momentos em que ele pode
mostrar os seus dons musicais

O PAI,
A MÃE
Imitam, entediados,
os gestos da fotografia familiar:
ele segura o copo
ela coloca o vinho
da garrafa no copo.

Meu A U T O R E T R A T O
Desperta de vez em quando
da sua pose de Autoretrato (sim!)
e começa a discorrer,
como de costume.

O PAI
passa de vez em quando
por crises psíquicas.
E justamente este momento chega.

O PAI
O Pai, com um copo na mão.
A Mãe, segurando uma garrafa.
A Mãe coloca o vinho da garrafa
no copo do Pai.
O Pai levanta o copo
bem alto. Bebe.
Coloca o copo em cima da mesa.
A Mãe coloca vinho no copo, o Pai levanta
o copo, bebe, o coloca em
cima da mesa.

A mãe coloca o vinho no copo, o Pai – ergue o copo
ainda
mais alto –
e assim sem parar,
ao infinito.
A antiga fotografia começa a tomar vida.

Para si mesmo

*Para a Mãe
desabafando
desesperado*

*Para o Auto retrato,
num murmúrio
apavorado*

*Para o Padre
ele explica
sussurra*

*Ele ri de forma
histórica, como um
demente*

*Ele para de falar
e, de repente*

***eu não aguento mais
eu não aguento mais
ele sempre me segue
ele me segue
em todos os lugares
sem parar***

sem parar

*eu o vi.
ele me seguiu na escada.
era ele – tenho certeza!*

*ele está me esperando
para me...
aniquilar*

***ele quer ser eu
ele quer ser eu
ele quer ficar sozinho!***

Oh! Ele está aqui!

*Para o Outro
ele mesmo*

ele o persegue

*Não se esconda.
Eu vou te pegar.
Você está com o meu rosto
Você pegou o meu rosto
Devolva-me o rosto
O resto não importa
Mas o rosto!
Meu rosto.
**Você está com o meu rosto.
Você pegou o meu rosto.
Devolva-me o rosto.***

*Para o Auto retrato
(os dois tem os
mesmos problemas)*

*Ele sou eu!
E eu?
Não existo mais?*

Para a platéia

*Não tenho rosto!
Que vergonha não ter
mais rosto!*

*Como vou me apresentar sem rosto?
O que as pessoas vão falar?
Canalha
Lacaio!
Pano de chão!*

**Não ter um rosto,
que vergonha,
o que as pessoas vão falar?
canalha,
lacaio,
pano de chão !**

Ele o persegue,
corre em volta da mesa,
dá duas
voltas.

*Só Deus sabe o que ele está fazendo com este rosto
E se ele perder este rosto?
Atualmente tantas pessoas perdem o rosto.
Tenho que ir atrás dele e pegar o meu rosto de volta.
Mais um pouco e eu vou conseguir pega-lo.
Eu quase o peguei,
e novamente nada.*

ele corre
mas do lado
contrário

*Talvez seja eu que esteja fugindo
e eu que esteja perseguindo
estou me perseguindo
**E talvez seja eu que esteja
fugindo e eu que esteja perseguindo?***

*Ele foge e olha
na direção
de alguém que
o persegue.*

Não vou te devolver este rosto.
Eu peguei o teu rosto
e farei o que eu
quiser com ele.

*Ele continua e vê
Alguém fugindo
na sua frente*

Eu vou te alcançar
E pegar meu rosto de volta
Devolva o meu rosto

A história do Pai e seu duplo termina.

Surge
O VENDEDOR DE JORNAIS
Ele anuncia, aos gritos, as principais manchetes.

E sabemos de que ano se trata,
e de qual guerra.

O VENDEDOR DE JORNAIS

Leszek Stangret

*Últimas notícias
diretamente da capital da Bósnia!
Terrível assassinato, crime abominável! Em Sarajevo
O Arquiduque Ferdinand assassinado!
Sua esposa também baleada!
O Sérvio Príncipe Gavrilo acusado...
As últimas notícias por trinta groschen!
Tudo o que está acontecendo no mundo,
somente aqui neste jornal!
O mundo às vésperas da guerra,
todos ficarão sabendo o que os Habsbourg querem...
Últimas notícias diretamente da capital Berlim!
No império alemão o Kaiser ordenou
a mobilização geral!
Cada informação é uma sensação,
uma forte sensação, mobilização.
Um assassinato covarde, um crime terrível
em Sarajevo!
Últimas notícias!
Últimas notícias
diretamente da capital da Bósnia!
Últimas notícias!*

Das minhas embalagens
Surgem mãos
Estendidas.
As mãos apanham os jornais,
As embalagens anunciam, aos gritos, as manchetes
dos jornais.
Não vemos suas cabeças.

Guerra.
Mobilização.
Na “fotografia de família”,
os homens desaparecem.
Dentro de instantes os veremos
de uniforme.
Na mesa permanecem somente
A Mãe e o Padre.

A PORTA da MORTE se abre.
O SACRISTÃO da Classe morta
empurra à sua frente uma metralhadora.

A MÃE, o PADRE e o AUTORETRATO
Fogem precipitadamente do quadro,
levando a mesa de aniversário.
Eles a colocam no quarto.
Se sentam.

E no quadro, o SACRISTÃO, a METRALHADORA
e
o hino solene austríaco.
Pela PORTA surgem
três soldados (o Pai,
seu Duplo e o tio Stasio).
Eles partem para o ataque.
A POBRE MENINA os conduz.

Meu POBRE QUARTO DA IMAGINAÇÃO
se transforma em um campo de batalha.
A guerra destrói o quadro...
e as leis da I L U S ã O.
Ela surge no Q U A R T O
e semeia a destruição.
EU, MINHA SOMBRA E A CRIADA,
nos escondemos nos cantos
do quarto.
O AUTORETRATO foge
para dentro do seu quadro,
e se acomoda como se nunca nada
tivesse acontecido.
os SOLDADOS
partem para o ataque
através da mesa,
a MÃE e o PADRE morrem.

Minhas EMBALAGENS,
destruídas.
Os soldados se retiram,
seu desaparecimento se realiza
de acordo com a idéia
de todo o espetáculo.
Eles entram no quadro
de onde saíram.
E esta “G U E R R A”
termina com uma
F O T O G R A F I A D E R E C O R D A Ç ã O
com o sacristão e a metralhadora
no meio.
Magnífico e solene
H I N O A U S T R Í A C O

EU
NARRATIVA
SOBRE A POBRE MENINA
Primeira parte

E novamente estou “no palco”.
Sem dúvida, eu nunca explicarei
clara e profundamente este “hábito”.
Nem para vocês, nem para mim mesmo.

*Mas, para dizer a verdade, não é “no palco,”
mas na fronteira.*

Diante de mim: a sala,
vocês, Senhoras e Senhores, ou seja,
(de acordo com o meu vocabulário)
a Realidade.
Atrás de mim, o que chamamos de Palco,
e, no meu vocabulário, substituído
pelas palavras: Ilusão, Ficção,

... eu não me inclino
nem para um lado
nem para o outro,
eu observo com preocupação
e dou uma olhada,
uma vez para um,
uma vez para outro,
uma vez para vocês,
e logo depois,
para esta...
Magnífico resumo
da minha Teoria e do meu Método.
Nesta situação
inusitada
e inexplicada ou
inexplicável –
acho
que não será mais
descabido
se eu contar para vocês
a aventura que
vivi recentemente.

EU
“A POBRE MENINA”
Segunda parte

Era um sábado como os outros.
Eu descí a escada até
a adega,

onde estava o meu museu.
Na adega
sombria,
fria,
uma última lâmpada.
Tropecei
no meu Carrinho, aquele de
“quando eu tinha 6 anos”,
e ali se erguia o cavalo do Marechal,
nada mais do que ossos,
e mais adiante, “a máquina de fazer nascer”,
o berço...

E na soleira estava sentada uma
Menina,
Pobre,
Miserável,
toda curvada,
chorando.
Ela disse alguma coisa
para si mesma ou para mim,
eu ouvi:
*“Porque tudo isso
é tão triste”...*
Porque ela estava chorando?
De onde ela vinha?
Ela era a tristeza em pessoa...
ela repetiu:
“Porque tudo isso é tão triste”...
Então ela foi embora.
Desapareceu...
Corri até a frente da minha casa
mas ela não estava em lugar nenhum
e ela nunca mais voltou
Nunca mais!...

Não pude esquecer
seu choro,
nem Ela-mesma.
Eu a chamava de
Pobre Menina.

Não foi um sonho...
Isto realmente aconteceu...
Eu posso vê-la nitidamente...

Ela estava sentada na soleira...
e observava através dos olhos cheios
de lágrimas,
como se esperasse uma resposta...

Era um choro sobre alguma coisa
muito importante.
Estou aqui, diante de vocês
e não tenho nada para lhes
mostrar,
somente esta menina,
... que não está aqui.
E que não dirá a vocês
nada mais sobre suas lágrimas.
Eu mesmo nada sei
sobre elas...
Não convém perguntar
porque a gente chora...

ATO II

O palco do teatro Cricot se transformou
em “campo de batalha”,
recordação da Primeira Guerra
mundial,
de acordo com os meus cinco anos da época –
e conforme os hábitos
do Teatro Cricot. Nós os conhecemos.
A “Grandeza” desta guerra
somente foi demonstrada
pelo Hino da Áustria, tocado com a música de Haydn.
No “campo de batalha” ficaram
minhas
E m b a l a g e n s,
inertes,
na Mesa Familiar
o Corpo da Mãe
e do Padre.
Meu Autoretrato abrigou-se
com prudência dentro do quadro.
Minha S O M B R A
e a C R I A D A – M U L H E R D A L I M P E Z A
caminham por este “campo de batalha”,
como se faz normalmente,
neste tipo de circunstância.
Quando tudo acaba,
elas se transformam em
E N F E R M E I R A S,
E para que não haja dúvidas,
usam blusas brancas,
arrastam os corpos-embalagens
e os jogam para dentro do quadro.

Até agora, meu Autoretrato

intacto (e seguro)
se anima novamente,
pula para fora do quadro,
caminha entre as embalagens
como se as examinasse ou
avaliasse formalmente seu peso com as mãos,
sua forma visual,
ele expressa pomposas
f o r m u l a ç õ e s
do manifesto “Embalagens”.

Seria imprudente o conhecimento dos vínculos
generalizar qualquer coisa que fosse
ou tentar criar
Fórmulas
Embalagens, Embalagens
Polissêmicas
e o que é pior
ambíguas.

possibilidades metafísicas

farrapos surrados
de esplendores

o acontecimento descreve
oscila
entre as
Embalagens, Embalagens
e a eternidade

a lata de lixo

nos tornamos testemunhas
de uma palhaçada específica,
fazendo malabarismos
entre o pathos e uma lastimável
queda.
Embalagens, Embalagens, Embalagens.
Meu Autoretrato,
como todo personagem
pintado,
- digamos poético –
que vive dentro do quadro –
é somente um i n v ó l u c r o
i l u s ó r i o.
Ilusão

entraria em conflito
com as tradições sagradas.

Que sorte!
Embalagens

Símbolos de poder
possuindo a força da
conspiração.

Perpetuar,
fugir na frente do tempo
Embalagens.

alguma coisa quer se
esconder profundamente

diante da integração
da ignorância
e da vulgaridade

de uma atividade intelectual e sentimental.
Lamentável.
Se no princípio “Cricotiniano”
de um milagre,
ele saísse do quadro,
isto não significa que
seu estado e sua condição
tenha melhorado.
Ele sempre será somente
o r e f l e x o
de um personagem vivo,
que age de forma mecânica,
(esta definição exclui
qualquer paródia,
caricatura, etc.)
que age de forma mecânica
e “compreende” de forma mecânica,
todas as formulações
teóricas ou filosóficas,
após a passagem por esta
trágica “a r m a d i l h a”,
caindo na esfera
de um cômico desconfortável.
É tão melhor –
O espectador faz a correção
e chega de forma autônoma
às suas próprias conclusões.
Sérias.

Desta forma, meu Auto-retrato
se expressou “teoricamente”
e no momento
menos oportuno:
após a batalha, ainda ouvimos de longe os tiros das metralhadoras,
as enfermeiras transportam os “Cadáveres”
em macas. E o incansável
Auto-retrato explica
para as enfermeiras a essência
das embalagens. Ele faz com que parem
e explica para elas –
Situação absurda.
Boa, do ponto de vista cênico, para os dois lados.
É uma cena importante, apesar do
seu aspecto fortuito
e ilógico.

A S E N F E R M E I R A S
carregam as embalagens, jogam-nas
dentro do quadro.
Forma-se um grande amontoado de corpos

cobertos com écharpes.
Então não se pode dizer
muita coisa sobre esta cena tão
desesperadora.
A situação deverá
ser esclarecida em breve.
Por enquanto, sabemos
que são e m b a l a g e n s,
minhas embalagens,
que ultimamente sofreram alguns danos,
que há pessoas dentro delas,
ainda com vida,
que veremos os seus rostos em pouco tempo
e que seremos as testemunhas de acontecimentos
decisivos para o seu destino.
Justamente a PORTA bem conhecida
se abre
e entra um personagem usando
um jaleco branco de hospital.
Com as mãos, ele segura bandeiras
Conectadas por tubos
pendurados em seu pescoço.
Na lista de personagens, ele consta
como o
DOUTOR KLEIN.
Supomos que ele veio
ajudar
estas criaturas humanas –
estas “embalagens”.
Ele se desvia do amontoado de corpos
e vai até o centro do palco.
Do lado oposto,
entra o carregador de água
de Wielopole, descalço, em farrapos,
com os baldes.
O profeta, inspirado,
dança no ritmo saltitante e lamuriento
de uma típica melodia judaica.
Apesar da
seriedade o DOUTOR KLEIN se deixa levar pelo charme
do Carregador de água de Wielopole.
Ele começa a dançar
e se esquece totalmente
do seu papel.
Ele não é mais o médico
de uma clínica.
Ele poderia ser, e talvez seja,
Jeová.
O frenesi da dança aumenta.
Se ouvem também

barulhos ensurdecadores e preocupantes –
um batimento de coração,
ou melhor, batimentos de corações.
Não estamos mais em um hospital
com doentes,
com enfermeiras,
com um diretor, talvez
um médico.
Mas em um tipo de r i t u a l b í b l i c o,
Talvez
O DIA DA CRIAÇÃO
DO GÊNERO HUMANO
Renovado,
após a catástrofe
e a festa bíblica, uma dança radiante,
o triunfo da vida sobre a
M O R T E,
talvez o ato solene,
a consagração
das embalagens,
muito “laicas”,
uma grande TRAPALHADA,
(não pude me conter e adicionei
o meu qualificativo
de c i r c o!)
o teste
de elevação
do meu Pobre Lugarejo no meio do nada
do meu Pobre Quarto da Imaginação
da minha Miséria,
da minha leve
lembrança de família.
“Hoje é o meu aniversário”.
Esta lembrança de família,
“Hoje é o meu aniversário”,
não se deixa abater,
não será vencida,
nem pela guerra,
nem por esta explosão
de loucura bíblica.
Em algum lugar, lá em um canto,
na estreiteza do quadro,
ainda
se repete,
incansavelmente,
a cena da mesa.
Sempre a mesma!

Mas numa espécie de pressa –
e finalmente

na F U G A...
Mas tudo isto, esta cena familiar
acontece um pouco mais tarde.
Por enquanto, as e m b a l a g e n s
se tornam mais “humanas”.
Cabeças e rostos aparecem.
Deitadas, colocam a cabeça
acima da moldura inferior do quadro
e vêem, maravilhadas,
o que está sendo feito
no centro do palco.
Para “alegrar”,
provavelmente,
o aspecto miserável das “embalagens”,
as e n f e r m e i r a s
as vestem
com camisolas largas e longas
de hospital.
São também embalagens,
mas como para uma festa
da pureza e da inocência,
elas podem ousadamente ir para o céu.
Em seguida, as novas “embalagens” ficam
em filas e numa miscelânea circense,
giram em torno de Jeová
e do Carregador de água de Wielopole.
Jeová/Doutor Klein,
num ímpeto,
religioso, ritual
e em um reflexo profissional,
coloca as bandeiras
sobre os corpos das embalagens,
entoando religiosamente,
“todos iguais”
todos iguais...

Mas de modo a que não haja
muita alegria,
a fim de achar de alguma forma um lugar
neste horrível
século XX.

Todos os convidados da minha mesa
de aniversário,
e meus familiares
não podem deixar de
mostrar
as “máquinas” prontas para o epílogo,
os “órgãos” do poder –
e de usá-las contra

o “CÉU” desenfreado,
que por sua conta,
como um usurpador,
exterminou
o meu aniversário.
As pessoas vão desaparecendo aos poucos.
Só permanecem as m á q u i n a s.

ATO III

Meu Pobre Quarto da Imaginação.

Na cama, enrolada debaixo do cobertor, está a minha SOMBRA.

A CRIADA perto do fogão de ferro esquentando a água do chá.

EU, estou sentado à mesa, escrevendo uma carta.

Sobre a mesa, uma lâmpada a petróleo.

Tudo está como sempre foi, e provavelmente não acontecerá nada de extraordinário.

Mas não vamos pré-julgar o caso.

Porém, antes, eu gostaria de contar a história da INFANTA.

A INFANTA foi pintada (por mim),
assim como o meu AUTORETRATO.

Os dois quadros estão no meu Quarto. Desde o início.

Consideremos, no entanto, que

os PERSONAGENS pintados possam ter, dentro do quadro,

**VIDA PRÓPRIA E PERIPÉCIAS QUE NÃO COMBINAM COM
AS INTENÇÕES DO AUTOR DO QUADRO.**

Eis a ESTRANHEZA deste espetáculo.

Desta forma:

No ato I, quando explode a Primeira Guerra Mundial,

a INFANTA foge, a t e r r o r i z a d a, para o Fundo do quadro.

No ato II, ela não aparece.

No ato III, ela entreabre a porta (em seu quadro)

e ouve como...

EU leio o que escrevi (carta para Maria Jarema):

...EU TE ESCREVO

NAS ÚLTIMAS PÁGINAS.

O LUGAR DE HONRA.

POIS TUDO ESTÁ DE CABEÇA PARA BAIXO.

*ANTIGAMENTE, VOCÊ HAVIA FEITO DO QUADRO O LUGAR DA
VERDADE...*

Meu AUTORETRATO se anima,

evidentemente, ao ver a INFANTA:

“Certa noite entrou no meu Pobre Quarto

a INFANTA de Vélasquez.

Título do meu quadro...”

A INFANTA faz poses no quadro, exibindo
todo o seu charme,

como se fosse guiada pelo ciúme...

Quando, mais tarde, surge JONASZ STERN – morto – e nu,
ela considera sem dúvida que a sua presença no tempo está tão
longínqua que é melhor se afastar.

E, d i s c r e t a m e n t e, ela se esquivava.

Temos, portanto, a INFANTA no quadro.

Uma surpresa a aguarda.

Não muito boa.

Talvez ela se apavore com o personagem do século XX que, em um instante, fará uma
lição de abstração totalmente incompreensível, mas ela será salva por sua MAJESTADE e sua
BELEZA.

EU continuo a leitura da carta.

Alguém bate na porta.

A SOMBRA se apressa, abre a porta...

Ninguém...

A SOMBRA

NON C'E NESSUNO...

Ela se afasta da porta.

Alguém bate novamente na porta...

Desta vez a porta se abre e entra

MARIA JAREMA,

Arrastando a sua bagagem misteriosa:

um grande pacote preto munido de pregos, como um caixão.

Ela o coloca dentro do quadro, como se estivesse em um hotel,
tratando o personagem da SOMBRA como um simples *boy* de hotel.

A SOMBRA executa as ordens obedientemente e, com um certo medo, coloca o pacote
preto dentro do quadro, e em cima, uma cadeira...

Apostrofando o personagem da minha SOMBRA, que ela continua tratando como um
servo, ela utiliza expressões da estética ABSTRATA, voltando ao assunto sem parar,
sem levar em conta o fato que EU continuo lendo a carta (que, além do mais, LHE é
destinada).

Ela senta-se à minha mesa, pega uma pistola, a coloca sobre a mesa.

A CRIADA que conseguiu fazer o chá o serve e o deixa sobre a mesa.

MARIA JAREMA

Folheia as páginas de um livro, toma o chá.

“Quando ele virá?”

A CRIADA

“Ele raramente vem aqui...”

E quando vem é para dormir...”

MARIA JAREMA

“Não faz mal, vamos esperar por ele...”

O AUTORETRATO

não aguentando mais

“Então vamos esperar por ele...”

MARIA JAREMA

vira-se brutalmente

nota o meu AUTORETRATO

aproxima-se dele

e começa, seriamente,

a sua apresentação...

I

“O espaço!

Só existe o espaço!

O espaço puro!

Rejeitar finalmente

todos estes

corpos

pernas,

panturrilhas,

coxas,

quadris,

seios,

e estes rostos,

estes narizes,

estes olhos...!

Jaremiánka sobe sobre o objeto em forma de caixão,

senta-se na cadeira

e enuncia suas últimas instruções.

Ressaltando os trechos mais rigorosos

com tiros de pistola.

II

“O pensamento é como

uma ginástica.

para frente

e para trás,

à direita,

à esquerda,

na diagonal,

para cima,

para baixo!

Na cadência de corrida!

Rápido, cada vez mais rápido!

Stop!

Lentamente para a frente!

E agora para baixo”.

III

“A abstração!

*A Abstração é o único
laxante
para esta matéria impura
da natureza.*

- O rosto

*O espaço não suporta os rostos, os rostos pequenos
como em uma foto...
Portanto, leve o seu rosto.
Seu rosto não me agrada.
Vire-se para a parede.
Sim, assim mesmo!
Está bem melhor assim!*

- O Pensamento

*Somente o pensamento!
P e n s a r!
Eu penso
Tu pensas
Nós pensamos
Pensar em tudo e em nada”.*

Num certo momento, uma parte da tampa
do “pacote-caixão” se abre,
surge uma mão, e progressivamente um corpo nu,
JONASZ STERN sai.
Ele começa a falar:

JONASZ STERN
*“É... em Lvov...
la...
esta... ali...
no fim da rua Janoeska...
ali...
onde tinha um campo...
tinha um pequeno vale...
E depois o cheiro.
Como em Kalusz no abatedouro
Municipal...
o mesmo cheiro.
ali eles já fuzilavam.
dez de cada vez.
Cada um devia entrar,
e aí eles atiravam de cima.
Eu ficava em pé meio atordoado.
Eu dizia para mim mesmo...
então vou opor uma resistência.
E o que tiver que ser será.*

*E tem um ali em pé,
batendo com um pedaço de pau...
então eu... fugi!
E ele, fica ali, batendo,
para o fuzilamento.
Sim.
Tem um deles sentado ali.
Eu vi o rosto dele.
Ele está sentado, com uma metralhadora.
Então eu mergulhei,
Me deitei no chão.
Eu não queria ficar em pé.
Eu queria que eles me....aqui...
para não ver quando eles estão atirando.
E estou deitado assim, sobre os cadáveres.
E...
O pior foi uma mosca que
me deixou exasperado.
Oh esta mosca!
Ela começou a andar sobre as minhas costas...
E eu não podia me mexer.
E fiquei deitado desse jeito até a noite.
De noite...
Eu estava deitado desse jeito...
Eu não mexia nem os olhos.
- para que não houvesse nenhum sinal de que
eu estava vivo...
Sim...
E ali eu fiquei deitado.
E ele estava sentado...
com a metralhadora...
Ou eu o hipnotizei,
ou o que...
nao sei...
e somente num momento, tarde da noite...
eu disse...
pois é...
eu não posso ficar aqui...
amanhã eles voltarão...
para enterrar...
Então eu comecei a combinar,
Para sair daqui
Deste barranco...
Lá em cima, os sentinelas andam...
e a gente sempre escuta...
pois eles fazem a vigília...
então eu descii
encontrei este pedaço de pau,
com o qual eles nos batiam
e desta forma eu me*

*apoiei...
pois lá estava sempre molhado
e eu andava assim...
assim...
com a cabeça...
para não... sobre as costas,
pois um corpo nu no meio da noite
brilha...
dá para ver um corpo nu...
então um sentinela aparece na saída deste barranco...
E eu...
Continuo segurando o pedaço de pau...
eu digo a mim mesmo...
o que?
Tenho que matá-lo.
Implorar por aqui é inútil...
Não daria em nada...
e agora
quem teve sorte aqui?
Ele chama os que estão lá em cima, diz
que tem vodka e salsichão
e que vai até eles...
e me deixa o caminho livre.
E agora – quem teve sorte aqui?
Eu ou ele?
e então...
eu fugi...”*

Jonasz vai até o pacote parecido
com um caixão,
abre a tampa,
e com muita lentidão,
após ter realizado
esta relação
“póstuma”,
entra lá dentro,
desaparece.
A mão permanece visível...

Maria Jarema,
que durante todo este tempo
ouviu as palavras
de Jonasz,
vai atrás dele,
com uma espécie de determinação,
ela desaparece lentamente
dentro do caixão.

AÇÃO

Na cama, minha SOMBRA dorme sob o cobertor.
Ela fala durante o sono,
grita,
se levanta,
volta a dormir...

Estou sentado perto da mesinha,
em cima dela, uma pequena lâmpada a petróleo

A CRIADA
perto do fogão de ferro, ela lava os pratos numa bacia
e esbarra na louça de forma barulhenta...

EU
Esta noite, como de costume,
a INFANTA de Vélasquez
provavelmente virá
no meu Pobre Quarto da Imaginação...

Como sempre, meu AUTORETRATO penetra
no meu quarto...
minha Infanta de Vélasquez...
a minha!

A SOMBRA
I Então vamos esperar
Ela adormece

A CRIADA
I Então, será preciso esperar.
Batidas na porta.

A SOMBRA
se levanta,
atordoada pelo sono
corre e precipita-se para dentro do quadro,
abre a porta – ninguém!
I non c'è nessuno!

A SOMBRA
retorna,
batem novamente na porta:
a INFANTA entra.

A SOMBRA
corre até a bacia,
faz a sua higiene,
arruma a cama,
corre aqui e acolá...

A INFANTA
sai de dentro do quadro,
vem em direção à mesa,
se senta na minha frente
(como no meu quadro),

Meu AUTORETRATO
Preocupado.

EU
A INFANTA de Vélásquez esteve no
meu Pobre Quarto da Imaginação.

A INFANTA
está sentada, imóvel,
como morta.

Batem na porta.
A porta se abre.
Na soleira aparece
A POBRE MENINA
Ela observa o lugar vazio da INFANTA no quadro.
Já é a segunda vez.
Sem dúvida, a Pobre Menina
sente em relação à INFANTA
repulsa,
ódio...
Ela ocupa o lugar da INFANTA,
seduzindo e fazendo charme do seu jeito...
lamentável e trágico...

Atrás da POBRE MENINA chega
toda a FAMÍLIA,
com a mesa é claro.

OS MORTOS
estão repletos de um fervor doentio,
eles se apressam cada vez mais,
gritam,
esbarram uns nos outros,
se levantam, agitando os braços,
como em um filme de ritmo acelerado.

O quadro com a FAMÍLIA (ou melhor, a moldura do quadro)
se aproxima perigosamente do
quadro onde está se produzindo
a infeliz POBRE MENINA.

A confusão é cada vez maior,
a FAMÍLIA desenfreada

grita com a POBRE MENINA.
A POBRE MENINA acabe tendo, finalmente, os seus espectadores
o PADRE se aproxima, sem intenções ambíguas, da
POBRE MENINA,
que se joga em seus braços...

ATRÁS DA PORTA OUVI-SE O RUGIDO DA MULTIDÃO...

ATO IV

Meu Pobre Quarto da Imaginação
Minha morada.
Minha casa no palco.
Como uma fortaleza
que se defende contra
a multidão,
contra o poder,
contra a política,
contra a ingerência,
contra a ignorância,
contra a vulgaridade
e contra a estupidez.
Minhas armas são
a minha imaginação,
as lembranças da infância,
a minha pobreza,
a solidão...
e a Morte que espera,
ótima atriz,
e seu rival: *o Amor.*
Nas horas de profunda angústia e desespero,
eu sempre gritava:
ela está se empurrando, esta escória,
no meu Pobre Quarto da Imaginação.

Este grito pode ser
O t í t u l o
da cena que começa a ser interpretada
neste momento.

Rugido da multidão
Lá
fora –
No meu quarto,
os defensores!
um fogão de ferro,
uma pia com uma toalha,
uma mesa com uma lâmpada a petróleo,
Eu sentado à mesa –
uma cama com um colchão,

um travesseiro e um cobertor,
quadros,
meu AUTORETRATO,
a INFANTA (segundo Vélasquez)
minha SOMBRA,
a CRIADA – MULHER DA LIMPEZA,
que se faz passar por um
CRÍTICO
e
OS AMADOS AUSENTES,
que
vieram ao meu aniversário,
e se sentaram à mesa
familiar.
Eles ensaiam o final de
seus papéis,
lamentáveis fragmentos de memória.

Do lado de fora,
novamente,
o rugido da multidão.
Momento de E s p e r a.
Tudo ficou fatalmente
imobilizado.
O Rugido da multidão
se torna cada vez mais próximo,
A P A R E D E desaba
e surge
A E S C Ó R I A,
“os órgãos do poder”,
as metralhadoras,
o canhão,
o tanque de guerra,
o “cesto de salada”,
os secretários do partido,
os policiais com seus cassetetes,
categoria especial de indivíduos.
“Os soldados”,
os assassinos
e os assassinados.
Meus Amados Ausentes
fogem em pânico,
levando
a tábua da mesa
da qual não se separam,
como
a última tábua de salvação,
com uma espécie de desespero,
eles gritam o restante dos seus textos.

Os “órgãos do poder”
se e n f u r e c e m,
os tipo humanoides
também.
Atos de violência
com os personagens
do meu Quarto.
Sucessivamente:
o Auto-retrato –
representando,
de qualquer forma, a arte.
A Infanta,
criação da imaginação
proibida.
Minha Sombra, personagem suspeito
e
a Criada-crítico,
sobre a qual se joga
um soldado, como em Goya
e
o Padre com a cruz, inimigo
ideológico –
Estes Cavalheiros à paisana
vasculham os recantos
do quarto –
principalmente a papelada.

Após a devastação
metódica
e a depredação,
todo o bando sai do
meu Quarto.
A Pobre menina
resume:
I “*quanta barbárie*”!

ATO V

Após o tormento
do pesadelo noturno
vivenciado pelo meu
Pobre Quarto da Imaginação,
minha Sombra
e a C r i a d a
colocam ordem na morada,
montam uma parede de tijolos
na parte interna
demolida pelo tanque.

No seu lugar colocam,
sobre o cavalete, a
tela e sua “parte interna”.
OS AMADOS AUSENTES
carregam a tábua pesada
da mesa da família,
vão até o final do quarto
com a intenção de sair
de cena.
Mas sem dúvida,
este pesadelo deixou
um eco atrás deles,
pois em um canto escuro
surgem do quarto,
tais como monstros,
três membros do N.K.V.

Os Amados Ausentes fogem,
em pânico, em direção ao lado
oposto.

Os três membros do N.K.V.
caminham lentamente,
com passos calculados,
em direção ao quadro onde
meu AUTORETRATO
se encontra sentado numa cadeira.

Eles se jogam sobre ele.
O arrastam para fora do quadro.
O levam para o quadro
central onde,
de repente,
o chão
se ergue como
se quisesse acolher o corpo
destinado à morte.

E já se ouve
a melodia russa característica
tchastouchka.
Tão selvagem quanto
os três soldados.
Eles arrancam-lhe as roupas,
jogam-no nu,
neste chão que
se ergueu sozinho.
Nas bordas
deste terrível quadro
surgem, vindos do fundo,

Maria Jarema
e
Jonasz Stern,
como se quisessem presenciar
a morte da vítima.
Eles pegam a moldura do quadro,
avançam com ela,
cada vez mais perto,
cada vez mais perto,
como se quisessem que
o público se lembrasse desta cena
exatamente
e para sempre.
O quadro se aproxima
ao mesmo tempo que o seu
i n t e r i o r,
ele está bem diante da platéia.
M a r i a J a r e m a
senta-se numa cadeira,
J o n a s z S t e r n
desaba no chão.
Os três membros do N.K.V.
executam o ato do assassinato
ao ritmo da
tchastouchka russa.
Estes descendentes
da besta,
se agitam,
os pés dentro de sapatos de soldado,
as patas armadas com metralhadoras,
os rostos monstruosos,
triunfalmente voltados
para o alto,
para Staline,
e novamente para baixo,
com furor,
para a sua vítima.
A *tchastouchka* toca mais alto.
Maria Jarema
pega uma carta
da mão do mártir.
Ela lê:
Vsevolod Meyerhold
Ao
Presidente do Conselho dos Comissários
do Povo da Rússia,
Viatcheslav Molotov.
Agora sabemos
quem jaz sobre o chão
desta célula da morte.

Carta lida com uma voz
embargada pela emoção.

Tchastouchka

Convulsão dos
Membros do N.K.V.

A seguir a assinatura
Vsevolod Meyerhold.

Os soldados levantam o corpo
do Grande Mártir.
Eles executaram o seu Trabalho.
E vão embora.
Então,
das profundezas surge
uma fileira de silhuetas.
Todos os atores
da Pobre Barraca de Feira
“Cricot”,
dançam
em homenagem.
Tchastchouchka
toca triunfalmente.

No centro,
o corpo nu
de Meyerhold,
o Vencedor!

Meu Autoretrato
desce das tábuas
da Célula da Morte,
e desaparece.

A dança continua,
lentamente a garota das silhuetas
se perde em algum lugar nas profundezas.

A criada
empurra
o quadro, agora vazio,
com as tábuas da Célula da Morte
por todo o palco,
até o fundo
do interior do quadro.

O quadro vazio
é seguido,

como em um comboio
mortuário,
por Maria Jarema
e
Jonasz Stern.

ATO VI

Da cena anterior restou
o Quadro, abatido, esmagado,
A SOMBRA se arrasta pelos cantos,
A CRIADA tem que se virar sozinha
com o quadro, que agora não é mais
do que uma velharia – finalmente
ela o coloca em um canto.
Entram “*pessoas*”
(coveiros, talvez) com pás
e cruzes de túmulos.
Eles colocam as cruzes
em todo o quarto.
Eles erguem túmulos
Com a terra trazida em pequenos baldes;
Marcha Fúnebre.
Do fundo surge o PADRE com uma grande cruz.
Muito lentamente, passo a passo.
Atrás dele,
os COVEIROS puxam
alguns “monumentos” funerários,
“múmias” semi-mortas
que ainda se mexem,
não sabemos se são monumentos de cemitérios
ou jaulas de circo para animais ferozes,
veículos de circo,
os monstros dos diretores recentes,
dos comissários, secretárias, espiões,
dos policiais selvagens,
dos deuses sanguinários...
O horror da guerra e do terror
associado ao circo,
monumento em forma de tribuna com o orador bem conhecido,
monumento-tanque de guerra com um corpo humano,
monumento móvel de um dignitário com um banquinho no traseiro,
monumento -“cesto de salada”,
e atrás a janela com grades,
um rosto humano,
e CRUZES,
muitas cruzes.

Esta terrível multidão
tragicamente misturada

rodopia

num ritmo lento,
diminuindo sem parar
onde
o mal se mistura com o bem
o riso debochado com os choros desesperados
a emoção com o cinismo
a crueldade com o lirismo.
Agora,
no meio desta multidão
do cemitério,
aproximam-se do meio do palco,
como um verdadeiro comboio,
a Família,
os Amados Ausentes,
os Moradores da casa,
levando como um caixão
a T Á B U A da mesa
que já conhecemos.

Eles a colocam no meio:
talvez a refeição do funeral,
o dia dos mortos.
Todos estão com a expressão
de quem está enterrando alguém
muito querido.
No centro, meu Autoretrato
se levanta, faz um discurso,
choraminga –
E os seguintes:
o Padre Smietana
o Pai
o Tio Stasio
Meu Autoretrato faz um discurso
discorre sobre o túmulo –
restos de antigas
palavras de ordem,
“embalagens”
“mais longe nada”...
Os “monumentos” expressam
de vez em quando
gritos do passado – como
gemidos de moribundos.
A “Cerimônia”
se encerra.
Todos, progressivamente
abandonam o palco.
Só ficam os monumentos
e
a Pobre Menina

que
só sabe dizer:
“*Tudo isto é tão triste*”.
Mas
ela também vai embora.

Tadeusz Kantor
Traduzido do polonês
Por Marie-Thérèse Vido-Rzewuska

