



**Para salvar do esquecimento: da fotografia
ao teatro da morte de Tadeusz Kantor**

**Thais Helena D'Abronzio
Maria Irene Pellegrino de Oliveira Souza**

Para salvar do esquecimento: da fotografia ao teatro da morte de Tadeusz Kantor

To prevent forgetfulness: from photography to the death theater of Tadeusz Kantor

Thais Helena D'Abronzio*
Maria Irene Pellegrino de Oliveira Souza**

Resumo: *A fotografia é acreditada como meio de registrar momentos para acariciar a memória; é em sua essência um fragmento da realidade embalsamado no tempo. No entanto a realidade fotográfica, entendida como realidade da morte, acaricia a vida lembrando-a de suas perdas. No decorrer desse artigo pretende-se pensar a fotografia – por seu corte espaço-temporal – como um objeto de ruptura com a realidade cotidiana. Propõe-se também a apresentar o “teatro da morte” do encenador polonês Tadeusz Kantor refletindo sobre a natureza desse teatro e a linguagem fotográfica.*

Palavras-chave: *fotografia, teatro, memória e morte.*

Abstract: *Photography is credited as a means to capture moments and to caress memory: in its essence, it is a fragment of reality embalmed in time. On the other hand, photographic reality seen as reality of the death, caresses life by remembering it of its losses. In this article, photography is thought of – in its time-space clips – as an object of rupture with daily reality. The aim is also to present the “death theater” of Polish stage director Tadeusz Kantor and reflect on the nature of this theater and photographic language.*

Key-words: *photography; theater; memory and death.*

*Graduada em Artes Cênicas e Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina. Mestranda em Artes pela Unicamp. Docente de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina.

**Especialista em Fotografia, Mestre em Educação e doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina. Docente do Curso de Especialização em Fotografia da Universidade Estadual de Londrina.

Introdução

“Porque o princípio básico tanto da memória quanto da fotografia é o de que as coisas têm que morrer de forma ordenada para viver para sempre.”

Joan Fontcuberta – *Vidência e evidência*

“Beatriz – chorei todas as lágrimas!
 Hoje só resta o rímel negro destilado
 de meus olhos sem fundo
 [...]
 Poeta - Morta!
 Beije inútil a labareda extinta de teu corpo!
 Por isso guardavas dentro do peito
 uma humanidade diversa, atraente e terrível!”

Oswald de Andrade – *A Morta*

A fotografia, em sua essência, é um fragmento da realidade embalsamado no tempo. Sua natureza estática atesta um rompimento com a realidade cotidiana – pelo aprisionamento do tempo, contrapondo-se ao cotidiano contínuo. O fotograma, dessa forma, não apresenta mais a realidade comum, uma vez que sofre alteração de sua temporalidade, mas sim, apresenta espectros da realidade.

Paralelamente, a imagem fotográfica carrega a tradição de ser a imitação mais fiel da realidade. A imagem consome o fato. Comprova sua existência. Entretanto, a imagem fotográfica é o registro de um evento passado, que não deixa de apresentar indícios sobre o que se pretendia registrar. O disparo da câmera é o corte definitivo no tempo-espaco com a realidade cotidiana; e a própria natureza estática da imagem fotográfica contrapõe-se ao cotidiano contínuo. A imagem capturada pertence a uma nova realidade que só existe enquanto realidade do objeto. Realidade da memória. Realidade da morte.

A fotografia congela e eterniza o passado.

Diante disso, pode-se propor o pensamento de que as fotos de pessoas que já se foram, ou mesmo as que ainda encontram-se vivas, penduradas como retratos na parede, são simplesmente objetos de lembrança; que procuram ou lembrar-nos, ou fazer-nos esquecer nossa condição de morte.

Joan Fontcuberta (2004, p.12), quando trata dos atributos da fotografia, assegura que essa é a arte da memória: fotografamos para poder esquecer.

A imagem fotográfica evidencia um fato e comprova o hábito comum do ser que necessita guardar lembranças de felicidade para salvar do esquecimento aquilo que se ama. Habitualmente, fotografamos datas festivas e compartilhamos tal registro como meio de comprovar, por imagens, momentos únicos de afetividade e comunhão. Esses instantes quebram a continuidade do cotidiano, nem sempre festivo e afetivo. Não compartilham, enfim, com a essência da vida cotidiana e com o destino humano.

Fontcuberta (2004, p.12) diz que “fotografamos para reforçar a felicidade destes momentos. Para afirmar aquilo que nos dá prazer, para cobrir ausências, para deter o tempo e, ao menos ilusoriamente, adiar a inevitabilidade da morte”.

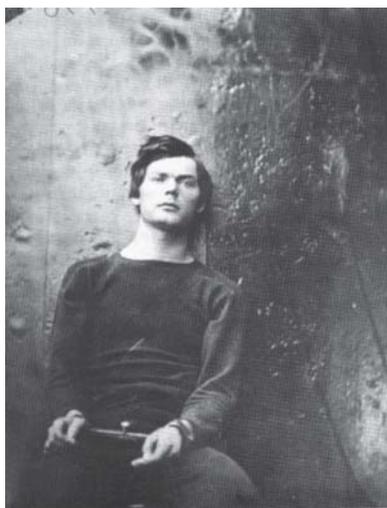
A necessidade de registrar e tornar eterno determinado evento único faz que disparemos o gatilho repetidas vezes, para que possamos nos certificar da captura daquele instante e do seguinte. Repetimos o ato fotográfico exaustivamente para garantir a perpetuação do que aconteceu uma só vez. Como se quiséssemos esquecer a condição de morte e repetidas vezes disparamos sobre a vida os choques de um aparelho ressuscitador.

Fotografamos, então, para esquecer o tempo cravado do relógio cotidiano e esquecer suas dores, angústias e o fim que um dia aguarda toda vida. Fotografamos atos de amor para esquecer que este sentimento traz implicitamente dores e que também caminha para um fim... A “violência do açúcar” para Roland Barthes.

Realidade da morte – a violência do ato fotográfico –

Roland Barthes (1984), tomando o açúcar como metáfora, acredita que nem mesmo aquilo que se apresenta doce deixa de ser violento. Refere-se a lembranças e ao próprio ato fotográfico. A fotografia é um meio de registrar momentos para acariciar a memória. No entanto a realidade fotográfica, entendida como realidade da morte, acaricia a vida lembrando-a de suas perdas. A imagem fotográfica, para Barthes, não se apresenta diante dos olhos somente como um meio “doce”, meio de re-viver lembranças; apresenta-se sim, pela crueldade. “A violência estampada na fotografia enche de força a vista de algo irreparável, de um passado congelado que nos leva imediatamente ao futuro concreto do destino humano, a morte.” (BARTHES, 1984, p.143).

Em fragmento de seu livro, Barthes apresenta um retrato de Lewis Payne, que em 1865 foi preso, acusado de tramar contra a vida do presidente Lincoln. Condenado à forca, foi fotografado no mesmo ano por Alexander Gardner em sua cela.



*Figura 1 - “Ele está morto e vai morrer”
Fonte: Barthes (1984, p.143)*

Barthes propõe, com essa imagem, apresentar o modo pelo qual contrariamente a imagem fotográfica apresenta-se: “A foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*¹. Mas o *punctum*² é: ele vai morrer. Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte.” (BARTHES, 1984, p. 142).

Eis a violência da fotografia e a contrariedade do ato fotográfico: toda imagem fotográfica, por sua ruptura espaço-temporal, e por sua natureza estática, aponta para a morte de algo ou alguém evidenciado na imagem.

No momento do disparo da câmera, a captura da imagem fotográfica destaca para sempre um fragmento do contínuo tempo referencial. A morte apresenta-se ali em sua paralisia e o instante eternizado para sempre.

O esquecimento é tão peculiar à memória quanto o ato de recordar. Acredita-se que fotografias de um momento de confraternização entre pessoas queridas evidenciam e eternizam instantes de afeto e alegria. Eternizam por terem sido fixadas – e para sempre – em um fotograma que corresponde a um objeto de lembrança: algo que se pode recorrer para certificar-se do instante quando pessoas e o espaço-tempo congelaram-se. O disparo do ato fotográfico assemelha-se, assim, ao último suspiro daquele instante embalado numa caixa mortífera que é a própria câmera.

Fotografamos para esquecer a morte. As fotografias recordam porque eternizam e fazem imaginar na mente um instante intocável: nunca mais poderemos vivenciar o toque, senão por meio do papel-objeto, substituto de um instante embalsamado. Eis então que a realidade da morte no ato fotográfico apresenta uma outra e intrínseca realidade fotográfica: a realidade do objeto.

¹ e ²Barthes fala de *studium* e *punctum* na fotografia. *Studium* é aquilo que a imagem evidencia, o que ela é pragmaticamente. *Punctum* [...] é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. É aquilo que vai além do detalhe capturado pela câmera e que o tempo cotidiano desconhece, além do acaso: é a própria realidade fotográfica, a fixação das aparências, o congelamento do tempo – a morte.

A própria imagem fotográfica fixada em papel é um objeto e, como tal, sofrerá os indícios do tempo assim como aquilo que está preso em sua superfície. O papel perderá sua tonalidade gradativamente. E com o passar do tempo cronológico, irá desfalecer. A vida humana também caminha na linha de um tempo cronológico, o passar dos anos atesta a chegada de um fim, uma vez que o próprio tempo decompõe a matéria.

A paralisia da imagem fotográfica conjuga o instante paralisado à realidade do objeto: eventos, lugares, paisagens e pessoas-objetos estáticos como a morte. A morte é a paralisia que a vida aguarda e da qual não pode se esquivar.

O tempo-espaço congelado no instante do disparo atesta o que está para acontecer a qualquer momento: a condição da morte como destino humano. Lembra-nos, com isso, que diante dos olhos e justamente dessa forma, sem que se veja, alguém ou alguma coisa deu seu último suspiro:

[...] falando com maior rigor, o olho jamais vê aquilo que está fotografando. Ou ainda: fotografar é não ver. É aqui que o ato fotográfico alcança o mito de Orfeu: de volta dos infernos, Orfeu, que não agüenta mais, no auge de seu desejo, transgride finalmente o proibido. Ao sair das trevas, volta-se para sua Eurídice, a vê e, na fração de segundo em que seu olhar a reconhece e a apreende na luz, de uma só vez, ela desaparece. Desse modo, qualquer fotografia, no momento em que é feita, remete para sempre seu objeto ao reino das sombras. (DUBOIS, 1994, p.312).

A imagem fotográfica atesta uma passagem, como num ritual, do contínuo da vida para o reino dos mortos. O recorte congelado do tempo propõe em sua ausência a condição de realidade autônoma e eterna, que Dubois (1994, p.168) define como “infinita na imobilidade total, congelada na interminável duração das estátuas”.

A imobilidade da imagem fotográfica atesta em seu estado de tempo um movimento simbólico, porque acredita que a realidade da morte é a pausa da vida cotidiana e a perpetuação desse corte é o seu movimento

dinâmico. O silêncio dos mortos e a duração das estátuas atestam a passagem para esse tempo simbólico e eterno.

A imagem fotográfica não deixa de atestar a alegria de uma pessoa amada, ou de uma alegria qualquer e, justamente por isso, morre-se no ato fotográfico, para que aquilo exista para sempre. Tal como a dinâmica da memória, “cortar o vivo para perpetuar o morto”, de acordo com Dubois (1994, p.169).

Fotografar para esquecer é esquivar o que amamos de seu fim; para proteger que algo se perca de nós, a fotografia (assim como memória) embalsama a vida.

O teatro da morte – as memórias íntimas de Tadeusz Kantor –

A morte como condição da realidade fotográfica foi em que acreditou o artista plástico e encenador polonês Tadeusz Kantor (1915-1990) como “única condição da vida e da arte pós-guerra”. Para ele, seu teatro só teria razão de ser como uma realidade autônoma, que em nada fosse um prolongamento ou imitação da realidade cotidiana.

A condição necessária para arte, segundo Kantor, era a de propor incansavelmente uma nova realidade que pudesse condizer com a também nova realidade do pós-guerra. Continuar com a “antiga realidade” seria continuar a história e terminar novamente na Segunda Guerra Mundial.

Na trajetória de Kantor essa guerra foi um marco que definirá toda a sua obra e seu pensamento artístico. Não se tratava de reproduzir fragmentos da guerra como forma de reforçar suas atrocidades e horror. Sua vida e obra foram marcadas por perguntas que percorreram o pensamento e fazer artístico do pós-guerra: como sobreviver depois da experiência de morte? Qual a realidade que sobra? Como esquecer a memória? Qual a condição de existência da arte?

Depois da experiência da guerra, da morte e do horror, Tadeusz Kantor acreditou em mergulhar profundamente no pensamento e na essência do ser humano. Deste modo, descobriu histórias íntimas fixadas na memória e pertencentes a uma realidade anexa. Uma realidade paralela à ordem existente.

A partir de memórias pessoais, descobertas e inventadas, Kantor compõe seu drama cênico atestando, com crueldade e ironia, o estranhamento diante da aparência das coisas. Sua cena e, simultaneamente, seus processos de construção e desconstrução aconteceram como o próprio fluxo da memória: ações fragmentadas que se constroem sobre os elementos da cena, que se justificam por si mesmas e a utilização de objetos e atores-objetos que transcendem seu destino cotidiano.

Eis o que ele chamou então de “realidade do mais baixo escalão”, do submundo, do resto, da morte. Daquilo que foi esquecido e que a vida cotidiana prefere esquecer.

Tal realidade seria então aquela da condição de objeto que a vida humana adquire depois da experiência de morte. O espaço da cena no teatro da morte de Kantor apresenta pessoas e objetos num estado de tempo em que tudo é lembrança, com classificação Marcos Rosenzvaig: “[...] *no son outra cosa que um vago recuerdo de algo*”.

A memória para Kantor é entendida não como uma simulação encantada da realidade cotidiana, mas como algo mutante, obedecendo ao fluxo de uma dinâmica que desfalece. A memória questiona o olhar. Ultrapassa o limite do olhar cotidiano por pertencer a uma realidade na qual tudo perde seu significado real e utilitário.

Os personagens desse teatro são assumidos como recordações de algo, pois são fragmentos mortos da memória de Kantor. Como criador, ele assume a liberdade de descobrir suas memórias e inventá-las para a composição de seu próprio drama. Uma vez que tudo e todos no espaço da cena estão mortos – reflexos do que foram – a articulação temporal faz-se distinta e autônoma por permitir ao encenador costurar o passado e o presente. Eis uma

circunstância do corte temporal: as relações estabelecidas entre passado, presente e futuro sofrendo uma transposição e atualizadas num espaço autônomo. O espaço do fotograma e o espaço da cena de Kantor.

As confissões pessoais estão contra a história dos movimentos das massas, dos governos e das guerras. Contra esses poderes, o encenador polonês acreditava no corte temporal, no buraco negro que separa a vida da morte. É nesse estado de tempo que fica a vida do indivíduo e é pelo contato com a morte que se identificam as diferenças.

Kantor declarou seu pensamento artístico no manifesto intitulado “teatro da morte”, e recorreu a suas memórias íntimas para salvar a si mesmo do esquecimento. O poder da memória cria imagens e as destrói como maneira de fixar para sempre. A morte salva do esquecimento. Dessa forma, sua concepção acredita que o sentimento de vida aconteça pela ausência de vida, pelo choque que somente a linguagem poética da arte pode proporcionar: a transição entre organizado e desorganizado, o lapso de tempo, o último suspiro que separa a vida da morte.

As memórias de Kantor, quando invadem a cena, nunca concluem o seu trajeto: estão mortas, não há mais nada a concluir, só conservam vida naquele espaço e tempo. Os personagens, na condição de mortos, invadem a cena à procura de sua sombra, de sua alma. São espectros, reflexos de um espelho existindo do outro lado na eterna busca de si mesmos.

As manifestações primitivas do teatro acreditavam na ligação dos homens com a morte, e é utilizando-se desse sentido que Barthes propõe associar a fotografia ao teatro: o culto aos mortos e a presença da morte. “[...] a foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos.” (BARTHES, 1984, p.54).

Em fragmento do manifesto “o teatro da morte”, Kantor revelou a condição da realidade da arte e de seu teatro, a passagem definida pelo corte para o reino dos mortos:

FACE àqueles que tinham permanecido deste lado, um HOMEM postou-se EXATAMENTE semelhante a cada um deles e entretanto (em virtude de alguma “operação” misteriosa e admirável) infinitamente DISTANTE, terrivelmente ESTRANGEIRO, como que habitado pela morte, separado deles por uma BARREIRA que por ser invisível não deixava de ser apavorante e inconcebível, assim como o sentido verdadeiro e a HONRA não podem nos ser revelados senão pelo SONHO.

E é assim que sob a luz deslumbrante de um clarão eles percebem subitamente a IMAGEM DO HOMEM, aguda, tragicamente clownesca, como se o vissem pela PRIMEIRA VEZ, como se acabassem de ver a SI MESMOS. Este foi seguramente um conhecimento que poder-se-ia qualificar de metafísico.

Essa imagem viva do HOMEM saindo das trevas, levando sua trajetória adiante, constituía um MANIFESTO, irradiante, de sua nova CONDIÇÃO HUMANA, somente HUMANA, com sua RESPONSABILIDADE e sua CONSCIÊNCIA trágica, avaliando seu DESTINO com uma escala implacável e definitiva, a escala da MORTE. (KANTOR apud KOBIALKA, 2005).

O ator-objeto, ou a condição de vida no objeto, apresenta-se parecido ao real; porém, como na imagem fotográfica, é infinitamente distante. Algo ou alguém semelhante mas profundamente distante como a morte. Entre a vivência de um instante e a fotografia do mesmo encontra-se um buraco negro de distância, a mesma separação acreditada por Kantor entre sua cena e a platéia.

Para salvar do esquecimento

Fotografar é embalar para sempre o objeto de sua própria perda. No momento do ato fotográfico remetemos imediatamente aquele instante à morte. E isso significa proteção: a eternização pela fixação das aparências de algo que irredutivelmente irá alcançar seu fim. Guardar em fotos nossos momentos é proteger, embrulhar um presente, salvar do esquecimento.

Kantor acreditou no manifesto da embalagem como processo do que está entre o lixo e a eternidade. Embalsamar um corpo é um ato de proteção para alcançar a eternidade. Enterramos um morto embalado em um caixão, jogamos fora a embalagem de um presente – de algo que necessitava ser escondido. Por isso, o encenador defende o espaço cênico como seu local particular ao qual somente ele tem acesso, como alguém vivo no reino dos mortos. São suas memórias e sua cena o local apropriado para protegê-las, embalá-las.

Os mortos esquecidos, que habitam a cena do teatro da morte, procuram essencialmente a si mesmos. Adentram no espaço da memória em busca do que foram quando jovens, seus amores vividos e perdidos e até encontram, em bonecos de cera, suas também representações de morte.

No espetáculo *A classe morta* (1975), os personagens já velhos e mortos voltam a habitar a classe da escola onde estudaram na infância. Nesse espaço, agora da memória, eles se deparam com suas figuras-representações de quando eram crianças e se encontram sentadas imóveis no banco escolar. São suas representações mortas.



Figura 2 - Cena de *A classe morta*
Fonte: *A classe morta* (2006)

“uma MULHER ATRÁS DA JANELA (nome de um personagem de “A classe morta”). A janela é um objeto extraordinário que nos separa do mundo ‘que está da outra parte’, do ‘desconhecido’[...] da morte. O vulto atrás da janela quer comunicar alguma coisa com urgência, quer ver alguma coisa a qualquer preço; com um senso de total desespero ela observa cada coisa que está acontecendo a sua volta...”³

³Explicações sobre o espetáculo. Texto extraído do catálogo de “A classe morta” apresentado na Itália, em 1976.

Reconhecem a si mesmos quando pequenos e conduzem, para fora ou para dentro da cena, suas representações das crianças que foram. Em determinado momento, chegam a dançar com suas crianças mortas: *“Ellos rondam prisioneros dentro de un fotograma, impossibilitados de transgredir los límites del celuloide: sólo atinan a ser proyectados, se conforman con ser reflejo de ellos mismos.”* (ROSENZVAIG, p.46).



Figura 3 - Cena de A classe morta
Fonte: A classe morta (2006)

“[...] a grande *entrée* dos atores... levam todos pequenas crianças, como pequenos cadáveres... Alguns destes balançam inertes agarrando-se com um desesperado movimento, prendendo-se, arrastando-se, como se fossem o remorso da consciência, rastejando aos pés dos atores, como se estes rastejassem nestes exemplares em que se transformam... criaturas humanas que exibem despudoradamente os segredos do próprio passado, com excrescências da própria infância...”⁴

O teatro tradicional procura fazer do espaço cênico uma extensão da platéia, para que se possa decifrar seus significados. Kantor acreditava no choque, no estranhamento, na distância entre a vida e a morte. Sua cena, assim como seus atores, procuravam exatamente uma oposição com a platéia: ser estrangeiro como a morte.

Na história do retrato fotográfico, existia o chamado retrato após falecimento. Para a captura da fotografia, o fotógrafo necessitava abrir os olhos do morto e, com recursos de maquiagem assegurar-lhe uma aparência de vida, “para suavizar a idéia de morte, preservando a imagem fotográfica do vivo”. (DISDÉRI apud DUBOIS, 1994, p.170).

⁴Explicações sobre o espetáculo. Texto extraído do catálogo de “A classe morta” apresentado na Itália, em 1976.

A imagem fotográfica procura reproduzir a aparência de vida e contrariamente a eterniza-mortifica caracterizando o ato fotográfico. Assim como Kantor, que propôs romper com a ilusão representativa da arte, o fotógrafo alemão Walter Schels e a jornalista Beate Lakotta publicaram um livro intitulado *Noch mal leben vor dem tod* (2004) – “Viver novamente antes da morte”. Nele, Schels propõe justamente dialogar com a essência da fotografia; ele fotografou pessoas doentes em estado terminal antes e logo após as suas mortes, eternizando desta forma pelo ato da morte exatamente a aparência da morte.



Figuras 4 e 5 - Paciente terminal fotografada pouco antes e imediatamente após sua morte
Fonte: Schels (2006)

Alguns dos relatos das pessoas retratadas atestaram que a consciência imediata da morte, sua aceitação, propõe – como num susto – uma mudança de atitude por parte do indivíduo. O fluxo natural da vida foi interrompido antes mesmo da morte e alguns se propuseram a viver o mais tranquilamente que podiam, livrando-se do peso da vida. Outros se sentiram completamente aflitos e com medo. Todos desejavam não ser esquecidos.

Registrar a aparência da morte parece fazer que se compreenda que a idéia de esperança surge nos momentos de aflição: ter esperança de continuar vivo, ou a esperança de que a morte simbolize a perpetuação do que fomos. Lembrar a vida por sua ausência. Lembrar o tempo que ainda resta pelo corte que ele sofrerá repentinamente.



*Figuras 6 e 7 - Paciente terminal fotografado pouco antes
e imediatamente após sua morte
Fonte: Uma nova... (2005, p.46)*

Pode-se aproximar aqui o trabalho do fotógrafo alemão no que Kantor propôs em seu teatro da morte: o espaço da cena e o ator não têm a necessidade de expressar nada, têm somente a necessidade de ser a aparência de algo, recordações. A ilusão teatral tradicional quer expressar a vida, assim também propõe a ilusão fotográfica: criar ilusões pela aparência, disfarçar o choque diante dos prisioneiros do fotograma.



*Figura 8 - Tadeusz Kantor em cena no espetáculo “A classe morta”
Fonte: A classe morta (2006)*

A impossibilidade de transgredir o espaço do fotograma faz acreditar na realidade e liberdade do tempo simbólico e eterno da morte: estão confinados para sempre do outro lado do espelho, no reflexo do lago de Narciso e somente para convocar a memória a contar uma história que a Humanidade não soube.

No teatro da morte, na frente do espelho, diante do lago, existe Tadeusz Kantor, que desde o princípio esteve em cena dirigindo e participando do ato como referência viva para suas próprias aparências.

A realidade no teatro da morte era para Kantor o que propõe a realidade fotográfica: o meio de salvar a si mesmo do esquecimento e se colocar como protagonista diante de um mundo que o esqueceu. O meio de se colocar diante de suas próprias agonias e amores para contar uma história própria. E, desta forma, eternizar o que ficará no mundo dos vivos depois da chegada do fim: o pensamento.

Referências

A CLASSE Morta: a representação dramática de T. Kantor. (Texto traduzido do catálogo do espetáculo “A classe morta” apresentado na Itália, em 1976). Disponível em: <<http://www.fabricasaopaulo.com.br/articles.php?id=170>>. Acesso em: fev. 2006.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1994.

FONTCUBERTA, Joan. **Vidência e evidência**. Revista Núcleo Temático. Campinas, 2004.

LAKOTTA, Beate; SCHELS, Walter. **Noch mal leben vor dem Tod**. Berlin: DVA, 2004.

KANTOR, Tadeusz. **Infância morta** (catálogo do espetáculo “A classe morta” apresentado na Itália, em 1976). Disponível em: <<http://www.fabricasaopaulo.com.br/articles.php?id=170>>. Acesso em: fev. 2006.

_____. Manifesto o Teatro da Morte. **Revista Camarim**, São Paulo, ano 8, n.35, jul./set. 2005. Disponível em: <<http://www.cooperativadeteatro.com.br/portal/articles.php?id=22&page=2>>. Acesso em: fev. 2006.

_____. **Uma mulher atrás da janela** (catálogo do espetáculo “A classe morta” apresentado na Itália, em 1976). Disponível em: <<http://www.fabricasaopaulo.com.br/articles.php?id=170>>. Acesso em: fev. 2006.

ROSENZVAIG, Marcos. **El teatro de Tadeusz Kantor**. (material didático sem dados bibliográficos).

SCHELS, Walter. **Senhora morta**. Disponível em: <http://www.ekd.de/aktuell/aktuell_2003_11_04_sieger_fotowettbewerb.html>. Acesso em: fev. 2006.

UMA NOVA morte. **Super Interessante**, São Paulo, n. 221, p.46, dez. 2005.