

MÉTODO E PROCESSO a pedagogia kantoriana por meio de algumas cricotages

Method and process:
the Kantorian pedagogy by means of some cricotages

Wagner Cintra
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Resumo: *Cricotage* é uma espécie de ação que surge da experiência do Teatro Cricot 2 como um método de descoberta do ator para atuar neste teatro. Para melhor ilustrar este contexto, selecionei quatro *cricotages*: *O Casamento*; *Uma Lição Muito Curta*, *A Máquina do Amor e da Morte*, e *Noite Feliz*, que possibilitarão um vislumbre de seu método e procedimentos pedagógicos, já que algumas destas *cricotages* foram realizadas com jovens estudantes de teatro.

Palavras chave: Kantor; cricotages; teatro.

Abstract: *Cricotage* is a species of action that comes from the experience of the theater Cricot 2 as a method of Discovery of the actor for acting in this theater. For a better illustration of the context, I selected four *cricotages*: *The Marriage*; *A Very Short Lesson*; *The Machine of Love and Death*; *Happy Night*, that will enable a view of his method and pedagogical procedures, since some of these *cricotages* were performed with young students.

Keywords: Kantor; cricotages; theater

O Casamento: Lições sobre o Construtivismo e sobre o Surrealismo

Em 1986, durante quatro semanas, Tadeusz Kantor dirigiu um seminário na Escola Municipal de Arte Dramática, em Milão, Itália. O curso começou com a apresentação de um programa de trabalho para essa classe na qual o artista representaria o papel de professor. O elenco era composto por doze estudantes do terceiro ano. Essa foi a primeira vez que Kantor trabalhou com atores que não pertenciam ao Teatro Cricot 2¹.

Usando a sua própria experiência artística como exemplo, Kantor iniciou as aulas falando aos estudantes acerca de determinados fenômenos artísticos que marcaram o século XX. Este trabalho não tratou-se exatamente de um curso teórico sobre uma determinada linguagem, mas de um pensamento que seria construído sobre uma prática. Ou seja, a própria prática dos alunos. A teoria foi rapidamente transposta para a cena e nela os estudantes preparavam pequenos exercícios cênicos e descobriam os princípios essenciais da abstração.

Para Kantor, o Construtivismo foi a origem do teatro contemporâneo. Assim, em cena, se instala uma construção, uma “máquina de representar”². Após alguns dias, o diálogo

1 Em 1955, Kantor e um grupo de artistas fundam na Cracóvia o Cricot 2, que é uma referência a um antigo local de encontro, uma espécie de Café Literário frequentado por pintores de vanguarda na década de 1930. Cricot é um anagrama de *To Cyrk* (O Circo).
2 Princípio de construção cênica das vanguardas construtivistas do início do século XX, que tinha como um dos objetivos liberar a arte do mundo representacional. Livbov Popova consagra a fórmula que rejeita a ideia de decoração cenográfica: A máquina de representar.

entre o “professor” e os estudantes torna-se mais vivo, mais intenso. Os estudantes/atores elaboram uma espécie de desenho do espetáculo e, como tema, eles escolheram o casamento. Os figurinos utilizados eram aqueles que estavam disponíveis na escola. Kantor observa os trabalhos dos alunos com interesse mas, no fim, ele conclui que os alunos não dominavam os princípios essenciais do Construtivismo. Desta forma, ele propôs repensar o trabalho adotando uma outra hipótese: “...nós estamos em 1917, no tempo da revolução e, tudo isso que o teatro pode adquirir no passado desapareceu e foi destruído”³.

Diversas observações foram feitas por Kantor respeitando os princípios do Construtivismo e como resultado desta discussão, desenvolvida com os alunos, dever-se-ia chegar a um espetáculo construtivista.

As primeiras observações e correções de Kantor foram sobre o espaço do espetáculo. O casamento deveria se passar em uma catedral e em cena haveria uma “construção-máquina para representar”. Inicialmente, os atores não perceberam que a máquina para representar estava em cena e eles não se serviam dela. Eles se comportavam de uma maneira naturalista e apresentavam a cerimônia do casamento do ponto de vista religioso e familiar. A ação não tinha nada a ver com a construção e o jogo dos atores não correspondia ao espaço por não estar adaptado ao cenário.

Os personagens do espetáculo deveriam ser espécies de locatários desta construção que determinaria seus comportamentos e as suas ações. Os membros da família que participavam da cerimônia deveriam

3 Tadeusz Kantor citado por Anna Halczak (2000).

representar os papéis dos personagens que criaram em cena essa estrutura: pedreiros, carpinteiros, encanadores e seus serventes. Eles deveriam se apropriar dos gestos e das atitudes destes trabalhadores que ergueram esta construção, neste local, para em seguida incluí-los no ritual. A realidade do ritual do casamento deveria ser destruída pelas ações ligadas ao ato de construir. O padre, o organizador deste “canteiro de obras” deveria falar como um mestre de obras. Oposto a essa construção haveria o conteúdo, o material do drama a ser encenado intitulado *O casamento*.

Os protagonistas, deixando de lado a intriga naturalista, deveriam se servir da construção como apoio para a criação. E assim, partindo de cada detalhe da intriga inventada pelos alunos, dias após dia, se tentava incorporar essa história nos moldes do Construtivismo que “exigia a liberação da arte da servidão naturalista da reprodução da vida” (KANTOR, 1990, p. 39). Kantor ensinava não somente o jogo do ator, mas também os princípios da arte dramática tal qual eles haviam sido concebidos pelos construtivistas. Com precisão, e permanecendo fiel ao olhar dos seus próprios mestres, Kantor apontava as correções no espetáculo naturalista inventado por seus jovens aprendizes.

No espetáculo os atores entravam pela porta situada no fundo da cena que dava para o jardim. Eles se encontravam na sala assim como os espectadores e permaneciam em cena como as pessoas responsáveis pelo acontecimento e pela máquina-construção. Os figurinos e acessórios encontrados nos armários da escola não correspondiam em quase nada à época na qual se desenrolaria a ação do espetáculo. A roupa deveria ser

a mais simples possível: figurinos negros, coletes, uniformes dotados de algum acento característico, como o chapéu dos bispos ou o quepe dos soldados etc. Os atores podiam se preparar para o espetáculo em cena se vestindo e se maquiando. Durante todo o tempo Kantor falava em eliminar a ilusão⁴, mas não se podia levar isso às últimas consequências pois senão não existiria o espetáculo.

Evidentemente, a ilusão podia reaparecer a qualquer momento e todos os personagens desta máquina se empenhavam em destruí-la. É exatamente essa destruição que se constituirá no jogo mais importante. Mais importante do que a própria representação da intriga. O casamento proposto pelos estudantes deveria se desenvolver em uma catedral. Os atores, neste caso, os funcionários que se ocupam da cultura, construíam essa catedral em cena. Um Bispo celebrará a cerimônia do casamento e também será o mestre do canteiro de obras. Uma cruz⁵ é aquilo que ele deverá construir. E assim, a justificativa de Kantor em relação à sua intervenção, pela sua

4 Kantor é contra a ilusão, no entanto ele sabe muito bem que sem a ilusão, o teatro não existe. Assim, ele aceita a ilusão, pois aceitando-a, sabendo como ela se manifesta, ele pode destruí-la. E segundo ele, a destruição na arte é sempre positiva pois coloca o artista frente à necessidade de transformação.

5 Nestes pequenos espetáculos Kantor se servia de objetos que eram frequentemente utilizados pelo Teatro Cricot 2: móveis como mesas, como camas, cadeiras, dentre outros. Por exemplo, a cruz de madeira usada em *Wielopole Wielopole*, também se encontra em *O casamento* e *Noite Feliz*. Evidentemente eles eram insistentemente trabalhados pelo artista ao longo da preparação do espetáculo o que levava à adequações conforme as necessidades de cada espetáculo. A cruz em *Wielopole Wielopole* quando fincada em um monte de terra caracterizava a tumba do soldado que parte para a guerra. Em *O casamento*, essa cruz era um objeto imponentemente, sólido.

necessidade de se referir aos meios utilizados pelo Construtivismo que, pouco a pouco, ele transformava a cerimônia do casamento em pretexto que lhe permitia em seguida introduzir na cena os elementos que contribuíram, segundo ele, para a criação do teatro contemporâneo.

Em seguida, é com o jogo do ator que Kantor se preocupa. Observando os estudantes em ação, ele desenha e explica a necessidade de dar vida, através de cada movimento, a todos os elementos que estão presentes na cena, como por exemplo: a rampa. O movimento sobre a rampa (as escadas da catedral) deveria ser ritmado, cadenciado, contrastado e os atores deveriam adaptar constantemente seu comportamento e sua atitude em função dos outros atores e do local no qual eles se encontravam. O ator deveria insistentemente adaptar o seu jogo à forma do objeto, neste caso, a construção. O ator deveria de alguma maneira dar vida a essa máquina, a este espaço.

O ator, para Kantor, deve sempre colocar seu corpo em relação a tudo que existe em cena, ou seja: na máquina de representar; suas pernas devem estar flexionadas porque assim ele pode mais facilmente e mais rapidamente mudar de postura. Sua aparência, segundo ele, deve sempre estar voltada para o espectador. Seu passo, alongado, deve ser duas vezes mais longo que na vida cotidiana. Cada gesto, cada ação deve conduzir a um destino preciso. Para poder determinar algo com precisão, é fundamental que o movimento seja o mais simples possível. Após cada seqüência, os atores devem se imobilizar por um instante como se eles não soubessem o que fazer em seguida.

Para melhor destruir a ilusão, o espetáculo começa com uma repetição do casamento. Desde então, o casamento deverá ser celebrado em uma catedral. Por isso a necessidade de que esta fosse construída diante do espectador. O Bispo e o Padre entre o público; ao fundo, o barulho de batidas de martelo que são amplificadas por um alto-falante; montam uma cruz e, em seguida, a levam para a cena. Os momentos trágicos e cômicos, as emoções nascem no instante da surpresa devido a essa situação que não é anunciada pelas situações que a precedem. Assim, a construção da cruz é reduzida apenas ao ato de construir, uma ação cotidiana e neutra. Mas graças a isso, uma cruz e uma catedral são criadas. Quando os espectadores se dão conta, a emoção se apossa deles.

A impressão é amplificada por uma música sublime, elemento importante na estrutura do espetáculo. A cerimônia do casamento, onde a estola do padre foi substituída por uma corda que une o jovem casal com tal força que eles quase são estrangulados, será freqüentemente interrompida por comunicados vindo do alto-falante que afirmava o Construtivismo ter nascido com a revolução⁶ e, com este acontecimento, a destruição de toda transposição duradoura da ilusão. Essa informação localiza o espectador na época na qual a cena se desenvolve.

⁶ De certa maneira, nenhuma outra arte esteve tão ligada à ideologia marxista e aos movimentos revolucionários como o Construtivismo. Antes dele, os artistas, pelo menos aqueles que tinham aproximações com o pensamento de esquerda, eram por muitas vezes motivados não somente por aspirações sociais e políticas, mas também por aquelas que eram estritamente formais. Apesar dos desmentidos: "...o Construtivismo era de fato vermelho." (SCHARF, 2000, p. 148).

O ritmo não é perceptível. A idéia de murar o jovem casal, construindo uma tumba ao seu redor foi uma cena criada pelos alunos para substituir a cena da noite de núpcias. Mas no lugar deste fim catastrófico (o casamento terminará com a morte dos noivos) foi adotada a convenção do circo. Desta forma foram elaboradas com precisão todas as etapas e o ritmo da construção da parede: no início com muito mais energia, pois o trabalho foi efetuado com uma cadência moderada e no final todos foram tomados pela fadiga. O efeito cômico era um recurso muito utilizado pelos construtivistas para reforçar um aspecto trágico ou catastrófico em cena. Graças à imaginação dos estudantes que, por vezes, era difícil de dominar e que, ao final, foi aceita por Kantor, apareceram muitos elementos cômicos em cena. Os movimentos, os gestos, os figurinos eram mais importantes do que a palavra.

Na segunda parte do espetáculo, os atores mudaram de roupa, mudou a maquiagem que envelheceu suas aparências transformando-os em velhos. Tudo isso foi feito seguindo as concepções do Construtivismo. Mas desta vez, toda ação se passa sob uma luz⁷ tênue. O teatro deve, desta maneira, tornar o mistério evidente. O espectador deve descobrir os mistérios que envolvem as famílias.

7 A luz, no Teatro Cricot 2, tinha uma função muito específica que era unicamente a de iluminar de uma maneira uniforme a cena. Entretanto, nas cricotages, em certas cenas, graças à música, Kantor, em alguns momentos, construía um ambiente bem determinado pela luz. Por exemplo: em *A máquina do amor e da morte*, durante as apresentações, a cena era iluminada por raios imóveis de luz. Na segunda parte de *Uma lição muito curta*, a frente da cena era mergulhada na penumbra para que o mundo cheio de luz fosse melhor visto através da janela.

Este é um mundo criado pela imaginação. A época mudou. O tempo agora é o do Surrealismo, uma nova época importante na arte do século XX. Os destinos das famílias após o casamento serão revelados, suas histórias serão contadas alguns anos mais tarde. Os membros da família estão mais velhos, saem, um após o outro de uma tumba. Tudo desaparece, permanece apenas a cruz e a silueta curvada do Cronista. Sua memória funciona melhor do que aquelas dos outros personagens: ele consulta a sua obra na qual, no passado, escrevia tudo. Mas aquilo que permanece na cena são apenas fragmentos de lembranças dos fatos, dos quais ele não se lembra quase nada porque o tempo já fez sua devastação no passado. É neste momento que Kantor faz aparecer todos os elementos do inconsciente, do sonho, da alucinação.

Foi também elaborada, na segunda parte do espetáculo, a idéia de segunda realidade que, após a morte, o tempo é uma total solidão levando ao esquecimento: os membros da família não se reconhecem mais, a mãe passa ao lado de seu filho e não o reconhece. Mas como eles passaram uma boa parte da sua vida juntos, os fatos que eles rememoram os unem por um curto instante. O Cronista os ajuda a colocar ordem sobre os fatos, mas a verdade não interessa a ninguém.

No cemitério, onde eles passeiam, eles falam frases desconexas. Eles esqueceram, não somente os fatos de suas vidas, mas também a estrutura das frases, de maneira que os assuntos parecem mais balbucios repetidos com obstinação. Os diálogos são automáticos e a única coisa de que eles ainda se lembram são as antigas

disputas: os gestos característicos para a querela, uma entonação muito marcada, a repetição das mesmas palavras. O Cronista tenta transpor o sonho, o comportamento da família e os fragmentos da memória em linguagem acessível para o público e ele ajuda os espectadores a articularem os enunciados incoerentes enquanto se refere ao seu livro. É desta maneira que o espectador descobre porque o jovem noivo, na cerimônia do casamento, se apoiava sobre muletas. Ele foi ferido durante a guerra. Mas agora ele não se lembra de nada: seja ele o soldado, seja toda uma unidade de soldados.

A irmã da noiva não pára de jogar com um círculo de metal. Ela volta a uma fase da infância. Não se sabe se o Bispo é realmente um Bispo ou um louco que caminha pelas ruas com um chapéu vermelho na cabeça. A mãe do noivo chora não somente por causa da cadeira sobre a qual ela tenta em vão se sentar, porque a sua construção é imperfeita, mas ela chora também pensando em seu filho morto na guerra. Na outra vida ela era uma lavadeira. Hoje a única atividade que ela se lembra é aquela de lavar: com um balde que está em cena, ela a tudo lava.

No desenvolvimento, um cadáver aparece reproduzindo a seqüência da cena da batalha na qual o noivo encontrou a morte na guerra. Os funerais acabam e o corpo do herói é colocado na tumba; o pretexto para a festa foi enfim encontrado. A tumba passa a ser utilizada como mesa e os atores, no lugar de cantar um canto fúnebre, cantam uma canção militar. Os membros das famílias, vendo-se na impossibilidade de se comunicarem, jogam uns nos outros o prato principal do banquete: espaguete.

Essa bagunça é interrompida por um breve instante pela aparição dos noivos e pelo silêncio que se instala por um curto momento. A noiva, nua, olha a cena e observa os personagens. Ela renuncia à idéia de voltar para este mundo e leva com ela o seu esposo de volta para a tumba. Os outros personagens, pouco a pouco, desfalecem de fadiga. Somente o soldado continua em cena marchando ao ritmo de uma música⁸ cadenciada.

Apesar da primeira parte da apresentação terminar com as palavras do Cronista: e eles, por muito tempo, viveram felizes, na segunda parte ele revela que a construção habilmente agenciada da totalidade do espetáculo, abre novas possibilidades à nossa imaginação. Os destinos das famílias dos noivos não se realizam como era de se esperar. A atividade da “escola primária de arte dramática”⁹ de Tadeusz Kantor termina com uma representação pública do espetáculo *Um casamento à maneira construtivista e surrealista*, cujos procedimentos teóricos foram chamados de *Lições de Milão*. Estes procedimentos foram publicados em 1990 pela editora francesa Actes Sud-Papiers.

Um ano mais tarde, Kantor não deixou de pensar na separação dolorosa com o Construtivismo e as diferentes tendências nas artes que desempenharam um papel importante no seu desenvolvimento artístico: o Surrealismo, o Dadaísmo, a

8 A música no teatro de Kantor tem um papel estruturante para o espetáculo no sentido de amplificar as emoções. Durante os preparativos dos espetáculos, se procurava por um tema musical concreto que correspondia ao ambiente e ao clima definido por Kantor. Permanecendo fiel à sua idéia de realidade, ele optava, sempre, pela “música pronta”.

9 Como ele se referia à oficina e a sua condição de professor.

Bauhaus. Em Milão, dirigindo-se aos alunos da sua turma, ele disse que tudo aquilo que foi dito por ele nada mais era do que a transmissão do seu conhecimento e do seu saber pois ele queria, concomitantemente, colocar ordem no seu olhar acerca destas correntes artísticas. Ele queria analisar uma vez mais, resumir e fazer disso um ponto de reflexão. Por outro lado ele também desejava se beneficiar disso para fazer um balanço da sua vida individual e pessoal. Em seus pensamentos germinaria então, uma nova idéia que estaria doravante presente em seu teatro e em sua pintura. Essa idéia levou à encenação de um novo espetáculo chamado *A máquina do amor e da morte*.

A máquina do Amor e da Morte¹⁰ O início do Teatro da Memória

O espetáculo é uma homenagem à arte do século XX e, ao mesmo tempo, uma confissão muito pessoal de aspectos da sua vida. Nessa cricotage, Kantor nos convida a penetrar no universo misterioso e inquietante do drama de Maeterlinck¹¹: *A morte de Tingatiles*. Ele retoma desta maneira o material que ele havia trabalhado antes da guerra no seu teatro de marionetes no ano de 1937. Ou seja, ele retorna aos princípios de sua fascinação pelo Construtivismo, pela Abstração, pela Bauhaus. Em cena, Kantor constrói um círculo de madeira que terá sobre ele, à meia-altura, uma porta de

10 Encenado em 1987, que tem a duração de pouco mais de meia hora e é de fundamental importância na última etapa de sua criação artística. Este trabalho se constituirá no desenvolvimento dos estudos iniciados em *Lições de Milão* e ao mesmo tempo, uma espécie de reencontro de Kantor com a criação de outros artistas.

11 Maurice Maeterlinck (1862-1949) foi dramaturgo, poeta e ensaísta belga de língua francesa. É considerado o principal expoente do teatro simbolista.

metal. Uma voz cheia de afeição que se ouve de um alto-falante, conta a história do pequeno príncipe Tingatiles. Essa história comentada pelos manipuladores das marionetes (atores em roupas negras que manipulam as marionetes de madeira que estão instaladas na cena sobre cadeiras móveis) que enquanto fazem comentários à propósito do drama, destroem a seriedade da história lhe conferindo novas significações. Todavia, o autor não lhe permite esquecer o lado patético do drama que se desenvolve sobre o palco.

Uma música ritmada e ameaçadora, a abertura da porta e os movimentos das “super-marionetes” construtivistas dos três manipuladores, interrompem o texto do drama amplificando o sentimento de inquietude. Este aspecto de ameaça e de inquietude é amplificado pelo Tipo Suspeito que durante toda a duração do espetáculo observa os acontecimentos que se desenvolvem em cena. Na sua terceira aparição, o Tipo Suspeito joga para os manipuladores longos bastões de madeira com os quais, a partir deste momento, eles colocarão em movimento as marionetes. Essa cena é quase uma citação da Bauhaus. Neanmoins, a cruel rainha volta vitoriosa. Sua chegada conduz a morte das irmãs de Tingatiles e do velho e fiel cavaleiro Alobade. A rainha aprisiona Tingatiles em uma mala de pano. Ele percebe então que a Rainha é a personagem que veste o mesmo figurino usado no espetáculo encenado pelo Cricot 2: *A galinha d’água*¹². No final do drama de

12 *A Galinha D’Água*, que se utiliza da estrutura do happening no teatro, introduzia a unidade da encenação de todos os elementos do espetáculo tratados como iguais: objetos, atores, texto, cena, público, com uma encenação em valor de suas propriedades fundamentais. O espetáculo refletia as tendências dominantes da arte pictural de Kantor neste momento da sua criação, ou seja, a Arte

Maeterlinck, o espetáculo se encontra em uma outra época. Os manipuladores das marionetes das irmãs de Tingatiles param diante da porta de metal. Eles a abrem e descobrem o pequeno Berger. É assim que termina o tempo da Santa Abstração, maneira como Kantor se refere ao Abstracionismo e à Bauhaus, e começa a segunda parte do espetáculo: meio século mais tarde, no ano de 1987.

Uma música sentimental faz surgir dois coveiros vestidos de negro. Eles trazem um pequeno cavalo feito de pano. Estes personagens, saídos das telas de Wojtkiewicz¹³, farão Tingatiles-Berger montar neste cavalo e andarão pela cena. Do lado oposto, chega a escolta fúnebre composta de três bruxas megeras que puxam o carro junto com a jovem noiva cantando um canto funerário italiano. Tingatiles-Berger e sua esposa são representados por crianças. Os dois cortejos que caminham em direções opostas se encontram várias vezes no centro da cena. Em alguns momentos, o casal se olha com ternura. A caminhada do cortejo é interrompida por um comunicado vindo de um alto-falante que ordena que todos deixem a cena. Os coveiros trazem um grande pacote negro que é colocado no palco. Os manipuladores da máquina do amor e da morte acendem grandes velas que são colocadas ao lado dos pacotes. Tadeusz Kantor, que esteve em cena desde o início¹⁴, dirigia quase

Informal.

13 Witold Wojtkiewicz (1879-1909), pintor polonês geralmente associado ao expressionismo. Inicia seus estudos na Escola de Desenho de Varsóvia e, em seguida, ingressa na Academia de Belas Artes da Cracóvia. Fascinado pelo desenho de marionetes, ele cria um universo pleno de símbolos onde se pode observar uma espécie de simbolismo que conjuga o mundo infantil com a angústia da existência humana.

14 A presença de Kantor em cena junto dos atores

que imperceptivelmente o ritmo, neste momento importante ele estava no meio da cena, mas ele não está só. Existe ainda a presença de um Sujeito de Olhar Suspeito, que é um personagem que está presente nas duas partes do espetáculo que em certos momentos se coloca no meio da cena junto com Kantor. Estar em cena é aparentemente a sua única função.

Amáquina do amor e da morte movimentada pelos maquinistas mostra em seu círculo dois personagens que se encontram nos dois pontos situados nas extremidades do seu eixo. A aparição do manequim do Belo Homem Jovem é acompanhada por uma música muito forte, considerando que a aparição do segundo personagem é amplificada pelo ritmo monótono de uma melodia lírica. O Autor, pouco a pouco, desvenda diante de nós o mistério que oculta a embalagem¹⁵ negra: uma jovem mulher nua – o manequim desconhecido – personagem totalmente indiferente ao funcionamento da máquina do amor e da morte. O artista recupera então o fundo da cena deixando os espectadores tocados pela descoberta.

Essa cricotage foi criada durante duas semanas de ensaios em Kassel. Antes, na

passou a ser uma marca de sua poética a partir da encenação de *A Galinha D'Água* e tinha como objetivo primeiro a destruição da ilusão.

15 Kantor cria a sua primeira "embalagem" em 1957 por ocasião da realização de *O Circo* de K. Mikulski. Em uma cena, ele colocava os atores dentro de enormes sacos negros de onde saíam apenas a cabeça e as mãos. Nos movimentos ondulantes das embalagens, percebia-se uma enorme força de sugestão aumentando os conflitos internos e delineando suas nuances mais sutis. Para ele, embalar é um ato temporal e transformador. Ao ocultar parcial ou totalmente o objeto, a atenção e o interesse para este torna-se mais agudo para as formas fundamentais que jazem ocultas.

Cricoteka, na Cracóvia, foram construídos as super-marionetes dos servidores, a porta de metal e o círculo de madeira da máquina. Kantor trabalhou com os atores italianos que já haviam participado de dois outros espetáculos do Teatro Cricot 2. O papel do Sujeito de Olhar Suspeito foi confiado a um dos atores do Cricot 2, Stanislaw Richlicki. O papel de uma das Bruxas-megeras foi representado por uma aluna da Escola de Milão. As crianças só apareceram nos últimos ensaios. O espetáculo foi preparado para a abertura do festival de Kassel na Alemanha.

Os preparativos foram muito intensos, todos os elementos do espetáculo foram criados ao mesmo tempo: o texto, os figurinos, a música, e toda a construção cenográfica. A concepção do espetáculo também se transformava à medida em que a produção evoluía. Foram duas semanas de trabalho ferozmente efetuadas pelos atores, pelos técnicos, e pelo próprio Tadeusz Kantor. O maior problema técnico acontecia com as cadeiras que deveriam se mover todas juntas na última seqüência da primeira parte do espetáculo. A realização das diferentes instalações e mecanismos levava dias inteiros, o que deixava Kantor cada vez mais impaciente. Assim, um dia antes da estréia do espetáculo, os trabalhos terminaram, e não criaram o efeito que ele desejava.

As mais importantes modificações foram feitas no personagem do Manequim-desconhecido. Durante os ensaios em Milão teve que ser o personagem do Soldado do espetáculo *Wielopole Wielopole*¹⁶

¹⁶ *Wielopole Wielopole* traz para a cena as recordações do passado de Kantor. Em meio a soldados, padres, rabinos, bonecos e objetos construídos, temos a visão da condição humana, de um artista profundamente marcado por suas origens e pela história do seu país. Ele recria, na

representado por uma mulher que, neste momento, carregava uma cruz até o meio do círculo da máquina. Assim, na estréia em Kassel, o Manequim-desconhecido aparecia em cena vestido de negro saído do público. Tadeusz Kantor se sentava em sua cadeira no meio do círculo e, fumando um cigarro, observava com indiferença o funcionamento da máquina do amor e da morte. Após o retorno para Milão, por ocasião da apresentação do espetáculo e, após outras tentativas, ele decide, enfim, colocá-la em uma embalagem. *A máquina do amor e da morte* marca o início da última etapa da criação artística de Kantor: o Teatro da Memória.

Uma lição muito curta Ensinaamentos aos jovens atores

No Institut International de la Marionnette¹⁷, em Charleville-Mézières no ano de 1988, Kantor realiza outra cricotage: *Uma lição muito curta*. Nessa encenação ele utiliza alguns jovens atores que já tiveram as suas primeiras experiências artísticas. Os primeiros encontros aconteceram em uma sala de conferência que rapidamente o cansou. Após alguns dias foi decidido levar o curso para a sala de teatro do instituto. Kantor foi à França com a idéia de realizar um espetáculo consagrado a casa. Ele trouxe o desenho de uma de suas telas intitulado *A casa* representando uma chaminé, o solitário elemento desta

peça, aspectos da sua própria história em face aos acontecimentos exteriores. Neste universo habitam seres grotescos que são retratos da própria condição humana: perecível como toda e qualquer matéria, e com muita certeza, a que perece mais rapidamente dentre muitas outras.

¹⁷ Associação criada em 1901 que tem por missão o desenvolvimento da arte da marionete através da formação e da pesquisa.

casa que sobreviveu após a catástrofe¹⁸. Entrevistas e discussões destinadas a casa precederam os trabalhos de cena.

Velhas roupas compradas no mercado se tornaram os figurinos dos personagens do espetáculo. No início ele encontra os moradores desta casa, ou seja: os atores. Estes encontros aconteceram em um Café vizinho. Após litros de café e da espessa fumaça dos cigarros, pouco a pouco começava a se desenhar a idéia do espetáculo. A apresentação feita pelos atores era interessante a tal ponto que ele a utilizou no início do espetáculo. O “Autor da peça”, um personagem cênico, tem a intenção de apresentar a sua obra, “a morte do poeta”, em um quarto. Assim, aparecem os personagens que ele havia inventado. Eles vivem a sua própria vida e falam seus próprios textos. Eles não se submetem às regras do drama criado pelo autor que não está certo de onde quer chegar e se justifica insistentemente diante do público. Os atores colocam em cena as suas obsessões, seus objetos. As proposições dos atores, submetidas à opinião do artista que faz uma síntese e que as abrevia para não as reduzir a um só instante, constituem a primeira parte do espetáculo representado ao ritmo de um tango.

Uma certa inquietude se instaura porque, “Ela”¹⁹, chega e toma conta da cena. As outras intervenções que esta personagem faz e, a mudança do tango para uma melodia comovente cria um ambiente repleto de tristeza e de nostalgia que anuncia a segunda parte do espetáculo. O Autor explica pacientemente que ela representa perfeitamente o seu papel, mas que está enganada porque ela não

¹⁸ Se referindo à Segunda Guerra Mundial.

¹⁹ A Jovem Noiva.

deveria interferir a não ser na segunda parte do espetáculo. Em seguida, o Poeta que durante todo o tempo estava sentado à mesa, volta-se ao público, está enfim convencido de apresentar o texto. Ele também desaponta o Autor. Ele declama o poema de Arthur Rimbaud *Le dormeur du Val* no lugar de recitar o texto previsto. O Autor tenta a todo preço organizar a situação e o caos que invadiu a cena. Torna-se impossível a continuação do espetáculo, mas ele tenta assim mesmo. Um dos jovens atores representa este personagem com a predisposição para improvisar papéis cômicos, elementos que não foram modificados por Kantor. A cenografia foi elaborada ao longo do desenvolvimento dos ensaios. Os cenotécnicos construíram os muros do quarto, a janela e, na cena, foram colocadas cadeiras, mesas e uma cama. Os atores escutavam diferentes formas musicais e registravam o barulho de diferentes elementos sonoros, como o som da chuva, por exemplo. Todos estes elementos eram, nos momentos apropriados, utilizados conforme as necessidades do espetáculo.

Os comportamentos, assim como os textos dos atores, eram minuciosamente observados e refletidos por Kantor que em seguida os adaptava propondo uma forma definitiva dos personagens. A idéia da casa, dos comportamentos primários dos homens, mudava constantemente. O Autor, as peripécias de sua obra de arte, o personagem do “Poeta” local Arthur Rimbaud, aos poucos vai ganhando importância na cena. Também existe nessa cricotage, um casamento, a Jovem Noiva, que carrega um véu branco e que deverá esposar alguém no desenvolvimento do trabalho. Um casamento para sempre,

até ao fim, como se tornou um hábito no Teatro Cricot 2 e, como pode ser observado em: *Onde estão as neves de Antanho; Wielopole Wielopole; Não voltarei jamais*²⁰, a temática vai sempre e necessariamente ao encontro da morte. Neste trabalho, a noiva, acentuando este aspecto, coloca uma corda ao redor do pescoço. A cerimônia do casamento é completada por formas grotescas de eventos funerários.

Ao ritmo de um tango, o cortejo composto pelos locatários do quarto aparece em cena dançando com um caixão²¹. Após se movimentar várias vezes ao redor da mesa, sobre a qual foi celebrado um lamentável casamento, os personagens levam a corda para o Jovem Noivo, eles o despem e deixam suas roupas com a sua esposa e o conduzem até o caixão. A Jovem Noiva continua, durante um certo tempo, a sua dança para se unir em seguida aos outros personagens. A maioria dos atores não continua o jogo e se recolocam em cena. Tudo isso é feito de maneira dócil. Eles encontram o muro do quarto e revelam aquilo que se esconde atrás. O quarto se transforma em sala de teatro. Os atores tornam-se espectadores. A luz muda, a Noiva também. Agora a luz é tênue mas não encobre aquilo que está se passando atrás da janela-cena, ou seja, uma dança sonambúlica da Jovem Noiva com as roupas do Poeta que se eleva lentamente do caixão. Os espectadores-atores fazem comentários sobre o espetáculo e sobre a música que o acompanha; eles falam desta

²⁰ *Não Voltarei Jamais* é uma espécie de reconstituição autobiográfica. Nele encontramos elementos dos espetáculos anteriores com um acento todo especial para a sua presença em cena.

²¹ O caixão utilizado em *Uma lição muito curta*, que aparecerá em *Não voltarei jamais* e *O doce noite*, já estava presente em *O polvo*, primeiro espetáculo realizado pelo Teatro Cricot 2 em 1956.

dança de amor e de morte que se passa do outro lado da vida. O Autor não reconhece mais a sua peça de teatro sobre a qual ele não tem mais domínio. O casamento torna-se um enterro e a Jovem Noiva oferece a morte no lugar do amor. O Poeta, que desde o início devia morrer na mesa sobre a qual havia uma corda suspensa, levanta-se totalmente do caixão. Os personagens do drama, ao invés de desenvolver a intriga, provocam incessantemente um caos cada vez maior. Na cena, a vida é reduzida a alguns instantes e a um só gesto. Apenas uma palavra é enunciada, não importa qual, permanece apenas a necessidade de repetição das mesmas palavras e das mesmas frases.

Essa cricotage é um ensinamento para os artistas de como fazer teatro, mas também uma lição-mensagem dirigida por um artista experimentado a jovens atores: qual é a condição do artista; o que é uma obra de arte; o que é a arte como tal? Este tema será utilizado por Kantor com o Teatro Cricot 2 na encenação de *Não voltarei jamais*, apresentada alguns meses mais tarde, ainda em 1988. Na preparação deste novo espetáculo, muitas cenas que compunham *Uma lição muito curta* serão retrabalhadas, desenvolvidas ou modificadas de acordo com a especificidade organizacional dos códigos que sustentariam *Não voltarei jamais*.

Noite Feliz

Um último ensinamento aos jovens atores

Quando Kantor iniciava uma oficina com jovens atores, normalmente ele começava pedindo para que os participantes falassem

um pouco das suas vidas pessoais. Para o espetáculo que viria a ser encenado em Avignon, França, em 1990, ele ouviu vinte narrações, o número de participantes da oficina, acerca do acontecimento mais importante das suas vidas. Após isso, Kantor instala em cena uma chaminé, tema de muitas das suas pinturas. Uma em especial estava pendurada no seu atelier acima da cabeceira da sua cama. Notadamente, uma clara evidência aos campos de concentração e, simbolicamente, a evidência de que o genocídio e a barbárie nazista habitavam insistentemente os seus pensamentos. A introdução deste elemento já havia sido tentada na preparação de *Uma lição muito curta*, mas não surtiu efeito desejado na cena. A idéia foi abandonada, mas não esquecida, tornando-se a base de *Noite Feliz*.

A idéia principal do trabalho seria a criação de um espetáculo que se tornaria uma espécie de retorno ao início de todas as coisas. Um retorno através do qual os alunos aprenderiam novamente o que é um objeto que mostraria o extermínio da humanidade e, ao mesmo tempo, a maneira como essa humanidade ressuscita insistentemente. *Noite Feliz* se tornou o momento no qual Kantor poderia escrever textos em movimentos acerca dos gestos de todos os dias, que ele podia falar das impressões da infância. Este último texto é o desenvolvimento das reflexões do artista acerca do seu trabalho iniciado em *Wielopole Wielopole*²².

Em cena, em uma casa, encontravam-se os objetos e os acessórios habituais

²² Em *Noite Feliz*, ele levou para a cena um dos temas que ele não conseguiu realizar em *Wielopole Wielopole*: a véspera de natal com a Virgem Maria, José e o Menino Jesus na manjedoura.

do Teatro Cricot 2: uma mesa, cadeiras, uma cama, além da grande chaminé. O espetáculo iniciava-se com os personagens deitados pelo chão cobertos com um pano branco. Muito docemente, eles se colocam a contar as histórias mais importantes das suas vidas. Eles escutam uns aos outros acerca de um fato atual. Kantor percebe que cada um deles está preocupado com a sua própria história. Iniciando, no quarto, entra o Menino Jesus carregado por um personagem que avança com ele no colo, cuja aparência é meio anjo, meio palhaço. Incidentalmente, ao fundo, soa uma cantiga de natal: *Noite feliz*. Um ator e uma atriz representam os papéis de José e Maria. Isso acontece durante um breve instante, pois o mais importante para eles é a exposição dos seus cotidianos, dos seus problemas pessoais. O que permanece é aquilo que eles consideram ser o mais importante para si mesmos. Mas a Bíblia não quer se fazer esquecer. Aparece então um soldado com um fuzil. Ele aponta a sua arma na direção do Menino Jesus. Ajoelhado, o Anjo anuncia a boa nova. Coberto de bandagens, ele eleva uma das mãos. Ele permanece assim, imóvel, durante um longo tempo. Um ator lê a Bíblia em voz alta. Ele nos fala da sequência dos acontecimentos desta história: Jesus será crucificado novamente.

Ao som de uma espécie de réquiem, os atores trazem uma cruz para a cena e o locatário do quarto torna-se a primeira vítima. Um julgamento unânime é pronunciado contra o Pequeno Rabino. Na verdade ele é que será crucificado. E o Padre, que é testemunha desta cerimônia, retira as roupas do seu corpo. O Anjo terminou sua missão porque a história que ele propôs chegou ao fim. Ele é colocado em um caixão. Os locatários da casa, em

um cortejo solene, participam das exéquias e retiram-no da cena. Os locatários-vítimas deste cataclisma – novamente representam seus papéis. O Pequeno Rabino desce da cruz e senta-se em uma cadeira. Os outros personagens voltam do enterro e contam, individualmente, a sua história pessoal e repetem os mesmos movimentos que são desconexos e absurdos. Em cena aparece uma guilhotina, e com ela um fundo musical, a música trata-se de um canto da revolução francesa. Sob a melodia de *Ça ira!*²³, uma outra história será contada na casa. Uma mulher, muito vulgar, com uma aparência lasciva, segurando uma corda, movimentando a lâmina da guilhotina para cima e para baixo. É o Padre que ordena o movimento desta máquina da morte.

Após a primeira tentativa que fracassa, ou seja, a vítima sai incólume, aparece em um cesto a imitação de cabeça de mulher, a cabeça da vítima; um recurso utilizado pelo teatro de feira e pelo circo. Os acontecimentos históricos não têm nenhuma importância para a humanidade que, de toda maneira, renasce constantemente. Outra música, um tango, dá aos personagens o lado cotidiano da vida. A melodia de *Noite feliz* os faz pensar novamente na Bíblia. *Ça ira!* é apenas história. Ao ritmo desta música o comportamento dos atores se transforma. A civilização aparece por um breve instante sob a forma de um canhão²⁴. Após a primeira prece, “Pai Nosso”, dita por um dos personagens, essa máquina de guerra atira. E novamente os locatários

23 *Ça ira!* é uma música simbólica da Revolução Francesa. Era uma das mais lindas e ameaçadoras para a nobreza e a Igreja. A expressão pode ser traduzida por: “vai indo”, “que vai” e “assim será”.

24 O canhão, que também foi utilizado em *O casamento*, se tornará, mais tarde, um dos objetos representativos dos “organismos do poder” em *Hoje é meu aniversário*.

são as vítimas. Todos caem por terra. Após alguns instantes alguém diz: é o fim. Um fim pelo qual o espetáculo começou. A história dos locatários desta casa – vítimas da civilização – pode recomeçar novamente. Mas a versão dos mesmos acontecimentos poderá, entretanto, ser completamente diferente. Essa palavra dos atores-vítimas encaixa-se com aquelas do artista, é a última lição proposta por Tadeusz Kantor aos jovens atores. Uma lição que consistia em lhes mostrar como estar presente em cena, como criar personagens, como representar com objetos, como construir um diálogo e, principalmente, como ultrapassar o diálogo. *Noite Feliz* foi concebida durante os ensaios de *Hoje é meu aniversário*²⁵ onde, em cena, apareciam os mortos, desta vez, os mais próximos: a família e os amigos. A história e a civilização destroem seu universo individual.

Durante os ensaios com os estagiários, Kantor não queria se limitar ao papel de um teórico da arte. Ele preferia mostrar o processo de criação artística e queria que os estudantes participassem deste processo. Assim, o acento foi, não sobre o ensino ou a instrução, como ele dizia, mas acerca de uma criação comum. O objetivo destas ações conjuntas era a realização de um pequeno espetáculo. Pequeno, mas intenso. No desenvolvimento dos trabalhos, Kantor falava de teoria, mas ela era apresentada sobre a forma verbal e informal, não à maneira de um curso magistral. Essa

25 Este trabalho define toda a obra de Kantor como pintor e criador teatral. O espetáculo coloca o “quarto da imaginação” do autor em cena. *Hoje é meu Aniversário* tornou-se um espetáculo onde Kantor expõe suas convicções sobre a estética teatral. Uma destas convicções trata a questão do ator e da imitação. A imitação sempre deforma o objeto real. Segundo suas convicções, os atores não devem imitar o que não são.

fórmula escolhida era considerada por ele o melhor método de ensino. Ao longo dos encontros com os estudantes, ele sustentava as idéias apresentadas pelos jovens atores reforçando suas concepções. Kantor sabia como estabelecer um contato com seus parceiros e como os incitar à ação. Ao mesmo tempo, ele tentava não ofendê-los e evitava também não os sobrecarregar demais com a sua personalidade. Essa era a medida de definir rapidamente e assim respeitar o caráter específico e individual de cada ator. Com isso, Kantor queria sensibilizar os jovens. Ele gostava muito do contato com eles. No entanto, ele era consciente da fadiga e da impaciência dos atores provocadas pelas fortes tensões devido a sua atividade durante a criação, tensão que o próprio Kantor sentia pelo fato que, de uma maneira geral, estes atores óprio universo artístico, levando-os a alcançá-lo, permitindo a eles tocá-lo e senti-lo como se eles fossem íntimos. Para estes jovens, ele era, sem nenhuma dúvida, um verdadeiro mestre. E era com confiança e com engajamento que eles partiam com ele em intensas viagens artísticas. O método de trabalho acerca desses pequenos espetáculos está diretamente articulado com aquele que Kantor adotou e utilizou intensamente com o Teatro Cricot 2, desde a sua fundação em 1955.

moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

Referências Bibliográficas

HALCZAK, Anna. *Ostatnie cricotages Tadeusza Kantora*. Kraków: Didaskalia, 2000.

KANTOR, Tadeusz. *Leçons de Milan*. Paris: ACTES SUD – PAPIERS, 1990.

SCHARF, Aaron. *Construtivismo*. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte*