

A TEATRALIZAÇÃO DO MUNDO SEGUNDO WITKACY (1885-1939): um artista da forma nas margens do seu tempo

**World theatricalization according to Witkacy (1885-1939):
a formal artist on the shores of time.**

Robson Corrêa de Camargo

Mestrado em Performances Culturais
Universidade Federal de Goiás – UFG

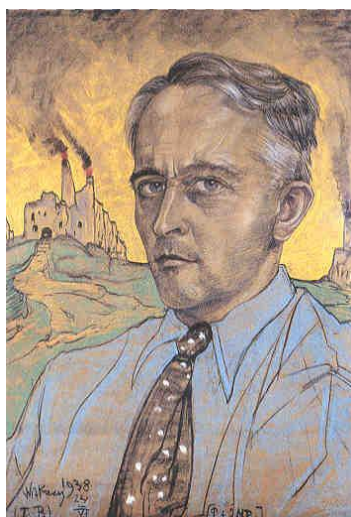
103

Resumo: Apresentam-se elementos da obra do artista, pintor, filósofo, performer e dramaturgo polonês Witkacy (Stanislaw Ignacy Witkiewicz). Sua obra, traduzida ao inglês e ao francês, desde os anos setenta do século passado, é ainda inédita em nossa língua, apesar de sua importância na construção da linguagem da vanguarda europeia do século XX. Ao final, trechos de *Pura Forma*, principal elaboração do autor.

Palavras chave: Witkacy, escritor polonês, forma pura.

Abstract: Here I present elements of the work of the artist, painter, philosopher, playwright and polish performer Witkacy (Stanislaw Ignacy Witkiewicz). His works, translated to English and French on the 1970s, are still unheard of in our language, despite their importance in the twentieth century. At the end, parts of his work *Pure Form*, main aesthetical platform of this author.

Keywords: Witkacy, polish writer, Pure Form.



Witkacy 1938, auto-retrato

Pastel: 70,3 x 50,4 cm.

Muzeum Śląskie w Katowicach

Poucos conhecem Antonin
Artaud (1896-1948) e sua obra.

Completa, publicada apenas em francês, tem 28 volumes (Gallimard), assim poucos leram todos os seus escritos e podemos dizer o mesmo dos poucos textos já publicados em português. Um muro cruel se erige em torno da sua obra *O Teatro e seu Duplo* (hoje esgotada). Esta é a única porta para muitos dos pensamentos do artista francês, e leva, muitas vezes, a um caminho sem saída, como se ela representasse todo seu pensamento. Alguns de seus seguidores, satisfeitos, agem como se tivessem lido todo seu

evangelho. Artaud é hoje um templo, onde se passa pela porta apenas para fazer o sinal da cruz, condenado a ser apenas uma referência em todos os trabalhos daqueles que não conhecem sua obra. Existem, em português, hoje apenas três títulos disponíveis em livrarias, que trazem apenas alguns de seus escritos – em espanhol, não chegam a dez. Estranho num país que tem cerca de quarenta cursos de teatro, apenas na graduação.

Esta certamente é uma das razões porque soam estranhas estas palavras:

“ (Papa) Teu Deus católico e cristão que, como todos os demais deuses, concebeu todo o mal:
1º. Você o enfiou no bolso.
2º. Nada temos a fazer com teus cânones, índice, pecado, confissão, padralhada, nós pensamos em outra guerra, guerra contra você, Papa, cachorro! (...) Aqui o espírito se confessa para o espírito. De ponta a ponta do teu carnaval romano, o que triunfa é o ódio sobre as verdades imediatas da alma, sobre estas chamas que chegam a consumir o espírito. Não existem Deus, Bíblia. Evangelho; não existem palavras que possam deter o espírito. Nós não estamos no mundo, oh Papa confinado no mundo!; nem a terra nem Deus falam de você. O mundo é o abismo da alma. Papa caquético. Papa alheio à alma, deixe-nos nadar em nossos corpos, deixe nossas almas em nossas almas, não precisamos do teu facão de claridades (ARTAUD, 1925,

Palavras ao Papa. tradução de Cláudio Willer).¹

Poucos hoje teriam esta coragem, coragem que não era só dele, mas de muitos dos artistas vanguardistas do início do século XX. Luis Buñuel (1900-1983), outro surrealista, o cineasta espanhol, também portava o mesmo ódio iconoclasta. Não à toa, entre outras coisas a igreja de sua Espanha apoiava o fascismo do General Franco que assassinará artistas como Garcia Lorca, trabalhadores e camponeses. Em seu “Edad de Oro” (1930) Buñuel apresenta Cristo numa orgia com Marquês de Sade, obviamente obra que será proibida na França liberal e atea e só liberada cinquenta anos depois.

Estes atos formais de procura de uma real expressão humana na arte hoje aparecem como atitudes isoladas, de loucos presos em reformatórios, como neles esteve Artaud. Mas Artaud não era o único que viveria às margens e nos limites. No Brasil, entre tantos nadando contra a corrente podemos citar Flávio de Carvalho (1899-1973), este surrealista

¹ Artaud, Antonin. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, Tome I*, 1976 and 1984. (tome 1, vol. 1 p.271)

performer brasileiro, que andava de saias pelas ruas paulistas na década de 1950, seu “traje de verão”, como chamava. Flávio foi nomeado para o prêmio Nobel de literatura em 1939, outorgado ao escritor finlandês Frans Eemil Sillanpää (1888-1964). Certamente estes vanguardistas deixariam envergonhados muitos artistas de nossa vazia arte contemporânea.



Flávio de Carvalho²

Entre tantos vanguardistas esquecidos há outros que nem podem ser lidos, mais ao leste, vindo de um

² Disponível em: <http://cerradomix.maiscomunidade.com/evento/exposicoes/7785> (acesso em 05/05/2013).

país chamado Polônia, a Polônia de *Ubu Rei* (1896), de Alfred Jarry (1873-1907), onde surgiu outro fundamental artista de “vanguarda”, este totalmente inédito em nossas plagas até o dia de hoje. Não há porque reclamar de seu desconhecimento.

Witkacy (Stanisław Ignacy Witkiewicz) poeta, romancista, dramaturgo, pintor, filósofo polonês, nasce em 24 de fevereiro de 1885 em Varsóvia, Império Russo, hoje Polônia, e morre em 18 de setembro de 1939, em Jeziory, Polônia, hoje Ucrânia. Cem anos após seu nascimento nada foi publicado em nossa língua.

Witkacy, para aqueles que mal conhecem Artaud e os vanguardistas do início do século XX em sua crítica ácida, é uma das principais figuras do teatro polonês e da chamada vanguarda europeia no início do século passado. Infelizmente ele ainda não pode ser encontrado nos manuais dos cursos de teatro em língua portuguesa. Nossa ignorância é lusófona. Antecipa Witkacy o teatro que chamariam “do absurdo” e também a vanguarda norte-americana dos anos 1960, como bem registra o

crítico polonês Jan Kott (1914-2001). Witkacy tem também sua obra teatral completa publicada em francês, como Artaud. Entretanto, ele nunca foi encenado em nossa língua. Uma única vez, em francês, tentou-se mostrar sua obra em Portugal, proibida pela censura salazarista. Martin Esslin o considera uma das maiores figuras da vanguarda europeia do século XX. Witkacy pode ser colocado, pela sua produção teórica e artística, ao lado do irlandês Samuel Beckett (1906-1889) e do romeno Eugène Ionesco (1909-1994).

Witkacy, este dramaturgo do absurdo, surrealista, erótico, irônico, cubista, também teve um fim trágico, suicida-se em 31 de agosto de 1939, aos cinquenta e quatro anos de idade, quase um mês após a assinatura do pacto Hitler-Stálin de não agressão, dezenove dias após a invasão dos nazistas à Polônia, e dois dias depois da invasão de Stálin à Polônia, com o Exército Vermelho.

O teatro de Witkacy procura “recriar o sentimento primordial do maravilhoso na existência humana”, um sentimento metafísico do mistério da vida. Suas peças se dirigiam, já em 1920, contra um mundo

desumanizado pela tecnologia, contra a mecanização e a ciência, tema abordado em sua peça *A Locomotiva Louca* (1923), representada pela primeira vez no Teatro Cricot, em Varsóvia, em 1933 (GEROULD, 1981, p. 185).

Filho do também pintor e crítico de arte Stanislaw Witkiewicz, em sua juventude tornou-se oficial do exército czarista, mas também se engaja, apoiando, nas ruas de Petrogrado, as manifestações que deram origem à Revolução Russa de 1917. Logo após voltar do serviço militar, agora em sua Polônia liberada pela revolução bolchevique, cria sua persona artística “Witkacy”, uma combinação ao reverso de seus sobrenomes Ignacy Witkiewicz. Se ainda não conhecemos este autor, o Brasil pra ele não era totalmente desconhecido. Uma de suas importantes obras, *A Mãe* (*Matka*, 1924), uma “obra repugnante”, conforme define o próprio autor, cita nosso país. A personagem Nina Cobraska (Mãe) tem um filho (Leão Cobraski), um intelectual que tenta salvar a arte de sua “decadência” numa família totalmente decadente. Sobre o pai da personagem o que se

sabe é que havia se metido em um negócio de criação de capivaras e fora enforcado no Paraná.

Antes de Witkiewicz se transformar completamente em Witkacy, ele viveu plenamente e pessoalmente este tempo intenso de fronteiras mutantes e (re) construídas. Estuda na Academia de Belas Artes de Cracóvia e também viaja para a Alemanha, França, onde convive com os fauvistas, Picasso, e Itália. Em 1914 participa como fotógrafo da expedição antropológica de seu grande amigo e também polonês Bronislaw Malinowski (1884-1942), o importante fundador da antropologia social, conhecendo assim a Índia, Austrália, Nova Guiné e o arquipélago Malaio, para acompanhar o trabalho com os Mailu (1914/1915) nas Ilhas Trobriands, como fotógrafo e desenhista. Permanece até maio de 1916, também por causa de dificuldades de locomoção nos tempos de guerra. Artaud, onze anos mais novo, verá seus artistas balineses apenas em 1931, na Exposição Colonial de Paris, ano que ele escreverá *O Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade*, publicado na

Nouvelle Revue Française no mesmo ano. Witkacy teve seu encontro com estas culturas inspiradoras “in loco”, ao início da Primeira Guerra Mundial, e junto a um dos grandes antropólogos do século XX.

Em carta ao seu amigo Malinowski, antes de iniciar sua viagem trobriandeza, descreve sua crise pessoal e a “incapacidade de estabelecer sua própria identidade” e também estabelece a importância desta experiência que irá delinear toda sua vida, “só a idéia de viajar com você a algum país selvagem parece fazer algum sentido. Uma mudança radical o suficiente para virar tudo de cabeça para baixo”.

Fruto talvez deste esfacelamento identitário, de seu país sempre invadido e recortado e de sua vida, seus primeiros quadros e correspondências serão encontrados assinados como Witkac, Witkatze, Witkacjusz, Vitkacius, Vitecasse, o que também o ajudava a diferenciar-se nominalmente de seu pai, também pintor. Estas suas várias personalidades misturaram-se com sexo, drogas e álcool, uma exigência constante em seu estado de produção

artística. Como Van Gogh, seu trabalho só ganhará o devido reconhecimento após sua morte, também por suicídio como a do pintor holandês. Hoje é um dos dramaturgos poloneses mais encenados, assim como seus quadros reconhecidos em todo mundo, infelizmente não no Brasil. E isto apesar de termos dois grandes nomes do teatro polonês em nossa recente história, o ator e diretor Zbigniew Marian Ziemiński (1908-1978), que havia deixado à Polônia dois anos após a morte de Witkacy (1941) e o crítico carioca Yan Michalski (1932-1990), aluno de Ziemiński.

Seu trabalho foi (re)descoberto a partir das encenações de outro importante diretor e pintor polonês, Tadeusz Kantor (1915-1990), quando este encena “A Lula” (1922) inaugurando seu teatro Cricot II em 1956, espetáculo marcante para o término do domínio do “realismo socialista” na Polônia e não apenas pela sua encenação cheia de quadros fantásticos e irreais. Este papel político todo o teatro do absurdo exerceu ao lutar contra os absurdos impostos pelo realismo “socialista” nas décadas de 1930 a 1970. *A Lula* tem como personagem central Hyrcan

IV e pode ser considerada uma premonição do que iria acontecer com a Polônia, invadida por Hitler e também Stalin muitas vezes. O teatro que Kantor inaugurava com as peças de Witkacy, *Cricot II*, era um teatro experimental que procurava reestabelecer a tradição do teatro de vanguarda na Polônia. *A Lula* de Witkacy, peça em um ato, havia sido estreada na Polônia em 1933, no mesmo teatro Cricot, com sua personagem vestindo roupas semelhantes à do ditador alemão.

Kantor inicia suas atividades encenando várias peças de Witkacy, como *O Louco e a Freira* (1923, encenada por Kantor em 1963, no Cricot 2 Teatre), mas também utilizando os mesmos princípios estéticos desenvolvidos por Witkacy. O trabalho de Kantor, segundo afirmam seus analistas, consistia em “criar ilustrações artísticas de mecanismos da memória”. Sequências de quadros irreais, situações absurdas. Como afirma em seu site “crikoteca.pl”: “Não existimos sem a forma; nós pensamos e sentimos com imagens, somos físicos”. Kantor, ainda segundo o mesmo site, “criou um espaço sugestivo onde os mortos e os

vivos se misturam, (...) onde nossas cruéis experiências são reveladas. (...) como em um espelho distorcido”³. Estes eram os princípios estéticos do trabalho de Witkacy.

Os escritos de Witkacy, que originam o trabalho de Kantor, suas pinturas e relacionamentos pessoais sempre se pautaram por estabelecer situações inusitadas, Witkacy inclusive, em sua época, recusava-se a se aproximar de muitos dos grupos de vanguarda então existentes, era “um franco atirador com uma metralhadora giratória na porta de seu apartamento”⁴. Conheceu apenas uma relação com um grupo polonês chamado Os Formistas. Witkacy perambulou para além dos limites fronteiriços dos principais movimentos contemporâneos.

Depois de terminada a Primeira Grande Guerra, em sua liberada Polônia de 1918, escreve 30 peças teatrais, entre elas *O Louco e a Freira ou Nada é Tão Ruim Que não Pode Ficar Pior* (1923); *A Mãe* (1924), e três

³

<http://www.cricoteka.pl/en/main.php?d=t Kantor&kat=33&id=13> (acesso em 22/03/2012).

⁴ Em um episódio na vida de Flávio de Carvalho em São Paulo, ele assim foi descrito.

romances, sendo *Insaciabilidade* (1927) o que ganhou maior atenção. Este é descrito como um romance futurista de 500 páginas, escritas por um “esquizofrênico” que move suas personagens entre as esquinas da iniciação sexual, a loucura e o assassinato. Romance formado “no amálgama da intensidade de Dostoievski (1821-1991), da digressão de Rabelais (1494-1553) e da sátira de Jonathan Swift (1667-1745)” (WITKACY, *Insatiability*, 1977, introdução iii).

Em 1930, já com trinta e cinco anos, Witkacy estabelece o seu Teatro Artístico na pequena e fria Zakopane, a capital do inverno polonês, no extremo sul, quase fronteira com a hoje Eslováquia. Nela dedica seus últimos anos de vida à filosofia, sendo um de seus trabalhos mais conhecido *Conceitos e Princípios Internalizados no Conceito de Existência* (1935). Witkacy também foi um artista da fotografia, fotografando-se inúmeras vezes, como um palhaço, um drogado, um médico, um padre, um louco. Há uma fotografia famosa de 1915-1916 (vejam em seguida) que antecipa Magritte, tirada na URSS,

apresentando Witkacy em seu uniforme do Regimento Pavlovsky, parado, de costas, em frente a dois espelhos, onde pode se observar quatro Witkacys projetados em ângulos diferentes.



Witkacy: autoretrato múltiplo refletido no espelho (1915-16)⁵

Witkacy nesta aparente busca pela identidade ou no esfacelamento da própria, ou mesmo na constatação de seu completo estilhaçamento reconfigurado, procurou respostas aos mistérios da existência. Segundo seus escritos filosóficos, o mistério da existência não poderá ser nunca resolvido, mas apenas experienciado. Em sua teoria da arte defende que, através da experiência humana realizada com a verdadeira arte (pintura, teatro e música), um indivíduo intensificará seus sentimentos individuais e afirmará

sua própria particularidade em face ao universo estranho. Witkacy chama este estado de “sentimentos metafísicos da existência estranha”, estado onde se cria um sentimento infantil de êxtase e de ansiedade.

Em suas obras Witkacy procura restaurar este estado metafísico (além da matéria), este universo fantástico de maravilha e do horror apocalíptico, onde a separação entre o mundo dos sonhos e da realidade cessa e se estimula sua inter-relação. Witkacy é uma personalidade intrigante e maravilhosa, certamente da estatura e semelhança de Artaud, em sua lucidez e em suas viagens, sempre na contramão dos movimentos de vanguarda. Este estado inseparável e inusitado entre a vida e a arte, também almejado por Artaud e muitos outros artistas do início do século XX, onde tudo se transforma em jogo, acompanha mesmo sua vivência cotidiana e inclusive suas relações pessoais.

Stanislaw Ignacy Witkiewicz experimentou também número considerável de alucinógenos da sua época, elemento fundamental na elaboração de seu estado de produção criativa. Suas "soirées"

⁵ Disponível em: <http://info-poland.buffalo.edu/classroom/witkacy/witkacy.html> (acesso em 05/05/2013).

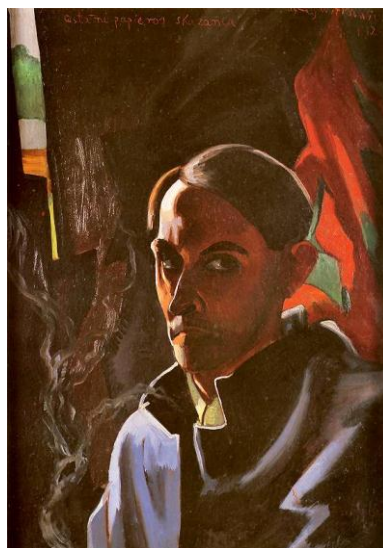
(apresentações) incluíam atos teatrais, psicodrama, comédia, tudo feito pelo próprio artista em um estado alucinatório. A Arte, para Witkacy era um significativo discurso da revelação humana. Sua *Teoria da Forma Pura* orientou seu trabalho assim como sua atuação no mundo. Seus encontros tornavam-se verdadeiros “happenings (acontecimentos)”, como seria conhecida a performance de hoje nos anos sessenta do século XX. O poeta Julian Przyboś (1901-1980), acompanhado pelo pintor Wladyslaw Strzeminski (1893-1952), descreve uma de suas visitas a Witkacy, em Zakopane, onde foram visitá-lo para discutir a *Teoria da Forma Pura*, a partir dos trabalhos realizados por Strzeminski:

O quarto estava cheio de quadros pendurados todos no estilo de Witkacy (...) Era a primeira vez que eu os via e minha impressão foi totalmente desagradável. Uma ofuscante cacofonia de cores e confusão de linhas (...) Eu me lembro também de um lavatório: uma tijela de lata e um pote de água. Eu me lembro porque a cada instante Witkacy interrompia a conversa, saía, voltava e lavava suas mãos. Eu suspeitava que era o que ele fazia para tornar a situação “estranha”. Outra coisa que ele fazia, com o mesmo

propósito, era gritar, sem qualquer motivo, dois provérbios, um em francês: “depois de nós o dilúvio!” (Apres nous le deluge!); e outro ditado russo famoso: Eu seria um herói, não fossem minhas hemorróidas!” (GEROULD,1993, p.225).

111

À nossa pergunta, como uma pintura poderia preencher os postulados da Forma Pura, ele respondia: “O fim da arte está se aproximando” e repetia seus gritos e provérbios. Witkacy, que na verdade tinha uma obsessão compulsiva por lavar as mãos, praticava com seus gritos como “método de discurso, uma expressão de suas teorias filosóficas, uma performance ou happening.



Auto Retrato 1924.

Witkacy: último cigarro de um condenado à pena de morte
 Autoportret (Ostatni papieros skazańca)
 1924. Olej na Dykcie. 72 x 51 cm.
 Muzeum Literatury, Warszawa.

Witkacy também escreveu um livro chamado *Nicotina, Álcool, Cocaína, Peyot, Morfina, Éter + apêndice* (1932). Nele descreve seus experimentos com as drogas em seu estado de produção artística. Em seus processos criativos ele anotava o que tinha ingerido, afirmava: “a humanidade havia sido retirada de seus estados metafísicos, a verdadeira fonte do verdadeiro ser, nós nos encontramos diante do fútil conflito de buscar o transcendente. A arte como um discurso significativo e um ato de revelação acabou.” (WITKACY, 1932). Este estado, de alguma forma, segundo Witkacy, pode apenas ser alcançado com a ajuda de narcóticos.



Nova Aurigae (Witkacy, 1918). Pastel, papier niebieski. 45,6 x 58,5 cm. Muzeum Literatury, Varsóvia⁶

Witkacy desconstruía em sua época os fundamentos do modernismo e colocava a validade da arte em seu tempo. Sua última fase criativa é onde desenvolve concretamente seus postulados da Forma Pura. Nela ele afirma que através da arte podemos alcançar o estado metafísico da Existência Estranhada. Afirmava: “O trabalho de arte deve chocar o espectador. O mundo contemporâneo nos desensibiliza. A tarefa da arte deve ser excitar os nervos adormecidos. Isto só pode se dar pela deformação ou pela separação total da realidade com a arte”. Para Witkacy a arte deve abandonar completamente a noção de representação, o reflexo verdadeiro da realidade. Uma pintura deve reforçar a unidade humana. Para Witkacy esta unidade é uma multiplicidade que estimula a imaginação no espectador e se estabelece como experiência única no mundo, quase como uma experiência espiritual.

⁶ Epsilon Aurigae é o nome de uma estrela da constelação de Auriga). Esta estrela tem o que alguns astrônomos pensam ser, uma companheira invisível, um possível disco de

poeira de igual tamanho que a acompanha e, por um período, a eclipsa.

Witkacy e o Teatro das Formas

Puras

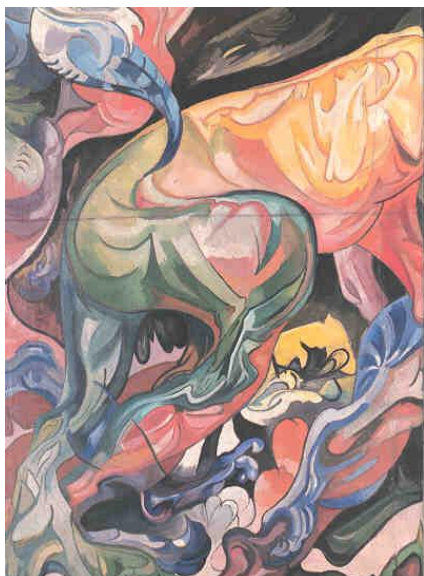
Para Witkacy o teatro ofereceria mais que qualquer outra forma de arte, pois propicia uma fusão total dos sentidos auditivos e visuais, o que possibilitaria um contato imediato com a “maravilha metafísica”.

Se os modelos da peça “bem feita” resistiram no século XIX e são discutidos até hoje, Witkacy se opõe a ela, recusando-se tanto às técnicas naturalistas, como às simbolistas e às psicológicas.

O objetivo de seu teatro não era manter a plateia envolvida emocionalmente com a peça, um envolvimento, segundo ele, doentio e do qual a plateia está cansada de viver na vida real. Entretanto, embora esta postulação nos lembre bastante os postulados de um certo dramaturgo alemão, em Witkacy ela se aproxima mais dos postulados surrealistas, afirmando que uma peça teatral não deveria resolver os problemas sociais, como “visto em algumas peças de Ibsen e em Bernard Shaw”.

O teatro das Formas Puras deve deformar livremente tanto a vida real como a fantasia, para “criar uma essência completa que seria definida apenas pelo ato teatral em si”. Evita-se assim as preocupações com a consistência ou lógica das personagens que se fundamentam na vida real. No mundo dramático de Witkacy tudo deve ser possível. No palco “todo mundo é um sonho”. Ao deixar o teatro (o espectador) deveria sentir-se como recém acordado de um sonho estranho, no qual as coisas mais simples estão possuídas por um estranho charme característico dos sonhos, incomparável a “qualquer outra coisa”. O teatro deve transportar o espectador a um estado excepcional. O “estado da compreensão sensória” do Mistério da Existência, o qual não pode ser alcançado apenas pela vivência cotidiana.

A primeira peça apresentada por Witkacy foi de tão difícil compreensão (Tumor Brainowicz no Slowacki Theater) que os próprios atores se recusaram a apresentá-la depois da estreia. Suas peças começam a ser encenadas de forma mais intensa apenas nos anos 1970.



Luta (detalhe), 1921-22. Óleo
[Museum of Art, Lodz](#)

Definem-se alguns padrões ou temas principais nas obras teatrais de Witkacy. Primeiramente a situação que se apresenta está sempre em transição, onde há uma velha ordem caindo em pedaços e as massas em revolta, qualquer coisa pode acontecer e realmente acontece. Witkacy também utiliza os recursos da paródia de épocas e dramas antigos. Toma emprestados trechos de peças tradicionais adaptando-as para criar um resultado místico. Richard III em Nova Entrega. A Mãe é uma paródia de Fantasma de Ibsen. O grotesco também está sempre presente em sua cena. Um dos últimos elementos sempre utilizados por ele são a morte e fantasmas, aparecendo personagens

como vampiros, múmias, robôs e outros que sempre ressuscitam. Seus dramas podem ser qualquer coisa menos textos literários.

Vejamos, em seguida, alguns trechos da palestra proferida por Witkiewicz “A Pura Forma no Teatro”, em 29 de dezembro de 1921 no Teatro Maly em Varsóvia. Podemos com ela observar que, apesar de seus atos aparentemente insanos, há por trás de suas proposituras uma densa atitude para a arte teatral:

A arte é a expressão (...) da unidade construída diretamente por nossa individualidade de construções formais de quaisquer elementos (simples ou complexos), de tal forma que essas construções nos afetam diretamente, e não através da compreensão cognitiva (racional). A noção de forma é ambígua e, quando utilizada sem fazer distinções anteriores dá origem a profundos equívocos, eu prefiro, em vez da noção de forma pura, a qual defino como uma certa construção de quaisquer elementos, tais como sons, cores, palavras ou ações combinadas destes com enunciados verbais. Pintura e música tem elementos simples, ou seja, as qualidades puras, enquanto que a poesia e o teatro têm elementos complexos. Cada construção é uma pluralidade determinada de elementos contidos em um todo, em uma unidade. Em contraste com construções utilitárias (pontes, locomotivas), cujo

propósito é de um uso prático, obras de arte têm uma construção autónoma, independente de qualquer outra coisa, e é precisamente este aspecto que eu chamo de forma pura.



Witkacy: poses, 1923-31⁷

A noção de forma pura é um conceito liminar, isto é, nenhum trabalho pode sempre ser um modelo de forma absolutamente pura, uma vez que é o trabalho de um determinado indivíduo real, e não a criação de algum espírito, inimaginável abstrato. O sentimento metafísico cresce polarizado na psique de uma determinada pessoa e cria uma Forma individualizada. O resultado é que os elementos emocionais e imaginativos desempenham um papel na maneira que a forma é construída, tornando-a impura no trabalho final.

A criação artística não é uma combinação racional de elementos em um determinado todo certo, mas o resultado da unidade dada diretamente do nosso "eu", que no ato criativo, por meio de reais sentimentos e percepções, produz diretamente uma determinada forma, agindo como tal sobre o espectador ou o ouvinte, evocando um sentimento elevado de

unidade de sua individualidade. No entanto, a essência de um trabalho artístico ao seu final, não se encontra em tais "elementos emocionais", ou em outras palavras, nos sentimentos da vida real e de suas percepções que tornam impuro a Forma Pura (que em um determinado trabalho pode ser isolado só em forma isolada), mas sim na construção formal que diretamente provoca um sentimento metafísico, que por sinal também pode ser despertado por tensões poderosas nos sentimentos da vida real, em reflexões filosóficas, em visões da natureza, sonhos, ou qualquer tipo de fenômeno que transcende a experiência cotidiana.

O que importa realmente é a adequada divisão entre vida real e os elementos puramente artísticos, que em cada obra de arte deve existir em diferentes proporções...

Na minha opinião, além de certos limites estabelecidos por considerações estéticas, este material utilizado não é, deve nenhum interesse para nós, já que para esta "melhoria" imediata da humanidade, já temos instituições especiais: as igrejas e as escolas.

O significado social do teatro poderia ser infinitamente aumentado se ele deixasse de ser um lugar para tomar um novo olhar sobre a vida, para o ensino ou para expor "visões", em vez disso ele deve se tornar um verdadeiro templo de experiência dos puros sentimentos metafísicos.

O conceito de forma pura é um conceito limite, pois nenhuma obra de arte pode ser criada sem elementos da vida real. Algum tipo de ser deve sempre agir e falar no

⁷ Disponível em <http://info-poland.buffalo.edu/classroom/witkacy/witkacy.html> (acesso em 05/05/2013).

palco, partes das composições nas pinturas serão sempre mais ou menos análogos aos objetos reais no mundo visível, e o motivo é a impossibilidade de distribuição de tensões dinâmicas e direcionais. Devo salientar que a Teoria da Arte, como formulada acima, em seus contornos gerais, de modo algum pode ser utilizada para impor regras a artistas em sua criação.



Witkacy: poses, 1923-31⁸

(...) Arte age como uma espécie de narcótico, cujo efeito é o de evocar o que chamei de sentimento metafísico através de um ajuste de construções formais, e porque o efeito de cada narcótico enfraquece com o tempo, necessitando de doses maiores, chegamos ao ponto em que as obras de os velhos mestres pararam de fazer uma impressão em nós, e Arte, dada a diminuição de sentimentos metafísicos no curso da evolução social, começando com os gregos e continuando até o Renascimento, se degenerou para uma simples imitação da vida e do mundo. Elementos não essenciais a Arte assumiram o primeiro lugar e o aspecto formal tornou-se reduzido ao papel de intensificar elementos qualitativamente diferentes: sentimentos da vida real e os

sentimentos na esfera de conceitos intelectuais.

O renascimento da forma pura, que, em um último esforço desesperado opõe-se à onda cinzenta e mecanizada que inunda nosso mundo, não pode, em nossas atuais circunstâncias dispensar o uso do non-sense e da deformação.

Mas isso não é por causa da nossa impossibilidade de expressar em formas preexistentes sentimentos desconhecidos para os nossos antecessores, mas porque se tornou necessário expandir as possibilidades de composição puramente formais e de intensificar e tornar mais complexos os elementos da criação formal e de produzir um efeito sobre aqueles que recebem estas impressões.

Assim como artistas não podem se expressar plenamente em formas pré-existentes, assim também os espectadores e ouvintes não podem, através da contemplação dessas formas ser despertados para o verdadeiro gozo estético.

Devemos ter em mente que a expansão das possibilidades composicionais só podem ser alcançadas por meio de certos desvios das formas vulgares que o realismo degenerou. Criados na ideologia realista, sempre pedimos de cada obra de arte, "Bem, certo, mas o que ela está tentando dizer? O que está representando? Qual é a "idéia "por trás deste trabalho?" (...)

Não se entende que uma obra de arte é o que é e nada mais, pois estamos acostumados a pensar que a arte é a expressão de algum tipo de vida real conteúdo, a representação de alguns mundos reais ou fantásticas, algo que tem valor somente quando comparado com qualquer outra coisa da qual ela é a reflexão. Mesmo se nós

⁸ Disponível em <http://info-poland.buffalo.edu/classroom/witkacy/witkacy.html> (acesso em 05/05/2013).

realmente experimentarmos outra coisa, que era e é a essência mais profunda da nossa individualidade – o que foi dado, sua irreduzível unidade. (...)

Para aqueles capazes de compreender, a Forma Pura no palco significa que, como o significado de conceitos na poesia, ações determinadas em conjunto com as enunciações são os elementos próprios da construção teatral, como sons e cores o são na música e na pintura. Esta não é a "musicalização" da pintura e do teatro, é a "pinturização" do teatro e a "teatralização" da música. Um lembrete para os artistas e espectadores do verdadeiro valor destas Artes, devido a que as obras dos grandes mestres nos falam através dos tempos, independentemente das diferentes "formas de olhar a vida e as coisas" - em outras palavras, uma lembrança do seu valor formal. ...

No que respeita à Arte, devemos distinguir duas forças: (1) o instinto primal formal do homem, decorrente do princípio mais profundo da existência: a unidade na pluralidade, um princípio de que nós próprios somos a expressão, e (2) o instinto de rebanho, que encontra expressão no esnobismo que se refere tanto às grandes obras do passado e também para todos os tipos de novidade. Por causa do primeiro se formam grandes obras de arte na história. Embora o padrão seja relativo, podemos afirmar que é o aspecto formal e não o da vida real de uma obra o que determina a sua qualidade duradoura. (...)

Uma obra de arte não consiste apenas em um elemento sensível único agradável - na realidade é uma composição ou construção,

que é composta de ambos, o agradável e o desagradável aos sentidos, é diretamente percebida como uma unidade na pluralidade, dando um sentimento elevado de unidade da individualidade para o espectador e ouvinte, bem como para o artista no momento da criação. O valor de um trabalho de arte não depende se ele fielmente copia toda a realidade, mas em sua unidade de construção, que não pode ser reduzida a qualquer outra coisa. A partir desta perspectiva, o material utilizado é de nenhuma importância, desde é claro que este material não venha à tona, em seu próprio direito, de forçar o autor a experimentar uma variedade de emoções da vida real, sejam agradáveis ou não.

Um trabalho teatral em sua forma pura é auto-suficiente, autônomo, e neste sentido absoluto, apesar do fato de que não há e não pode haver qualquer critério objetivo para julgar o seu valor. Os atores e atrizes que aparecem em tal um jogo, criado pelo diretor como um artista criativo em pé de igualdade com o autor, não representa, mais ou menos habilmente, qualquer tipo de pessoas hipotéticas. mas eles criam seus papéis dentro da totalidade geral dos acontecimentos (happenings) no palco, construídos a partir de ações conjuntas, enunciados e imagens, capazes de serem colocados numa unidade, utilizando os requisitos composicionais da mais fantástica possível, a partir do ponto de vista da vida e do senso comum. (...)

O que eu estou preocupado em uma obra de arte é na ordem formal e na composição, de modo que no palco um ser humano, ou alguma outra criatura, poderia cometer suicídio por causa do

derramamento de um copo de água, depois de ter cinco minutos antes dançado com alegria por conta da morte de sua amada mãe; assim uma menina de cinco anos de idade, dando uma palestra sobre as coordenadas de Gauss para monstros simiescos, bateria gongos enquanto cantaria o kalafar palavra, e, em seguida, tornar-se um juiz a julgar o desaparecimento de um sino de cobre pertencente ao responsável pelos momentos particulares de entretenimento da Princesa Chalatri (...)

(...) observando o fluxo de acontecimentos interligados de construção, composto por ações, palavras, imagens e impressões musicais, devemos nos encontrar no mundo da beleza formal, que tem o seu próprio sentido, sua própria lógica e sua própria verdade. Não a verdade de uma pintura realista ou de um "cantinho aconchegante" no palco em relação a uma cena real ou acontecimentos reais da vida, mas a verdade absoluta. (...) A Arte com uma tendência de forma pura é algo absoluto, autônomo, algo em que as criaturas que atuam e seus enunciados só existem como partes de um todo, que ocupam um determinado segmento de tempo. Suas experiências passadas não podem de modo algum nos dizer respeito, a menos que sejam formalmente vinculado com o presente, e o mesmo é ainda mais verdadeiro para o seu futuro.



Lady Macbeth, Witkacy 1933, Pastel em papel
Museum of Central Pomerania, Slupsk

Artigo recebido em 25 de março
de 2012

Aprovado em 18 de maio de 2012

Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1976 a 1984.

DEGLER, Janusz. Witkacy dans le monde em *S.I. Witkiewicz, génie multiple de Pologne*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1981.

FIALKIEWICZ-SAIGNES, Anna. Les traductions françaises des romans de S.I. Witkiewicz: triomphes et capitulations du traducteur em *La littérature polonaise en France*. Lille: Université Charles-de-Gaulle, 1992.

GEROULD, Daniel. *Avant Garde Drama: A Casebook*. Edited by Bernard F. Dukore and Daniel C. Gerould. (1976)

GEROULD, Daniel. *Avant-Garde Drama: Major Plays and Documents, Post World War I*. Edited and with an introduction by Bernard F. Dukore and Daniel C. Gerould. (1969)

GEROULD, Daniel. *Doubles, Demons, and Dreamers: An International Collection of Symbolist Drama*. Editor. (1983)

GEROULD, Daniel. *Mother & Other Unsavory Plays: Including the Shoemakers and They*. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Edited and translated by Daniel Gerould and C.S. Durer; foreword by Jan Kott. (1993)

GEROULD, Daniel. *Playwrights Before the Fall: Eastern European Drama in Times of Revolution*. Editor Daniel Gerould. (2010)

GEROULD, Daniel. *Stanisław I. Witkiewicz, The Beelzebub Sonata: Plays, Essays, Documents*. Edited by Daniel Gerould and Jadwiga Kosicka. (1980)

GEROULD, Daniel. *Twentieth-Century Polish Avant-Garde Drama: Plays, Scenarios, Critical Documents*. Stanisław Ignacy Witkiewicz ... [et al.]. Edited, translated, and with an introduction by Daniel Gerould, in collaboration with Eleanor Gerould. (1977)

GEROULD, Daniel. *Witkacy: Stanisław Ignacy Witkiewicz As an Imaginative Writer*. Daniel Gerould. (1981)

GEROULD, Daniel. *Witkiewicz Reader*. Edited, translated, and with an introduction by Daniel Gerould. 1992,
SOUZA, Marcelo Paiva. Teatr niepokoju: studium porównawcze dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza i Oswalda de Andrade (O Teatro do Desassossego: Estudo Comparativo da Dramaturgia de Stanislaw Ignacy Witkiewicz e Oswald

de Andrade), *Orientador*: Jan Blonski. Doutorado em Ciência da Literatura. Uniwersytet Jagiellonski, Polonia. 2000.

VAN CRUGTEN, Alain, Witkiewicz, Génie multiple de Pologne. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1981.

WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy. *Théâtre complet [de] Witkiewicz by Stanisław Ignacy Witkiewicz*. Lausanne : Éditions l'Age d'homme--La Cité, 6 vols, 1969,.

Referências eletrônicas :

WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy. Site em <http://www.witkacy.org/> (acesso em 05/05/2013).

RUDNICKI, Mark. Witkacy: Stanisław Ignacy Witkiewicz. In: <http://info-poland.buffalo.edu/classroom/witkacy/witkacy.html>. State University of New York. Acesso em 23.03.2012.