

# Aparições da morte em Kantor e Rimini Protokoll

*Appearances of Death in Kantor and Rimini Protokoll*

*Apparitions de la mort chez Kantor et Rimini Protokoll*

Bruno Leal Piva

Universidade de Lisboa

E-mail: brulepi@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5145-8391>

## RESUMO:

Parte-se da noção de morte proposta por Kantor através de objetos inanimados e da memória, para perceber alguma forma de vida no teatro quando o ator aparece no palco. Numa aproximação com a Cia. Rimini Protokoll e este período em que vivemos cercados pelo medo e pela solidão, pela falta de encontro, a morte exige um papel não só na vida, mas nas artes: a morte está sempre a rondá-las, constituindo não apenas aspectos conceituais da sua estética na evolução da teoria teatral, mas também influências que promovem a sua discussão sobre a perda e a interrupção da vida como tema para a encenação.

**Palavras-chave:** *Morte. Objeto. Memória. Kantor. Rimini Protokoll.*

## ABSTRACT:

We start from the notion of death proposed by Kantor through inanimates objects and memory, to perceive some form of life in the theater when the actor appears on stage. In an approximation with Cia. Rimini Protokoll and this period in which we live surrounded by fear and loneliness, by the lack of encounter, death requires a role not only in life, but in the arts: death is always there to walk around them, constituting not only conceptual aspects of their aesthetics in the evolution of theatrical theory, but also influences that promote their discussion on the loss and interruption of life as a theme for the staging.

**Keywords:** *Death. Object. Memory. Kantor. Rimini Protokoll.*

## RÉSUMÉ:

Nous partons de la notion de mort proposée par Kantor, à travers les objets inanimés et la mémoire, pour percevoir une certaine forme de vie au théâtre lorsque l'acteur apparaît sur scène. Dans une approximation avec Cia. Rimini Protokoll et cette période dans laquelle nous vivons entourés de peur et de solitude, par le manque de rencontre, la mort exige un rôle non seulement dans la vie, mais dans les arts: la mort est toujours le de se promener autour d'eux, constituant non seulement des aspects conceptuels de leur esthétique dans l'évolution de la théorie théâtrale, mais aussi des influences qui favorisent leur discussion sur la perte et l'interruption de la vie comme thème de la mise en scène.

**Mots-clés:** *Mort. Objet. Mémoire. Kantor. Rimini Protokoll.*

Artigo recebido em: 04/02/2023

Artigo aprovado em: 29/05/2023

## Aproximações

A morte tem sido alvo de questionamentos sobre sua interferência nos mais diversos âmbitos, sejam eles sociais, religiosos, culturais, históricos etc., desde os primórdios da humanidade. Sempre foi vista como uma temática delicada, envolvida em tabus que nos constituem como seres humanos, embora seja a única certeza da vida.

Nos últimos meses, a morte apareceu com mais destaque e ainda mais próxima da nossa realidade, sempre a povoar nosso imaginário e nossas experiências, promovendo agora também um olhar atento sobre seu papel nas artes, a partir da crise gerada pela COVID-19. Mas essa morte não me parece ser uma figura estática, que está sempre à espera de algo: parece-me que ela está em constante movimento, ativa nos diversos meios, atuante e constitutiva da própria dinâmica da vida.

Entre os dias 17 e 20 de setembro de 2020, tive a oportunidade de participar de um *workshop* de Stefan Kaegi, da Cia. teatral Rimini Protokoll.<sup>1</sup> O título da oficina, *Conferência dos Ausentes*, que também deu o nome ao projeto de pesquisa anterior da Cia. e ao espetáculo sem atores estreado em 2022, chamou-me a atenção rapidamente, pois logo imaginei que pudesse questionar a relação da presença e/na ausência física do ator/atriz em cena. Na proposta de Kaegi, as seguintes palavras expressadas em página virtual do evento:

---

PIVA, Bruno Leal. *Aparições da morte em Kantor e Rimini Protokoll*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.43925>>

Imaginem uma conferência para a qual ninguém se desloca. Uma performance na qual os principais cientistas convidados não aparecem fisicamente, mas são representados por alguém local (...) A vantagem de não estar lá – em geral: não ter que estar em todo lugar – torna-se um jogo teatral (KAEGI; BOCA, 2020, não paginado).

No desenvolvimento do *workshop*, a proposta ia se concretizando: ora os textos escritos pelos participantes vinham de histórias resgatadas pela memória e expressados por outros participantes no palco, ora devíamos criar situações e cenas sobre alguém que não pudesse estar lá presente, nem presencialmente nem virtualmente. Em meu grupo de trabalho final, resolvemos representar a pessoa ausente por meio do vídeo, mas de modo alegórico e sem sua aparição, entre outros elementos.<sup>2</sup>

Kaegi também nos apresentou alguns de seus trabalhos, dentre eles, *Nachlass – Pièces sans personne* (2016), criado com Dominic Huber. Essa peça-instalação foi criada a partir de relatos pessoais de indivíduos que estavam a caminho do encontro com a morte, ou que por um motivo e outro consideravam que logo a encontrariam, fosse desafiando-a, fosse esperando-a. Foram escolhidos oito atuentes que participaram da criação da peça, mas que se apresentavam na cena através de sua ausência, representados por suas vozes gravadas, objetos, mobílias, fotos e vídeos compostos por memórias pessoais. Alguns deles, antes e após a estreia, foram ao encontro marcado com a morte, deixando traços do passado de suas vidas em constante atualização por suas ausências no presente teatral.

Assim, tomando por base a aproximação com o Rimini Protokoll e este período em que vivemos cercados pelo medo, pelas incertezas, pela saudade, pela solidão, pela falta de encontro, enfim, pela ausência, atentei-me que a morte exige, reivindica um papel não só na vida, mas nas artes: a morte está sempre a rondá-las, em movimentos cíclicos que constituem não apenas aspectos conceituais da sua estética na evolução da teoria teatral, mas também influências que promovem a sua discussão no sentido de perda e interrupção de vida, como tema para a encenação. De que modo a morte atua no teatro e em *Nachlass*? Qual a sua importância?

Para isso, busco a noção de morte proposta por Kantor situada especialmente em sua derradeira fase teatral, quando tal conceito é explicitamente declarado, mas sem pontuá-lo em seus espetáculos, visto que tal pensamento cênico permeia toda sua obra, mesmo ainda em sua fase do Teatro Independente com a encenação de *o Retorno de Ulisses*, quando Kantor observava a

chegada dos soldados moribundos que retornavam à Polônia durante a II Guerra Mundial. Os objetos inanimados, vazios, que foram já recorrentes desde o início de suas produções, atentando-se ao uso de manequins até mesmo em seu primeiro espetáculo, *Balladyna*, já possibilitavam a intenção de fazer perceber alguma forma de vida no teatro, quando o ator aparecia em palco. Conforme aponta Denis Bablet (BABLET, 2004) em prefácio da compilação de escritos de Kantor, intitulada *O Teatro da Morte*,

Toda a obra de Kantor é bem um diálogo com a realidade, mas através da realidade degradada já é uma aproximação da morte. A *Classe Morta* não é nada mais senão um encontro com ela. No plano da arte, no plano da vida. Mas a arte não poderia ser senão vital. A *Classe Morta* não é trágica. Na tensão entre o grotesco e a ternura, ela “traduz a aspiração a uma vida plena e total que abrange o passado, o presente e o futuro”. Mas ela marca um momento decisivo na evolução artística: aquele em que o manequim já utilizado em *Santa Joana*, em *A Galinha d'Água* e em *Os Sapateiros*, “objeto vazio” e “mensagem de morte”, torna-se modelo para o ator vivente. Um modelo, mas de modo algum um substituto. Aquele em que Tadeusz Kantor descobre que somente a ausência de vida permite exprimir a vida. Aquele enfim em que ele imagina, instante revolucionário entre todos, o aparecimento do ator (BABLET, 2004, p. 14, grifos do autor).

No período que denomina o Teatro da Morte, sua visão é declarada no manifesto homônimo com as seguintes palavras:

Não penso que um *manequim* (ou uma *figura de cera*) possa ser o substituto de um *ator vivo*, como queriam Kleist e Craig. Isso seria fácil e ingênuo demais. Eu me esforço por determinar as motivações e o destino dessa entidade insólita, surgida inesperadamente em meus pensamentos e em minhas ideias. Sua aparição combina-se à convicção, cada vez mais forte em mim, de 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. 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* (KANTOR, 2004, p. 135, grifos do autor).

Assim, nesse momento é expressamente exposto que o ator deveria retirar-se de cena, abandonar o palco das atenções, mas não de modo permanente. Deveria causar uma espécie de nostalgia, sinalizar sua ausência, para então poder retornar da memória entre os mortos. Citando Kleist e Craig, dois antecessores do pensamento sobre a ausência do ser humano em cena que defendiam a artificialidade em oposição à vivência cotidiana, podemos entrever que considerava esta uma “natureza” inapta para o acontecimento artístico. Ao dar seu toque pessoal, o indivíduo acaba por danificar a obra de arte com a sua racionalidade, atribuindo afetos que não correspondem com a

originalidade criativa da obra. Apenas um corpo sem vida, pronto para agir com eficiência, poderia expressar a vida de modo consciente que a arte cênica requer, um modo de construção para além do indivíduo socialmente condicionado. Kantor parece não discordar de todo com ambos os artistas e parece utilizar suas ferramentas operativas (manequins e objetos), para trazer um novo conceito de transformação para a estética e teoria teatrais. Além deles, cabe considerar também a noção de morte em Maeterlinck, que se une aos dois artistas citados por Kantor na questão da artificialidade da obra teatral, como sendo ela mesma a própria vida da arte, veiculada através da espontaneidade produzida pelo caráter mecânico do objeto, construído conscientemente e gerador de símbolos. É por meio dos objetos que a presença humana pode ser identificada, sem ações ou sua presença física. É através da ausência da vida, isto é, da morte, que a vida pode surgir, a sensação de mistério produzida no imaginário por meio da artificialidade e do símbolo por ela gerada.

De todo modo, embora a intenção não seja a de verificar os valores conceituais e temáticos que foram atribuídos à morte ao longo da renovação estética e teórica teatrais, é importante considerar sua influência no teatro de Kantor e, mais ainda, como através de Kantor podemos tentar estabelecer uma conexão com a cena contemporânea. Quais são os agentes cênicos presentes em Rimini Protokoll que nos permite aliar e confrontar um estudo com as teorias e criações artísticas de Kantor, a partir da ideia de morte como relação entre presença e ausência do ator em cena? Tomam-se os seguintes elementos para tornar a discussão proveitosa e concisa: os objetos; a memória e a imaginação no jogo entre ficção e realidade (cotidiano x artificial); e o espectador e sua experiência no espaço-tempo teatral. De que modo esses aspectos, a partir da ideia de morte, são operacionalizados em Kantor e Rimini? O cruzamento entre eles pode constituir uma nova forma de coparticipação teatral, se é que isso é possível?

### **Ator e objeto: objeto-actante**

Os estudos sobre Kantor sugerem que o encenador não reivindicava a ausência do ator em cena para a renovação do teatro, ou melhor, para a formação de um novo tipo de teatro. Através dos objetos – corpos inanimados –, parece que sua proposta final gira em torno da problemática da presença do visível como modo de sensibilização do acontecimento teatral. O objeto, visto como elemento concreto e dissociado de sua função primária, separado e destituído de valor funcional

em si, mostra-se como material morto, retratando seu aspecto passado, recuperado pela imagem produzida pela memória. Opõe-se ao ser humano, no sentido de confronto com o real do acontecimento presente teatral, como uma existência estranha, ao mesmo tempo que dele participa, rompendo, paradoxalmente, com a ilusão causada pela associação de sua imagem como funcionalidade e significado. Não reproduz a realidade, mas a ressignifica e a transforma no instante teatral. Assim, a valorização do objeto como elemento teatral, destituído de vida, morto, não vem para afastar o ser humano do ato cênico, mas vem para colaborar na discussão sobre se e como é possível criar um novo teatro e um novo ator, ou melhor, contribuir para tornar o ser humano apto a fazer de si um princípio de arte. Ao ver o objeto (visibilidade), estranhamente identificar-se-á como ser vivo, reconhecendo sua condição efêmera em vida, que o sensibilizará e trará um novo impulso de decisão para a cena, tornando-o ator duplo. Duplo porque o ator conecta-se à sua persona e ao objeto/manequim que o representa. Já em *Nachlass*, ao contrário, a ausência do ator é dupla – física e temporalmente –, cuja presença só pode ser constatada a partir de memórias passadas e objetos acabados – mortos.

A ausência do ator, então, pode não se referir de todo à sua ausência em palco, mas ao uso da artificialidade que amplifica sua presença artística, do mesmo modo que também produz um efeito de ausência, de morte, provocado pela falta de ação do inanimado. É um encontro entre dois corpos distintos, um encontro com o estrangeiro (o que vem de fora), com o estranho, mas que ao mesmo tempo aguça a intuição e parece familiar à memória. A indagação reelabora-se: de que modo a morte se apresenta em *Nachlass*, como temática e linguagem teatral, tendo como base teórica a conceitualização proposta por Kantor?

Em *Nachlass*, todos os elementos cênicos são minuciosamente escolhidos para a realização de uma peça que convirja numa atmosfera de testemunho, cujas situações colocadas dependem do desempenho do espectador, que deve executar livremente as ações para inserir-se no universo dos ausentes-presentes, mortos-vivos. Cada espaço é especialmente reservado e arquitetado para cada sujeito-participante e que transforma a experiência ainda mais íntima. A busca e a doação de objetos que iluminam o cenário, reforçam traços vitais ali expostos. O objeto é mais do que a matéria em si: é também a materialização de memórias, um discurso emprestado, uma personagem criada, um palco projetado na fronteira entre realidade e ficção, para ausentar-se de significado e estabelecer o vazio. Entretanto, para Kantor, o objeto não deve ser supervalorizado e desta-

cado como um grande elemento cênico, mas deve exercer seu simples papel de objeto, sem manuseio como muleta: “No momento em que a arte contemporânea reencontrou o objeto e pôs-se a mexe-lo [sic] como uma bola inflamada e ardente que tinha à mão, as questões: como *exprimir, evocar, interpretar*, tornaram-se, nessa situação excepcional, muito loquazes, pedantes e ridículas. O objeto É simplesmente, eis tudo!” (KANTOR, 2008, p. 105, grifos do autor). Assim, o objeto deve ser encarado como um fenômeno artístico espontâneo e desmotivado, a fim de dar a sensação de acaso, mas sem ser também meramente um acessório.

Ao mesmo tempo, o objeto começa a adquirir uma presença própria, uma vida, que se articula com o acontecimento teatral. A preocupação inicial, ao que tudo indica, nasce da forma do objeto e sua desinteressada relação com os atores e com a encenação, uma vez que cada elemento possui o seu próprio estatuto dentro da cena e se integram para a concretização da obra artística. Kantor, para além dos manequins, preza por objetos com aparência desgastada, mecanicamente mal regulados, trazendo à tona uma ideia de passado, de antigo, que personifica uma ideia de morte. Neste sentido, ele passa a ganhar um estatuto antropomórfico, mesmo que esta não seja a intenção inicial do encenador, mas que acaba por penetrar na experiência humana dos atores e dos espectadores.

Em *Art and objecthood* de Michel Fried (2003), embora o autor utilize a arte minimalista (ou arte literalista) para expor seu pensamento acerca do objeto, vale aqui transpor sua ideia do conceito antropomórfico para o objeto de Kantor e em *Nachlass*, tendo em vista a influência construtivista e dadaísta do primeiro e a aproximação ao minimalismo mais conceitual do segundo. Para Fried, a prática e teoria literalistas possuem “*a kind of latent or hidden naturalism, indeed anthropomorphism (...)*” em que “*the meaning and, equally, the hiddenness of its anthropomorphism are incurably theatrical*” (FRIED, 2003, p. 173). Ao tentar destituir o valor de objetividade do objeto, Kantor acaba por gerar um efeito contrário, isto é, a objetividade revela uma espécie de presença por trás da presença física do objeto. Não importa a dimensão desse objeto, que pode ser de grandes máquinas ou mesmo de pequenas fotografias, mas sim a presença que o próprio objeto evoca a partir das relações que estabelece com os atores. Os atores, apesar de não serem substituídos pelos objetos, passam a depender completamente deles, sem os quais os atores despontariam a sua ausência de participação. Assim, os objetos passam a obter uma identidade dentro da encenação,

que converge com a identidade das personagens, atuando de modo recíproco: apesar de sua forma inanimada, alcançam o estatuto de animados, sendo-lhes conferido vida, isto é, um caráter antropomórfico.

Para tanto, o objeto, agora também em *Nachlass*, é colocado numa dada situação, ou melhor, numa situação teatral, estabelecendo o jogo entre ele e o espectador que experiencia. Contudo, nessa situação, há a impressão de que o objeto também experiencia a situação proposta pelos encenadores, mais uma vez convocando um espírito ativo e participativo da cena, embora sua aparência degenerada, em Kantor, remeta à uma vida degradada, perto de seu fim – da morte. Ou seja, o objeto acaba por produzir um efeito teatral de presença de palco, em que não é “*entirely unlike being distanced, or crowded, by the silent presence of another person*” (FRIED, 2003, p. 172). Kaegi, ao contrário de Kantor, utiliza os objetos com propósitos muito bem definidos esteticamente e verossímeis da realidade dos atores ausentes. Não são objetos óbvios, uma vez que não estão ali para representar fielmente a vida e a morte dos participantes “semipresentes”, mas sim para sugerir determinadas angústias, anseios e comportamentos deles. Assim, é possível perceber que independente da intenção dos encenadores quanto ao uso e formato dos objetos, é no jogo que estabelecem com os demais elementos cênicos que adquirem vida, sua qualidade antropomórfica.

Cabe dizer que o efeito contrário também é produzido pela presença dos objetos, no que diz respeito à “semiausência” ou “semipresença” dos atores no palco. Essas expressões antecedidas pelo prefixo *semi* introduzem a ideia de que tanto os atores e não atores<sup>3</sup> de Kantor como os não atores<sup>4</sup> de Kaegi estão de algum modo envolvidos na cena. No caso de Kantor, todos os espetáculos são constituídos com a presença física de actantes<sup>5</sup>, embora haja sua descentralização em conformidade com a importância atribuída também ao objeto. Já em Rimini, em alguns espetáculos como em *Uncanny Valley*<sup>6</sup>, *Black Box*<sup>7</sup> e mesmo em *Nachlass*, a ausência de actantes é completa, que passam a adquirir presença apenas pela presença dos objetos, que, assim, personificam-no. Isto é, os objetos não apenas personificam-se a si mesmos, adquirindo um caráter próprio, como também trazem à vida a presença dos actantes, vislumbrando-se, então, sua dupla identidade.

Tanto num encenador como em outro, o objeto tem função essencial de potência e qualidade artística. Tem a finalidade não apenas de atribuir valor estético à encenação do espetáculo, como de ser ele mesmo ferramenta fundamental para gerar dinâmica dentro do acontecimento teatral e,



assim, trazer possibilidade de novas linguagens. Produz estranhamento e também reconhecimento: por um lado, trazendo a sensação de mistério e, assim, de aproximação com a morte, quando se apropria de um poder vital (antropomórfico) que a ele não pertence e nos revela nossa condição mortal ao nos confrontar com sua imagem e indefinida duração (ideia de infinitude); e, por outro, trazendo em seu aspecto real numa circunstância fictícia o reconhecimento de nós mesmos como seres humanos, através de memórias que vivemos ontem, hoje e se produzirão para a vida de amanhã.

### **Memória como imaginação no jogo entre o real e o fictício**

Podemos reconhecer até aqui a relevância dos objetos na criação artística dos encenadores do Teatro Cricot 2 e de Rimini Protokoll. Suas linguagens artísticas tentam promover a artificialidade, a falta de vida (morte), como elementos essenciais para o evento teatral. Se Kantor opta por objetos desgastados, Kaegi prima por sua aparência impecável, com o contributo valioso da tecnologia audiovisual. De qualquer maneira, ambos se preocupam em estabelecer relações com todos os agentes cênicos, para que agucem o senso de realidade dado pela ficção.

É inegável a ligação de Kantor com o resgate do passado pela memória. É especialmente no período do *Teatro da Morte*, após 1970, que esse mecanismo é refletido de modo contundente e explícito, como em *A classe morta* (1975), *Wielopole, Wielopole* (1980) e *Hoje é meu aniversário* (1991). Em *Wielopole, Wielopole*, as personagens de sua ficção estão diretamente conectadas e inspiradas por membros de sua família, cuja história remonta passagens em que eles viveram durante a I Guerra Mundial. A partir de aspectos da vida real, o polaco leva à cena uma história que tenta resgatar a sua infância, mas não de forma literal, já que se dá através da arte e pela impossibilidade de restituir o passado como exatamente aconteceu. Além das marcas de sua infância, impressões da II Guerra Mundial estão muito presentes em suas peças, como em *Hoje é meu aniversário* (1991). Trata-se de memórias contadas de modo fragmentado, em ações entrecortadas e numa crescente sucessão de eventos que se iniciam da irrupção do silêncio à balburdia, oscilando nesses dois estados.

Não é coincidência que o foco de seus temas tenha como princípio histórias de sua vida naquele momento. Nessas duas peças do Teatro da Morte, Kantor leva à cena não apenas memórias individuais, mas também coletivas e que dizem respeito à história de seu país. A presença de uma memória coletiva é, assim, fundamental e expressada nos espetáculos através de escolhas artísticas individuais do encenador polaco, ressaltando e ampliando seu contexto histórico, tornando-se imprescindível para a estrutura, o sentido e a profundidade das recordações de cunho pessoal e coletivo. Trata, então, de resgatar uma memória histórica, mas que tende a se dissolver no ato artístico, perpassado por outras camadas ficcionais que se juntam a essa realidade da vida, impossível de ser reproduzida fielmente – nem seria essa a intenção de Kantor. As memórias, então, passam a operar sobre o plano pessoal e o social, o individual e o coletivo, transitando entre aspectos históricos e imaginários surgidos das duas guerras mundiais.

Ainda sobre este aspecto, a memória pode também funcionar como ferramenta expressiva da realidade, através do que Carl Jung (2008) denomina *inconsciente coletivo*. Quando o inconsciente individual é de algum modo acionado, por exemplo, pelos sonhos, a pessoa é capaz de se aproximar de uma imagem de mundo construída individualmente, mas que, se bem estimuladas ou representadas (como artisticamente), podem se transformar numa imagem de mundo coletiva, um modo compartilhado de vivências ou comportamentos que se aglutinam e atuam conjuntamente, tornando-nos conscientes das ações desenvolvidas no palco ou na vida. Essa consciência ampliada extrapola os limites de anseios pessoais e produzirá uma relação com o mundo social, inserindo o indivíduo actante numa espécie de comunhão com o outro, construindo a esfera do inconsciente coletivo (JUNG, 2008, p. 64-65), e que por sua vez integrará sua memória. Assim, o inconsciente pode produzir efeitos eficazes para a memória individual e também coletiva na criação e acontecimentos teatrais, gerando imagens representacionais e identificáveis do mundo interior e exterior dos actantes. Deste modo, tanto em Kantor como em *Nachlass*, a memória exerce uma função primordial, aguçando o inconsciente dos participantes, embora a construção de imagens produzidas pela memória parta de diferentes estratégias: Kantor alimenta-se de seu inconsciente e memória individuais, transformando-os artisticamente em coletivos, através da atmosfera histórica e social. Já em *Nachlass*, a preocupação gira em torno da morte como assunto que se atualiza constantemente na memória e que parece emergir e despertar a todo instante como e para uma consciência individual, que também se produz pelo espírito e tabu coletivos.

Em *A classe morta*, Kantor procura na memória aspectos de sua juventude, levando para a cena impressões de sua época escolar e expressando-as em ecos e fragmentos. As personagens apresentam-se em formas de arquétipos universais, cada qual com sua função social. Já o texto não possui uma narrativa linear, assim como também as lembranças da memória, funcionando como pretexto para abordar determinados temas históricos, sociais e culturais, entrecruzando-se. Os manequins também exercem grande fascínio sobre o plano da memória: trazem à tona a ideia da morte dessa fase da vida, de um passado que não se pode viver novamente, mas que ao mesmo tempo se regenera pela artificialidade degradada desses instrumentos de transcendência, que se calam ora porque não lhes cabem mais a voz, ora porque lhes era constantemente tirada, ora, talvez, porque essa voz nunca de fato lhes foi dada.

Em *Ma Maison*, Kantor expõe como o instrumento da memória foi ainda mais fundamental para a criação de outros espetáculos após *A classe morta*, uma visão interior que deveria ser exteriorizada numa tentativa de inovação artística:

*La fin du monde. Depuis des siècles elle apparaît dans les pensées et l'imagination humaine. A l'occasion des cataclysmes: de la nature comme de la fureur humaine (...) Depuis le début de ma création cette image vit en moi, au plus profond. Tous les tableaux de mon imagination, de ma vie entière étaient et sont "en elle". Maintenant je veux l'extraire, comme l'on extrait une image du temps de sa jeunesse. Ne pas avoir honte de sa naïveté. Toute ma vie, c'était comme si j'en ignorais la présence, là "en bass", dans les profounders obscures. J'estimais qu'il fallait bâtir – au-dessus d'elles – des structures saines, indépendantes, qui présenteraient la conscience. Il n'en est rien! Aujourd'hui je vois que dans ces combinaisons "conscientes" cette image (KANTOR, 1991b, p. 13).*

Essa imaginação que os sonhos e a memória podem trazer – entrecortada e fragmentada –, quando confrontada com as ações dos actantes no palco, coloca estes últimos num patamar de igualdade artística com os demais elementos cênicos, evitando qualquer pretensão de representar o inalcançável – a vida própria engendrada pela criação artística, ela mesma realidade em si. Nesse teatro povoado pela memória, a arte encerra-se em si mesma, num ciclo infinito, que renasce em toda apresentação, embora traga a sensação de estar pronta, acabada, artificializada, finita – *morta-viva, ausência-presente*. A partir dessa construção artificial, com o apoio das memórias individuais e coletivas, nesse estado de consciência que produz o teatro no presente (vida) e através também do imaginário e do passado sombrios (morte), é que o jogo entre ficção e realidade se estabelece, gerando e gerada pela imaginação.

Para nos aproximar desse espírito imaginativo, o escritor Ítalo Calvino sugere que o sonho, a fantasia, “a imaginação é um lugar dentro do qual chove” (CALVINO, 1990, p. 97). Ainda, para ele, a imaginação pode ser originada pelo nível corpóreo, que se realiza através dos sonhos, ou por visões interiores. Essas visões internas são produzidas mentalmente, a fim de estabelecer conexão com as mais variadas circunstâncias e constituindo a *imaginação visiva* (CALVINO, 1990, p. 100), em que essas visões

(...) ligam-se de preferência a emissores terrestres, tais como o inconsciente individual ou coletivo, o tempo reencontrado graças às sensações que afloram do tempo perdido, as epifanias ou concentrações do ser num determinado instante ou ponto singular. Trata-se, em suma, de processos que, embora não partam do céu, exorbitam das nossas intenções e de nosso controle, assumindo a respeito do indivíduo uma espécie de transcendência (CALVINO, 1990, p. 102).

Tanto no *Teatro da Morte* como em *Nachlass*, é possível perceber que a aura imaginativa é um mecanismo comum a ambos, embora pareçam partir de pressupostos distintos. Enquanto Kantor utiliza a memória individual e coletiva para atingir o inconsciente, que por sua vez produzirá imaginação, Kaegi parte da própria imagem visiva para alcançá-la. Deste modo, podemos mais uma vez defender que a literalidade dos objetos, por exemplo, extravasa o âmbito de suas funcionalidades cotidianas, conduzindo o espectador a criar suas próprias imagens e, conseqüentemente, constituindo sua imaginação sobre as histórias narradas ou visualmente oferecidas pelos recursos audiovisuais. Além disso, a memória que se apresenta através dos relatos dos actantes não intenciona remeter a um passado, mas por ele, conectar-se ao presente do instante-agora, representificando-se continuamente. A ideia de Kaegi e dos não atores é a de eternizar suas memórias, para que não desapareçam, e apenas com a interrupção de suas vidas – pela morte – é que poderão de algum modo perpetuar suas vidas, imortalizá-las.

A combinação entre memória e imaginação, assim, pode ser considerada uma rica fonte de produção de efeito entre realidade e ficção, limando certezas sobre o que foi aproveitado da vida real para a construção artificial/ficcional do teatro. À medida que as lembranças/memória partem do passado e são retornadas ao presente da vida, acabam por sofrer transmutações, adquirindo uma imagem híbrida que se distancia do seu caráter original, mas que ao mesmo tempo dele depende. Isto é, ao ser reconstituída no teatro, a memória será remontada a serviço da artificiali-

dade, que tratará de impor limites para a realização cênica (fictícia), e a imaginação desdobrar-se-á, indubitavelmente, através das imagens propostas pelos dois encenadores, embora por vias diferentes.

## **Espectador e experiência no espaço-tempo**

Ao se discutir a interação entre actantes com outros elementos da encenação, como visto anteriormente, torna-se essencial falar sobre o papel do espectador na criação teatral. Claramente, tanto em *Nachlass* como nas obras do Teatro da Morte, sua função não diz respeito à mera recepção acumulativa de informações distribuídas por uma narrativa linear de ações, gestos e textos que conduzam a uma história formatada para ser compreendida sob um único ponto de vista.

Neste sentido, a experiência vem lutar a favor desse momento em que o espectador está diante do acontecimento teatral, conduzindo-o a reelaborar sentidos, significantes e significados da cena. A percepção, que antes era minada ao entendimento de um sentido global da peça, passou a conquistar um espaço múltiplo e plural, influenciada pela disposição das diversas áreas artísticas e em seu constante cruzamento. Assim, a experiência deixou de ser pautada pela compreensão única e inequívoca das referências oferecidas pelos meios estéticos e artificiais e começou a reclamar um saber da experiência no aqui-agora.

Para inserir o espectador nesse movimento de experiência da experiência, os teatros pós-dramáticos<sup>8</sup> de Rimini Protokoll e Tadeusz Kantor são ambientados em espaços não convencionais. Seus trabalhos procuram deslocar o espectador para a experiência numa via direta da inovação estética da linguagem teatral, em que o espaço é literalmente um aliado para despertar e produzir sentidos diversos e adversos, juntamente com os outros dispositivos multiartísticos. Além disso, esse espaço deve se aliar ao instante-agora, ao tempo presente que proporciona a vivência da experiência em percepções sensoriais e em situação extracotidiana, causada pela artificialidade cênica e pela troca entre os agentes que dela participam.

*Nachlass* é um espetáculo-interativo que convida seus espectadores a passear por oito diferentes cabines, cada qual contemplada pela atmosfera de seus anfitriões ausentes. Os convidados estão livres para entrarem, participarem mais ativamente ou apenas observarem e saírem desse encontro quando assim desejarem. Algumas cabines são mais interativas, oferecendo água e chá, desde que

o espectador se disponibilize a deslocar-se de sua cadeira para pegá-las; outras funcionam mais como um local de testemunho, em que os relatos assumem tons mais confidenciais. De uma forma ou outra, propõem ao espectador que participe e construa juntamente a atmosfera narrativa fictícia, porque é artificial, mas também é real. É real porque são contadas histórias de pessoas que estão próximas da morte e não há nada mais factual do que essa realidade: uma abertura de experiência supostamente escandalosa e fúnebre, mas que forma parte da nossa vida cotidiana e que nos faz pensar sobre quem somos, para onde vamos e de onde viemos.

Os actantes desse espetáculo, como sabemos, não estão fisicamente presentes, mas se presentificam através, por entre outros meios, pela sua voz gravada. Acentuam, ritmizam, entonam e entoam suas confidências, muitas vezes nem tão secretas. Imprimem no espectador sua marca atravessada pela experiência da experiência, cujo grande motivo desse encontro é narrar sobre sua morte. Walter Benjamin (1987) diz que a origem da narrativa está na autoridade da morte, pois é no momento em que ela aparece 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” (BENJAMIN, 1987, p. 207). Critica que a morte na atualidade é evitada e rechaçada da vida contemporânea, o que nos leva a uma gradativa falta de ciência da existência: “Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu” (BENJAMIN, 1987, p. 207). Assim, embora o tabu em torno da morte seja evidente na sociedade ocidental, é preciso que a sua aparição seja exposta para a transmissão de nossas culturas, para o engendramento de novas histórias e para o espírito criativo, e o meio teatral de Rimini Protokoll disponibiliza essa abertura à morte por meio não só dos actantes ausentes, mas sim também pela experiência que o espectador atinge ao confrontá-la num determinado espaço programado para o presente.

Kantor também procura aproximar a morte da consciência humana, revelando seu potencial poder gerador de novos significados pela, na e para a criação teatral, especialmente em suas últimas obras. Expõe-na tanto nas temáticas de suas peças como a utiliza como mecanismo de sua produção estética, localizando-a em ambientes que a valorizem, como a estreia de *Wielopole*, *Wielopole* numa igreja em Florença. Nessa interação entre morte e vida, presença e ausência, o espaço-tempo convida, então, actantes e espectadores a experienciarem o evento pós-dramático.

O encenador, assim, tenta estabelecer uma relação de comunhão entre os envolvidos, que ao se inserirem na trama, compartilham tais experiências, em tempos da crescente individualização do ser que se dava na época.

Jacques Rancière (2012), ao discutir a importância da emancipação do espectador, propõe que o teatro é um lugar fundamental para se observar as diversas interações subjetivas, que desperta as formas de sensibilidade e partilha da experiência humana. Essa experiência, conforme já dito, deve ser experienciada de modo independente, individual, embora haja o corpo coletivo para o acontecimento desse teatro. Nesse sentido, Rancière sugere que o espectador deve ter o poder de realizar suas próprias associações e dissociações de um espetáculo, agindo, (re)conhecendo, fazendo e tomando por sua essa percepção empírica. Assim, a emancipação é vista como o “embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2012, p. 23). É dizer que o espectador de *Nachlass* ou de *A classe morta* se capacita a criar novas histórias a partir das criações artísticas dos encenadores suíço e polaco, apropriando-se exclusivamente e ao seu modo das percepções por elas causadas, em situação de dissenso sensorial e qualitativo, tornando-se assim, também, protagonista de sua própria história.

## Últimas considerações

A experiência que engendra o conhecer, então, se estabelece como um dos cerne do trabalho dos dois artistas, propondo a intersecção entre a obra criada e o poder criador de vida (presença) que dela pode ser obtido. Para tanto, a interação entre actante e espectador é essencial na composição de sua realidade, seja na sua presença ou ausência físico-corpórea, que se dá pela via fictícia teatral, num determinado espaço-tempo, no confronto do observador-agente com o trabalho executado durante o desenvolvimento cênico. Esse espectador-agente acaba por reconhecer-se no interior da obra, dela também participando, e adquirindo consciência de sua existência em seu exterior, no espaço dentro e fora do teatro e que se remodela na interioridade psíquica de cada participante, dependendo das suas motivações, disponibilidades, qualidades de experiência e experiências durante o acontecimento artístico.

Kantor e Kaegi, dois encenadores multiartistas que desenvolvem suas criações artísticas em espaços não convencionais, também insistem na realização de um teatro que envolva todos os actantes (atores, não atores e espectadores), que muitas vezes parecem ora fragmentar-se, ora duplicar-se, ora ausentar-se pela presença de outros elementos cênicos. Entretanto, podemos perceber algumas diferenças no uso dos dispositivos propostos, como a memória e mesmo os objetos, alterando, assim, as sensações promovidas em seus encontros. Ambos propõem a morte como parte integrante do acontecimento teatral, que participa ativamente como tema e como mecanismo de linguagem estética da cena. Esse jogo entre ficção e realidade que se acentua por ser constituído por actantes-ausentes e, ainda mais, por actantes não profissionais, amplifica a noção de morte, estabelecendo uma indagação do que poderá ser o teatro num futuro próximo e como ou se existirá uma nova pedagogia de formação de atores, seja para atualizar os já experientes, seja para direcionar os iniciantes.

A morte é movimento, não fica à espera. E nesse jogo com a morte, como no jogo de xadrez entre ela e o cavaleiro em *O Sétimo Selo* (1956) de Ingmar Bergman, numa atmosfera de sonho, mas de absoluta realidade histórica do período pandêmico da peste negra do século XIV, atua no ensinamento de Zaratustra: "(...) igualmente odiosa para o combatente e para o vencedor é vossa morte de sorriso amarelo, que se aproxima furtivamente como um ladrão – e, no entanto, chega como um senhor" (NIETZSCHE, 2011, p. 69). Assim, a morte é atuante e prodigiosa, uma velha (des)conhecida que atua nas lembranças do passado já vivido (morto), atua no presente nos objetos, aos que aqui ficamos e no espaço, e se projeta para o futuro, despertando-nos para nossa condição de seres vivos, que o teatro trata de eternizar em experiência no instante-agora do palco: o infinito que a arte estabelece, uma presença na ausência e uma ausência presente.

Agradecimentos à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e ao Centro de Estudos de Teatro (CET/ULisboa). Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2020.04605. BD.



## REFERÊNCIAS

- BABLET, Denis. O jogo teatral e seus parceiros. In: KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**: textos organizados e apresentados por Denis Bablet. Tradução de J. Guinsburg, I. Kopelman, M. L. Pupo e S. Fernandes. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2008.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: reflexões sobre Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221. (Obras escolhidas, 1).
- BERGMAN, Ingmar. **O sétimo selo**. Suécia: Svensk Filmindustri, 1956. 1 vídeo (97 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A-rBzHlvoVA>. Acesso em: 20 dez. 2020.
- CALVINO, Ítalo. Visibilidade. In: CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 95-114.
- FRIED, Michael. Art and objecthood. In: AUSLANDER, Philip (ed.). **Performance**: critical concepts in literary and cultural studies. London/New York: Routledge, 2003. p. 165-187. (v. IV).
- JUNG, Carl. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- KAEGI, Stefan; HUBER, Dominic. **Nachlass – Pièces sans personne**. Vídeo do espetáculo de Rimini Protokoll. Lausanne: Vidy Théâtre-Lausanne, 2016. 1 vídeo (22 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/207477304>. Acesso em: 16 dez. 2020.
- KAEGI, Stefan; BOCA Associação Cultural. **Conferência dos ausentes**. Boca Associação Cultural. Lisboa, 2020. Disponível em: <http://www.bocabienal.org/evento/workshop-com-stefan-kaegi-rimini-protokoll/>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- KANTOR, Tadeusz. **A Classe Morta**. Vídeo do espetáculo de T. Kantor. Cracóvia: Telewizja Polska, 1975.
- KANTOR, Tadeusz. **Wielopole, Wielopole**. Vídeo do espetáculo de T. Kantor. Florença: Teatro Cricot 2, 1980.
- KANTOR, Tadeusz. **Hoje é meu aniversário**. Vídeo do espetáculo de T. Kantor. Cracóvia: TVP Kraków, 1991a.
- KANTOR, Tadeusz. Ma maison. In: BANU, Georges (coord.). **Ô douce nuit – les classes d'Avignon**. Paris: Actes Sud-Papiers, 1991b. p. 13-16.
- KANTOR, Tadeusz. **Le théâtre de la mort**: textes réunis et présentés par Denis Bablet. Paris: L'Age D'Homme, 2004.
- KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**: textos organizados e apresentados por Denis Bablet. Tradução de J. Guinsburg, I. Kopelman, M. L. Pupo, & S. Fernandes. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2008.
- LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIMINI PROTOKOLL. **Nachlass** – Pièces sans personnes. Documento textual cedido por S. Kaegi. Lausanne: Vidy Theatre-Lausanne, 2017.

RIMINI PROTOKOLL. Website. Disponível em: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/>. Acesso em: 13 dez. 2020.

PÓS:

## NOTAS

---

1 Essa oficina foi ministrada pelo próprio Stefan Kaegi e promovido pela Boca Associação Cultural na edição bienal da *Boca Summer School 2020*, em parceria com a Fundação GDA e realizado na Culturgest, em Lisboa – Portugal.

2 O grupo foi composto por três pessoas que se interessavam pelo mesmo tema – a ilegalidade imigratória –, em que lidamos com a história dum residente ilegal na Suíça. Construimos uma cena que pudesse evocar sua presença na sua ausência e, cautelosamente, tratamos de contar suas angústias e experiências sem nos apropriar do seu lugar de fala, utilizando um discurso narrativo em terceira pessoa do singular. Convidamos dois participantes do *workshop* para atuar na cena, cujas instruções eram repassadas por um caderno no próprio ato cênico: num primeiro momento, uma das participantes leu o texto que elaboramos em terceira pessoa do singular e, noutro, o participante leu indagações em primeira pessoa do plural, indagando por que não poderíamos falar em nome do imigrante. O vídeo da formiga desorientada foi repetido durante toda a cena, onde também se incluíam uma luminária giratória com luzes coloridas, o caderno e um microfone.

3 Kantor costumava integrar em seus espetáculos artistas de outras áreas, como artistas plásticos, poetas e teóricos da arte (BABLET, 2008, p. 6).

4 No caso do Rimini, os integrantes são na maior parte pessoas com profissões bem distintas e variadas, sendo desde policiais até reformados.

5 A partir daqui, o termo *actante* pode ser concebido como aquele que executa ou sofre o ato teatral.

6 Este espetáculo é conduzido por um robô que faz críticas aos velhos hábitos do teatro e dos atores.

7 Neste espetáculo, apenas os espectadores é que atuam, narrando suas experiências após conhecerem os bastidores de um teatro – a entrada é individual.

8 Opta-se por utilizar o termo *pós-dramático* de Lehmann por entender que os dois encenadores aqui discutidos realizam um teatro que “supõe a presença, a readmissão e a continuidade das velhas estéticas, incluindo aquelas que já tinham dispensado a ideia dramática no plano do texto ou do teatro. A arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relações com formas anteriores” (LEHMANN, 2007, p. 34). O crítico alemão também inclui Kantor em sua lista de encenadores pós-dramáticos (LEHMANN, 2007, p. 28).