

TEATRO MUSICAL E PÓS-DRAMÁTICO DE TADEUSZ KANTOR

Tadeusz Kantor's Musical and Postdramatic Theatre

Anna Burzynska
Universidade Jaguelônica¹

Tradução:
Jaroslaw Szeptycki

Resumo: Análise da musicalidade dos métodos de trabalho e espetáculos de Tadeusz Kantor utilizando as teorias de Hans-Thies Lehmann (teatro pós-dramático) e David Roesner (o espetáculo como composição). Os espetáculos pós dramáticos são polifônicos, não-lineares, e os sinais neles usados são unidos entre si na base do princípio pelo qual são compostos elementos da estrutura musical. Neste sentido, o teatro Cricot 2 revela-se como um exemplo de teatro pós-dramático.

Palavras-chave: Tadeusz Kantor; música; teatro pós-dramático

Abstract: This work analyzes the musicality of working methods and performances of Tadeusz Kantor using the theories of Hans-Thies Lehmann (postdramatic theatre) and David Roesner (composed theatre). The postdramatic spectacles are polyphonic, nonlinear, and the signs used on them are bounded by the principles that elements of musical structure are composed. In this sense, the experimental theatre company Cricot 2 is an example of postdramatic theatre.

Keywords: Tadeusz Kantor; music; postdramatic theatre

¹ Faculdade de Letras. Cracóvia, Polônia.

O Centenário do nascimento de Tadeusz Kantor, que foi comemorado pelo mundo teatral e acadêmico em 2015, trouxe uma série de descobertas. Uma delas foi uma carta encontrada pelos editores da revista trimestral “Konteksty” [Contextos] (e até agora não publicada), na qual Kantor descreve as experiências de sua viagem a uma localidade nas montanhas. No centro dessa cidade havia uma igreja católica na qual estava sendo celebrada uma missa. Os sons da música e do canto atraíram o artista e o fascinaram profundamente: No entanto, ele não ficou apenas interessado no tom, na melodia, no ritmo ou nas letras da canção, mas também na dimensão acústica, em como o som mudava dentro do espaço da igreja e em sua volta dependendo do lugar.

Kantor andou em volta do edifício, afastando-se e se aproximando, olhou para dentro, parava, andava novamente. Em sua imaginação construía um espaço acústico. Foi então que surgiu na sua cabeça uma estrutura musical na qual seria baseado *Wielopole, Wielopole*. Portanto, os primeiros não foram o texto sobre as memórias de infância ou pós-imagens de memória, mas sim a música. Foi semelhante com o que aconteceu com o trabalho de Christoph Marthaler, Robert Wilson ou Heiner Goebbels ou outros artistas definidos como pós-dramáticos.

O teatro de Tadeusz Kantor, desde o lançamento do livro inovador de Hans-Thies Lehmann *Teatro pós-dramático* (Lehmann, 2004) é visto por muitos pesquisadores (de acordo, aliás, com as sugestões do próprio Lehmann) como um fenômeno o precursor das tendências pós dramáticas atuais.

Os teóricos normalmente analisam com

maior frequência a maneira como no Cricot 2 o texto funcionava, analisando a estrutura narrativa dos espetáculos e sua dimensão no espaço-tempo. Ao mesmo tempo, porém, faltava um estudo que analisasse detalhadamente uma característica extremamente importante do teatro de Kantor que é tida como um dos principais determinantes do teatro pós-dramático: a musicalidade.

O propósito desse artigo é uma tentativa de indicar o enorme potencial musical existente no teatro de Kantor: a música, e especialmente o ritmo que organizam nos espetáculos do Cricot 2 a matéria dramática, e não o contrário (como é o caso do teatro dramático tradicional). Na verdade, cada um dos espetáculos (especialmente os tardios) e *cricotagens*¹ de Kantor merecem um estudo que analise a sua micro e macro estrutura musical. Aqui, no entanto, será apresentado apenas um esboço geral desta questão.²

Usando o termo “musicalização”, Hans-Thies Lehmann não enfatiza tanto a importância da música no teatro pós-dramático, mas indica o fato que os espetáculos pós-dramáticos têm caráter polifônico, não linear, e a linguagem e sinais usados neles são unidos entre si na base do princípio pelo qual são compostos elementos da estrutura musical. Sua lógica não é a lógica do texto, da tragédia aristotélica da ascensão e queda da curva da trama, mas a lógica da composição, onde as tensões não têm nada a ver com o chamado sentido da vida. A palavra já não

1 Neologismo criado a partir da semelhança entre o nome Cricot e trykot (tricotagem) em polonês (NT).
2 Preparei uma análise detalhada da musicalidade do espetáculo *Wielopole, Wielopole* no texto que será lançado em “Polish Theatre Perspectives” (<http://ptp.press/>).

ocupa uma posição privilegiada, como era tradição logocêntrica no teatro dramático; por outro lado, no entanto, a ela é devolvida uma paleta inteira de cores muitas vezes despercebidas e desbotadas: o ritmo, a entonação, a melodia, a suavidade das vogais, a dureza das consoantes, os aspectos melódiosos das sílabas estendidas tornam-se os elementos do espetáculo não menos importantes do que a iluminação ou a decoração.

O espetáculo pós-dramático – de acordo com a famosa descrição usada por Richard Schechner (2003) para descrever a natureza da *performance* –, já não é “*story*” mas “*game*”. É impossível descrevê-lo pelo texto – seria necessária uma partitura, de preferência tridimensional, onde nos trechos correspondentes aos respectivos períodos de tempo seria inserida uma música e elementos de áudio e música, palavras decoradas e improvisadas, ações coreográficas, o jogo de luzes, projeções ...

Buscando as fontes de tal pensamento, Lehmann refere-se à tradição do *avant-garde* (v.g. do Kurt Schwitters); outros pesquisadores e práticos (por exemplo: Heiner Goebbels) se baseiam – muitas vezes de forma polêmica – em tradições mais antigas, na dança antiga grega [χορεία] ou em Wagner e na Grande Reforma. Estes últimos fenômenos influenciaram o trabalho de Tadeusz Kantor de maneira tanto incontestável, como indireta: eram presentes fortemente como “empréstimos” diretos (sem precedentes em toda a história do teatro polonês) na obra “*musicalidade*” de Stanislaw Wyspianski. Devemos também acrescentar a influência de Maurice Maeterlinck e da estética do Teatro Habima, e também os experimentos dos artistas

do grupo Bauhaus e (provavelmente) do coreógrafo expressionista Kurt Joos³. Nas declarações de Kantor podemos encontrar referências diretas às obras de artistas de *avant-garde* como àqueles que mudaram sua maneira de pensar sobre o papel da música no espetáculo: “isto é o que restou do meu dadaísmo: a música pronta é uma realidade pronta” (MIKLASZEWSKI, 2010, p. 74) - respondia o artista quando o perguntavam sobre a gênese do uso em espetáculos de músicas populares.

Na verdade, praticamente toda a música no teatro Cricot 2 é música “pronta” desde o Salmo 110 e a Sonata em B menor de Fryderyk Chopin através da *Piechota* [Infantaria] até *Valse Françoise* e o tango de Grzesiuk. Ao mesmo tempo – o que é extremamente característico – Kantor nunca utilizava estas criações em seus espetáculos em versões neutras, mas lhes submetia a inúmeras manipulações: encomendava gravações por artistas muito específicos, criava repetições, alterava o ritmo. A música nos espetáculos *Cricot 2* apresenta-se em uma versão um pouco subordinada: as obras patéticas são “humilhadas” pelos “pobres” arranjos de orquestras amadoras, os *hits* cativantes, repetidas sem fim, adquirem um caráter assustador, de tipo realejo, tudo se torna grotesco, brega. Assim como os atores “passam-se” por personagens, as melodias banais “passam-se” por grande música teatral, transformando uma tragédia em um melodrama vulgar.

3 É difícil de verificar hoje se Kantor teve contato direto com o lendário Zielony Stol [Mesa Verde]. Em todo caso, seus espetáculos, especialmente os *cricotagens*, têm muitas características em comum com as experiências de dança da primeira metade do século XX (N.B.: Lehmann coloca coreógrafos, tais como Merce Cunningham, entre os pais da revolução pós-dramática).

Este tipo de estratégia, que em maior escala está se difundindo no teatro apenas nas últimas duas décadas, pode ser comparado com os métodos criativos desenvolvidos pelos dadaístas. As estratégias de colagem, fotomontagem, montagem, *assemblagem* e *ready-mades* supunham o aproveitamento de elementos prontos, populares e reconhecíveis da cultura material e da cultura de massa da era da reprodução mecânica e, em seguida, sua colocação em novas combinações surpreendentes que extraíam deles significados inteiramente novos.

Na declaração citada de Kantor, a definição de música como uma “realidade pronta” pode surpreender. É a prova, ante as modernas convenções de encenação, de compreensão precursora da música em categorias de referência – não do valor estético em si, abstrato e não atrelado a linguagem, mas, sim, do símbolo polissêmico que remete a muitos significados mais ou menos concretos.

As peças populares e bem conhecidas, que tem ligação muito forte com as emoções de caráter pessoal, íntimo, mas também religioso e patriótico, são colocadas por Kantor como uma “realidade pronta” em um novo contexto. Por um lado, funcionam nela como citações, *pars pro toto*: Piechota [*Infantaria*] em *Wielopole*, *Wielopole* é o suficiente para remeter o espectador a Primeira Guerra Mundial, às esperanças, decepções e tragédias com ela relacionadas – o diretor não precisa complementar com palavras sobre que época ele está falando. A realidade das Legiões [*exército polonês de libertação*]⁴ é evocada através da música e de alguns acessórios e trajes bastante convencionais. A música é um agente

4 NF.

portador da memória (mais emocional que factual), que funciona como um fenômeno relacionado com sonhos e desejos, e, portanto, desempenha um papel essencial no teatro de memória de Kantor. Da mesma maneira como a foto se torna um negativo, no qual o tempo passado fica parado, assim a fotografia serve a rituais de memória (o que é particularmente evidente nos exemplos de uso por Kantor de canções e músicas chassídicas). A música criada pelo compositor especialmente para as necessidades do espetáculo seria algo absolutamente artificial e desprovida de peso; a música encontrada, descoberta, trazida de volta à existência, traz para os espetáculos o concreto e a verdade da famosa tábua de madeira do *Retorno de Ulisses*.

Por outro lado, tanto o contexto quanto as já mencionadas obras realizadas por Kantor no material musical pronto indicam uma atitude crítica do artista em relação ao objeto e sua manipulação. Em vez de uma viagem sentimental ao passado, Kantor sugere um confronto por vezes surpreendentemente violento entre sentidos e emoções passados e presentes que estão relacionados com determinadas obras (por exemplo, a Piechota [*Infantaria*], já citada em *Wielopole*, *Wielopole* é colocada a cada vez em um contexto um pouco diferente, o que faz com que os significados originalmente associados a esta obra sofram profundas modificações). Kantor se apropria das composições profundamente enraizadas na consciência pessoal, e especialmente na nacional-religiosa consciência dos poloneses, para usá-las como área de atividades subversivas. No sentido que dá à palavra “subversão” o teórico da arte Luke Ronduda (RONDUDA, 2006), esta é

a metodologia de construção de uma obra de arte, na qual os elementos apropriados de obras de arte prontas da arte superior ou popular, como resultado das técnicas de montagem escolhidas são transformadas (ou mesmo destruídas), e com efeito disso: sofrem a re-contextualização ou de-contextualização. E, além disso, o sujeito criador não adota perante esses elementos por ele apropriados uma atitude exterior, condescendente, mas até certo grau identifica-se com a realidade criticada: a subversão é baseada na imitação, quase na identificação com o objeto da crítica, e, em seguida num suave deslocamento dos significados. Esse tipo de abordagem ao material musical utilizado - cheio de ambiguidades, impossível de interpretar de forma única - pode ser observado em todos os espetáculos do período do Teatro da Morte.

A música, embora onipresente, não é transcendente, mas claramente distingue-se como uma separada e, em grande parte soberana, linguagem soberana no sistema de sinais no espetáculo. Ao mesmo tempo, é claro, a musicalidade no teatro de Kantor também opera em muitos níveis, longe do referencial (o que particularmente torna-se fortemente evidente quando aceitamos uma perspectiva externa de visualização, na qual palavras, significados e contextos dos cantos e das canções tornam-se incompreensíveis). Vale a pena apresentar esta ampla questão de forma sucinta, mencionando os pontos de partida mais importantes que podem ser usados para uma análise posterior.

A musicalização pode ser percebida em três níveis: como parte do processo criativo, como o princípio organizador da matéria

do espetáculo e o princípio que direciona a percepção da obra. Na linguagem teatral contemporânea muitas vezes diz-se que o espetáculo é “composição”, seus elementos individuais são “arranjados” e no lugar do texto aparece a “partitura”. Muitos teóricos enfatizam que, no final do século 20, a polifonia substituiu completamente a linearidade, o ritmo como o vínculo do espetáculo, finalmente substituiu a trama dramática de Aristóteles. A lógica obviamente guia a construção da peça – mas esta não é mais a lógica de causa e efeito.

A teoria do teatro pós-dramático permite um olhar completamente diferente sobre o papel do texto nos espetáculos do teatro Cricot 2. Os registros compilados por Kantor, normalmente algum tempo após a estreia da peça, dificilmente podem ser chamados de dramas ou roteiros; o termo mais apropriado seria partitura (cabe aqui também o termo “*landscape play*” utilizado por Lehmann – o texto seria uma tela, uma espécie de campo ritmicamente e musicalmente estruturado sobre o qual crescem os demais elementos do espetáculo – sendo decididamente muitas vezes mais importantes e expressivos do que o próprio texto). A partitura, que como tal não possui um valor artístico objetivo e não se destina a leitura – e é somente o diretor (*nota bene*, o termo muitas vezes utilizado pela crítica para determinar o status da pessoa presente no palco e que impõe o ritmo para a peça de Kantor) que deve dar-lhe a forma adequada, única, dinâmica e variável.

Na dramaturgia antiga a palavra era a base, em volta da qual eram construídos os outros elementos da encenação – o texto dramático era suficiente, portanto,

como a partitura. Os teóricos do teatro pós-dramático enfatizam a importância da musicalidade das palavras, tratadas no teatro contemporâneo muitas vezes em categorias de ritmo e música. Entre a palavra e a imagem no teatro de Kantor há um tipo de *feedback* contínuo: a palavra em si não carrega significados, ela é o som, que ajuda a evocar imagens. As palavras se materializam - mas muitas vezes, como no caso de rimas infantis em *A Classe Morta* ou, no caso de espetáculos anteriores de Witkacy, são palavras sem sentido, um aglomerado de sons inarticulados. Na peça *Wariat i Zakonnica* [O louco e a freira], o espetáculo do período do Teatr Zerowy [Teatro Zero], a assim chamada máquina de “aniquilação” abafava quase que completamente as vozes dos atores, o que fazia com que o sentido de suas palavras fosse totalmente apagado - permanecia apenas um barulho mecânico estridente. Os atores tinham que lutar para que, pelo menos, partes das palavras chegassem aos ouvidos do público.

Com toda a “*manequinização*” dos atores de Kantor repetidamente enfatizada pelos críticos, deve-se frisar que – paradoxalmente – a fala neste teatro tem uma dimensão quase fisiológica. Os balbucios, murmúrios, sussurros, rimas infantis escandidas, orações e músicas não servem para comunicação: eles são a expressão do ritmo interior das personagens, são mantras, compulsão obsessiva, mas também – um eco do ritmo exterior que rege por vezes a apresentação, o ritmo de um disco antigo que emperra, de slides do passado mostrados sem cessar. Basta recordar cenas da peça *Niech szczechna artyści* [que morram os artistas!], onde as personagens vão e voltam em

cortejo, repetindo as mesmas melodias e palavras: o enforcado canta numa latrina, a devota reza ... semanticamente sem valor, adquirem peso por meio de seu caráter obsessivo e quase ritual (Lehmann observa que a ação no teatro pós-dramático muitas vezes é substituída por uma cerimônia, por formas rítmicas quase rituais).

Se olharmos para as performances de Kantor como encenações de uma determinada partitura, torna-se claro, que os “pedaços” musicais são uma espécie de momentos de particular saturação e concentração da musicalidade, que são elemento de uma estrutura musical muito mais complexa: assim como *couplets* [coplas] e árias estão profundamente embutidos na estrutura da opereta e da ópera. As diferentes linguagens do espetáculo: a palavra, o movimento e gestos dos atores, a transformação do cenário e mudanças na iluminação – tudo isso está sujeito à lógica musical e pode ser descrito em termos de música: ritmo, tempo, pausa, repetição, tema, variação, improvisação, e assim por diante. A palavra é ouvida de uma maneira musical, do movimento da iluminação é extraído o seu potencial rítmico. Talvez o trabalho do cenógrafo preparando fantasias e enfeites para as encenações de ópera sensibilizaram Kantor para um determinado tipo de tensão que nasce com o entrelaçamento e contraste de cenas, “vocais” e “instrumentais”, “solo” e “coral”. Devido a falta da trama/enredo, os espetáculos do Cricot 2 não se submetem facilmente à tradicional divisão em atos e cenas – é melhor falar aqui em “números” individuais [de programa] (uma dupla origem deste termo, referente tanto ao teatro musical quanto ao circo, aqui parece particularmente importante).

Um fenômeno particularmente digno de análise é frequente, no teatro pós-dramático (Robert Wilson, Einar Schleeff, Christoph Marthaler, René Pollesch, Christoph Schlingensiefel e outros) e em encenações do Cricot 2, é a maneira de atuar em forma de coro. É verdade que, em casos como as cenas de aulas em *A Classe Morta* ela é justificada pelo enredo e, como tal, pode ser considerada realista, mas, devido ao efeito de repetição e o papel que estas cenas representam em toda a peça, devemos considerar este tipo de atuar em forma de coro como fortemente associado à construção musical da totalidade. Os coros e grupos que se movem ao mesmo tempo são, na obra do Kantor, sempre fortemente diferenciados (como, aliás, já indicam os nomes dos personagens que aparecem no elenco); até mesmo o grupo homogêneo e desumanizado, como o grupo de soldados em *Wielopole*, *Wielopole* pode ser diferenciado por causa de sua idade, condição física ou caráter de cada personagem. Onde tradicionalmente, no teatro dramático, aparece uma massa cinzenta de silhuetas padronizadas, em papéis que geralmente são de figurantes, Kantor faz uma orquestração precisa de uma peça coral. O caráter coral em Kantor está ligado fortemente a tendência pós dramática de quebrar identidade de personagens tradicionalmente entendidas – os coristas de Kantor, ao mesmo tempo são e não são personagens independentes; se diferenciam pelas características específicas de aparência ou temperamento, mas não têm vontade soberana; as decisões são tomadas, evidentemente, apesar deles; eles próprios assumem papéis de variantes ou pedaços de personagens e pensamentos. Eles se tornam engrenagens da máquina teatral de memória:

engrenagens de diferentes tamanhos que giram com velocidades e ritmos diferentes, mas eficazes e significativos apenas em conjunto com os outros. Assim, o peso da ação teatral passa do ambiente cênico e espaço entre os personagens para o espaço entre o palco e a plateia, o que corresponde, de fato, à maneira em que se percebe a música e não o espetáculo teatral. É somente dentro do olho e da orelha do espectador que o espetáculo se torna coerente, sua estrutura torna-se expressiva e os significados se cristalizam. A forma musical e rítmica de apresentação re-contextualiza a palavra, fortalece ou remove seu conteúdo semântico; questões repetidas incessantemente perdem sua singularidade, faladas pelos atores com entonação interrogativa deixam de ser garantias da verdade e do significado.

Ao contrário de uma peça clássica, cujo ideal era ligar de forma orgânica todos os elementos da obra, o teatro pós-dramático restaura a fragmentação natural da percepção humana. Nas palavras de Hans-Thies Lehmann, “no teatro pós-dramático reside um pedido explícito de substituir a percepção que liga e fecha elementos individuais, para formar o conjunto, por uma percepção mais aberta e fragmentada”, a apresentação aparece como uma “paleta simultânea de sinais” (LEHMANN, 2004, p. 127). Assim, “a função compensatória do drama, que consiste no fato de impor uma ordem ao caos da realidade, aqui é invertida, e a necessidade do espectador de reencontrar a orientação – deliberadamente não está satisfeita. Quando o princípio da unidade da ação deixa de ter sentido, isso acontece para tentar criar eventos tais, nos quais deixamos ao espectador a esfera de sua própria escolha e decisão” (LEHMANN,

2004, p. 136). O espectador recebe assim a máxima liberdade de percepção e fica frente à tarefa de atribuir, de forma independente, uma estrutura do fluxo de sinais que está percebendo. Devido ao caráter, em grande parte abstrato e sem referências que define a música e o teatro “musicalizado”, o espectador é forçado, de certa maneira, a ser mais aberto, de parar de fazer perguntas do tipo “o quê isso significa”, para ter um contato mais direto com a obra e seus componentes individuais.

A ordenação das manifestações de musicalização do espetáculo teatral é uma tarefa bastante difícil – a hierarquia depende, em grande parte, das características distintas do objeto de estudo. Na sistemática de David Roesner (ROESNER, 2003), potencialmente útil para a análise da obra de Tadeusz Kantor, foram destacados três níveis básicos da musicalização de uma obra teatral: a forma musical do espetáculo, o espaço musical e a (re)apresentação musical.

A forma musical do espetáculo é ligada com a sua estrutura: por uma série não hierarquizada de “números” de movimento e música, solistas e corais que retornam repetidamente durante a apresentação, muitas vezes com pequenas mudanças (princípio da repetição e variação-alternância). O tema principal (no sentido de enredo e no sentido musical) é normalmente apresentado logo no início da peça; retornando várias vezes em diferentes variações e arranjos, a sua forma e sua entonação variável atrai mais a atenção do espectador do que o conteúdo já conhecido (como é visível no caso em *Que morram os artistas!*).

O espaço musical é um espaço que muda ritmicamente, dinamizado pela mudança de luzes e decorações e no qual ocorre um expressivo movimento dos personagens. Os fortes contrastes nascem de uma compilação de diferentes tipos de movimento (um grande grupo versus o solista, um movimento versus uma parada repentina, uma marcha mecânica versus passadas incertas, uma dança versus as atividades diárias prosaicas), e também apenas pela contraposição de imagens estáticas. As autocitações de suas próprias obras, em *Nigdy juz tu nie powroce* [*Não voltarei jamais*], e *Dzis as moje urodziny* [*Hoje é meu aniversário*] funcionam como *tableaux vivants*, dramaticamente potencializados pela montagem; em *Maszyna milosci i smierci* [*Maquina do amor e da morte*], as supermarionetes que se deslocam incessantemente com um ruído mecânico transmitem o horror do drama de Maeterlinck, embora uma única palavra não precise ser dita para descrever a situação terrível.

A (re)apresentação musical está intimamente ligada à polifonia. Os artistas da corrente pós-dramática como Heiner Goebbels (GOEBBELS, 2015) distanciam-se fortemente da ideia de *Gesamtkunstwerk* de Wagner. Da mesma forma, o trabalho de Kantor está realizando um modelo não de harmonia monumental, mas de uma polifonia parcialmente dissonante. Os componentes, os elementos do espetáculo não perdem a sua distinção e individualidade, embora, ao mesmo tempo, os atores são forçados a uma cooperação muito rigorosa e sensível às ações dos parceiros (daí a precisão quase desumana imposta pelo diretor para suas ações e seu alinhamento perfeito). Como escreve Erika

Fischer-Lichte “ assim como no caso de uma obra coral podemos distinguir diversas vozes e no caso de uma obra instrumental podemos distinguir instrumentos diferentes pelo timbre, pela condução da voz, pela melodia, e separá-los do conjunto, assim no caso do texto da encenação, podemos reconhecer e distinguir entre diferentes sujeitos “(FISHER-LICHTE, 1995, p. 32).

O conceito transcendente mais importante entre os muitos associados com o conceito de musicalização (porque existe também em todos os campos relacionados com o teatro, como a dança ou artes plásticas) é o conceito de ritmo. Tanto na concepção dos teóricos (Lehmann, Roesner) como dos práticos (diretores de cena analisados pelos pesquisadores do pós-drama, mas também tão importantes – e inspirados pelas realizações de Kantor - diretores poloneses, tais como Jerzy Grzegorzewski, Jerzy Jarocki, Krystian Lupa e Jan Klata) o ritmo como função do tempo é um valor absolutamente essencial e constitutivo para a apresentação teatral. O ritmo governa todos os elementos do espetáculo: das palavras ditas pelo ator, através de seus gestos, pela maneira de se mover ou mudanças na encenação visual e terminando na macroestrutura da produção: a duração de cenas individuais e sua sequência. O ritmo permite vincular os elementos heterogêneos do espetáculo em um todo, permite a acumulação de energia dramática, organiza o caos cênico e constrói relações fortes entre os atores e entre o palco e a plateia.

O ritmo é, ao mesmo tempo, o princípio que organiza a matéria da peça e também o modo de se manifestar deste princípio. No palco costuma ser uma ligação entre, lato sensu,

a forma e o conteúdo. No teatro de Kantor a música repetitiva, os desfiles e gestos recorrentes indicam repetição de ações para sempre seladas no passado. A história individual e geral se torna, nesse sentido, um eterno *praesens*, um círculo vicioso – o ritmo regular de suas rotações aumenta a sensação de melancolia ou horror. O tema retorna em variações subsequentes, acentos colocados de forma diferenciada (tanto ao nível puramente formal, por exemplo, cenas de dinâmica particular, assim como no nível de comunicação – como, por exemplo, as cenas com carga emocional excepcionalmente forte), construindo uma união particular, quase ritual, dos atores com o público. Neste ponto se encontram o aspecto referencial e abstrato da música, a submissão precisa aos mandamentos da estrutura musical conecta-se suavemente com a subversiva ação para desacreditar os significados.

Por fim, vale a pena notar ainda dois aspectos importantes que se relacionam com as questões levantadas. A musicalidade no Teatro de Tadeusz Kantor – entendida como uma abrangente construção superior de caráter musical que ordena a totalidade da obra, mas também como característica dos elementos individuais desta obra – está intimamente ligada a uma das características básicas deste teatro: sua subjetividade. Como nas (de musicalidade análoga) partituras e espetáculos de Stanislaw Wyspiański ou Jerzy Grzegorzewski, as encenações de Kantor são exemplos do específico *theatrum mentis*, um teatro de memória e imaginação singular e individualizada. A presença do diretor durante cada uma das apresentações acentua ainda mais o seu ambíguo papel (sendo fisicamente parte do

micromundo cênico e muitas vezes – quer diretamente, quer através dos “sócios” – um dos heróis do espetáculo, ele é ao mesmo tempo o demiurgo, o criador deste mundo inteiro) como sujeito dos atos criativos – o sujeito que, de acordo com a definição de Patrice Pavis, é aquele “que é detentor das regras atualizadas pelo texto [...], o organizador da estrutura de enredo, do sistema das atividades e eventos”, ou que aparece como “o principal sujeito da obra, impondo às falas dos personagens pontos de vista e contextos semânticos.”⁵

O comportamento de Kantor de marcar o compasso, cantarolar, dar batidas e gritar ao dirigir o curso do espetáculo e as ações dos atores enfatizam fortemente seu status de, ao mesmo tempo, “compositor” e “regente”. De acordo com Ewa Wachocka, prestar atenção nas atividades do autor que se esconde por trás das declarações e ações dos personagens sempre implica em “estremecer o caráter imanente do diálogo, isto é, a relação entre a como ele forma a situação de comunicação entre os parceiros, a situação da conversa e o fato como constrói uma história, <<cria o mundo>>” (WACHOCKA, 1999, p. 39-40). Em um caso ideal, o espectador deve ter a impressão de que aquele “mundo” é criado por si só, automaticamente; mas os esforços que desnudam o gesto do criador revelam, porém, que isso não acontece assim.

Uma outra pista inspiradora associa-se com o fenômeno da voz, analisado com a frequência cada vez mais na área de humanidades. Nos espetáculos de Kantor, os seres que aparecem frequentemente no palco devem ser tratados nem tanto como

⁵ Patrice Pavis, *Dramaturgo*, na obra dele *Glossário de termos teatrais*, tradução de S. Świontek, Wrocław 1998, p. 107-108.

sendo de carne e osso, mas antes como vozes de status não claro, que não existem objetivamente e desde o início da ação da peça, retirados do fundo da memória. Especialmente, a personagem coral coletiva pode ser tratada desta forma. A enunciação subjetiva, lírica por sua natureza, do sujeito-criador do espetáculo torna-se, por isso mesmo, orquestrada em vozes. Torna-se uma espécie de oratório sobre o passado morto.

Os fenômenos, descritos neste artigo, ocorrem no teatro de Kantor com diferente intensidade e frequência. Em alguns espetáculos dominam as formas de coral e coletivas, outros espetáculos têm caráter de revista de apresentações solos; em algumas as dissonâncias rangentas geram preocupação, em outras a preocupação é gerada pela ritmização inumana. Este fato enfatiza a veracidade da tese de Lehmann sobre o caráter pós-dramático musicalizado de encenações no Teatro Cricot 2. Em vez de se mover pela segura curva de Freytag de tensão dramática, em Kantor, a cada vez, a intuição e liberdade de compositor criou novos padrões de ritmo e melodia, assegurando, ao mesmo tempo, uma precisão mensurável de modo exato em unidades de tempo e energia e também o caráter único de suas encenações. Estes valores que, no teatro de hoje reformado mais uma vez pelo “espírito da música”, estão ganhando cada vez mais valor.

Referências Bibliográficas

FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiotik des Theaters*, tom 3, Tübingen 1995.

GOEBBELS, Heiner. *Przeciw Gesamtkunstwerk*, wybór i wstęp: Lukáš

Jiříčka, tł. Anna R. Burzyńska i Sławomir Wojciechowski, tł. wstępu: Joanna Derdowska, Kraków 2015

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatr postdramatyczny*, tł. Małgorzata Sugiera i Dorota Sajewska, Kraków 2004.

MIKLASZEWSKI, Krzysztof. *Rozmowa o „Umartej Klasie” z Tadeuszem Kantorem*, „Kraków” nr 2/3, luty-marzec 2010.

ROESNER, David. *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*. Tübingen 2003.

RONDUDA, Łukasz. *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*. Kraków 2006.

SCHECHNER Richard. *Performance theory*. Revised and expanded edition. New York and London: 2003

WAŃCHOCKA, Ewa. *Autor i dramat*. Katowice 1999.