

# DIÁLOGOS CÊNICOS: TADEUSZ KANTOR E ANTUNES FILHO

## *Resumo*



Neste artigo, analisaremos os métodos de trabalho e os espetáculos selecionados do diretor polonês Tadeusz Kantor e do diretor brasileiro Antunes Filho. Após a análise dos métodos de trabalho e dos espetáculos de cada diretor, faremos possíveis comparações entre um e outro, na conclusão deste trabalho.

Palavras-chave:

Tadeusz Kantor. Antunes Filho. Teatro Contemporâneo.

# DIÁLOGOS CÊNICOS: TADEUSZ KANTOR E ANTUNES FILHO

ARGUS MONTEIRO (GITIS)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutor pelo Instituto Estatal de Artes Teatrais da Rússia (GITIS). Graduado pela Faculdade de Artes do Paraná.  
E-mail: argus.monteiro@gmail.com

Tadeusz Kantor (1915 – 1990) foi um diretor, cenógrafo e pintor vanguardista. Formado na Academia de Belas Artes de Cracóvia, foi aluno de Karol Frycz, admirador de Gordon Craig. Lá, recebeu as principais tendências europeias vanguardistas, assim como a construção da sua ideologia pessoal - baseada em um radicalismo extremo, e quebrando os valores artísticos da sua época – usando este princípio durante a sua carreira, influenciando a sua estética. Primeiramente, começou com as pinturas, que evoluíram em *happenings* e bonecos, dos quais ele chamou de manequins, visivelmente inspirados no conceito da *uber marionete* de Craig.

O teatro começou na sua vida artística através da evolução dos *happenings*, aliados a influência do simbolismo de Maeterlinck, e de outros autores, como Hoffmann, Witkiewicz, Schulz e Wyspianski. Nos seus espetáculos, podemos observar que ele se utiliza de várias correntes artísticas nas suas montagens teatrais - indo desde o simbolismo, passando pelo expres-

sionismo e o surrealismo. Todas estas correntes influenciaram a *mise-en-scène* dos seus espetáculos, o jogo dos seus atores e a sua cenografia estabelecida. Os seus conceitos de espetáculo teriam um lugar especial, quando ele funda, em 1955, o teatro Cricot 2, a base da sua companhia, sendo diretor do teatro por mais de 30 anos.

A ideia de formar o seu teatro já vinha desde 1945, quando ele, junto com outros artistas, montaram uma exposição de arte contemporânea em Cracóvia. Com a boa recepção do público, que, assim como os artistas, já estavam cansados do realismo soviético, assim como já tinha a tradicional relação com a arte alemã, que possuía influência na Polônia: de lá, já vinham as correntes da nova arte, como o expressionismo alemão, que, no teatro, foi representado por Max Reinhardt, e teve boa recepção nos palcos poloneses na década de 1930. Com todos estes eventos, a evolução natural da arte polonesa foi a criação do teatro vanguardista. Após a fundação do teatro Cricot 2, surgiram outros teatros, e a arte de vanguarda foi oficialmente reconhecida.

O Cricot 2 era a personificação da sua ideologia que vinha desde o tempo da faculdade: não seguia nenhum modelo de teatro daquela época, que, segundo Kantor, eram “empresas” que montavam espetáculos prontos para o “consumo” no período das temporadas. O diretor também queria quebrar a relação do artista tradicional e da sua criação. Para Kantor, era necessária a separação entre trabalho e resultado, ensaios e espetáculo. O teatro Cricot 2 era formado não apenas por pessoas de teatro, mas também por atores não profissionais, pintores e poetas, que, junto com Kantor, tinham como ideais um espaço livre de criação e a busca da renovação do jogo cênico – tudo isso, seguindo as suas próprias normas, independente de toda a crítica que houver.

Nas suas criações teatrais, Kantor não estabelece uma hierarquia nos elementos do espetáculo, como a relação entre o ator, o texto, o público e a cenografia, sendo que estes elementos eram independentes um do outro. O

seu objetivo não era montar uma peça, mas sim criar uma realidade cênica, não sendo submisso ao texto. Kantor acreditava que o texto era um produto pronto antes mesmo do espetáculo, e, assim, o diretor tratava o dramaturgo com respeito, mas apenas como um parceiro de criação, não sendo obrigado a segui-lo totalmente no seu texto.

Com os elementos já citados anteriormente - o simbolismo, o expressionismo e o surrealismo eram mostrados na cena: como no jogo do ator, em que este não é mais um imitador (como é no realismo), pois não era o seu objetivo mostrar uma realidade prévia, mas sim, colocar o ator e a marionete em um sonho, ou em um processo, pois, para Kantor, na sua ideologia, ele quer que o seu ator destrua toda a possibilidade de ilusão e que se apodere da realidade ao seu modo, negando toda a forma de expressão do real, e fazendo do jogo do ator um ato aqui e agora. Para aumentar a quebra do realismo nos seus espetáculos, Kantor também usava os elementos das correntes artísticas citadas acima, como nas suas cenografias, na iluminação, nos figurinos dos atores e nos acessórios de cena, potencializando o jogo anti-ilusório do ator no seu espetáculo - a rejeição a efeitos de luz, o uso de cortinas, e de mudanças mágicas de cenário. O diretor acredita que a ilusão teatral do realismo venha de uma realidade manipulada - em que os atores a reforçam através da atuação realista, em que o diretor chama de atuação. Kantor quer que o ator renuncie a esta atuação - a simulação de estados mentais, e que foque no ato preciso dos movimentos.

Os seus espetáculos eram apresentações que lembravam um sonho, ou um mundo paralelo na mente do próprio diretor, do qual buscava soluções e reflexões para questões de fatos da sociedade. Para reforçar a quebra da realidade, Kantor estava sempre presente em cena, não como um ator ou diretor, mas sim, como um observador que vê o seu inconsciente em um mundo de caos.

Para balizar filosoficamente os seus espetáculos, Kantor cria vários manifestos, em que justifica aos seus espectadores as suas reso-

luções artísticas. Nesses manifestos, destacam-se o Teatro Zero e o Teatro da Morte.

O Teatro Zero tem como objetivo quebrar o jogo realista do ator – a atuação – e dar ao ator a autonomia artística para eliminar quaisquer regras rígidas desta atuação e a colocação do texto em segundo plano, sendo em primeiro plano a ação que ocorre – o acaso e atos sem nenhuma importância, desde que tenham sentido.

Kantor era contra as ideias eternas, especialmente aquelas já instaladas no teatro, pois, significam para ele, o nada. Era necessário quebrar o ideal eterno da arte através da referência da morte. Metaforicamente, era a morte do velho teatro, do velho ator e das suas velhas teorias. Assim, Kantor personifica o teatro da morte através dos manequins, que seriam ‘bonecos’ - o ator sem vida que é modelo para o ator vivo.

No Teatro da Morte, Kantor traz para a cena o manequim, claramente inspirado na *uber marionete* de Gordon Craig, mostrando a idéia da morte (ou do ator morto), sendo o modelo ideal de jogo do ator. Craig, criticando o velho teatro, especialmente no final do século XIX, onde havia forte influência do romantismo no palco, quando os atores exageravam nas suas emoções e ações, assim como era uma época de transição para um teatro realista, em que ele não considerava como teatro. Partindo da realidade londrina, que não era diferente da europeia desta época, Craig criticava a imprecisão dos atores, que não poderiam manter o mesmo ritmo de sentimentos durante uma temporada. Para isso, parte do teatro ritual, querendo buscar o poder mítico do boneco. Mas não era um simples teatro de bonecos, e sim uma marionete que assume o papel do ator pela precisão que somente ela pode oferecer. E visto como o distanciamento do ator pelo simbolismo, em que tem como bases, o sonho. E esse era o desejo de Craig, colocar o sonho no palco através das suas marionetes. Tal conceito, mesmo negado por Kantor, é visível nos seus manequins.

Assim como Craig, que denuncia esta modificação do rito religioso, Kantor também observa os resultados nefastos desta mudança:

as pessoas que tomaram o lugar do boneco realizaram atos que as colocavam como representantes de Deus. Assim, estas pessoas se manifestaram pelo ego, sem compromisso real com a religião ou com o ritual, caindo para a imoralidade e a indecência. A solução, segundo Kantor, era através da marionete:

[...] fazer renascer o impacto original do instante em que o homem (ator) apareceu pela primeira vez diante dos outros homens (espectadores), exatamente igual a cada um de nós e, no entanto, infinitamente estrangeiro, muito além da barreira que não pode ser ultrapassada (KANTOR, 2008, p. 203).

Os bonecos aparecem nos espetáculos, seja na forma de um personagem autônomo, acompanhando, ou não, o ator; seja como um duplo personagem, que representa também o ator real. Os bonecos também podem ser vistos dando volume de atores na cena e facilitando a *mise-en-scène* do diretor.

Sempre criticando a atuação, compara os atores a indivíduos em estado de senilidade, em que chega a observá-los como larvas insensíveis presas a um passado distante. O manequim serve como renovação deste ator, pois já estava com a vida completa e em uma consciência superior. A morte, mais uma vez, era a metáfora da morte de um teatro velho e a morte da atuação. Kantor aponta como solução, o manequim como uma ressurreição do velho jogo do ator:

A aparição do manequim concorda com minha convicção cada vez mais íntima de que a vida só se deixa expressar na arte pela ausência de vida, pela referência da morte. (...) O manequim, em meu teatro, deve tornar-se um modelo pelo qual passa o sentimento vivo da morte e da condição dos mortos. Um modelo para o ator vivo. (KANTOR, 2008, p. 219)

Kantor também tinha como base as premissas da metafísica, nas quais eram o ponto principal da imaginação da arte. Para Kantor, mesmo que o teatro da morte fosse o fim do antigo teatro, o tempo do seu espetáculo era eterno, com uma leitura da sua realidade. Assim, podemos observar estes elementos do seu tea-

tro, analisando os ensaios e os seus espetáculos: *Wielopole, Wielopole; Nigdy tu juz nie powroce; Dzis as moje urodziny*<sup>2</sup>.

*Wielopole, Wielopole* foi um espetáculo dirigido por Kantor em 1980, fazendo *tourné* por vários países em um período de quase 10 anos, recebendo uma boa recepção. O espetáculo, podemos considerar que é autobiográfico, pois *Wielopole* foi aonde Kantor nasceu, e, no espetáculo, ele recria a invasão das tropas alemãs na Primeira Guerra Mundial. A partir da sua ótica, Kantor mostra pessoas que foram separadas pela guerra, como os seus pais. Usando-se de manequins, como na via sacra que ocorre durante o espetáculo, em que chega a colocar Jesus como um boneco – potencializa o lado mitológico do espetáculo, Kantor faz a comparação entre a guerra e a via sacra, em que os atores carregam uma cruz, representando o sofrimento do povo. O cenário é apresentado com cruces, revelando um cemitério da guerra. O jogo dos atores, que não cai no realista, ora eles jogavam plasticamente, como manequins, ora com movimentos duros e marcados, como o marchar no palco. A maquiagem dos atores reforça o ambiente de morte – todos estão com uma maquiagem branca no rosto, ou seja, todos estão pálidos, como se na cena já estivessem todos mortos. E o próprio Kantor destaca esse ar de morte no palco, pois ele queria mostrar o caos humano, e, no fim, somente a plateia estivesse viva para ver aquela barbárie humana.

Em *Nigdy tu juz nie powroce*, montado em 1988, mais uma vez o tema da morte aparece. A partir do título - Eu nunca devo retornar - Kantor metaforicamente quer distância dos pesadelos da 2ª Guerra Mundial e das suas desgraças resultantes. O teatro da morte é representado por um esqueleto, bonecos (tanto o esqueleto quanto os bonecos podem assumir também um personagem, não sendo apenas um boneco que acompanha o ator), e pelos personagens que os atores se utilizam, mostrando ar-

quetipos de pessoas da baixa classe social. No fim, são exterminados. No palco, cruces para mostrar os mortos da guerra.

Já em *Dzis as moje urodziny*, montado e apresentado em 1991, mas sem a presença de Kantor, já que faleceu na véspera da estreia do espetáculo. Mais uma vez, o tema da morte é mostrado, como o anúncio da Primeira Guerra Mundial e as mudanças seguintes que ocorreriam, especialmente na arte no pós-guerra. Kantor discute a arte contemporânea, através da presença de V. Meyerhold. Este, ainda no espetáculo, é condenado, preso e morto. A ação do espetáculo, inicialmente, ocorre em *Wielopole*, local de nascimento do diretor.

Nos ensaios deste espetáculo, observamos como Kantor trabalha com os seus atores: exige deles movimentos marcados (e extremamente pontuais) dos braços e das pernas, onde eles atuam como manequins vivos, para tentar trazer o conceito de manequim diretamente para o ator. Há também a presença de bonecos e do esqueleto. Atores representam personagens míticos (ou arquétipos).

Mais uma vez, mostrando a face da morte, surge Meyerhold carregando a cruz para ser crucificado. É uma metáfora da crucificação de Cristo, que, assim como em seus espetáculos, a cruz, e o ritual da crucificação sempre revelam o fim trágico e mitológico dos seus personagens.

Já o diretor brasileiro Antunes Filho (1929), atual diretor do CPT – Centro de Pesquisas Teatrais do SESC SP, e já montou (e ainda monta) vários espetáculos teatrais. Filho é um diretor de renome internacional, levando o melhor do teatro nacional para o resto do país e para o estrangeiro.

Assim como Kantor, que também escreveu manifestos para explicar a sua estética, Filho, em seu espetáculo “Nelson Rodrigues, o Eterno Retorno”, de 1980, primeiramente, defende a união da teoria com a prática, através de exercícios com os atores, possibilitando no-

<sup>2</sup> Segundo os DVDs em que analisamos os ensaios e os espetáculos, existem os títulos originais em polonês, assim como a tradução em inglês: *Nigdy tu juz nie powroce* = *I shall never return* (Eu nunca devo retornar); *Dzis as moje urodziny* = *Today is my birthday* (Hoje é o meu aniversário).

vas formas de experimentação a estes. Também quer a renovação da cena através de jovens atores, que se afastavam do velho jogo do teatro, e queriam uma nova forma de representação, aonde o resultado já não era mais importante.

Filho tem como base do seu sistema os elementos filosóficos: a dialética, a metafísica, a física quântica, o budismo, o taoísmo e os arquétipos. Todos são usados em um conceito teórico-prático, influenciando nas montagens e no jogo do ator. Quanto às correntes artísticas, podemos ver que Filho teve (e tem) a influência do realismo, do neorealismo italiano, do expressionismo e do modernismo brasileiro.

Analisaremos aqui, três dos seus vários espetáculos montados: “Medéia”, de Eurípedes (em 2001); “O Canto do Gregório”, de Paulo Santoro (em 2004); “Policarpo Quaresma”, de Lima Barreto (em 2010). Os espetáculos foram analisados a partir de gravações realizadas no próprio SESC Consolação. A escolha desses espetáculos foi feita pela possível análise e futura comparação com os trabalhos de Kantor.

Em “Medéia”, podemos ver como o diretor, ao invés de usar atores para representar os filhos de Medéia, preferiu usar dois bonecos. Aparentemente, o uso destes mostra a flexibilidade da atuação, pois a atriz Juliana Galdino pode manipulá-los sem problemas. Os bonecos aqui, são apenas auxiliares dos atores, não assumindo qualquer personagem, e nem possuindo ação física ou diálogo. Mesmo que, no final, representando os filhos mortos, os bonecos estejam com um lenço vermelho, ainda assim, só é uma forma simbólica de mostrar os filhos mortos. Quanto a *mise-en-scène*, observamos como o diretor opera no palco: usa-se de cortejos no coro feminino, onde atrizes entram e saem de cena (a partir das laterais do palco) em grupo. Há de se reparar também nas ações de Juliana Galdino: esta apresenta gestos pontuais e movimentos ritmados.

Em “O Canto do Gregório”, mostra como o diretor usou o boneco como personagem: A atriz que faz o personagem Gregório interage com o personagem Gregório, mas como um boneco. Nesta relação entre os dois, é visível

um possível narcisismo, em que o ator vê no boneco ele mesmo, como uma pessoa ideal. Eles chegam a dançar no palco, reforçando essa paixão narcisista. Em outras partes do espetáculo, podemos ver também que, para dar um maior volume na cena e dando a impressão de mais atores, outros atores também carregam bonecos, representando pessoas comuns da sociedade, sem precisar recorrer a atores.

Não somente Gregório, mas a cenografia reforça a presença do boneco em dois lugares: na esquerda do palco, eles estão em uma mesa, como se fossem monges. Na esquerda, ao redor de uma cama, estão três bonecos: uma enfermeira – que podemos ler como uma irmã de igreja, e outros dois bonecos. No lado direito, monges. Com esta cenografia e bonecos, reforçam o conflito da peça, que gira entre a religião e o ateísmo. Apesar de ter alguns bonecos sentados na mesa à direita do palco, eles dão um volume na cena, e a mesa lembra um tribunal da inquisição em um dado momento.

Já “Policarpo Quaresma”, é uma releitura do romance de Lima Barreto, em que este faz uma sátira do momento entre o fim do Brasil império e o início do Brasil república, através do personagem principal, o major Policarpo. Em cena, palco vazio – não há cenografia. Há somente uma fita que divide o cenário. Os atores entram – sozinhos, ou em cortejos – e constroem todo o quadro da cena. A *mise-en-scène* do diretor, assim como em outros dos seus espetáculos, usa-se destes cortejos, onde uma quantidade considerável de atores entra em cena, sempre em grupo, e pelas laterais do palco. Em uma dessas entradas, um dos cortejos entra com uma cruz; em outro momento, entra a efígie da república, representada por uma atriz, acompanhada de vários atores; e ainda, mais tarde, há a entrada de um cortejo em marcha.

No início do espetáculo, podemos reparar a presença de um tapete, dando lugar para um esqueleto passar. O esqueleto não é um personagem. Em algumas cenas, podemos ver que, para aumentar o número de personagens, o diretor utilizou-se do uso de máscaras, assim como o uso de bonecos, como na cena do ataque do

encouraçado Aquidabã, em que, para dar mais volume na cena, bonecos representam militares mortos. Em relação aos objetos de cena, observamos em um determinado momento, um carrinho de compras, com objetos; em outra, uma máquina de desenvolver mentiras.

É visível a influência de Kantor em alguns trabalhos de Filho, mas este faz a sua releitura: seja no uso de manifestos, onde ambos se utilizam deste meio para justificar e mostrar a sua estética e os seus objetivos artísticos – Kantor escreveu vários manifestos, e podemos destacar dois – sobre o Teatro Zero e o Teatro da Morte. Podemos ver que Kantor queria justificar a sua estética, e, especialmente, justificar a sua ideologia – especialmente o teatro da morte. Já Filho, menos radical, queria apresentar o seu método de trabalho do seu CPT e a necessidade da renovação do jogo teatral, para dar ao jovem ator as novas possibilidades em cena.

Quanto ao método de trabalho, ambos cobram gestos pontuais dos atores, assim como podemos observar semelhanças na *mise-en-scène* de ambos: o uso de cortejos que entram de um lado a outro no palco, com uma quantidade razoável de atores, dando volume a cena; assim como o uso de bonecos e esqueletos em cena.

Apesar de que, mesmo com a negação de Kantor, reiteramos que é possível observar uma relação entre o seu manequim e a *uber marionete* de G. Craig. Ambos defendem que o boneco é o modelo de atuação – mesmo que cada um faça a leitura do seu modo – Kantor defende que o manequim morto seria o exemplo de como o ator deve se portar – morto, sem emoções – assim como Craig. No trabalho de Filho, não observamos que o diretor se usa de um ou outro conceito, sendo observado que o uso de bonecos e esqueletos servem como uma alternativa para dar um maior volume de personagens em cena. A única semelhança observada, seria nos gestos e no caminhar dos atores em alguns espetáculos de Filho, em que os atores marcham como os movimentos do manequim de Kantor.

Nos espetáculos que analisamos, é possível ver alguma influência do trabalho de Kan-

tor nos espetáculos de Filho. Como já vimos anteriormente, nos 3 espetáculos analisados de cada um, podemos destacar a ação dos atores e o uso dos bonecos e do esqueleto. Em todos os espetáculos de Filho, a figura do boneco e do esqueleto não é ligada ao teatro da morte ou a *uber marionete*. Em “Medéia”, os bonecos substituem os filhos desta; em “O Canto do Gregório”, os bonecos servem como personagens ou na substituição de atores; e em “Policarpo Quaresma”, onde bonecos e esqueleto substituem atores.

Devido às diferentes origens artísticas de cada um, onde cada diretor teve a formação do seu repertório, podemos observar que, quanto às correntes artísticas e filosóficas que ambos carregam, algumas são parecidas, mas cada um faz a sua leitura – Kantor se utiliza da metafísica e dos arquétipos, assim como Filho.

Kantor, apesar de negar o realismo, se usava dos seus conceitos, não no jogo dos atores, mas na discussão dos temas nos seus espetáculos – como a guerra e as mortes resultantes desta. Quanto ao expressionismo de Filho, veio de outro polonês, Zibgniew Marian Ziembinski, mais focado em um expressionismo com jogo realista (como na montagem de Vestido de Noiva, em 1943), e não como Kantor, um expressionismo com tons simbolista e surrealista.

O tema da morte é frequente em Kantor – seja pelo relato das guerras mundiais, seja pela busca do teatro ideal – o teatro da morte. Acreditamos que essa busca de respostas na morte venha do fato que Kantor viveu em um país que foi destruído por duas Guerras Mundiais, e viu os resultados posteriores das guerras – a desgraça e a ausência da vida, logo, a morte serve como elemento que choca e leva a reflexão da plateia. Já para Filho, que vive e faz teatro no Brasil, apesar de não ter passado por um período de guerras como Kantor, mostra os problemas políticos e sociais do país, levando a plateia a reflexão.

## REFERÊNCIAS

**DZIS SA MOJE URODZINY.** Direção: Stanislaw Zajaczkowski. Produção: Telewizja Polska; Propaganda; Cricoteka. Polônia: Cricoteka, 1991. 1 DVD (77 min).

**GDZIE AS NIEGDVSUEJSZE SNIEGI... / MANEKINY TADEUSZA KANTORA / ISTNIEJE TYLKO TO, CO SIE WIDZI.** Direção: Andrzej Sapija. Produção: Telewizja Polska; WFO; Cricoteka. Polônia: Cricoteka, 1983, 1984, 1992. 1 DVD (79 min).

**KANTOR.** Direção: Andrzej Sapija. Produção: Telewizja Polska. Polônia: Cricoteka, 1985. 1 DVD (71 min).

KANTOR, T. O Teatro da morte. São Paulo: Perspectiva, 2008.

**NIECH SCZYZNA ARTYSCI.** Direção: Stanislaw Zajaczkowski. Produção: Telewizja Polska; Propaganda; Cricoteka. Polônia: Cricoteka, 1986. 1 DVD (77 min).

**NIGDY TU JUZ NIE POWROCE.** Direção: Andrzej Sapija. Produção: Telewizja Polska; Propaganda; Cricoteka. Polônia: Cricoteka, 1990. 1 DVD (81 min).

**POWROT ODYSA TADEUZA KANTOR. NOTATKI Z PROB.** Direção: Andrzej Sapija. Produção: Telewizja Polska; WFO; Cricoteka. Polônia: Cricoteka, 1984. 1 DVD (59 min).

**PROBY TYLKO PROBY.** Direção: Andrzej Sapija. Produção: Cricoteka. Polônia: Cricoteka, 1992. 1 DVD (74 min).

**WIELOPOLE, WIELOPOLE.** Direção: Andrzej Sapija. Produção: WFO e Cricoteka. Polônia: Cricoteka, 1984. 1 DVD (68 min).

**WIELOPOLE, WIELOPOLE.** Direção: Stanislaw Zajaczkowski. Produção: Telewizja Polska; Propaganda; Cricoteka. Polônia: Cricoteka, 1984. 1 DVD (86 min).

## **Abstract**

In this article, we will analyze the work method and the selected spectacles of the polish director Tadeusz Kantor and the Brazilian director Antunes Filho. After the analysis of the work methods and the spectacles of each director, we will do the possible comparison between them, in the conclusion of this research.

## **Keywords**

Tadeusz Kantor. Antunes Filho. Contemporary theater.