



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Igor Gomes Farias

TECITURAS MNÊMICAS:

os fios da memória na dramaturgia visual de Tadeusz Kantor

Florianópolis

2021

Igor Gomes Farias

TECITURAS MNÊMICAS:

os fios da memória na dramaturgia visual de Tadeusz Kantor

Dissertação submetida ao Programa de pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de mestre em Literatura.

Orientador: Prof^o. Paulo Ricardo Berton, Dr.(a).
Coorientadora: Prof^a. Maria de Fátima de Souza Moretti, Dr.(a).

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Farias, Igor Gomes

Tecituras Mnêmicas : os fios da memória na dramaturgia visual de Tadeusz Kantor / Igor Gomes Farias ; orientador, Paulo Ricardo Berton, coorientadora, Maria de Fátima de Souza Moretti, 2021.

94 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Literatura, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Memória. 3. Tadeusz Kantor. 4. Dramaturgia. 5. Teatro. I. Berton, Paulo Ricardo. II. Moretti, Maria de Fátima de Souza. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. IV. Título.

Igor Gomes Farias

TECITURAS MNÊMICAS:

os fios da memória na dramaturgia visual de Tadeusz Kantor

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Maria de Fátima de Souza Moretti, Dr.(a)

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Elisana De Carli, Dr.(a)

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Izabela Maria Drozdowska Broering, Dr.(a)

Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Literatura.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura

Prof.^o Paulo Ricardo Berton, Dr.(a)

Orientador

Florianópolis, 2021.

Àquelas mais doces lembranças de minha avó:
Lila (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof^o Paulo Berton, que me acolheu generosamente no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, abraçando comigo os claros desafios que essa pesquisa representou para ambos desde o princípio.

À minha coorientadora e amiga, Prof^a Sassá Moretti, principal incentivadora para que essa pesquisa ocorresse! Por seu suporte e carinho desde a graduação, e fundamentalmente pelo constante compartilhamento de aprendizagem, na academia e na vida.

Aos técnicos e professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, em especial à Prof^a Izabela Maria Drozdowska Broering, pela generosidade e atenção que me possibilitou um grande aprendizado sobre a memória, tanto em sua disciplina quanto na banca de qualificação desse trabalho, e ao Prof^o Byron Velez, pela leveza e didática com que me abriu muitos campos de conhecimento até então desconhecidos por mim.

Ao Prof^o José Ronaldo Faleiro, do Programa de Pós-Graduação em Teatro, da UDESC, pela acolhida calorosa em sua disciplina sobre máscaras, que também me ofertou muito olhares novos a se pensar Tadeusz Kantor e o teatro, e a Prof^a Elisana De Carli, da UFSC, pelos importantes apontamentos durante a banca de qualificação deste trabalho.

Ao meu amor, João Antonio, pela relação de parceria e afeto na vida! Pela presença sempre atenta ao longo dessa pesquisa, sendo suporte não apenas emocional, mas também participando enquanto interlocutor das principais reflexões suscitadas em mim ao longo de todo o processo de escrita, além da fundamental revisão textual do trabalho.

Aos colegas que compartilharam essa jornada comigo. Um especial agradecimento à amiga Laura Wilbert Gedoz, que divide comigo o encantamento e estudo sobre a obra kantoriana, sendo essencial para que esse processo fosse mais leve e menos solitário.

Aos amigos da vida, que em muitos e muitos momentos foram essenciais para dar mais leveza ao processo de pesquisa, também servindo como bons e atenciosos ouvintes das tantas indagações que me levaram à escrita desse trabalho. Carinho especial ao meu primo, Leonardo Farias (Léo) e aos amigos Jadiane Vieira (Jadi), Bruno Santos e Larissa Reimer.

À minha família, por todo o suporte e afeto que fazem essa caminhada ser possível! Em especial aos meus pais, Eliane e José Luis, meu irmão, André Luis e ao meu avô, Enio. Também à minha sogra, Leandra, que torceu e vibrou por cada vitória minha nesses últimos anos.

À Universidade Federal de Santa Catarina, representando toda a grandeza e importância que os pesquisadores das universidades públicas têm (ou deveriam ter) para o Brasil. Meu respeito e torcida para que sua valorização seja cada vez mais possível, frente ao constante desrespeito e retrocesso que assistimos nos últimos anos no país. Deixo aqui meu grito de luta e resistência, bem como a esperança de dias melhores!

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para que essa pesquisa fosse possível.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“E meu último conselho:
Lembrar de tudo,
e tudo esquecer.”
(KANTOR, 1986).

RESUMO

Esta pesquisa analisa os processos mnêmicos enquanto estimuladores dramáticos na obra do encenador polonês Tadeusz Kantor (1915-1990). A partir de conceitos da historiadora Aleida Assmann, reconhecendo a memória enquanto potência (*vis*), identificamos de que maneira o teatro kantoriano pode se estabelecer como um fecundo espaço de recordação. Tecemos aqui uma análise desse constante deslocamento entre o presente e o passado, inerente ao ato de recordar, fundamentalmente destacando seu potencial criativo e o de narrar a si. Ao adentrarmos no quarto da imaginação de Kantor, refletimos sobre como suas imagens simbólicas ilustram algumas das principais questões da segunda metade do século XX e enunciam seus dilemas pessoais, produzindo uma dramaturgia visual que tem a memória como sua principal matéria-prima. A partir disso, pensamos sobre as especificidades do cruzamento entre realidade e imaginação, vida e morte, bem como sobre de que maneira a arte pode atualizar as novas perspectivas sobre a memória após a Segunda Guerra Mundial – quando se torna essencial lembrar os traumas para não os repetir.

Palavras-chave: Memória; Tadeusz Kantor; Dramaturgia; Imagem.

ABSTRACT

This research analyzes mnemonic processes as dramaturgical stimulators in the work of the Polish director Tadeusz Kantor (1915-1990). Based on the concepts of the historian Aleida Assmann, recognizing memory as a force (*vis*), we identify how Kantorian theater can establish itself as a fruitful space of memory. We weave here an analysis of this constant displacement between the present and the past, inherent in the act of remembering, fundamentally highlighting its creative potential and the act of narrating oneself. As we enter Kantor's imagination room, we reflect on how his symbolic images illustrate some of the main issues of the second half of the 20th century and enunciate his personal dilemmas, producing a visual dramaturgy that has memory as its main raw material. From this, we think about the specificities of the intersection between reality and imagination, life and death, as well as how art can update new perspectives on memory after World War II - when it becomes essential to remember the traumas so as not to repeat them.

Keywords: Memory; Tadeusz Kantor; Dramaturgy; Image.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena do espetáculo <i>Wielopole–Wielopole</i> (1980).....	50
Figura 2 – Cena do espetáculo <i>Que Morram os Artistas!</i> (1985).....	53
Figura 3 – Objetos do espetáculo <i>Que Morram os Artistas!</i> (1985)	55
Figura 4 – Kantor na igreja de sua cidade, Wielopole (1983).....	63
Figura 5 – A infância-morta das personagens de <i>A Classe Morta</i> (1976).....	66
Figura 6 – Cena da fotografia/morte de <i>Wielopole-Wielopole</i>	68
Figura 7 – <i>Antiexposição</i> (1963) na <i>Galeria Krzysztofory</i> (Cracóvia).....	77
Figura 8 – Kantor durante cena de <i>Que morram os artistas!</i> (1986)	84
Figura 9 – Exposição <i>Máquina Tadeusz Kantor</i> , Sesc Consolação – São Paulo/SP (2015)....	86

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	TECITURAS MNÊMICAS	16
2.1	ENTRE O PRESENTE E O PASSADO	18
2.2	A CRIAÇÃO ARTÍSTICA	32
2.3	NARRANDO A SI	39
2.4	ENTRE A REPRODUÇÃO E A DIFERENÇA	45
3	O ESPAÇO DE RECORDAÇÃO DE TADEUSZ KANTOR	48
3.1	EM BUSCA DE UMA DRAMATURGIA VISUAL.....	52
3.2	A METÁFORA DA MORTE	63
3.3	PARA NÃO ESQUECER.....	70
3.4	UM ESPAÇO DE RECORDAÇÃO	76
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
	REFERÊNCIAS	91

1 INTRODUÇÃO

O célebre título de uma das obras mais conhecidas da escritora Hilda Hilst (1930-2004) já nos atenta: *Tu não te moves de ti* (1980). Sob diversos níveis de entendimento, esta é uma afirmação que nos leva a muitas reflexões. Se não nos deslocamos de nós, há de se supor, dentre tantas coisas, que em tudo que fazemos deixamos marcas pessoais. Mas que vestígios são esses que deixamos? O que eles falam exatamente sobre nós? Em conformidade com indagações como essas, a arte parece tão bem nos ofertar caminhos de entendimento para a questão. O sujeito criador, deste modo, está conectado com sua obra, mesmo que ela, muitas vezes, fale de camadas muito distantes de sua personalidade. Ainda enquanto finge (ou diz fingir) neutralidade, é inegável que ali estão presentes suas inquietações, seu olhar subjetivo sobre o mundo que o rodeia e, especialmente, sua imaginação – e é justamente esta alquimia que nos interessa neste trabalho.

Ao falar sobre a experiência, Jorge Larrosa Bondía confere a ela um “saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude” (2002, p. 27). Ou seja, para o autor trata-se de um saber único que, mesmo obviamente implicado numa esfera coletiva, se efetiva fundamentalmente no nível pessoal. Dessa forma, mesmo que dois indivíduos compartilhem um acontecimento – entendido como um evento único –, ambos farão uma apropriação singular dele, um experienciar que também é irrepetível. Assim sendo, falamos de um saber que “somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo)” (BONDÍA, 2002, p. 27).

Ao estabelecer os preâmbulos do livro *Memória e Identidade* (2018), Joël Candau parece ampliar os apontamentos de Bondía, direcionando nosso foco para os processos mnêmicos, objeto central desta pesquisa. Dentre outras observações que desenvolveremos ao longo deste trabalho, nos interessa aqui sua visão que ressalta as particularidades no ato de recordar, onde a complexidade cerebral de cada indivíduo também resulta em distintas evocações das mesmas lembranças. Dessa maneira, a dinâmica de Bondía se atualiza na possibilidade concreta de dois indivíduos terem recordações diferentes do mesmo acontecimento. O autor não ignora a existência e transmissão de atos de memória coletiva, mas critica certo reducionismo que exclui aquilo que não pode ser compartilhado. Assim,

compreendendo a memória enquanto identidade em ação e ressaltando seu caráter social, Candau expressa que “não pode haver construção de uma memória coletiva se as memórias individuais não se abrem umas às outras visando objetivos comuns, tendo um mesmo horizonte de ação” (2018, p. 48).

Em familiaridade com esses pensamentos, e em como eles podem implicar na subjetividade da criação artística, o que nos move neste trabalho é justamente a identificação – isto é, se se ela é possível – destes rastros tão pessoais em tudo aquilo que produzimos. Por conseguinte, pretendemos refletir acerca do fator autobiográfico como um importante estimulador de obras artísticas, focando em apropriações que assumam tal relação de maneira ainda mais explícita. A memória, desse jeito, é desvendada enquanto potência, onde se destacam os diversos fatores implicados ao tomarmos consciência daquilo que é rememorado, especialmente considerando a ação do tempo sobre ela. Buscaremos compreender um pouco mais sobre os processos mnêmicos, em como seus fios – atrelados a elementos como a imaginação, ficção e repetição – são capazes de tecer obras que parecem efetivar a marcha identitária de seus autores, bem como participam desse fecundo movimento de abertura e compartilhamento das memórias a nível coletivo.

Sendo um clássico da literatura mundial, *Em Busca do Tempo Perdido* é talvez um dos trabalhos que melhor ilustram o papel da memória como criadora ativa no campo da arte. Na sua heptalogia, Marcel Proust (1871-1922) vence a finitude do tempo ao eternizar suas impressões sobre o mundo e sua própria história pessoal. Ao falar de sua criação, o autor exprime o seguinte: “não se trata em nenhum grau de uma obra de raciocínio, é que os seus mais ínfimos elementos me foram fornecidos pela minha sensibilidade, que os encontrei no fundo de mim mesmo, sem os compreender, tendo tanto trabalho em convertê-los em algo inteligível” (PROUST, 2016, p. 512). O protagonista da história, homônimo do autor, narra sua trajetória para se tornar escritor através do disparar de suas memórias, fundamentalmente espontâneas, suscitadas por inúmeros estímulos. Segundo a convicção proustiana, aliás, apenas as lembranças involuntárias deveriam servir como matéria-prima da criação artística.

De maneira geral, notamos como os procedimentos de narrar a si mesmo na arte permeiam linhas muito tênues entre realidade e ficção, também se revelando como um potente mecanismo de readequação daquelas lembranças que nos invadem à revelia. Assim, partimos de uma premissa onde, de modo involuntário, a arte se apoia justamente sobre sua relação com a vida (o real) para se efetivar, ao mesmo tempo que nos oferta um importante suporte para

decifrá-la. De acordo com Katia Canton (2009, p. 12), “podemos dizer que ela provoca, instiga e estimula nossos sentidos, descondicinando-os, isto é, retirando-os de uma ordem preestabelecida e sugerindo possibilidade de viver e de se organizar no mundo”. Com isso, também temos como princípio norteador, ampliado ainda mais pela fala de Proust ao descrever sua escrita, a suposição de que obras que estabelecem essa estreita relação com a memória, inerentemente, parecem evidenciar uma ponte ainda mais direta com o sensível – mesmo considerando que toda criação é, em si, um ato de memória.

Identificamos aqui, sinais de que é através da memória que ampliamos nossa percepção do mundo e reconhecemos a mutabilidade de nossa identidade, a toda hora resgatando da escuridão rastros que ficaram impregnados em nós desde os tempos mais remotos, projetando, dessa maneira, um novo amanhã. Assim, direcionando nosso olhar para o teatro, notamos que muitos artistas seguem estabelecendo uma relação direta com a memória na contemporaneidade. Os exemplos de tais utilizações se multiplicam nos tempos atuais, nos apontando para um fecundo foco de pesquisa, em especial para os estudos literários e culturais. Desta maneira, investigando a memória enquanto recurso dramático – onde compreendemos a dramaturgia para além da elaboração de um texto literário, especialmente sobre seu recorte enquanto elaboração de elementos da cena –, teremos o artista Tadeusz Kantor (1915-1990) como principal objeto de diálogo. Contemporâneo à Segunda Guerra Mundial e agente ativo num mundo que buscava se reerguer das ruínas, o polonês exemplifica esta linha tênue entre sua vida e obra, em um trabalho carregado de afeto e sensibilidade.

Destacamos como a base de Kantor nas artes plásticas é determinante para a profusão visual de suas criações, onde inúmeras características efetivam uma espécie de escrita imagética do diretor na sua cena. Reivindicando sua autonomia, em um constante diálogo com as vanguardas do século passado, Kantor investe em uma metodologia dramática que encontra na imagem seu principal efetivador de conflitos. Deste modo, valendo-se dos contrastes entre vida e morte, real e ficção, o encenador objetiva uma narrativa não-linear de sua cena, onde o texto dramático, reduzido a um ponto de partida, é triturado por seus atores, em função da concepção do drama enquanto devir: de algo que acontece, isto é, se transforma, diante do público. Assim, através do uso de objetos reais, manequins e metáforas, o polonês articula inúmeras temáticas do século XX (guerra, religião, etc.) e de sua vida, dentro dessa grande cerimônia funesta que ele transformou seu teatro – espaço onde a memória é a principal impulsionadora de dramaturgia.

Desse jeito, mesmo após trinta anos de sua morte, Kantor ainda parece ser capaz de nos ajudar a pensar a memória e sua relação com a criação artística. Essa, ao menos, é a convicção que nos impulsiona aqui. Buscaremos refletir sobre como o artista pôde encontrar na recordação uma aliada essencial para a construção de sua obra, no expurgar de acontecimentos que foram capazes de gerar marcas significativas em sua existência e nas gerações transpassadas pela guerra. O interesse pelo polonês – um dos encenadores mais instigantes e notórios do século XX –, do mesmo modo que nos aponta Aleida Assmann (2011) em relação à memória, parece ser ainda mais ampliado nesses momentos de tensão histórica que enfrentamos. Instantes em que a sociedade luta para que a memória não seja perdida, apagada pela intransigência daqueles que assumem o poder. Afinal de contas, o teatro kantoriano também representa uma importante resistência política em um mundo em crise, numa sociedade pós-barbárie.

A partir de todas essas observações iniciais, esta pesquisa se direciona a pensar no teatro de Tadeusz Kantor como sendo um exímio espaço de recordação. Supomos que seu trabalho, respondendo à realidade da vida por meio da reorganização de seus inúmeros significados, concebe suas cenas numa atmosfera particular, em que, através da reconstrução do passado diante do espectador, a memória encontra um importante meio de efetivação e de transformação. Tal pensamento tem como principal suporte teórico os estudos de Assmann, com foco no livro *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), no qual a autora destaca a arte como um dos principais campos que ajudam a pensar os processos mnêmicos na atualidade. Neste caminho, partindo de Platão e Aristóteles, encontramos em nomes como Ricoeur, Viana e Candau nossas importantes fundamentações bibliográficas para pensar historicamente a memória.

O trabalho é dividido em dois eixos principais, nos quais operamos uma revisão teórica das temáticas aqui propostas, fazendo-as dialogar com o pensamento norteador desta pesquisa. Deste modo, o primeiro capítulo – denominado *Tecituras Mnêmicas* – centraliza-se nestas discussões em torno da memória, na articulação de seus fios, fundamentalmente investigando os fatores inerentes à recordação. Realizaremos um panorama histórico sobre a memória, levantando as principais características ligadas ao tema, no qual a percepção da memória enquanto *vis*, potência (ASSMANN, 2011), será nossa guia. Nela, como já dissemos, a perspectiva do tempo torna-se essencial para a evocação, isto é, para o conteúdo recuperado de nossas lembranças. Apresentaremos, dessa maneira, a consideração da arte como sendo um dos

principais campos a lidar com a transformação da memória na atualidade, bem como nos aventuraremos pelas especificidades que nascem do ato de narrar a si (e o seu entorno), especialmente na dicotomia entre realidade e ficção. Identidade, memória social e coletiva, imaginação, reprodução e diferença são alguns conceitos chaves aqui.

Amarrando as ideias introdutórias deste trabalho, nosso segundo capítulo busca, por fim, arquitetar *o espaço de recordação de Tadeusz Kantor*. A partir de uma conversa com autores como Lehmann, Kobińska e Cintra, e do estudo da cena kantoriana por meio de seus registros históricos, ressaltamos a dramaturgia imagética do encenador. Compreendemos que é essencialmente a partir da imagem que Kantor consolida uma atmosfera totalmente singular em sua obra. Espaço que tem como base fundante a reelaboração dos códigos da realidade, num método operativo que estabelece novas relações com elementos já conhecidos por seu espectador, apostando, assim, na autonomia da cena – que tem a memória como principal modelo. Dessa forma, manipulando seu quarto de imaginação e trabalhando com subsídios como a morte e a repetição, Kantor formula um espaço mnêmico capaz de lidar com seus dilemas pessoais e sociais, abrindo suas memórias pessoais à esfera coletiva, também participando ativamente do processo de transformação da memória a partir da segunda metade do século passado.

2 TECITURAS MNÊMICAS

E na tentativa de recompor esse tecido esgarçado ao longo do tempo, escrevo. Escrevo sabendo que estou perseguindo uma sombra, um vestígio talvez. E como a memória é também vítima do esquecimento, invento, invento. (Conceição Evaristo).

Escrever sobre memória é lidar com um objeto em constante mutação. Seus fios condutores parecem permanentemente tecer imagens transientes, numa estrutura quase sempre avessa a um ponto final, à mera estagnação. Sua natureza é assim mesmo, em movimento, e chegar a algum lugar não necessariamente parece ser algo importante nessa jornada. Ou seja, é o caminho que a alimentará, pois é certo que uma nova camada há de ser sempre impressa sobre ela no agora. Em vista disso, esta pesquisa convida o leitor a urdir suas percepções diante deste grande tear que são nossas recordações. Tentamos dispor aqui aqueles processos tão bem capazes de articular a capacidade humana de recordar, retrabalhando seu incessante deslocamento em prol do potencial criador.

De início, torna-se fundamental fazer algumas considerações norteadoras. Em seu livro *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), a pesquisadora alemã Aleida Assmann estabelece uma divisão da memória em *ars* (arte) e *vis* (potência). Essa classificação será de extrema importância para este trabalho, que se debruça em especial sobre a segunda categoria. Nela, a passagem do tempo afeta de forma direta o que é ou não recordado, exaltando, justamente, a qualidade de *potência* da memória. Assim, visualizamos no processo de recordação “um deslocamento fundamental entre o que foi arquivado e sua recuperação” (ASSMANN, 2011, p. 33), procedimento que se diferencia da faculdade de armazenamento atrelada à arte da memória (*ars*), estritamente relacionada à mnemotécnica grega – mecanicamente direcionada a uma recuperação fidedigna das informações¹.

A recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação. Assim, nesse intervalo de latência, a lembrança não está guardada em um repositório seguro, e sim sujeita a um processo de transformação. A palavra “potência” indica, nesse caso, que a memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas como uma forma imanente, como uma energia com leis próprias. (ASSMANN, 2011, p. 33-34).

¹ Alguns autores, como Filloux (1959) e Bergson (1999), não utilizam as categorias de potência e arte da memória, mas diferenciam os conceitos de “memória-imagem” (reapresentação) e de “memória-hábito” (ação) – estando este segundo mais relacionado à concepção da memória enquanto arte, relacionado ao ato da repetição.

De acordo com a pesquisadora Astrid Erll (2012, p. 41), “o caráter processual e a reconstrutividade da lembrança ocupam o centro de interesse” na concepção da memória enquanto potência. Por conseguinte, ao partir do presente rumo ao passado, a recordação agrega a ela mesma inúmeras possibilidades durante o processo de restauração de significados. É exatamente neste “entre” que se concentram as principais buscas desta pesquisa, que não apenas supõe, mas assume tal deslocamento como a verdadeira e mais potente qualidade da memória (ao menos quando a analisamos sob o prisma filosófico e da singularidade da criação artística). Portanto, perambulamos aqui entre os processos que acarretam significativas transformações no que é recordado, em um caminho que extrapola o ato de armazenar. Para Assmann, por exemplo, o esquecimento passa a ser um importante cúmplice da recordação, essa capacidade propriamente humana que nos conduzirá a partir daqui.

Antes de avançarmos, entretanto, é pertinente ressaltar que Assmann debruça-se sobre a categoria da memória cultural² em seus estudos, pensando os meios de transformação da recordação a nível coletivo. Dela tomaremos de empréstimo alguns conceitos – em particular o de espaço de recordação³ – que também nos permitem pensar a memória de maneira mais íntima, sobretudo nos deslocando muitas vezes para a memória individual, que muito nos interessa neste trabalho. Deste modo, cabe esclarecermos de antemão que cruzaremos aqui com três diferenciações da memória: individual, social e coletiva. A linha que as separa, como veremos, por vezes se mostra muito tênue, e oscila muito a cada autor e situação.

Diversos conceitos serão tratados ao longo deste capítulo, por isso é válido desde já apontarmos uma rápida colocação sobre três pontos que serão fundamentais para nós aqui: recordação, lembranças e memória. Segundo Erll, visualiza-se um consenso entre os teóricos ao classificá-los, sendo que, basicamente, “a recordação deve ser concebida como um processo, as lembranças como seu resultado e a memória como uma habilidade ou estrutura em mudança”⁴ (ERLL, 2012, p. 10). Destacamos, desta maneira, que nosso objetivo central neste capítulo é

² Teoria dos estudos culturais. Trata-se de uma memória que pode ser armazenada e transformada por diferentes meios (escrita, corpo, locais, etc.). Assim, ela depende de mídias e políticas para perpetuar no tempo, admitindo o risco de deformações durante esse processo.

³ Importante destacar que o livro *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* é o único livro de Aleida Assmann traduzido no Brasil, o que também dificulta uma percepção mais ampla de sua obra por aqui.

⁴ Tradução nossa do original: “*el recordar se deve concebir como un proceso, los recuerdos como su resultado y la memoria como una habilidad o estructura cambiante*”.

fazermos um apanhado histórico das múltiplas maneiras de pensar os processos mnêmicos, utilizando seus entendimentos como principal acesso à posterior análise da dramaturgia visual de Tadeusz Kantor.

2.1 ENTRE O PRESENTE E O PASSADO

“A memória [...] é coisa do que já aconteceu”⁵ (ARISTÓTELES, 1987, p. 234). Com esta afirmação, Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) já adentrava no tema da memória e a relacionava com a questão temporal. Na visão aristotélica, é necessária a noção de um antes e de um depois para a caracterização dela. Ou seja, é preciso um distanciamento, que transcorre unicamente pela realidade da temporalidade, isto é, quando já se tenha passado algum tempo do ocorrido (ARISTÓTELES, 1987). Em seus escritos, o filósofo grego ainda “distingue a memória propriamente dita, a *mnemê*, mera faculdade de conservar o passado, e a reminiscência, a *mamnesi*, faculdade de evocar voluntariamente esse passado” (LE GOFF, 2003, p. 435).

Aristóteles acredita que a memória é puramente uma manifestação de nossa natureza sensível, de uma afecção na alma e na parte que a conduz (RICOEUR, 2007). Mestre dele, Platão (428 a.C.- 347 a.C.) também já havia levantado algumas considerações acerca da memória. Sua principal contribuição nasce de um viés que a percebe como uma presença do ausente, de uma disparadora de imagens daquilo que anteriormente foi impresso em nossa alma: “Que definição daremos, pois, da imagem, estrangeira, se não a chamá-la de um segundo objeto (*heteron*) similar, copiado do verdadeiro?” (PLATÃO, 240a apud RICOEUR, 2007, p. 31), questiona ele. Essa indagação será retomada mais à frente por nós.

Fato é que Platão ainda não percebe a memória como uma instância do tempo, mas já a associa à imaginação: “as coisas que são objetos de memórias são todas aquelas que dependem da imaginação, [...] as que não existem sem essa faculdade o são acidentalmente” (PLATÃO, 250a apud RICOEUR, 2007, p. 37). Estes, no entanto, são apenas os preâmbulos que ajudam a pensar historicamente a temática. Ao observarmos o estudo da memória ao longo dos últimos séculos, identifica-se a presença da herança grega, bem como se verifica que diferentes conceitos foram reutilizados por estudiosos para caracterizá-la ao passar dos anos – em especial, a partir da década de 1980, período que marca a retomada de um intenso interesse pelo assunto.

⁵ Tradução nossa do original: “La memoria [...] es cosa de lo ya ocurrido”.

A memória é uma operação cerebral, como salienta o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), e igualmente é fruto de uma experiência que deixou uma marca e, por isso, se fixou (PIZELLI, 2006). Mas ela é, sobretudo, a realidade do presente que lembra e reatualiza o passado, como poderemos observar através dos distintos autores com quem aqui dialogamos. Identifica-se, portanto, este caráter de recuperação (e constante atualização) de algo antigo nos processos ligados à memória, afinal de contas, o tempo é uma instância sempre em movimento, a qual nós – querendo ou não – somos naturalmente levados a acompanhar. Assim sendo, a psicóloga Eclésia Bosi (1936-2017) destaca que essa retomada partirá sempre de “um presente ávido pelo passado” (BOSI, 2003, p. 20), também nos abrindo a seguinte reflexão:

A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. (BOSI, 1994, p. 55).

O historiador italiano Paolo Rossi (1923-2013) corrobora com Bosi, reiterando que: “A memória [...] ‘coloniza’ o passado e o reordena tendo por base as concepções e as emoções do presente” (ROSSI, 2010, p. 97). O âmbito temporal, deste modo, permeará as principais ideias suscitadas ao longo deste capítulo, pois é notório que o ser humano está “condenado ao tempo”. Assim sendo, os distintos deslocamentos entre passado, presente e (por que não) futuro formam a coluna vertebral das discussões em torno da memória como potência suscitadas neste trabalho. “A memória nos dará esta ilusão: o que passou não está definitivamente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança”, proclama Candau (2018, p. 15).

De início, torna-se fundamental questionarmos sobre como se opera esta espécie de retorno que dá luz à memória, processo que também nos dá certa impressão de perpetuação no tempo, e que, por conseguinte, ainda parece nos dar uma tranquilidade passageira diante da constante ameaça de nosso próprio fim. Afinal de contas, ao analisarmos os processos mnêmicos, percebemos que sua dinâmica não se limita à relação entre o presente e o passado, ela vai muito além disso. Assim, também podemos agregar a promessa de futuridade à memória, isto é, de uma luta contra a finitude, no qual se destaca o seu caráter de permanência no tempo: para um além-morte. Tal característica, inclusive, parece ser essencial no Teatro da Morte kantoriano, no qual buscamos dispor aqui das ferramentas para acessá-lo mais à frente.

O filósofo Paul Ricoeur (1913-2005) enfatiza que “nos lembramos daquilo que fizemos, experimentamos ou aprendemos em determinada circunstância particular” (RICOEUR, 2007, p. 42). A partir de um reaparecimento constante do que se teve contato, e que, eventualmente, nos deixou marcas (afecções), é que temos as lembranças – que para Bergson, por exemplo, consagram-se como sendo representações daquilo que se vive (RICOEUR, 2007). E aqui, portanto, é interessante salientar a representação (na concepção bergsoniana,) como sendo a “totalidade das imagens percebidas” (BERGSON, 1999, p. 63), algo próximo do que também poderemos encontrar em Kantor no capítulo seguinte. Sendo assim, imagem e percepção estão intrinsecamente ligadas.

O passado, dessa maneira, passa a ser singularmente apreendido graças à restauração (consciência) daquelas imagens que se fixaram em nós:

Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-las. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra. É incontestável que o fundo de intuição real, e por assim dizer instantâneo, sobre o qual se desenvolve nossa percepção do mundo exterior é pouca coisa em comparação com tudo o que nossa memória nele acrescenta. (BERGSON, 1999, p. 69).

Ao passo que a memória permite essa conexão entre o presente e o passado, bem como se dá de maneira singular a cada um de nós, também se torna imprescindível pensá-la enquanto construtora de identidade – não entendida como algo estável, mas fundamentalmente como um objeto em constante modificação. “A memória [...] sem dúvida tem algo a ver não só com o passado, mas também com a identidade e, assim (indiretamente), com a própria persistência no futuro”, lembra Rossi (2010, p. 24). Teóricos que discutem acerca da relação entre a memória e a identidade, percebem esta última como sendo alimentada constantemente pela primeira. Na prática, isto significa que o processamento do passado, necessário a cada um de nós, sobretudo é o que nos encaminha em direção a nossa própria individualidade.

No livro *Memória e Identidade*, originalmente publicado em 2011, o antropólogo Joël Candau trouxe importantes olhares a se pensar a conexão desses temas. “Através da memória o indivíduo capta e compreende continuamente o mundo, manifesta suas intenções a esse respeito, estrutura-o e coloca-o em ordem (tanto no tempo como no espaço) conferindo-lhe sentido” (CANDAU, 2018, p. 61), ressalta o francês. Ao destacarmos o caráter identitário da

memória, portanto, enfatizamos que aqui importa muito mais o que se faz em relação ao passado – isto é, sua constante ressignificação no presente – do que exatamente uma recuperação fidedigna dele, embora a memória enquanto *arte* também tenha sua natural importância nos processos humanos.

De acordo com Viana: “É preciso distinguir entre a realidade passada e a consciência presente da realidade passada. Assim, não é o passado que é reconstruído a partir do presente e sim a consciência do passado, pois este continua intacto e apenas a nossa percepção dele se altera” (VIANA, 2020, p. 24). Candau também nos ajuda a pensar a questão:

Em suma, a imagem que desejamos dar de nós mesmos a partir de elementos do passado é sempre pré-construída pelo que somos no momento da evocação. No entanto, isso não significa a ausência total da reprodução. Na maior parte dos casos, a pré-construção e a reconstrução se organizam ao redor do que, de acordo com Bachelard, poderíamos chamar de núcleo memorial, que é também um núcleo de sentidos, constituído por elementos do passado relativamente estabilizados, quer dizer, conservados sem mudanças desde sua percepção original. (CANDAU, 2018, p. 77).

Torna-se fundamental perceber que, através de uma incessante reprodução, as lembranças oferecem a possibilidade de alteração da percepção de situações antigas. Entretanto, Viana salienta que a evocação de lembranças vai muito além de uma ação simplesmente exercida por um presente temporal (embora ele reconheça essa instância, e a perceba como uma das múltiplas determinações da recordação). De acordo com o autor, ela também tem a ver com “algo bem mais profundo, que, no caso do indivíduo, é a personalidade” (VIANA, 2020, p. 41). Deste modo, reconhecendo a memória como algo real, não abstrato, Viana confere destaque aos elementos que constituem a mente humana (personalidade, consciência, mentalidade, etc.) nos processos mnêmicos, ressaltando sua constituição histórico-social e sua durabilidade.

Segundo Viana, a personalidade – ao menos quando falamos de memória individual⁶ – terá papel norteador no processo de ativação ou não das nossas lembranças:

Assim, o universo psíquico do indivíduo em sua totalidade, que engloba a mentalidade, o inconsciente, a sombra, a persona, etc. forma sua personalidade, sua singularidade psíquica. É a personalidade do indivíduo que determina a sua relação com a memória. [...] Desta forma, entendemos que memória é o conjunto de lembranças armazenadas na mente do indivíduo e que sua ativação ou inativação é efetivada via coordenação da personalidade. (VIANA, 2020, p. 35-36).

⁶ De acordo com o autor, tratando-se da memória social, passa a ser a mentalidade a instância fundamental para o processo de evocação (VIANA, 2020).

O filósofo brasileiro também expressa que a memória é uma consciência essencialmente latente, isto é, que por si mesma sempre explicita a potência de reverberar aquilo que não pôde ser manifesto. Para ele, “somente através de sua ativação é que [as lembranças] se tornam recordações, o que significa que muitas delas não emergem e que o processo de recordação é seletivo” (VIANA, 2020, p. 29). Desse jeito, fatores como o estado psíquico em que presenciamos determinado evento e o sentimento que temos diante de determinadas lembranças irão deliberar a intensidade do recordar em cada situação, sendo que, em muitos casos, a triagem do que será ou não recordado (por ser censurado) ocorre de maneira simultânea em nossa mente – podendo oscilar entre um conteúdo inacessível, laborioso ou acessível.

É importante perceber, assim, que a evocação de lembranças também possui suas armadilhas. Candau ressalta: “A memória é a identidade em ação, mas ela pode, ao contrário, ameaçar, perturbar e mesmo arruinar o sentimento de identidade” (CANDAU, 2018, p. 18). Portanto, reservamos também ao esquecimento um lugar de destaque no processo de evocação das lembranças, que é dosado por cada indivíduo. “Só se pode conservar aquilo que, uma vez encontrado, foi considerado digno de conservação”, avalia Rossi (2010, p. 89). Desta maneira, há certamente a presença de um fator seletivo⁷ na memória, que também passa direto pela qualidade da afecção e pela rerepresentação das suas reminiscências.

Assmann salienta: “O corpo estabiliza lembranças por meio de habituação, e as fortalece pelo poder da afecção. A afecção como componente corporal das lembranças possui uma qualidade ambivalente: pode ser vista tanto como indício de autenticidade quanto como motor da falsificação” (ASSMANN, 2011, p. 25). Tal aspecto, podemos supor, também é reforçado graças às variações no processo de narrar a si mesmo que a memória, ideologizada, permite. De acordo com Ricoeur (2007), a memória é incorporada à constituição de uma identidade justamente pela função narrativa – no qual o sujeito se coloca como o “quem” da ação. Assim, “a configuração narrativa contribui para modelar a identidade dos protagonistas da ação ao mesmo tempo que os contornos da própria ação” (RICOEUR, 2007, p. 98). Candau completa esta discussão:

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida,

⁷ Seleção que, vale ressaltar, nem sempre é realizada conscientemente.

uma história, um mito, uma narrativa. Ao final, resta apenas o esquecimento. (CANDAU, 2018, p. 16).

Em seus estudos, Viana (2020) destaca que a mentalidade⁸ gera um fenômeno denominado como “orientação memorial”, que acaba determinando a relevância de determinadas lembranças para nossa consciência, bem como inibindo e (ou) dificultando ocasionalmente o seu retorno. “A orientação memorial está vinculada ao que alguns psicólogos denominaram ‘familiaridade’, ‘normalização’, ‘ênfase’” (VIANA, 2020, p. 44), aduz ele. Esta seleção das recordações parece ser um processo constante, em geral com participação ativa do sujeito, também podendo contribuir para uma “ênfase memorial”⁹. Nesse caminho, inclusive, podemos perceber invenções (intencionais ou não) de conteúdo. “As recordações estão entre as coisas menos confiáveis que um ser humano possui”, alerta Assmann (2011, p. 71).

No livro *Verdade Tropical* (1997), o cantor e compositor Caetano Veloso – relatando o processo de sua prisão, em 1969, durante o período da ditadura militar brasileira – exemplifica o caráter falsificador da memória ao revelar que manteve uma lembrança de algo que nunca aconteceu. Após passar a noite do *réveillon* dormindo, no dia seguinte, seus colegas de prisão relataram o momento que o mesmo havia perdido, quando um guarda (na surdina) levou um copo de vinho até eles. “O curioso é que, depois que saí dali, criei uma memória do momento do brinde como se tivesse participado dele: tenho ainda hoje na lembrança imagens nítidas do copo com vinho tinto sendo trazido até mim pelo bom soldado cujo rosto não distingo por detrás das grades” (VELOSO, 2017, p. 364), revela o baiano.

Ainda no século XVII, Giambattista Vico (1668-1744) ressaltou a dimensão antropológica da memória, a partir de uma visão psicológica sobre ela. Ele reconhece mais do que a função reprodutiva desta, considerando-a como um dos três poderes mentais do homem (junto da fantasia e do engenho¹⁰), e traz em destaque a sua genuína habilidade produtiva (ASSMANN, 2011). Deste modo, o filósofo reconhece sua força criadora, especialmente de

⁸ Entendida pelo autor como os “valores fundamentais, sentimentos mais profundos, concepções mais arraigadas [do indivíduo]” (VIANA, 2020, p. 35).

⁹ Segundo Viana (2020), na ênfase memorial o sujeito confere centralidade à determinada recordação individual (ou conjunto delas), podendo ela(s) ser(em) excessiva(s), contextual(ais) ou volúvel(is).

¹⁰ Vico conclui que essas três instâncias eram muito desenvolvidas na infância, etapa fundamental na formação do indivíduo, constituindo suas três potências formativas. De acordo com sua teoria: a memória recorda as coisas; a fantasia as modifica e falsifica; e o engenho (*inventio*) acomoda e arranja-as (SANTA, 2018).

cultura, ressaltando a memória, por exemplo, como sendo fundamental para uma pré-história ágrafa. Para ele, a “volta ao gênesis” ocorre justamente nesse processo retroativo, inerente à recordação: do recente ao antigo, da palavra à imagem (como será visto no próximo capítulo com Kantor). Dos rastros da memória, portanto, é possível criar um outro início, onde a consciência de experiências totalmente ou parcialmente perdidas são trazidas para o agora.

Neste caminho, Walter Benjamin (1892-1940), filósofo e sociólogo alemão, também trabalha com o conceito de rememoração – que nos permite perfeitamente amarrar o que vimos até agora. A palavra original utilizada por ele é *eingedenken*, já o conceito como um todo, a grosso modo, se traduz em trazer o passado para o presente por meio de uma imagem, conforme aponta Georg Otte (1996). Contudo, essa retomada do passado não se consagra pelo objetivo de conservá-lo, ou então de unicamente trazê-lo em uma perspectiva “museal”, imóvel. Como já se viu, a retomada necessita de um objetivo transformador, relacionando o passado com o presente, buscando, assim, reanimar o primeiro (OTTE, 1996).

De acordo com o filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860), ainda, a lembrança não é “sempre a mesma representação que vem a ser de novo retirada de seu reservatório. Ao contrário, a cada vez se cria uma representação nova [...] daí que os fantasmas, que acreditamos ter conservado na memória, se transformam de forma imperceptível” (SCHOPENHAUER, 1813 apud ROSSI, 2010, p. 93). Essa concepção se desdobrará mais a frente, também sendo vital para o entendimento da obra visual de Tadeusz Kantor. Para Bosi, desta maneira:

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 2003, p. 36).

O escritor Marcel Proust (1871-1922) também estabeleceu uma analogia entre o passado reconhecido pela consciência humana com negativos fotográficos (ASSMANN, 2011). Para ele, as lembranças estariam presentes como marcas aparentemente não decodificáveis, sem a certeza exata de que em algum dia poderiam ser reveladas (o que reforça, mais uma vez, a latência de sua consciência). A citação literária, por sinal, é uma metáfora fecunda para este entendimento, onde um texto anterior “acaba complementando o texto através de um fragmento alheio a ele, mostrando que, de certa maneira, alguma coisa do texto já foi dita em outro lugar e em outra época” (OTTE, 1996, p. 217). Ao associar uma citação do passado com uma citação do presente, duas épocas totalmente distantes e distintas se encontram através de um processo

que, acima de tudo, é intertextual. Assmann, no entanto, adverte: “a lembrança sempre exige um gatilho” (2011, p. 22).

Investigando as leis próprias da recordação na atualidade, consideramos inúmeros olhares sobre a memória, em especial os que fervilham a partir do último século. Neles, ganha maior destaque sua capacidade de trazer respostas para o presente, efetivando também a promessa de um futuro diferente a partir dos seus ensinamentos sobre o passado. Dessa forma, o século XX, especialmente, parece ter conseguido contextualizar a onipresença de distintas memórias, e exemplifica tão bem o impacto que determinados acontecimentos podem ter socialmente ao longo de várias gerações. Talvez por isso, também tenha sido após a Segunda Guerra Mundial que se consolida um movimento que floresce desde o Renascimento (ASSMANN, 2011), onde se torna essencial (ao menos para a memória social) lembrar os eventos traumáticos, para assim, não os repetir.

A partir daqui, portanto, para que se compreenda melhor em quais instâncias se opera a memória, bem como de que imagens se fala quando se pensa nela, é imprescindível ampliarmos nossa perspectiva para além de sua esfera pessoal¹¹. “A formação do eu de cada indivíduo será [...] inseparável da maneira como ele se relaciona com os valores das sociedades e grupos em que ele se situa e do modo como, à luz do seu passado, organiza o seu percurso como projecto”, alude Catroga (2001, p. 20). Pensamos aqui, portanto, nos conceitos da memória social e memória coletiva, pois, afinal de contas, o ser humano é diretamente afetado pelo ambiente no qual está inserido, em especial pelas relações que estabelece com o mesmo.

O homem é um ser social. Halbwachs afirma que se o indivíduo não tivesse relação com outros seres, não só teria o acesso negado a fenômenos claramente coletivos, como a linguagem ou os costumes, mas também à sua própria memória. Em parte, isso ocorre porque as experiências dos seres humanos ocorrem, na maioria dos casos, no entorno de outros seres humanos. Estes podem nos ajudar mais tarde a lembrar os feitos vividos. (ERLL, 2012, p. 20)¹².

¹¹ De acordo com Viana: “A memória individual, no que se refere às lembranças relevantes individualmente, remete ao processo histórico de vida do indivíduo e a memória social ao desenvolvimento histórico da humanidade” (2020, p. 105).

¹² Tradução nossa do original: “El hombre es un ser social. Halbwachs dice que si el individuo no tuviera relación con otros seres, no sólo le estaría vetado el acceso a fenómenos claramente colectivos como la lengua o las costumbres, sino también a su propia memoria. Esto se debe en parte a que las experiencias de los seres humanos ocurren en la mayoría de los casos en el entorno de otros seres humanos. Éstos nos pueden ayudar más tarde a recordar los hechos vividos”.

No livro *Memória Coletiva*, o sociólogo Maurice Halbwachs (1877-1945) avalia que as “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós” (HALBWACHS, 1990, p. 26). Sua contribuição é considerada até os dias atuais como fundamental para o entendimento da memória além da esfera pessoal, servindo como base para inúmeros teóricos posteriores a ele. O historiador Fernando Catroga é um deles, e nos ajuda a ampliar a questão:

A memória individual é formada pela coexistência tensional e nem sempre pacífica, de várias memórias (pessoais, familiares, grupais, regionais, nacionais, etc.) em permanente construção devido à incessante mudança do presente em passado e às consequentes alterações ocorridas no campo das re-presentações do pretérito. (CATROGA, 2001, p. 16).

Reforçando o que é apontado por Halbwachs em seus estudos, Viana também destaca que a memória individual, impreterivelmente, será constituída socialmente. “Isso pode ser explicado por ser memória do mundo e não do indivíduo sozinho e isolado que recorda apenas a si mesmo, bem como pela evocação de lembranças (bem como o esquecimento), que é determinada socialmente” (VIANA, 2020, p. 84). Surgem, assim, duas definições importantes de serem mencionadas¹³. A primeira delas, justamente, se refere ao conceito de memória social, entendida como a totalidade de memórias da sociedade, “tanto a exteriorizada em obras (intelectuais, materiais, etc.) quanto as memórias individuais ainda não exteriorizadas que rememora o social” (VIANA, 2020, p. 100). Ela, assim, se trata de uma memória que recorda um todo, sendo também “uma memória do social, sobre a sociedade e seus elementos constitutivos” (VIANA, 2020, p. 101).

A segunda categoria – menos ampla – refere-se a memória coletiva, que atua especialmente sobre setores sociais como grupos, classes, etc. É desta, portanto, que nasce um importante apontamento que nos será muito fértil na análise do trabalho de Kantor, visto que são essencialmente as coletividades as responsáveis por uma luta pela rememoração¹⁴ na atualidade – processo cada vez mais discutido por pesquisadores desde a segunda metade do

¹³ É importante ressaltar que a fronteira entre memória social e coletiva, por vezes, é muito tênue. Ao longo dos anos, alguns autores se utilizam apenas da primeira denominação, considerando que ela abrange ambas as instâncias. No entanto, diversos fatores na atualidade (como, por exemplo, a ampliação de estudos de gênero, etc.) ressaltam a importância de tal separação conceitual.

¹⁴ Viana (2020) define a rememoração como sendo o processo da retomada de determinado conjunto de lembranças da sociedade, tornados consciente para o sujeito através da interiorização.

século passado. Viana, a partir dessa percepção, destaca que hoje “existe uma luta pela rememoração e os principais agentes são as classes sociais e os seus representantes intelectuais. Tanto no âmbito das representações cotidianas (“senso comum”) quanto na do saber noosférico (científico, filosófico, etc.), esta luta se faz presente” (VIANA, 2020, p. 202-203). Ou seja, também será o campo artístico um dos que mais reverberarão essa batalha – assunto que aprofundaremos daqui a pouco.

Antes, a fim de ambientar melhor o leitor à pesquisa, se torna imprescindível destacar que é a partir da perspectiva coletiva da memória que Assmann fundamenta suas principais teorias, sendo que o conceito de memória cultural – proposto por seu marido, Jan Assmann, em um artigo de 1988 (e amplamente difundido por ambos a partir de então) – surge da percepção de que saberes culturais nos são transmitidos recorrentemente a partir das coletividades (ERLL, 2012). Tal movimento ocorre graças a meios, tais como a escrita, a imagem, o corpo e os locais, que contribuem para que seja possível uma continuidade mais ampla de sentido em seus conteúdos. Deste modo, podemos observar que:

A través do conceito de memória cultural reunimos o inventário próprio de cada sociedade e de cada época por meio de todos os textos, imagens e ritos que são usados ou praticados de forma permanente por ela, e que graças a sua preservação se estabilizam e transmitem a imagem que o grupo tem de si mesmo, o conhecimento do passado, que em essência (mas não exclusivamente) é compartilhado coletivamente; se trata do conhecimento que o grupo toma como base para criar sua consciência de unidade e particularidade. (J. ASSMANN apud ERLL, 2012, p. 38)¹⁵.

A memória cultural, assim, opõe-se à memória comunicativa, compreendida pelas vivências individuais e pela tradição oral (que implica a ela uma reverberação ao longo de, no máximo, três gerações familiares). Ela é composta, ainda, por duas categorias essenciais: memória funcional e memória de armazenamento¹⁶. A primeira, considerada como uma

¹⁵ Tradução nossa do original: “Bajo el concepto de memoria cultural reunimos el inventario propio de cada sociedad y de cada época de todos los textos, imágenes y ritos que se utilizan o se practican de manera permanente, y gracias a cuya conservación se estabiliza y se transmite la imagen que el grupo tiene de sí mismo, el conocimiento del pasado, que es esencial (pero no exclusivamente) compartido de manera colectiva; se trata del conocimiento que el grupo toma como base para crear su conciencia de unidad y particularidad”.

¹⁶ Assmann cria essas duas categorias para melhor descrever os processos de ativação e esquecimento dos conteúdos da memória cultural. A memória funcional, assim, é composta de elementos carregados de significado, dando origem a uma história que parte de um processamento coerente e laborioso do passado (projetando um novo futuro a partir de seus conhecimentos). A memória de armazenamento, por sua vez, é descrita como amorfa, com um conteúdo estranho e neutro, que não configura uma relação vital com o presente – isto é, aparentemente não traz algo de útil pro agora. Vale ressaltar, no entanto, a capacidade da segunda transformar-se na primeira quando adquire importância significativa não apenas pro indivíduo, mas para a sociedade (ERLL, 2012).

memória viva (ativa), de grande significado para o presente, e a segunda sendo mais distanciada do presente (passiva), mas com potencialidade de se tornar funcional a partir de uma significação coletiva (ERLL, 2012).

Ainda esclarecendo alguns pontos que serão fundamentais a posterior análise da obra kantoriana, a categoria geracional revela-se como uma das mais discutidas nas últimas décadas. Ricoeur, inclusive, esclarece que o conceito de geração é um “dos mais apropriados a atribuir uma densidade concreta do conceito mais geral de transmissão, a até de herança” (RICOEUR, 2007, p. 390). De acordo com Erll, assim, os “estudos sobre memória geracional concebem grupos de pessoas contemporâneas como comunidades de memória” (ERLL, 2012, p. 69)¹⁷. Desta forma, Candau (2018) ressalta que existem duas formas de sua manifestação: uma antiga e outra moderna.

Na primeira manifestação da memória geracional, temos uma memória genealógica, que traz consigo a consciência de pertencermos a uma cadeia de gerações familiares, isto é, de nossos antepassados. Já a segunda, uma concepção mais moderna, vai além de critérios biológicos, considerando também elementos sociais, culturais e políticos, no qual temos a noção de um “conjunto geracional”:

Falar-se-á, assim, da geração de 1968, ano em que, de acordo com Nora, foi hipertrofiada a dimensão geracional (pensemos no sucesso do termo geração na política e na publicidade), mas existiu também, de maneira mais ou menos forte, a geração de 1789, a da guerra de 1914-1915, da Ocupação, da guerra da Argélia etc. Os membros de cada uma dessas gerações construíram e levaram suas próprias memórias em função da imagem que faziam dessa comunidade geracional, em grande parte inventada, o que, fique claro, não impediu a manifestação de fenômenos de solidariedade no interior da geração imaginada. (CANDAU, 2018, p. 142-143).

Com tudo que analisamos até aqui, nota-se que o fator social se atrela aos processos mnêmicos, podendo ser um grande facilitador da rememoração e da evocação das lembranças, assim como, na contramão, também operar diretamente sobre a marcha do esquecimento (CANDAU, 2018). Fica igualmente evidente como essa memória pensada socialmente age, em especial, nos processos de pertencimento e diferenciação do ser na sociedade. Dessa maneira, por exemplo, a memória coletiva “aparece como um discurso de alteridade no qual a posse de uma história que não se compartilha confere ao grupo sua identidade” (ZONABEND apud

¹⁷ Tradução nossa do original: “los estudios sobre la memoria generacional conciben los grupos de personas coetáneas como comunidades de recuerdo”.

CANDAU, 2018, p. 50). Candau, no entanto, alerta seu leitor para uma tentativa reducionista que é denominar uma memória como sendo comum a vários membros de um mesmo grupo, fundamentalmente quando se pensa apenas na sua representação semântica.

De acordo com Candau, deste jeito, “deve-se fazer a distinção entre o dizer que há uma memória coletiva e realmente acreditar que ela exista, ou seja, ela existe no plano discursivo, mas não no concreto” (CANDAU, 2018, p. 35). Sua observação, como já se viu, parte da premissa que nenhum fato é totalmente público, e que toda memória é social, mas não necessariamente coletiva. Assim sendo, todo conhecimento tido como compartilhado, no fundo, é inacessível, pois há sua porção que cabe apenas ao privado, isto é, no como o conteúdo é assimilado às demais representações do indivíduo, que experiencia de maneira única cada acontecimento. Para Filloux, deste modo: “Lembrar não é voltar-se para os outros, mas, em primeiro lugar, voltar-se para si mesmo” (FILLOUX, 1959, p. 57).

Viana também nos auxilia nesse entendimento, esclarecendo mais a fundo essa relação entre memória pessoal e social ao descrever melhor sobre seus movimentos:

A memória individual é parcialmente exteriorizada, e, quando isso ocorre, se torna parte da memória social. A memória social, por sua vez, é interiorizada pelo indivíduo. Sem dúvida, essa interiorização é, obviamente, parcial, pois se o indivíduo não consegue recordar todas as suas lembranças, então será impossível rememorar todas as lembranças de sociedade, mesmo que em apenas um período. Esse processo de exteriorização e interiorização mostra a relação entre memória individual e memória social. (VIANA, 2020, p. 106-107).

A partir de todo o exposto, compreendemos que, evidentemente, somos seres sociais e que, por consequência, a esfera social da memória sempre nos será imposta. No entanto, é válido perceber que é no terreno pessoal – através da interiorização – que se operará a seleção e interpretação desses acontecimentos. Nessa trilha, Viana salienta que a “evocação de lembranças na memória individual é via *recordação* e na memória social é através da *rememoração*” (VIANA, 2020, p. 107 – grifos do autor). Isto ocorre, afinal, pois só podemos recordar aquilo que vivenciamos. Desta forma, será o processo da interiorização o responsável por singularizar algo que, originalmente, integra majoritariamente o campo social. Tal

assimilação, por conseguinte, poderá novamente ser acessada pelo público por meio de sua exteriorização, em um processo circular que acima de tudo é cultural¹⁸.

Sabe-se, dessa maneira, que todo e qualquer “vestígio”, imagem, que se pode encontrar em nossas lembranças, é um testemunho material de uma memória, de uma marca deixada, ou até mesmo de um trauma (PIZELLI, 2006). No entanto, considera-se que outros fatores podem influir na retomada disto, isto é, nas frequentes “reapresentações em aberto”. Aqui a imaginação surge como elemento fecundo a ser investigado, podendo elevar a memória para um campo onde ela pode ficar suspensa na própria temporalidade. Para Ricoeur, desse modo, “a imaginação pode jogar com entidades fictícias, quando ela não representa o real, mas se exila nele” (RICOEUR, 2007, p. 64).

A noção da imagem em Jean-Paul Sartre (1905-1980), que para o filósofo trata-se da própria consciência (SARTRE, 1996), auxilia-nos num melhor entendimento deste processo ficcional da memória. “Notemos, de início, que ela [a consciência] parece estar ‘do lado’ da percepção” (SARTRE, 1996, p. 21). O francês ainda acrescenta:

O ato de imaginação [...] é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que dela possamos tomar posse. Nesse ato, há sempre algo de imperioso e infantil, uma recusa de dar conta da distância, das dificuldades. (SARTRE, 1996, p. 165).

Sendo assim, como já apontava Platão, admite-se a imaginação como um dos desdobramentos do ato de lembrar. Partindo do pressuposto que “o objeto da imagem é apenas a consciência que se tem dele” (SARTRE, 1996, p. 23), diferenciamos o objeto enquanto imagem e enquanto real. Aliás, a percepção da imagem enquanto forma concreta da lembrança, parece ser o núcleo central dessa aproximação, pois é sobre a percepção dela que a imaginação¹⁹ atuará. De acordo com a pesquisadora Manuela Sanna – que dialoga com Vico e sua definição dos três poderes mentais (memória, imaginação e engenho) –, a imaginação seria capaz de reunir “segmentos reais até chegar a compor alguma coisa real no seu mundo, mas inexistente no mundo real, contribuindo para insinuar dúvidas inquietantes sobre a relação entre o possível, o real e o necessário” (SANNA, 2018, p. 296). Bergson, no entanto, salienta:

¹⁸ Deste modo, Viana nos ajuda a pensar em um processo análogo àquele da memória cultural de Assmann, onde a memória de armazenamento torna-se memória funcional quando determinado conteúdo individual (interiorizado) é assimilado pelo coletivo (graças à exteriorização).

¹⁹ Do latim *imaginari*: formar uma imagem mental de algo.

Imaginar não é lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz. (BERGSON, 1999, p. 158).

De acordo com Bergson, a imagem é um estado próprio do presente, sendo assim, ela só pode atuar no passado por meio das lembranças. O autor “só considera como memória propriamente dita a memória que imagina” (FILLOUX, 1959, p. 21). No entanto, é preciso refletir quanto ao sentido que damos ao termo “imaginação”. Autores como Bergson parecem se debruçar especialmente sobre sua função de “evocação de imagens”, deixando um pouco de lado sua concepção “inventiva”, a qual também destacamos nesta dissertação. Desta maneira, ao retomar alguns apontamentos do psicólogo alemão Wilhem Stern (1871-1938), Bosi nos acrescenta o seguinte: “A memória poderá ser conservação ou elaboração do passado, mesmo porque o seu lugar na vida do homem acha-se a meio caminho entre o instinto, que se repete sempre, e a inteligência, que é capaz de inovar” (BOSI, 1994, p. 68).

Sabemos que o cruzamento entre memória e imaginação desperta a atenção de inúmeros filósofos ao longo da história, sendo que tradicionalmente a memória é relacionada a uma espécie de inventário do já vivido, enquanto a imaginação, justamente, trataria de algo mais próximo da fantasia, da ficção (SANNA, 2018). Entretanto, percebemos que:

[...] recordar é, de algum modo, uma ação que cria simbolicamente um mundo novo por intermédio das imagens: também recordar é um ato criativo porque é muito mais que a formulação de uma sequência de nexos e lembranças, e sobretudo porque quando se lembra não se pode reevocar a percepção, mas somente a imagem dela. (SANNA, 2018, p. 294).

Reconhecemos, deste modo, que a retomada do passado através de imagens ocorre valendo-se da função imaginativa. E para que tal movimento ocorra, de acordo com Bergson, “é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, 1999, p. 90). É evidente, dessa maneira, que lembrar e imaginar possuem características distintas, no entanto, é necessário compreender que a lembrança “se produz no terreno do imaginário” (RICOEUR, 2007, p. 69). Filloux ainda complementa a questão ao afirmar: “A memória propriamente dita é mais do que a imaginação, serve-se da imaginação, dominando-a” (FILLOUX, 1959, p. 24).

Percebe-se que a fusão entre memória e imaginação parece estar ainda mais evidente quando adentramos no campo das criações artísticas, na qual essa relação é ainda mais propícia, além de revelarem os artistas como um dos mais aptos a personificarem as recomendações de Bergson. Afinal de contas, não é justamente sobre a valorização do que tradicionalmente é considerado “inútil” e do sonho que se debruça, por essência, a arte? Temos aqui, dessa maneira, o principal objeto deste trabalho. Consideramos que as obras artísticas também abrem caminhos importantes para se pensar a contemporaneidade da memória. Afinal de contas, como aponta Assmann: “Hoje é sobretudo a arte que tematiza a crise da memória e encontra novas formas para a dinâmica da recordação e do esquecimento culturais” (ASSMANN, 2011, p. 26).

2.2 A CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Cantar é mais do que lembrar
 É mais do que ter tido aquilo então
 Mais do que viver do que sonhar
 É ter o coração daquilo.
 (Caetano Veloso).

Assmann (2011) afirma que, a partir dos anos 1970, a arte se direcionou ainda mais para a temática da memória, efetivando uma dominante apropriação que, sobretudo, protuberou a partir da década seguinte – e que ainda segue a se desenvolver nos dias atuais. O pós-guerra, sem dúvidas, é um fator insuflador desse movimento, inspirando uma “ocupação com a memória [que] tem a ver com a passagem traumática de um passado que não quer nem pode passar, e que não pode ser eliminado de nenhuma prática social de recordação” (ASSMANN, 2011, p. 385). De acordo com a autora, tal prática ganha óbvios contornos subversivos, como uma lembrança que resiste contra o totalitarismo e a sua própria supressão. Desta forma, é como se a memória se refugiasse na arte, também lutando contra sua eventual estagnação em plena era da cultura de massas. Canton corrobora com essa visão, observando que, na atualidade:

[...] proliferam obras de arte que propõem regimes de percepção que suspendem e prolongam o tempo, atribuindo-lhe densidade, agindo como uma forma de resistência à fugacidade que teima em nos situar num espaço de fosforescência, de uma semiamnésia gerada pelo excesso de estímulos e de informação diária. (CANTON, 2009, p. 21).

Nota-se aqui que a profusão de estímulos recebidos, que tão bem caracterizam as últimas décadas, acabaram por afetar os atos mnêmicos na contemporaneidade. Isto é, enfraqueceram especialmente aqueles processos capazes de nos deixar marcas, imprescindíveis para todo processo de recordação. Assim, a arte contribui de maneira significativa para a perseverança e transformação da memória, num intenso movimento que busca atentar a própria cultura de sua incapacidade de lembrar durante a modernidade. Afinal de contas, como afirma Assmann em uma entrevista realizada no Brasil no início da década passada: “A memória sempre tem a ver com escolhas. Escolher é também uma outra palavra para esquecer. A maioria das coisas é esquecida. Lembrar, em geral, sempre é exceção” (ASSMANN, 2013, p. 6).

Destacamos, portanto, que a apropriação da memória pela arte é também um ato de escolha e de persistência no tempo, ou, como nos disse Candau, de ordenar o mundo tanto na temporalidade como na espacialidade. “Os artistas que se ocuparam da memória desenvolveram formas novas e notáveis de uma *arte sobre a memória*”, ressalta Assmann (2011, p. 386 – grifo da autora). Essa nova maneira de lidar com o tema parece se fundamentar, especialmente, numa criação artística que não mais precede o esquecimento, isto é, que não mais opera (antecipadamente) na perspectiva de eternizar certos acontecimentos/pessoas na história. Aqui, geralmente ocorre algo inverso, ou seja, a arte parece suceder o esquecimento, servindo como uma espécie de recolhedora dos restos, de uma amenizadora dos traumas. É justamente o que se perceberá mais à frente no trabalho de Tadeusz Kantor:

A nova *arte sobre a memória*, que desenvolve o trabalho de recordação no modo do “como se”, coloca um espelho diante da memória cultural. Essa memória cultural se torna reflexiva por meio da arte. A arte sublinha principalmente a materialidade, a “coisidade” à qual a memória se prende sob o signo de uma desmaterialização ubíqua de todos os lados. Em uma cultura que não se lembra mais do seu passado e que também já esqueceu a sua falta de lembrança, os artistas põem atenção reforçada sobre a memória, à medida que tornam visíveis as funções perdidas, por meio de simulações estéticas. (ASSMANN, 2011, p. 398 – grifos da autora).

Ao lidarem com a memória, os artistas efetivam um espaço de resiliência em suas obras, demarcando sua individualidade em um “território de recriação e de reordenamento da existência – um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário” (CANTON, 2009, p. 22). A inerente poética da memória também parece ser altamente explorada nas criações que decidem tê-la como mola propulsora. Nelas, as metáforas e os signos parecem ser aliados fundamentais

para os resultados alcançados. Isto ocorre, pois, como afirma Viana: “A capacidade humana de recordar se fundamenta, essencialmente, nos signos e na abstração” (VIANA, 2020, p. 90).

Na década de 1920, o sociólogo Aby Warburg (1877-1945) associou as investigações da história da arte com as da memória coletiva. Sua análise parece ter se voltado especialmente ao retorno de certas formas artísticas ao longo da história, neste constante processo de retrospecto ao passado que elas também participam – especialmente a partir dos símbolos, que abundam em nossa realidade. “O símbolo é uma herança de *energia cultural*. A cultura repousa na memória dos símbolos. Desta forma, Warburg desenhou um conceito de memória visual coletiva”, destaca Erll (2012, p. 26 – grifo da autora)²⁰. Afinal de contas, apesar de também se utilizar de outros mecanismos, é notório como o ato da recordação encontra nos signos seu grande aliado, e a arte, mais do que outro campo, parece lidar especialmente com eles:

A arte sempre se move na zona perigosa entre a magia e a lógica, entre o êxtase primitivo e o autocontrole civilizado. Aqui é decisivo que o artista consiga assimilar o simbolismo transmitido pela tradição e simultaneamente mantê-lo a uma certa distância, para alcançar clareza e beleza através deste ato de equilíbrio. (ERLL, 2012, p. 27)²¹.

Uma das maiores contribuições que Warburg trouxe através de sua abordagem, desta forma, tratou-se especialmente de um método que permitiu deslocar a oralidade como meio central da memória. Assim, o alemão passou a conferir essa função à obra de arte, “que potencialmente perdura por um longo período de tempo e atravessa espaços amplos” (ERLL, 2012, p. 28)²². Nesse caminho, Viana também evidencia que o conjunto de produções intelectuais (arte, filosofia, ciência, etc.) de determinada cultura é justamente o que forma sua memória social, sendo que elas “não apenas são lembranças explícitas, quando intencionalmente contam a história da sociedade, como são parte dessa história” (VIANA, 2020, p. 103). Assim, podemos supor uma intrínseca relação entre as produções artísticas e a realidade.

²⁰ Tradução nossa do original: “El símbolo es un acervo de *energia cultural*. La cultura reposa en la memoria de los símbolos. De esta manera, Warburg diseñó un concepto de la memoria visual colectiva”.

²¹ Tradução nossa do original: “El arte siempre se mueve en la zona peligrosa que hay entre la magia y la lógica, entre el éxtasis primitivo y el autodomínio civilizado. Aquí es decisivo que el artista sea capaz de asimilar el simbolismo transmitido por la tradición y simultáneamente de mantenerlo a cierta distancia, para lograr claridad y belleza por medio de esse acto de equilibrio”.

²² Tradução nossa do original: “que potencialmente perdura por largo tiempo y que atraviesa amplios espacios”.

Bosi ressalta a capacidade de atravessamento da poesia nos processos mnêmicos, observando que a “corrente de imagens desencadeada pela intuição poética alcança mais diretamente o ser da natureza que um teorema da Física ou uma equação matemática” (BOSI, 2003, p. 42). Sua análise tem como base a teoria bergsoniana. Assim, ela indica que as inúmeras metáforas, possíveis de serem extraídas de uma única imagem, podem nos ensinar muito mais sobre as “correspondências internas do real” do que terminologias mais intelectuais – como as dos dicionários. Bosi ainda complementa: “Lembrando Schopenhauer, diz Bergson que a intuição estética levanta o véu espesso que a rotina interpõe entre nós e as coisas; véu que impede os homens de entrar em comunicação imediata com os seres, como o fazem espontaneamente os artistas” (BOSI, 2003, p. 43).

Nesta direção, entendemos que a arte parece estabelecer um diálogo mais direto com o humano ao lidar com o sensível e o real. Mais do que isso, ela também consegue tratar de maneira exemplar com o elemento da temporalidade em suas criações. Se amparando em Bergson, desse modo, Bosi expõe um pensamento no qual percebe uma “impossibilidade de o discurso de ideias exprimir a intuição do Tempo mediante uma rede de conceitos e símbolos. Mas vê na linguagem metafórica do artista a possibilidade de realizar a conjunção de ato intuitivo e expressão, que o discurso convencional não alcança” (BOSI, 2003, p. 47). Portanto, vemos que, graças à memória, o artista pode escavar de seu subconsciente imagens que se mantêm salvas do esquecimento, também podendo efetivar uma narrativa reflexiva sobre estas a partir da observação da realidade. Isto ocorre, de acordo com a concepção de Bergson, porque a prática artística enseja um “alargamento” de nosso campo perceptivo.

Neste caminho, ao relacionar filosofia e literatura, em uma análise que promove um diálogo entre Bergson e Proust, o professor Franklin Leopoldo e Silva (1992) nos oferece abundantes reflexões sobre a relação do tempo e a obra artística. Sua premissa é de que, filosoficamente, a nossa concepção sobre a realidade necessitaria abarcar as ideias de mobilidade e temporalidade – pensamento base da filosofia bergsoniana. Deste modo, reconhece-se que a percepção sobre o real não pode ser abandonada aqui, ao contrário, precisa ser expandida e aprofundada, algo que a arte faz com maestria (SILVA, 1992). Assim, é justamente essa capacidade inerente ao artista, de observar em sua realidade algo que transcende o habitual, dando valor ao “inútil”, a chave para se compreender melhor nossa transitoriedade no tempo. A partir disso, Silva nota que:

[...] há uma evidência de que se pode perceber a realidade tal como não a fazemos habitualmente. Trata-se de dar à percepção o caráter que ela não tem no nosso trato costumeiro com o mundo. Que isso é possível, prova-o a arte. [...] Há uma percepção do real que nele vê mais coisas do que aquilo que habitualmente percebemos. A originalidade do artista e aquilo que vimos ser o caráter inesperado e insuspeitado da arte derivam da peculiar percepção do artista. Aí está pois a percepção alargada e aprofundada: nós temos acesso não a ela mesma, mas àquilo que ela produz. A arte enquanto produto é uma realidade, a arte enquanto gênese desse produto é um enigma. Mas mediante a realidade da obra podemos lançar um olhar para a região enigmática em que ela se produz. (SILVA, 1992, p. 145).

Compreendemos, dessa maneira, que a obra artística é marcada pela capacidade de apontar algo que transcende sua própria matéria, e que, por conseguinte, pode ser facilmente reconhecido em nós mesmos (em um processo que acima de tudo é participativo). Assim, Silva esclarece que o artista, ao nos apresentar – por meio de sua criação – algo que reconhecemos como real e verdadeiro, também permite com que incorporemos isso “àquilo que de mais profundo sabemos sobre as coisas e sobre nós” (SILVA, 1992, p. 142). É nesse procedimento que a obra artística também nos transmite um saber que, sobretudo, origina-se na apreensão da realidade que ela mesma tem como sua gênese. Tal movimento, de acordo com a teoria de Bergson, tem como origem a distração (ou relaxamento) do sujeito artista de uma tensão intelectual com que, comumente, estabelecemos relação apenas com aspectos instrumentais do real.

Silva expõe que a visão alargada da realidade, própria da arte, consiste em uma “indeterminação do foco de atenção, graças à qual o artista percebe e revela os aspectos insuspeitados e inesperados do real” (SILVA, 1992, p. 146). É dessa dinâmica que ele pode extrair do real algo que, normalmente, foge ao senso comum. Será, por sinal, justo sobre dinâmica semelhante que veremos a obra visual de Kantor se revelar:

O artista percebe o que de direito é perceptível, isto é, tudo. E desse todo, pelo qual passeia o foco indeterminado de sua atenção descontraída, retira os aspectos em que a verdade mais nítida e mais inteiramente se apresenta: são os aspectos que, para a percepção comum, aparecem como inesperados e insuspeitados, mas que ela mesma, percepção comum, reconhece como portadores de verdade, porque reconhece neles aquilo que de direito poderia perceber, não fossem os critérios pragmáticos da visão simplesmente humana do mundo. (SILVA, 1992, p. 146).

A análise de Silva também nos redireciona, mais uma vez, a pensar no fator imaginativo – tão próprio do fazer artístico. Afinal de contas, através da percepção expandida, há também uma evidente fusão entre imaginação e percepção, “num único gesto de visão que descortina a totalidade do real e que se prolonga no gesto da expressão, pelo qual o artista lança na tela, na

escrita, na pedra, na música e em todas as possíveis condições de expressividade a visão que, incondicionada, é em si inexprimível”, exprime Silva (1992, p. 146). Desta forma, será a obra artística a expressão possível do olhar do artista, de seu desejo de sonhar, também o meio mais eficaz de tentar colocar luz sobre os processos que o levam até ela.

Aqui, portanto, também pensamos na *percepção sensível* do sujeito que, para Bergson – semelhantemente como ocorre na dinâmica entre memória individual e social –, se fundamenta no interior de cada ser. Silva, dessa maneira, apresenta alguns parâmetros que nos redirecionam mais uma vez a pensar diretamente a memória. Colocações que se descortinarão ainda mais no próximo capítulo com Kantor:

Não há como perceber o tempo senão por meio desta sensibilidade para o contínuo ato de transformar-se que é a realidade. Quando o artista coincide com a interioridade é com esse ato que ele coincide e é por isto que a obra é eminentemente atividade e atualização da percepção interna. Ativação daquilo que no âmbito da vida ordinária permanece oculto; atualização de tudo o que habitualmente existe de direito e em estado virtual. A arte é a descrição da realidade do ponto de vista da duração, que não é, já se vê, um ponto de vista como outro qualquer, mas um ponto de vista que assume a realidade desde o seu núcleo temporal. [...] E assim o mundo, a realidade, é o referencial indeterminado dos mundos que se originam da criação artística. Porque a pluralidade dos mundos que nascem da criação se identifica na função reveladora da verdade que a obra de arte nos dá a perceber. (SILVA, 1992, p. 148).

As observações de Silva, por fim, nos levam a pensar no elemento narrativo. Afinal de contas, é sobre e por meio dele que o artista imprime as percepções – primeiramente interiorizadas para, só depois, serem exteriorizadas em sua criação – daquilo que observou do mundo. “Disto deriva o profundo compromisso da narração com a verdadeira história da consciência e das coisas”, conclui ele (SILVA, 1992, p. 148). Assim, antes de avançarmos em nossas discussões, que acima de tudo tentarão aprofundar o procedimento de narrar a si (e o mundo) por meio da arte, torna-se imprescindível questionarmos rapidamente sobre a figura do narrador. Aqui, portanto, nos amparamos nas contribuições de Benjamin, já partindo de uma importante ressalva quanto a sua assimilação neste trabalho.

O prisma que damos preferência nesta dissertação, isto é, o das criações mnêmicas (com predominância da imagem), a princípio nos permite observar certa dissolução da fronteira benjaminiana entre a figura do romancista²³ e do narrador. Afinal de contas, seguimos uma

²³ Benjamin, por sinal, aponta o surgimento do romance – que, tendo como princípio norteador a escrita, acaba distanciando-se da tradição oral – como um indício de evolução da qual culmina a “morte da narrativa” tradicional (BENJAMIN, 1994).

trilha que vai além do simples ficcional, no qual o artista não mais segrega-se diante do seu público²⁴. Ao contrário, busca também aproximar sua experiência daquele de quem a acessa em sua obra – procedimento que também o torna narrador. Tais reverberações, no entanto, igualmente foram adiantadas por Benjamin em seu texto, na qual ele salienta que as obras que tentaram trazer conhecimento do real, por sua vez, também operaram significativas transformações da forma romanesca, o que é o caso dos exemplos que traremos na sequência.

Diante do exposto, será útil para nós as características que Benjamin agrega a nova figura do narrador:

Em “O Narrador”, Benjamin esboça a ideia de outra narração, uma narração feita nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas, uma renovação da problemática da memória. Para esse filósofo, o narrador seria igualmente a figura de um trapeiro, o catador de sucata, esse personagem das grandes cidades que recolhe cacos, os restos, os detritos. Movido pela pobreza, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder, nada ser esquecido, o narrador é sucateiro não tem por alvo recolher grandes feitos: deve apanhar aquilo que é deixado de lado, como algo sem muita significação, que parece não ter nem importância nem sentido, algo com o que a história oficial não sabe o que fazer. (CANTON, 2009, p. 27-28).

O narrador benjaminiano, desse modo, é o sujeito que recorda e que, para elaborar sua história, lida com a matéria mais elementar que podemos encontrar. Procedimento que, fundamentalmente, os artistas que se relacionam mais intimamente com a memória parecem exemplificar tão bem. Assim, Benjamin também confere ao seu narrador a capacidade de “recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer)” (BENJAMIN, 1994, p. 221). Percebemos, dessa maneira, um cruzamento entre aquilo que é individual com o que é coletivo, uma abertura de sua existência pessoal ao social, dinâmicas muito próximas a tudo que vimos sobre a memória até agora.

Aspectos do narrador benjaminiano, desse jeito, serão retomados por nós mais à frente (páginas 56 e 69), também servindo como um plano de fundo para se pensar o espaço mnêmico de Tadeusz Kantor. Antes, entretanto, cabe dissertarmos sobre outros vieses do procedimento narrativo na arte. Atividade que, embora vista como óbvia – considerando que, em algum grau,

²⁴ Segundo Benjamin: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista [ao contrário] segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

as criações sempre irão expor seus criadores – também traz consigo inúmeros desdobramentos, que serão aprofundados a seguir.

2.3 NARRANDO A SI

Sabe-se que a literatura, bem como a arte em geral, tem se apoiado profundamente sobre a memória ao longo da história. “A literatura é feita de memória, e cada criador a trata de forma diferente. Seja como um tempo perdido, mas que nunca acaba, seja na forma de um lugar, de um espaço delimitado por lembranças”, elucidada Canton (2009, p. 30). Segundo Assmann, tais apropriações são ainda mais expressivas em instantes de tensão histórica, “no momento em que a sociedade faz pressão para que a memória se perca ou seja apagada” (ASSMANN, 2011, p. 26). Em vista disso, fica evidente que os trabalhos resultantes dessa apreensão trazem com eles um alerta sobre o que fora vivenciado anteriormente por seus criadores (e, obviamente, pela sociedade na qual ele está inserido). Mais do que isso, eles colocam “em evidência essa aptidão especialmente humana que consiste em dominar o próprio passado para inventariar não o vivido, [...] mas o que fica do vivido” (CANDAU, 2018, p. 71).

Em Busca do Tempo Perdido é um dos mais importantes flertes literários com a temática da memória. Os sete volumes foram escritos por Marcel Proust, entre os anos 1908 e 1922. De acordo com Canton, na obra do francês “a memória se expande num tempo que toma conta de todo o espaço” (CANTON, 2009, p. 16). Ela é inteiramente narrada em primeira pessoa, marcada pelas relações reflexivas que o protagonista estabelece com sua própria história e realidade circundante. “Proust opõe a ressurreição casual e involuntária dessas lembranças autênticas, vivas, frescas como o olhar da criança de outrora, ao vão esforço voluntário e inteligente do adulto que tentava lembrar de sua infância e só encontrava detalhes insignificantes e mortos”, ressalta Gagnebin (2006, p. 145).

Nesse caminho, Candau também ajuda a pensar sobre a busca proustiana, nos atentando quanto a importância da memória para o ser humano:

Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. Não produz mais do que um sucedâneo de pensamento, um pensamento sem duração, sem a lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si. (CANDAU, 2018, p. 60).

Ao reanimar suas próprias recordações na sua heptalogia, Proust faz um mergulho pra dentro e desperta criativamente suas lembranças, de maneira que elas são capazes de preencher seu impotente sentimento de vazio – como ocorre no simples ato de recordar sobre o seu antigo quarto, logo nas passagens iniciais do livro *No caminho de Swann*. Ele revela: “a verdade é que me fora dado um impulso à memória” (PROUST, 2016, p. 27). Assim, o autor retoma no presente da escrita traços daquilo que gerou marcas em seu passado, tendo a sensibilidade como seu principal instrumento criativo. Esse movimento torna-se constante em toda a sua obra, permitindo uma readequação de todas as principais lembranças do escritor. “É o distanciamento do passado que o permite reconstruir, para fazer uma mistura complexa de história e ficção, de verdade factual e verdade estética. Essa reconstrução tende à elucidação e à apresentação de si”, realça Candau (2018, p. 71).

Um dos episódios mais célebres de *Em busca...* (presente no final do primeiro capítulo do livro de estreia), ilustra de maneira exemplar o caminho seguido por Proust em sua busca. O protagonista, ao retornar para casa numa noite fria, aceita o convite de sua mãe para tomar um chá com *madeleine* (uma espécie de broa de milho). Este é o estopim para a lembrança de uma cena já esquecida de sua infância, que lhe causa imensa alegria, e também é a porta de entrada para uma infinidade de recordações – que são desencadeadas na sequência pela personagem. Proust comenta sobre isto em uma entrevista: “se um cheiro, um sabor encontrados em algumas circunstâncias totalmente diferentes, despertam em nós, à nossa revelia, o passado, passamos a sentir o quanto este passado era diferente daquilo que acreditávamos lembrar, e que nossa memória voluntária pintava” (PROUST, 2016, p. 511). Essa, portanto, é também uma das características principais da obra proustiana:

É um esforço vão tentar evocar o nosso passado; são inúteis as tentativas de nossa inteligência. Encontra-se escondido para além de seu domínio e de seu alcance, em algum insuspeito objeto material (na sensação que este nos daria). Depende do acaso de encontrarmos esse objeto antes de morrer ou jamais o encontraremos. (PROUST apud ROSSI, 2010, p. 93).

Outro nome mundialmente reconhecido na literatura, Ernest Hemingway (1899-1961) foi um dos grandes autores que também seguiram a linha que se apoia diretamente na memória para criar seus romances. Em *Paris é uma Festa* (1964), ele reescreve sua passagem pela década de 1920, relatando todo seu cenário de juventude em meio ao frenesi da capital francesa. No prefácio da obra póstuma, ele ressalta: “Se o leitor preferir, considere este volume como um

trabalho de ficção” (HEMINGWAY, 2018, p. 7). Hemingway realiza um cruzamento ainda mais tênue entre o real e o literário em um de seus trabalhos mais importantes. Em *Adeus às Armas* (1929) ele reconta e altera o final de um triste enredo de sua vida pessoal, permitindo que a personagem principal da história permaneça com sua grande paixão no final da estória, diferente do que ocorrera com ele em sua juventude.

Exemplos como os de Proust e Hemingway se multiplicam ao longo da história da literatura, também sendo capazes de aprofundar muitas das análises que fizemos até aqui sobre a memória, bem como do narrador benjaminiano, na qual vemos retratados muito além de vivências individuais de seus autores:

Nós não somos apenas os tempos em que vivemos, não somos apenas nossa língua, nem a família de que fazemos parte, nossa religião, nossa cultura. Somos tudo isso e mais, na medida em que cada um de nós é um indivíduo que se encontra com todas essas categorias e dialoga com elas. Mas o que exatamente compreende esse indivíduo? Qual sua natureza, e como podemos captá-la e descrevê-la? Como seria possível vê-la inclusive, se as ferramentas e os instrumentos de que dispomos são exatamente do nosso tempo, da nossa língua, da nossa religião e da nossa cultura? (KNAUSGÅRD, 2016, p. 13).

Fazendo um recorte atual de um trilhar que muito lembra o de Proust no início do século passado, o norueguês Karl Ove Knausgård (1968) tem despertado mundialmente a atenção para seu trabalho. A série de ficção autobiográfica *Minha Luta* (2009-2011), título provocativo que alude ao livro de Adolf Hitler, expõe o cruzamento entre memória e literatura na contemporaneidade. Seus seis volumes expõem intimamente o escritor, que narra um trilhar em busca de uma escrita original, em um estilo que também traz transformações à tradicional forma dos romances. Em um dos trechos do sexto volume – último da série, lançado no Brasil apenas no final de 2020 –, Knausgård conta: “Há mais de três anos eu passo todas as manhãs da mesma forma, sentado aqui ou no apartamento em Malmo. Debruçado por cima do teclado, escrevi esse romance que agora se aproxima do fim” (KNAUSGÅRD, 2020, p. 212-213) e completa:

Enfim, o que é escrever? Primeiro de tudo é perder-se a si mesmo, ou perder o próprio ser. Nesse sentido é meio como ler, mas enquanto na leitura a perda de si se dá em função de um estranho, que por estar claramente definido como terceiro não representa nenhuma ameaça séria à integridade do eu, a perda do eu durante a escrita é completa, como a neve desaparece na neve, talvez se pudesse dizer, ou como um outro monocromismo qualquer, no qual não existe nenhum ponto privilegiado, nada de primeiro ou segundo plano, nada de parte de cima ou de baixo, apenas a mesma coisa por todos os lados. Esta é a essência do eu escrito. (KNAUSGÅRD, 2020, p. 213).

Ao escrever suas recordações, Knausgård reaviva imagens de sua existência, perpassando por todas as fases fundamentais para sua formação e amadurecimento – que, por essência, são sociais. Em *Um outro amor* (segundo volume da série), ele ressalta as principais motivações que o levaram à *Minha Luta*: “o simples pensamento da ficção, o simples pensamento de um personagem inventado numa situação inventada me fazia sentir náuseas” (KNAUSGÅRD, 2014, p. 501). Assim, encontrando dificuldades de transpor sua vida através de um romance ficcional, Knausgård aventura-se por um estilo que cruza ficção com autobiografia, num caminho semelhante ao de Proust – que, vale lembrar, nos diz que sua escrita é muito mais uma obra do sensível do que do racional. “O que mais impressiona em *Minha Luta* é a sinceridade brutal de seu narrador. Apesar do narcisismo inerente à proposta, e por mais duvidosas que sejam suas lembranças, o efeito de franqueza é potente”, expressa Cavalcanti Silva (2017, p. 64).

Knausgård expõe corajosamente suas fragilidades em sua criação, recolhe os cacós de sua existência, tirando da sombra seus fantasmas mais antigos sob testemunho do leitor. Azevedo, deste modo, identifica uma verdadeira luta do norueguês para transpor sua vida em forma de literatura: “Às vezes, a batalha é por querer driblar o irremediável caráter de qualquer representação, como se o próprio Karl Ove se solidarizasse com o desejo de parte dos leitores de encontrar uma narrativa sem nenhum *delay* entre o vivido e o narrado” (AZEVEDO, 2016, p. 216). A reinvenção fica evidente nos escritos do autor que, ao se expor através de suas linhas, também é capaz de redescobrir novos caminhos dentro de si, tratar dores e traumas, entrar em acordo consigo e com seu entorno. Assim, sua ação parece efetivar àquilo que Candau (2018) aponta como sendo o verdadeiro caminho para uma recordação, um processo que acima de tudo promove a abertura da memória pessoal à esfera social (algo que também veremos em Kantor):

Eu praticamente nunca tinha uma conversa sincera com outras pessoas, porque eu nunca achava que alguém pudesse se interessar por aquilo, e naquele olhar, que era o olhar social, a expectativa do tu construída pelo eu, tudo se tornava desinteressante também para mim, e era assim que a princípio se passava com tudo. Eu era mudo no ambiente social, e uma vez que o social não existe senão em cada indivíduo, eu também era mudo em relação a mim mesmo, no meu âmago. (KNAUSGÅRD, 2020, p. 222).

Assmann conta que, historicamente, vários estudiosos da memória apontam a escrita como sendo “a mídia preferencial para a memória em relação a todas as demais mídias, e garantem a ela a fama de dispositivo muito confiável quando se trata de obter perpetuação”

(ASSMANN, 2011, p. 24). Mas, tal como afirma Jeanne Marie Gagnebin (2006), essa confiança parece ser cada vez mais abalada nos últimos séculos. Ainda assim, exemplos como o de Santo Agostinho, que através de *Confissões* (397-400 d.C.) é o expoente daquela que é considerada a primeira autobiografia da literatura ocidental, multiplicam-se ao longo dos últimos séculos. Desse jeito, nota-se que essas associações com a memória são muito férteis a quem por elas se aventura e, além de ofertarem obras importantes para a literatura mundial, também “podem despertar lembranças esquecidas, [...] [no qual] novas alterações situacionais do evocador podem levar a 'reescrever' o que nunca se esqueceu”, adverte Catroga (2001, p. 30).

Ao exemplificar a memória cultural, também ampliando nossa discussão para um “contar a nós”, Assmann (2011) utiliza as histórias de William Shakespeare (1564-1616) como modelos de um trabalho no qual as recordações são as verdadeiras protagonistas de seu drama. Dessa maneira, ela promulga: “Sempre que a ação é motivada, legitimada e interpretada, sempre que se tem a experiência do mundo como algo sensato, há recordações como parte da encenação” (ASSMANN, 2011, p. 71). A autora destaca a plasticidade da recordação, também encarando sua faceta histórica – que pode contribuir para a formação de uma identidade nacional, especialmente quando em consonância com a política e a escrita (enquanto forma legítima de preservação de memórias):

A formação nacional e a recordação histórica (como “coleção de antiguidades”) estão intimamente ligadas. Participam desse projeto não apenas os historiadores e antiquários, mas também os poetas e dramaturgos; os dramas históricos de Shakespeare – o que jamais devemos esquecer – não são uma contribuição à literatura mundial, e sim à formação histórica de uma nação. Aqui não se deve confundir “histórico” e “historicista”; Shakespeare [...] não realça na história o que passou, mas o que é presente. (ASSMANN, 2011, p. 87).

Na perspectiva de Assmann, os dramas históricos de Shakespeare portam a recordação da história inglesa, auxiliando de maneira efetiva em um processo de unidade nacional, especialmente em proveito de uma identidade nacional comum, e do seu saber histórico. O dramaturgo ainda parece efetivar um alerta quanto àquilo que permanece presente – e que, se não notado, encaminhará a nação para uma nova tragédia futura. Ou seja, adverte sobre aquilo que precisa ser aprendido no presente. “A recordação substitui muito mais a ação, ela é uma espécie de tranca que mantém o passado confinado. Pois o que se aprendeu a recordar já não se precisa mais repetir”, pondera Assmann (2011, p. 88). Discutiremos mais adiante sobre isso, especialmente na obra kantoriana. Interessa destacar aqui, no entanto, o caráter de

“monumentalização da história” que Assmann confere ao drama. Isto é, “a densificação e intensificação estética de acontecimentos em figuras eficazes para a recordação” (ASSMANN, 2011, p. 89).

Como já vimos, a arte parece tão bem caracterizar o processo de estetização do passado, partindo da visão expandida do artista para sua realidade. “A atribuição de forma estética está a serviço de uma formação concisa simpática à memória e conformadora da memória. História, poesia e memória celebram com isso uma estreita união entre si”, evidencia Assmann (2011, p. 88-89). Quando adentramos o campo da dramaturgia, dessa forma, percebemos que a recordação, cada vez mais inspira inúmeros profissionais da arte na atualidade. Seguindo pela mesma noção de escrita para além das palavras – que, como já foi frisado na introdução, norteia as buscas desta pesquisa (e reconhece a imagem como um eficiente meio mnêmico) –, nota-se que diversos espetáculos, especialmente a partir da segunda metade do século passado, cada vez mais destacam as lembranças como matéria-prima de suas dramaturgias.

O premiado espetáculo *Luis Antônio Gabriela* (2011), da Cia. Mungunzá (São Paulo/SP), é um exemplo recente de como memória e teatro seguem uma relação profícua na contemporaneidade. Nele, o diretor Nelson Baskerville transformou a história de sua irmã travesti em uma peça que reflete sobre a temática levantada pela vida real. Aqui, o resgate da memória também é instrumento de cura e reflexão para o diretor: “É uma coisa que não sai de mim. Talvez saia com este espetáculo. O espetáculo é um pedido de desculpas”, confia ele (BASKERVILLE, 2012, p. 241). Deste modo, Baskerville lida com acontecimentos duros da sua vida familiar, elevando-os a uma esfera mais universal, onde suas temáticas inerentes oferecem profundas reflexões aos seus espectadores. O trabalho, assim, também caracteriza um profundo ato político, relacionando-se diretamente com o gênero do “teatro documentário” – gênero que emerge nas artes cênicas a partir do século XX e “repousa na tensão dialética de elementos fragmentários extraídos diretamente da realidade política” (LESCOT, 2012, p. 182).

Contudo, será fundamentalmente a partir do encenador Tadeusz Kantor que serão aprofundados os principais desdobramentos do contar a si no campo teatral – onde, também, se concentrará esta pesquisa na sequência. Antes, no entanto, se faz necessário refletirmos rapidamente acerca de alguns apontamentos que buscam, por fim, concatenar tudo o que foi exposto neste capítulo, também nos direcionando ao seguinte. Afinal de contas, Candau ressalta que o distanciamento temporal permite uma reconstrução do passado por meio de uma “mistura complexa de história e ficção, de verdade factual e verdade estética” (2018, p. 71). Deste modo,

torna-se importante compreendermos sobre essa dicotomia inerente às criações artísticas autobiográficas.

2.4 ENTRE A REPRODUÇÃO E A DIFERENÇA

Neste ponto, torna-se essencial retornarmos à citação de Platão no início deste capítulo, afinal de contas, compartilhamos sua percepção de que a imagem estrangeira, resgatada por meio da recordação, é de fato um “segundo objeto”, diferente do primeiro. Desse modo, Candau destaca que “a lembrança não é a imagem fiel da coisa lembrada, mas outra coisa, plena de toda a complexidade do sujeito e de sua trajetória” (CANDAU, 2018, p. 65). Ou seja, consideramos aqui que a imagem mnêmica, por essência, é fruto de todos os processos da memória enquanto potência (temporalidade, personalidade, etc.), que tão bem vimos anteriormente.

De acordo com Candau, dessa maneira, precisamos sempre considerar a alteridade da lembrança, pois, como já frisamos, “não se pode recordar um acontecimento passado sem que o futuro desse passado seja integrado à lembrança” (CANDAU, 2018, p. 66). Ele ainda completa:

Nossa memória acrescenta à lembrança o futuro dessa lembrança. Por essa mesma razão, o tempo da lembrança não é o passado, mas “o futuro já passado do passado”. O tempo da lembrança é, portanto, inevitavelmente diferente do tempo vivido, pois a incerteza inerente a este último está dissipada no primeiro. [...] A lembrança é, portanto, algo distinto do acontecimento passado: é uma imagem (*imago mundi*), mas que age sobre o acontecimento (*anima mundi*), não integrando a duração e acrescentando o futuro do passado. (CANDAU, 2018, p. 66-67 – grifos do autor).

Sendo assim, torna-se imprescindível ressaltar que há uma vital diferença entre o objeto original, da afecção, e aquele que é evocado no processo da recordação/rememoração, no presente. Denominamos, portanto, este como sendo um objeto secundário – que, em algum grau, pode reservar algumas similaridades com sua origem, como apontado por Platão. Em seu livro, Candau (2018) nos direciona até o antropólogo francês Gilbert Durand (1921-2012), que defende que, para a consciência humana, tudo é *representado* (não apresentado), também destacando a ressonância poética presente em toda imagem, característica ainda mais propícia às criações criativas.

Desse modo, cabe refletirmos sobre o constante retorno da imagem mnêmica. Afinal de contas, a repetição surge comumente como o principal meio de perpetuarmos situações antigas,

também nos apontando novas possibilidades (a partir da imaginação, do esquecimento, etc.) a cada resgate que se opera no presente. No entanto, indagamos: o que exatamente pode saltar de novidade nesse percurso? Resgatamos aqui, mais uma vez, a imprescindível relação entre memória e imaginação, já que, como afirma Sanna, “para imaginar uma coisa passada, devemos [...] nos voltarmos para um sentido interno, costumeiramente chamado memória, que nos permite a *reproposição* de uma mesma imagem pela segunda vez no tempo” (SANNA, 2018, p. 300 – grifo nosso). Essa colocação é vital para concatenar tudo o que vimos até agora.

Em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), Ricoeur reflete sobre uma problemática histórica, que se trata da relação intrínseca entre memória e imagem. Sua análise parte da percepção de que há um traço comum entre o imaginar e o lembrar, que é a presença do ausente, bem como um traço diferencial: “de um lado, a suspensão de toda posição de realidade e a visão de um irreal, do outro, a posição de real anterior” (RICOEUR, 2007, p. 61). Ao esclarecer os cruzamentos entre as duas instâncias, o autor dialoga com o filósofo alemão Edmund Husserl (1859-1938), que também trabalha sobre a distinção entre apresentação e representação. Suas observações consideram que, enquanto dada de novo, a situação antiga impõe uma modificação *sui generis* à lembrança, transformação que é aplicada diretamente sobre a percepção. Aqui, a imaginação (ou fantasia) também pode colocar a lembrança em suspenso, ampliando ainda mais seu caráter inatural (RICOEUR, 2007).

Com tudo que vimos, Ricoeur evidencia uma estreita relação entre a memória e a imaginação, mas também destaca que nem sempre elas operam juntas. “Sua ideia diretriz é a diferença, que podemos chamar de eidética, entre dois objetivos, duas intencionalidades: uma, a da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico; a outra, a da memória, voltada para a realidade anterior, [...] do ‘lembrado’ como tal” (RICOEUR, 2007, p. 26). Ou seja, tal perspectiva pode ser excluída quando falamos da memória enquanto arte, processo fundamental para a memória histórica, por exemplo. No entanto, em contra partida, essa inter-relação é explícita quando temos como prisma a memória como *vis*. Assim, complementa Ricoeur:

É sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória, reduzida à rememoração, opera na esteira da imaginação. (RICOEUR, 2007, p. 25).

Com todo o exposto, na sequência o trabalho de Kantor servirá como nosso objeto central para analisar as principais questões que trouxemos neste capítulo. Veremos como o encenador concretizou o atualizar de suas reminiscências, em uma obra na qual a repetição também surge como um fértil recurso de (re)criação, estando presente desde os jogos que estabelece entre seus atores, até as imagens que inundam sua cena e fazem dela um ritual de eterno retorno ao mundo dos mortos. Ao narrar a si e o seu mundo na cena, em uma narrativa que muitas vezes segue o caminho contrário da história oficial – tal qual o narrador benjaminiano, dando importância ao que fora descartado pela sociedade – o polonês concretiza algo que também parece dialogar com os ideais do filósofo Gilles Deleuze (1925-1995).

Deleuze defende um teatro que rompa com o que chama de “falso movimento”. Isto é, um teatro que produza “na obra, um movimento capaz de comover o espírito fora de toda representação” (DELEUZE, 2018, p. 26). Ele ainda complementa:

O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento opõe-se ao conceito e à representação que o relaciona ao conceito. No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história, experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes dos rostos, espectros e fantasmas antes das personagens – todo aparelho da repetição como “potência terrível”. (DELEUZE, 2018, p. 28).

Segundo o filósofo francês, podemos “sempre ‘representar’ a repetição como uma semelhança extrema ou uma equivalência perfeita. Mas, passar gradativamente de uma coisa à outra não impede que haja diferença de natureza entre as duas” (DELEUZE, 2018, p. 18). Assim, sua reflexão nos guia a um pensamento que reconhece a possibilidade de algo potencialmente novo surgir através do ato de repetição da recordação. Deste modo, pensamos na concepção de um repetir que não aprisiona o sujeito em um círculo vicioso, e sim oferece caminhos para sua libertação de um passado que já está morto. “E o que seria o eterno retorno, se esquecêssemos que ele é um movimento vertiginoso, dotado de uma força capaz de selecionar, de expulsar assim como de criar, de destruir assim como produzir, e não de fazer o Mesmo em geral?”, questiona Deleuze (2018, p. 29). Kantor nos permitirá refletir a fundo sobre esta e outras indagações a partir daqui.

3 O ESPAÇO DE RECORDAÇÃO DE TADEUSZ KANTOR

Não olhes demais para frente,
mas para trás e para dentro,
para que não deixes de ouvir os mortos.
(Carl Jung).

O encenador Tadeusz Kantor (1915-1990) integra a lista dos principais nomes a se pensar o teatro ocidental durante o Século XX, especialmente na Europa. Sua obra é dividida por teóricos em sete diferentes fases²⁵: Teatro Independente (1942-1944), Teatro Autônomo (1955), Teatro Informal (1960), Teatro Zero (1963), Teatro Happening (1968), Teatro Impossível (1969) e Teatro da Morte (1975). Figura controversa, o artista também atuou em distintas frentes (pintura, performance, teatro, teoria, cenografia, etc.), imprimindo a suas criações temáticas que marcaram toda uma geração atravessada pela guerra e pelo recolhimento de seus detritos. A aproximação do polonês com as artes visuais, deste modo, é o principal elemento para um trabalho que, por essência, se destaca pelo emprego de imagens impactantemente biográficas em suas criações artísticas.

Seja em seu teatro, em suas performances, pinturas e demais ocupações, Kantor parece sempre traduzir para o campo do visual rastros importantes de sua história. Deste modo, mesmo após três décadas de sua morte, ele ainda parece ser fundamental para entendermos com profundidade o contexto artístico social no qual estava inserido, bem como as reflexões instigadas na sua obra artística como um todo. O encenador nasce numa Polônia já fragilizada pela Primeira Guerra Mundial, e cresce num período em que ela finalmente reconquista sua independência, em 1918. Assim, o artista tem sua vida diretamente afetada pelas catástrofes que se instalaram em seu país, e são elas que igualmente caracterizam sua obra artística tanto no nível estético como no conceitual, como se fossem fantasmas que nunca descansam.

Antes mesmo de seu nascimento, o pai de Kantor parte rumo a guerra e não retorna jamais para casa²⁶, o que o leva, junto de sua mãe e irmã, a morar com um tio que era padre. Tal vivência terá profundas marcas em sua formação, perpassada pelo horror e pela opressão do seu período histórico. Décadas depois desse acontecimento, após já ter se formado na

²⁵ Tradicionalmente as fases da criação kantorianas são estabelecidas a partir dos manifestos publicados pelo próprio Kantor, que expõem o *credo* que o guiou a cada período. Neste trabalho, percorremos várias delas, mas damos destaque especial a última, o Teatro da Morte – fase na qual o polonês debruça-se ainda mais sobre sua memória.

²⁶ Marian Kantor, seu pai, abandona a esposa e constrói uma nova família distante de seus dois filhos após participar da guerra.

Academia de Belas Artes de Cracóvia e ter dado seus primeiros passos como artista, o encenador fica sabendo da morte de seu pai, agora durante a Segunda Guerra, na qual realiza resistentemente apresentações clandestinas. Somente anos depois, em 1955, é que funda o seu experimental teatro *Cricot 2* – que, apesar de nunca se concretizar em um espaço físico, se torna o principal difusor de sua criação artística a partir dali.

Estes são apenas os primeiros esboços da vida do diretor polonês, que tem seu trabalho estritamente relacionado às memórias de um garoto crescendo em meio a um pequeno povoado religioso e, depois, de um mundo em guerra. Wagner Cintra nos ambienta: “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, sua teoria e sua vida” (CINTRA, 2008, p. 10). Desta maneira, o trabalho e a vida de Kantor parecem se mesclar, de modo que não nos é permitido – na maioria das vezes – identificar um limite entre ambos. Seus espetáculos parecem falar essencialmente de sua história pessoal e social, daquilo tudo que o impacta ao longo dos anos. É evidente como ele utiliza de suas lembranças para transpor aos palcos um ambiente de sonho, repleto de construções materiais e imateriais das reminiscências que o visitavam com frequência:

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 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).

Cada ingrediente para os espetáculos kantorianos era testado e elaborado por seu diretor. Tudo ali estava indissociável da figura do artista-criador, verdadeiros extratos da vida do polonês, que pareciam ressurgir repetidamente em suas produções. Ao discorrer sobre a obra de Kantor, o crítico alemão Hans-Thies Lehmann afirma que ela “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). De fato, ele parece obcecado em questionar as suas memórias e transformar seu teatro em um lugar onde o que mais está presente é a necessidade de não deixar esquecer as atrocidades de sua época, guiando o público para constantes reflexões não somente sobre o passado, mas fundamentalmente sobre o presente, em como podemos identificar nele traços que possam nos conduzir, mais uma vez, àquela aterrorizante realidade simbolizada por Auschwitz e pelos horrores da guerra.

Lehmann (2007) ressalta uma característica essencial do teatro kantoriano, comumente relacionado ao ritual, onde as cenas e situações funcionam como grandes celebrações de evocação ao passado. Isto se explicita, acima de tudo, numa intensa negação de uma interpretação tradicional dos seus atores, bem como pela (re)apresentação de memórias no palco e pelas conexões fluídas entre as cenas. Aqui, encontramos também a forte influência de um ambiente marcado pela desolação e pela morte, de um mundo pós-guerra. “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”, destaca Lehmann (2007, p. 118). São justamente essas imagens que caracterizam o teatro de Kantor e destacam sua obra pelo forte caráter visual.

Figura 1 – Cena do espetáculo *Wielopole–Wielopole* (1980)



Fonte: Cricoteka²⁷

²⁷ Fotografia de Maurizio Buscarino (1980) – Disponível em: <https://www.cricoteka.pl/pl/komedianci-wystawa-fotografii-maurizia-buscarina/wielopole-wielopole-di-tadeusz-kantor-3/>. Acesso em: 07 out 2020.

Percebe-se no trabalho de Kantor uma farta representação de fragmentos da história polonesa, da sua vida e, fundamentalmente, do seu tempo. De acordo com seu sobrinho, Lech Stangret: “Kantor é o século XX”²⁸. Assim sendo, ao pensarmos numa intersecção entre o teatro e a memória – objeto central desta pesquisa –, encontramos em Kantor um abundante referencial para estudo, afinal de contas, o polonês lidera um fecundo processo de exteriorização de suas memórias em seu trabalho. Temas religiosos, políticos e militares, que claramente dão a tônica do século passado, são evocados na sua cena através de materialidades que muitas vezes se mesclam com atores autômatos. Suas personagens e objetos, deste modo, são verdadeiros vestígios do passado. Porém, também vão além disso. Em Kantor, o “passado é desmascarado, é enfrentado para que sua vida e o seu destino encontrem em sua obra os meios para sua realização” (CINTRA, 2008, p. 61-62).

Kantor parece tão bem dar movimento às suas recordações, que correm soltas neste espaço cuidadosamente arquitetado por ele, não permitindo que elas fiquem paralisadas no tempo como simples peças de museu. Aqui se evidencia uma busca por certa rearticulação temporal em seu trabalho, que reúne anacronicamente distintas imagens dentro de uma mesma atmosfera – regida por ele através da reorganização de elementos bem conhecidos –, que também são ressignificadas diante do público. Ele adverte:

A arte é uma manifestação da vida. A coisa mais preciosa é a vida, alguma coisa que voa, que passa. A vida é uma corrida. Aquilo que fica para trás, mesmo que se transforme em mitos, atrapalha esta corrida. Apenas aquilo que acompanha a vida, esta corrida do instante, aquilo que passa, apenas isso é precioso. [...] O passado se torna facilmente uma sobrecarga. É preciso fechar implacavelmente suas etapas sucessivas, só guardar dele aquilo que, em uma situação nova, se transforma também, aquilo que modifica sua atualidade e isso de um modo inesperado. E apenas uma tal interpretação do passado é admissível na evolução criativa. (KANTOR, 2008, p. 100).

A visão de Kantor em seu teatro dialoga com os apontamentos da pesquisadora Astrid Erll (2011), que aponta que o entendimento sobre como lidamos com o tempo envolve algo muito além do estudo do passado, isto é, também exige que compreendamos o presente e, deste modo, projetemos um novo futuro – partindo daquilo que se atualiza no agora. O encenador polonês não está interessado em um passado cristalizado, imóvel, e sim na constante ressignificação que este pode ter a partir da sua revisão no presente. Em Kantor, fica evidente

²⁸ Entrevista concedida ao jornal Folha de S. Paulo, em 2015. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/07/1650249-em-centenario-do-diretor-exposicao-sobre-tadeusz-kantor-chega-ao-brasil.shtml>. Acesso em: 07 out. 2020.

como o passado é constantemente revisitado, dentro de um *looping* que, na maioria das vezes, não permite que as lembranças se completem efetivamente. Assim, seu teatro parece construir uma espécie de ponte, “um lugar de transição, de um mundo para o outro” (KOBIALKA, 2005, p. 229), onde o inesperado guia seu espectador a um novo amanhã, livre de toda sobrecarga do passado.

Parte significativa de tudo que é criado por Kantor, surge de uma série de imagens que o assombrava desde jovem, constantemente retrabalhadas por meio de sua imaginação. Quando garoto, por exemplo, o encenador é afetado pela imagem de seu tio morto – no qual ele manipula seu corpo sem vida, inerte, como se animasse um boneco. Essa é descrita como sua primeira grande memória e, como podemos notar, uma das imagens que melhor desvendam seu popular Teatro da Morte (LACHAISE, 2016). Deste modo, o artista reordena suas recordações, constrói uma atmosfera própria com elas, e assim dialoga com o seu público, que a cada espetáculo parece estar inserido num espaço altamente singular. “Não se trata de um trabalho apenas autobiográfico, não, [...] 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).

Explorar este espaço tão próprio de Kantor será a nossa missão neste capítulo. Assim, partindo das concepções da memória enquanto potência que vimos no capítulo anterior, que ressaltam o ato de recordar, bem como sua relação com os processos identitários e com a imaginação (elemento imprescindível para a criação artística), e destes primeiros esboços sobre a vida e obra do encenador, teceremos agora os fios que se entrelaçam no espaço de recordação kantoriano. Nossa investigação, deste modo, se concentra fundamentalmente sobre o fator visual e em demais aspectos que parecem estruturar a sua dramaturgia, que joga recorrentemente com certa remodelação temporal, numa lógica “pós-dramática” do teatro, onde a autonomia da cena é reivindicada. Desta maneira, adentramos agora nesse grande ritual de evocação aos mortos (e de suas memórias), que fundamenta tão bem a obra artística de Kantor.

3.1 EM BUSCA DE UMA DRAMATURGIA VISUAL

Ao iniciarmos a jornada entre os fios que tecem a dramaturgia de Kantor, é preciso partirmos do princípio que, não por acaso, o seu teatro destaca-se pelo forte simbolismo da imagem – historicamente relacionada à memória especialmente por sua capacidade de

“penetrar” nas regiões mais profundas de nosso cérebro (ASSMANN, 2011). O polonês desenvolve suas atividades como pintor paralelamente a sua empreitada teatral, que, desta maneira, torna-se indissociável das suas vivências nas artes plásticas. Aliás, a própria ideia da criação de seu teatro vanguardista, o *Cricot 2* (1955), nasce do ambiente de pintores a qual Kantor estava inserido desde o final da Segunda Guerra. Toda essa vivência, deste modo, determinará a criação artística dele, uma vez que, como aponta Lehmann, “a experiência estética requer – e possibilita – o prazer reflexivo do olhar” (2007, p. 55). Ressaltamos aqui como o polonês é possuidor desse, assim como daquela “percepção expandida” da realidade – teorizada por Bergson e discutida por nós no capítulo anterior (páginas 35 e 36).

Figura 2 – Cena do espetáculo *Que Morram os Artistas!* (1985)



Fonte: Cricoteka²⁹

Kantor propõe “a ideia de um teatro que se realiza na qualidade de obra de arte, que reconhece somente suas próprias leis e que justifica somente sua própria existência” (KANTOR, 2008, p. 15). Através de sua sensibilidade, o encenador espelha perfeitamente esses

²⁹ Fotografia de Maurizio Buscarino (1985) – Disponível em: <https://www.cricoteka.pl/pl/festiwal-kultury-bez-barier/>. Acesso em: 07 out 2020.

princípios em seu trabalho, onde o caráter visual se torna sua marca registrada. No entanto, é importante perceber que “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). Isto talvez nos ajude, a partir daqui, a compreendermos melhor a potência de seu legado – o espaço mnêmico em que ele transforma seu teatro. Cintra enfatiza:

O passado está pronto e Kantor não olha para ele de maneira saudosista, mas sim de uma maneira cuja articulação das imagens, das formas e das coisas, desse passado que se apresenta como imagem, se constitua de tal modo que a convivência entre os aspectos das coisas e os aspectos da própria imagem seja apresentada como enorme fonte de sentimentos íntimos. (CINTRA, 2008, p. 51).

O conteúdo da dramaturgia de Kantor, especialmente durante sua fase derradeira, o Teatro da Morte, evidencia uma linha muito tênue entre a vida e obra do artista polonês. Tal resultado está diretamente relacionado com seu método de trabalho, em especial com a relação que o próprio estabelece com o elemento textual. “Kantor não se submete ao texto, ele não o submete tampouco a ele próprio”, destaca Bablet (2008, p. 35). Como reflexo de uma intensa aproximação com as vanguardas do século XX, o polonês descarta o texto como sendo pressuposto vital para a realização de seus espetáculos. É ele “que cria todos os elementos da cena e inclusive a dramaturgia” (MORETTI, 2003, p. 36).

Fernandes aponta que o procedimento adotado por Kantor “considera o texto de teatro como uma síntese da realidade com a qual deve contracenar. Nesse sentido, o dramaturgo é sempre um parceiro com quem se joga, e nunca o autor de uma peça a ser interpretada em cena com a maior fidelidade possível” (FERNANDES, 2015, p. 101). Aqui, os atores e suas particularidades assumem um papel fundamental na criação, também recebendo atenção especial do encenador:

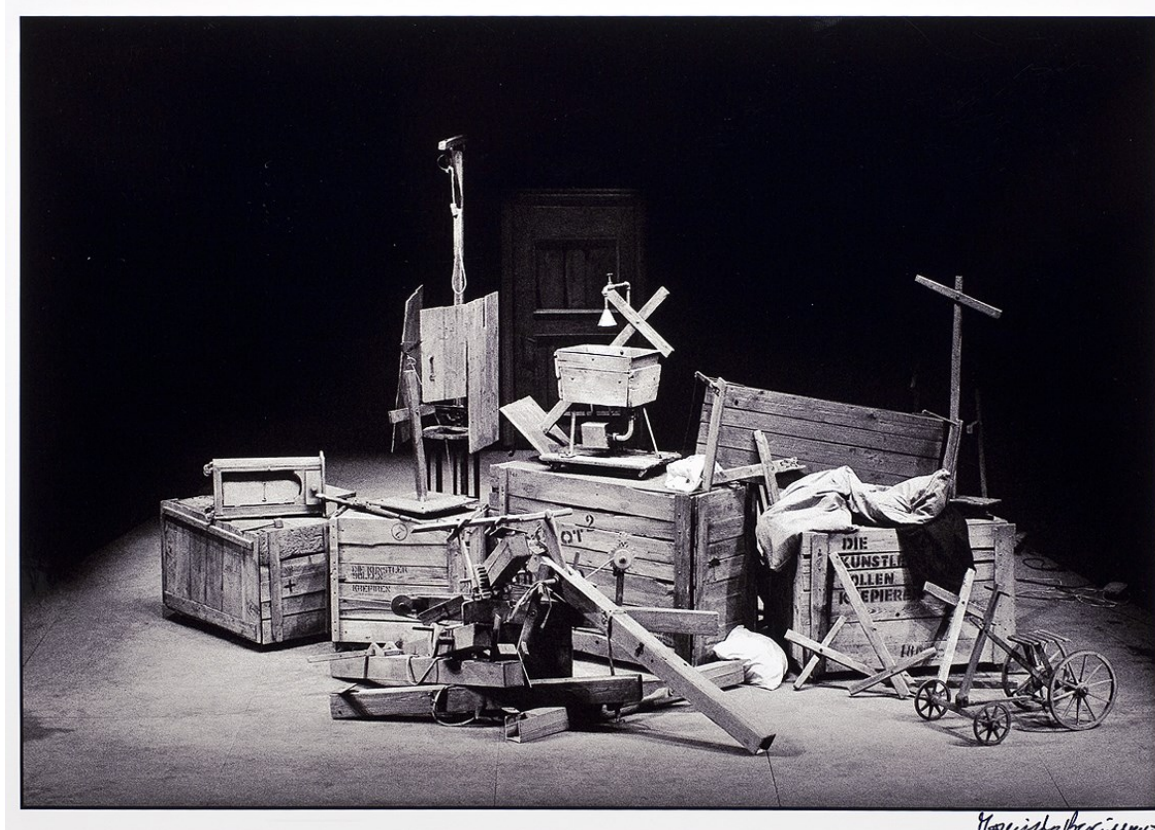
Esses atores, eu os conheço, por certo. Seu psiquismo, seu comportamento, seus dons, suas reações. Cada personagem é concebida conforme o caráter do ator. Meu papel em relação ao ator se reduz [ao trabalho de] impor situações que, evidentemente, eu crio. Essas situações determinam o ator deixando-os em liberdade para revelar sua individualidade. (KANTOR, 2008, p. 37).

Kantor desloca o texto literário para um plano de fundo, e assim elabora a dramaturgia de suas peças durante os ensaios com os atores – também ressaltando a singularidade destes na criação. “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).

Deste modo, a dramaturgia dos espetáculos de Kantor surge graças a uma atenta observação de sua realidade, de suas memórias e da relação entre os atores e demais elementos do seu teatro – especialmente dos objetos que eram incorporados à cena, muitas das vezes sendo mesclados ao corpo do ator, os seus chamados *bio-objetos*³⁰. Para Kobialka, “as práticas performáticas dos anos finais de Kantor não só desafiaram a percepção de Teatro consolidada até então, mas sobretudo [...] elas intervêm, hoje, nas discussões sobre o status dos objetos nas ciências humanas” (KOBIALKA, 2015, p. 69).

Figura 3 – Objetos do espetáculo *Que Morram os Artistas!* (1985)



Fonte: Agraart³¹

³⁰ Kantor chamava de *bio-objetos* suas criações que operam uma espécie de fusão entre o ator e o objeto. Entre os exemplos mais clássicos deles, está o violinista de *Wielopole–Wielopole* – onde a hibridez torna-se o principal elemento de sua caracterização, e a personagem é fundida esteticamente e fisicamente a um violino (como se ambos fossem indissociáveis).

³¹ Fotografia de Maurizio Buscarino (1985) – Disponível em: <https://sztuka.agraart.pl/licytacja/319/20967>. Acesso em: 07 out 2020.

Kantor defende a utilização dos chamados objetos de “realidade mais baixa”, centrado no pensamento de que “os objetos mais pobres, desprovidos de quaisquer prestígios, são capazes de revelar suas qualidades de objetos em uma obra de arte” (CINTRA, 2008, p. 13). Tal atitude é inspirada no *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968), a partir do qual o diretor toma o objeto da sua realidade, de sua função cotidiana, e o ressignifica dentro desta nova atmosfera da cena. Deste modo, ele também parece jogar com a própria memória do objeto, que, por meio de marcas de uso, também traz consigo um passado evidente³². Tais vestígios, misteriosos por guardarem em si histórias e experiências (OTTE, 1996), são símbolos da passagem do tempo e das ações por ele praticadas, servindo como mais uma importante camada simbólica neste grande espaço de recordação.

Não é surpresa, portanto, que as ruas da cidade tenham despertado fascínio em Kantor ao longo de sua vida. “Kantor viveu e transitou por entre objetos com a intenção de revelar o estado de inquietação que lhes é peculiar e para insinuar que, de fato, o mundo está presente em cada um deles” (KOBIALKA, 2015, p. 70). Nota-se aqui, portanto, uma busca que muito se assemelha com a figura do narrador benjaminiano, discutida por nós no capítulo anterior (página 38). Canton analisa: “O próprio narrador, que pode ser vivido sob a figura do artista e criador, deveria, pois, transmitir o que a tradição oficial ou dominante não recorda. Essa tarefa, aparentemente paradoxal, consiste na transmissão do inenarrável, uma fidelidade aos mortos” (CANTON, 2009, p. 28). Veremos que o encenador polonês trilha um caminho muito próximo em sua criação, acima de tudo lidando com o que fora desprezado pela sociedade.

Dono de um olhar treinado, e entregue ao magnetismo de locais como as ruínas e lixeiras, Kantor se deixa levar até os seus objetos – que na sua aparente inutilidade cotidiana mostram suas potencialidades artísticas, seu desejo de não serem perdidos e (ou) esquecidos. Para Suchan, o encenador investe “na colocação da realidade da vida em um ‘estado de matéria’ sem paralelos” (SUCHAN, 2015, p. 22). Isto é, ele insere elementos que exemplificam a vida real na cena, contrastando-os a fim de quebrar com uma lógica tradicional do teatro. Kobialka complementa a discussão:

Ao estabelecer relações com o ambiente ao seu redor, o valor de uso do objeto é questionado por meio de um processo de revelação dos traços de matéria inicialmente ignorados por uma convenção que denomina o objeto a fim de torná-lo visível como

³² Desenvolvemos tal observação mais à frente, mais precisamente na página 84.

um produto cultural. Desse modo, os objetos de Kantor, um gesto no espaço-tempo-matéria, são trabalhados para que tragam à tona aquilo que neles foi encoberto ou deixado de lado. E como esses objetos e máquinas sempre existiram em relação direta com os atores que com eles compartilham a realidade do espaço de nível mais baixo do espaço performático, eles são trabalhados para que liberem os recursos narrativos neles incorporados e para que superem uma dada situação. (KOBIALKA, 2015, p. 75).

O procedimento adotado por Kantor com seus objetos de “nível mais baixo”, de certa maneira encontra raiz de pensamento em uma outra utilização presente no seu primeiro espetáculo: *Balladyna* (1943). No trabalho, que possui como pano de fundo a peça homônima de Juliusz Słowacki (1809-1849) – importante dramaturgo do período romântico polonês –, Kantor caracteriza duas personagens místicas (fadas) com grandes vestimentas no formato de estranhas formas geométricas. Deste modo, o polonês cria fecundos mecanismos abstratos em seu teatro, que, por meio de sua aparência, confrontam a estética sugerida pelo texto, causando um estranhamento que rompe com a suposta ilusão que o mesmo traria como princípio inerente. De acordo com Suchan:

Essas personagens estraçalham a ilusão coesa de espetáculo como uma representação do mundo do drama e lembram o público das convenções ali presentes. Ao salientar tais convenções, atraem a atenção do público para a realidade da situação teatral. Elas impedem uma percepção rotineira, que neutralizaria a estranheza dos eventos que se desenrolam no palco ao incluí-los na convenção autoexplicativa do teatro. (SUCHAN, 2015, p. 22).

Kantor, no entanto, parece ter operado uma certa inflexão na maneira como lidava com apropriações como a que citamos. Tal mudança se justifica, especialmente, pela realidade da guerra, que para ele surge para minar com toda ideia de abstração na arte. “Só tivemos força suficiente para agarrar o que estava mais próximo, o *objeto real*, e para chamá-lo de obra de arte!”, afirma Kantor (apud KOBIALKA, 2015, p. 71 – grifo do autor). Nota-se como esses objetos permitem que a realidade da vida supere suas próprias limitações naturais ao serem inseridas no teatro.

Tal fascínio pelo objeto já se mostrará presente no seu segundo espetáculo, *O Retorno de Ulisses* (1944), onde uma roda de canhão enlameada e demais objetos obsoletos (como um alto-falante decrépito e uma tábua de madeira em decomposição) atraem a atenção do encenador, tornando-se os principais elementos do cenário da peça, que se desenvolvia

clandestinamente em meio a escombros de edifícios bombardeados pela guerra³³ – e continua presente até sua última fase artística, como no espetáculo *Que Morram os Artistas!* (1985)³⁴.

Kantor defende um teatro que, muito além de querer transformar a realidade cotidiana, busca simplesmente “abraçar” tal esfera. Assim, ele diz que é preciso “apreender” o objeto, isto é, se apoderar dele na cena, e é justamente isso que acaba contribuindo na busca deste estado de não atuação de seus atores, que perseguem certa independência dos acontecimentos comuns. “Eu os afasto do caminho do encadeamento cotidiano, eu lhes dou autonomia (na vida isso se chama inutilidade), eu privo-os de motivo e de consequências, eu os viro e reviro, e nessa ação repetida eu os estimo a levar uma vida independente”, revela Kantor sobre o procedimento de seu teatro (2008, p. 140).

Deste modo, o polonês parece operar algo muito semelhante ao que faz com o texto, afinal de contas, segundo sua crença:

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

Todas essas escolhas do encenador, fundamentadas na concepção de um teatro sem hierarquias – onde cada elemento (ator, objeto, cenário, etc.) parece estar em nível de igualdade com o outro – resulta em uma obra na qual a imagem é matéria homogeneizadora. Kantor acredita que o texto dramático, inevitavelmente, destina a cena a uma espécie de ilusão, que lhe parece insatisfatória. Dissolver isso, portanto, é a missão do seu trabalho. Para o polonês, é preciso “não perder contato com o ‘fundo’, com a realidade pré-textual, elementar, autônoma, a ‘pré-existência’ cênica” (KANTOR, 2008, p. 186). Seu pensamento é diretamente influenciado por algumas das vanguardas do início do século XX, que, ao negarem o “textocentrismo” no âmbito teatral, parecem consolidar um “processo histórico de afastamento do texto e do teatro” (LEHMANN, 2007, p. 76), percebendo este último como algo que antecede o primeiro.

³³ E aqui também se destaca o apreço de Kantor por “locais não convencionais” – isto é, locais tradicionalmente destinados ao evento teatral, como os teatros – para realização de suas peças, que aconteciam em espaços diversos como: galerias subterrâneas, chapelarias, igrejas, etc. O que reforça ainda mais sua busca em criar certo estranhamento para seus espectadores e sua apropriação de elementos da vida real.

³⁴ Conforme imagem na página 55.

Tal movimento vanguardista, que de certa maneira busca reconectar o teatro com certa ritualidade (e com demais elementos cênicos, que teriam sido “perdidos” ao longo da história), acaba resultando numa intensa valorização da autonomia da cena no século passado. Em seus escritos, Kantor (2018) confessa não considerar o texto como simples matéria literária e estética. Na sua concepção, os acontecimentos da peça são encarados como reais, não como ficção, e isso se reforça pela observação do mundo que o rodeia – que confere movimento a tais “realidades ilusórias”, inspirando o encenador a reordenar seus códigos.

Para Guinsburg, “trata-se de uma cena cujo teatro não quer ser a ‘versão’ ou a ‘visualização’ do texto literário. [...] Um teatro que se pretende autônomo, irreprodutível e não representativo em relação à realidade circundante” (GUINSBURG, 2008, p. XVII). Desta maneira, Kantor proclama:

Paralelamente à ação do texto, é preciso que exista uma ‘ação cênica’.
A ação do texto é alguma coisa pronta e concluída.
Em contato com a cena, começa a tomar direções imprevistas. É por isso que nunca sei de nada de preciso sobre o epílogo...
Em um instante, os atores entrarão em cena.
Do drama literário, restará apenas uma lembrança.
(KANTOR, 2008, p. 188).

Percebe-se que, para Kantor, a realidade teatral não poderia simplesmente ser reduzida a uma mera ilustração do texto. Seu objetivo, deste modo, torna-se ressaltar a independência das realidades cênica e textual – num processo de desconstrução e apropriação daquilo que o interessa. A analogia de seu procedimento com a recordação, deste modo, se mostra muito fecunda. Afinal de contas, o polonês nada mais faz do que uma assimilação (interiorização) do texto literário, posteriormente exteriorizando-o em sua cena graças a um processo de transformação do mesmo. “É preciso proceder ao despedaçamento do texto e dos acontecimentos que o duplicam”, revela ele (KANTOR, 2008, p. 188). É a partir desse pensamento que Kantor arquiteta essa atmosfera tão peculiar do seu “teatro-ritual”.

O burlar da cronologia linear da narrativa, que permite, por exemplo, o uso da repetição como regra em sua cena, e, especialmente, a rejeição da mera representação (reforçada pela busca de uma não interpretação de seus atores), parecem explicitar de forma prática a experimentação kantoriana:

Em minha realização final
o texto dramático

não é representado,
 ele é discutido, comentado,
 os atores lêem-no, rejeitam-no,
 retomam-no, repetem-no;
 os papéis não são ligados
 a determinada pessoa.
*Os atores não se identificam
 com o texto.
 Eles são um moinho
 a moer o texto.*
 (KANTOR, 2008, p. 64-65, grifo do autor).

Kantor representa o amadurecimento de um teatro vanguardista que, sendo resultante de uma tentativa de rompimento com o estabelecido, e especialmente a despeito do texto, descobre em outros recursos novas possibilidades para o ponto de partida de uma encenação. Sua aproximação do teatro com as artes plásticas, desse modo, simboliza um processo histórico de libertação das antigas formas – a busca por uma cena autônoma. “É evidente que o fator visual representa, no teatro, um papel preponderante”, afirma Kantor (2008, p. 188). Elemento essencial para este processo, a escolha do artista assume aqui um papel de destaque, que se efetiva, justamente, através de um olhar atento sobre o que está em seu entorno: “O que é importante para mim é meu interesse pela realidade que muda e evolui, que se define sem cessar no pensamento, se esforça na imaginação e se realiza, no que diz respeito à arte, na decisão e na escolha” (KANTOR, 2008, p. 100).

Desta maneira, destaca-se aqui a importância da figura do artista enquanto agente ativo de memória, pois não somente o texto literário serve como matéria-prima para Kantor: são especialmente suas recordações e o real a sua fonte mais abundante. Assim sendo, nos deparamos com “um processo de criação no qual a imagem, como recurso dramático, se constrói em cena e com a cena, constituindo assim o movimento narrativo e simbólico do espetáculo” (CINTRA, 2010, p. 91). Diante de tudo, o conceito de uma dramaturgia visual é incorporado aos estudos sobre o teatro kantoriano – atentando-nos, assim, para o caráter de uma “escrita”, que é anterior ao texto. O encenador, aliás, inicia seu primeiro manifesto artístico, *O Teatro Independente* (1944), com a seguinte afirmação: “Não se olha uma peça de teatro como um quadro, pelas emoções estéticas que ela proporciona, mas a gente a vê concretamente” (KANTOR, 2008, p. 01). Tal pensamento será importante para o entendimento de suas escolhas a partir daqui.

Kantor professa: “Criar uma atmosfera e circunstâncias tais que a realidade ilusória do drama aí encontre seu lugar, para que ela se torne possível: *concreta*” (KANTOR, 2008, p. 02).

Sua visão destina ao drama tudo que é considerado “verdadeiro”. Isto é, a busca por sua efetivação implica uma série de buscas que somente tentam evitar a ilusão, que, em sua crença, é fruto da “carapaça anedótica” da cena (KANTOR, 2008, p. 60). Deste modo, consecutivamente, o drama reserva ao espectador apenas uma função contemplativa – que o impede de assumir responsabilidades diante do que assiste. É por isso que o encenador segue outros rumos, desenvolvendo mecanismos que tentam dar mais espontaneidade à cena, na busca de eventos que se desenvolvam de maneira imprevisível diante do público, surpreendendo-o.

Kantor comenta:

O teatro não deve dar a ilusão da realidade contida no drama. Essa realidade do drama deve tornar-se uma realidade da cena. Não se pode retocar a “matéria cênica”, [...] não se pode envernizá-la pela ilusão, cumpre mostrar a rudeza, a austeridade, seu confronto com uma realidade nova: o drama. O objetivo disso é a criação no palco não da ilusão (afastada, sem perigo), mas de uma realidade tão concreta quanto a sala. O drama em cena não deve “passar-se”, mas “devir”, *desenvolver-se* sob os olhos do espectador. (KANTOR, 2008, p. 04 – grifos do autor).

De acordo com Deleuze (apud SARRAZAC, 2012, p. 66), “devir é nunca imitar ou agir, como tampouco é conformar-se a um modelo. [...] Não existe um termo do qual partimos, nem um ao qual chegamos ou devemos chegar”. Esta denominação, afinal, parece encaixar-se perfeitamente à criação de Kantor. Nota-se como seu teatro não se prende ao texto (e a nenhum outro modelo que o limite), e sim efetiva-se na própria dinâmica da cena. Deste modo, o encenador tem como familiaridade de pensamento o *devir cênico*, caracterizado por Sarrazac (2012) como estando essencialmente interessado na força cênica – isto é, naquilo que pede pelo palco – que sobressai de um texto ou de qualquer outro elemento que impulse a elaboração de um espetáculo. Aqui, portanto, a reivindicação de uma autonomia da cena fica ainda mais evidenciada.

Fernandes levanta: “Para Kantor, o conflito entre os elementos de composição do teatro funda-se, especialmente, no processo de tensão interna que contrapõe a ação do texto à ação da cena, consideradas instâncias autônomas, como espaço próprio de manifestação” (2015, p. 101).

A autora ainda elucida:

Desenvolvidos durante o ensaio e escritos em cena, os textos de Kantor sem dúvida são precursores do *performance text*, que resulta de um processo complexo de agenciamento entre os vários elementos cênicos. Quando publicados, assemelham-se a roteiros de performance inusitados, espécies de narrativa de ação que se entremeiam

a fragmentos de falas ditas pelos atores. É visível que constituem a face literária de um evento performativo completo. (FERNANDES, 2015, p. 101 – grifo da autora).

No teatro kantoriano, assistimos uma cena que busca desnudar-se de qualquer falsidade. Isto é, que abdica de recursos dramáticos que procurariam “enganar” o espectador. Este, portanto, passa a ser testemunha experiencial de tudo que se desenvolve diante dele – sendo várias as transformações ao qual é convidado a vivenciar dentro desta atmosfera com leis próprias, no espaço de recordação de Tadeusz Kantor³⁵ – que, inclusive, está frequentemente presente em sua cena. Isto será desenvolvido mais adiante por nós. Interessa aqui, entretanto, esclarecer como a imagem assume papel fundamental nesta urdidura kantoriana. “As cenas de Kantor manifestam a recusa da representação dramática dos demais processos ‘dramáticos’ que seu teatro tem por objeto – a tortura, a prisão, a guerra e a morte – em favor de uma poesia de imagens no palco”, aponta Hans-Thies Lehmann (2007, p. 120).

Pensando nas transformações que ocorreram em parte do segmento teatral a partir da segunda metade do século XX (especialmente entre 1970 e 1990), Lehmann utiliza a obra kantoriana como um dos principais exemplos para fundamentar sua teoria. Em seu *Teatro pós-dramático* (2007), o autor aponta para o trabalho de Kantor como sendo uma das materializações deste “novo teatro” – que reivindica a autonomia da cena, e tem como categoria adequada não mais a ação dramática, e sim a concepção de um estado ou uma situação. Isto é, “uma figuração estética [...] que mostra mais uma *composição* do que uma história” (LEHMANN, 2007, p. 114 – grifo do autor). O arranjo de cenas dinâmicas, deste modo, se torna uma das principais características do chamado “teatro pós-dramático” – também fortemente influenciado pelas artes plásticas.

Lehmann salienta o caráter cerimonial do teatro de Kantor, o que também nos leva a reflexão sobre a importância do elemento estético nestas celebrações. O autor diz que essa espécie de ritual aos mortos, que caracteriza tão bem a cena kantoriana, parece dialogar perfeitamente com as visões dos dramaturgos Heiner Müller (1929-1995) e Jean Genet (1910-1986) – que são evocados por Lehmann em seu livro – para quem o teatro, acima de tudo, permite um “diálogo com os mortos”: uma eterna festividade dedicada a eles. Deste modo, em Kantor, “toda cerimônia é na verdade cerimônia fúnebre” (LEHMANN, 2007, p. 119). Essas

³⁵ Mais precisamente no subcapítulo *Um espaço de recordação* (página 76).

experimentações serão desvendadas a seguir, onde nos aventuraremos por entre as metáforas utilizadas por Kantor em seu teatro, este grande rito de eterno retorno ao mundo dos mortos.

3.2 A METÁFORA DA MORTE

O homem livre não pensa em nada menos que na morte e sua sabedoria é uma meditação não da morte, mas da vida. (Spinoza).

Figura 4 – Kantor na igreja de sua cidade, Wielopole (1983)



Fonte: Allegro Arquivos³⁶

As emoções que Kantor oferece a seus espectadores são resultantes de sua visão lúcida sobre a condição humana, emergem desse olhar atento a nossa natureza, onde a arte se concretiza em permanentes respostas à realidade. O tema da morte, dessa forma, está diretamente atrelado a sua obra – nomeando a sua última fase artística com a publicação do manifesto *O Teatro da Morte* (1975). O curioso, no entanto, é que tal apropriação tenha surgido justamente por algo antagônico, isto é, por seu apeço à vida. Partindo de uma convicção “de

³⁶ Fotografia de Leszek Dziedzic (1983) – Disponível em: <https://archiwum.allegro.pl/oferta/1-dziedzic-tadeusz-kantor-w-kosciele-w-wielopolu-i9333505853.html>. Acesso em: 08 out 2020.

que a vida só pode ser expressa na arte pela falta de vida e pelo recurso à morte, por meio das aparências, da vacuidade, da ausência de toda mensagem” (KANTOR, 2008, p. 201), ele cria suas imagens mais impactantes, concretizando essa cerimônia funesta que tem a memória como principal elemento dramático.

Assim, como aponta Greiner, notamos que no teatro kantoriano, “o inanimado sempre aciona algum tipo de movimento e constrói memória” (GREINER, 2015, p. 89). Em *A Classe Morta* (1975), um dos espetáculos mais célebres de Tadeusz Kantor, percebemos como a memória e o passado funcionam, sendo fundamentais para a efetivação do mesmo. Logo no início da apresentação, encontramos uma sala de aula com carteiras escolares vazias. Na sequência, após um grande desfile em torno delas, todas são preenchidas pelos atores (“fantasmas” de aparência envelhecida), que carregam acoplados a seus corpos bonecos de cera feitos à sua imagem (porém, com aparência jovial) – como se tivessem sua própria infância (morta) acoplada a eles. Estes seres sugerem, evidentemente, um contraste entre passado e presente, que tão bem exemplifica a cerimônia kantoriana como um todo.

Kantor, ao mesmo tempo, também parece fundir ator e boneco numa mesma imagem, confundindo-os diante dos olhos do espectador. O que está morto? O que está vivo? Na cena que o polonês insere o público em sua classe morta, ainda surge um velho a bordo de um velocípede de criança, como se todos ali orbitassem em torno daquelas desgastadas carteiras escolares: de algo que não mais é. Diante disso, Lehmann observa:

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 Eulembrança 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 à maneira dos bonecos) para os bonecos (como que animados por crianças) se torna imperceptível. 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 – grifo do autor).

Efetivando um diálogo, a posteriori, com os pensamentos de Edward Gordon Craig (1872-1966) no início do século XX, que apontava a marionete como um modelo a ser seguido pelo ator, Kantor atualiza este princípio através de seus manequins. “Em meu teatro, um manequim deve tornar-se um MODELO que encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos – um modelo para o ATOR VIVO”, revela ele (KANTOR, 2008, p. 201). Mais do que isso, estas figuras também parecem ilustrar aquela almejada

duplicidade que, para Kantor, é capaz de concretizar no teatro “um todo [que] nasce de contrastes” (KANTOR, 2008, p. 01). Ou seja, elas permitem um teatro mais vivo, concreto.

Eis os elementos que guiam o espectador kantoriano a essa atmosfera tão particular criada pelo polonês em sua cena. Daqui, inclusive, nasce também a unidade do seu teatro, isto é:

[...] o *conjunto*, indispensável para que uma obra de arte tome corpo. No teatro, essa unidade se obtém pelo manejo dos contrastes entre os diversos elementos cênicos; movimento e som, forma visual e movimento, espaço e voz; palavra e movimento das formas etc... É na esfera semântica que os contrastes devem ser os mais agudos, os mais inesperados e os mais chocantes, eles devem conduzir ao encontro de duas realidades ou objetos distantes, que se excluem mutuamente. Certa realidade tomará corpo quando for colocada, ao lado dela – ou quando a circundar –, uma segunda realidade, de uma dimensão inteiramente diversa e de outra origem. (KANTOR, 2008, p. 11-12).

Identificamos, portanto, uma evidente dialética no teatro kantoriano. Percebendo sua cena como algo que se desenvolve diante do espectador, Kantor instiga o público a pensar nessa mutabilidade a qual ele parece ser fiel e que, igualmente, se destaca na realização de sua obra artística. Nesse processo, as transformações ocorrem organicamente durante o desenvolvimento do espetáculo, partindo de dois elementos distintos – do choque entre eles – que dialogam entre si e constituem um terceiro: o conjunto da obra teatral. Ressaltamos aqui, mais uma vez, a concepção de devir, filosoficamente compreendido por sua mobilidade, isto é, por esta coisa sempre tensionada a tornar-se outra. Em Kantor, esse devir parece se materializar justamente na forma como o polonês anexa a realidade à sua cena, isto é, no quanto esse importante elemento destina o seu teatro ao eterno imprevisível – que guia o jogo dinâmico entre todas as suas partes constituintes.

Cintra encara o teatro de Kantor como sendo “algo como um mundo de mortos que revivem as suas lembranças” (CINTRA, 2008, p. 13). Esta observação guiará as observações que operaremos a partir daqui. Afinal de contas, percebe-se como as personagens do encenador se assemelham a verdadeiros espectros, como se permanecessem sempre nesse meio do caminho – em um “entre mundos”. Deste modo, são elas as portadoras de toda experiência que Kantor insistentemente oferece a seus espectadores, como se lembrassem a esses sobre o destino certo a qual todos teremos: a morte.

No teatro do polonês, portanto, os mortos retornam não exatamente buscando a eternidade, eles são simulacros que espelham o que fomos e ainda seremos, evidenciando

também o conflito do teatro de Kantor, fundamentalmente estabelecido sobre as bases da imagem.

Figura 5 – A infância-morta das personagens de *A Classe Morta* (1976)



Fonte: Ninateka³⁷

Em seu *Léxico do drama moderno e Contemporâneo* (2012), Sarrazac fomenta várias reflexões sobre o drama na contemporaneidade, partindo da premissa de uma “crise do drama”, teorizada por Peter Szondi (1956) no século passado – o que, em um primeiro momento, também reforça aquela observação de Benjamin no capítulo anterior, de que as obras literárias que buscam trazer “conhecimento do real” trazem em si uma transformação em sua forma. Deste modo, sua obra atualiza a definição de conflito, percebendo-o agora em “toda situação que coloque em cena duas entidades antagônicas” (GAUDÉ et al, 2012, p. 54).

Sarrazac ainda ressalta que, em uma série de experimentações do século XX, a ideia de ação passa a perder força, concentrando o conflito sobre “pequenas coisas” da cena. Assim sendo, de acordo com Fernandes, o “combate entre os elementos de construção do teatro, teorizado anos mais tarde por Bernard Dort, já acontecia na cena kantoriana como atrito entre elementos discrepantes, capaz de abrir via inéditas de percepção e compreensão do mundo” (FERNANDES, 2015, p. 102).

³⁷ Imagem printada da gravação audiovisual de *A Classe Morta*, 1976 – Grupo de Filmes "X" – Disponível em: <https://ninateka.pl/film/umarla-klasa-tadeusz-kantor>. Acesso em: 08 out 2020.

De acordo com Assmann, “sem metáforas não há como falar de memória” (2011, p. 162). O teatro de Kantor parece tão bem exemplificar isso, afinal de contas, suas imagens nascem justamente sobre esse princípio norteador – no qual a morte parece ser a maior de todas. “O teatro, eu insisto, é um lugar de revelação dos traços da 'passagem' 'daquele lado' para a nossa vida. O ator se coloca diante do público e adota a condição de *uma pessoa morta*”, determina Kantor (apud SUSAN, 2015, p. 61 – grifo do autor). Segundo Greiner, nessa dualidade professada pelo encenador, e sintetizada através da vida inerte – que rouba a sua cena –, se ativa um movimento onde o inanimado se torna um eficiente construtor de memória. “Por isso, há um jogo dinâmico entre tudo o que existe em cena (pessoas, objetos, imagens ou ideias)”, completa a autora (GREINER, 2015, p. 89).

Símbolos ligados à morte se repetem no teatro kantoriano, construindo uma paisagem que muitas das vezes lembra um cemitério, lugar de onde parece ter saído todas as suas personagens. Em suas cenas, deste modo, há uma abundância de cruces, muitas das vezes recolhidas da vida cotidiana pelo encenador, assim como surgem elementos como caixões, esqueletos e armas que exterminam seus atores. Em uma das cenas mais icônicas de *Wielopole-Wielopole*, por sinal, Kantor insere na cena um antigo modelo de máquina fotográfica, construída de modo muito similar a uma metralhadora. Assim, ao disparo da foto – que mira um grupo de soldados antes de partirem para a guerra – a engenhoca revela sua hibridez, aniquilando todos aqueles que parecem, no fundo, estarem pousando para a morte:

O *agente tenebroso da morte* era o nome do fotógrafo, e suas ações, voltadas a posicionar os atores para serem fotografados, inevitavelmente sugeria a preparação ou de um corpo para o enterro ou de condenados para a execução. Assim, o ato de fotografar estava ligado ao de matar, mas ao mesmo tempo se constituía como uma forma de preservação da vida. Ou, na terminologia de Kantor, tratava-se do instante em que a vida tenta ultrapassar seus próprios limites. (SUCHAN, 2015, p. 64).

Kantor emprega uma importante analogia em seu teatro ao aproximar o ato fotográfico com a morte. Sua poesia fica evidente quando confrontamos a aparente paralisação temporal, resultante do clique na máquina, com a interrupção da vida. Mais do que isso, além do ato de “passagem” entre dois mundos distintos (móvel e fixo, vida e morte, etc.), essa relação nos atenta para uma outra utopia que o teatro kantoriano trata de articular em sua obra. Afinal de contas, de acordo com o encenador, “a imobilização no tempo é fascinante porque é impossível na realidade, enquanto a foto imobiliza apenas um momento. Artistas sempre sonharam em

suspender o tempo. O retrato nada mais é do que esta suspensão”³⁸, aponta Kantor (apud FERNANDEZ, 2018, p. 03). No entanto, não só o retrato parece conseguir concretizar tal proeza. Através de seu teatro, o polonês prova que ele também é capaz de efetuar algo parecido em sua cena.

Figura 6 – Cena da fotografia/morte de *Wielopole-Wielopole*



Fonte: Neues Museum³⁹

Nos escritos sobre a cena que mescla fotografia e morte dos soldados, inspirada em uma foto original de seu pai com outros recrutas (marcados pelo símbolo da morte), poucos dias antes dele partir para a guerra, Kantor ainda ressalta um ponto importantíssimo para a análise aqui proposta. Nela, notamos como seu teatro tenta a todo custo quebrar com a barreira entre o real e o teatral, isto é, com a falsa ideia de que possa haver uma diferenciação entre seu público e aqueles civis (verdadeiros enxertos da história crua de seu país) destinados a realidade da

³⁸ Tradução nossa do original: “L’immobilisation dans le temps est fascinante car elle est impossible dans la réalité alors que la photo immobilise justement un instant. Les artistes ont toujours rêvé de suspendre le temps. Le portrait n’est rien d’autre que cette suspension du temps” (Kantor, 1987).

³⁹ Fotografia de Günther K. Kühne (1980) – Disponível em: <https://www.nmn.de/de/programm/sammlung/archiv/sammlung-i-1/tadeusz-kantor-zum-100-geburtstag.htm>. Acesso em: 26 out 2020.

guerra. Ou seja, o encenador provoca o espectador, retira-o desse lugar contemplativo, cobrando responsabilidade dele. É assim que o polonês faz seu alerta, clama pela “consciência de que estes ESTRANHOS, estes MORTOS, são NÓS, e que é com esta imagem que devemos nos CONFUNDIR!” (KANTOR, 2008, p. 249). Eis a potência político-social do teatro kantoriano.

O próprio Kantor nos esclarece: “Desde o começo, em meu *credo*, já constava que a arte nunca foi e nunca poderá ser uma representação de algo ou um espelho direcionado para a realidade da vida. Arte é uma *resposta* para a realidade” (KANTOR apud KOBIALKA, 2015, p. 82 – grifos do autor). Percebe-se como o polonês rearticula o real na sua cena, que parece sempre capturar traços imprescindíveis dele, processando-o de acordo com um inerente dinamismo. No auge das criações kantorianas, essa “realidade” parece ser representada justamente pelo passado. Isto é, naquilo que, mesmo morto, esquecido, ainda continua se fazendo presente. De acordo com Suchan, deste modo, parece ser “a memória do Holocausto que constitui, principalmente, esse real” (2015, p. 64). É a guerra, portanto, o maior espectro do teatro kantoriano, este espaço fundamentalmente interessado em jogar com aquilo que permanece nesta fronteira entre lixo e eternidade, esquecimento e lembrança. Um teatro que, acima de tudo, opta por uma batalha de não esquecimento de nossos traumas.

A partir de todos os apontamentos, torna-se importante reafirmar mais uma vez os paralelos entre Kantor e a figura do narrador benjaminiano. De acordo com Gagnebin, há uma forte analogia dele com a figura de um trapeiro, “catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacós, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder” (GAGNEBIN, 2006, p. 53-54). Responsável por uma narração que tem as ruínas da narrativa como seu próprio ponto de partida, ele também promove certa renovação da temática da memória, aproximando-se da obra kantoriana, em especial, nesse lidar com tudo que aparenta não mais ter utilidade prática para a sociedade, tal como o lixo e a morte:

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível. [...] A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural. (BENJAMIN, 1994, p. 207-208).

Kantor participa de um constante processo de rememoração aos mortos em sua obra. Atividade, inclusive, que surge historicamente como um dos principais preâmbulos nos estudos

sobre a memória – também sendo impulsionadora de inúmeros rituais que lutam contra o esquecimento ao longo da história. Assim, é como se encenador também fizesse de seu teatro um espaço capaz de atualizar tais princípios, permitindo que vozes fantasmagóricas, destinadas ao silêncio da eternidade, ainda possam ecoar nas suas cenas. Mais que isso, Kantor ilustra um movimento que tão bem descreve a figura do artista no século XX. “Com aquilo que é jogado fora, rejeitado, esquecido, com esses rastros/restos de uma civilização do desperdício e, ao mesmo tempo, da miséria, trapeiros, poetas e artistas constroem suas coleções, montam suas ‘instalações’, seu ‘pequeno museu para o resto do mundo’”, observa Gagnebin (2006, p. 118).

Sabemos, no entanto, que a apropriação de Kantor vai muito além de dar um caráter “museal” às suas criações. O polonês dá movimento à suas recordações, convida recorrentemente os mortos a trocarem suas sepulturas pelos “palcos”, estabelecendo uma cerimônia ritualística onde essas misteriosas figuras também nos alertam para o próximo perigo iminente. Afinal de contas, conforme lembra Kobialka, o teatro kantorianos nos atenta justamente sobre “quais as condições que estão sendo perpetuadas, que nós continuamos mantendo e nos fazem caminhar ao encontro de um novo desastre” (KOBIALKA, 2005, p. 228). Torna-se, portanto, imprescindível dissertarmos sobre a luta pela lembrança que ele também trava em seu trabalho artístico.

3.3 PARA NÃO ESQUECER

Como vimos no capítulo anterior, Assmann (2011) afirma que desde o século XX é sobretudo a arte que aponta novas formas de lidar com a temática da recordação e do esquecimento cultural. Kantor segue uma transformação histórica na forma de encarar esta problemática, tendência que se manifesta justamente após os horrores do Holocausto. Emerge aqui um pensamento norteador no pós-guerra, onde trazer à tona traços dos traumas vivenciados socialmente permite a atualização da identificação destas marcas, evitando assim a repetição da história e do seu horror. Dessa maneira, o polonês participa ativamente de um processo que retrabalha tais imagens, conseguindo desmistificá-las por meio da sua imaginação, também revelando um potencial artístico (e de acerto de contas) em suas temáticas inerentes.

Kantor frequentemente mencionava, em configurações diferentes, a aniquilação, a não existência, o não ser, o vazio, o nada, o zero. Não há dúvidas de que isso era um traço de seu trauma da época da guerra, o sentimento de que o velho mundo estava se

desintegrando e de que essa desintegração adivinha um vácuo do espírito e da existência. Ainda assim, para Kantor, o vazio estava associado não somente à perda, mas também à potencialidade. (SUCHAN, 2015, p. 41).

A guerra atravessa a vida de Kantor, o qual, como se vê, parece perfeitamente concretizar um vivenciar criativo em que a história de seu país se torna, também, a sua própria história. Deste modo, ele utiliza seu trabalho como um instrumento capaz de lidar com as temáticas do mundo onde estava inserido. “A luta das recordações é uma luta pela interpretação da realidade”, atenta Assmann (2011, p. 91). O encenador confere um potencial artístico ao seu processo pessoal de recordar, expandindo-o para uma esfera mais ampla, que corresponde também ao desenvolvimento de uma identidade nacional do seu país. Kantor, inclusive, ainda hoje é aclamado como uma das principais expressões artísticas da história da Polônia no século passado, um importante parâmetro para se pensar na própria visão do seu país enquanto nação naquele período.

Segundo Kobińska, “para Kantor a ideia de uma memória coletiva é algo que deve ser perturbado” (2008, p. 231). Tal pensamento revela-se de muita importância para o entendimento do seu teatro, somando-se a tudo aquilo que foi apontado até aqui sobre a memória social e coletiva. O encenador era contrário a toda ideia de “cultura de massa”, desta forma, ao defender a autonomia criativa, também efetuava um processo de questionar aquilo que socialmente é aceito como “padrão”, ou oficial. Isto é, todas aquelas narrativas históricas que simplesmente são aceitas e disseminadas, sem passarem por uma reflexão profunda de seu conteúdo. Afinal de contas, destaca Halbwachs: “Não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória” (HALBWACHS, 1990, p. 60).

Aqui, portanto, cabe refletirmos sobre o fator historiográfico, em especial sobre os “apagamentos da memória” – que comumente surge de uma promessa de reescrita do passado, movimento muito perigoso quando “parte de cima” e não conta com a participação coletiva para sua elaboração. “Apagar também tem a ver com esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade”, adverte o historiador Paolo Rossi (2010, p. 32). Ele ainda analisa:

A história do século XX, conforme bem sabemos também quanto tentamos esquecerlo, está cheia de censuras, apagamentos, ocultações, sumiços, condenações, retratações públicas e confissões de inúmeras traições, além de declarações de culpa e de vergonha. Obras inteiras de história foram reescritas, apagando os nomes dos heróis de um período; catálogos editoriais foram mutilados, assim como foram subtraídas fichas nos catálogos das bibliotecas; foram publicados livros com

conclusões diferentes das originais, passagens foram retiradas, textos foram montados em antologias numa ordem favorável a documentar filiações ideais inexistentes e ortodoxias políticas imaginárias. (ROSSI, 2010, p. 33).

Tais modificações acontecem pois, como destaca Assmann: “Há uma memória de cima e uma memória de baixo. A memória de cima é a memória da sociedade civil na qual todos participam. Normalmente, essa memória é preparada de cima para baixo pela sociedade” (ASSMANN, 2013, p. 6). O problema, de acordo com a autora, ocorre quando não há interação entre as duas instâncias, quando percebemos distorções entre a lembrança real do ocorrido⁴⁰ e o que querem que seja lembrado dele, o que gera uma luta ainda maior pela rememoração. Assim, Viana (2020) indica que há duas exteriorizações possíveis na memória: uma que se refere a uma interiorização da versão tida como dominante da história, e outra sobre o que de fato ocorreu. Dessa maneira, pressupomos também uma rememoração hegemônica e outra marginal. Talvez seja justamente com a segunda que Kantor tenha se solidarizado ao conceber seu teatro:

Na produção de *Noite Silenciosa*, Kantor confrontou a memória coletiva da Polônia com a tendência do país a esquecer-se de tudo. Naquela época não havia a possibilidade de se admitir a existência de minorias na Polônia, e por um longo tempo sustentou-se a ideia de que se tratava de um país homogêneo. Não havia minorias. Kantor diz: “Desculpem-me, isto tem que ser perturbado”. Assim, a memória coletiva não significa necessariamente uma memória que tem que ser perpetuada, mas uma memória que foi construída através da ideologia de massa. (KOBIALKA, 2008, p. 231).

O legado de Kantor sintetiza visões de um mundo pós-guerra no teatro, de certa maneira dialogando com o que é teorizado por Marianne Hirsch (2008) – que conceitualiza a chamada geração *pós-memória*⁴¹. De acordo com a autora, trata-se daquela linhagem póstera, que não vivenciou certos acontecimentos históricos, mas que assim mesmo construiu suas memórias através das narrativas no seu entorno, processo no qual a arte tem um papel relevante. Este processo ganha contornos ainda mais importantes graças a fatores como a imaginação, projeção e criação (HIRSCH, 2008), elementos que o polonês articula tão bem a seu público em seus trabalhos (e que são inerentes à arte). Kantor é, deste modo, o que Erll chama de um “portador de memória”, sujeito que, ao compartilhar suas imagens e as narrativas coletivas do passado,

⁴⁰ Para a perspectiva da história, afinal, torna-se fundamental que o conteúdo resgatado na rememoração preserve o máximo de semelhança com o passado.

⁴¹ No original: *postmemory*.

também participa de um fecundo processo de deslocamento (viagem) da memória (ERLL, 2011).

Ao tematizar sobre as peculiaridades entre memória e recordação, o poeta William Wordsworth (1770-1850) aponta que as tarefas da segunda “são cosméticas e curativas, no sentido mais amplo possível: o que se torna pálido é colorido de novo, reconstrói-se o que estava perdido, ameniza-se o que era dolorido” (ASSMANN, 2011, p. 105). Esta é uma boa metáfora para se pensar o teatro kantoriano, que aparenta beirar tanto a potencialidade estética quanto aliviadora de traumas no ato de recordar. Processo que, no entanto, muitas vezes passa justamente pelo ato de “colocar o dedo na ferida” de seu espectador.

De acordo com Suchan, a busca de Kantor estava aliada “com aquilo que inexoravelmente retorna, que não se deixa esquecer e que, apesar de já não existir e de já estar morto, continua a influenciar nossas vidas” (SUCHAN, 2015, p. 64). Ou seja, o polonês lida com aquelas marcas ainda presentes, que insistem em voltar pelo simples fato de que o lembrar não é um ato deliberado. “Na verdade seria mais correto dizer que alguém recorda alguma coisa, mas só vai tomar consciência dela posteriormente”, ressalta Assmann (2011, p. 33). A autora também alerta para o fato de que “a memória se orienta para o passado e avança passado adentro por entre o véu do esquecimento. Ela segue rastros soterrados e esquecidos, e reconstrói provas significativas para a atualidade” (ASSMANN, 2011, p. 53).

Todos estes pensamentos reforçam ainda mais a estreita relação entre memória e história, onde o passado se destaca como sendo este lugar onde estão fixadas as raízes do presente e, consecutivamente, aquilo que precisa ser aprendido para não se repetir. Assim, salienta Kobialka: “Kantor permanece colocando a questão sobre quantas vezes vamos ter que fazer para finalmente nos dar conta do que é que estamos fazendo” (2005, p. 228). É nesse caminho que a repetição se torna uma das características mais predominantes da sua cena.

Deste modo, Fernandes corrobora com nossas discussões:

Sem dúvida a repetição envolve todos os dispositivos do teatro de Kantor e é procedimento decisivo na recriação da memória, no que talvez seja um dos eixos mais tensos de seu trabalho. O retorno de espectros familiares que atravessaram a vida do encenador, especialmente a infância, ocupam a cena do Cricot 2 como fragmentos concretos da memória. No entanto, a potência da curvatura irônica e angustiada do artista sobre si mesmo vem da união indissociável entre a autobiografia e os eventos da história da Polônia que testemunhou. (FERNANDES, 2015, p. 110-111).

Para Kantor, a repetição significa quase que um ritual, retomando “o gesto ancestral do homem que, no limiar da história, queria afirmar-se. Fazer qualquer coisa uma segunda vez, de uma maneira artificial” (2008, p. 239-240). O polonês a percebe enquanto “protesto e desafio”, anexando-a nesse incessante jogo que oferece aos seus atores – dinâmica que é fonte inesgotável da criação teatral. Assim, ele concebe uma narrativa imóvel e repetitiva, que, segundo Fernandes (2015), é compensada por ações carregadas de energia, especialmente aquelas que são manifestações da morte.

Fernandes esclarece: “A repetição de situações, figuras e objetos é, de fato, uma das constantes do teatro de Kantor e gera uma espécie de congelamento de funções, tanto vitais quanto cênicas” (2015, p. 110). Tal processo é ainda mais ampliado pelo quase balbúcio do texto por seus atores, que muitas vezes pronunciam frases desconexas – sons que ecoam de figuras estranhamente mecanizadas. O próprio Kantor avalia:

A repetição subtrai à realidade sua função vital,
sua significação vital, a força da atividade da vida prática.
Após essa operação (realizada há muitíssimo tempo,
pela primeira vez,
certamente depois de uma descoberta genial)
a realidade torna-se impotente e inútil para a vida prática,
mas por aí ela adquire uma força colossal
no pensamento, na imaginação, isto é, na esfera que
decide
da dinâmica da vida humana e de seu DESENVOLVIMENTO.
Operação genial!
(KANTOR, 2008, p. 241).

Como visto anteriormente, nota-se que Kantor estabelece uma maneira bem particular de trabalhar com a realidade. Para Kobiálka, o polonês “não está interessado necessariamente na mimese oficial, no modo oficial de representação da realidade. Mas ele está muito interessado naqueles elementos que escapam daquela realidade oficial” (2005, p. 228). Seu ato de escolha se fundamenta no emprego da imaginação – que transforma o conteúdo – anexada à realidade nessa atmosfera onde a repetição é, acima de tudo, um ato de rebeldia contra as leis sociais e divinas. Pois, como aponta Cintra, em Kantor a repetição está interligada metafisicamente a ideia de ilusão. “Isso significa que o ser humano, ao repetir a criação de um ato, mostra que esse ato já fora anteriormente realizado por um Deus. Assim, para Kantor, a repetição é um desafio a Deus” (CINTRA, 2008, p. 120).

Torna-se imprescindível, dessa maneira, destacarmos a camada política da obra de Kantor. “Ele fala sobre as condições existentes que permitem que esses acontecimentos [da guerra] se dêem sem desafiar os próprios atos que levam esses fatos a acontecerem”, ressalta Kobialka (2005, p. 228). Nota-se aqui como o processo de espelhamento entre o presente e o passado se faz necessário para o polonês. Ou seja, Kantor observa o passado e o contrasta com o presente, identificando nele familiaridades, isto é, condições que ainda são perpetuadas no agora, e que podem não ser assim tão diferentes de outrora como se julgava.

Assmann (2011) nos atenta para o fato de que possuímos consciência apenas de uma parte de todo nosso acervo de recordação, isto é, para o caráter latente da memória. Isso se amplia ainda mais quando falamos da memória histórica. Dessa forma, Kantor trava uma luta permanente contra o esquecimento, atentando seu público para aquilo de tão perigoso que segue sendo ignorado no agora. Kobialka esclarece:

Há uma razão porque no teatro de Kantor nós estamos continuamente lidando com a repetição: as coisas são repetidas, os mortos voltam à vida, as situações são recriadas de novo, não porque ele quer preencher o tempo em suas produções, mas porque, como ele diz, talvez essa repetição finalmente nos permita ver aquele evento como se fosse pela primeira vez, de modo que nós possamos mudá-lo. O movimento circular não é circular, porque toda vez que ele se repete, talvez, haja um novo aspecto que está sendo trazido à atenção. Há um buraco, para ele. (KOBIALKA, 2005, p. 228).

Percebemos como a repetição, em Kantor, nunca se concretiza exatamente como um retorno que é sempre igual. Aqui torna-se imprescindível fazermos um paralelo com o próprio ato de recordação, afinal de contas, o polonês opera justamente algo similar em seu método artístico. Ou seja, não vemos uma recuperação ligada à mnemotécnica, destinada a recuperar fidedignamente as informações, mas sim um evocar que sempre trará transformações em seu conteúdo – como a própria percepção da memória enquanto potência nos indica. No teatro kantoriano, a repetição é, essencialmente, mecanismo pleno de fixação de memória. “A memória, justamente que desloca a realidade para o passado, que morre continuamente” ressalta o próprio Kantor (2008, p. 241).

Com tudo que vimos, estreita-se ainda mais este caminho que nos leva ao reconhecimento do teatro de Tadeusz Kantor como sendo um exímio espaço de recordação. Assim, Kobialka nos direciona: “Kantor quer lembrar mentalmente e mostrar no palco aquilo que a memória encobre e apaga da vista. Esta é uma das razões porque ele é obcecado com a ideia de que criar memórias é um processo dinâmico que nunca se estabiliza” (KOBIALKA,

2005, p. 229). A partir daqui, portanto, tateamos os fios mnêmicos que tecem essa grande urdidura kantoriana, o seu espaço de recordação.

3.4 UM ESPAÇO DE RECORDAÇÃO

Investindo em um teatro essencialmente simbólico, onde todos os elementos projetam uma outra atmosfera aos espectadores, Kantor persegue uma certa reestruturação temporal na sua cena. Suas imagens, assim, objetivam certa suspensão, caracterizando um espaço cênico onde ele parece se apropriar do tempo, orientando suas personagens a flutuarem entre camadas quase que anacrônicas. Dessa maneira, é como se o artista transformasse seu teatro numa espécie de instrumento, num processo que dialoga com o do relógio, objeto que indica o tempo “através de uma produção contínua de símbolos que têm significação [...] num mundo habitado por homens, isto é, por seres que aprenderam a associar às figuras perceptíveis imagens mnêmicas específicas, e portanto, um sentido bem determinado” (ELIAS, 1998, p. 16).

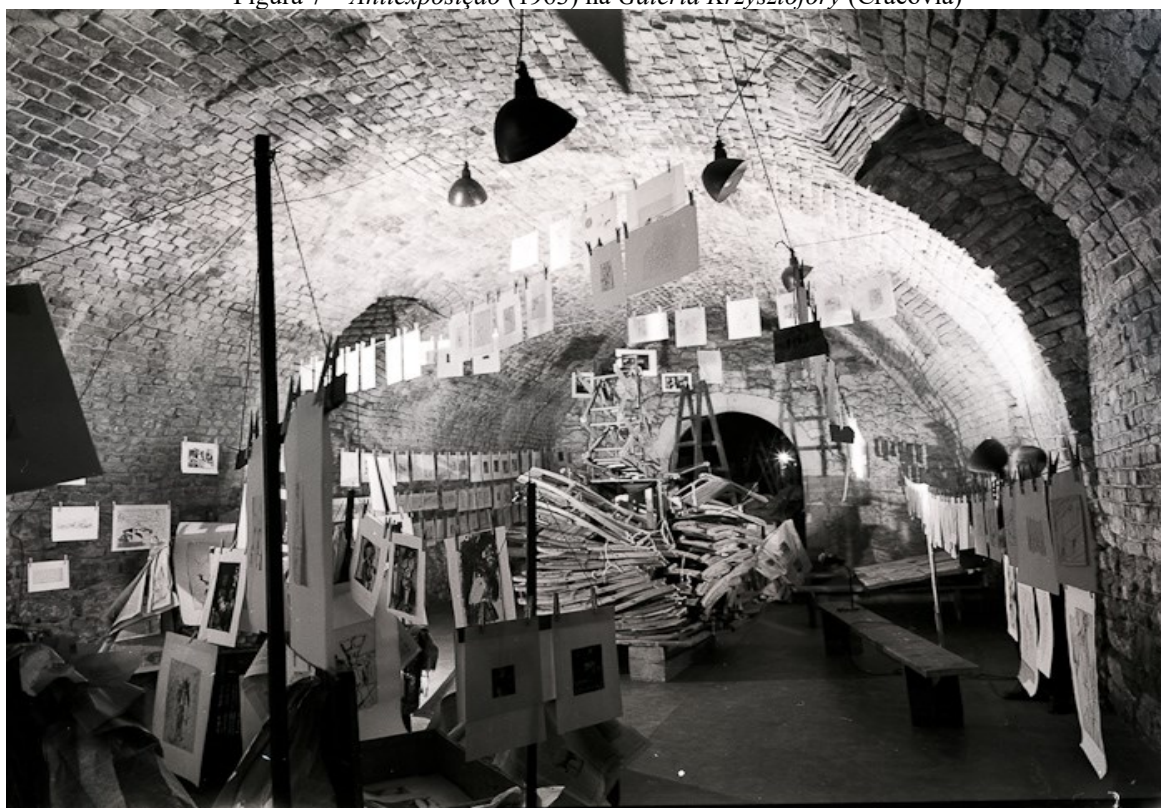
É justamente a partir da criação de um “novo mundo”, com regras muito particulares e reordenadas da vida real, que veremos uma lógica semelhante ao do relógio se efetivar na obra kantoriana. Desse jeito, seu *Cricot 2* nasce com um ideal bem específico, da “criação de situações cênicas insólitas, [onde] a associação com o disparatado, desemboca-se em um todo, contrário à lógica da vida cotidiana e regida por uma lógica autônoma” (KANTOR, 2008, p. 16). Para o polonês, isso era o essencial para o seu teatro:

Nas criações de Kantor, tudo o que a experiência diária contrapõe – vida e morte, passado e presente, verdade e ficção, realidade e ilusão, sujeito e objeto, uma coisa e suas imagens, ser e fingir ser – se funde de forma substancial, constituindo-se como a matéria prima de uma mesma textura complexa. Nas palavras de Kantor, trata-se de uma *ur-matéria* peculiar. As passagens de um aspecto para outro [...] não acontecem em um espaço e em um tempo definidos – ainda que Kantor indique quando e onde essas passagens estão mais propensas a acontecer. [...] Na verdade, trata-se de um espaço dentro do qual estamos de ambos os lados ao mesmo tempo, e o instante em que um lado termina e o outro começa é determinado exclusivamente por nossa atitude. (SUCHAN, 2015, p. 20 – grifo do autor).

Ressaltamos aqui como a lembrança se insere dentro de estruturas estritamente simbólicas, elaboradas e articuladas pelo próprio homem ao longo de sua vida (ERLL, 2011). Kantor parece se valer disso enquanto metáfora para o seu teatro, este grande tear que possui leis próprias, em que “o ‘desconhecido’ se revela não por meio da criação de algo

completamente novo, mas pela destruição e fragmentação do conhecido e pela manipulação de suas ruínas” (SUCHAN, 2015, p. 20). Ao estabelecer *O Teatro Zero* (1963), manifesto no qual o encenador revolta-se com a necessidade de uma forma elaborada da sua arte, Kantor traz alguns princípios que irão guiá-lo em suas futuras produções. Sua *Antiexposição* (1963), é a representação máxima do seu pensamento naquele momento, ilustrando perfeitamente um processo de criação onde “o que muda não são os elementos e as coisas, mas as conexões” (GREINER, 2015, p. 89).

Figura 7 – *Antiexposição* (1963) na Galeria Krzysztofory (Cracóvia)



Fonte: Arte Museum⁴²

Reunindo centenas de objetos (fotografias, mapas, esboços, cartas, prescrições médicas, tiquetes, etc.) que inspiram sua vida criativa – uma espécie de “inventário desprovido de cronologia, de hierarquia e de localização” (KANTOR, 2008, p. 58) –, a *Antiexposição* é descrita por Kantor como sendo sua primeira “ambiência”. Assim, ela nos direciona a uma concepção de obra artística que, de acordo com o encenador, produz “automaticamente uma

⁴² Fotografia de Eustachy Kossakowski (1963) – Disponível em: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/3/16862>. Acesso em: 21 out 2020.

relação fundamentalmente diferente com respeito ao passado, com suas relíquias e com pretensões concernentes ao objeto” (KANTOR, 2008, p. 58). Muito semelhante ao procedimento do *Atlas Mnemosyne* (1924)⁴³, elaborado por Aby Warburg no início do século passado, a exposição destaca a função de escolha do artista e um método de montagem onde a rearticulação do passado (da história como um todo) extrapola a cronologia habitual, isto é, sua linearidade. Tais características serão muito importantes para arrematarmos a análise do seu trabalho a partir daqui.

Como [Kantor] explicou em seu texto *Teatro Impossível*, a arte não segue um processo puramente formal e linear, mas é movimento permanente e transformação de pensamentos e ideias. Não se deve levar adiante o dogma de que a arte é determinada por condições históricas e situações da vida. O que mais importa é o poder de gerar novas ideias. A arte é autônoma e cria uma realidade independente. Isso não significa que esteja apartada da vida. É justamente o contrário. (GREINER, 2015, p. 91-92 – grifo da autora).

Sabemos que Kantor vale-se de muitas experimentações no seu teatro, e que, a partir de seus famosos manifestos artísticos, também é dividido em distintas fases por seus estudiosos. Interessa-nos aqui, desta maneira, compreendermos um pouco mais sobre alguns de seus métodos operativos. Cruzando com uma vasta lista de expressões artísticas, notamos que o encenador recorre a “interpretações incessantes de seus feitos anteriores, atribuições de novos sentidos a eles, religações de seus conteúdos com novas afiliações artísticas e intelectuais, multiplicações de metáforas usadas para descrevê-los e enumerações de [suas] contradições e paradoxos” (SUCHAN, 2015, p. 17). Procedimentos que também dialogam perfeitamente com as dinâmicas ligadas ao ato de recordar, que, como aponta Assmann, “elabora com grande liberdade o material presente na memória” (2011, p. 104-105).

As cenas kantorianas possuem um dinamismo característico, em que tudo parecia ser pretexto para a elaboração do passado, instância que retorna incessantemente. Deste modo, Suchan ressalta:

O passado explorado por Kantor não tem nada a ver com uma narrativa histórica que procura contar o passado como uma sequência lógica de eventos relacionados. Em suas produções, o passado é estruturado como memória naquilo que tem de descontínuo e aparece como um arranjo de imagens de diferentes períodos

⁴³ Trabalho de Warburg que expõe o método da montagem, composto de 63 pranchas – que comportam um total de 971 imagens – que abdicam de cronologia, períodos, hierarquias e demais convenções da história da arte. Na obra, a relação de imagens variadas, e seu agrupamento (a partir da escolha do artista) em temas comuns, é determinante para a ativação de forças nelas contidas.

superpostos uns sobre os outros; sua ordem não é determinada por uma cronologia, mas por emoções e pelo fluxo de livres associações que delas decorrem. (SUCHAN, 2015, p. 61).

Kantor desenvolve uma disciplina a qual apelidou de “placas de memória”. Através dela, o polonês também discute sobre uma impossibilidade prática de reproduzirmos fidedignamente o passado na arte. Isto é, elaborando um jogo que preenche com imaginação as lacunas incompletas de acontecimentos passados, o encenador conta a verdade sobre um passado que, no fundo, é irrepresentável. “O passado que está registrado em nossas mentes e corpos e que aparece não com a ajuda de imagens, mas através de nosso pensamento, afetos e ações: *o real*”, observa Suchan (2015, p. 62 – grifo do autor). Fica explícito como o tempo, reivindicado por meio de diferentes épocas – reordenadas por Kantor em sua cena –, parece ser esmiuçado aqui. Assim, o polonês também efetiva um potente olhar sobre a materialização da memória na obra artística.

Como aponta Fernandes:

Kantor observa que a memória não pode ser apresentada em cena de um modo linear, que não corresponda aos processos mentais. Por isso acredita que as recordações devam ser superpostas no palco, como slides ou negativos fotográficos. Como resultado do processo, o espectador olha para a cena e vê uma única moldura, mas percebe imagens acumuladas, interpostas, justapostas como filmes fotográficos do passado que apresentam, no presente da performance, os vestígios de todo o percurso. (FERNANDES, 2015, p. 111).

A partir daqui, finalmente, provocamos o leitor a pensar no teatro de Kantor como sendo este fecundo espaço de recordação, onde o encenador parece inscrever suas lembranças em cada encenação. É importante, antes de tudo, destacarmos que esta pesquisa se vale do conceito de espaço além de sua materialidade, em perfeita sintonia com os “espaços da recordação” conceitualizados por Assmann (2011). Nessa perspectiva, obras artísticas como a de Kantor, que se valem do real e da busca por entendimento sobre a memória coletiva para sua concepção, funcionam como uma espécie de artefato que incorpora a memória, isto é, participam também enquanto meios de transformação dela.

Neste ponto, também é oportuno fazermos paralelos do teatro kantoriano com os *lugares de memória*⁴⁴, teorizados pelo historiador Pierre Nora (1984). O francês aponta que: “Há locais de memória porque não há mais meios de memória” (NORA, 1993, p. 7). Assim, sua crença

⁴⁴ No original: *lieux de mémoire*.

parte da visão de que a contemporaneidade gera certo esfacelamento da memória, no qual notamos um desvincular entre o presente e o passado vivo – dinâmica potencialmente construtora de identidade coletiva (ERLL, 2012). Dessa maneira, são os lugares de memória os principais objetos de reflexão sobre ela na atualidade, podendo abarcar “lugares geográficos, edifícios, monumentos e obras de arte, bem como figuras históricas, aniversários, textos filosóficos e científicos, atos simbólicos, etc.” (ERLL, 2012, p. 31)⁴⁵.

Para que se tenha um lugar de memória, segundo Erll, é preciso que se tenha “fenômenos culturais (sejam materiais, sociais ou mentais) que estão consciente ou inconscientemente relacionados ao passado ou à identidade nacional de um povo em nível coletivo” (ERLL, 2012, p. 33)⁴⁶. Assim, trata-se de locais onde a memória trabalha, sobretudo em um constante processo de compartilhamento. “A razão fundamental de ser um espaço de memória, observa Pierre Nora, ‘é a de deter o tempo, bloquear o trabalho de esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte’” (CANDAU, 2018, p. 156-157). Não identificamos aqui similaridades evidentes com o teatro kantoriano? “O trabalho de Tadeusz Kantor mostra também que a arte atua como tal lugar de memória”, conclui Święcicki (2017, p. 127).

Kantor insere seu público nesta realidade teatral especial, que é quase como uma colcha de retalhos composta de suas principais lembranças dinâmicas, partindo de um espaço denominado por ele como sendo o seu “quarto da imaginação”. É neste lugar abstrato, desconhecido pelo seu público, que suas recordações se reorganizam como matéria-prima de seu trabalho. O quarto da imaginação é descrito por Kantor como um lugar específico, onde estão condensadas as imagens que o assolam desde sempre. Lá estão depositadas as suas abstrações enquanto sujeito artista, que depois ganham forma através das impactantes imagens do seu teatro. De acordo com Cintra, trata-se de um “reduto de sensações e paixões experimentadas e que lá são reestruturadas, sentidas novamente e, com outra intensidade, tornam-se mais apaixonadas” (CINTRA, 2008, p. 46).

⁴⁵ Tradução nossa do original: “lugares geográficos, edificios, monumentos y obras de arte, así como personajes históricos, aniversarios, textos filosóficos y científicos, actos simbólicos, etcétera”.

⁴⁶ Tradução nossa do original: “fenómenos culturales (ya sean materiales, sociales o mentales) que se relacionan de manera consciente o inconsciente con el pasado o con la identidad nacional de un pueblo en el plano colectivo”.

Em seu quarto, Kantor parece tatear suas memórias como um exímio artesão. Em seus escritos sobre o espetáculo *Wielopole–Wielopole* (1980), ele próprio descreve com detalhes este espaço simbólico, ao qual destina como sendo a fonte de toda sua criação:

O quarto de minha infância
é escuro, uma TOCA atravancada.
Não é verdade que o quarto de nossa infância
permanece ensolarado e luminoso em nossa memória.
É somente nos maneirismos da convenção literária
que ele se apresenta assim.
Trata-se de um quarto MORTO
e de um quarto DE MORTOS.
É em vão que tentaremos pô-lo em ordem:
ele morrerá sempre.
Entretanto, se conseguimos extrair dele fragmentos,
ainda que sejam ínfimos,
um pedaço de divã,
a janela, e além o caminho que se perde bem no fundo,
um raio de sol sobre o assoalho,
as botas amarelas de meu pai,
as lágrimas de mamãe,
e o rosto de alguém atrás do vidro da janela -
é possível então que o nosso verdadeiro QUARTO de criança
comece a se dispor,
e talvez consigamos assim acumular elementos
para construir
nosso espetáculo!
(KANTOR, 2008, p. 243)

Percebemos que no quarto da imaginação de Kantor estão disponíveis, tais como numa galeria de arte, fragmentos mnêmicos do artista – imagens sempre à espera de uma nova significação. O texto anterior, dessa maneira, parece condensar pontos fundamentais do que se viu até aqui. O passado, ali visto como algo morto, porém habitado por espectros, é reivindicado enquanto instrumento criativo pelo polonês. O encenador aponta este como sendo um espaço onde se é possível extrair imagens (muitas vezes perturbadoras) capazes de dar luminosidade ao que fora tão obscuro, construindo assim um novo presente: sua obra de arte. No entanto, percebemos que esse processo é complexo. “Por trás de toda magia embelezadora e tranquilizadora de recordação, está em ação um poder inabitual [...], que pode saltar de repente como um predador em emboscada e liberar uma legião de fantasmas”, adverte Assmann (2011, p. 105). Sobressalta-se aqui uma perfeita analogia da cena kantoriana.

De acordo com Kobjalka, o quarto da memória de Kantor é um lugar que enfrenta um processo de construção e reconstrução permanentes, tendo como objetivo “enunciar a historicidade de si mesmo e a consciência de um presente que mandou pelos ares o *continuum*

da história” (KOBIALKA, 2015, p. 78). Deste modo, o polonês efetiva o processo de recordação trazido por Wordsworth em seu poema *Memory*, no qual a memória enquanto ferramenta da fantasia é capaz de nos fazer crescer aqueles fantasmas que estão sempre à espreita. Isto é, acima de tudo ela atenta-nos para o fato de que “não há calma para a memória e consciência, não há retrospectiva tranquila” (ASSMANN, 2011, p. 105).

Kantor parece falar disso quando nos dá mais detalhes deste seu lugar insólito:

Seus habitantes são membros de minha família. Eles repetem continuamente todos os seus movimentos e atividades como se estivessem gravados em um rolo de filme exibido interminavelmente. [...] Há ainda o espaço “*detrás da porta*”, que fica em algum lugar atrás do *quarto*; um espaço *diferente*; – um interior aberto à nossa imaginação – que existe em uma dimensão diferente. [...] À nossa frente, neste cômodo estéril e empoeirado, detrás de portas, irrompem uma tempestade e um inferno e se elevam as águas da enchente. As paredes fracas de nosso *quarto*; de nosso dia a dia ou do tempo linear não nos salvarão... Eventos importantes aguardam detrás de portas e são o suficiente para abri-las... (KANTOR apud KOBIALKA, 2015, p. 78 – grifos do autor).

O quarto de Kantor, desta maneira, oferece subsídios para pensarmos num espaço muito mais amplo – neste concretizado pelo polonês a cada cena orquestrada por ele diante de seu público. O espetáculo *Wielopole–Wielopole* talvez seja um dos que melhor ilustram essa questão. A peça é um dos trabalhos no qual Kantor mais nitidamente expõe suas recordações, retratando a história de seu povoado ao trazer para o palco, inclusive, imagens de seus familiares, seja como inspiração na construção de cenas essenciais do trabalho, ou concretamente numa representação delas em cena. No próprio cartaz do espetáculo, inclusive, consta a imagem da igreja de sua cidade em destaque, local onde seus pais casaram e o mesmo foi batizado, e onde posteriormente o trabalho também foi apresentado. Evoca-se a partir daqui algumas das apropriações biográficas mais diretas do polonês em seu teatro.

O quarto da infância de Kantor, que obviamente o inspira na concepção metafórica de seu quarto de imaginação, é reivindicado concretamente em seu espetáculo mais biográfico. O espaço original, que ficava no presbitério onde morou com sua mãe e sua irmã, é redescoberto pelo polonês em cena, num movimento que nos remete a Proust. Ali, ele busca habitá-lo com suas memórias de criança. “Eventualmente, a terra da infância de Tadeusz Kantor começa gradualmente a preencher-se. O ritual de convocação dos mortos começa e os pais, avós, tios e tias, há muito tempo desaparecidos, surgem no palco” (ŚWIECICKI, 2017, p. 128).

Fernandes também destaca que no teatro kantoriano a infância é “o tempo das memórias mais fundas” (2015, p. 102). É a partir dela que Kantor reivindica aquelas lembranças que parecem nunca o abandonar. Świącicki descreve:

Em 1980, na antiga Florença aconteceu a estreia de “Wielopole, Wielopole”. Na performance, o artista retorna a Wielopole Skrzyńskie, a terra de sua infância, o lugar de nascimento, para contar a história de sua família. O drama baseava-se nos acontecimentos da vida da família de Kantor que se desenrolaram durante a Primeira Guerra Mundial. É mais do que provável que os protótipos históricos dos personagens no palco fossem identificáveis. Aparente na performance eram também referências ao passado da cidade. Em “Wielopole, Wielopole”, o autor fechou um fragmento de uma realidade passada numa obra de arte. (ŚWIĘCICKI, 2017, p. 128).

No espetáculo *Que morram os artistas!* (1985), Kantor também insere uma personagem que tem relação direta com sua infância. Deste modo, uma criança interpreta o passado morto do encenador, aparecendo a bordo de um carrinho infantil na cena. Aqui, o polonês opera uma outra investida em seu teatro, para além dos seus conhecidos objetos de realidade mais baixa. Através da reconstrução de um brinquedo muito estimado em seu passado, presente carinhoso do seu tio, quando ele tinha apenas seis anos de idade, Kantor reaviva efetivamente sua memória de menino. De acordo com Cintra, este objeto é “uma espécie de confissão individual, a sua própria vida em cena. Com a materialização dessa memória específica, Kantor empreende definitivamente a sua viagem de retorno a si mesmo” (CINTRA, 2008, p. 265).

De fato, em *Que morram os artistas!* o encenador polonês parece se reencontrar com certa aura perdida nos primórdios de sua vida, com aqueles seus restos mnêmicos, que adentram seu teatro através de uma porta, localizada no fundo do cenário:

[...] a porta se abre e o pequeno soldado com seu carro, Kantor com seis anos, aparece e se dirige para frente da cena seguido pelas memórias de infância, pelos soldadinhos de brinquedo que, no presente da cena, representam o cortejo militar do Marechal Pilsulski e seus soldados mortos. Essa figura emblemática da história da Polônia vem montada em seu animal apocalíptico, um esqueleto de cavalo com crina e rabo, armado em uma plataforma de madeira sobre roda que o movimenta pela cena. (CINTRA, 2008, p. 163-164).

Figura 8 – Kantor durante cena de *Que morram os artistas!* (1986)



Fonte: Culture.pl⁴⁷

Fernandes lembra que as personagens kantorianas “em geral [são] tipificações familiares como o pai, a mãe, o tio pároco, repetidas de um espetáculo a outro [...] sempre envolvidas na travessia incansável de situações que retornam idênticas, mas dessemelhantes, porque [são] compostas e recompostas diante do público” (FERNANDES, 2015, p. 110). Diversos outros exemplos práticos são observados ao longo de suas produções. Aliás, os próprios objetos utilizados por ele em seus espetáculos também destacam a memória capaz de ser extraída das diversas materialidades com as quais nos relacionamos em nossa vida, especialmente seus objetos de classe mais baixa. Afinal de contas, como destaca Viana:

Os bens materiais, a natureza ou o meio ambiente, não possuem memória, mas podem ser alvos de lembrança e a partir do momento que são produzidos ou transformados pela ação humana, ou mesmo quando são alvos da consciência humana, isto é, quando são observados, analisados, admirados, etc., passam a fazer parte da memória social e podem ser alvo da evocação de lembranças dos seres humanos. Por outro lado, também são registros do passado e podem, por conseguinte, ajudar a reconstituir o mesmo. Tudo aquilo que foi produzido pelos seres humanos são parte da história e

⁴⁷ Fotografia de Wojciech Kryński / Varsóvia, 1986 – Disponível em: <https://culture.pl/pl/artykul/tale-of-tales-obsadzamy-uzytownika-w-rolu-samego-kantora-wywiad>. Acesso em: 30 out 2020.

materializam coisas que são parte da memória social e servem para rememorar o passado. (VIANA, 2020, p. 104-105).

Com tudo que vimos, fica evidente como Kantor insiste numa constante remodelação de suas memórias ao longo de sua vida, na urdidura desse grande espaço mnêmico que transformou sua cena. Tal atitude, obviamente, também se destaca como um ato essencialmente político e social em tempos marcados pela barbárie. Estimulando seu público a uma exploração das suas próprias reminiscências (que, no fundo, são coletivas), e no reconhecimento de suas mazelas comuns, Kantor faz ecoar um grito de alerta sobre nossa condição humana por toda sua obra artística. É deste modo que sua cerimônia teatral funciona como uma “arma no combate que conduz para nos tirar das rotinas nas quais corremos o risco de nos instalar se não tomarmos cuidado” (BABLET, 2008, p. XXXV).

Percebemos, portanto, como o encenador reforça o que foi levantado por Assmann e por diversos pensadores da memória durante os diálogos propostos aqui. “A arte, pode-se dizer, lembra à cultura o fato de que ela não se lembra mais de coisa alguma” (ASSMANN, 2011, p. 398). Kantor não é saudosista, de acordo com sua concepção o artista tem o dever de adaptar-se constantemente a sua época, precisa estar atento ao seu entorno. A partir disso, o polonês retira seu espectador de uma mera função contemplativa, emaranhando-o entre os fios da memória, que dão solidez a essa atmosfera tão singular que ele cria na cena. “Muito mais do que somente suscitar no observador percepções estéticas, a arte de Kantor configura-se como uma profunda experiência afetiva” (CINTRA, 2010, p. 97).

De fato, através de todo esse percurso que realizamos pela obra visual de Kantor nesta dissertação, notamos como ele recorrentemente guia seu público a um espaço mnêmico, onde o afeto reveste todos os vestígios pessoais e coletivos que eclodem, substancialmente, na sua criação. Nesta trilha, portanto, não poderíamos deixar de pensar em outra dinâmica se não a do esquecimento. Afinal de contas, quais seriam os fatores que ainda hoje nos permitem recordar do trabalho do polonês, não condenando-o a um eterno esmaecimento? É Assmann (2011) que nos ajuda a encontrar uma resposta. Para a alemã, se torna inesquecível tudo aquilo que segue sendo afetivamente carregado. Talvez seja por isso que, ainda hoje, o teatro de Tadeusz Kantor continue a nos despertar atenção – sendo uma das experimentações que melhor desvendam o século passado e, ao mesmo tempo, nos faz refletir tão bem sobre o nosso presente.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comemorando o centenário de nascimento de Kantor, em 2015, o Serviço Social do Comércio (SESC) realizou, em São Paulo, aquela que foi descrita por seus organizadores como sendo a maior mostra do artista fora da Polônia. Intitulada *Máquina Tadeusz Kantor*, a exposição ocupou dois andares do Sesc Consolação e oferecia ao público uma experiência imersiva – onde o espectador era convidado a ser “atravessado” por toda a sua estrutura, seccionada por meio das distintas fases artísticas do polonês. De acordo com o cocurador brasileiro, Ricardo Muniz Fernandes, a ideia visava “entender a obra [kantorianiana] como uma máquina ainda em funcionamento”⁴⁸. Tal característica, podemos concluir, nasce justamente de todos esses elementos inerentes ao trabalho de Kantor que apontamos nesta dissertação, que ao confundir as fronteiras entre presente, passado e futuro em sua obra artística – bem como fundir as fronteiras entre real e ficção – parecia oferecer a ele certo dinamismo próprio.

Figura 9 – Exposição *Máquina Tadeusz Kantor*, Sesc Consolação – São Paulo/SP (2015)



Fonte: Arquivo Pessoal

A metáfora dessa grande máquina kantorianiana, isto é, da totalidade da obra de Kantor, nos ajuda aqui a pensarmos sobre a possibilidade ou não de seu pleno funcionamento nos dias atuais, há exatos trinta anos da morte do polonês – que ocorreu horas após os ensaios de seu último espetáculo⁴⁹: *Hoje é Meu Aniversário*. Mais do que isso, somos especialmente guiados a refletir sobre a possibilidade, ou não, da reprodução da sua obra artística após a partida do polonês. Afinal de contas, mesmo conseguindo desvendá-la, entrando em contato com suas

⁴⁸ Entrevista concedida ao jornal Folha de S. Paulo, em 2015. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/07/1650249-em-centenario-do-diretor-exposicao-sobre-tadeusz-kantor-chega-ao-brasil.shtml>. Acesso em: 07 out. 2020.

⁴⁹ Kantor falece no dia 8 de dezembro de 1990, em Cracóvia, na Polônia.

camadas estruturantes, como a própria exposição em sua homenagem possibilitou, é fato que continuará faltando sua essência, o combustível imprescindível para colocar essa máquina de fato em funcionamento. Ou seja, sua real força condutora: o artista Tadeusz Kantor.

De acordo com Jarosław Suchan, a obra kantoriana “foi uma *máquina* cujo *modus operandi* era definido por incessantes autotransformações. Essa máquina trabalhava para se tornar algo que não era, tornar-se outra coisa” (SUCHAN, 2015, p. 19 – grifos do autor), destaca o autor. Assim, lembramos como Kantor era contra a mera acomodação, e justo por esse motivo ele transformou sua obra num lugar multifacetado, num espaço sempre em mutação, que retomamos após três décadas, ressaltando-a ainda mais como um espaço de recordação. De acordo com a crença kantoriana, afinal, era preciso acompanhar e responder ao mundo, esta fonte inesgotável que o provocava constantemente em suas buscas artísticas. Foi assim que o polonês recolheu os cacos de um período que deixou marcas profundas para toda a humanidade, exteriorizando suas memórias além da esfera individual, em prol de um objetivo coletivo comum: o amenizar dos traumas compartilhados por toda uma geração.

Dessa maneira, após tudo que vimos nos capítulos deste trabalho, cabe aqui refletirmos sobre o que a realidade atual segue a nos instigar para que, ainda hoje, estejamos interessados nas engrenagens dessa máquina kantoriana, bem como sobre suas possíveis atualizações no presente. “O centenário de nascimento de Tadeusz Kantor conforma a longa vida de prática e da teoria cênicas de um dos artistas mais transgressores do século XX”, aponta Fernandes (2015, p. 97). Partimos, portanto, de uma reflexão sobre o presente. Afinal de contas, a tensão histórica a qual vivenciamos, resultante de um autoritarismo aterrador que retomou o poder nos últimos anos – e que tem como estratégia, por exemplo, a inversão da narrativa histórica sobre acontecimentos tão terríveis, como o holocausto (em nível internacional) e a ditadura militar brasileira (em nível nacional) –, é um fator que sensibiliza nosso olhar para uma visão que destaca a memória como um instrumento imprescindível de libertação.

Estas realidades, deste modo, nos orientam a um único caminho possível: onde apenas através do entendimento do passado – daquelas trilhas obscuras que nos levaram ao colapso – que poderemos reconduzir nossos passos para um futuro mais esperançoso. Trilha que a arte e suas manifestações podem contribuir consideravelmente para “uma mudança de pensamento e uma vontade de mudar” (ASSMANN, 2013, p. 6), especialmente quando falamos da percepção de um passado de violência. Ao efetivar um teatro que trabalhava publicamente suas recordações pessoais, abrindo-as ao coletivo com um objetivo comum, tal como proposto por

Candau (2018), Kantor nos deixou como herança uma importante lição, que destaca ainda mais a importância de sua produção para nosso presente.

A arte é uma resposta à realidade, nos disse Kantor. E cabe a ela participar desse processo de enfrentamento de uma realidade que deseja a todo custo o esquecimento, ou o apagamento de fatos históricos que, definitivamente, não podem se repetir. Deste modo, apelar para a recordação de sua obra artística, hoje, é também uma escolha que clama pela valorização da memória, por outras apropriações artísticas e acadêmicas que também ajudam a amenizar as marcas de tempos tão difíceis por meio dela. Assmann nos diz que o lembrar, acima de tudo, é um ato que passa por uma decisão, pois tudo naturalmente tende sempre ao esquecimento. Desse modo, esse trabalho é um exercício de resistência, de uma luta para que encontremos no passado exemplos que nos ajudem a responder ao nosso agora com maior força e clareza.

É com essa fé que nos direcionamos a Kantor, que exemplifica tão bem o lidar com a responsabilidade que, enquanto profissionais de distintas frentes (pesquisadores, artistas, professores, etc.), temos diante de nossa realidade:

Pois memória também significa participação. Participação tem que funcionar, não pode ser determinada, decretada. Senão a memória não é viva. As universidades, então, têm um papel muito importante. São as protetoras da memória cultural. A memória cultural é muito mais ampla, muito mais abrangente, do que a memória nacional. As universidades protegem a memória de armazenamento. (ASSMANN, 2013, p. 6).

Esta pesquisa, desta maneira, percorre essa dinâmica apontada por Assmann. Cabe a nós, enquanto artistas e pesquisadores ligados à universidade, participar ativamente deste processo de salvaguardar a memória, isto é, de não permitir que o esquecimento sumário seja efetuado sobre aquilo que é importante ser recordado – identificando, no presente, aquilo que segue a nos encaminhar em direção a uma nova catástrofe. O método criativo de Kantor, assim sendo, nos inspira a olhar com mais afeto para nossa história, ressignificando-a em uma esfera ainda mais ampla, onde o compartilhar de nossas vivências é vital para que as forças autoritárias de nossos tempos não consigam minar com aquilo que temos de mais precioso: a memória. Essa, portanto, é a nossa escolha neste trabalho.

Desse modo, iniciamos com a constatação de que a memória é uma estrutura em movimento, isto é, uma energia com leis próprias que parece recusar qualquer ponto final. Essa, ao menos, foi a perspectiva que reforçamos – fundamentalmente se apoiando na concepção da memória enquanto potência. Assim, mais do que concluir sobre tudo que vimos nesta

dissertação, acima de tudo aspiramos lembrar alguns pontos centrais com os quais dialogamos, para finalmente amarrar os fios dessa grande urdidura.

Logo de início, enfatizamos os elementos da temporalidade e da imaginação como preâmbulos históricos das discussões mnêmicas. Tal apresentação permitiu com que considerássemos o evidente deslocamento entre o que foi arquivado em nossa mente (afecção), com o que é recuperado por nós durante a recordação (evocação). Assim, evidenciamos também o caráter processual do recordar, que, ao extrapolar o ato de armazenar, abre mão de um resgate fidedigno do passado – o que reforça ainda mais a arte como um dos campos mais propícios a se lidar com a memória. Aqui, portanto, o imaginar não é uma ameaça, mas sim uma fundamental característica, que amplia ainda mais a capacidade de criarmos simbolicamente um mundo novo por meio das imagens.

Notamos como Kantor participa de um movimento amplo, que sobretudo ganha força a partir da segunda metade do século passado, no qual a obra artística é também uma recolhedora de restos que, ao trabalhar com símbolos e metáforas, permite com que a memória se refugie nela. Mais do que isso, empreitadas como a do encenador polonês destacam a figura do artista como um exímio artesão que, por meio de um olhar sensível, promove uma expansão e aprofundamento sobre nossa realidade. Dessa maneira, tais criações portam um saber que, acima de tudo, é humano. Isto é, que nos permitem incorporar seus ensinamentos àquilo que de mais profundo sabemos sobre nós e sobre as coisas. Afinal de contas, tratam-se de operações que partem de uma busca pela aproximação da experiência individual com a do espectador, e isso só ocorre porque, no fundo, ela é sempre coletiva.

Um dos pontos essenciais para esse trabalho foi perceber que a imagem também efetiva um processo de escritura, aspecto que Kantor tão bem exemplifica em seu trabalho. Assim, destacamos a encenação teatral como um espaço de recordação, meio pelo qual ocorrem transformações significativas da memória na atualidade, especialmente ao participar de uma luta pela rememoração – que se amplia ainda mais em momentos de tensão histórica como o que vivemos hoje. Obras como a de Kantor, dessa maneira, nos indicam acima de tudo caminhos para amenizar traumas coletivos e nos direcionam a uma repetição que não mais aprisiona, mas que finalmente nos liberta através de seus saberes. Tal caminho, no entanto, geralmente passa pelo colocar do dedo em nossas feridas, nos alertando para a realidade de que, impreterivelmente, somos muito mais que meros espectadores de nossa existência.

Com tudo o que vimos, portanto, consideramos que a memória, assim como a obra kantoriana, é um organismo em corrente funcionamento. Sua qualidade de latência, do mesmo modo, nos chama a atenção para o fato de que rastros ainda não decodificáveis sempre estão à espera de uma nova significação por nós. E tal processo, é claro, somente se efetivará quando estivermos dispostos a concretizá-lo no presente, instância temporal na qual a memória é sempre capaz de se reconstruir, de fluir para além de um outrora que não mais nos prenda. Dessa maneira, mais do que o passado, ressaltamos que é no agora que se concretizam as contribuições mais importantes que os processos mnêmicos podem nos ofertar. E é justamente a isso que Kantor estava atento. Assim, essa pesquisa é também um convite, um aceno para que, mais do que nunca, saibamos filtrar de nossa realidade a matéria mais essencial e poética para tudo que criamos.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES, A. **Acerca de la generación y la corrupción**: tratados breves de historia natural. Madri: Editorial Gredos, 1987.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- _____. 'Lembrar para não repetir'. [Entrevista concedida a] Alessandro Silva. **Jornal da Unicamp**, Campinas, 10 a 16 jun, p. 6-7. 2013. Disponível em: https://www.unicamp.br/unicamp/sites/default/files/jornal/paginas/ju_564_pagina_06e07web.pdf. Acesso em 28 out. 2018
- AZEVEDO, Luciene. Formas do romance no século XXI: Um comentário sobre Minha luta de Karl Ove Knausgaard. **Variações sobre o romance**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2016.
- BABLET, Denis. O jogo teatral e seus parceiros. In: KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. Prefácio. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BASKERVILLE, Nelson. **Luís Antônio Gabriela**. São Paulo: Nversos, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, Abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em 23 out. 2020
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças dos velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. **O Tempo Vivo da Memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Editora Contexto, 2018.
- CANTON, Katia. **Tempo e Memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.

CAVALCANTI SILVA, Camilo Gomide. **A própria vida**: efeitos de real e de sinceridade nas autoficções de Julián Fuks e de Karl Ove Knausgård. Dissertação (Mestrado em Literatura), Pontífica Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2017.

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

_____. A dramaturgia da imagem no teatro de Tadeusz Kantor. In: **Rebento**: revista de artes do espetáculo / Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. - n. 2. São Paulo: Instituto de Artes, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

ELIAS, Norbert. **Sobre o Tempo**. Trad. Vera Riberto. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1998.

ERLL, Astrid. **Memoria colectiva y culturas del recuerdo: Estudio introductorio**. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales, Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales; Ediciones Uniandes, 2012.

_____. Travelling Memory. In: **Parallax**, v. 17, p. 4-18, 2011.

FERNANDES, Silvia. Kantor no limiar do teatro. In: **Máquina Tadeusz Kantor**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015. (Catálogo da exposição realizada no Sesc Consolação, em São Paulo, de 19 ago. - 14 nov. 2015). Disponível em: <https://issuu.com/varzeadesign/docs/kantorcatalog>. Acesso em: 28 out. 2020.

FERNANDEZ, Suzanne. Tadeusz Kantor. Les faux souvenirs du spectateur. In: **Revue internationale de Photolittérature**, nº 2. Paris: PHLIT, 2018. Disponível em: http://phlit.org/press/?post_type=articlerevue&p=3153. Acesso em: 26 out. 2020.

FILLOUX, Jean-C. **A Memória**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAUDÉ, Laurent; KUNTZ, Hélène; LESCOT, David. Conflito. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GREINER, Christine. No limite do sonho: uma infiltração tóxica em objetos, vidas e corpos. In: **Máquina Tadeusz Kantor**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015. (Catálogo da exposição realizada no Sesc Consolação, em São Paulo, de 19 ago. - 14 nov. 2015). Disponível em: <https://issuu.com/varzeadesign/docs/kantorcatalog>. Acesso em: 22 out. 2020.

GUINSBURG, Jacob. Apresentação. In: KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HEMINGWAY, Ernest. **Paris é uma festa**. 24ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018.

HIRSCH, Marianne. The generation of postmemory. In: **Poetics today**, v. 29, n. 1, p. 103-128, 2008.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. XII LIÇÃO DE MILÃO (1986). In: CINTRA, Wagner Francisco Araújo. **No limiar do desconhecido: Reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor**. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, p. 375-409, 2008.

KNAUSGÅRD, Karl Ove. O longo caminho de volta. In: JOYCE, James. **Um retrato do artista quando jovem**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, p. 9-14, 2016.

_____. **O fim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. (Minha Luta; 6).

KOBIALKA, Michal. Kantor está morto! Esqueçam Kantor!. In: **Sala Preta**, v. 5. São Paulo: 2005.

_____. Sobre Objetos e Máquinas. In: **Máquina Tadeusz Kantor**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015. (Catálogo da exposição realizada no Sesc Consolação, em São Paulo, de 19 ago. - 14 nov. 2015). Disponível em: <https://issuu.com/varzeadesign/docs/kantorcatalog>. Acesso em: 22 out. 2020.

LACHAISE, Virginie. Le Théâtre de la mort de Tadeusz Kantor: un « gué secret » entre les vivants et les morts. In: **Conserveries mémorielles**, Paris, n. 8, 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cm/2190>. Acesso em: 16 out. 2020.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

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

LESCOT, David. Teatro Documentário. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A problemática dos Lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, 1993.

OTTE, Georg. **Rememoração e citação em Walter Benjamin**. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 4, p.211-223, 1996.

PIZELLI, Pedro Márcio Nascimento. **Rememorando Mnemosine: o Tema da Memória em Walter Benjamin sob o olhar da 'Intervenção Crítica'**. 2006. 99 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teoria da Literatura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. 4ª. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SÁ, Nelson de. Em centenário do artista, exposição sobre Tadeusz Kantor chega ao Brasil. In: **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 jul. 2015. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/07/1650249-em-centenario-do-diretor-exposicao-sobre-tadeusz-kantor-chega-ao-brasil.shtml>. Acesso em: 07 out. 2020.

SANNA, Manuela. Manifestações da aparência e engano da presença no conceito moderno de imaginação. In: LOMONACO, Fabrizio; GUIDO, Humberto; SILVA NETO, Sertório de Amorim e (Org.). **Metafísica do gênero humano: natureza e história na obra de Giambattista Vico**. Uberlândia: EDUFU, 2018.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SILVA, Franklin Leopoldo e. Bergson, Proust: tensões do tempo. In: NOVAES, Adauto (Org.), **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SUCHAN, Jarosław. A Máquina Kantor. In: **Máquina Tadeusz Kantor**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015. (Catálogo da exposição realizada no Sesc Consolação, em São Paulo, de 19 ago. - 14 nov. 2015). Disponível em: <https://issuu.com/varzeadesign/docs/kantorcatalog>. Acesso em: 16 out. 2020.

ŚWIĘCICKI, Klaudiusz. O Teatro de Tadeusz Kantor: entre história e memória. In: **MORINGA - Artes do Espetáculo**, v. 7, n. 2, 11 jan. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/32409>. Acesso em: 29 out. 2020.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. 3ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIANA, Nildo. **Memória e Sociedade**. A luta pela Rememoração. Goiânia: Edições Enfrentamento, 2020.