

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
IGOR GOMES FARIAS

LINHA TÊNUE: um diálogo entre a obra de Tadeusz Kantor e o Teatro de Animação.

Florianópolis

2014.

IGOR GOMES FARIAS

LINHA TÊNUE: um diálogo entre a obra de Tadeusz Kantor e o Teatro de Animação.

Monografia submetida ao Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima de Souza Moretti.

Florianópolis

2014.

Igor Gomes Farias

**LINHA TÊNUE: UM DIÁLOGO ENTRE A OBRA DE TADEUSZ KANTOR E O
TEATRO DE ANIMAÇÃO**

Esta Monografia foi julgada adequada para obtenção do Título de Bacharel e aprovada em sua forma final pelo Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 08 de dezembro de 2014.

Prof. Dr^o Sérgio Nunes Melo

Coordenador do Curso

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima de Souza Moretti

Orientadora

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Prof.^a Dr.^a Elisana De Carli

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Prof^o Me. Roberto Douglas Queiroz Gorgati

*Dedico este trabalho aos meus amados avós:
Alzerino Farias (in memoriam) e Zaida de Oliveira Farias (in memoriam);
Enio Gomes e Valnir Bosa Gomes;*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Eliane Gomes Farias e José Luis Farias, e ao meu irmão André Luis Gomes Farias, por estarem sempre de meu lado dando seu apoio e amor!

Agradeço profundamente a minha orientadora Sassá Moretti que ao longo destes quatro anos foi presença constante e especial em minha vida. Foi ela que com sua maneira apaixonante de ser me apresentou ao universo do teatro de animação, bem como a Tadeusz Kantor. Meus sinceros agradecimentos pelo carinho e atenção de sempre, pelas contribuições a este trabalho e pelos momentos de rico aprendizado durante quatro edições do FITAFloripa (2011-2014), além do espetáculo de animação “*Paper Macbeth*”, ao qual tive a honra de integrar!

Aos meus colegas de curso, especialmente à Bianca Gonçalves e aos amigos do espetáculo “*Fando & Lis*”: Aline Helena Elingen, Bruno Santos, Francielly Cabral, Gabriella Bergamo, Mantra Santos e Leandro Batz. Obrigado pelas conversas, pelos momentos de descontração e por todo apoio durante estes últimos meses de convivência intensa!

Aos colegas do espetáculo “*Paper Macbeth*”: Aline Maciel, Gustavo Bieberbach, Ricardo Goulart e Ronaldo Pinheiro Duarte. Junto de vocês tive a oportunidade de estreiar em meu primeiro espetáculo profissional e de circular com este projeto por cidades de Santa Catarina, Paraná e Bahia. Obrigado por construírem uma equipe tão especial como esta!

A toda equipe e aos artistas que passaram pelo FITAFloripa nestes quatro anos (2011-2014), em especial a Zélia Sabino e Éder Sumariva Rodrigues.

Aos meus professores de curso pela imensa contribuição à minha formação: Priscila Genara Padilha, Elisana De Carli, Marília Carbonari, Janaína Martins, Luiz Fernando Pereira, Débora Zamarioli, Dirce Waltrick, Fábio Salvatti, Rodrigo Garcez e Paulo Berton.

A Cynthia Valente pela contribuição nas traduções do espanhol para o português.

A todos que de alguma maneira contribuíram para este trabalho.

Muito obrigado! Gratidão.

RESUMO

Este trabalho procura analisar e discutir sobre a linha tênue encontrada entre a obra do encenador polonês Tadeusz Kantor e o universo do Teatro de Animação. Procuramos fomentar aqui um diálogo entre trabalhos aparentemente tão distintos, mas que se cruzam e contribuem-se de forma mútua em diversos aspectos. Através de um apanhado histórico sobre as utilizações dos recursos ligados ao teatro de animação (como o boneco, objeto, máscara e etc) e das utilizações do objeto, do boneco de cera e dos temas ligados à vida e a morte no teatro kantoriano, procuramos refletir sobre como estas expressões artísticas podem estar estreitamente ligadas em muitos pontos.

Palavras-chave: Tadeusz Kantor. Teatro de Animação. Objeto.

RÉSUMÉ

Ce travail vise à analyser et discuter la ligne fine qu'on trouve dans le travail du metteur en scène polonais Tadeusz Kantor et l'univers du Théâtre d'animation. Nous cherchons à favoriser un dialogue entre le travail apparemment distincts, mais ils se croisent et versent jusqu'à forme mutuelle à plusieurs égards. Grâce à un aperçu historique sur l'utilisation des ressources liées au théâtre d'animation (comme la marionnette, objet, masque et etc) et utilise l'objet, la cire et des sujets liés à la vie et la mort dans kantoriano théâtre, rechercher réfléchir sur la façon dont ces expressions artistiques peuvent être étroitement liées à de nombreux points.

Mots-clés: Tadeusz Kantor. Théâtre de l'animation. Objet.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - ILUSTRAÇÕES DE MÁSCARAS UTILIZADAS NO TEATRO GREGO ANTIGO	12
FIGURA 2 - CARTAZ DE JARRY PARA " <i>UBU REI</i> " (1896).....	17
FIGURA 3 – CONTRASTE ENTRE BONECO E ATOR NO ESPETÁCULO "OTELO" (CIA. VIAJE INMÓVIL - CHILE), PRESENTE NO 7º FITAFLORIPA (2013).	28
FIGURA 4 - TADEUSZ KANTOR NO ESPETÁCULO " <i>A CLASSE MORTA</i> " (1975).....	30
FIGURA 5 - TADEUSZ KANTOR EM CENA NO ESPETÁCULO " <i>A CLASSE MORTA</i> " (1975).	33
FIGURA 6 - MANEQUIM KANTOR EM CENA DO ESPETÁCULO " <i>NÃO VOLTAREI JAMAIS</i> " (1988)....	35
FIGURA 7 - MONUMENTO SOBRE O TÚMULO DE KANTOR E DE SUA MÃE, FEITO PELO PRÓPRIO ARTISTA.	38
FIGURA 8 - CENA DE " <i>OÙ SONT LES NEIGES D'ANTAN</i> " (1978)	40
FIGURA 9 - OS BANCOS DE " <i>A CLASSE MORTA</i> " (1975).....	44
FIGURA 10 - FUSÃO ATOR-OBJETO NO VIOLINISTA DE " <i>WIELOPOLE WIELOPOLE</i> " (1980).....	47
FIGURA 11 - A MÁQUINA FOTOGRÁFICA DE " <i>WIELOPOLE WIELOPOLE</i> " (1980)	49
FIGURA 12 - KANTOR E UM DE SEUS BONECOS DE CERA	51
FIGURA 13- BONECOS DE CERA SOBRE OS BANCOS DA CLASSE MORTA DE KANTOR.	52
FIGURA 14 - KANTOR NO ESPETÁCULO " <i>QUE MORRAM OS ARTISTAS!</i> " (1985).....	54
FIGURA 15 - O MANEQUIM KANTOR E SUA URNA FUNERÁRIA DE " <i>NÃO VOLTAREI JAMAIS</i> " (1988)	55
FIGURA 16 - NOVA SEDE DO <i>CRICOTEKA</i> (2014)	60

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. SOBRE O TEATRO DE ANIMAÇÃO	12
3. SOBRE A OBRA DE TADEUSZ KANTOR	30
4. KANTOR E O TEATRO DE ANIMAÇÃO: UMA LINHA TÊNUE.....	40
4.1. A ARTE (IN)VISÍVEL: O OBJETO COTIDIANO EM CENA	43
4.2. RELAÇÃO ATOR-OBJETO E AS MAQUINARIAS KANTORIANAS.....	46
4.3. O BONECO DE CERA E O ATOR DESUMANIZADO.....	50
4.4. VIDA E MORTE: O DUPLO KANTORIANO.....	53
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62

1. INTRODUÇÃO

Ao analisarmos com atenção a história teatral, podemos perceber que o interesse pelos recursos do teatro de animação é muito antigo, confundindo-se com nossa própria origem e com a da arte teatral. Além das referências ritualísticas e religiosas datadas dos primórdios da humanidade, no início do teatro no ocidente, por exemplo, já encontramos na Grécia a utilização das máscaras pelos atores. Eram elas quem conferiam as personagens a estes, sendo fundamentais em todas as encenações do período. Em diversos outros momentos da história também podemos encontrar traços desta importante utilização, como no século XV com a *Commedia Dell'arte*.

Da mesma maneira que ocorre com as máscaras, também é possível observar ao longo da história inúmeras utilizações de recursos tais como os objetos, os bonecos e de outras técnicas que hoje abarcam o teatro de animação, ou de formas animadas como ele também é conhecido¹. Estas demais técnicas, no entanto, na maioria das vezes estavam ligadas a um teatro marginal (acontecendo, por exemplo, em grandes praças) e, portanto, não integravam por completo uma expressão artística tida como oficial no teatro (que focava em representações mais naturalistas). É a partir do final do século XIX e no decorrer do século XX, com as vanguardas que vão de encontro à representação naturalista e que alteram o pensamento em torno das produções artísticas até o período, que estas apropriações ganham força ao tornarem-se cada vez mais presentes no campo teatral e inspirando diferentes profissionais pelo mundo.

Nos dois últimos séculos os recursos do teatro de animação passam a despertar curiosidade em artistas, filósofos e entre outros profissionais de todo o mundo. Fica evidentemente caracterizada aqui uma imensa expansão mundial destas técnicas. Diante disto, torna-se cada vez mais frequente o fato de vários artistas do teatro encontrarem inspirações nestas técnicas e as enxergarem como instrumentos para desenvolverem seus trabalhos, tanto na prática quanto na teoria. Encenadores começam a agregar, sistematicamente, características do teatro de animação em suas obras, mesmo eles não se enquadrando totalmente como artistas do gênero. Assistimos ao início de uma verdadeira disseminação dos recursos deste teatro, que hoje engloba bonecos, objetos, máscaras, sombras, imagens e etc.

¹ Utilizaremos o termo "teatro de animação" por acreditar que ele engloba de maneira mais abrangente as técnicas deste teatro - bonecos, sombras, máscaras, objetos, imagens e etc. Denominações como "teatro de formas animadas" ou "teatro de marionetes" também são historicamente utilizadas para denominar estas técnicas, no entanto, temos aqui esta como predileta.

Durante o século XX, em meio aos crescentes movimentos de vanguarda, o encenador polonês Tadeusz Kantor desenvolve um trabalho peculiar que desperta imensa atenção dos artistas ligados ao teatro de animação até hoje. O artista utiliza-se principalmente de objetos e de bonecos de cera, além de tratar de temas familiares a este teatro como a vida e a morte. Em seus espetáculos, Kantor utilizava os mais distintos objetos, retirados do dia-a-dia, e os inseria de uma maneira original em cena. A fusão do ator com o seu boneco/manequim de cera, bem como o contraste recorrente entre as figuras de ambos, era um fascínio do encenador e resultava em uma estética híbrida e única nos palcos. O duplo entre a vida e a morte, entre o ator e o boneco de Kantor, nos desperta para uma série de reflexões e utilizações sempre muito atuais ao teatro de animação e que iremos dialogar neste trabalho.

Acreditados que contribuições como as de Kantor são importantíssimas, pois agregam e intensificam as discussões sobre os recursos do teatro de animação e sobre o teatro como um todo na atualidade. O cruzamento entre estes temas, mesmo com suas particularidades e diferenças, fica evidente em um olhar atencioso sobre eles. Evidenciamos aqui essa proximidade entre assuntos aparentemente tão dispares, mas que ao mesmo tempo são tão próximos. A linha tênue que se instaura entre a obra kantoriana e o teatro de animação é nosso principal foco neste trabalho. Defendemos que participar destes debates em torno de tais assuntos ajuda não somente a entender e refletir sobre as atuais produções teatrais, que se tornam cada dia mais híbridas, como também estimulam o desenvolvimento das técnicas do teatro de animação que estão fortemente difundidas em espetáculos por todo o mundo.

2. SOBRE O TEATRO DE ANIMAÇÃO

A origem do objeto em cena como elemento dramático e companheiro dos atores, perde-se na origem da espécie humana em máscaras e rituais. O teatro em si, e com ele essa combinação cênica entre homem e objeto, se confunde não só com a origem de nossa espécie mas também com sua própria definição antropológica. O homem parece não ser algo que faz teatro, ele, essencialmente, é teatro (SILVA FILHO, 2013, p. 41).

Desde os primórdios da humanidade, o teatro e parte das técnicas hoje ligadas ao teatro de animação atraem de forma peculiar o homem e apresentam-se como uma das formas mais genuínas e legítimas de expressão do ser. A origem das utilizações de bonecos, máscaras e objetos perde-se na história da espécie humana e do próprio teatro. Tais utilizações já se faziam presentes nos rituais que deram origem ao teatro como conhecemos hoje, onde principalmente o boneco fazia-se presente. Nas fontes mais antigas ligadas a esta história, já podemos encontrar, por exemplo, a máscara como sendo um dos principais elementos da cena na Grécia antiga. Inclusive, até hoje as máscaras são utilizadas como símbolos para representar o teatro. Nos últimos séculos o teatro de animação sofreu uma grande expansão e atualmente o ensino desses recursos - bonecos, máscaras, objetos, sombras e etc. - faz parte do currículo de inúmeras instituições de formação de atores, diretores e de demais profissionais da arte.

Figura 1 - Ilustrações de máscaras utilizadas no teatro grego antigo



Fonte: Slide Player²

² Disponível em: <<http://slideplayer.com.br/slide/325067/>>. Acesso em 04 out. 2014.

Ao longo da história do teatro no ocidente, principalmente até o período que corresponde ao final do século XIX, podemos perceber que a atuação estava muito pautada na figura do ator e relacionada exclusivamente à palavra. Geralmente podemos perceber que todos os demais elementos utilizados em cena exerciam pouca importância no espetáculo como um todo. A relação dos atores com objetos, por exemplo, era praticamente nula e quando ocorria se dava de forma puramente mecânica: os objetos eram utilizados como meros instrumentos às personagens assim como na vida real, sem serem explorados seus potenciais artísticos e criativos. Uma banheira, por exemplo, surgia em cena apenas atrelada à sua função de banho. Séculos depois, este mesmo objeto pode surgir, por exemplo, simbolizando um barco e até mesmo um carro como faz o encenador Tadeusz Kantor em sua obra, ao qual aprofundaremos melhor mais à frente.

As efervescentes vanguardas do final do século XIX e durante o século XX, que batem de frente com os registros realistas e naturalistas, vêm para transformar radicalmente tudo que estava tradicionalmente estabelecido na encenação. Todos os demais elementos que compõem o espetáculo começam aos poucos influir fortemente no trabalho do ator, bem como no resultado final de cada produção. A máscara, por exemplo, antes principalmente utilizada para eliminar as reações faciais exageradas do ator e ressaltar sua voz, se transforma em uma verdadeira extensão do corpo deste profissional em cena (como veremos mais à frente, por exemplo, com as utilizações de Alfred Jarry). A máscara não está em cena apenas a serviço da voz e da mera caracterização da personagem, ela compõe toda uma simbologia e também se torna importante durante o processo de preparação do ator, como veremos durante este capítulo.

Ao longo da história, constatamos que além da arte o teatro de animação também despertou grande interesse do campo da filosofia. Elementos ligados a seus recursos, como o boneco, também passaram a surgir em diversos escritos teóricos e filosóficos. Embora muitas vezes este teatro não seja analisado como objeto principal de estudo, ele surge para ilustrar e contribuir em algumas discussões, como ocorre em uma de suas mais remotas citações escritas. Platão (c. 427-347 a. C.), em *Las Leyes*, utiliza os bonecos de fios para ilustrar os poderes exercidos pelos deuses sobre os homens, aqui apontados como sendo governados por seres acima deles (ARROYAVE, 2001, p. 48). O filósofo recorre exatamente à figura da marionete para falar sobre a alma humana e ilustrar a nossa condição como sendo seres inferiores nas mãos dos deuses.

No ano de 1810, surge um dos principais registros sobre o teatro de animação. Henrich Von Kleist (1777-1811) foi o precursor do pensamento que aponta a marionete como modelo

a ser seguido pelo artista, especialmente pelo bailarino. Cada movimento deste boneco é limpo, com tamanha precisão que deve ser almejada pelo profissional de carne e osso. Kleist verdadeiramente precede em seu ensaio a um interesse que chegaria ao clímax no século seguinte. Podemos dizer, inclusive, que ele "se antecipou ao fascínio exercido pelos fantoches nos teóricos do drama" (CARLSON, 1997, p. 182). Em *Sobre el teatro de marionetas* o autor levanta inúmeras questões que norteiam o estudo sobre o teatro de animação até os dias atuais.

Passando o inverno de 1801 em M., aí encontrei, à boca da noite, em um jardim público, o Senhor C., que, contratado, há pouco tempo, como primeiro bailarino, tinha sido extraordinariamente bem recebido pelo público.

Confessei-lhe meu espanto de tê-lo visto várias vezes no teatro de marionetes instalado no mercado e que divertia o público com pequenos dramas burlescos, entremeados de danças e canções.

Garantiu-me ele que a arte da pantomima desses bonecos lhe dava muito prazer, deixando-me entender que um bailarino que deseje aperfeiçoar-se, muitas coisas poderia aprender com eles (KLEIST, 1952, p. 3).

No registro histórico de Kleist somos apresentados a um diálogo entre o narrador da história e o chamado Senhor C., primeiro bailarino da cidade de M.. A conversa inicia com o narrador expressando total espanto em encontrar frequentemente um bailarino tão respeitado naquela localidade durante as apresentações de marionetes, que aconteciam no mercado da cidade e eram destinadas ao grande público³. Para sua maior surpresa, o homem responde revelando sua total admiração e prazer pelos movimentos executados por aqueles bonecos, que, segundo ele, poderiam servir de exemplo a ser seguido por toda pessoa que desejasse aperfeiçoar-se como um exímio bailarino.

O diálogo que permeia todo o texto de Kleist levanta questões inquietantes e pertinentes ao se pensar no teatro de animação até os dias atuais: como pode um objeto desprovido de vida, além de causar total admiração em um artista de carne e osso (que domina seu corpo), servir de modelo a ser seguido por este? O que faz a vida tornar-se evidente em um mero objeto inanimado? Que tipo de movimentação o manipulador deve operar para executar com maestria as ações daquele boneco? O bailarino aponta os bonecos, sobretudo os menores, como sendo responsáveis por movimentos graciosos em suas apresentações. Ele elege dois fundamentos que tornam, segundo ele, os bonecos como seres superiores em relação aos bailarinos: a sua inconsciência e a sua anti-gravidade.

³ Fica evidenciado aqui um olhar que reforça o caráter marginal das técnicas do teatro de animação, que se desvinculavam da produção teatral tradicional ao seguirem caminho contrário ao naturalismo.

La gracia, tal como es expuesta por Kleist en el diálogo, hace mención a un estado natural de la existencia humana, en el cual el hombre mantiene su unidad con el mundo. [...] Con la conquista de la gracia se resolvería el conflicto entre una conciencia que domina y una naturaleza que es sometida por ella. Para proponer esta vía de resolución del conflicto, Kleist se apoya en una distinción entre la racionalidad de la conciencia y la alogicidad de la gracia, pero no la establece conforme a una reflexión filosófica, sino a una metafórica poética. La conciencia ocasiona tantos trastornos en el hombre que llega a destruir, incluso, su gracia natural (ARROYAVE, 2001, p. 43-44).

Durante o diálogo do texto de Kleist, Senhor C. defende junto ao narrador que a consciência humana destrói a graça natural do homem, o que não pode ocorrer com o boneco devido a sua completa e inerente inconsciência. Além disso, ele endossa a discussão explicando que a força gravitacional não interfere diretamente na performance do boneco, como acontece com o bailarino, pois este depende apenas de um manipulador para realizar seus movimentos. O artista humano, diferentemente do objeto, é levado ao cansaço e à fragilidade com a força exercida pela gravidade em todo seu corpo. Ou seja, neste olhar o humano torna-se inferior ao boneco. Este último, portanto, de certa maneira pode "contrariar" a lei da física durante sua movimentação e com isso curiosamente manifestar um estado natural e próprio da existência humana: a graça.

O centro gravitacional é apontado no registro de Kleist como sendo o lugar onde deve nascer cada movimento do boneco, bem como do bailarino. É o titiretero⁴ que move este centro do boneco descrevendo uma linha, segundo ele, caracterizada pela simplicidade e pelo mistério. O manipulador é simplesmente quem afeta, dá *anima* aquele objeto. No entanto, para o pleno exercício desta atividade é necessário sensibilidade, além de qualidades como equilíbrio, mobilidade e leveza. O titiretero torna-se verdadeiramente a alma do boneco, que depende deste para a execução de qualquer mínimo movimento e para alcançar o seu estado de graça. Instaura-se, portanto, uma relação de dependência entre boneco e manipulador. Não se trata de uma anulação completa do ator-manipulador em cena, mas sim de uma transferência de qualidades próprias a ele que conferem vida ao objeto. A graça do boneco pode surgir também destas particularidades infinitas vindas da manipulação do seu centro motor.

⁴ Na língua espanhola, e em outras bibliografias de outras línguas, o boneco é tradicionalmente denominado como títere e seu manipulador recebe, portanto, a denominação de titiretero. Esta palavra também fora adotada pela língua portuguesa para referir-se aos manipuladores.

Hablar de una filosofía de la marioneta (del francés *marionette*) produce naturalmente desconcierto. Reparar en un muñeco que salta y se mueve con donaire podría tomarse como una actitud irónica y despectiva frente al quehacer reflexivo y científico. Ver en sus articulaciones mecánicas una inquietud digna de atención parece rayar en el absurdo. Sin embargo, reacciones tan naturales e inmediatas quedan en entredicho cuando se tiene en cuenta el elevado y sorprendente rango que Heinrich von Kleist confiere a las marionetas así como el profundo alcance filosófico oculto en la exposición metafórica que les consagra (ARROYAVE, 2001, p. 39).

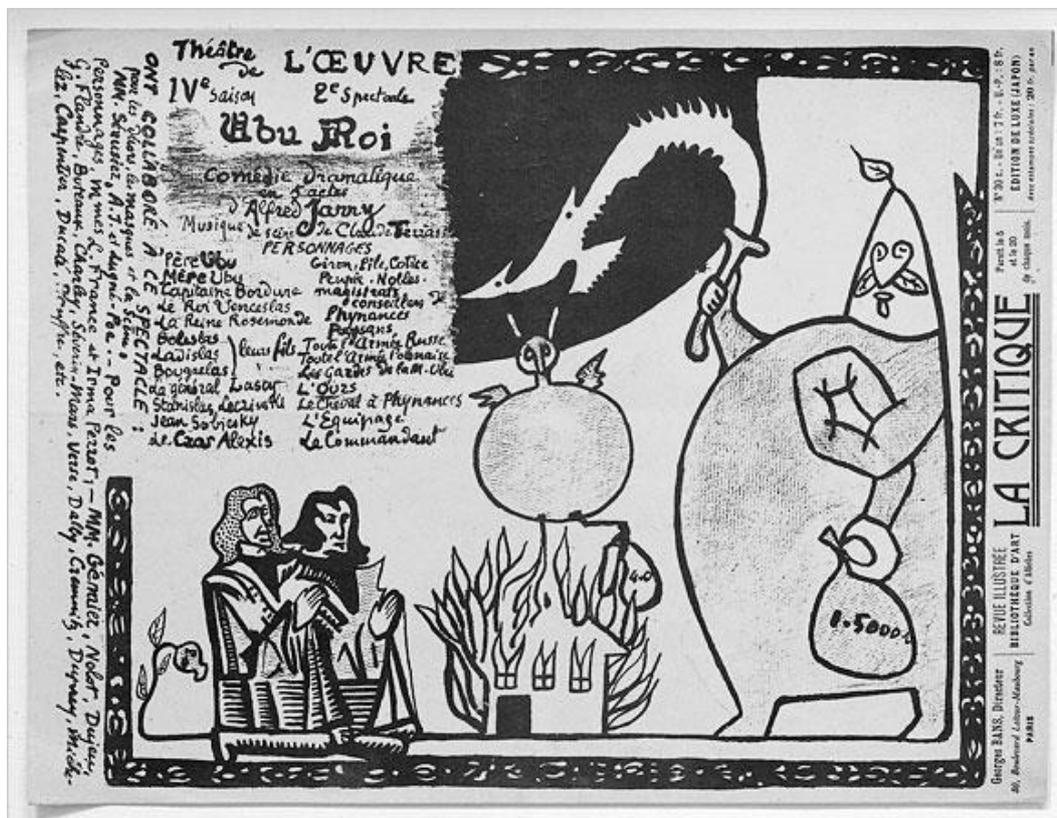
Identificamos ao decorrer de nossa história teatral uma hesitação inicial em reconhecer o boneco, bem como outras técnicas do teatro de animação, como sendo formas de arte. No entanto, a partir da virada do século XIX para o XX começamos a assistir uma grande expansão dos chamados movimentos de vanguarda. Inúmeros artistas pertencentes às escolas como o Simbolismo, Surrealismo, Expressionismo, Construtivismo e entre outros, encontraram nesta linguagem um alvo para aplicar seus pensamentos sobre a arte. Todo este cenário, dos conhecidos "*ismos*" emergentes no período, contribui significativamente para o desenvolvimento e ampliação das técnicas do teatro de animação em todo o mundo. Um dos pontos comuns de tais pensamentos está justamente na negação das tendências naturalistas e realistas na arte, que dominavam até então e resistiam contra as técnicas animadas. É justamente neste ponto que o teatro de animação ganha força e soma a estes ideais, pois se caracteriza devido a suas particularidades - como um boneco poder ganhar vida - como oposição a tais estilos.

Embora reconheçamos o fato de que a maioria dos movimentos de vanguarda no século XX tenha bebido, de uma maneira ou de outra, na fonte do teatro de animação, o Simbolismo se destaca no olhar direcionado às técnicas que comportam este teatro. Aurelian Lugné-Poe (1869-1940), que foi um dos fundadores do *Théâtre de l'Oeuvre* (considerado um importante teatro para o Simbolismo), é um dos primeiros a identificar no teatro de animação um grande modelo para os ideais do movimento simbolista. Para acabar com qualquer vínculo com a realidade cotidiana no palco, principalmente com a que a presença viva do ator representava, ele sugere, dentre outras opções, o uso de figuras-sombras e da marionete no teatro (CARLSON, 1997, p. 284). Como veremos, as ideias levantadas por Lugné-Poe foram muito importantes e abriram caminho para que outros simbolistas do período também trilhassem nessa direção.

A encenação da peça "*Ubu Rei*", de Alfred Jarry (1873-1907) no ano de 1896, marca profundamente um novo olhar para a utilização de recursos do teatro de animação no teatro convencional. O uso de enormes máscaras com tons animais - além do figurino e de

outros elementos cenográficos - que desfiguram o corpo dos atores, é um grande rompimento com tudo que era feito até aquele período. Nesta obra são colocados em prática os ideais de Jarry expostos em seu artigo *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, do mesmo ano da encenação. "O ator poderia também fazer-se abstrato e evocativo usando os gestos universais da marionete, usando uma máscara que sugerisse diferentes expressões ao mudar ligeiramente sua relação com a luz e falando com uma voz especial" (CARLSON, 1997, p. 285). Ao observar o cartaz feito por Jarry para seu espetáculo, onde ele ilustra suas personagens, podemos ter uma noção melhor do que ele falava:

Figura 2 - Cartaz de Jarry para "Ubu Rei" (1896)



Fonte: Site New York Times⁵

Durante todo este período onde as vanguardas destacaram-se fortemente, também assistimos ao surgimento de uma figura intrigante e ao mesmo tempo tão enriquecedora para a história do teatro de animação. Trata-se de Edward Gordon Craig (1872-1966), que busca na marionete um modelo a ser seguido pelos atores. O encenador inova radicalmente em sua escola de preparação de atores, chamada "Escola para a Arte do Teatro", localizada na Arena

⁵ Disponível em: <http://www.nytimes.com/imagepages/2006/05/19/arts/19fren_ready.html>. Acesso em 03 out. 2014.

Goldini (Florença - Itália). Nesta escola ele insere o estudo da história da marionete, bem como o estudo sobre sua manipulação (SILVA FILHO, 2013, p. 151). Craig antecipa uma tendência que, como veremos, ganharia força em décadas posteriores a sua morte. A escola, no entanto, durou apenas dezesseis meses e era caracterizada pela cobrança de muita disciplina e de total sigilo de alunos e funcionários que lá trabalhavam.

Segundo Craig, o que sempre deve prevalecer em cena são as ideias do espetáculo. Ele defendia o teatro naquele momento como sendo uma arte do diretor de cena e por isso era a favor da "subordinação de todos os elementos a uma visão artística única" (CARLSON, 1997, p. 297). Também testemunhamos aqui o momento histórico onde a figura do encenador começa a ganhar muito destaque no teatro. Craig reinventa a relação do ator com os elementos de cena. Um dos grandes exemplos disso está no que ele faz com o figurino de seus atores. O encenador, na mesma linha de Jarry, aproxima "a imagem de seus personagens a grandes marionetes oníricas, aumentando-lhes as dimensões e desumanizando suas formas" (SILVA FILHO, 2013, p. 14). Ou seja, há uma aproximação da imagem do ator com a do boneco, bem como a apropriação de características próprias deste na caracterização das personagens de seus espetáculos. Tal característica exposta por Jarry e Craig se tornará frequente mais à frente, como, por exemplo, durante os trabalhos do polonês Kantor, ao qual desenvolveremos melhor nos próximos capítulos.

"Edward Gordon Craig foi apaixonado pela estética e devotado ao estudo prático e teórico do teatro de bonecos. Até hoje seu nome é relacionado e reverenciado nesse âmbito. Mas na prática, Craig jamais realizou uma apresentação desse tipo" (SILVA FILHO, 2013, p. 26). Mesmo seguindo uma linha de trabalho distante do teatro de animação, Craig acende ainda mais as discussões em torno destes recursos - especialmente em relação ao teatro de bonecos - em seu livro *Del Arte Del Teatro* (1911). O pensamento de Craig se assemelha muito com o de Kleist, seu antecessor por um século e que via na marionete uma rica fonte de inspiração ao artista. Ele espelha o que defendiam as diversas vanguardas que ganharam força no período, principalmente o Simbolismo:

Esta tendencia a imitar a la naturaleza nada tiene que ver con el Arte; Es tan perjudicial, cuando se introduce en el dominio del arte, como puede serlo la convención cuando la encontramos en la vida de todos los días. Es preciso comprender que son dos cosas distintas y que hay que conservar a cada una en su lugar. No podemos esperar deshacernos de golpe de esa tendencia a ser "naturales" en la escena, a pintar decorados "naturales", a hablar con tono "natural", pero nuestro mejor recurso para luchar con ella es el de estudiar las otras artes (CRAIG, 1958, p. 42).

Craig defendia que o objetivo do teatro, naquele momento histórico, era restabelecer sua arte. Para alcançar este ideal, ele defendia que era necessário renunciar a ideia de personificação, ou seja, abandonar a visão clássica que encara o teatro como mera imitação da natureza humana. Somente desta maneira, segundo ele, o teatro poderia "libertar-se". O encenador segue a linha de pensamento que encara a mera imitação no teatro como não tendo nenhuma semelhança com a arte. Em seus inúmeros escritos, datados de períodos diferentes entre os anos de 1904 e 1910, o autor defende que: “o corpo humano se recusa a servir de instrumento de uma alma, de um sentimento e de uma inteligência que não o habita”⁶ (CRAIG, 1958, p. 50, tradução nossa).

Podemos identificar nos escritos de Craig uma enorme busca por um ator criador e, acima de tudo, um ator que não se torne um mero imitador da natureza humana. Para Craig, o ator precisa buscar como principal inspiração para sua função algo que seja concretamente oposto da vida. O encenador inglês desperta reações adversas em inúmeros artistas do período ao também questionar o trabalho do ator como atividade artística. Ele indaga se esta função pode realmente ser compreendida como arte, pois pregava que a arte é a antítese do caos e que ela não resulta de um simples acidente, como ele acreditava ocorrer com a figura do ator na cena.

Craig dizia que tudo nasce do movimento e que jamais poderíamos falar de ações naturais e comuns no teatro. Ele era a favor de gestos simbólicos e fazia distinção entre gestos necessários - aos quais defendia - e os desnecessários - aos quais era contra. O diretor de cena surpreendeu ainda ao fazer a afirmação de que “é preciso abandonar por completo a ideia de que o corpo humano possa servir de instrumento para expressar o movimento”⁷ (CRAIG, 1958, p. 51, tradução nossa). Tal pensamento encontra muita resistência até os dias atuais, mas nos ajuda a entender melhor seu fascínio pelos bonecos. Estes seriam, então, uma maneira efetiva de expressar o movimento?

Es así, lo hemos visto, cómo el pensamiento del actor es dominado por la emoción que consigue destruir lo que el pensamiento quería crear; y triunfante la emoción, el accidente sucede al accidente. Y venimos a parar en esto: que la emoción, originariamente creadora de todas las cosas, es después destructora. Ahora bien, el Arte no admite el accidente. Tanto que lo que el actor nos presenta no es una obra de arte, sino una serie de confesiones involuntarias (CRAIG, 1958, p. 57).

⁶ A citação no original é: "El cuerpo humano se niega a servir de instrumento, aun al alma, al sentimiento o a la inteligencia que no habitan."

⁷ A citação no original é: "...es preciso desechar por completo la idea de que el cuerpo humano pueda servir de instrumento para expresar 'el Movimiento'".

Da mesma maneira que Kleist fez em seu ensaio um século antes, Craig encontra na capacidade de afetação do ser humano, ou seja, de sentir emoções, algo que compromete bastante a movimentação e a função do ator em sua concretude: “o corpo humano, por sua própria natureza, é impróprio para servir como instrumento de arte”⁸ (CRAIG, 1958, p. 59, tradução nossa). Craig acreditava que o ator torna-se refém do pensamento e das emoções, que o levam ao erro e culminam em um acidente. As feições do rosto do ator também são dignas de atenção dele durante todo seu trabalho. Nesse sentido o encenador defende a máscara e assinala que esta poderia ser considerada como um meio intermediário por onde conseguimos ver a alma do ator.

Craig aponta para a figura da marionete como sendo modelo a ser almejado e seguido durante o processo de trabalho do ator: “Talvez a marionete volte algum dia ser o meio fiel do belo pensamento do artista”⁹ (CRAIG, 1958, p. 73, tradução nossa). A verdade e a realidade da marionete, que é o que é e não necessita fingir ser outra coisa (algo também impossível a sua natureza) é um fato que nos ajuda a entender melhor esta linha de pensamento: “o ator, sendo de carne e osso, é sempre presa da emoção, e a emoção introduz o acidental, que é inimigo da arte” (CARLSON, 1997, p. 297). Ou seja, tanto o ator como o boneco são reféns de sua natureza, mas o segundo se beneficia mais disto na cena por não ser uma presa fácil dos sentimentos.

“Craig investia com todo ímpeto contra o teatro vigente, cujo centro gravitacional ao redor do qual todo seu aparato produtivo orbitava, era a figura do ator: seu carisma e sua personalidade” (SILVA FILHO, 2013, p. 13). Também podemos identificar intrínseco aos escritos de Craig uma crítica severa a soberania e ao ego dos atores, ainda mais inflado diante de um modelo de teatro onde estes estavam sempre em evidência, à frente de todos os demais elementos da cena. “Para Craig, essa tradição individualista do ator era muito adequada ao Naturalismo, onde o subjetivo, o indivíduo era reverenciado. Craig recusou a qualidade de artista ao ator, uma vez que este não era capaz de se libertar do que é subjetivo, emotivo e acidental” (SILVA FILHO, 2013, p. 29). Craig teceu inúmeras críticas ao comportamento do ator naquele período, inclusive em certo momento sugere que não os considerava como sendo artistas.

⁸ A citação no original é: “...el cuerpo del hombre, por su naturaleza misma, es impropio para servir de instrumento a una arte.”

⁹ A citação no original é: “Tal vez la marioneta vuelva algún día a ser el medium fiel del bello pensamiento del artista.”

Pues aun nuestras marionetas modernas son seres extraordinarios. Estallen los aplausos como truenos o se pierdan aislados, la marioneta se conmueve; sus gestos no se precipitan y no se confunden; cúbrasela de flores y de alabanzas, la heroína conserva un rostro impasible. Hay más que un rasgo de genio en la personalidad que se despliega: es para mí el último vestigio del arte noble y bello de una civilización pasada (CRAIG, 1958, p. 72).

A principal e mais polêmica teoria de Craig, a de sua chamada Supermarionete (*Übermarionette*) como possível substituta do ator, surge em *Del Arte Del Teatro* baseada nestes simples princípios: "Suprima o ator e arrebatarás um grosseiro realismo dos meios de criação da cena"¹⁰ (CRAIG, 1958, p. 71, tradução nossa). Podemos entender, numa primeira leitura das palavras do encenador, que a figura do ator como conhecida até aquele momento desaparece para dar lugar a um personagem inanimado, uma supermarionete. No entanto, estudos posteriores e próprios relatos de Craig apontam para outro caminho. O autor chega a sugerir o fim do ator em cena, mas isto se traduz verdadeiramente em uma metáfora utilizada por ele para estabelecer um novo ideal a ser buscado pelo ator em sua arte. Não se trata da abolição do ator, mas sim do fato de a marionete - ou a supermarionete - servir como modelo e estímulo para este. "A supermarionete é o ator quem, tendo adquirido algumas qualidades da marionete, é finalmente liberto" (BABLET apud SILVA FILHO, 2013, p.30).

A teoria da Supermarionete causou grande espanto nos artistas contemporâneos a Craig e gera interpretações equivocadas sobre seu real significado até os tempos atuais. "Craig reputava aos bonecos uma ascendência divina e que, por isso, mantinham ainda dentro de si a memória de seu papel mediador entre mundos" (SILVA FILHO, 2013, p. 26). Percebemos um enorme respeito de Craig pelos bonecos na leitura de seus escritos e podemos concluir que ele nutria forte estima e admiração por estes. Em um prefácio realizado a posteriori da publicação original de *Del Arte Del Teatro*, para uma versão ampliada do livro no ano de 1924, Craig comenta as inúmeras acusações feitas a ele devido à má interpretação de suas ideias e esclarece de forma sucinta e clara, de uma vez por todas, que para ele a supermarionete não se distância da figura ator: "a supermarionete é o ator, mais fogo e menos egoísmo; o fogo dos deuses e dos demônios sem as fumaças e os vapores do que é mortal"¹¹ (CRAIG, 1958, p. 09, tradução nossa). O encenador também diz claramente que não é seu desejo converter atores humanos em bonecos de madeira. Mesmo com tais correções, interpretações de que a

¹⁰ A citação no original é: "Suprimid al actor y arrebataréis a un grosero realismo los medios de florecer en escena."

¹¹ A citação no original é: "La super-marioneta es el actor, más el fuego y menos el egoísmo; el fuego de los dioses y de los demonios, sin los humos y los vapores de lo mortal."

supermarionete tratava-se mesmo, como o próprio nome sugere, de uma marionete em tamanho grande - talvez em tamanho humano - perduram até a atualidade.

El artista - dice Flaubert - debe estar en su obra, como Dios en el universo, inasible y todopoderoso; por doquier se le adivina, no se le ve en parte alguna. Es preciso elevar al arte por sobre los sentimientos personales y la susceptibilidad nerviosa. Ha llegado el momento de dar al Arte la misma perfección que a las ciencias físicas por medio de un método inflexible (FLAUBERT apud CRAIG, 1958, p. 69).

Como vimos, Craig era seguidor e um dos principais difusores do Simbolismo no teatro. Para ele "o simbolismo está na origem de toda arte, se não que é a fonte de toda vida; não é se não com a ajuda de símbolos que a vida é possível, e não cessamos de utilizá-los"¹² (CRAIG, 1958, p. 223, tradução nossa). Todo o pensamento contra a naturalidade em cena, bem como o de encontrar no acidental uma barreira para a arte, é compartilhado e ganha força nos ideais simbolistas. "O *Über-marionette* é em si um manifesto contundente contra o naturalismo emergente na época" (SILVA FILHO, 2013, p. 29). Também podemos enxergar aqui uma busca por certa perfeição da arte do teatro, onde o acidental não é tolerado. Portanto, a marionete também surge nesse contexto como sendo um modelo desta busca pela perfeição.

Percebemos que Craig teve participação ativa em todo o movimento do século XX em buscar nas tradições relacionadas ao teatro de animação, opções concretas ao combate das tendências naturalistas. O interesse do diretor de cena não se resume às marionetes, ele também nutria grande fascínio por máscaras e pelas técnicas do teatro de sombras. "Ele passa a desenvolver uma especial devoção por máscaras e marionetes de diversas partes do mundo até compor uma enorme e rara coleção. O fascínio de Craig pelo teatro de bonecos também o levou ao teatro de sombras e com especial devoção ao teatro *Wayang* javanês" (SILVA FILHO, 2013, p. 40-41). A aproximação de Craig com as técnicas do teatro de animação também se traduz na publicação de duas revistas coordenadas por ele e que ganharam os seguintes títulos: *The Mask* (A máscara) e *The Marionette* (A Marionete).

Entendemos que o teatro de animação, por si próprio, oferece uma imensa abertura para a utilização de diversos símbolos no palco. O teatro de animação é poético, imagético, e pela sua característica de dar vida ao inanimado está sempre interligado com o tema da morte. "A qualidade material, inerte e dinâmica dos atores do teatro de bonecos e seu concomitante flerte com a morte, formam a coluna vertebral da construção simbólica do *Über-marionette* e

¹² A citação no original é: "...el simbolismo está en el origen de todo arte, sino que es la fuente misma de toda vida; no es sino con ayuda de símbolos que la vida no es posible, y no cesamos de utilizarlos."

descarta radicalmente qualquer possibilidade naturalista" (SILVA FILHO, 2013, p. 42). O contato de Craig com este gênero teatral está ligado também a grande curiosidade e interesse dele pelo teatro oriental, principalmente com expressões asiáticas onde "máscaras, bonecos e objetos nunca foram abandonados, e atravessaram os séculos sendo aperfeiçoados e se desenvolvendo em sua fabricação, estilização e técnicas" (SILVA FILHO, 2013, p. 42). Tradicionalmente os recursos do teatro de animação estão enraizados na cultura destes povos e até hoje despertam curiosidade em vários artistas graças a sua diversidade de técnicas, como, por exemplo, o *Bunraku*, um teatro de bonecos secular no Japão.

As metamorfoses do boneco no século XX resultam de uma série de ações e diligências iniciadas por artistas de grande qualidade: todos têm em comum o fato de serem portadores de ideias inovadoras e únicas conforme seu talento, de enriquecerem a arte do boneco e paradoxalmente, também, de colocarem em risco seus valores essenciais. O boneco primeiro afirma sua própria existência, descobre e analisa seus meios de expressão, depois conclui seu ciclo abandonando-se ou se autodestruindo em proveito de figuras animadas, de objetos ou de atores (JURKOWSKI, 2000, p. 5).

A curiosa vida explícita em algo totalmente inusitado, como numa figura antropomorfa ou um objeto inanimado, causa primeiramente um assombro e nos leva a um questionamento sobre o que realmente é real em cena e no teatro como um todo: "sobre o palco, que realidade de fato existe dentro da ilusão? E fora dele, onde termina a ilusão e inicia de fato o real?" (SILVA FILHO, 2013, p. 46). As próprias máscaras também ascendem esta questão quando confrontadas tanto com o ator como com o público. "Na prática, a máscara é um rosto para um não-ser. Uma vez que aquele que a toma nas mãos 'é', ao colocá-la sobre o rosto busca dissimular esse seu ser através de um outro" (SILVA FILHO, 2013, p. 47). Como veremos na sequência, encontramos cada vez mais artistas que vão enriquecendo a história das técnicas do teatro de animação e descobrindo novos caminhos para elas.

Maurice Maeterlinck (1862-1949) acompanha Kleist, Craig e demais nomes até aqui citados, encontrando em todo o universo do teatro de animação um suporte para realização de seus ideais. Ele era considerado o principal dramaturgo do movimento simbolista e, não diferentemente de seus colegas, encontrou neste gênero teatral grande inspiração. "Para Maeterlinck, obras primas como *Lear*, *Hamlet*, *Otelo* ou *Macbeth* são simbólicas, e o símbolo não tolera a presença humana em cena" (PARENTE, 2005, p. 109). Ele aponta, então, a solução para esta importante questão justamente se dirigindo para as técnicas do teatro de animação: "Maeterlinck sugere o uso de máscaras, ou mesmo de figuras de cera esculpidas, marionetes ou sombras em vez de atores vivos. Com efeito, seus primeiros dramas foram

escritos para marionetes" (CARLSON, 1997, p. 288). Reforçamos aqui a característica simbólica do teatro de animação, capaz de abrigar obras primas que segundo Maeterlinck não toleram a presença do ator.

O crítico Arthur Symons (1865-1945) concordava com o pensamento de Maeterlinck sobre o homem ser um elemento perturbador em cena: "A marionete deve retratar a ideia mais geral e universal e, portanto, mais emocional e poética" (CARLSON, 1997, p. 295-296). É curioso pensar que é justamente em um ser inanimado, inerte e sem afetação que a emoção e a poesia podem ser mais bem representadas. O poeta-dramaturgo William Butler Yeats (1872-1966) também percorre este caminho e dá maior enfoque ainda para a máscara. "A máscara, para Yeats uma imagem fundamental, fornece um meio técnico para se alcançar a expressão do ideal, do sobre-humano, do espiritual" (CARLSON, 1997, p. 298).

Considerado um dos maiores nomes do teatro no século XX, Vsevolod Meyerhold (1874-1940) também voltou sua atenção para o teatro de animação. Após o choque de ideias com Constantin Stanislavski e de fundar sua própria companhia na Ucrânia, o encenador passa a condenar o teatro naturalista, que para ele, dentre outras coisas, não dava espaço a imaginação (CARLSON, 1997, p. 310). Meyerhold também entra nesta defesa da marionete e da máscara. Para o encenador "o teatro deve procurar seus efeitos mais profundos com seus próprios meios: a pantomima, a máscara, o prestidigitador, a marionete, a ação improvisada" (CARLSON, 1997, 313). Além de seguir pela mesma direção de outros artistas, reconhecendo na marionete e na máscara meios concretos e mais efetivos para a expressão artística, o encenador também reconhece estes elementos como sendo próprios do teatro. Percebemos, portanto, que há cada vez mais uma mudança na visão histórica sobre todas estas técnicas ligadas ao teatro de animação.

Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry e Edward Gordon Craig, em busca de um ator anti-naturalista, foram tomados de paixão por essa arte. Logo após foi a vez dos futuristas (Enrico Prampolini), expressionistas (Oskar Kokscha), dadaístas (Sophie Taueber - Arp) e nunistas (Pierre-Albert - Biron), cujo protesto contra a cultura burguesa levou-os a abrir bem os braços a gêneros até então desprezados, como os espetáculos de variedades, o circo ou o teatro de bonecos (JURKOWSKI, 2000, p. 6).

Valery Brysov, Ivan Goll e Oskar Schlemmer também foram alguns nomes que seguiram esta corrente com olhares cada vez mais voltados ao teatro de animação, assim como o dramaturgo flamengo Michel de Ghelderode (1898-1962) que tinha uma visão ainda

mais aprofundada sobre as marionetes. Ele "via nelas o teatro em 'seu estado puro, selvagem e original', um teatro de magia, de sons, cores e objetos simbólicos" (CARLSON, 1997, p. 403).

Analisando esta fase áurea do interesse pelos recursos do teatro de animação, especialmente pela figura do boneco, que começa a crescer na primeira parte do século XX, percebemos que ela inicia seguindo a tendência estabelecida por Craig em seus escritos. Isto é, o boneco surge puramente como substituto dos personagens dramáticos da cena. Há aqui, em sua grande maioria, uma visão radical na utilização deste no teatro: o palco comporta apenas o ator ou o boneco. O historiador Henryk Jurkowski aponta que tal inclinação passa a sofrer modificações entre as décadas de 1950 e 1960, onde surge uma visão heterogênea do teatro de bonecos. O boneco, então, não é mais um elemento dominante da cena: "Ele não é mais do que um componente entre outros, com o ator bonequeiro à vista, o ator mascarado, os objetos e os acessórios de todos os gêneros" (JURKOWSKI, 2000, p. 8).

Nesta nova percepção do boneco iniciada na segunda metade do século passado, identificamos um profundo interesse dos bonequeiros, e de demais artistas que se voltaram a esta arte nas décadas anteriores, de não mais encarar este simplesmente como algo figurativo no palco. Percebemos uma resistência à visão antropomorfa do boneco, que direcionava a interpretação dele somente como sendo um personagem dramático no palco tal como o homem/ator. "Na busca de um boneco não figurativo, o bonequeiro encontrou no seu caminho coisas, objetos utilitários de nosso cotidiano que podiam se metamorfosear em boneco e interpretar um papel dramático" (JURKOWSKI, 2000, p. 9). Agora tudo poderia virar boneco, tudo poderia ser animado nos palcos.

Assistimos neste novo momento o teatro de bonecos se voltando justamente para o objeto e assim ampliando ainda mais um novo olhar a cerca dele na cena. Cresce da mesma maneira a tendência do ator-bonequeiro, ou ator-manipulador, desnudar-se para o seu público em cena, assim como sempre fizeram o boneco e o objeto. Ou seja, ele passa a ficar também face-a-face com o público e não fica mais escondido controlando estes recursos fora do palco, não há a necessidade de não se revelar na cena.

Analisar o boneco enquanto meio de expressão artística confirma a hipótese de que o homem só lhe concede provisoriamente seus privilégios de personagem dramático. O individualismo e o subjetivismo levaram os criadores a expor suas obras, durante o processo de criação, em seu próprio nome. É uma das razões que explica a passagem do boneco para o objeto. O trabalho do bonequeiro é então, de algum modo, um vestígio de arte anônima. Ei-lo a partir de então face ao público, para dar prova de seu talento (JURKOWSKI, 2000, p. 9).

Entendemos que diante de uma negação a tudo que tente imitar a vida em seus máximos detalhes e situações, além de uma defesa por um teatro que brinque com o sonho, com a imaginação e com a fantasia, os recursos do teatro de animação surgem para somar nesta intensa busca das vanguardas do século XX. Inserimo-nos em um momento onde a noção de personagem também se torna imprecisa no teatro. Agora, mais do que nunca, não somente a figura do ator pode representar uma personagem. Presenciamos uma nova realidade onde ele pode ser, inclusive, um objeto. Aqui o objeto não é mais visto como um mero instrumento a ser utilizado nos palcos e na vida real, ele também passa à agregar ao espetáculo e ao trabalho destes profissionais. Um dos grandes nomes contemporâneos de nosso teatro, a encenadora Ariane Mnouchkine (1939), por exemplo, também introduz estes recursos animados a seu trabalho com atores. Ela desenvolve todo um trabalho com a máscara durante os exercícios de preparação de seus atores, bem como a insere em alguns de seus espetáculos na sua conceituada companhia do *Théâtre du Soleil*.

"Mnouchkine falará mais habitualmente da alma das personagens, de suas paixões, do que de sua psicologia" (FÉRAL, 2010, p. 41). A diretora francesa encara as personagens como sendo mensageiras de uma narrativa e é por isto que antes de qualquer coisa trabalha e apresenta situações a seus atores. Para ela "o principal aliado do ator é a imaginação, à qual Mnouchkine normalmente se refere como um músculo, passível de ser trabalhado" (FÉRAL, 2010, p. 43). Logo no início de seu processo de ensaios e de preparação de atores, a encenadora oferece máscaras a seus atores, pedindo acima de tudo imenso respeito por elas: respeito, acima de tudo, a natureza sagrada destes objetos.

As máscaras estão aqui, com uma exigência terrível e irrefutável. O ator escolhe o figurino em função da máscara e em função da personagem. A máscara não é uma maquiagem. Não é um objeto entre outros. Tudo está a serviço dela. Ela imediatamente os denuncia, caso a utilizem mal. São vocês que devem ceder à máscara, ela jamais cederá. Então, é preciso estimá-la, amá-la (FÉRAL, 2010, p. 61).

Mnouchkine tem uma admiração enorme pelas máscaras e isto se traduz no seu zelo junto a elas. Estas significam muito para a encenadora e também devem significar muito a seus aprendizes. Tradicionalmente ela oferece máscaras de *commedia dell'arte* e máscaras balinesas aos seus atores. Ela defende uma relação de grandeza com estes objetos e diz que "a máscara contribui para a formação essencial do ator, porque ela não permite a mentira e revela as suas fraquezas: falta de imaginação, mais fazer do que ser, falta de presença, falta de escuta" (FÉRAL, 2010, p. 64-65). Geralmente, Mnouchkine utiliza as máscaras apenas no

processo de preparação do ator e após isto, aos poucos, vai reduzindo sua presença em cena. A principal inspiração e referência do trabalho da encenadora é o oriente, onde segundo ela encontra-se o berço do teatro (FÉRAL, 2010, p. 39). Percebemos aqui uma legítima utilização de recursos do teatro de animação dentro de uma produção que não se enquadra completamente no gênero, mas que do mesmo jeito insere recursos deste em seu trabalho. Mnouchkine espelha um teatro cada vez mais híbrido, que cruza com diferentes técnicas.

Toda a percepção histórica sobre o teatro de animação também nos direciona a analisar e questionar a visão tida historicamente sobre este. Até o século XIX este teatro era considerado marginal, pois ocorria geralmente nas grandes praças para a plebe e era opositora do registro naturalista. Por mais que esta percepção ganhe novos rumos no último século, ainda é possível perceber a herança disto em um desconhecimento popular sobre o que de fato é o teatro de animação. Este também é comumente relacionado a um teatro para crianças, pois o boneco tradicionalmente está relacionado com este público. É recorrente a ida de pais com seus filhos a espetáculos destinados a adultos graças à associação criança-boneco, reforçada ainda mais pelo recorrente uso de bonecos nos programas de televisão destinados a este público nas últimas décadas. No entanto, percebemos um avanço constante nesta questão.

Observamos que cada vez mais frequentemente os profissionais da arte do teatro são defrontados com as variadas técnicas que comportam o teatro de animação. Isto acontece em nível internacional, em espetáculos que inserem o boneco, o objeto, a máscara e este conglomerado de recursos em cena. Trata-se de um teatro extremamente híbrido em sua composição. Um dos grandes nomes que intensifica tal apropriação, especialmente na segunda parte do século XX, é o polonês Tadeusz Kantor, que apresenta um interessante trabalho nesta linha. O encenador não se enquadra como um profissional do teatro de animação, no entanto, enriquece profundamente a história deste teatro com sua peculiar forma de tratar seus recursos, especialmente o boneco (manequim de cera) e os objetos. Trataremos melhor disto no decorrer deste trabalho, dialogando sobre este flerte entre expressões artísticas.

Na atualidade, encontramos inúmeros profissionais que, mesmo não se enquadrando dentro do gênero, se apropriam constantemente dos recursos do teatro de animação e oferecem novos olhares a ele. Tal apropriação torna-se cada vez mais comum nas últimas décadas sendo incentivada e evidenciada, por exemplo, na expansão de festivais que investem nesta linguagem. No Brasil, por exemplo, o Festival Internacional de Teatro de Animação (FITAFloripa), de Florianópolis - SC, é um dos principais difusores desta corrente no país e

reúne anualmente, desde o ano de 2007, espetáculos de todo o mundo que seguem trilhando por este caminho.

Figura 3 – Contraste entre boneco e ator no espetáculo "Otelo" (Cia. Viaje Inmóvil - Chile), presente no 7º FITAFloripa (2013).



Fonte: Acervo FITAFloripa / Rafael Arenas

Nas últimas décadas os estudos sobre o teatro de animação tiveram uma notória expansão. No Brasil, por exemplo, além das contribuições de importantes órgãos e associações, como a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) e de inúmeros festivais, podemos verificar uma importância única das universidades brasileiras neste processo. Torna-se cada vez mais comum, nos diversos cursos de Artes Cênicas e de Teatro ofertados por estas instituições, a inclusão de disciplinas voltadas ao estudo desta linguagem. Ao exemplo de Craig, cada vez mais alunos são apresentados à história e aos modos de criação e manipulação destes recursos tais como o boneco, a máscara, sombras e etc. No estado de Santa Catarina, por exemplo, os dois principais cursos de Artes Cênicas, o da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e o da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), contam com tais disciplinas obrigatórias (teatro de animação, máscaras e etc.) em seus currículos de ensino.

Toda esta popularização do teatro de animação se traduz também no aumento de trabalhos que flertam com suas técnicas. Além de diversas companhias que se enquadram

totalmente dentro deste teatro, como é o caso de grupos como o grupo *Sobrevento* (São Paulo - SP) e a companhia catarinense *Trip Teatro de Animação* (Rio do Sul - SC), inúmeras outras companhias inserem estes recursos em seu repertório de espetáculos dentro de um teatro mais convencional. Todas estas contribuições enriquecem profundamente o desenvolvimento do teatro de animação, bem como agregam aos estudos sobre ele e sobre o teatro na atualidade. Para somar neste processo propomos analisar durante esta pesquisa a linha tênue encontrada entre o trabalho de Kantor e o universo deste rico teatro de animação.

3. SOBRE A OBRA DE TADEUSZ KANTOR

Figura 4 - Tadeusz Kantor no espetáculo "A Classe Morta" (1975)



Fonte: Culture.pl / Włodzimierz Wasyluk¹³

O teatro de Tadeusz Kantor é uma forma de *gesamtkunstwerk*, uma obra de arte total, e nem sempre é fácil alcançar os verdadeiros desígnios que inspiraram o seu trabalho. Nele, encontram-se variadas formas de expressão artística, dentre as quais o confronto entre o humano e o inanimado. Em uma leitura superficial, sobressai a impressão de um interesse obsessivo pela morte, pelos manequins e objetos. Impressão de que o humano pouco importa. Isso não é verdadeiro (CINTRA, 2008, p. 11).

Ainda jovem, com dezenove anos, o polonês Tadeusz Kantor (1915-1990) iniciou seus estudos na *Escola de Belas Artes* de Cracóvia (Polônia). Falecido no final do século XX, o artista não imaginara tornar-se um dos grandes nomes do teatro em seu século. Ele reunia uma infinidade de características que faziam dele um artista completo, com uma visão abundante em detalhes que resultava do misto de todas as suas qualidades artísticas. Podemos falar que Kantor era um artista total: ele era, dentre outras coisas, pintor, cenógrafo, poeta, ator,

¹³ Disponível em: <<http://culture.pl/en/artist/tadeusz-kantor>>. Acesso em 30 out. 2014.

professor, teórico, happenner e diretor. Apesar de apresentar forte resistência a última definição, tornara-se um dos maiores nessa arte. Além de um rico trabalho, podemos dizer que o próprio Kantor como ser humano era encantador e alvo de intensa admiração. "Não são exclusivamente as suas obras que determinam a sua grandeza, mas ele mesmo, considerando na sua totalidade, como um *gesamtkunstwerk* específica, englobando a sua arte, suas teoria e sua vida" (CINTRA, 2008, p. 10). O trabalho de Kantor perde-se em sua própria vida, bem como sua vida perde-se em seu trabalho. O encenador era por si próprio uma obra de arte, já que todos os seus espetáculos falam essencialmente de sua história.

Ao estudar e analisar o teatro de Kantor, devemos levar em consideração diversos fatores. Primeiramente, precisamos entender que toda sua obra é dividida em fases que foram estabelecidas por meio de seus próprios manifestos, redigidos por ele ao longo da sua vida. São elas as fases do: teatro autônomo, teatro informal, teatro zero, teatro *happening* e teatro da morte. Apesar de todas as especificidades destes períodos é a última fase, do teatro da morte, que popularizou o artista e que continua a definir de forma mais ampla todo o legado deixado por ele, pois reuniu de certa maneira traços predominantes em todas as fases anteriores do diretor. É o teatro da morte a última fase de seu trabalho e também a mais longa.

Após a criação e direção de diversos espetáculos na sua juventude, de trabalhar como cenógrafo e de expor seus trabalhos como pintor, inclusive criando o chamado *Grupo da Cracóvia*, Kantor funda no ano de 1955 na cidade de Cracóvia (Polônia) seu experimental *Teatro Cricot 2*, que torna-se o principal difusor de sua criação artística. Durante a vida do diretor, este teatro nunca existiu com uma instituição própria e os ensaios de espetáculos do polaco chegaram a acontecer, inclusive, nas adegas medievais da famosa *Galeria Krzysztofory*, na capital polonesa.

A obra do artista polonês Tadeusz Kantor nos leva para muito longe do teatro dramático: um cosmos rico de formas de arte entre teatro, happening, performance, pintura, escultura, arte do objeto e do espaço, além das contínuas reflexões em textos teóricos, escritos poéticos e manifestos (LEHMANN, 2007, p. 118.).

Kantor era um artista misto, híbrido, com diversas vertentes. Ele teve como influência variados nomes e pensamentos. Seu mestre, o encenador polaco Karol Frycs, era um dos maiores admiradores e também amigo de Edward Gordon Craig. Além disso, toda a obra kantorianana confunde-se com as efervescentes vanguardas do século XX. Kantor enxergava o ridículo e o artificial no Naturalismo. Segundo a autora Ana Maria Amaral, Kantor se definia como construtivista (AMARAL, 1991, p. 201), entretanto, seu trabalho também tem forte

influência da Bauhaus, do Dadaísmo, do Surrealismo, além de outras vanguardas do século XX, marcadas pelo forte caráter anti-naturalista de seu teatro. "Ainda enquanto aluno da Escola de Belas Artes, em Cracóvia, Kantor passou por muitas experiências com teatro de bonecos, todos na linha de Schlemmer e Gropius" (AMARAL, 1991, p. 201). Portanto, percebemos que mesmo desenvolvendo um trabalho que pode ser distanciado do teatro de animação, o encenador teve contato com tais recursos durante sua vida.

Toda a rica formação de Kantor, principalmente com enorme presença e importância das artes plásticas, contribuiu para que o artista desenvolvesse um trabalho com características muito peculiares. O encenador possuía uma visão detalhada sobre todos os elementos que compõem o teatro e que a princípio era marcada pela sua imensa riqueza estética. "Apesar da dimensão coletiva da produção teatral, para Kantor o teatro é algo solitário da mesma maneira que solitária é toda arte pictórica" (CINTRA, 2008, p. 19). O espetáculo "*A Classe Morta*", de 1975, que é considerado o trabalho mais marcante do artista é o que também melhor levanta inúmeras características e questionamentos em torno desse legado deixado por ele. Este trabalho marca o início da fase do Teatro da Morte, denominando assim mesmo pelo encenador. São deste período os espetáculos "*Wielopole Wielopole*" (1980), "*Que morram os artistas!*" (1985), "*Não voltarei jamais*" (1988) e "*Hoje é meu aniversário*" (1990). Optamos aqui em focar especialmente nessa derradeira fase de Kantor.

O teatro, para Kantor, é o conjunto de texto, ator, objeto e espectador, e todos igualmente importantes. Para ele um espetáculo é uma obra de alquimia onde todos os elementos, nobres ou pobres, participam da destilação para que o processo se realize e isso desde o seu início (AMARAL, 1991, p. 201).

Ao analisarmos o seu espetáculo de maior fama, "*A Classe Morta*", podemos compreender com maior propriedade o que a autora relata. Kantor não estabelece hierarquias entre os elementos que constituem seu teatro, todos eles tinham a mesma importância dentro e fora de cena, inclusive o diretor. O diretor polaco entrava no palco junto com os atores, atuava como se comandasse uma enorme orquestra e infiltrava-se nesse emaranhado de fatores da cena que tornaram seu espetáculo tão único. Dando a mesma importância as partes constituintes de sua encenação, ele também voltava à atenção, com a mesma intensidade, às particularidades de cada uma dessas. "Kantor considerava seu teatro, assim como a sua obra de uma maneira geral, como uma longa e perigosa viagem em direção ao desconhecido" (CINTRA, 2008, p. 09). Tudo poderia acontecer em cena, pois o diretor estava ali, pulsante, e poderia alterar os rumos daquele espetáculo.

Figura 5 - Tadeusz Kantor em cena no espetáculo "A Classe Morta" (1975).



Fonte: Bellamy Photographe / Bricage¹⁴

Todos os elementos do teatro de Kantor estavam em sintonia e formavam em um todo, assim como no teatro de animação, um resultado com forte valor visual e psicológico. "Seus espetáculos organizavam-se na fusão de elementos diferentes que possuíam o mesmo valor, ele trabalhava no mesmo sentido que o artista plástico objetiva destinar a sua obra para a eternidade" (CINTRA, 2008, p. 15). A disposição das cenas, dos objetos, dos atores, tudo parecia ser precisamente pensado e tido como alvo de intensa atenção do artista. O resultado ia além de um maravilhoso resultado estético. Ele conseguia fazer com que aparente homogeneidade de seu trabalho despertasse no espectador diversas sensações, que iam do execrável ao sublime, oriundas da caracterização de uma atmosfera própria àquela montagem e a própria vida do diretor polonês. Todos os espetáculos da última corrente criativa de Kantor, como seu próprio nome sugere, possuem uma temática que dialoga com a morte. Coincidência ou não, foi durante esta fase que Kantor teve seu encontro final com ela.

Faz parte dessa alquimia a memória de Kantor, o ser humano e suas contradições, seus temores, suas paixões, sua alegria, sua raiva, o circo, os

¹⁴ Disponível em: <<http://photos.bellamy.com/-/galleries/theatre-archives/a-b-c/la-classe-morte/-/medias/d6cdf2b8-f7fc-11e1-9628-00259030440e-la-classe-morte>>. Acesso em 03 nov. 2014.

materiais mais diversos, a história de sua cidade e do mundo, tudo isto e muito mais, em proporções que só ele sabia medir para resultar em espetáculo (MORETTI, 2003, p. 35).

Toda a receita e os ingredientes para cada espetáculo kantoriano eram testados e criados por ele. Tudo ali era um pedaço do artista, um pouco da vida do diretor polonês. Hans-Thies Lehmann afirma que a obra de Kantor "revolve lembranças da infância de um modo obsessivo, e desse modo sugere uma estrutura temporal da lembrança, da repetição, e da confrontação com a perda e com a morte" (LEHMANN, 2007, p. 118). A repetição se faz muito presente em seus espetáculos, bem como uma forte materialização de suas lembranças.

Um dos fatores determinantes na obra do encenador polonês era sua visão de arte como sendo uma manifestação da vida. "Kantor não é obcecado pela morte, ele apenas manipula os seus signos em função da criação artística" (CINTRA, 2008, p. 11). Ao elaborar seu teatro, o artista Kantor se utiliza da morte para reforçar o valor e importância da vida, pois para ele a melhor maneira de evidenciar ela é exatamente através de sua ausência. "A morte não é posta em cena dramaticamente por Kantor, mas repetida de modo cerimonial" (LEHMANN, 2007, p. 119). Portanto, percebemos que encenador criava todo um universo circundado pela morte e pelo obscuro, mas o que ficava mais explícito em sua essência ali era exatamente o contrário: a vida.

No estático e no inerte, a vida está como que morta, ausente. Pode ser uma pose fotográfica, uma imagem ou o rosto de um boneco. Mas é justamente nessa aparência de morte, de não-vida, que a vida se torna mais presente. Como se a morte fosse vida (AMARAL, 1991, p. 202-203).

Kantor utilizava a morte como objeto principal para evidenciar a vida - especialmente a sua vida. Em "*A Classe Morta*", por exemplo, a figura dos atores contrasta com a dos manequins de cera. O diretor por meio de um objeto sem vida evidencia, curiosamente, a mesma. A morte, então, é subsídio para o artista tocar em questões muito maiores e carregadas de valores psicológicos, como em sua classe de alunos mortos presos a bancos escolares. "Todas as figuras aparecem já como almas de outro mundo" (LEHMANN, 2007, p. 118). Kantor apresenta os seus bonecos de cera como referência a seus atores, eles não só dividem a cena como se tornam contrastes um do outro. O próprio diretor também colocou nos palcos um boneco feito a sua imagem. Isto aconteceu durante o espetáculo "*Não Voltarei Jamais*" (1988), como podemos observar na imagem seguinte:

Figura 6 - Manequim Kantor em cena do espetáculo "*Não Voltarei Jamais*" (1988)



Fonte: Site Cricoteka¹⁵

É muito interessante pensar que "o teatro de Tadeusz Kantor é algo como um mundo de mortos que revivem as suas lembranças" (CINTRA, 2008, p. 13). Para estudar a intensa relação de Kantor com a vida - não somente com a morte como seu trabalho acaba sendo normalmente relacionado - podemos partir do fato de que todos os espetáculos do diretor estavam envoltos pelas memórias de sua vida. Era sua própria existência o maior instrumento de trabalho e de criação do polonês. Ele se utilizava dela para transpor para os palcos um ambiente de sonho, repleto de construções materiais das memórias que o visitavam com frequência. Aqui também podemos encontrar uma forte influência de um ambiente pós-guerra, marcado pela desolação e pela própria morte. "Reminiscências da história polonesa se combinam com temas religiosos diversificados (o rabino, a perseguição aos judeus, o padre católico). Cenas grotescamente exaltadas do ritual de despedida [...] constituem um modelo fundamental e recorrente" (LEHMANN, 2007, p. 118). Identificamos, portanto, que de certa maneira a realidade que rodeava o diretor também era colocada nos palcos.

Com o início das atividades do Teatro Cricot 2, ele desenvolve um processo criativo único, próprio, extremamente subjetivo, mas totalmente amparado

¹⁵ Disponível em: <<http://www.news.cricoteka.pl/ozenek-wedlug-mikolaja-gogola/>>. Acesso em 05 nov. 2014.

em uma realidade vivida e experimentada. Não se trata de um trabalho apenas autobiográfico, não, é algo que, a partir das suas lembranças, ele traça suas contas com o martírio histórico polonês, com a religião católica e o anti-semitismo, com a família, com o exército, dentre outros (CINTRA, 2008, p. 18).

O encantamento pela vida também está fortemente refletido na atuação dos atores de Kantor. Segundo Moretti: "Podemos dizer que o ator no teatro de Kantor ridiculariza a interpretação tradicional do ator, privando o teatro de seu aspecto 'mentiroso'" (MORETTI, 2003, p. 54). O encenador não queria ver em seus atores meras personagens, não cobrava um esforço pela busca de uma segunda natureza. Kantor era contra a mera imitação e defendia que: "O ator, esvaziado da noção de imitação, integra-se plenamente aos demais elementos do espetáculo" (CINTRA, 2008, p. 30). Segundo ele, a imitação era fator deformador da cena e por esse motivo o ator deveria ser ele mesmo no palco, deveria apenas vivenciar as situações ali apresentadas e não se preocupar pela busca de uma segunda natureza.

Lehmann chama atenção, em seu *Teatro pós-dramático*, para a questão de que o teatro de Kantor estava comumente relacionado ao ritual, bem como suas cenas e situações colocadas no palco funcionavam como celebrações - relembrando a origem do teatro ocidental nas celebrações dionisíacas. A reflexão encontra base, justamente, na busca desse estado de não representação, da apresentação de memórias da vida no palco e por características dos espetáculos de Kantor onde as cenas, segundo Lehmann, "são conectadas de uma forma quase ritual de evocação ao passado" (LEHMANN, 2007, p. 108). A presença de Kantor no palco era um dos fatores determinantes para esse resultado, ele caracterizava-se por si só como sendo este ritual.

Outro ponto interessante no teatro kantorianos diz respeito à dramaturgia de seus espetáculos, especialmente durante este período final de sua vida. Como reflexo de uma aproximação com as vanguardas do século XX, Kantor passa a descartar todo texto como base de criação de seus espetáculos. O polonês "é como um 'bonequeiro tradicional' que constrói seu espetáculo meticulosamente, detalhe por detalhe, ele mesmo. O bonequeiro tradicional não deixa que outros façam seus bonecos, é ele que cria todos os elementos da cena e inclusive a dramaturgia que é improvisada" (MORETTI, 2003, p. 36). O encenador passa a rejeitar o texto literário e cria o texto para suas peças durante os ensaios com atores. "Nesse processo de trabalho, Kantor e os atores inventam o texto durante os ensaios, e a partir de um texto inicial, Kantor o re-trabalha e os transforma no texto da peça. Kantor também usa do subconsciente dos atores que, materializado, também é posto em cena" (CINTRA, 2008, p.

68). A dramaturgia do espetáculo surgia durante seus ensaios, através de experimentações oriundas da relação entre um universo criado pelo artista, por seus atores, objetos e etc.

O objeto torna-se um elemento ativo da narrativa kantoriana e através dele é possível adentrar um universo enigmático e distinto da realidade prosaica da vida cotidiana. O objeto no teatro de Kantor possibilita a entrada naquilo que nesse momento nomearei de uma "outra dimensão espaço/temporal" constituindo, assim, as relações poéticas de uma arte que é resultante de um conjunto de procedimentos os quais resultam de uma análise introspectiva que o artista exercia sobre o seu próprio trabalho. Kantor é consciente de que o processo ou o comportamento do artista é um modo autônomo e completo de estar na realidade e apreendê-la; assim, a sua arte configura-se como um investimento em todas as dimensões do ser, assumindo como campo próprio o universo na sua totalidade (CINTRA, 2008, p. 13).

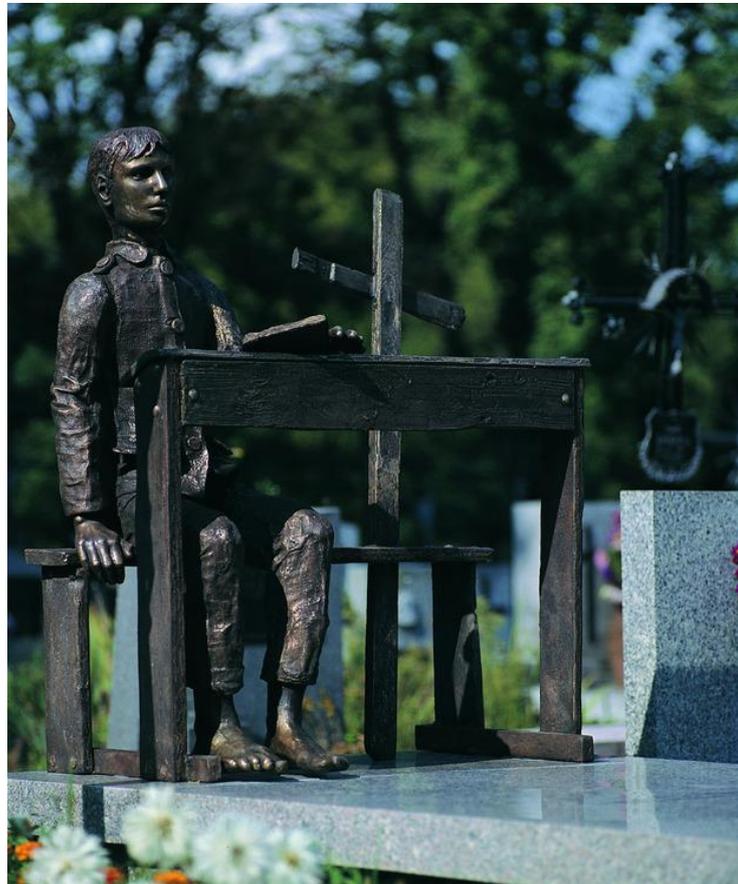
A busca de um teatro que seja reflexo da vida permeia também o uso de um dos elementos que mais se destaca em toda a obra de Kantor: o objeto. Este ganha para o polonês a mesma importância das demais partes de seu espetáculo, inclusive a mesma que o ator. Isso significa, na prática, que o objeto não se apresenta somente como um simples instrumento para utilidades comuns em cena, ligados as suas características da vida real. "Em seu teatro, o objeto é valorizado no sentido de criar a tensão. Tensão que está presente entre os diversos elementos da cena. O ator não possui mais o privilégio de concentrar a atenção e de catalisar a emoção" (CINTRA, 2008, p. 12). O objeto ganha uma nova dimensão no teatro kantoriano e atinge níveis extraordinários em suas utilizações. Aqui ele também se torna um elemento fundamental e de grande destaque no universo criado pelo encenador no palco. Ele, assim como tudo colocado em cena, torna-se significativo também por sua presença calculada naquele local. Qualidades artísticas como estas marcaram profundamente o teatro kantoriano e ilustram as eternas buscas artísticas do mestre polonês, ao qual aprofundaremos no próximo capítulo desta pesquisa.

Hoje é meu aniversário virá se constituir no seu derradeiro trabalho. Este, no qual o artista encenaria a sua própria morte, não chegou a ser realizado plenamente pois em um dos últimos ensaios antes da estreia, Kantor, após um repentino mal súbito, foi levado para o hospital onde faleceu na madrugada do dia 08 de dezembro de 1990. O espetáculo estreou no ano seguinte sem a presença de Kantor em cena. O interessante é que, desde o início dos trabalhos, em uma atitude quase que testamentária, ele cogitava a possibilidade de um espetáculo que funcionasse sem a sua presença no palco (CINTRA, 2008, p 10).

/

Em seu último espetáculo, Kantor não pôde encenar sua própria morte em cena, como gostaria e chegou a ensaiar durante meses de trabalho. Quem poderia imaginar que o tema mais perseguido pelo artista em seus últimos anos de vida lhe reservaria uma surpresa tão repentinamente como esta? Da mesma maneira que o encenador cobrava rigorosamente de seus atores, a morte não permitiu uma mera imitação em um encontro final com ele. Kantor faleceu dias antes da estreia de um de seus mais estimados espetáculos, "*Hoje é meu aniversário*", que foi apresentado posteriormente pelos atores do Cricot 2, mas pela primeira vez sem a presença marcante do mestre polonês nos palcos.

Figura 7 - Monumento sobre o túmulo de Kantor e de sua mãe, feito pelo próprio artista.



Fonte: RMF 24¹⁶

Após a morte de Kantor, alguns estudiosos apontaram para o fim de seu teatro alegando que ele morreu com o próprio diretor. Como vimos o teatro kantoriano realmente estava diretamente ligada à vida do encenador: tanto pela materialização de suas lembranças, como por sua presença constante em cena. Tais fatos realmente jamais poderão ser repetidos e

¹⁶ Disponível em: <<http://m.rm24.pl/kultura/news,nId,774264>>. Acesso em 05 nov. 2014.

o próprio Kantor chegou a fazer esta constatação em vida. No entanto, não podemos desconsiderar o forte legado deixado pelo polonês, que se torna cada vez mais visitado em todo mundo, inspirando inúmeros estudiosos e artistas anos após sua morte. Além dos vários atores e profissionais que conviveram com Kantor e que de certa maneira dão continuidade a seus ensinamentos, cresce cada vez mais as informações em torno de sua obra no mundo todo. No Brasil, a propagação de bibliografias em torno do diretor ainda é tímida quando comparada a outros nomes do teatro, entretanto, podemos identificar um crescimento contínuo neste campo.

Pretendemos durante esta pesquisa contribuir para que a memória de Kantor se mantenha cada vez mais viva e que mais pessoas possam ser tocadas por sua obra. Além disto, também é de suma importância aqui pensar nas diversas contribuições do encenador polonês aos seus sucessores, trilhando novos caminhos e discussões em torno de seu trabalho. Nos últimos anos, por exemplo, o teatro de animação tem encontrado em Kantor uma rica fonte de estudos para o desenvolvimento de suas técnicas. Queremos aqui ampliar este diálogo em torno destes temas e refletir sobre como todas estas características do teatro kantoriano cruzam com a história do teatro de animação e somam as produções artísticas na atualidade.

Kantor deixou um extenso legado que deve sempre permanecer vivo. Como vimos isso se reflete nos seus trabalhos como artista plástico e em seus escritos teóricos; na sua maneira única de lidar com todos os elementos do seu teatro; no modo com que lidava com a não atuação de seus atores; com o uso inesgotável de sua vida e de suas lembranças em cena; na sua presença marcante nos palcos; bem como pelo emprego dos objetos em toda sua obra, onde ele materializava seus maiores fascínios: a vida e a morte.

4. KANTOR E O TEATRO DE ANIMAÇÃO: UMA LINHA TÊNUE

Figura 8 - Cena de "*Où sont les neiges d'antan*" (1978)



Fonte: Basilicata / Romano Martinis¹⁷

Madeira, ferro, pano, livros, roupas e objetos inusitados ganham uma notável qualidade tátil e uma intensidade cuja procedência não é fácil de explicar. Um fator essencial aqui é a sensibilidade do artista Kantor para aquilo que designou como "objeto miserável" ou "a realidade de mais baixo nível". As cadeiras são gastas, as paredes tem buracos, as mesas são cobertas de poeira ou cal, os velhos utensílios se encontram enferrujados, embaçados, gastos, marcados e manchados. Nesse estado eles manifestam sua vulnerabilidade e com isso sua "vida" em uma nova intensidade (LEHMANN, 2007, p. 120).

O uso do objeto em cena é um grande elo entre a obra de Tadeusz Kantor e o Teatro de Animação. Nas encenações kantorianas a cena era recorrentemente invadida por este elemento, bem como por bonecos de cera que conferiam uma particularidade especial ao trabalho do polonês durante a segunda metade do século XX. No entanto, mais do que tudo isso, podemos encontrar essa forte ligação de assuntos aparentemente tão distantes justamente nas temáticas que estão implícitas nos dois casos: a vida e a morte. Tanto Kantor como o teatro de animação tratam e perseguem fortemente estes temas. O primeiro se vale de sua

¹⁷ Disponível em: <http://www.basilicata.net/ita/web/item.asp?nav=tadeuszkantor_mostra_matera>. Acesso em 28 out. 2014.

própria vida para executar um trabalho onde a morte torna-se uma fonte inesgotável de inspiração, o segundo tem o alicerce justamente no contraste permanente entre estes e tem poder de explicitar a vida em sua ausência, ou seja, na própria morte.

É necessário entender e ressaltar, mais uma vez, o fato de que o artista nunca se enquadrou completamente dentro do teatro de animação. Mesmo com um forte flerte com estes recursos durante sua vida, ele desenvolve seu trabalho em outro campo onde as técnicas animadas não são seus instrumentos principais. O objeto, segundo alguns críticos da obra kantoriana, surge em Kantor apenas como mais um dos tantos fatores articulados dentro de um teatro totalmente completo e amplo. No entanto, é possível observar que o encenador traz em seus trabalhos inúmeras características que o aproximam destas técnicas, bem como passam a servir de modelos a serem seguidos e repensados dentro deste teatro. Através de um primeiro olhar sobre tais trabalhos podemos dizer que eles distanciam-se um do outro e tem enfoques distintos, porém, ao se aproximar ainda mais deles observando com cautela suas composições, podemos dizer que eles cruzam-se em muitos pontos e contribuem-se de forma mútua. Começamos, portanto, a visualizar uma linha tênue entre a obra kantoriana e o teatro de animação.

Para Kantor, a criação artística necessita de enfrentamentos e riscos para que seja possível se engajar em um processo de descobertas constantes. Por esse caminho, o problema do objeto torna-se um desafio no conhecimento da sua gênese e, mais ainda, na direção do entendimento do teatro em um processo de criação no qual o objeto se torna ator. E no mesmo processo, o ator torna-se objeto (CINTRA, 2008, p. 16).

O uso do objeto e do boneco na cena de Kantor apresenta em sua totalidade muitos traços que se assemelham e inspiram técnicas do teatro de animação. Não percebemos aqui a forte tendência em dar alma aos objetos e transformá-los em bonecos, como vimos durante o primeiro capítulo ser tendência na segunda metade do século XX. O encenador polonês não segue por este caminho, mas encontra nestes um material rico para seus experimentos no teatro. O que se destaca aqui é uma nova e ampla percepção do objeto no palco. "Tudo aquilo que está materialmente presente na cena, mesmo que colocado ao acaso, torna-se significativa somente por sua presença no universo cênico e, conseqüentemente, possibilita a leitura de algum significado" (CINTRA, 2008, p. 12). Kantor cria inúmeras maquinarias em seus espetáculos, provoca a fusão entre atores e objetos, e contrasta a figura dos atores vivos com a de bonecos feitos à imagem e semelhança do homem. Neste último, o polonês espelha a

imagem dos atores com a figura de cera, personificando o antagonismo existente entre a vida e a morte.

O teatro de animação, especialmente o teatro de objetos e de bonecos, serve de importante instrumento para Kantor trabalhar suas apaixonantes temáticas da vida e da morte. Os objetos e os manequins de cera ganham uma importância fundamental no teatro kantoriano, eles passam a significar muito naquele universo apresentado pelo encenador ao público. Seguindo as tendências das vanguardas do seu período histórico e de mestres que passaram por sua vida, Kantor percebe nestas técnicas um interessante campo a ser pesquisado e utilizado nos seus trabalhos no teatro. "Com Kantor, [...] os atores humanos entram em um espaço de atuação das coisas. Desaparece a hierarquia que constitui uma necessidade vital para o drama, no qual tudo gira em torno da ação humana e as coisas existem apenas como acessórios, como o 'necessário'" (LEHMANN, 2007, p. 121). O objeto, por exemplo, não está no teatro kantoriano apenas como mais um elemento em cena, ele torna-se tão primordial como o ator, diretor e etc.

Kantor dá significativa importância ao objeto. Ele não o utiliza somente como um instrumento de jogo. Ele o agarra, o anexa, despoja-o de seus atributos estéticos ou formais, imediatamente utilitários. Ele o priva de suas funções habitualmente reconhecidas para lhe atribuir um novo peso e uma nova existência. Embora o objeto continue a existir e a exibir a sua natureza mesma, as relações imediatas entre os significantes e os significados são destruídas em função da reconstrução de um novo conteúdo, ou seja: o objeto não ilustra mais o conteúdo. Ele é o próprio conteúdo (CINTRA, 2008, p. 13).

O objeto, portanto, alcança no trabalho de Kantor uma dimensão que poucas vezes na história havia alcançado. Nos palcos ele ganha uma nova apropriação ao também compor toda a estrutura cênica e somar de forma única ao espetáculo. O objeto aqui também é poesia, drama, terror e o que mais o encenador quiser que ele seja. Fica evidente ao observar o teatro kantoriano como ele, assim como o teatro de animação, é fortemente visual. O encenador polonês era mestre na arte de criar imagens fortes e por seu modo de tratar essas em suas criações. "Kantor não cria a imagem pela imagem; não, ela é constituída de uma série de vivências históricas e de experiências poéticas que se avolumam e se sobrepõem nesse lugar insólito onde a sua imaginação tem o poder pleno de liberdade" (CINTRA, 2008, p. 46). As imagens do teatro kantoriano são fruto da imaginação e da rica memória do artista que viveu numa Polônia marcada pelos acontecimentos aterradores do século XX.

As fortes lembranças e as memórias que caracterizam o teatro de Kantor se relacionam diretamente com o uso dos objetos. Estes integram e interferem profundamente no jogo que se instaura entre os atores nos palcos. "É quase o caso de dizer que o diálogo verbal do drama é substituído por um diálogo entre homem e objetos" (LEHMANN, 2007, p. 121). Com esta importante inserção do objeto e de demais características que veremos na sequência, a obra de Kantor passa a servir como enorme fonte de estudos para profissionais que trabalham com o teatro de animação e a inspirar um teatro cada dia mais híbrido. Todos os fatores que aqui iremos apresentar se traduzem em uma fonte extraordinária de ensinamentos aos profissionais que lidam com esse gênero teatral até os dias atuais: seja pelo emprego dos objetos, pelos bonecos de cera ou pelos temas perseguidos em suas composições.

4.1. A arte (in)visível: o objeto cotidiano em cena

De acordo com a sua convicção, os objetos mais pobres, desprovidos de quaisquer prestígios, são capazes de revelar suas qualidades de objetos em uma obra de arte. A existência desses objetos, utilizados à imagem do homem, mas sem nenhuma humanidade, é uma manifestação desse lado tenebroso, noturno, revoltado e cruel do ser humano (CINTRA, 2008, p. 13).

Iniciamos nosso diálogo procurando entender à origem dos objetos presentes na cena de Kantor. É preciso compreender de onde o artista polonês retirava os mais distintos objetos que compuseram seus trabalhos, além dos critérios que ele empregava para estas escolhas. Kantor tinha um olhar seletivo na escolha de tudo que integraria estética e psicologicamente seus espetáculos. Verificamos também aqui mais uma forte influência dos movimentos de vanguarda do século XX no trabalho do artista, como vimos no capítulo anterior. Os chamados ready-mades, objetos prontos trazidos para a arte, estão fortemente presentes nos espetáculos kantorianos. Kantor segue a alguns exemplos das vanguardas de seu período, como o de Marcel Duchamp e seu urinol exposto como obra de arte em uma galeria. O polonês persegue estes ideais e, com sua vasta experiência no campo das artes plásticas, nutre um verdadeiro apreço pelos objetos mais simples, pobres, que para ele eram os melhores para manifestar a sua chamada natureza artística.

Kantor procurava sempre utilizar objetos que pertenciam ao dia a dia, que faziam parte da vida e que assim estavam naturalmente envoltos de uma história e de inúmeros significados. O encenador falava da ideia de uma realidade de classe mais baixa, ou seja, de

objetos destinados ao lixo, ao seu fim. Kantor recorria frequentemente às lixeiras e a depósitos, e buscava aqueles objetos que depois de muito uso, já sem muita utilidade nas tarefas cotidianas, haviam sido descartados por seus donos. O artista traz estes para a cena e transforma-os radicalmente diante dos olhos confidentes do público. Um dos grandes exemplos de tal utilização são os bancos escolares do espetáculo "A Classe Morta". Sendo emprestados da vida cotidiana, onde eram naturalmente destinados ao ensino e relacionados fortemente com a infância, estes se tornam verdadeiros túmulos e prisões para as personagens com aparência envelhecida, e que carregavam consigo manequins de cera feitos a sua imagem e semelhança.

Figura 9 - Os bancos de "A Classe Morta" (1975)



Fonte: (ETIENNE, 2003, p. 22)

Todo o trabalho de Tadeusz Kantor foi sempre uma reflexão cruzada entre a arte e a realidade que se fundamenta, desde o início, no desejo de destruir e reconstruir a forma a partir da matéria bruta, liberar o objeto de sua função prática e fazer obra de arte com os dejetos da realidade, com a realidade abandonada e esquecida nas lixeiras. Sua arte se situa, então, entre a eternidade e as latas de lixo, no sentido de a arte tender à eternidade - e somente a arte pode ser eterna - e através dela o ser humano realiza o desejo de eternidade (CINTRA, 2008, p. 18).

Kantor traz objetos abandonados e já sem uso prático na realidade humana para seus espetáculos. O objeto assume uma carga artística no espetáculo, deixa de ser algo esquecido, abandonado por alguém, e passa a ganhar uma importância ímpar na cena. Ele torna-se aqui instrumento para tratar de temas complexos e desafiantes para o teatro, como a eternidade. Percebemos que o objeto passa a significar algo diferente justamente ao dialogar com todos os demais elementos presentes na cena. É através da relação com um novo universo que o cerca, e que foi criado pelo artista Kantor, que o objeto comum transforma-se em um objeto de arte. No espetáculo "*A Classe Morta*", "por serem extraordinariamente reais e concretos, os bancos impõem imediatamente a sua presença, ocupam o espaço de maneira massiva e estável" (KANTOR apud CINTRA, 2008, p. 82). Retirados de sua função na vida cotidiana, os bancos tonam-se instrumentos artísticos para provocar a lembrança da morte e de diversos outros temas tratados por Kantor em seu teatro.

Os objetos utilizados por Kantor em seus espetáculos não tem mais o seu brilho original, não são peças recentemente saídas diretamente das prateleiras das lojas. O encenador idealiza objetos que representam verdadeiros detritos da vida, que estejam gastos e marcados pela ação do tempo, mas mesmo assim que possam ganhar um novo peso nos palcos. Neste ponto podemos fazer uma aproximação com o teatro de animação. Assim como este teatro tem a capacidade de evidenciar a vida em algo inerte, conferindo uma nova qualidade de vida ao boneco, objeto e etc, o objeto kantoriano também trilha um caminho semelhante. Kantor, através de um objeto já gasto e destinado ao seu fim, evidencia a arte ali escondida, uma arte que só se manifesta graças a uma interferência do próprio artista, que o coloca em um universo totalmente novo diante do público.

O teatro de formas animadas trabalha muito com o objeto, seja ele o do cotidiano ou aquele confeccionado especialmente para determinados espetáculos. [...] A primeira imagem do objeto em cena nos remete sempre ao que ele é no cotidiano, contudo, à medida que vai recebendo movimentos e sendo mais bem observado, começa a se modificar. Muitas vezes, o objeto animado serve apenas como adereço, existindo a tentação de transformá-lo em um simples instrumento de expressão plástica. Poucas vezes, ele é um personagem completo, mesmo porque para que ele seja um personagem completo deve ser destituído de sua função habitual (MORETTI, 2003, p. 38).

A aproximação entre as particularidades do objeto kantoriano e o teatro de animação prosseguem, ainda, ao visualizarmos que Kantor também utiliza estes junto à imagem de seus atores. A vida, presente nestes últimos, e a morte, ainda mais gritante nos objetos degradados, são aqui também contrastadas. Todos os significados implícitos ao objeto almejado por

Kantor não permitem que o seu ator relacione-se de maneira comum com este. "Ao se utilizar de uma cadeira quebrada, destinada ao lixo por sua falta de utilidade, este ato de sentar torna-se um ato único, primordial e em meio aos escombros, a arte, o teatro, escreve um novo capítulo do gênesis. Uma nova fase de criação, criação puramente humana" [...] (CINTRA, 2008, p. 31-32). A natureza dos objetos kantorianos, portanto, influenciam fortemente na atuação dos atores do encenador. É preciso aqui estabelecer uma nova relação com aquele objeto já carregado de muita história e marcado por degradações do tempo.

4.2. Relação ator-objeto e as maquinarias kantorianas

Kantor exigia que o ator tivesse com o objeto um contato real e não mecânico. [...] Quando repetidos, os movimentos ocorrem em um outro sentido, eles deixam a realidade da vida e passam para a realidade da arte, pois são privados da prática da vida: Kantor era excepcional em seu culto do objeto. Ele conseguia provocar situações que levavam o ator a se estender verdadeiramente através dele, e que articulados no jogo cênico, constituíam-se nos elementos fundamentais da construção do espetáculo (CINTRA, 2008, p. 15).

Kantor cultivava um imenso respeito pelo objeto e também cobrava isto de seus atores. Podemos perceber aqui mais um ponto que o aproxima muito do teatro de animação, especialmente do teatro de objetos. Para utilizar-se destes em cena é preciso, antes de tudo, respeito a sua natureza física. Isso se traduz numa relação diferenciada entre o ator e este novo elemento e o leva obrigatoriamente a um novo olhar sobre ele: o objeto apresentava-se de formas inesperadas ao ator, chegando a se fundir com ele e tornando-se verdadeira extensão de seu corpo. Para chegar a tal ponto é preciso primordialmente respeito pelo objeto e estabelecer uma relação de igualdade junto a ele. O encenador "constantemente criticava a maneira dos atores tratarem os objetos, ele frequentemente repetia, como provocação, que os objetos eram mais importantes do que eles" (CINTRA, 2008, p. 14). Percebemos que a relação ator-objeto era um elemento de extrema importância no trabalho de Kantor. Ao longo de seus espetáculos é possível visualizar uma presença cada vez maior e constante deles no palco, que muitas vezes chegavam a ser praticamente manipulados pelo ator em cena e surgiam numa espécie de prótese junto ao corpo deste.

Um dos exemplos mais conhecidos a cerca da fusão objeto-ator no teatro kantoriano diz respeito ao personagem violinista, do espetáculo "*Wielopole Wielopole*". Kantor faz uma completa fusão entre o homem e seu instrumento musical, que sustenta a existência de seu

dono em cena. Ator e objeto, ambos tornam-se um só não somente pela estrutura ligada ao corpo da personagem pelo encenador, bem como pela caracterização do ator no mesmo tom de cor e textura do violino. O violino à manivela é aqui uma completa extensão do seu manipulador, como ocorre frequentemente no teatro de animação. "Aparatos surreais [...] se acoplam aos membros dos atores de um modo bizarro. As repetições de atividades triviais - mas com efeito poético - junto aos objetos ou fazendo uso deles fazem com que ações sejam experimentadas com uma troca linguística entre homem e objeto" (LEHMANN, 2007, p. 123). Percebemos também que estas experimentações do encenador polonês reforçavam ainda mais as tensões no seu teatro, aqui principalmente a existente entre o ator e o objeto. Num dos tantos exemplos em sua obra, Kantor prende o sapato de um de seus atores a uma estrutura fixa de madeira e coloca rodas de bicicleta (sem encostarem ao chão) presas as laterais deste. O ator, portanto, não pode se locomover e o único movimento que consegue executar é o girar das duas rodas com suas mãos. Aqui o homem torna-se refém e presa do objeto.

Figura 10 - Fusão ator-objeto no violinista de "*Wielopole Wielopole*" (1980).



Fonte: El País / Caroline Rose¹⁸

O uso do objeto era também uma forma legítima de Kantor mostrar a seu ator o que almejava ver em cena. Na maioria das vezes o objeto servia de espelho para este. O encenador

¹⁸ Disponível em: <http://elpais.com/diario/2010/05/20/madrid/1274354666_850215.html>. Acesso em 08 nov. 2014.

fazia um paralelo entre a figura dos dois e chamava a atenção de seu ator para o objeto como sendo seu parceiro de cena: o objeto é o que ele é na sua realidade e no palco, não precisa e nem pode fingir ser outra coisa como o ser humano. Ou seja, o objeto representa um estado singular na cena e serve de exemplo para o trabalho do ator, somando de maneira importante no processo de preparação deste. Kantor por diversas vezes não contava com atores de longa experiência profissional, como no espetáculo "*O Casamento*" (1986) onde trabalhava com inúmeros atores iniciantes e até não-atores. Esta relação com o objeto, portanto, contribuía ainda mais para a preparação destes, bem como para um resultado satisfatório nos palcos. "O ator deveria incessantemente adaptar o seu jogo à forma do objeto. [...] O ator deveria se empenhar para dar, de qualquer maneira, vida a essa construção" (CINTRA, 2008, p. 42). Percebemos também que os próprios objetos que integravam o cenário do espetáculo e que estavam distribuídos de maneira calculada por Kantor, interferiam efetivamente na atuação dos atores do encenador.

Além dos cenários repletos de objetos retirados do lixo e dos próprios depósitos dos teatros, Kantor também era mestre em alterar radicalmente estes e construir interessantíssimas maquinarias para seus espetáculos. Falamos de objetos híbridos, que eram resultados de misturas muito curiosas. O encenador utilizava-se destas para criar uma atmosfera singular na cena e até oferecia inúmeras possibilidades na sua manipulação. Em diversos casos, por exemplo, o objeto que acompanha o ator durante a cena pode transformar-se numa outra coisa.

A metamorfose é evidente, um inofensivo aparelho de uso cotidiano revela o seu lado mais vil enquanto objeto: um instrumento da morte. Nesse contexto, a personagem, a profissional da imagem, também revela sua hibridez. A fotógrafa ao manusear o seu instrumento, ao se fundir a ele, também revela a sua segunda natureza terrível e aterradora – a materialidade da morte (CINTRA, 2008, p. 125).

Um dos exemplos mais conhecidos das maquinarias kantorianas é o que aconteceu no espetáculo "*Wielopole Wielopole*" com a máquina fotográfica de Kantor. Este objeto, já carregando o significado de eternizar um momento por meio de uma foto, paralisando a realidade momentânea ao disparo de um *flash*, se torna na sequência uma metralhadora que extermina os personagens presentes em cena. O encenador se vale das simbologias próximas aos dois e de certa maneira funde ambos num mesmo objeto, que se transforma nos palcos. Em outro caso, no espetáculo "*Não Voltarei Jamais*", assistimos também a uma fusão entre um arco de flecha e uma metralhadora.

Figura 11 - A máquina fotográfica de "*Wielopole Wielopole*" (1980)



Fonte: Basilicata / Romano Martinis¹⁹

Em todo objeto em cena, sempre, o significante é significado de alguma coisa e assim, na medida em que o significado imediato é destruído, um novo significado se constrói. Porém, o significante e o significado anterior continuam existindo no mesmo significado. Essa, notadamente, não é uma relação de negação mas de coexistência. Dessa forma, a máquina fotográfica não se transforma em metralhadora, mas assume a condição de também ser metralhadora devido ao seu hibridismo. Essa relação é a circunstância que permite a criação de metáforas que relacionam a vida com a morte, o instante com a eternidade (CINTRA, 2008, p.128).

Todo este diálogo em torno dos objetos híbridos de Kantor, ainda mais ampliado com esta colocação de Cintra, contribuiu profundamente para o desenvolvimento deste trabalho e

¹⁹ Disponível em: <http://www.basilicata.net.com/ita/web/item.asp?nav=tadeuszkantor_mostra_matera>. Acesso em 28 out. 2014.

desta linha tênue encontrada entre a obra kantoriana e o teatro de animação. Assim como acontece com a máquina fotográfica-metralhadora, também identificamos aqui uma forte relação entre os temas desta pesquisa, bem como uma aproximação grande entre seus significados e elementos. Torna-se difícil em certo momento denominar onde inicia e onde termina este cruzamento de trabalhos. Precisamos ressaltar aqui a forte qualidade híbrida de todo o legado de Kantor. Seu trabalho era resultado de uma grande mistura, que claramente incluía o teatro de animação. Isto fica evidente tanto pelo seu histórico flerte com estas técnicas, como na análise de suas produções como estamos fazendo. Embora reconheçamos pontos díspares entre o teatro kantoriano e o de animação, é cada vez mais perceptível esta metáfora existente entre ambos. Ampliamos nossas discussões agora entrando naquela que é visivelmente a utilização que mais fortemente aproxima os assuntos aqui abordados: os bonecos de cera de Kantor.

4.3. O boneco de cera e o ator desumanizado

São célebres os bonecos quase em tamanho real que os atores carregam. Para Kantor, os bonecos são algo como a essência primordial e esquecida do ser humano, seu Eu-lembrança que ele continua a levar consigo. No entanto, a significação deles vai mais longe. Em uma espécie de troca com os corpos vivos e em conexão com os objetos de cena, eles transformam o palco em uma paisagem de morte em que a transição das pessoas (com frequência agindo a maneira dos bonecos) para os bonecos (como que animados por crianças) se torna imperceptível (LEHMANN, 2007, p. 121).

Dentre os elementos que aproximam Kantor do teatro de animação, o boneco/manequim de cera é sem dúvidas o que melhor consolida e ilustra tal aproximação. O uso deste recurso é amplamente conhecido por todos que estudam a obra do encenador polonês e destaca-se como uma das principais características deste teatro. Apesar de utilizar-se frequentemente destes objetos em vários de seus espetáculos, é em sua obra mais popular ("*A Classe Morta*") que ocorre um dos pontos ágeis da presença dos bonecos de cera na cena kantoriana. Curiosamente, o uso dos manequins no teatro de Kantor também é o maior exemplo da manifestação da morte em cena: "o manequim nada mais é do que a expressão absoluta da morte, do vazio e da vacuidade" (CINTRA, 2008, p. 223). Nos bancos da classe de alunos mortos, os manequins são a realidade evidente da morte contrastada com os personagens degradados daquele universo. "As figuras de cera são, na verdade, o duplo dos

atores vivos e os atores lembram a imagem dos manequins, o que se pode chamar de existencial do manequim-figura de cera. Mas existe também uma dimensão histórica, na qual o manequim simboliza a impotência do homem" (MORETTI, 2003, p. 67).

Figura 12 - Kantor e um de seus bonecos de cera



Fonte: D. Simpson²⁰

No teatro de Kantor, a grande maioria dos bonecos de cera era feita a imagem e semelhança dos atores, que o carregavam no palco como duplos de si mesmo - um duplo inerte e sem vida. "A ideia dominante do espetáculo é fazer as pessoas velhas retornarem à escola para reencontrarem a sua infância perdida que é simbolizada pelos manequins de crianças em uniforme escolar que são carregadas como tumores pelos velhos" (CINTRA, 2008, p. 175). Em diversos momentos não é possível identificar quem é humano e quem é boneco, ambos se perdem no emaranhado de elementos do espetáculo de Kantor. Assim como muitos dos bonecos foram feitos à imagem do ator, este último também se aproxima de maneira impressionante dos primeiros por meio de sua caracterização e movimentação. Nos

²⁰ Disponível em: <<http://www.news.cricoteka.pl/tadeusz-kantor-3/>>. Acesso em 20 out. 2014.

bancos da classe morta não sabemos muitas vezes dizer quem está vivo e quem está morto, "o manequim representa uma espécie de protótipo, um modelo para o ator, um modelo não no sentido de que o ator deva imitá-lo, mas no sentido de atuar com o objeto" (MORETTI, 2003, p. 64).

Figura 13- Bonecos de cera sobre os bancos da classe morta de Kantor.



Fonte: (ETIENNE, 2003, p. 19)

O ator e a figura de cera, dois elementos do teatro de Kantor se interpenetram. O ator como figura de cera, a figura de cera como a imagem do ator. O ator dá a aparência da morte. A figura de cera dá a aparência da vida. Este jogo de aparências está na base da atuação do ator de Kantor. Para igualar sua presença e seu poder expressivo, Kantor lhes põe em conflito, um contra o outro. A figura de cera é um reflexo morto da vida, o ator um reflexo de morte com vida. [...] O ponto de partida para nossa busca de teóricos que se relacionam ao teatro de objetos encontra, nos bonecos de cera e nos atores de Kantor, a temática crucial que norteia seu teatro: o impasse entre a vida e morte (MORETTI, 2003, p. 58).

Uma das utilizações recorrentes no teatro kantoriano e que o direciona ainda mais para uma relação com o teatro de animação, diz respeito também a uma certa "bonecalização" do ator. Tanto na composição visual dos atores, como nas próprias ações realizadas por eles, parecia haver uma enorme preocupação de Kantor em aproximá-los dos bonecos: "o

manequim como cópia do corpo humano, do ator, do personagem, cópia dele mesmo" (MORETTI, 2003, p. 23). O contraste ator-boneco ganhava novos níveis ao, em muitos momentos, desumanizar o primeiro e humanizar o segundo. "Kantor define que o ator não é um manequim, mais um manequim-ator, ou melhor, uma figura de cera como ator. Ele se diz um grande admirador de Madame Tussaud e do seu museu de cera. [...] A ilusão de morte que a figura de cera transmite é o que mais fascina Kantor" (MORETTI, 2003, p. 66). Toda esta realidade acrescentava muito na atuação dos atores do diretor polonês e reforçava ainda mais as temáticas da vida e da morte no seu teatro, bem como uma aproximação com o teatro de animação, que segue por caminho semelhante conferindo humanidade aos mais distintos objetos.

O manequim, segundo o próprio Kantor, aparece no seu teatro "como manifestação da realidade mais trivial. Como um processo de transcendência, um objeto vazio, um artifício, uma mensagem de morte, um modelo para o ator" (KANTOR apud CINTRA, 2008, p. 14). Vários relatos de atores que conviveram com o encenador reforçam o fato dele sempre pedir imensa atenção aos bonecos de cera que estavam no palco junto deles. Esta importância dada pelo polonês a estes objetos reflete-se principalmente nesta pluralidade de significados que eles assumiam em cena. O artista era apaixonado pelos bonecos de cera que funcionavam "como procedimento de transcendência, um objeto vivo, uma mensagem de morte, uma ilusão e um modelo para o ator. Kantor é seduzido pela figura de cera, na sua forma humana, na sua existência, e reconhece ali o sintoma da região sombria da atividade humana" (MORETTI, 2003, p. 67).

4.4. Vida e morte: o duplo kantoriano

...o teatro é uma atividade que se situa nas fronteiras da vida, no lugar onde os conceitos da vida perdem razão e significação, em que a loucura, febre, histeria, delírio, alucinação são as últimas trincheiras da vida frente ao surgimento da "trupe da morte", seu Grande teatro (KANTOR apud CINTRA, 2008, p. 87).

Figura 14 - Kantor no espetáculo "*Que morram os artistas!*" (1985).



Fonte: (ETIENNE, 2003, p. 45)

Ao nos aprofundarmos na obra kantorianana, fica evidente que a morte é seu principal impulsionador para criação das suas imagens extremamente perturbadoras nos palcos. Mais do que isso, o tema está arraigado em todas as camadas do teatro do artista polonês, pois ele acredita que ela se estabelece em vida. Isto talvez nos ajude a entender melhor o fascínio do encenador pelo assunto, principalmente em sua última fase que fora denominada por ele, justamente, como Teatro da Morte. Símbolos relacionados à morte destacam-se e saltam aos olhos nos trabalhos de Kantor. A cruz é quase que uma personagem principal em todas as produções do diretor e surge em cena das maneiras mais curiosas possíveis, como no espetáculo "*Wielopole Wielopole*" onde entra em cena representando um carro funerário (estando inclinada sobre rodas) e também aparece como armas sobre os ombros de soldados partindo para a guerra. "Ao assumir o signo da morte, a cruz se apresenta como fronteira que não significa apenas o fim da vida, mas o limiar de outra realidade" (CINTRA, 2008, p. 79). Mais do que outra realidade, a morte na cena kantorianana nos atenta justamente para o fato de estarmos, ironicamente, cercado por ela durante toda nossa vida. Isto não somente pelo fato dela representar nosso inevitável fim, mas principalmente por ela integrar nossa realidade dia após dia.

Na fase derradeira de Kantor, a tensão entre a vida e a morte torna-se o principal elemento para a elaboração dos espetáculos do encenador. Descartando a visão tradicional da personagem aos seus atores e do texto pré-estabelecido, ele estrutura as situações e os jogos resultantes de suas cenas sobre estes temas. Em um dos exemplos de tais acontecimentos, durante o espetáculo "*Não Voltarei Jamais*" (1988), o polonês surpreendeu ao elaborar uma cena muito perturbadora. Totalmente trajado para um casamento, um boneco de cera feito à imagem de Kantor entra em cena numa plataforma de madeira sobre rodas. No entanto, ao seu lado, substituindo a figura da noiva encontra-se uma urna funerária. Trata-se, portanto, de um casamento de seu manequim de cera com a morte. "Essa imagem gerou muita polêmica entre artistas e pensadores, pois se tratava de uma imagem que, para eles, era incompreensível, sem nenhuma função racional" (CINTRA, 2008, p. 100). Diante de tais reações, o encenador substituiu a figura do caixão por uma atriz vestida em farrapos e muito semelhante a um manequim²¹.

Figura 15 - O manequim Kantor e sua urna funerária de "*Não Voltarei Jamais*" (1988)



Fonte: Gokiw Wielopole²²

²¹ Como imagem que podemos visualizar no capítulo anterior, na página 34 deste trabalho.

²² Disponível em: <http://gokiw.wielopole-skrz.pl/?page_id=2232>. Acesso em 09 nov. 2014.

Mesmo a morte sendo recorrente em toda a sua obra, Tadeusz Kantor nunca esteve interessado em explicá-la como fenômeno. Por se perceber finito mediante a consciência da própria morte, a arte de Kantor se mostra como sublimação da vida à espera do inevitável e é através da arte que ele realiza sua crença na imortalidade da vida depois da morte, e de certa maneira a notória recusa da própria destruição e o anseio pela eternidade (CINTRA, 2008, p. 209).

O tema da morte integra as produções de Kantor até mesmo antes de sua fase final. Esta temática sempre atraiu o polonês e permeou toda sua obra e vida. Ele atentava não somente a uma morte como fim, mas uma morte permanente do ser e de nossa sociedade. A morte, acima de tudo, representa não somente o fim, mas o início de algo. Certamente este assunto pode ser alvo de muitas interpretações, dentro inclusive do próprio legado deixado por Kantor. No entanto, nos interessa aqui perceber como tudo isto também aproxima muito o teatro kantoriano do teatro de animação. "No teatro de Kantor, os polos opostos, morte e vida não se excluem mutuamente. Eles são estruturas dialéticas inseparáveis, negam-se e se confirmam incessantemente" (CINTRA, 2008, p. 213).

Percebemos que o tema da morte está atrelado as raízes e a história do próprio Kantor. Morando numa Polônia marcada pela Segunda Guerra Mundial, o artista não poderia escapar de uma perseguição permanente desta temática em sua vida. Tudo que ele faz em seu teatro é reflexo da realidade que o cerca. "Kantor aceita a morte como necessidade de transcendência do pensamento para que a história não seja esquecida e para que a realidade da morte se mantenha como consciência do devir" (CINTRA, 2008, p. 214). Identificamos nas raízes e no desenvolvimento do teatro de animação algo muito semelhante ao que ocorre com o encenador polonês. É impossível para este teatro não estar atrelado à temática da morte, pois esta sempre será uma realidade circundante para ele. Por meio do trabalho com matérias totalmente inertes e opostas a natureza humana, o teatro de animação faz aflorar a possível vida ali escondida. O duplo entre vida e morte, portanto, assim como todas as demais características apontadas neste trabalho, caminha junto com o teatro kantoriano e com o teatro de animação e reforça ainda mais o diálogo em torno desta evidente linha tênue que liga estes trabalhos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos este trabalho visualizando um panorama histórico sobre as diferentes aplicações dos recursos do teatro de animação. Através de um apanhado sobre o legado de artistas como Kleist, Jarry, Craig e o próprio Kantor, percebemos como estas diferentes técnicas sempre estiveram caminhando - ora mais ativamente, ora menos - com a história geral do nosso teatro. Durante os séculos de sobrevivência de nossa espécie, muitos profissionais distintos encontram nos bonecos, objetos, máscaras e entre outros, fortes instrumentos as mais distintas expressões artísticas. Embora realizemos aqui um recorte sobre tais utilizações, é importante ressaltar que tanto o teatro de animação quanto o teatro dito tradicional, ou convencional, formam sim, numa visão ampla e distanciada, uma grande unidade. O próprio teatro de Tadeusz Kantor integra a esta compreensão histórica uma do fazer teatral. Esta percepção é fundamental neste momento do trabalho, pois é por meio dela que queremos explicar sobre todas as observações feitas até aqui e afunilar o diálogo sobre esta linha tênue entre o teatro de animação e a obra kantoriana.

Kantor, assim como diversos nomes da arte teatral e de outras áreas, defendia a tese que não importa o que fizemos e o quanto de originalidade tentamos imprimir em nossas produções, pois é fato que ao olharmos para trás sempre iremos encontrar algo parecido e trilhando caminho semelhante ao nosso. Em uma entrevista o polonês disse: "Posso provar a todos os artistas que dizem que foram os primeiros a encontrar qualquer coisa, que sempre haverá um outro que o fez antes" (SKIBA-LICKELO apud MORETTI, 2003, p. 42). O encenador diversas vezes foi apontado por uma suposta falta de originalidade, julgado por realizar cópia do que já havia sido feito e relacionado a uma série de possíveis inspiradores. É fato que toda a obra de Kantor seja um misto de diversas correntes, que podem não serem originais a ele em suas particularidades. No entanto, é fundamental perceber uma criativa inovadora no trabalho do polonês. Tratamos por inovadora aqui a junção de componentes, a maneira diferenciada com que o encenador põe em prática suas ideias e reuni fatores já existentes. A alquimia do teatro kantoriano forma claramente uma estética única, pois esta é resultado de uma união totalmente peculiar a ele, que chegava a incluir sua própria vida.

Pensando efetivamente sobre uma unidade do fazer teatral, mesmo considerando uma grande pluralidade de pensamentos e de técnicas dentro deste, fica evidente a importante característica do cruzamento entre diferentes experimentações artísticas na atualidade. É possível identificar muitos elos entre diferentes trabalhos, pois eles não estão presos em ilhas

isoladas de tudo. Esta linha, possível de perceber entre temas aparentemente distintos como o teatro de animação e o teatro kantoriano, é de extrema importância para uma ampliação de nossos horizontes artísticos. Toda esta troca revela-se muito positiva e totalmente benéfica para ambos os lados, pois carrega consigo uma qualidade inovadora, de abrir novos caminhos a serem seguidos por nossa arte e de apontar a possibilidade de novas receitas com ingredientes já conhecidos.

Ao visualizar as técnicas relacionadas ao teatro de animação como instrumentos interessantes para a composição de seus trabalhos, Kantor acaba expandindo os olhares sobre estes recursos. Mesmo podendo não ser totalmente original, esta nova percepção sobre este teatro - junto a outros fatores da sua obra - fornecem muitas contribuições ao se pensar criativamente no teatro de animação. Podemos nos perguntar de que tipo de contribuição estamos falando. Não é nada fácil responder tal questão, até mesmo pelo fato de que é a particularidade artística de cada pessoa que determinará isto. No entanto, são perceptíveis os inúmeros olhares que Kantor acrescenta a história do teatro de animação. O encenador é um dos grandes nomes que amplia a tendência do boneco surgir, por exemplo, não como substituto do ator, mas como seu parceiro de cena. Ele faz mais ao contrastar a figura do ator e a do boneco, de seguir por uma estética que reside em humanizar o manequim e "bonecalizar" o homem, além de demais características que aprofundamos durante esta pesquisa e que estão aí como eternas referências artísticas ao mundo.

Nos últimos tempos, tem crescido progressivamente as pesquisas em torno do trabalho desenvolvido por Kantor ao longo de sua vida. Podemos identificar, ao adentrar e seguir por este caminho, o quanto a estrada que nos leva ao conhecimento sobre as diversas facetas do encenador polonês é misteriosa e com inúmeras bifurcações. Desbravar tais trilhas é sempre um enorme desafio, pois podemos ser levados para as mais distintas direções. É fato que muitas discussões em torno do teatro kantoriano também estão abertas a diferentes interpretações, principalmente pelo fato de o artista não ter explicado muitas de suas utilizações de forma clara em vida, como ocorre com o próprio uso dos objetos em seus espetáculos. De toda forma, como podemos verificar durante este trabalho, é possível encontrar muitas características da obra de Kantor que se assemelham com o teatro de animação. Não queremos aqui limitar o trabalho do encenador a uma visão, muito pelo contrário. O que nos interessa é justamente como seu teatro pode ser tão plural e contribuir nas discussões em torno de variados campos.

Mesmo ressaltando e considerando o longo histórico que levantamos aqui, entendemos que os estudos sobre o teatro de animação são muito recentes e ainda diminutos quando

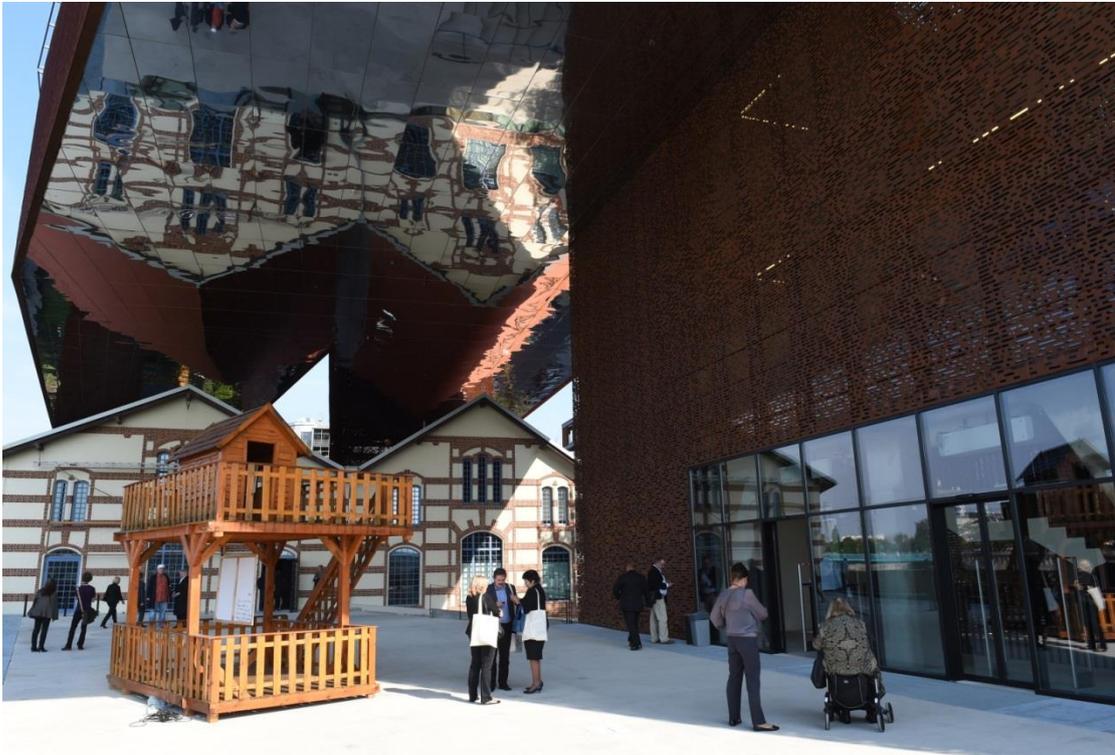
comparados a outras apropriações de nosso teatro. A forte expansão mundial destas técnicas, ao qual assistimos nos últimos anos, ressalta ainda mais a enorme importância de ampliar os diálogos em torno do uso do boneco, do objeto, da máscara, da sombra e etc. Mais do que nunca, presenciamos a esta visão uma do teatro onde dificilmente conseguimos determinar onde inicia e onde termina a heterogeneidade de recursos que um único espetáculo pode comportar. Percebemos que cresce muito a ideia do teatro de animação se apresentar simplesmente como mais uma gama de possibilidades de expressão aos artistas, como faz a obra kantoriana. As técnicas que comportam este teatro não surgem necessariamente como limitadoras a uma determinada estética, com aquela visão radical onde só pode haver estes elementos em cena. Kantor somou muito para este processo nas décadas passadas e revisitar seu trabalho não somente agrega a tudo isto, como também nos ajuda a analisar sobre as produções contemporâneas e como estas cada vez mais carregam tais características.

Atualmente é muito difícil discriminar as diferentes referências artísticas dentro de um único trabalho. Torna-se muito comum identificar hoje trabalhos que se assemelhem e foram inspirados pelo legado deixado por Kantor. Direta e indiretamente muitas produções percorrem caminhos desbravados pelo encenador. Como vimos, o próprio polonês era exemplo disto e teve contato em vida com muitas linhas, inclusive com a do teatro de bonecos. No Brasil podemos encontrar muitos profissionais que foram tocados pelo teatro kantoriano. Aliás, mais do que toda sua obra, era o próprio Kantor e sua visão de mundo e sobre as artes que se destaca nesta admiração dedicada a ele. Diretores conceituados de nosso país, como Gerald Thomas e Antunes Filho, já admitiram publicamente influência de Kantor em seus trabalhos artísticos. Também podemos encontrar uma série de espetáculos, performances e demais obras brasileiras que são inspiradas no legado deixado pelo artista, como é o caso do espetáculo experimental "*Las Morales*", do Núcleo de Espetacularidades da Universidade Federal do Paraná (UFPR), de Curitiba (PR), e da performance em dança "*Solos de Rua*", da Avoa! Núcleo Artístico, de São Paulo (SP).

Mesmo com o falecimento de Kantor há exatos vinte e quatro anos, a obra dele continua pulsante e aberta a diversas interpretações e pesquisas. Além da ampliação sobre bibliografias relacionadas a ele, há um enorme esforço na cidade de Cracóvia (Polônia) para preservar a memória do artista, reunir todo seu acervo e ampliar os estudos em torno dele. No mês de setembro deste ano foi inaugurada a nova sede do *Cricoteka*, que se caracteriza como um "Centro de Documentação da Arte de Tadeusz Kantor". Este novo espaço reúne elementos de museu, galeria, teatro e cinema. No local há uma exposição permanente sobre a obra de

Kantor (além de outras temporárias), oficinas para crianças e demais atividades sempre abertas ao público.

Figura 16 - Nova sede do *Cricoteka* (2014)



Fonte: PAP / Jacek Bednarczyk²³

A aproximação da obra de Kantor com o teatro de animação, que estrutura este trabalho, não se desloca totalmente de um olhar comum sobre a obra do encenador. Na página principal do site *Cricoteka*²⁴, por exemplo, há entre os links em destaque um que nos leva para uma página dedicada especialmente ao Teatro de Marionetas²⁵ no teatro de Kantor. É perceptível como a obra kantorianiana é híbrida e além de ser inspirada por diferentes vertentes, também segue linha reversa, agora inspirando inúmeros artistas. Indo por este caminho, como atividade das novas instalações do centro de pesquisa sobre Kantor, foi criado o projeto permanente "*Quem inspira-nos? Tadeusz Kantor!*" onde há um esforço constante em selecionar trabalhos contemporâneos que conversem com a obra kantorianiana. Durante a abertura da nova sede do *Cricoteka*, em setembro, foram também apresentados dois espetáculos inspirados no polonês.

²³ Disponível em: <<http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/cricoteka-ma-nowa-siedziba-4952.php>>. Acesso em 08 nov. 2014.

²⁴ Disponível em: <<http://www.cricoteka.pl/en/>>

²⁵ Disponível em: <<http://www.cricoteka.pl/en/main.php?d=teatr&kat=4>>

Sabemos que muitos atores e demais profissionais relacionados à arte tiveram contato com os trabalhos de Kantor durante sua vida. Vários de seus antigos atores continuam desenvolvendo trabalhos na linha do encenador e popularizando seus ensinamentos pelo mundo. Recentemente, inclusive, aconteceu um *workshop* com dois antigos atores do mestre na Europa. É incrível o fato de que mesmo anos após o falecimento de Kantor, fica evidente toda sua estética em trabalhos realizados por seus "descendentes". Fato mais interessante ainda diz respeito a uma percepção de que características ligadas ao teatro de animação, que foram assimiladas pelo encenador polaco em vida, realmente viraram um dos carimbos de seu teatro. Até os dias atuais torna-se muito difícil desassociar um teatro do outro. O uso de objetos e bonecos de cera são elementos que identificarão o teatro kantoriano para sempre. Podemos afirmar que o resultado deste cruzamento entre a obra de Kantor e o teatro de animação pode reservar muitos frutos positivos para quem se aventurar por suas investigações. Podemos voltar a nos questionar sobre quais os rumos de tais cruzamentos e no que eles podem resultar e contribuir para a arte contemporânea. No entanto, esta pergunta somente poderá ser respondida através de experimentações em torno destas utilizações. Nossa função aqui se resume em estimular ainda mais este diálogo permanente entre a obra de Tadeusz Kantor e rico universo do Teatro de Animação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Maria. **O Ator e seus Duplos**. São Paulo: Senac/Edusp, 2002.

_____. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: Edusp, 1991.

ARROYAVE, Carlos Másmela. **La Conciencia y la gracia**. Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 2001.

ASLAN, Odete. **O Ator no Século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CINTRA, Wagner Francisco Araújo. **No limiar do desconhecido: Reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor**. 2008. Tese (Doutor em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. **A marionete no espírito das vanguardas históricas – uma desculpa para falar de Tadeusz Kantor**. In: Móin-Móin: Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 2, v. 2, p. 201-216, 2006.

CRAIG, Edward Gordon. **Del arte del teatro**. Tradução de Aníbal Ferrari. Buenos Aires: Hachette, 1958.

CURCI, Rafael. **De los objetos y otras manipulaciones titiriteras**. Buenos Aires: Tridente, 2002.

DA SILVA, Elaine Cristina. **O teatro da memória de Tadeusz Kantor: wielopole-wielopole**. 2008. Trabalho de Conclusão do Curso (Licenciatura em Artes Cênicas) - Centro de Artes da Universidade de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

ETIENNE, Alain. **Trois cahiers pour Kantor**. Théâtre Public 166-167. Paris: Gennevilliers, 2003.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**. São Paulo: SESC, Editora SENAC, 2010.

JURKOWSKI, Henryk. **Métamorphoses**. Tradução de Eliane Lisboa, Gisele Lamb e Kátia de Arruda. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 2000. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/58996296/METAMORFOSES>>. Acesso em: 01 out. 2014.

KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KLEIST, Henrich Von. **Sobre o teatro de marionetes**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MORETTI, Maria de Fátima de Souza. **Encanta o objeto em Kantor**. 2003. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pós Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

_____. **A teatralidade do objeto na cena contemporânea**. 2011. Tese (Doutorado em Literatura) - Pós Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

_____. **O ator no teatro de Tadeusz Kantor**. In: *Móin-Móin: Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 1, v. 1, p. 147-166, 2005.

PARENTE, José Oliveira. **O papel do ator no teatro de animação**. In: *Móin-Móin: Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 1, v. 1, p. 105-117, 2005.

SILVA FILHO, Almir Ribeiro da. **Edward Gordon Craig e o Über-marionette: A Pedagogia da Morte do Ator e Uma Interface com o Teatro da Índia**. 2013. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

ZURBACH, Christine (Org.). **Teatro de Marionetas: tradição e modernidade**. Évora: Casa do Sul Editora, p.361-365, 2002.