



Universidade de Brasília  
Instituto de Artes – IdA  
Programa De Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV

LÍVIA ZACARIAS ROCHA

TEATRO DE IMAGENS.  
A AUTOFICÇÃO NA PRODUÇÃO ESTÉTICA DE WITKIEWICZ – WITKACY

BRASÍLIA  
2021

LÍVIA ZACARIAS ROCHA

TEATRO DE IMAGENS.  
A AUTOFICÇÃO NA PRODUÇÃO ESTÉTICA DE WITKIEWICZ – WITKACY

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Doutora em Arte. Linha de pesquisa: Teoria e História da Arte

Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

BRASÍLIA

2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

ZR672t Zacarias Rocha, Livia  
TEATRO DE IMAGENS. A AUTOFICÇÃO NA PRODUÇÃO ESTÉTICA DE  
WITKIEWICZ – WITKACY / Livia Zacarias Rocha; orientador  
Biagio D'Angelo. -- Brasília, 2021.  
239 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Arte) -- Universidade de  
Brasília, 2021.

1. Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witkacy (1885-1939). 2.  
Retrato e Autorretrato. 3. Identidade. 4. Autoficção. I.  
D'Angelo, Biagio, orient. II. Título.

LÍVIA ZACARIAS ROCHA

TEATRO DE IMAGENS.

A AUTOFICÇÃO NA PRODUÇÃO ESTÉTICA DE WITKIEWICZ – WITKACY

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Doutora em Arte. Linha de pesquisa: Teoria e História da Arte

Defendida e aprovada em: 25 de junho de 2021.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Biagio D'Angelo (IdA/UnB) – Presidente

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (IdA/UnB) – Membro

Prof. Dr. Henryk Siewierski (TEL/UnB) – Membro

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Adélia Menegazzo (UFMS) – Membro

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vera Marisa Pugliese de Castro (IdA/UnB) – Membro Suplente

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Miriam De Paiva Vieira (UFSJ) – Membro Suplente

BRASÍLIA

2021

Aos meus filhos, Maitê e Romeu, a razão do meu existir e do meu esforço para ser uma pessoa sempre melhor a cada dia.

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Biagio D'Angelo, que se tornou muito mais que um maravilhoso e competente orientador, mas amigo e companheiro de aventuras culinárias, passeios, trocas afetivas, e incentivador do meu trabalho como pesquisadora. Agradeço em especial a compreensão que sempre demonstrou e por fazer do ambiente acadêmico algo bem mais leve para mim.

Ao professor Emerson Dionísio, que, com toda sua dureza e seriedade, motivou-me a sempre buscar mais. Sua atenção e cuidado em avaliar meu trabalho no exame de qualificação também foi preponderante para alcançar os resultados que se encontram nesta tese.

Ao professor Henryk Siewierski, por sua generosidade em ler meu trabalho e contribuir para minha pesquisa no exame de qualificação, orientar minhas traduções do polonês e ainda sugerir referências bibliográficas importantes para este estudo.

Ao meu companheiro de vida, Cleiton, que, além de pai e marido fantástico, sempre me incentiva quando nem eu mesma acredito no meu potencial.

Ao professor Mariusz Gołab, por ter apresentado Witkacy no curso *Polish Art between Tradition and Modernity*, oferecido pela Universidade de Brasília (UnB), o que foi a motivação de toda minha pesquisa, e por ter me recebido tão bem em Łódź, em 2018, permitindo-me aproximar ainda mais desse artista tão fantástico.

À colega Monika Stando, que me acolheu em seu apartamento em Cracóvia e foi muito mais que uma excelente anfitriã, acompanhando-me à cidade incrível de Zakopane, lugar repleto de obras e referências de Witkacy.

À minha mãe, pelas incontáveis vezes que me deu suporte em casa nos cuidados com as crianças e outras demandas do lar.

À Secretaria de Educação do Distrito Federal, que me proporcionou um afastamento remunerado durante todo o curso de doutorado.

Aos meus colegas e professores, que, de uma forma ou de outra, contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

À minha psicóloga Meury, que vem me ajudando com minhas crises de ansiedade e me ensinando a ter mais compaixão de mim mesma, aceitando os meus limites e reconhecendo as minhas qualidades.

À Universidade de Brasília, minha universidade do coração.

Ao Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB.

No retrato que me faço  
– traço a traço –  
às vezes me pinto nuvem,  
às vezes me pinto árvore...  
às vezes me pinto coisas  
de que nem há mais lembrança...  
ou coisas que não existem  
mas que um dia existirão...  
e, desta lida, em que busco  
– pouco a pouco –  
minha eterna semelhança,  
no final, que restará?  
Um desenho de criança...  
Corrigido por um louco!

(Mário Quintana, O Auto-Retrato)



## RESUMO

Partindo da ideia de mistério que os retratos provocam e de como essas imagens podem dar indícios de identidade(s), esta tese de doutorado tem como ponto de partida a investigação acerca do trabalho artístico e teórico produzido pelo artista polonês Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939). Witkacy – pseudônimo aderido por ele, em 1918, para desvencilhar sua própria imagem da figura do pai, Stanisław Witkiewicz, que também era artista – é uma figura ainda pouco conhecida no Brasil. À exceção de artigos, no país, não há pesquisas publicadas, no âmbito acadêmico, que tenham se debruçado de forma mais aprofundada acerca dessa personalidade multifacetada: Witkacy foi pintor, escritor, fotógrafo, filósofo, dramaturgo, crítico e teórico de arte. Não há, tampouco, no Brasil, traduções do riquíssimo repertório deixado por ele, do qual é possível encontrar romances, dramas, tratados teóricos, ensaios filosóficos, cartas e até mesmo textos que fogem às nomenclaturas tradicionais, como o *Regulamin Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz”*, traduzido aqui por *Termos & Condições da S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos*, o qual conduzirá parte significativa das análises e discussões no decorrer deste trabalho. Assim, a pesquisa concentra-se, especialmente, no repertório retratístico de Witkacy, em como sua obsessão pela face humana colaborou para a investigação de si próprio, criando uma identidade simultaneamente fluida e confusa. A hipótese é a de que possa existir, nos retratos e autorretratos, um discurso teatral, uma dissimulação propositada com fins artísticos ligados à representação de um personagem, um “teatro de imagens”. Na busca pela(s) identidade(s) de Witkacy, trabalha-se também com duas obras literárias de sua autoria: o romance *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta (622 quedas de Bungo, ou uma mulher demoníaca)* e o drama *Matka (A mãe)*, ambos publicados postumamente, em 1972 e 1962, respectivamente. Os objetivos são, portanto, estabelecer perfis identitários do artista, analisar as variadas versões de si expostas por ele, bem como desvelar as camadas que utilizou para dissimular sua presença.

**Palavras-chave:** Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witkacy (1885-1939), Retrato e Autorretrato, Identidade, Autoficção.

## ABSTRACT

Gravitating around the aura of mystery which emanates from portraits insofar as these images may yield glimpses of identity, this thesis stems from the investigation of the artistic and theoretical work produced by the Polish artist Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939). Witkacy – pseudonym adopted by the artist in 1918 to dissociate his own image from that of his father, Stanisław Witkiewicz, who was also an artist – remains an obscure figure in Brazil. Save for a few articles, there is no published academic research whose object is an in-depth analysis of this multifaceted personality. Witkacy was a painter, a photographer, a writer, a philosopher, a playwright, an art critic and theorist. There are no translations in Brazil either of his vast intellectual legacy, namely, novels, drama, theoretical treatises, photographic essays, letters or even texts which challenge conventional nomenclature, such as *Regulamin Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz”*, translated here as *Termos & Condições da S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos*, a text which will be instrumental to the discussions which feature in this thesis. The thesis centres around Witkacy's portraiture repertoire, on how his obsession for the human face contributed to an investigation of himself, creating an identity which is both fluid and blurred. The argument herein sustains that, both in his portraits as well as self-portraits, there prevails a theatrical approach, an intentional masquerade with artistic purposes akin to the staging of a character, a “theatre of images”. In the quest for Witkacy's identities, two of the artist's literary works were used. The novel *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta* (*The 622 downfalls of Bungo or The demonic woman*) and the drama *Matka* (*The mother*), both of which were posthumously published, the latter in 1962 and the former in 1972. The aims are therefore to establish profiles of the artist's poetic identity via the study of the many versions of himself he proposed, in addition to unveiling the layers of veils which he used with a view to masking his presence.

**Keywords:** Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witkacy (1885-1939), Portraiture and Self-Portraits, Identity, Self-Fiction.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<i>Figura 1: Fotografia de minha mãe (arquivo pessoal).</i>	17
<i>Figura 2: Witkacy com o pai (1893, fotografia, Museu Tatra, Zakopane).</i>	33
<i>Figura 3: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Ja z Foką i rewolwere (Eu com Selo e revólver) (fotografia, 1899, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).</i>	35
<i>Figura 4: Witkacy e seu pai (fotografia, s.d., Museu Tatra, Zakopane).</i>	36
<i>Figura 5: Stanisław Ignacy Witkiewicz (ilustração para a capa do livro História de maníacos, de Roman Jaworski, 1909, carvão, 63x47 cm, Museu de Arte de Łódź).</i>	37
<i>Figura 6: Stanisław Ignacy Witkiewicz (ilustrações para o livro História de maníacos, de Roman Jaworski, 1909, carvão, Museu de Arte de Łódź).</i>	38
<i>Figura 7: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Jadwiga Janczewska (embaixo de um guarda-chuva) (1913, carvão, coleção particular).</i>	39
<i>Figura 8: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Furia adormetata (Jadwiga Janczewska) (1913, carvão, 48x63 cm, Museu de Arte de Łódź).</i>	39
<i>Figura 9: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Kompozycja figuralna (Composição figural) (1914, carvão, 47x62 cm, Museu Nacional de Varsóvia).</i>	40
<i>Figura 10: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Kompozycja symboliczna (Composição simbólica) (1914, carvão, 48x63,2 cm, Museu Nacional de Varsóvia).</i>	41
<i>Figura 11: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bajka - Fantazja (Conto de Fadas – Fantasia) (1921-1922, óleo s/ tela, 74,5x150 cm, Museu Nacional de Varsóvia).</i>	47
<i>Figura 12: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Stworzenie świata (Criação do mundo) (1921-1922, óleo s/ tela, 115x117 cm, Museu de Arte de Łódź).</i>	48
<i>Figura 13: Stanisław Wyspiański, Bóg Ojciec - stań się (Deus, o Criador) (1904, vitral, 846x390 cm, Basílica de São Francisco de Assis, Cracóvia).</i>	49
<i>Figura 14: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato duplo (com autorretrato) (1920, óleo s/ tela, 65x77,5 cm, Museu de Arte de Łódź).</i>	51
<i>Figura 15: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret podwójny Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów (Retrato duplo de Anna e Jarosław Iwaszkiewicz) (1922, óleo s/ tela, 77x96 cm, Museu de Anna e Jarosław Iwaszkiewicz, Stawisko).</i>	52
<i>Figura 16: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Série de retratos de Jadwiga Janczewska (fotografia, 1913).</i>	77
<i>Figura 17: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Série de retratos de Tadeusz Nalepiński (fotografia, 1912)</i>	78
<i>Figura 18: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Série de retratos de Bronisław Malinowski (fotografia, 1911-1913).</i>	79

<i>Figura 19: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Série de retratos de Helena Czerwijowska (fotografia, 1912).</i>	80
<i>Figura 20: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Arthur Rubinstein (fotografia, 1913).</i>	81
<i>Figura 21: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Anna Oderfeld (fotografia, 1911-1912, coleção de Thomas Walther, Museu de Arte Moderna de Nova York).</i>	81
<i>Figura 22: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Série de Tadeusz Langier (fotografia, 1912-1913).</i>	82
<i>Figura 23: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (fotografia, 1912).</i>	83
<i>Figura 24: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (fotografia, 1912-1914).</i>	83
<i>Figura 25: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Série de retratos de Jadwiga Witkiewicz née Unrug (fotografia, 1923).</i>	85
<i>Figura 26: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (fotografia, 1912).</i>	87
<i>Figura 27: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Colapsado por uma lâmpada (fotografia, 1913).</i>	88
<i>Figura 28: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato com vidro quebrado (fotografia, 1914).</i>	89
<i>Figura 29: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret wielokrotny (Retrato múltiplo) (fotografia, 1916).</i>	90
<i>Figura 30: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato com Czesława Oknińska (fotografia, 1930, Zakopane).</i>	93
<i>Figura 31: Józef Głogowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz e Janina Bykowiak, A injeção de narcótico (série, fotografia, 1931, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).</i>	95
<i>Figura 32: Władysław Jan Grabski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, cenas improvisadas com Janina Turowska, (série), e Uma fotografia desconhecida do ator de cinema desconhecido Carfaldo Ricci (fotografia, 1932, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).</i>	96
<i>Figura 33: Józef Głogowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Um Bandido Perigoso (fotografia, 1931, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).</i>	98
<i>Figura 34: Józef Głogowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Um bandido tímido (fotografia, 1931, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).</i>	98
<i>Figura 35: Józef Głogowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz (fotografia, 1931, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).</i>	98
<i>Figura 36: Józef Głogowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Série de vinte e uma caretas (fotografia, 1931, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).</i>	99
<i>Figura 37: Józef Głogowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Série de seis retratos (fotografia, 1931, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).</i>	100
<i>Figura 38: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Maria Nawrocka (1925, pastel, 115x99 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).</i>	111
<i>Figura 39: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Jadwiga Witkiewicz (1925, pastel, 146x87 cm, Biblioteca de Estetino, Estetino).</i>	111

<i>Figura 40: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Irena Wiedyskiewicz-Polniakowa (1926, pastel, 119x98 cm, coleção privada).</i>	112
<i>Figura 41: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Włodzimierz Nawrocki (1926, pastel, 100 x124 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).</i>	112
<i>Figura 42: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Maria Nawrocka (1923, pastel, 63x47 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).</i>	113
<i>Figura 43: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Anna Nawrocka (1925, pastel, 62x47 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).</i>	113
<i>Figura 44: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Maria Głogowska (1935, pastel, 70 × 50 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).</i>	113
<i>Figura 45: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Józef Fedorowicz (1925, pastel, 61,6 × 47,7 cm, Museu Tatra, Zakopane).</i>	113
<i>Figura 46: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato coletivo – Tadeusz Langier, Witkacy, Bronisława Włodarska-Litauer (1938, pastel, 67x97 cm, Museu Tatra, Zakopane).</i>	114
<i>Figura 47: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Maria Nawrocka (1926, pastel, 65x48 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).</i>	116
<i>Figura 48: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Michał Krajewski (1930, 65x50 cm, pastel, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).</i>	116
<i>Figura 49: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Helena e Teodor Białynicki-Birula (1930, 47x63 cm, pastel, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).</i>	116
<i>Figura 50: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Helena Białynicka-Birula (1931, 64x49 cm, pastel, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).</i>	116
<i>Figura 51: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Teodor Białynicki-Birula (1928, 65x48 cm, pastel, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).</i>	117
<i>Figura 52: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Bohdan Filipowski como um hindu (1928, 64x50 cm, pastel, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).</i>	117
<i>Figura 53: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Jędrzej Marusarz (1929, 66x51 cm, pastel, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).</i>	118
<i>Figura 54: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1929, pastel, 65x50 cm, Museu Nacional, Poznań).</i>	118
<i>Figura 55: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Stefan Glass (1929, pastel, 64x48 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).</i>	119
<i>Figura 56: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Włodzimierz Nawrocki (1929, pastel, 62x47 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).</i>	119
<i>Figura 57: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Maria e Włodzimierz Nawrocki (1926, pastel, 90x100 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).</i>	120

<i>Figura 58: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Maria Nawrocka (1929, pastel, 64x47 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).</i>	121
<i>Figura 59: Stanisław Igacy Witkiewicz, Falsz kobiety – autoportret z Marylą Grossmanową (Falsidade de uma mulher – Autorretrato com Maryla Grossman) (1927, pastel, 115,5x184 cm, Museu Nacional de Varsóvia).</i>	122
<i>Figura 60: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1910, óleo s/ tela, 48x38 cm, Museu Nacional, Poznań).</i>	125
<i>Figura 61: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1913, óleo s/ tela, 60x79 cm, Museu Nacional, Varsóvia).</i>	126
<i>Figura 62: Tadeusz Langier, Stanisław Ignacy Witkiewicz como Napoleão (fotografia, 1938).</i>	127
<i>Figura 63: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato com um samovar (1917, carvão e pastel, 66,5x50 cm, coleção particular).</i>	128
<i>Figura 64: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato de uniforme (1917, carvão e pastel, s/ inf., pastel, Museu Nacional, Cracóvia).</i>	130
<i>Figura 65: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1918, pastel, 63x47,5 cm, coleção particular).</i>	131
<i>Figura 66: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato com shako (1919 [cópia de um autorretrato de 1917], pastel, 67,7x59,5 cm, Museu Nacional, Cracóvia).</i>	132
<i>Figura 67: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (en beau dla Mamy) (1922, pastel, 63,7x47,8 cm, Museu Nacional, Cracóvia).</i>	133
<i>Figura 68: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1922-1924, óleo s/ tela, 86x81 cm, Museu Podlaskie, Białystok).</i>	134
<i>Figura 69: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato – o último cigarro de um condenado (1924, óleo s/ tela, 72x51 cm, Museu da Literatura, Varsóvia).</i>	136
<i>Figura 70: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato como mulher (1927, pastel, 63x48 cm, coleção particular).</i>	137
<i>Figura 71: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1927, pastel, 65x49 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).</i>	138
<i>Figura 72: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1930, pastel, 63,3x45,5 cm, Museu Tatra, Zakopane).</i>	139
<i>Figura 73: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1931, pastel, 62x47 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).</i>	140
<i>Figura 74: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1931, pastel, 65x49 cm, Museu Tatra, Zakopane).</i>	141
<i>Figura 75: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1933, pastel, 68,8x49,1 cm, Museu Nacional, Varsóvia).</i>	142

<i>Figura 76: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato – Dr. Jekyll (1938, pastel, 64,5 x 48 cm, Museu Nacional, Varsóvia).</i>	144
<i>Figura 77: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato – Mr. Hyde (1938, pastel, 68 x 48,6 cm, Museu Nacional, Varsóvia).</i>	144
<i>Figura 78: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1938, pastel, 68,5x48,5 cm, Museu Nacional, Varsóvia).</i>	146
<i>Figura 79: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1938, pastel, 70x50 cm, Museu da Silésia, Katowice).</i>	147
<i>Figura 80: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1938, pastel, 62,3x48,1 cm, coleção particular).</i>	148
<i>Figura 81: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1939, pastel, 656x49 cm, Museu Nacional, Varsóvia).</i>	149
<i>Figura 82: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1939, pastel, 69,5x49,5 cm, coleção particular).</i>	150
<i>Figura 83: Leon Wyczółkowski, Irena Solska (1899, pastel, 78 x 57 cm, Museu Nacional, Cracóvia).</i>	169
<i>Figura 84: Stanisław Wyspiański, Retrato de Irena Solska (1904, pastel, 48 x 62 cm, Museu Nacional, Poznań).</i>	169
<i>Figura 85: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bungo em queda (1908-1912, carvão, obra perdida, fotografia da coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).</i>	176
<i>Figura 86: Stanisław Ignacy Witkiewicz, No fundo, (1908-1912, carvão, obra perdida, fotografia da coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).</i>	176
<i>Figura 87: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Sra. Akne é difícil de digerir (1908-1912, carvão, obra perdida, fotografia da coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).</i>	178
<i>Figura 88: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Irena Solska em um figurino (1908-1910, carvão, obra perdida, fotografia da coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).</i>	180
<i>Figura 89: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Sra. S. “Dziwaśka” (1908-1910, carvão, obra perdida, fotografia da coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).</i>	181
<i>Figura 90: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Sra. S. demônio, um demônio vulgar (1908-1910, carvão, obra perdida, fotografia da coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).</i>	181
<i>Figura 91: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Irena Solska e um homem (1910, carvão, 40 x 62 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).</i>	183
<i>Figura 92: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Irena Solska (1926).</i>	184
<i>Figura 93: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Irena Solska (1926).</i>	185
<i>Figura 94: Manuscrito do romance 622 quedas de Bungo, ou uma mulher demoníaca.</i>	186
<i>Figura 95: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1929, pastel, 64x49 cm, Museu Tatra, Zakopane).</i>	189

- Figura 96: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1929, pastel, 64x49,5 cm, Museu Tatra, Zakopane).* \_\_\_\_\_ 189
- Figura 97: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1931, pastel, 70x50 cm, Museu Tatra, Zakopane).* \_\_\_\_\_ 189
- Figura 98: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1931, pastel, 69x50 cm, Museu Tatra, Zakopane).* \_\_\_\_\_ 189
- Figura 99: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1932, pastel, 64x48 cm, Museu Tatra, Zakopane).* \_\_\_\_\_ 189
- Figura 100: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1935, pastel, 65x48 cm, Museu Tatra, Zakopane).* \_\_\_\_\_ 189
- Figura 101: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato da mãe (1912-1913, carvão, 62,5x48 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).* \_\_\_\_\_ 198
- Figura 102: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Maria Witkiewicz (1912, fotografia da coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).* \_\_\_\_\_ 198
- Figura 103: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Maria Witkiewicz (1918, pastel, 62,2x47,8 cm, coleção particular).* \_\_\_\_\_ 198



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO 1: DE WITKIEWICZ A WITKACY – O NASCIMENTO DE UM ARTISTA</b>	<b>33</b>
1.1 FORMISTAS (FORMIŚCI) E OUTROS DESDOBRAMENTOS	42
1.2 VIDA PESSOAL, TRABALHOS DIVERSOS, PUBLICAÇÕES E MORTE	53
1.3 DESDOBRAMENTOS TEÓRICOS – A <i>FORMA PURA</i>	57
1.4 A FORMA PURA APLICADA AO TEATRO E À DRAMATURGIA	61
1.5 WITKACY E A FOTOGRAFIA: ARTE OU TRABALHO CRIATIVO?	71
<b>CAPÍTULO 2 – OS RETRATOS PICTÓRICOS</b>	<b>103</b>
2.1 S.I. WITKIEWICZ EMPRESA DE RETRATOS	103
2.1.1 OS RETRATOS DO TIPO A	110
2.1.2 OS RETRATOS DO TIPO B	112
2.1.3 OS RETRATOS DO TIPO C	115
2.1.4 OS RETRATOS DO TIPO D	117
2.1.5 OS RETRATOS DO TIPO E	118
2.1.6 RETRATOS COMBINADOS	119
2.2 “AUTO-WITKACIES”	124
<b>CAPÍTULO 3 – WITKACY E A IMAGEM ESCRITA DE SI</b>	<b>154</b>
3.1 AUTOBIOGRAFIA E AUTOFICÇÃO	157
3.2 UM ROMANCE DE FORMAÇÃO? <i>622 UPADKI BUNGA, CZYLI DEMONICZNA KOBIETA – 622</i> <i>QUEDAS DE BUNGO, OU UMA MULHER DEMONÍACA</i>	165
3.2.1 O MITO DA FEMME FATALE: AKNE MONTECALFI OU IRENA SOLSKA	177
3.3 “UM DRAMA REPUGNANTE”: <i>MATKA – A MÃE</i>	191
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>201</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>208</b>
<b>APÊNDICES</b>	<b>215</b>

<b>APÊNDICE A – ORIGINAL E TRADUÇÃO DE <i>REGULAMIN FIRMY PORTRETOWEJ „S.I. WITKIEWICZ”/ TERMOS &amp; CONDIÇÕES DA S.I. WITKIEWICZ EMPRESA DE RETRATOS</i></b>	<b>215</b>
<b>APÊNDICE B – ABREVIÇÕES USADAS POR WITKACY NAS ASSINATURAS</b>	<b>223</b>
<b><u>ANEXOS</u></b>	<b><u>224</u></b>
<b>ANEXO A – RETRATOS / FOTOGRAFIAS DE ROSTO / CLOSE-UPS</b>	<b>224</b>
<b>ANEXO B – FOTOGRAFIAS ENCENADAS – “EXPERIMENT-AÇÕES”</b>	<b>226</b>
<b>ANEXO C – FOTO DE UM RETRATO ALCOFORADO</b>	<b>230</b>
<b>ANEXO D – EXEMPLO DE MANIPULAÇÃO DO NEGATIVO (DIFERENTES VERSÕES IMPRESSAS)</b>	<b>231</b>
<b>ANEXO E – RETRATOS DE NENA STACHURSKA</b>	<b>232</b>

### **Nota sobre as traduções**

Devido à escassez de referências em língua portuguesa, principalmente de estudos sobre Stanisław Ignacy Witkiewicz, bem como traduções de suas obras literárias, optou-se por traduzir os textos em inglês, francês, espanhol e polonês. Sempre que não foi possível o acesso à referência em língua portuguesa, a tradução foi feita diretamente no corpo do texto. O texto na língua original foi, em geral, mantido em nota de rodapé, a título de comparação, segundo o critério que o leitor adotar.

## INTRODUÇÃO

Certa vez, ainda na infância, ao descobrir fotografias antigas em minha casa, encontrei um retrato de minha mãe (Figura 1). A fotografia em preto e branco, amarelada e com bordas gastas, marcas incontestes da passagem do tempo, carregava, em seu verso, a seguinte frase, escrita de próprio punho pela protagonista da imagem: “Lembre-me para olhar, olhe-me para lembrar”. Não sei em que contexto ela escreveu e nem se a fotografia era uma ‘lembrança’ endereçada a alguém. Também desconheço se essa frase foi escrita por outro sujeito anteriormente, mas o fato é que ela me marcou profundamente e agora parece carregar um sentido ainda maior. Passados muitos anos após esse episódio, encontro-me hoje completamente envolvida com a arte do retrato. Não posso atribuir, evidentemente, esse meu interesse ao caso ocorrido em minha infância, no entanto, acredito que, de forma misteriosa, ele pode ter exercido alguma influência. Isso posto, seguimos aos procedimentos convencionais.



*Figura 1: Fotografia de minha mãe (arquivo pessoal).*

\*\*\*

Retratos e autorretratos configuram uma longa tradição no terreno da História da Arte. Em seu sentido mais primitivo, o termo ‘retrato’, proveniente do latim, está fortemente ligado à ideia de *mimese*. Trata-se de gênero que pertence tanto à

pintura quanto à fotografia, mas não se limita a essas duas linguagens. Sua intenção é realizar uma descrição do sujeito, o que faz, conseqüentemente, com que carregue uma farta filosofia sobre a sua prática, pois agrega também uma filosofia sobre o sujeito e questões de identidade(s). Importante observar ainda que o retrato possui um estatuto mimético específico, uma vez que, ao utilizar uma legenda, ou alguma outra identificação, expõe, de forma ainda mais evidente, a pessoa retratada.

Sobre o autorretrato e esse estatuto mimético específico, Philippe Lejeune (1938-atual) faz dois importantes questionamentos em seu texto *Olhar um autorretrato*: “Como se reconhece um autorretrato? Que interesse especial pode haver em olhar um autorretrato?” (LEJEUNE, 2014, p. 275). A partir dessas perguntas, o autor francês descreve três experiências que teve enquanto visitante de museus as quais o fez refletir sobre essa condição especial conferida aos autorretratos. Segundo ele, “tudo é uma questão de etiqueta. Nos museus as pessoas passam praticamente mais tempo lendo etiquetas do que olhando quadros. As etiquetas servem para dosar a admiração e acomodar o olhar em função do autor e do tema” (LEJEUNE, 2014, p. 276). Sobre questões relacionadas à(s) identidade(s) suscitada(s) pelo retrato, o autor ainda complementa: “Uma identidade é uma relação estabelecida entre uma imagem e um nome próprio – como as fotos exigidas para documentos e que perdem todo o sentido se você esquece de escrever seu nome no verso” (LEJEUNE, 2014, p. 282).

Jean-Luc Nancy, em *Le Regard du portrait* (2000), considera que o retrato parece estar consagrado à semelhança, e é justamente em decorrência dessa semelhança que pôde se firmar como gênero de pintura com uma finalidade prática definitiva: “É, ademais, em torno dessa finalidade que o julgamento sobre sua dignidade artística foi compartilhado por muito tempo” (NANCY, 2000, p. 38, tradução nossa)<sup>1</sup>. Como bem apontado por Nancy, por muito tempo, a semelhança foi um fator determinante para a concepção de um retrato, no entanto, é possível notar que o foco central da descrição que o retrato almeja fazer do sujeito também varia ao longo do tempo, podendo permear por representações em que há uma

---

<sup>1</sup> No original: “[...] c'est d'ailleurs autour de cette finalité que s'est partagé longtemps le jugement sur sa dignité artistique”.

semelhança maior ou menor com o modelo, porém, sempre no esforço de identificar um sujeito. Conforme afirma Fabris (2004, p. 38 apud D'ANGELO, 2013, p. 168):

Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que regem as modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social.

Sobretudo no final do século XIX e início do século XX, o retrato tornou-se pretexto para expressar a visão pessoal do artista que decompõe e recompõe a figura humana. A produção de autorretratos também acompanha o desenvolvimento do gênero, tornando-se bastante popular especialmente a partir da Renascença. A partir desse ponto, principalmente, inúmeras são as ocasiões em que artistas projetam suas próprias imagens em um suporte, seja papel, tela, madeira ou outro. Esses trabalhos carregam um traço de autorreflexão e, por isso, aproximam-se, de forma vigorosa, do seu equivalente na literatura, o gênero autobiográfico.

Vários artistas, ao longo de suas vidas, recorreram à pintura de retratos, entre outros motivos, como uma forma de sobrevivência. O retrato emoldura a individualidade, tanto do artista como do modelo retratado. Além disso, esse gênero pictórico pode funcionar como substituto afetivo, político, social e psíquico. Mas o que há de especial na produção de um retrato? Charles Baudelaire (2006, p. 128) também questiona:

Que imaginação é necessária para fazer um retrato? Para pintar minha alma, minha alma tão visível, tão clara, tão evidente? Eu posso, e na realidade sou eu, o modelo, quem consente em fazer o grosso do trabalho. Sou o verdadeiro fornecedor do artista. Sou, eu sozinho, toda a matéria.

Contrariando o que parece inicialmente ser uma crítica ao retrato, o autor defende que esse gênero pictórico, de aparência tão modesta e muitas vezes rebaixado quando abordado de forma hierarquizada, na verdade necessita de uma imensa inteligência. Baudelaire afirma, ainda, que um bom retrato sempre lhe parece uma “biografia dramatizada”, ou um drama natural inerente a qualquer homem. O autor complementa dizendo que:

Quanto mais a matéria é, em aparência, concreta e sólida, mais o trabalho da imaginação é sutil e laborioso. Um retrato! Que há de mais simples e mais complexo, de mais evidente e mais profundo?

[...]

É preciso certamente que a obediência do artista seja grande, mas sua intuição deve ser equivalente. Quando vejo um bom retrato, adivinho todos os esforços do artista, que inicialmente deve ter visto o que se dava a ver, mas também intuído o que se ocultava. Há pouco o comparava ao historiador; poderia também compará-lo ao ator, que assume os papéis e todos os figurinos. Nada, se quisermos examinar bem a coisa, é indiferente num retrato. O gesto, a expressão, a indumentária, o próprio cenário, tudo deve contribuir para representar um *caráter*. (BAUDELAIRE, 2006, p. 128-129).

Refletir sobre o retrato pictórico e seus modos de produção é uma tarefa delicada no âmbito da teoria e história da arte, no entanto, muito relevante, pois as obras testemunham o permanente empenho dos artistas em capturar a complexidade e individualidade do caráter e do temperamento humano. Além disso, o conflito gerado entre a intenção de capturar um determinado modelo e o resultado, que vai com frequência muito mais longe, é de permanente interesse tanto para o artista quanto para o leigo (DEVANE, 1996, p. 6). O retrato não é só imagem por si só, ele opera como substituto de presença. Como bem refletiu Nancy, “na invenção do retrato, o sujeito não se concedeu o prazer de uma imagem, mas assegurou-se a certeza de uma presença (a ‘própria’): ali, ele inventou-se a si mesmo” (NANCY, 2000, p. 31-32, tradução nossa)<sup>2</sup>. Sobre a potência que um retrato carrega, o autor continua sua reflexão ao dizer que:

O retrato é feito para reter a imagem na ausência da pessoa, seja esta ausência um afastamento ou a morte. O retrato é a presença do ausente, uma presença *in absentia* que não somente se encarrega da reprodução dos traços, mas antes de apresentar a presença enquanto ausência: evocá-la (ou mesmo invocá-la), e também expor, manifestar a remoção, onde se sustenta esta presença. O retrato lembra a presença dos dois valores da palavra “rememorar”: resgata da ausência e rememora na ausência. É assim que o retrato imortaliza: ele imortaliza na morte. (NANCY, 2000, p. 53-54, tradução nossa)<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> No original: “Dans l'invention du portrait, le sujet ne s'est pas donné le plaisir d'une image, mais il s'est assuré la certitude d'une présence (la « sienne ») : il s'y est inventé lui-même”.

<sup>3</sup> No original: “Le portrait est fait pour garder l'image en l'absence de la personne, que cette absence soit un éloignement ou la mort. Il est la présence de l'absent, une présence *in absentia* qui n'est donc pas seulement chargée de la reproduction des traits, mais de présenter la présence en tant qu'absente : de l'évoquer (voire de l'invoquer), et aussi d'exposer, de manifester le retrait où se tient cette présence. Le portrait rappelle la présence, aux deux valeurs du mot « rappel » : il fait revenir de l'absence, et il remémore dans l'absence. C'est ainsi que le portrait immortalise : il rend immortel dans la mort”.

Quando Nancy fala em “rememorar” e seu duplo valor no retrato, retomo à fotografia de minha mãe e à frase que a acompanhava: “lembre-me para olhar, olhe-me para lembrar”. Um retrato tem esse poder misterioso de trazer de volta a ausência bem como lembrar-se na ausência, como salientou Nancy (2000).

Nesse sentido, D’Angelo (2020, p. 121) alerta sobre o fato de o retrato ser sempre “um encontro de imprevisibilidades, um lançar-se ao encontro do Outro com a esperança de um reconhecimento”, quase uma “estética do impossível”, pois

Cada retrato é um chamado ao que é inclassificável, indizível, inenarrável. Cada rosto é Mistério, e não pode ser visto, como escreve Lévinas em *Ética e Infinito*: “ele vos conduz ao além” [...] Além. Eis a grandeza dramática de toda experiência do Rosto: um rosto que é pobreza essencial, paradoxo de conhecimento, miséria e beleza de ser outro. (D’ANGELO, 2020, p. 121).

Embora a hierarquia de gêneros na pintura seja um assunto já superado e não se pretende explicar acerca do assunto nesta pesquisa, é importante lembrar que historicamente a pintura de retrato foi menosprezada em favor de outros gêneros considerados mais elevados. Nesse sentido, em meio a tantas reflexões acerca do retrato, ressalto, mais uma vez, a contribuição de Lejeune (2014). Sobre a relevância do gênero, o autor discorre da seguinte forma:

[...] Pois o retrato funciona apenas com o seguinte pressuposto: esse indivíduo tem um valor social e, mais fundamentalmente: o homem tem um valor. [...] Bruscamente, no meio do gênero mais codificado (o retrato), irrompe uma centelha (que às vezes só existe no espírito do espectador) que revela de maneira vertiginosa a essência da arte: a autorrepresentação do homem (e não a representação do mundo), o autorretrato passa a ser assim uma alegoria da própria arte. (LEJEUNE, 2014, p. 283).

Em outra passagem, o autor ainda fala sobre o caráter duplo do autorretrato, afirmando que, nesse tipo de pintura, “o pintor está duplamente presente, como personagem representado e pela própria pintura” (LEJEUNE, 2014, p. 286). E complementa ao dizer: “[...] pois o autorretrato é, na verdade, no sentido religioso, uma aparição. O espírito criador se encarna em uma das figuras de sua criação, se projeta e se encara” (LEJEUNE, 2014, p. 288).

Segundo Devane (1996), a intenção de grande parte dos retratos da arte ocidental não era representar um caráter individual, mas uma pessoa no desempenho de sua função social, política ou religiosa, celebrando o status e a riqueza. Todavia, o ato de retratar também envolve um jogo e uma convergência



com a linguagem teatral. Aquele que posa para um retrato, busca mostrar seu melhor *eu*, destacar alguma qualidade que julga ser importante, ou até mesmo um defeito, e então elege a expressão que melhor traduz a informação que quer transmitir. Assim, é possível pensar no retrato e, conseqüentemente, no autorretrato como uma forma de apresentar visualmente o sujeito, de revelar os aspectos de sua fisionomia em uma superfície material, mas também é possível percebê-lo como algo que ultrapassa o visível, carregando em si uma imagem que vai além da materialidade do objeto.

Além do autorretrato representar o anseio do indivíduo em se autoconhecer, pode ser lido também como uma forma que o artista encontra de projetar em *imagem a imagem* que possui de si, ou ainda uma forma de “perpetuar” sua(s) identidade(s). Ele funciona, dessa forma, como um componente narrativo de sua própria vida, uma versão ou mesmo uma encenação de si, ou de outro. O termo *encenação* pode ser entendido aqui por duas concepções. Primeiramente, no sentido figurado, como um “conjunto de disposições organizadas para iludir ou impressionar alguém; cena, fingimento” (MICHAELIS, 2021); ou em sua concepção estreitamente relacionada à arte teatral. Nesse segundo sentido do termo, Andre Veinstein aponta duas definições que podem colaborar para um melhor entendimento. Segundo o escritor,

Numa ampla acepção, o termo *encenação* designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação [...]. Numa acepção estreita, o termo *encenação* designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática. (VEINSTEIN apud PAVIS, 2007, p. 122).

Segundo Svetlana Alpers (1999, p. 41), “as pinturas documentam ou representam o comportamento. São antes descritivas que prescritivas”. Mas de que forma elas representam um comportamento real? Será que não foram “fabricadas” /encenadas? A partir da análise de autorretratos, assim como de retratos de maneira geral, muitas questões se colocam, por exemplo: um retrato pictórico pode revelar um caráter ou personalidade? Em que medida um discurso teatral está presente na produção desses retratos? No fim das contas, o que prevalece é um retrato fiel, isto é, um retrato verossímil, ou uma encenação, mesmo que de si mesmo?

Nesse sentido, é possível refletir sobre o ato de posar para um retrato como uma ação intimamente ligada à arte do teatro – a apresentação de um ator para um

espectador, o retratista. O jogo assume uma posição mais complexa quando há a realização de um autorretrato, pois o autor do retrato é, ao mesmo tempo, ator, espectador e artista/encenador que elabora e elege a melhor posição.

Em tempos de redes sociais, de “extimidade”, em que há uma exposição muitas vezes excessiva da vida particular, é curioso notar como essas relações se manifestam. Há algum tempo, é possível observar, em determinadas plataformas, uma profusão de imagens de pessoas quase sempre em situações alegres e/ou em cenários perfeitos, o que desperta reações das mais diversas. Há aqueles que acreditam no que essas imagens apresentam e por elas são influenciados (não à toa, assistimos ao surgimento de uma nova profissão, os ditos influenciadores digitais), e há aqueles que as observam com certa desconfiança se aquilo que é apresentado é mesmo real. Um dos pontos relevantes que moveu esta tese não é analisar como o autorretrato é feito atualmente, mas observar como essa prática se desenvolveu com o passar do tempo e a importância que ocupa hoje na sociedade. Além disso, é possível notar que a encenação, da qual sugerimos a existência, parece estar fortemente presente nas formas contemporâneas de se autorretratar, ou, no sentido mais contemporâneo e à moda do termo, “fazer uma *selfie*”.

A ideia suscitada por Baudelaire, de que um bom retrato sempre lhe parece uma “biografia dramatizada”, foi um ponto de interesse desde o início das minhas investigações no curso de doutorado. Embora, amiúde, haja um grande esforço por parte dos artistas em retratar, de forma fiel, o seu modelo, ou a si mesmo, eles nunca conseguirão. O retrato e o autorretrato serão sempre uma “invenção” do artista, uma versão de si ou do outro; seu olhar registra, mas o traço interpreta a sua percepção.

Um exemplo de como aspectos de encenação podem estar presentes na fabricação de um retrato é apontado por Alpers (2010) acerca do trabalho de Rembrandt. Apesar de ter estabelecido certo conflito com a cultura descritiva do seu país, o artista holandês é apresentado pela autora como tendo utilizado elementos da encenação como contribuição para um aspecto mais natural em suas pinturas. O artista se debruçou, de forma intensa, na análise de sua própria fisionomia, realizou dezenas de autorretratos nos quais, além de tentar capturar suas mudanças físicas e psicológicas desenvolvidas com o tempo, também realizava estudos de expressão. Em seus autorretratos, o artista experimenta o lugar do ator ao se colocar diante do

espelho e testar as diversas possibilidades expressivas que sua imagem proporciona e que depois poderiam ser utilizadas em seus quadros.

Assim, por esse ponto de vista, o artista se insere no jogo teatral e, ao mesmo tempo em que assume o lugar do ator, é também espectador e o responsável por eleger a expressão ou o ângulo que julgou ser o mais adequado para a pintura. Além do aspecto do jogo estabelecido no ato do artista servir-se de modelo para sua própria produção, há igualmente questões relacionadas ao aspecto visual de construção cenográfica que possibilitam outros diálogos com a linguagem teatral. Como, por exemplo, a escolha de um figurino e acessórios utilizados pelo artista, como o cenário em que esse “personagem” criado estará inserido. Pode-se dizer, então, que essas imagens, retratos e autorretratos produzidos sob essas condições, são fragmentos de uma ficção criada pelo artista?

Nesse contexto, em meio a essas inquietações acerca da produção de retratos, mas, especialmente, de autorretratos, tive a oportunidade, em 2016, ainda no início do curso de doutoramento, de participar de um curso de extensão realizado na Universidade de Brasília (UnB). No curso, *Polish Art between tradition and modernity*, ministrado pelo professor polonês Mariusz Gołab (Uniwersytet Łódzki), foi apresentado o artista Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), e, de imediato, senti um profundo interesse por sua obra, sobretudo devido ao extenso volume de autorretratos produzidos por ele. Quanto mais investigava a respeito do artista, mais aumentava meu interesse e eu podia identificar pontos de partilha com meu projeto inicial de pesquisa, principalmente pela forte relação que havia com a literatura e o teatro.

O artista, Witkiewicz, comumente chamado de Witkacy<sup>4</sup>, foi, além de pintor, também poeta, romancista, dramaturgo, fotógrafo, filósofo e teórico de arte. É difícil iniciar qualquer discurso sem enfatizar sua personalidade “multiartística”. Witkacy, alônimo que aderiu a partir de 1918 para se diferenciar do pai, Stanisław Witkiewicz (que também era artista), é considerado um dos principais nomes da vanguarda do início do século XX na Polônia e da vanguarda teatral contemporânea. A vida incomum que ele levava, repleta de escândalos e aventuras boêmias, ofuscou, em grande parte, o reconhecimento de sua obra por seus contemporâneos. Segundo

---

<sup>4</sup> Por uma questão de conveniência, fluidez de leitura e para que não haja confusões entre os nomes, utilizarei sempre o pseudônimo ‘Witkacy’ para referir-me ao artista.

Agnieszka Matyjaszczyk Grenda (2000), somente nos anos 1950-1960 que historiadores da literatura e da arte encontraram, na obra de Witkacy, um precursor polonês do existencialismo e do teatro do absurdo.

Questões de identidade permeiam toda a trajetória do artista, tanto no campo visual quanto no literário. Ao longo desta tese, buscarei apresentar como a angústia de se descobrir enquanto indivíduo impactou em sua produção artística. Conforme Czaroryska (apud SZYMANOWICZ, 2014, p. 7, tradução nossa)<sup>5</sup>: “No coração do sistema ontológico de Witkacy estava a pergunta ‘Quem sou eu?’, e a questão da natureza da relação entre a Existência Individual como um todo e seus dois componentes determinantes, o dualismo da espiritualidade e da corporeidade”.

Essa identidade fragmentada e contraditória manifestada por Witkacy seria efeito talvez da educação fora dos padrões que recebera ou da privação que teve do convívio escolar? Outra hipótese para explicar essa identidade em constante transformação tem influência e motivação direta do pai do artista, Stanisław Witkiewicz. Em cartas trocadas entre pai e filho, Witkiewicz pai sempre dava conselhos edificantes e motivadores para o filho quando este sentia certa insegurança enquanto artista ou em relação à sua identidade em constante transformação: “E o antigo Stás? Ele nem sempre *morre*, como pode parecer. Um ser humano *se transforma e vive como novo*” (WITKIEWICZ apud GEROULD, 1981, p. 7, grifos do autor, tradução nossa)<sup>6</sup>.

A fórmula comumente encontrada por diversos críticos para indicar a riqueza do talento de Witkacy é referir-se a ele como “um artista da Renascença”. Em um levantamento realizado por Janusz Degler (2000), um dos maiores especialistas nas obras do artista, sobre a difusão de suas obras, o autor concluiu que, até aquele ano, Witkacy já havia sido traduzido em 24 idiomas e suas obras já circulavam em 28 países. Como o levantamento foi realizado no ano 2000, certamente esse número hoje pode ser bem maior. No entanto, apesar de ser um dos escritores poloneses mais traduzidos para outros idiomas, seu trabalho é praticamente desconhecido no Brasil. Das mais de 40 peças escritas pelo autor, por exemplo, há apenas uma traduzida para o português, *A Mãe (Matka, 1924)*, publicada pela

---

<sup>5</sup> No original: “At the heart of Witkacy’s ontological system was the question, ‘Who am I?’, and the question of the nature of the relationship between Individual Existence as a whole and its two determining components, the dualism of spirituality and corporeality”.

<sup>6</sup> No original: “And the former Stás? He doesn’t always *die off*, as it might seem. A human being *becomes transformed and lives anew*”.

editora portuguesa Prelo, em 1972. A peça chegou a ser encenada em francês, em 1971, no Rio de Janeiro. A montagem foi uma realização da Companhia Tereza Raquel, com direção do francês Claude Régy e participação, dentre outros, de Tereza Raquel (1939) e José Wilker (1946)<sup>7</sup>. A mesma peça foi encenada recentemente (2015) em uma versão inglesa, *The Mother*, por um grupo de teatro polonês-australiano, o Kropka Theatre, no Cena Contemporânea, Festival Internacional de Teatro, em Brasília.

Em junho 1977, outra peça de Witkacy foi encenada no Brasil, *Mister Price czyli Bzik Tropikalny* (1920), traduzida como *Delírio tropical*. Apresentada no Teatro Anchieta, a montagem teve direção de Emílio Di Biasi e cenografia de Gianni Rato. A união do elenco acabou dando origem ao grupo Teatro do Ornitorrinco, formado pelos atores Luiz Roberto Galízia, Maria Alice Vergueiro, Cacá Rosset, entre outros. (RIEDEL, 2010).

No âmbito da Pós-Graduação no país, não há, igualmente, até o momento, pesquisas dedicadas a análises mais profundas da obra literária, imagética e teórica de Witkacy. Há apenas alguns breves estudos, como os de Robson Corrêa de Camargo, o qual, em comunicação apresentada no 22º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), faz uma análise da obra e do pensamento estético de Witkacy em comparação ao poeta e dramaturgo francês Antonin Artaud – *Witkacy (1885-1939) e Antonin Artaud (1896-1948). Teatralização, Arte e Vida* (2013) – e expande um pouco essas análises em artigo publicado no mesmo ano pela revista Moringa, – *A teatralização do mundo segundo Witkacy (1885-1939): um artista da forma nas margens do seu tempo*.

Há também recentes trabalhos de Andrea Carla de Miranda Pita, entre eles, *Das Liminaridades de Witkacy e de sua Forma Pura* (2018), em que relaciona a estética de Witkacy ao campo das performances culturais. Ademais, é pertinente mencionar o trabalho de Marcelo Paiva de Souza, *Teatr niepokoju: studium porównawcze dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza i Oswalda de Andrade* (*O teatro do desassossego: estudo comparativo da dramaturgia de Stanisław Ignacy Witkiewicz e Oswald de Andrade*), trabalho defendido na Faculdade de Filologia da Uniwersytet Jagielloński, em 2001, mas ainda não traduzido para o português. Percebe-se, portanto, uma carência de estudos sobre o artista no Brasil, logo, um

---

<sup>7</sup> Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399208/a-mae>.

dos propósitos basilares desta pesquisa é chamar para o diálogo aspectos de sua vida e obra.

Voltando à ideia de Baudelaire, esta tese utiliza, como um dos fios condutores, a análise de como os retratos e autorretratos produzidos pelo artista polonês podem se relacionar com a construção de sua própria identidade. A hipótese levantada aqui é a de que sua produção, tanto imagética quanto literária e teórica, pode atuar na construção e fragmentação de uma autobiografia, ou, talvez, na construção e fragmentação de autoficções. O que é visível e o que é legível nos autorretratos de Witkacy que nos tornam capazes de, a partir deles (ou por meio deles), estabelecer traços identitários?

Para além das fronteiras polonesas, há diversas pesquisas sobre Witkacy, bem como um esforço, por parte dos pesquisadores conterrâneos do artista, em disseminar a cultura por meio de publicações traduzidas e bilíngues. Excetuando, assim, autores poloneses, uma figura que é importante e que merece ser destacada como um dos responsáveis por difundir a obra de Witkacy é Daniel Gerould (1928-2012), já mencionado anteriormente. Sobre seus estudos, destaco, especialmente, *Witkacy: Stanisław Ignacy Witkiewicz as an Imaginative Writer* (1981), no qual o autor analisa diversas obras literárias e dramáticas e também explana sobre a vida e obra do artista, e *The Witkiewicz Reader* (1993), no qual organiza e traduz inúmeros textos, cartas e trechos de livros de Witkacy.

Ambos os trabalhos do autor constituem base fundamental desta pesquisa, pois forneceram dados importantes para um delineamento inicial da identidade de Witkacy. Gerould é um dos principais estudiosos, além de tradutor do trabalho do artista polonês. Foi responsável por introduzir o público de língua inglesa aos escritos de Witkacy, tornando-se um dos “witkacologistas” mais reconhecidos do mundo. O termo em polonês, *Witkacologia*, refere-se a uma ciência interdisciplinar, baseada em pesquisa multifacetada relacionada ao trabalho diversificado de Witkacy. O vocábulo foi criado por um grupo de pessoas envolvidas profissionalmente na história da literatura, teatro e dramaturgia, filosofia, arte e fotografia. Esse termo aparece em publicações na Polônia desde a década de 1950 e será utilizado nesta pesquisa na mesma grafia polonesa, dada a similaridade do sufixo com a língua portuguesa. Ainda, o website<sup>8</sup> criado em 2012 reúne os

---

<sup>8</sup> <https://witkacologia.eu/>

principais títulos de trabalhos já publicados, notícias sobre exposições, anedotas sobre a vida do artista, bem como quem são os principais witkacologistas e mais uma porção de informações relevantes sobre o universo que envolve Witkacy.

Após fazer um bom levantamento bibliográfico, ler vários escritos e acessar inúmeras imagens de Witkacy, percebi que precisava me aproximar ainda mais da história e da cultura polonesa, assim como estabelecer um contato mais próximo com a obra do artista, especialmente os retratos produzidos por ele. Dessa forma, em fevereiro de 2018, tive a oportunidade de conhecer um pouco o universo cultural que é a Polônia. Durante pouco mais de um mês, estudei língua polonesa na Uniwersytet Jagielloński (Universidade Jaguelônica) e pude visitar diversos museus, tanto na cidade que abriga a universidade, Cracóvia, como na capital, Varsóvia, e em Łódź e Zakopane. Essa última é a cidade em que Witkacy cresceu e que hoje possui um museu repleto de fotografias e retratos do artista (Museu Nacional Tatra Tytus Chalubiński), além de um teatro dedicado a ele (Teatr im. St. I. Witkiewicza). Na ocasião, também tive a oportunidade de assistir a uma peça de autoria do artista polonês, encenada dentro de sua perspectiva teórica, o que me propiciou penetrar ainda mais no universo “witkaciano”. Em junho/julho de 2019, retornei à Polônia para conhecer o museu da Pomerânia Central, situado em Słupsk, uma pequena cidade ao norte do país. O interesse especial da visita a esse último museu se deu ao fato de que ele é, atualmente, o que possui a maior coleção do mundo de obras de Witkacy. Todas essas experiências me permitiram uma imersão não só na cultura polonesa, como no universo “witkaciano”, colaborando, assim, de forma muito positiva, para o desenvolvimento desta pesquisa.

Além de possuir uma vasta produção literária, Witkacy também ostenta uma enorme produção visual, da qual os retratos e autorretratos representam parte significativa. E, de todas as atividades artísticas às quais se dedicou, a produção de retratos sempre esteve presente ao longo de toda sua vida. Com efeito, é exatamente sobre essa produção imagética que a presente pesquisa se concentra. Sendo parte importante de seu sustento por muitos anos, o sucesso dos retratos de Witkacy foi notório, o que o levou a criar “formalmente” uma empresa de retratos, a *Firma Portretowa „S.I. Witkiewicz”*, traduzida aqui por *S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos*.

Entre brincadeira, necessidade financeira real e o desejo de uma comunicação formal e eficiente com seus clientes, sem abdicar da irreverência,

Witkacy criou uma lista com as regras para a contratação dos serviços de sua empresa e publicou o texto no catálogo da exposição dos retratos já realizados, em 1925, ocorrida no Salão Garliński, em Varsóvia, sob o título *Regulamin Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz”*, traduzido aqui por *Termos & Condições da S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos*. A edição seguinte do texto foi publicada em 1928, depois novamente em 1932, e, por se tratar de uma versão mais completa do texto na língua original, essa última foi adotada para a presente pesquisa<sup>9</sup>. Ambas as edições eram uma espécie de “publicidade-performativa”, apresentando uma empresa de produção comercial na qual o retrato produzido representa a mercadoria utilizada na transação entre o fabricante e o comprador. O fabricante é o próprio artista; o que ocorre, portanto, pode ser visto como um processo de “despersonificação” daquele que produz, que passa a ser, nesse contexto, “empresa” /instituição. Esse processo pode ser igualmente interpretado como mais uma identidade criada e assumida pelo artista; nessa perspectiva, o artista se multipersonifica em empresa.

O texto publicado por Witkacy, contendo os termos e condições de contratação de seus serviços, é, assim, um aspecto significativo no desenvolvimento desta pesquisa, pois, a partir dele, é possível compreender parte das inscrições realizadas nos retratos produzidos ao longo dos anos. Ademais, o próprio texto é também um ingrediente relevante para conhecer um pouco o comportamento que compõe a identidade do artista, bem como alguns fundamentos teóricos desenvolvidos por ele.

Nesse sentido, para Devane (1996), poder-se-ia afirmar que o retrato mais revelador é o autorretrato, porque nele as características externas e internas podem ser traduzidas sem que seja necessário passar pelo inibitório trâmite de adaptar-se à peculiaridade de outro ser. O autor afirma ainda que o autorretrato poderia ser considerado uma tentativa de combinar o eu exterior com o interior (DEVANE, 1996). Logo, refletir sobre esse processo é importante, pois possibilita novas interpretações acerca do ato de se autorretratar.

A partir do momento em que o artista que executa um autorretrato assume um “personagem”, busca expor ao observador um caráter, qualidade ou estado psicológico. O que é exposto, portanto, deixa de ser real, tornando-se ideal ou

---

<sup>9</sup> Versão original em polonês disponível em: <http://www.witkacy.hg.pl/firma/regul.htm>.



encenado, e, então, mais uma conexão com o teatro é possível de ser estabelecida. O caso dos autorretratos de Witkacy é ainda mais curioso nesse sentido, pois o artista assume deliberadamente a existência desses personagens em seus autorretratos, como também assume “possuir” diversas versões de si, em um sentido psicológico. Ao analisar as diversas proposições artísticas de Witkacy, que, de alguma forma, colocam sua individualidade em jogo, esta pesquisa confronta-se com um duplo, situando-se na fronteira entre construção e fragmentação da identidade do artista.

Passando-se agora para a parte estrutural do presente trabalho, no primeiro capítulo, serão abordados aspectos relacionados à vida e à obra de Witkacy. Um dos objetivos é tentar aproximar o leitor do artista, apresentando quem foi Witkacy e quais suas principais contribuições no campo estético e teórico, uma vez que ele é praticamente desconhecido no Brasil. Serão expostos primeiramente aspectos de sua vida particular, suas relações familiares e de amizade, os quais, em certa medida, repercutem em sua produção. Em seguida, será apresentada uma síntese de suas proposições no campo da estética, abordando sua principal teoria, a da *Forma Pura*<sup>10</sup>, bem como suas repercussões no campo teatral.

As experimentações no âmbito fotográfico também correspondem a um ponto de interesse aqui, tendo em vista ser essa uma atividade que sempre acompanhou o artista, mesmo ele afirmando deliberadamente que não a considerava como “arte verdadeira”. Witkacy era um amante da fotografia, produziu milhares de fotos com temas distintos, como paisagens, “foto-encenação” e, principalmente, retratos, em vários deles focalizando totalmente o rosto. Observando as fotografias produzidas pelo artista, é interessante questionar: como a visão enquanto fotógrafo influenciou ou pode ter afetado as escolhas no seu trabalho enquanto pintor retratista? Há alguma similaridade entre suas fotografias e seus desenhos e pinturas?

Quando Witkacy criou a *Empresa de Retratos*, praticamente abandonou a pintura, a qual ele considerava como a “verdadeira arte” e denominava de “Forma Pura”, passando a se dedicar quase que exclusivamente à produção de retratos. Essa produção foi extremamente extensa, o que torna não só inviável, como

---

<sup>10</sup> Ao longo deste trabalho, a expressão *Forma Pura* será sempre grafada em letra maiúscula, assim como fazia o artista em seus escritos. Outras expressões tratadas pelo artista com certa relevância e igualmente escritas em letras maiúsculas também aparecerão aqui, como: Mistério da Existência, Metafísica, entre outras.

impossível, no contexto desta pesquisa, buscar apresentá-la e analisá-la em sua totalidade, uma vez que muitas obras também foram perdidas, sobretudo durante a Segunda Guerra Mundial.

Sendo assim, no segundo capítulo, além de tomar como base o texto *Termos & Condições da S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos*, serão analisados também alguns retratos e autorretratos produzidos pelo artista nesse contexto (sendo 22 autorretratos do artista, entre pinturas a óleo e pastéis). Os critérios adotados para a escolha de determinados retratos foram: estético, exemplificação de acordo com as regras propostas pela empresa, possibilidade de diálogo com outra(s) expressão(ões) artística(s) desenvolvidas pelo autor (literária, fotográfica, teatral) e possibilidade de acesso físico ou em alta qualidade da imagem, visto que muitos retratos se encontram em coleções particulares e são reproduzidos precariamente em livros e/ou websites. Para essa análise, considera-se importante também observar o trabalho fotográfico de Witkacy em diálogo com sua produção artística e teórica, o que leva ao seguinte questionamento: como sua produção imagética dialoga com o texto escrito por ele nos *Termos & Condições da S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos*?

No terceiro capítulo, o artista e sua produção serão investigados sob a perspectiva das teorias da literatura. Nomeadamente, as correspondentes ao autorretrato: a autobiografia, o romance autobiográfico e a autoficção. Para tal, são chamadas para discussão duas obras literárias que trazem aspectos da vida do artista, o romance *622 upadki Bungo, czyli Demoniczna kobieta (622 quedas de Bungo, ou uma mulher demoníaca)* e a obra dramática *Matka (A mãe)*.

Considerando que a produção visual desse gênero da pintura, do retrato e do autorretrato permite não apenas fruições, mas também diálogos com aspectos sociais, culturais, filosóficos, estéticos e históricos, esta tese propõe fazer um estudo comparativo entre a produção literária e visual do artista. Tem, assim, como objetivo, buscar a presença de um discurso teatral, isto é, aspectos de uma encenação (tanto no sentido de se tentar criar uma narrativa/personagem, quanto no sentido figurado e popular, de fingimento) na produção dos autorretratos.

É sabido, tal como será apresentado mais detalhadamente, que o artista era fascinado pela própria imagem e adorava se autorretratar em diferentes personagens, tanto em meio pictórico, quanto, principalmente, por meio fotográfico. Daí surgem algumas indagações: como essas imagens podem atuar como

ferramenta de construção de autoficções? Como distinguir entre retratos intencionalmente encenados e autorretratos em um sentido convencional, isto é, sem ambições de se criar uma narrativa? Podemos mensurar o que é simulacro e o que é real em uma autorrepresentação? Os retratos convencionais não seriam igualmente encenações? Quem é o artista Witkacy? Aquele que se exhibe em inúmeros autorretratos ou aquele que se esconde nas variadas versões de si?

## CAPÍTULO 1: DE WITKIEWICZ A WITKACY – O NASCIMENTO DE UM ARTISTA

*E agora quando vejo a morte das palavras, sei que não  
existe o limite da decomposição.  
Restarão depois de nós, dentro da terra negra, fonemas  
esparços.  
Acentos sobre o nada e sobre o pó.*

*(Zbigniew Herbert, Episódio na Biblioteca)*

**D**esde muito cedo, Stanisław Ignacy Witkiewicz foi incentivado a desenvolver sua criatividade e individualidade nos mais variados campos. Nascido em Varsóvia, em fevereiro de 1885, herdou uma educação bastante heterodoxa. Em 1890, sua família mudou-se para Zakopane, cidade ao sul da Polônia, nas montanhas Tatra, e lá foi educado em uma total liberdade intelectual, não em uma escola, mas pelos próprios pais, o artista e crítico Stanisław Witkiewicz (Figura 2) e Maria Pietrzekiewicz Witkiewiczowa. O pai é considerado o criador do chamado “estilo Zakopane”, design arquitetônico baseado nas tradições locais. A mãe lhe ensinou música; o pai, pintura; e aprendeu outras áreas do conhecimento com sua governanta (Pani Jastrzębska) e com o curador do Museu Tatra de Zakopane (Walenty Staszal) (ŻAKIEWICZ, 2015a).



*Figura 2: Witkacy com o pai (1893, fotografia, Museu Tatra, Zakopane).*

Gerould (1981) considera que Witkacy foi, como filho único, não só o beneficiário de um amor excessivo e adulação de seu pai, como também objeto de um experimento incomum em educação: a aplicação das ideias do pai sobre arte, cultura e civilização para formar um indivíduo excepcional e único que poderia ser um artista extraordinário. O experimento de fato produziu resultado, pois a aptidão artística e literária pôde ser observada desde muito cedo em Witkacy. Aos cinco anos de idade, por exemplo, ele já pintava e tocava piano; aos oito, em 1893, escreveu sua primeira peça de teatro, *Karaluchy (Baratas)*, além de uma dezena de outras peças, as quais publicou, reproduzindo-as em sua própria prensa, como o primeiro volume de suas *Comédias*. Em 1902, aos dezessete anos, escreveu seu primeiro ensaio filosófico.

Ainda jovem, Witkacy desenvolveu uma fascinação por fotografia. Ao longo de sua vida, produziu milhares de fotos, especialmente retratos de amigos e inúmeras séries de “foto-encenação”. Experimentou diversas possibilidades e recursos que esse suporte lhe permitia, no entanto, nunca chegou a refletir teoricamente sobre esse fato. Quando criança, posava para seu pai e, posteriormente, deu a esses retratos títulos significativos e descritivos que, com o tempo, adquiriram propriedades de metáfora literária. Esses títulos talvez sejam os indícios iniciais do senso de identidade e criação de uma metáfora própria de si.

Como sugere Żakiewicz (2015a), a foto *Ja z Foką i rewolwerem (Eu com Selo e revólver, 1899)* (Figura 3) é um excelente exemplo de uma fotografia ambígua encenada, apresentando uma imagem do artista ainda adolescente. Foka (Selo), no título, era o nome do gato que o artista segurava ao posar para a fotografia. Na imagem, é possível observar também que Witkacy, ou o personagem representado por ele, aponta uma arma para alguém em uma paisagem de inverno. A cena parece a imagem congelada de um filme, o trecho de uma narrativa cujo começo e fim temos de imaginar.



Figura 3: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Ja z Foką i rewolwere* (Eu com Selo e revólver) (fotografia, 1899, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).

Esse caráter “teatral” foi observado também nas pinturas do artista. Tadeusz Boy-Żeleński, em um artigo publicado em 1928 na revista francesa *Pologne Littéraire*, chamou as pinturas do artista de “teatro congelado sobre tela”. Para o autor, pintura e teatro se tornam uma unidade. Tendo essa afirmação como ponto de partida, Anna Żakiewicz também escreveu um artigo, *Witkacy’s Paintings as Frozen Drama* (2013), no qual examina os vários personagens que coexistem em pinturas e dramas do artista. A autora observou similarmente que muitas imagens produzidas por Witkacy refletem suas próprias experiências de vida.

Aos dezesseis anos, Witkacy viajou a São Petersburgo pela primeira vez e visitou o Museu Hermitage. No mesmo ano, estreou como artista e participou de uma exibição em Zakopane, onde duas de suas pinturas foram agraciadas com louvor. No ano seguinte, estudou matemática, línguas estrangeiras (inglês, francês, alemão e russo) e escreveu dois ensaios filosóficos (GEROULD, 1981).

Em 1904, Witkacy viajou para Viena, Munique e para a Itália (Veneza, Roma e Palermo), onde pôde iniciar um contato com outras referências culturais. Ficou particularmente impressionado pelas pinturas simbolistas de Arnold Böcklin (1827-1901). No ano subsequente, começou a estudar pintura na Academia de Belas Artes

de Cracóvia, o que deixou seu pai bastante decepcionado, pois este afirmava que Witkacy merecia mais e não deveria desperdiçar seu talento em uma escola que ele considerava medíocre. A passagem de Witkacy pela Academia de Belas Artes não durou muito; no ano seguinte a sua entrada, decidiu abandonar os estudos. Não se pode afirmar ao certo se o artista abandonou os estudos acadêmicos por ordem de seu pai, mas é possível perceber, nas cartas trocadas entre eles, que Stanisław Witkiewicz (Figura 4) exercia grande influência na vida de Witkacy.



*Figura 4: Witkacy e seu pai (fotografia, s.d., Museu Tatra, Zakopane).*

Em 1908, Witkacy viajou por alguns países da Europa, o que o ajudou a ampliar drasticamente sua perspectiva artística. Ao passar alguns meses em Paris, teve a oportunidade de visitar vários museus e, além disso, estabelecer contato com as vanguardas que estavam em pleno vapor na época. Na ocasião, pôde conhecer obras de Cézanne (1839-1906), Gauguin (1848-1903), Picasso (1881-1973), entre outros. Essa experiência foi bastante significativa na trajetória do artista, pois o inspirou a buscar novos rumos na arte e ir além dos princípios infundidos por seu pai, especialmente do realismo.

De volta à Polônia, encontrou inspiração no trabalho de Władysław Ślewiński (1856-1918), cujo trabalho foi, por sua vez, influenciado por Gauguin. Witkacy teve algumas aulas particulares com Ślewiński e, devido à proximidade iniciada com o artista, Witkacy também desenvolveu um fascínio duradouro pelos pós-

impressionistas franceses. E, conforme ressalta Szymanowicz (2014, p. 4, tradução nossa)<sup>11</sup>:

Como consequência de seus encontros com correntes modernas na arte, a própria forma expressionista de Witkacy começou a surgir por volta de 1908, como imagens lineares cheias de figuras deformadas com cores e tons que rompiam radicalmente com os esquemas naturalistas.

Após se estabelecer em Cracóvia, Witkacy realizou seu primeiro trabalho artístico profissional (Figuras 5 e 6), em 1909, quando produziu a capa e ilustrações para o lançamento do livro de Roman Jaworski (1883-1944), *Historie maniaków* (*História de maníacos*), publicado anteriormente pelo periódico *Nasz Kraj*, com ilustrações de Witold Wojtkiewicz (1879-1909). Apesar de a publicação ter usado apenas o desenho direcionado à capa, essa foi uma grande oportunidade para o jovem Witkacy, fornecendo-lhe apoio nos círculos artísticos de Cracóvia. Além disso, segundo Żakiewicz (2015a), foi em uma das histórias desse livro que Witkacy encontrou inspiração para desenvolver, anos mais tarde, a Empresa de Retratos, objeto tão importante para o desenvolvimento desta pesquisa.



Figura 5: Stanisław Ignacy Witkiewicz (ilustração para a capa do livro *História de maníacos*, de Roman Jaworski, 1909, carvão, 63x47 cm, Museu de Arte de Łódź).

<sup>11</sup> No original: “As a consequence of his encounters with modern currents in art, Witkacy’s own expressionist form of painting began to emerge around 1908, as linear pictures full of deformed figures with colors and tones that departed radically from naturalist schemas”.





Figura 6: Stanisław Ignacy Witkiewicz (ilustrações para o livro *História de maníacos*, de Roman Jaworski, 1909, carvão, Museu de Arte de Łódź).

Em 1910, Witkacy começou a escrever seu primeiro romance, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta* (*622 quedas de Bungo, ou uma mulher demoníaca*), publicado somente em 1972. O romance autobiográfico fala sobre a relação amorosa que o autor teve com uma famosa atriz, Irena Solska, em 1908, bem como seu desenvolvimento como artista. Por trazer aspectos muito importantes da formação do artista, retomaremos a análise desse romance de maneira mais extensa no terceiro capítulo desta tese.

No mesmo ano em que ficou noivo de Jadwiga Janczewska, em 1913, Witkacy sofreu uma crise extrema e procurou tratamento com um psiquiatra freudiano, Dr. Karol Beaurain. Apesar de manifestar dúvidas acerca da eficácia do seu próprio tratamento, tornou-se um entusiasta de Freud e das descobertas no campo da psicanálise (GEROULD, 1981). Ainda na mesma época, realizou uma porção de desenhos em carvão de sua noiva. Adiante estão reproduzidos dois deles: o primeiro (Figura 7), *Jadwiga Janczewska – embaixo de um guarda-chuva* (*Jadwiga Janczewska – pod parasolem*), e o segundo (Figura 8), *Furia adormentata – Jadwiga*

*Janczewska*. Esse último vem acompanhado da legenda e assinatura, Ignacy Witkiewicz, no canto inferior esquerdo.



*Figura 7: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Jadwiga Janczewska (embaixo de um guarda-chuva) (1913, carvão, coleção particular).*



*Figura 8: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Fúria adormecida (Jadwiga Janczewska) (1913, carvão, 48x63 cm, Museu de Arte de Łódź).*

O ano de 1914 foi bem representativo na vida de Witkacy em decorrência de um fato de sua vida particular: sua noiva, retratada em inúmeros desenhos em carvão e fotografias, comete suicídio. Na autópsia, foi revelado que ela estava grávida, no entanto, não se sabe ao certo a paternidade, uma vez que havia rumores de que a jovem também mantinha uma relação com o compositor Karol Szymanowski (1882-1937), o qual era amigo de seu noivo. A morte de Jadwiga Janczewska abalou profundamente Witkacy, provocando-lhe pensamentos suicidas, como demonstra a carta enviada para seu amigo de infância Bronisław Malinowski (1884-1942):

Fui recebido com o infortúnio mais horrível que poderia acontecer. A infeliz senhorita Jadwiga cometeu suicídio. Eu sou culpado de muito do que aconteceu. [...] Se não fosse pela Mãe, eu teria morrido há

muito tempo. [...] Eu sou um homem completamente quebrado. (WITKIEWICZ apud ŻAKIEWICZ, 2015a, p. 26, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Após esse evento trágico, Witkacy reduziu consideravelmente sua produção pictórica. Há apenas alguns trabalhos feitos em carvão, sendo dois deles bem representativos quanto ao estado emocional do artista em relação à morte da noiva. Ambos repetem a mesma cena, uma mulher doente ou morrendo sendo rodeada por figuras estranhas (Figuras 9 e 10).



Figura 9: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Kompozycja figuralna (Composição figural)* (1914, carvão, 47x62 cm, Museu Nacional de Varsóvia).

---

<sup>12</sup> No original: “Spotkało mnie na najstraszniejsze nieszczęście, jakie być może. Nieszczęsna panna Jadwiga popełniła samobójstwo. Wiele było w tym, co zaszło, mojej winy. [...] Gdyby nie Matka, już dawno bym nie żył. [...] Jestem człowiek złamany kompletnie”.





Figura 10: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Kompozycja symboliczna* (Composição simbólica) (1914, carvão, 48x63,2 cm, Museu Nacional de Varsóvia).

Apesar da grande similaridade encontrada nas imagens, elas guardam diferenças muito importantes, as quais podem ser associadas ao desenvolvimento da percepção do artista das distinções entre o mundo descrito e aquele criado pela imaginação humana, que possui um potencial ilimitado. A primeira representa a categoria do “figurativo”, retratando as figuras como caricaturas, mas com uma forte conexão com a realidade. A segunda representa o “simbólico”, ligado ao reino da imaginação (ŻAKIEWICZ, 2015a, p. 27). Essas categorias são importantes para compreender os diferentes tipos de retratos produzidos pelo artista e descritos nos *Termos & Condições da S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos*.

Anos mais tarde, Witkacy ainda retomou o tema da morte de Jadwiga Janczewska algumas vezes na pintura e também na literatura, como em seu romance *Pożegnanie jesieni* (*Adeus ao outono*, 1925), no qual descreve a cena de uma mulher morrendo cercada por demônios.

Alguns meses após o trágico incidente da morte da noiva, a convite de Malinowski, que demonstrava preocupação com o estado emocional de Witkacy, este participou de uma expedição científica à Nova Guiné, passando pela Austrália via Ceilão (atual Sri Lanka), como pintor, fotógrafo e secretário do antropólogo. No entanto, devido a divergências de percepções intelectuais acerca das origens das

religiões primitivas e outros conflitos, ambos brigaram e, com um rompimento, assim que começou a Primeira Guerra Mundial, Witkacy decidiu voltar para a Europa, a fim de servir no exército.

A breve experiência nessa expedição certamente influenciou na produção de diversos trabalhos do artista, especialmente em paisagens feitas em pastel, técnica com a qual ele estava começando a trabalhar e que, posteriormente, se tornou a principal na produção de retratos. Gerould (1981) considera que essa experiência também proporcionou ao artista inspiração para escrever algumas de suas peças e um ponto de vista filosófico capaz de julgar a civilização europeia, assim como tiveram Gauguin e Artaud.

Desapontando mais uma vez o pai, que desejava o colapso do Império Russo, Witkacy chegou a São Petersburgo, em setembro de 1914, e decidiu integrar o Exército Imperial para lutar contra os alemães. Depois disso, nunca mais viu o pai, que morreu em 1915, e só retornou à Polônia em meados de 1918. Na Rússia, entre 1916 e 1917, ele pintou bastante, desenvolveu um entusiasmo por Picasso e iniciou seus experimentos com drogas. Após a morte de seu progenitor, Witkacy sentiu que sua energia criativa estava finalmente livre, ademais, a experiência com a guerra e a revolução na Rússia também impactaram profundamente o artista, podendo ser observado um aumento significativo de sua produção artística, literária e filosófica.

Como apontou Degler (1986), o período despendido pelo artista na Rússia foi um ponto de virada em sua biografia. As experiências que vivenciou na guerra representaram um grande choque para o artista, e isso o fez revalorizar sua visão anterior sobre o mundo, o homem e a história. Essas vivências deixaram uma marca indescritível sobre sua produção artística, tanto que temáticas relacionadas à revolta das massas, revolução e golpe de Estado voltaram a aparecer em suas obras literárias. Além disso, essas experiências foram a principal causa do seu pessimismo e catastrofismo.

### **1.1 Formistas (Formiści) e outros desdobramentos**

Em 1917, já estava em atividade o primeiro grupo artístico de vanguarda de Cracóvia, originalmente conhecido como Expressionismo Polonês e posteriormente renomeado como Formistas (*Formiści*). A ideia por trás do grupo certamente remetia a um amplo campo de significados que talvez extrapolasse ao que costumeiramente

é denominado por Expressionismo. Além de englobar várias vertentes artísticas, como o Futurismo, o Cubismo, o Surrealismo, também se apresentava como uma manifestação antirrealista e antinaturalista. A primeira denominação do grupo, portanto, pode estar associada à simbologia do termo como protesto contra a arte oficial. Os Expressionistas Poloneses tiveram sua primeira exposição formal no dia 4 de novembro de 1917, na sede da Sociedade de Amigos das Belas Artes de Cracóvia (Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie), e contaram com a participação de dezoito artistas.

Segundo Inés Ruiz Artola (2014a), o grupo teve como núcleo principal Tytus Czyżewski e os irmãos Zbigniew e Andrzej Pronaszko, que, naquele momento, perceberam a necessidade de mudança na cena artística, dominada ainda pelo Secessionismo. A partir de exposições independentes desses e de outros artistas, antes mesmo da formação do grupo, e de publicações como *Przed wielkim jutrem* (*Antes do grande amanhã, 1914*), de Zbigniew Pronaszko – ensaio cujo autor apontou o enraizamento da arte expressionista nas tradições do Romantismo –, ou as chamadas “obras multifacetadas”, de Tytus Czyżewski – obras em que o artista combinava pintura e escultura com elementos cubistas e primitivistas –, já se apontava um caminho em direção a uma renovação plástica. Assim, em pouco tempo, outros artistas com objetivos similares se uniram a essa necessidade de inovação, dando vida ao grupo.

A mudança de nome é um dado bastante significativo na história da formação do grupo, quase coincidindo com a data de proclamação de independência da Polônia, em 1918, após quase 123 anos de ocupação. E, nessa segunda nomenclatura, não se fazia mais necessária uma alusão à nacionalidade, tampouco uma referência ao Expressionismo, que começava a assumir conotações políticas associadas aos alemães, ficando, então, conhecidos simplesmente por Formistas. A nova nomenclatura acabou sendo identificada como sinônimo de modernidade na Polônia.

Assim, os Formistas organizaram inúmeras exposições, reuniram artistas de todo o país, ocuparam galerias e museus com suas obras, fundaram uma revista própria (homônima ao grupo, entre 1919 e 1921, da qual foram publicados seis volumes em Cracóvia), contribuíram também com outros grupos artísticos (como o grupo *Bunt*, da cidade de Poznań), e, alguns de seus membros, entre eles Witkacy,

desenvolveram importantes teorias que hoje são consideradas pilares da estética polonesa contemporânea (ARTOLA, 2014b).

Os Formistas conservaram ativamente suas atividades até 1922, mas, depois disso, o grupo praticamente deixou de existir. As diferenças de visão de seus integrantes, os quais se colocavam de forma bastante radical e incisiva, tornaram a união insustentável. O grupo consistia mais em uma associação bastante informal de artistas altamente individualistas que exibiam juntos do que um grupo vinculado por uma doutrina compartilhada. Ou, como descreve Artola (2014a, p. 235, tradução nossa)<sup>13</sup>: “[...] um agrupamento heterogêneo em soluções formais, mas unidos pela mesma causa comum, intuitiva, mas certa: a entrada da modernidade”. O movimento, apesar de não ter uma uniformidade estilística, reconhecia a prioridade da forma sobre o conteúdo semântico de uma obra de arte e foi um dos grandes movimentos de vanguarda na Polônia.

No artigo *¿ Qué fue el Formismo polaco (1917-1922) según los formistas? (O que era o Formismo polonês (1917-1922) de acordo com os formistas?)*, Artola (2014b) levanta informações importantes sobre o grupo a partir da perspectiva de seus próprios autores e os depoimentos que fizeram sobre o assunto. Para tal, serviu-se da pesquisa realizada pela revista *Głos Plastyków (A voz dos artistas)*, que se dedicava a divulgar a arte de vanguarda e os novos artistas. Inclusive muitos artistas do grupo Formista colaboraram com a revista, como Zbigniew Pronaszko, Tytus Czyżewski, Henryk Gotlib e até mesmo Witkacy (ARTOLA, 2014b).

Em um desses depoimentos, o escultor August Zamoyski relata como se deu seu ingresso no grupo e expõe um dado importante sobre a fundação dos Formistas:

A guerra acabou, eu voltei para a Polônia e fiquei em Zakopane; lá conheci Witkacy, e através dele, Emil Breiter, depois Leon Chwistek, os Pronaszko, Niesiołowski e Czyżewski: todos nós fundamos o “Formismo” e plantamos assim a primeira semente. (ZAMOYSKI apud ARTOLA, 2014b, p. 94, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Sabe-se que, no entreguerras, muitos artistas se refugiaram em Zakopane, assim, percebemos que a cidade, além de ter sido o lugar onde Witkacy cresceu,

---

<sup>13</sup> No original: “[...] una agrupación heterogénea en soluciones formales, pero unida por una misma causa común, intuitiva pero certera: la entrada de la modernidad”.

<sup>14</sup> No original: “Wojna się skończyła wróciłem do kraju i wyładowałem w Zakopanem, tu zetknąłem się najprzód Witkacym, przez niego Emilem Breiterem, dalej z Leonem Chwistkiem, Pronaszkami, Niesiołowskim i Tytusem Czyżewskim- staliśmy się kuźnia ‘formizmu’ i Pierwszem załążkiem”.

pode ter sido também o ponto onde foi lançada a “pedra fundamental” do Formismo na Polônia e o local onde Witkacy começou a se engajar com outros artistas. Artola (2014b) considera que Witkacy foi o mais multifacetado e inclassificável de todos os membros que compuseram o Formismo e lembra que essa foi, inclusive, a única vez, em toda sua vida, que o artista se filiou a um grupo. A autora complementa afirmando que Witkacy,

[...] em seu tom provocativo e egoísta habitual (autodestrutivo na época, dito em outras palavras), declarou que já era formista desde os dezesseis anos (antes do grupo e seu nome existirem, e antes mesmo de seus integrantes se conhecerem!), quando escreveu durante sua estada na Rússia, *Novas Formas na Pintura*. Provoações e ânsia de protagonismo à parte, a verdade é que o autor se juntou ao grupo porque conheceu os três artistas mencionados, os indiscutíveis fundadores: Czyżewski e os irmãos Pronaszko. (ARTOLA, 2014b, p. 94-95, tradução nossa)<sup>15</sup>.

Essa fala de Witkacy ocorreu também muitos anos após o grupo ter encerrado suas atividades. Em março de 1938, o artista escreveu:

Antes de mais nada, devo assinalar que desde os dezesseis anos, ou seja, mais ou menos desde 1902, sou um formista em questões teóricas e, na verdade, um defensor da Forma Pura. Já no passado eu havia trabalhado os princípios fundamentais dessa teoria em discussões com meu pai, que era um defensor do realismo na pintura, embora no final de sua vida ele tenha modificado seus pontos de vista a tal ponto que se tivessem sido desenvolvidos de forma consistente, ele teria sido levado a reconhecer a Forma Pura. (WITKIEWICZ, 1938 apud GEROULD, 1993, p. 335, tradução nossa)<sup>16</sup>.

Não só Witkacy se encaixou no grupo perfeitamente, fornecendo soluções plásticas excitantes e originais, como também Leon Chwistek, que também proporcionou ao grupo uma base teórica sugestiva e bem fundamentada. Além disso, a experiência de Witkacy na Rússia lhe trouxe possibilidades tanto no campo

---

<sup>15</sup> No original: “[...] en su habitual tono provocador y ególatra (autodestructivo al tiempo, todo sea dicho) declaró que ya era formista desde los dieciséis años (¡antes de que el grupo y su nombre existiera, e incluso antes de que los miembros del mismo se conocieran!), cuando escribió durante su estancia en Rusia *Las Nuevas formas en Pintura*. Provocaciones y afanes de protagonismo a parte, lo cierto es que el autor entró en el grupo porque conoció a los tres artistas mencionados, los fundadores indiscutibles: Czyżewski y los hermanos Pronaszko”.

<sup>16</sup> No original: “First of all I must point out that since I was sixteen years old, that is, more or less since 1902, I have been a formist in theoretical matters and actually an advocate of Pure Form. Already back the I had worked out the fundamental tenets of this theory in discussions with my father, who was a proponent of realism in painting, although at the end of his life he had modified his views to such an extent that had they been consistently developed further he would have been led to acknowledge Pure Form”.



visual quanto no campo teórico. Imediatamente após o seu retorno à Polônia, ele fez parte da segunda exibição dos Expressionistas Poloneses, em Cracóvia, no verão de 1918. Nesse mesmo ano, começou a trabalhar em dramas e ensaios sobre arte e estética. Em seguida, menos de um ano depois, em abril de 1919, participou da primeira exibição do mesmo grupo de artistas sob nova nomenclatura – Formistas, em Varsóvia. Witkacy foi inclusive o artista responsável pelo design do pôster da última exibição e participou ativamente até o fim do grupo, em 1924 (ŻAKIEWICZ, 2015a).

Foi nesse período que o artista criou o pseudônimo do qual é atualmente mais conhecido, Witkacy, e passou a utilizá-lo aos 33 anos de idade. Mas até chegar a essa “persona”, é possível encontrar, em suas primeiras correspondências e obras, assinaturas diversas, como Witkac, Vitecasse, Vitkacius, Witkacjusz e Witkatze. Gerould (1981) considera que é após a criação do seu personagem mais importante, nomeado Witkacy, e depois passa a assinar como tal, que o artista começa a produzir seus trabalhos mais intrigantes e significativos. Segundo o autor, “Finalmente, após anos de insegurança, Witkacy alcançou seu objetivo e se tornou um artista – ou pelo menos assumiu a máscara de um artista” (GEROULD, 1993, p. 117, tradução nossa)<sup>17</sup>.

Apesar de o pseudônimo se tornar bastante popular, ao longo de sua carreira, o artista ainda usou as assinaturas “Witkiewicz” ou “Ignacy Witkiewicz” para retratos realistas convencionais, reservando Witkacy para trabalhos aos quais ele atribuía uma importância especial. ‘Witkacy’ seria, portanto, uma ‘persona’ criada pelo artista que buscava uma maior ousadia nas experimentações artísticas, desvinculando-se de padrões mais usuais, uma fragmentação de sua personalidade enquanto artista.<sup>18</sup>

Os Formistas exaltavam a necessidade de emancipação total do figurativo para a forma pura. Então, em 1919, provavelmente influenciado também pelo grupo, Witkacy publicou seu tratado de pintura, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (*Novas formas na pintura e os mal-entendidos surgidos*)<sup>19</sup>. No ano

---

<sup>17</sup> No original: “At last, after years of self-doubt, Witkacy achieved his goal and became an artist – or at least assumed the mask of an artist”.

<sup>18</sup> Esse dado é parcialmente ignorado na pesquisa, uma vez que optei em sempre me referir ao artista como ‘Witkacy’ para não haver equívocos entre o nome dele e do pai, Stanisław Witkiewicz.

<sup>19</sup> Fragmentos desse livro foram traduzidos para o inglês por Daniel Gerould em *New Forms in Painting and the Misunderstandings Arising Therefrom - Nowe formy w malarstwie* (1919). In: WITKIEWICZ, Stanisław I. *The Witkiewicz Reader*. Northwestern University Press, 1992. No entanto, ainda não há tradução para o português, tampouco uma tradução completa do texto em outro idioma.

seguinte, além de escrever dez peças de teatro e exibir suas pinturas frequentemente, desenvolveu e publicou sua teoria da Forma Pura, *Wstęp do teorii Czystej Formy* (Introdução à teoria da forma pura).

Alguns casos paradigmáticos de obras que apresentam os pressupostos que Witkacy considerava em sua teoria da Forma Pura, integrando igualmente às ideias levantadas pelos Formistas, podem ser observados nas obras *Bajka – Fantazja* (Conto de Fadas – Fantasia, 1921-1922) (Figura 11) e *Stworzenie świata* (Criação do mundo, 1921-1922) (Figura 12), reproduzidas a seguir.



Figura 11: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Bajka - Fantazja* (Conto de Fadas – Fantasia) (1921-1922, óleo s/ tela, 74,5x150 cm, Museu Nacional de Varsóvia).



Figura 12: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Stworzenie świata (Criação do mundo)* (1921-1922, óleo s/ tela, 115x117 cm, Museu de Arte de Łódź).

Diferentemente dos desenhos e retratos, que habitualmente vinham com legendas e/ou inscrições remetendo a uma simbologia criada pelo artista, as pinturas a óleo desse período pouco tinham de informações verbais. Eram títulos mais curtos e metafóricos do que propriamente descritivos. Talvez porque essas obras, dentro da proposta do Formismo, concentravam-se mais na forma do que no conteúdo. No primeiro exemplo (Figura 11), podemos observar uma paisagem composta com a presença de algumas figuras estranhas que desajeitadamente se assemelham a aves ou morcegos. O contraste das cores complementares verde, vermelho e amarelo é o que promove a expressão pela cor. Nota-se também a presença de elementos fantásticos, por exemplo, as figuras que emergem no horizonte, como montanhas, uma achatada à direita e uma pontuda no centro, que parece ser o ponto para o qual a atenção do observador deve se deslocar, fazendo unir as demais partes da composição.

Já no segundo exemplo (Figura 12), Witkacy joga com um tema amplamente explorado na arte, a criação do mundo descrita no Gênesis da Bíblia. Alterando substancialmente o episódio bíblico, o artista apresenta uma visão deveras diferente de tal momento. Para tanto, insere, como figura central, a criação de uma mulher em uma paisagem colorida e imaginária. A mulher, cercada por formas e figuras estranhas, é posicionada de costas para o observador, possui os membros

alongados e parece se esforçar para alcançar as formas amarelas da direita. A cena também é povoada por figuras fantásticas, como a vermelha entre as nuvens, na parte superior central da tela, que se assemelha a um balão flagelado. Esta, particularmente, parece apresentar uma ligação com o corpo feminino, como uma espécie de cordão umbilical. Na criação de Witkacy, Deus aparece como um velho barbudo à esquerda da imagem, tocando a cabeça loira da figura feminina que parece ostentar também um par de chifres avermelhados. Abaixo dele, uma figura estranha que parece exibir um tipo de turbante azul, acompanha toda a cena com um olhar sinistro. Segundo Żakiewicz (2015b, p. 57), o Deus pintado por Witkacy é a citação de uma imagem criada por Stanisław Wyspiański, importante artista do movimento Jovem Polônia (Młoda Polska)<sup>20</sup>. A obra criada por Wyspiański, *Bóg Ojciec - stań się* (*Deus, o criador*, 1904), é um famoso vitral da Igreja Franciscana de Cracóvia, onde também é retratada a criação, entretanto, insuflada de uma atmosfera solene, tanto pelas suas dimensões, quanto pelo gesto imperioso que apresenta (Figura 13).



Figura 13: Stanisław Wyspiański, *Bóg Ojciec - stań się* (*Deus, o Criador*) (1904, vitral, 846x390 cm, Basílica de São Francisco de Assis, Cracóvia).

<sup>20</sup> Jovem Polônia corresponde a um período modernista da arte, da literatura e da música polonesa. Segundo Henryk Siewierski (2000, p. 129), “no princípio, a Jovem Polônia (Młoda Polska) designava apenas o meio artístico de Cracóvia, mas logo deu nome à geração e à época da literatura e cultura polonesa do limiar dos séculos, de 1890 a 1918”. Ainda segundo o autor, o nome engloba diferentes correntes e movimentos artísticos e filosóficos da época, como o Simbolismo, o Decadentismo, o Impressionismo, o Naturalismo, o Parnasianismo e, na sua fase inicial, o Expressionismo. Também chamado de Neo-romantismo, o movimento relembra as ideias e concepções de arte românticas.

Comparando a composição de Witkacy para esse episódio a outras obras com a mesma temática, embora marcadamente figurativa, o artista evidencia o sarcasmo com que trata até mesmo um tema tão significativo como a Gênese. Nessa obra, Witkacy

Metaforiza o conceito de “origem”, como princípio necessário e perturbador para a criação de uma forma pura. Apesar disso, a forma pura witkaciana é uma ilusão, uma utopia do projeto estético do autor polonês. Na *Criação do mundo*, Witkacy não apenas tematiza a origem, mas “metateoriza” justamente aqueles objetos e temas mitológicos que formam e estimulam o processo criativo de um artista ou as origens de uma obra de arte.

A visão particular do artista acerca da Criação, onde coloca uma figura feminina no centro da narrativa, em que o bem e o mal não se posicionam de forma oposta e polarizada, onde os elementos são dispostos a fim de estabelecer uma “unidade na multiplicidade”, não só altera uma tradição clássica, mas também possibilita ao observador questionar sua própria existência e as tradições estabelecidas sobre a representação deste episódio. Proporciona uma interpretação alternativa e a possibilidade de engendrar novos caminhos para questionar a criação e o existir. (ROCHA; D'ANGELO, 2019, p. 1578-1579).

Witkacy mantinha um profundo interesse sobre o tema da relação entre homem e mulher. A representação da *femme fatale* é também assunto recorrente em sua obra (falarei sobre esse tópico mais especificamente no terceiro capítulo desta tese). Em 1920, o artista pintou um autorretrato em óleo (Figura 14) no qual, além da imagem do artista, aparece também uma mulher, cuja identidade até hoje não foi identificada. Mais adiante, veremos que essa técnica não era muito comum em seus retratos, e, sim, o pastel.





Figura 14: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Retrato duplo (com autorretrato)* (1920, óleo s/ tela, 65x77,5 cm, Museu de Arte de Łódź).

Nesse retrato, Witkacy aparece encostado em um sofá, a mão direita por trás da cabeça e a esquerda parcialmente enfiada na lapela do paletó. A mulher aparece também encostada, no entanto, em uma posição mais discreta, segurando o sofá com a mão direita e repousando delicadamente a cabeça sobre a mão enquanto a outra segura a manga do vestido. Apesar de não haver clareza nos olhos de ambos os personagens da pintura, o gesto da mulher parece indicar melancolia, à medida que o artista parece olhar com indiferença.

O uso de cores contrastantes é um elemento forte na composição e mais um exemplo de aplicação da teoria da Forma Pura. Enquanto Witkacy exibe uma gravata azul, a mulher ostenta um longo colar de mesma cor. Embora as cores presentes sejam vibrantes, as figuras dão uma impressão de imobilidade, como se fossem esculturas.

Em contraposição à ideia de Forma Pura, a seguir temos o retrato *Portret podwójny Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów* (*Retrato duplo de Anna e Jarosław Iwaszkiewicz*, 1922), que o artista considera totalmente desprovido de tal elemento (Figura 15).



Figura 15: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Portret podwójny Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów* (Retrato duplo de Anna e Jarosław Iwaszkiewicz) (1922, óleo s/ tela, 77x96 cm, Museu de Anna e Jarosław Iwaszkiewicz, Stawisko).

A respeito desse quadro, Witkacy comenta sobre a opinião de Zofia Żeleńska, em carta endereçada a Iwaszkiewicz, em 23 de janeiro de 1923:

É uma imundície tão terrível (como eu mesmo disse) que, se pendurada em uma sala sem nenhum dos meus itens essenciais, pode causar uma impressão terrível, dando um mau testemunho sobre um pintor menor. Portanto, tenho que fazer algo importante para você (alguma composição), mas por enquanto, por favor, mantenha-o escondido. (WITKIEWICZ, 1923 apud ŻAKIEWICZ, 2015a, p. 48, tradução nossa)<sup>21</sup>.

Além do comentário bastante depreciativo vindo do próprio artista, é possível também perceber sua autocrítica em relação à obra a partir de uma inscrição localizada no canto inferior direito da tela (CF=0), provavelmente equivalendo à ideia

<sup>21</sup> No original: “Jest to tak straszne świństwo (co zresztą sam mówiłem), że powieszzone w salonie bez żadnych moich istotnych rzeczy może robić fatalne wrażenie, dając złe świadectwo o mnie jako malarzu. Wobec tego muszą Państwu zrobić coś istotnego (jakąś kompozycję), a na razie proszę o utrzymanie tego w ukryciu”.

de forma pura = 0 (czysta forma = 0). Perceberemos, mais adiante, que esse retrato, embora seja uma pintura a óleo, assemelha-se bastante com a técnica que Witkacy irá desenvolver futuramente com pastel na sua empresa de retratos.

Outro dado interessante sobre esse retrato é levantado por Żakiewicz (2002), ao dizer que o retrato ao qual hoje temos acesso é bastante diferente do original, que tinha a figura feminina sorrindo com os dentes à mostra (os dentes foram apagados em uma restauração e uma reprodução da pintura foi publicada na revista *Pamiętnik Teatralny*, em 1971, antes dessa modificação). Segundo a autora, é possível que Witkacy quisesse dar um aspecto predatório à figura feminina, de mulher demoníaca, temática recorrente em suas obras tanto visuais quanto literárias, tópico a ser retomado no terceiro capítulo deste trabalho.

## 1.2 Vida pessoal, trabalhos diversos, publicações e morte

Em 1921, foram encenadas, pela primeira vez, peças escritas por Witkacy. *Tumor Mózgowicz*, traduzido para o inglês como *Tumor Brainiowicz*, em Cracóvia, e *Pragmatyści (Os Pragmatistas)*, em Varsóvia. Nesse mesmo ano, o artista publicou artigos polêmicos e participou de exposições de vanguarda.

Em abril de 1923, Witkacy casou-se com Jadwiga Unrug, mulher oito anos mais jovem que ele e em quem o artista encontrou, além de uma ajudante inteligente, uma amiga compreensiva. A noiva era de origem abastada, neta do pintor Juliusz Kossak, e possuía muitas conexões sociais, o que alimentavam a vaidade de Witkacy. Depois de um ano vivendo juntos em Zakopane, a esposa, agora Jadwiga Witkiewicz, decidiu se mudar para Varsóvia. O casamento que eles mantinham era totalmente fora dos padrões da época. O artista inclusive afirmava repetidamente que seu matrimônio era um “experimento” e “algo maravilhoso e artificial”. Como não poderia ser diferente de sua irreverência habitual, um mês antes de se casar, Witkacy escreveu uma carta estabelecendo as “condições” que conduziriam a vida conjugal:

Meu hotel não traz quase nenhuma renda e às vezes há uma real falta de dinheiro. Enquanto o hotel estiver em funcionamento, o que não é completamente certo, sempre haverá hospedagem e alimentação. 2. Preciso deixar claro de antemão que não posso desistir de meu trabalho essencial para elevar nosso padrão de vida. Eu posso fazer o que eu for capaz, além da linha essencial, mas se minhas pinturas e peças não forem bem-sucedidas, eu não vou



expor coisas não essenciais para fins comerciais e só posso me limitar a retratos, aos quais eu não posso me dedicar inteiramente e alcançar a perfeição final. 3. Eu conto com o sucesso de *Hell-cat*, que será estreado em meados de abril [...] 4. Eu posso pendurar uma placa na rua anunciando a minha pintura de retrato – é o máximo que farei. Eu poderia escrever artigos para os jornais, mas a imprensa inteira tem me boicotado até agora. Meu livro sobre teatro [...] me renderá um número fantástico de inimigos implacáveis. Eu não posso contar com nenhum amigo sendo conquistado pelo livro por causa da incrível estupidez da grande maioria dos “profissionais do teatro”. 5. Qualquer sinal de insatisfação comigo da sua parte, dadas essas condições difíceis, pode estar além da minha resistência [...] Estou escrevendo isso não para afastá-la de mim, mas apenas para que você veja claramente todo o perigo da situação. Em certos assuntos, devo ser “firme como uma rocha” e é aí que reside todo o meu valor. (WITKIEWICZ apud GEROULD, 1993, p. 121, tradução nossa)<sup>22</sup>.

O artista se apresenta de maneira performática até mesmo em situações íntimas e pessoais. Suas concepções teóricas desenvolvidas para o campo estético poderiam ser aplicadas à sua vida pessoal. Como apontou Gerould (1993), sua união com Jadwiga Witkiewicz era uma construção ideal, ou Forma Pura de casamento. Ao menos em teoria, era uma relação altamente moderna e não convencional, assegurando a cada uma das partes os direitos previamente acordados. A união era balizada pela amizade e pela tolerância e ambos viviam em total liberdade.

Apesar da união nada convencional, Witkacy se mostrava extremamente dependente de sua esposa. Escrevia cartas com frequência, de três a quatro vezes por semana, discutiam sobre seu trabalho artístico e confiava bastante nas opiniões que ela oferecia. A esposa lia todos os seus trabalhos e atuava como editora e agente. Ela era quem organizava os manuscritos, contactava os editores e se

---

<sup>22</sup> No original: “My hotel brings in almost no income and at times there's a real shortage of cash. As long as the hotel is in operation, which isn't completely certain, there'll always be room and board. 2. I have to make clear in advance that I cannot give up my essential work in order to raise our standard of living. I can do whatever I'm capable of in addition to the essential line, but if my paintings and plays do not prove successful, I won't exhibit inessential things for commercial purposes and I can only limit myself to portrait painting, to which I cannot give my whole being and reach eventual perfection. 3. I count on the success of *Hell-cat*, which is to be premiered in the middle of April [...] 4. I can hang a signpost on the street advertising my portrait painting - that's as far as I'll go. I could write articles for the papers, but the entire press has boycotted me so far. My book on the theater... will earn me a fantastic number of implacable enemies. I cannot count on any friends being won over by the book because of the incredible stupidity of the great majority of 'theater professionals'. 5. Any sign of dissatisfaction [...] with me on your part given these difficult conditions might prove to be beyond my endurance [...] I am writing this not to scare you away from me, but only so that you'll see clearly the whole danger of the situation. In certain matters I must be “firm as a rock” [in English] and that's where my whole value lies”.

responsabilizava pelas impressões. Mais de 1.600 cartas direcionadas à esposa abordavam exclusivamente as preocupações e a ansiedade do artista. Gerould (1993, p. 123) considera que essas cartas eram “sem uma máscara” e retratavam os pequenos problemas da vida real que oprimiam Witkacy, mas que ele almejava excluir do campo estético.

A partir dessas correspondências, é possível conhecer aspectos importantes da vida do artista, como seu estado de saúde (físico e mental), sua situação financeira, quem eram os clientes da empresa de retratos, informações sobre suas relações de amizade e inimizade. Por meio da produção epistolar, percebe-se também a dependência que o artista atribuía a sua criatividade às drogas que consumia, ele confessava há quanto tempo estava sem beber ou fumar e como a abstinência o impossibilitava de ser “criativo”.

No mesmo ano de seu casamento, Witkacy publicou *Teatr (Teatro)*, uma coleção de ensaios escritos entre 1919 e 1922. Em 1924, abandonou a pintura e passou a viver com o que recebia da encomenda de retratos. Escreveu uma importante peça de teatro, *Matka (A mãe)*, com aspectos autobiográficos consideráveis, e iniciou os experimentos controlados com drogas, pintando e escrevendo sob sua influência (GEROULD, 1981).

Em 1925, organizou, com alguns amigos, um teatro experimental amador em Zakopane, o Teatro Formista, apresentando várias peças de sua autoria. Lamentavelmente, esse processo não durou muito tempo, tendo o grupo se dissolvido em 1927. No mesmo ano em que o Teatro Formista foi extinto, o artista publicou um longo romance distópico, *Pożegnanie jesieni (Adeus ao outono)*, começou a escrever sua última peça conservada, *Szewcy (Os sapateiros)*, e terminou de escrever seu último romance, também distópico, *Nienasylenie (Insaciabilidade)*, esse último publicado em 1930.

Devido a problemas financeiros e à necessidade de sustentar sua mãe e sua esposa, em 1928, Witkacy resolveu “profissionalizar” a produção de retratos, criando a *S. I. Witkiewicz Empresa de Retratos*. As informações relativas às concepções, políticas, regras e tipos de retratos produzidos pela empresa serão tratadas com mais detalhes no segundo capítulo deste trabalho.

No ano em que publicou *Insaciabilidade*, em 1930, Witkacy dedicou a maior parte de seu tempo para a filosofia, participando inclusive de várias conferências. Nessa mesma época, escreveu seu tratado sobre drogas, *Nikotylna, alkohol*,

*kokaina, peyotl, morfina, éter*, e o publicou em 1932. Ainda, após publicar vinte artigos sobre filosofia e literatura (1931), em 1935, publicou também seu trabalho filosófico mais importante, *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia* (*Conceitos e teoremas implicados pelo conceito de Existência*).

Questões sobre identidade, a própria existência e a morte permeiam, de forma muito intensa, em toda a obra de Witkacy. Essas inquietações apresentam-se acentuadas desde sua juventude. Gerould (1981) conta que, em 1904, quando Witkacy ainda estudava na Academia de Belas Artes em Cracóvia, o jovem artista disse a um grupo de amigos:

Eu sou – isso significa, eu faço um constante comentário sobre mim mesmo como uma criação que eu nunca serei capaz de analisar até o fim. A única coisa que me resta é a experimentação com o coator do meu ser – minha psique. O que está reservado para mim é a forma das minhas contemplações e, algum dia, uma bela morte. Eu gostaria de dar uma olhada em mim mesmo durante a minha morte, quando a liberdade total é alcançada para a interpretação de experiências estéticas puras dissolvidas em mim! Imagino a perda das proporções do meu corpo e a crescente devastação da minha consciência. Deve ser muito excitante. Talvez um dia eu possa, pelo menos por um minuto, imitar a obra da morte. (WITKIEWICZ apud GEROULD, 1981, p. 4, tradução nossa)<sup>23</sup>.

Em 1937, o artista começou a sofrer com ataques de depressão e se tornou cada vez mais obcecado com a ideia de suicídio, ideia essa que aparece constantemente em sua vida e em uma longa fase de seus trabalhos artísticos. Em uma carta enviada a seu amigo Jerzy Eugeniusz, no mesmo ano, o artista desabafa:

Eu frequentemente penso em suicídio – que seria necessário acabar com a minha vida um pouco antes dessa forma, por um sentimento de honra, para não viver para ver minha total degradação. Até mesmo a filosofia, infelizmente, não vai me ver até o fim, apesar do

---

<sup>23</sup> No original: “I am - that means, I give a constant commentary on myself as a creation which I will never be able to analyze right to the very end. The only thing that's left me is experimentation with the coactor of my being - my psyche. What lies in store for me is the form of my contemplations and someday a beautiful death. I would like to take a look at myself during my death, when full freedom is reached for interpretation of pure aesthetic experiences dissolved into me! I imagine the loss of the proportions of my body and the growing devastation of my consciousness. It must be very exciting. Perhaps someday I shall be able, at least for one minute, to imitate the work of death”. (Stanisław Ignacy Witkiewicz, citado por Tadeusz Witkiewicz em *Ten który czeka wciąż na nowych biografów* (Aquele que ainda está esperando por novos biógrafos), Oficyna poetów (Londres), maio, 1971, pp. 25-26.

fato de que, sem ela, já teria sido demasiado torpe. (WITKIEWICZ apud GEROULD, 1981, p. 19, tradução nossa)<sup>24</sup>.

Dois anos depois, na eclosão da II Guerra Mundial, Witkacy saiu de Varsóvia e partiu, com outros refugiados, em direção ao Leste, afastando-se dos nazistas que avançavam. Em 18 de setembro de 1939, um dia após a Polônia ser invadida pelos Russos no lado Leste, Witkacy cometeu suicídio perto da aldeia de Jeziory.

### 1.3 Desdobramentos teóricos – a *Forma Pura*

Apesar de o termo “Forma Pura” ser um conceito de importância fundamental na estética de Witkacy, ele está longe de ser totalmente claro e evidente. Mesmo com o grande número de digressões sobre o assunto que o artista nos deixou, ainda há muita incompreensão do que de fato o termo significa. Os equívocos se estabelecem primeiramente em relação ao significado atribuído à palavra ‘forma’, pois a noção de Forma Pura, para Witkacy, nada tem a ver com os entendimentos que esse vocábulo nos induz a pensar. O artista sempre enfatizou isso, dizendo que “[...] a noção de Forma Pura [...] não tem absolutamente nada em comum com a noção de forma como receptáculo de conteúdo: forma como a expressão de ideias ou sentimentos ou as formas de objetos em pinturas” (WITKIEWICZ apud PUZYNA, 1986, p. 102, tradução nossa)<sup>25</sup>.

Assim, é importante observar que Witkacy não utiliza a palavra “forma” no entendimento aristotélico do termo (no qual fazemos a diferenciação entre forma x conteúdo). O conceito da palavra utilizada pelo artista está mais para uma visão global da realidade da vida em seu sentido prático e palpável. O conceito em questão englobaria em si todos os fenômenos da realidade e não só aqueles que pertencem à arte, o que o torna mais difícil ainda de ser compreendido, uma vez que não estabelece critérios objetivos, nem tampouco subjetivos, para distinguir, ou categorizar, o que viria a ser arte e “outras expressões”.

---

<sup>24</sup> No original: “I often think about suicide - that it's going to be necessary to bring my life to an end a bit earlier that way, out of a sense of honor, so as not to live to see my own total comedown. Even philosophy, unfortunately, won't see me to the very end, despite the fact without it it would have already been too lousy”. (Carta a Jerzy Eugeniusz Płomieński, 12 de maio de 1937, em *Z korespondencji Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Ed. Konstanty Puzyna, Pamiętnik Teatralny, n. 4, 1961, p. 508).

<sup>25</sup> No original: “[...] the notion of Pure Form [...] has nothing whatsoever in common with the notion of form as the receptacle for content: form as the expression of ideas or feelings or the forms of objects in paintings”.

No texto *The Concept of "Pure Form"* (1986), Konstanty Puzyna, tendo como referência principalmente os escritos contidos no livro de Witkacy, *Novas formas na pintura e os mal-entendidos surgidos* (1919), busca esclarecer o leitor sobre essas confusões conceituais decorrentes da utilização da palavra 'forma'. Segundo o autor, Witkacy declara que o termo pode ter quatro diferentes significados na esfera da arte, sendo eles: a) formas de contorno; b) formas "reais"; c) captura da forma; e d) forma estética. Os dois primeiros significados se relacionam com "as formas de objetos no mundo externo", ou, rigorosamente falando, à maneira como percebemos esses objetos. No primeiro, formas planas ou bidimensionais e, no segundo, formas multidimensionais, que se faz uso na visão binocular (PUZYNA, 1986, p. 102-103). O próprio Witkacy, então, explica:

Na medida em que uma forma de contorno pode ser dada em um único ato de observação simples (consideramos a noção de um ato simples como sinônimo da noção de um complexo imutável de qualidades em duração), na simultaneidade de um olhar fixo, na mesma medida, uma forma "real" (isto é, uma que corresponde a uma série de percepções sensoriais) só pode ser adivinhada com a ajuda da visão binocular (e aqui não estamos lidando puramente com percepções sensoriais da visão, mas com toda uma série de outras percepções sensoriais: nos músculos do globo ocular, na lente, isto é, nas sensações do ajuste do olho). (WITKIEWICZ apud PUZYNA, 1986, p. 103, tradução nossa)<sup>26</sup>.

O terceiro significado é efetivamente problemático, pois os críticos não são capazes de discernir corretamente o que Witkacy entende como 'captura da forma', "[...] isto é, o elemento que pode ser formulado, como, por exemplo, angularidade ou fluidez, plumagem ou suavidade, ou demarcação acentuada" (WITKIEWICZ apud PUZYNA, 1986, p. 103, tradução nossa)<sup>27</sup>. Para Puzyna, isso denotaria as formas dentro de uma imagem, não as formas de objetos no mundo externo. A "captura" designaria precisamente as singularidades estilísticas do artista, dado que se manifesta em sua manipulação dos elementos mais simples da imagem. Distinguir

---

<sup>26</sup> No original: "In so far as an outline form can be given in a single act of simple observation (we consider the notion of a simple act to be synonymous with the notion of an unchanging complex of qualities in duration), in the simultaneity of a fixed look, to the same extent a 'real' form (that is, one that corresponds to a series of sense perceptions) can only be divined with the aid of binocular vision (and here we are not dealing purely with sense perceptions of sight but with a whole series of other sense perceptions: in the muscles of the eyeball, in the lens, i.e. the sensations of the eye's adjustment)".

<sup>27</sup> No original: "[...] that is, the element that can be formulated as for instance angularity or fluidity, featheriness or softness, or sharp demarcation".

adequadamente essa ideia de forma e os objetos propriamente representados é, de fato, laborioso e problemático.

Já o quarto significado da palavra ‘forma’, a ‘forma estética’, é, na verdade, o entendimento de Forma Pura, conceito fundamental de toda a estética de Witkacy, que está ligado ao que o artista denominou de unidade na multiplicidade, ou seja,

[...] a forma de uma dada obra de arte, que devemos definir como uma certa unidade na multiplicidade, que possui a qualidade da unidade por si mesma. Em outras palavras, a forma estética é uma construção cuja unidade não pode ser reduzida a quaisquer outros conceitos ou explicada por meio de algo que é estranho à própria forma. (WITKIEWICZ apud PUZYNA, 1986, p. 104, tradução nossa)<sup>28</sup>.

Quando Witkacy se refere a esse significado específico da palavra ‘forma’ para fazer uma distinção entre os demais significados, ele sempre utiliza o termo grafado em letra maiúscula. Em um texto publicado em 1921, *O Czystej Formie*, traduzido para o inglês, por Catherine S. Leach, como *On Pure Form*, o teórico reconhece que suas explicações não são tão claras e reclama que as pessoas sempre o acusam de ser prolixo e obscuro quando trata do tema (WITKIEWICZ, 1973a).

O livro *Novas formas na pintura e os mal-entendidos surgidos* (1919), que inicialmente foca no problema da pintura e das artes plásticas, na realidade se transformou na primeira demonstração madura, mesmo que não totalmente completa, não só do sistema artístico do artista, como também de sua reflexão sociofilosófica (GREENDA, 2000). No entanto, como sugere Puzyna (1986), ao longo do texto, há algumas passagens contraditórias, como, por exemplo, quando o autor diz: “Por mais paradoxal que possa parecer, declaramos que a precondição da satisfação estética profunda é a impossibilidade de estabelecer conceitualmente a razão pela qual uma dada combinação de qualidades constitui uma unidade” (WITKIEWICZ apud PUZYNA, 1986, p. 106, tradução nossa)<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> No original: “[...] the form of a given work of art, which we must define as a certain unity in multiplicity, which possesses the quality of unity for itself. In other words, aesthetic form is a construction whose unity cannot be reduced to any other concepts or explained by means of anything that is alien to the form itself”.

<sup>29</sup> No original: “Paradoxical as it may sound, we declare that the precondition of profound aesthetic satisfaction is the impossibility of establishing conceptually the reason why a given combination of qualities constitutes a unity”.

Assim, conclui-se que todos os critérios para a construção da Forma Pura se desfazem na prática, além disso, eles são completamente inadequados para a tarefa, já que a essência da Forma Pura, como o próprio artista diz, é “uma certa unidade na multiplicidade, que possui a qualidade da unidade em si” (PUZYNA, 1986, p. 106), e, paradoxalmente, diz também que é impossível definir conceitualmente o porquê de uma combinação particular de qualidades constituir uma unidade.

Ao que parece, essas contradições fazem parte do pensamento estético de Witkacy, que se recusa a interpretar os fenômenos de maneira singular. Em outro trecho, o artista diz:

Sistemas conceituais que levam em conta apenas um aspecto da dualidade da existência e, em seguida, tentam descrever a existência como um todo puramente com base naquele aspecto, são fadados a ser falaciosos; enquanto sistemas que definem as fronteiras do mistério com maior ou menor precisão, levando em conta a dualidade da existência, expressarão a Verdade Absoluta, que é uma só. (WITKIEWICZ apud PUZYNA, 1986, p. 111, tradução nossa)<sup>30</sup>.

Mesmo considerando que a criatividade estava ameaçada de extinção nessa nova sociedade subjugada pela mecanização, o artista acreditava ser a arte a única forma de confrontar o horror e o absurdo da existência contemporânea, pois julgava que a religião e a filosofia já haviam perdido, há muito tempo, seu poder de estabelecer uma relação com o Mistério da Existência. Como aponta Grenda (2000), em decorrência de um brusco desenvolvimento material e da sociedade, a religião passou a um estado de total degradação. A sociedade moderna estava orientada somente na forma prática e pragmática e, por esse motivo, os sentimentos metafísicos seriam inúteis. Esses sentimentos, outrora tão fortes no ser humano, simplesmente desapareceram. Witkacy seguia esse raciocínio e, por conseguinte, acreditava que a arte acompanhava o mesmo destino da religião e da filosofia.

A ideia central que orientou grande parte de suas produções, tanto filosóficas quanto artísticas, era criar uma obra de arte perfeita, baseada na sensação metafísica, da unidade na multiplicidade, para experimentar o universo na sua forma mais pura. Ao contrário do que se imagina, Witkacy não nutria uma ilusão inocente

---

<sup>30</sup> No original: “Conceptual systems that take account of only one aspect of the duality of existence and then attempt to describe existence as a whole purely on the basis of that one aspect are bound to be fallacious; whilst systems which define the frontiers of the mystery more or less precisely, taking account of the duality of existence, will express the Absolute Truth, which is one”.

de que a arte poderia recuperar o peso metafísico que possuía enquanto era parte integrante de cultos e crenças, no entanto, acreditava que a arte era o único campo da atividade humana capaz de promover um sentimento de encontro com o Mistério da Existência.

Para Witkacy, a arte deveria chocar o público, sua função deveria ser despertar os nervos adormecidos e isso só era possível por meio da deformação e separação total da realidade com a arte. Portanto, a arte não deveria ser entendida como uma imitação ou reprodução das ideias presentes na realidade palpável e cotidiana, mas precisava ser compreendida como uma Forma Pura. O artista acreditava, assim, que o ser humano estava se tornando insensível ao mundo e que a arte, então, colaboraria para uma conexão do indivíduo ao espiritual. Para Witkacy, uma pintura deveria reforçar a unidade humana, “esta unidade é uma multiplicidade que estimula a imaginação no espectador e se estabelece como experiência única no mundo, quase como uma experiência espiritual” (CAMARGO, 2013, p. 113).

Segundo Sztaba (2011), seria possível desconsiderar o sistema de Witkacy como doutrinário e, com base nesse argumento, demonstrar suas contradições, no entanto, isso não geraria nenhum efeito. O autor propõe uma interpretação diferente, sugerindo que, ao passo que estamos conscientes do nominalismo de Witkacy, podemos ver os conceitos da teoria da Forma Pura como uma expressão de sua hipersensibilidade ao mundo que o circunda, “[...] uma sensibilidade em perceber, em diferenciar observações – e uma sensibilidade de uma ordem tão alta que é capaz de discernir fenômenos que o observador médio simplesmente não tem o aparato perceptivo para a compreender” (SZTABA, 2011, p. 47)<sup>31</sup>. “Forma Pura” ou “emoção metafísica”, termos com os quais ele tenta definir e organizar a percepção, tentam transmitir essa sensibilidade.

#### **1.4 A Forma Pura aplicada ao Teatro e à Dramaturgia**

Entre todas as artes, o teatro para Witkacy era o mais difícil e complexo, contudo, era também o que mais oferecia possibilidades criativas. Para ele, o teatro dos anos 1920 se encontrava na situação mais decadente de toda a história, já não

---

<sup>31</sup> No original: “[...] a sensitivity in perceiving, in differentiating observations - and a sensitivity of such a high order that it is able to discern phenomena that the average observer simply lacks the perceptual apparatus to notice”.



tinha relação alguma com rituais e se prestava tão somente à imitação da vida. Era, portanto, o campo artístico que mais havia experimentado um processo de degeneração. Ao contrário do que se imagina, em princípio, Witkacy se opôs a todas as propostas inovadoras de seu tempo, recusava o teatro literário e aqueles destinados às grandes massas, mas rivalizou especialmente com o naturalismo e o simbolismo.

Durante uma explosão em relação à sua produção artística, entre 1919 e 1924, Witkacy desenvolveu a teoria da Forma Pura no teatro – uma tentativa de liberar o drama da narrativa e do seu realismo psicológico e colocá-lo nas mesmas bases da arte e música moderna – e tentou inserir no palco suas peças com esses princípios, apesar da hostilidade e indiferença da crítica e dos espectadores (GEROULD, 1981). Quando o artista transfere a estética da Forma Pura para o drama, coloca-se à frente das tendências experimentais na arte moderna e na literatura. A Forma Pura é individualizada e não se preocupa com sentimentos da vida real ou conceitos intelectuais, mas com a capacidade de compor, construir conjuntos formais, com sua própria lógica e sua própria verdade.

Para Camargo (2012), o trabalho de Witkacy enquanto divulgador de uma nova forma de arte teatral vai muito além da proposta dramática. Para o autor, Witkacy identifica a arte como uma espécie de conhecimento e a analisa nos marcos da teoria da recepção. O artista não fazia parte do círculo dos ditos “homens de teatro”, e sua tentativa de estabelecer um teatro que obedecesse às suas próprias regras, a teoria da Forma Pura, não vingou. Seus experimentos foram realizados em Zakopane (1930), e podemos afirmar seguramente que tais intentos não foram muito bem-sucedidos.

A libertação do teatro em relação à mimese é um dado muito importante na concepção de espetáculo de Witkacy. O artista se opõe à chamada “dramatização teatral”, o que se resume como uma negação de todo tipo de “degradação” do papel do teatro literário, por exemplo, deixando o papel principal aos elementos plásticos ou acústicos em um espetáculo. Ele tinha como objetivo uma construção intelectual com finalidade metafísica, totalmente contrária à da realidade da vida, no entanto, não pretendia formar um teatro surrealista nem um teatro de histórias, e, sim, um teatro racional cujas regras fossem opostas às da vida real, às da sua própria construção e lógica interna. Ele pretendia, na verdade, criar um teatro autônomo, totalmente independente do rigor mimético (GREENDA, 2000).

Witkacy é considerado, assim, uma espécie de “precursor clandestino” do teatro da crueldade, criado posteriormente por Antonin Artaud (1896-1948). Uma hipótese razoável, e levantada por alguns críticos, como Saignes (2002), é a de que as teorias de Witkacy não alcançaram tanta visibilidade quanto as de Artaud devido ao lugar de origem e à língua dos seus escritos, uma língua com pouca difusão na Europa.

As similaridades entre Witkacy e Artaud são abundantes. No artigo *A. Artaud et S. I. Witkiewicz: “Cruauté et Forme Pure”*, Anna Saignes lista alguns pontos em comum entre os dois artistas e diz que, “tanto no caso Artaud, como no caso Witkiewicz, o indivíduo e a obra formam um todo inextricável” (SAIGNES, 2002, p. 209, tradução nossa)<sup>32</sup>.

Uma “explicação” para as semelhanças encontradas nas propostas teatrais de Witkacy e Artaud é que ambos tiveram a oportunidade de experimentar um contato direto com culturas primitivas: Witkacy em sua expedição à Oceania, acompanhando o antropólogo e amigo de infância, Bronislaw Malinowski; e Artaud com o contato com o teatro de Bali e as culturas primitivas mexicanas. Os conceitos estéticos de Witkacy são inspirados nas culturas de séculos passados, segundo o artista, nas quais os sentimentos metafísicos eram uma vivência própria de todos os seres humanos.

Ao mesmo tempo em que o dramaturgo polonês propõe declaradamente um abandono do estilo naturalista, o texto criado por ele é feito a partir de situações e diálogos perfeitamente realistas. A tentativa de Witkacy com suas teorias teatrais é restituir ao teatro sua função mágica e religiosa, que pudesse permitir ao espectador penetrar na experiência metafísica no plano do vivido. Assim como Artaud, Witkacy procura também pontos de junção “entre o sagrado e a arte”. No entanto, diferentemente do teórico francês, que propunha um novo teatro e uma nova apreensão do universo, ligado ao nível pré-verbal da psique humana e reduzindo substancialmente o valor da palavra, Witkacy atribuía grande destaque ao texto. Na verdade, o artista afirma claramente que, no teatro, a palavra é o componente principal e que os outros elementos devem se adaptar a ela.

---

<sup>32</sup> No original: “Car dans le cas Artaud comme dans le cas Witkiewicz l'homme et l'œuvre forment un tout inextricable”.

Nesse contexto, a ruptura em relação à estética naturalista proposta por Witkacy se dá pela anulação da intriga e da ação considerada de “causa e efeito”. Depois de “destruir a ação”, ele procurou eliminar os problemas que poderiam aparecer como consequência dos acontecimentos representados, ou seja, buscou a eliminação do sentido e dos problemas que surgem na trama (DEGLER, 1971, p. 5). Dessa maneira, com a fragmentação da narrativa, seria capaz de afastar todo tipo de função teórica atribuída ao teatro, como as de caráter político, didático, social, entre outras.

Essa ação ilógica corresponde, segundo Grenda (2000, p. 502, tradução nossa)<sup>33</sup>, à “‘psicologia fantástica’ dos personagens, o que, na prática teatral, equivaleria a dispensar os meios tradicionais de caracterização de personagens, como individualizar a aparência externa, a psique e até mesmo a linguagem”. Os personagens de Witkacy não são subordinados às leis da psicologia, da ética e inclusive da biologia. O artista propõe um relativismo total a questões como tempo, espaço e até mesmo morte, o que pode ser observado no seguinte trecho: “Quero dizer que o homem ou qualquer outro que estivesse no palco poderia cometer suicídio por derramar um copo de água, o mesmo que há um momento dançou de alegria por causa da morte de sua amada mãe” (WITKIEWICZ apud GREYDA, 2000, p. 502, tradução nossa)<sup>34</sup>.

Assim, o texto criado corresponde a um sistema em mosaico de fatos livremente reunidos, regidos por sua própria lógica interna, a da forma. Witkacy sugere que

A psicologia das personagens e o seu comportamento devem ser um pretexto para uma pura sucessão de acontecimentos. O essencial é que a continuidade psicológica das personagens e do seu comportamento não seja mais este pesadelo que oprime com todas as suas forças a arquitetura das peças. A meu ver, estamos mais do que fartos deste reino maldito dos caracteres, desta pseudo-verdade psicológica que nos causa nojo a todos. (WITKIEWICZ apud RABELLO, 1972, p. 12-13).

---

<sup>33</sup> No original: “[...] la «psicología fantástica» de los personajes, lo que en la práctica teatral equivaldría a prescindir de los medios tradicionales de caracterización de personajes tales como el individualizar el aspecto exterior, la psique e incluso el lenguaje”.

<sup>34</sup> No original: “Me refiero a que el hombre o cualquier otro ser en el escenario pudiera suicidarse por causa de derramar un vaso de agua, el mismo ser que hace un momento bailaba de alegría por causa de la muerte de su querida madre”.

Witkacy, portanto, não tinha como objetivo fazer com que o público se envolvesse emocionalmente com a peça; para o artista-teórico, esse envolvimento era doentio e o público já estava cansado desse tipo de teatro, ironizado por ele no texto *A Mãe* como “dramas à Ibsen”. Sua proposta se aproxima, assim, do surrealismo, pois, para ele, o teatro não deveria se ocupar da resolução dos problemas sociais ou de um psicologismo dos personagens.

O teatro idealizado por Witkacy também não propõe uma mudança drástica relacionada à encenação, tampouco fala sobre a necessidade de se alterar a estrutura arquitetônica do palco. Como já mencionado, o artista não acreditava que a renovação do teatro poderia se dar pelo psicologismo ou pelos efeitos cênicos empregados, como, por exemplo, os utilizados no expressionismo. Tal como outras propostas do teatro de vanguarda, Witkacy atacou deliberadamente as convenções do teatro naturalista. No entanto, ao contrário das tendências inovadoras de seu tempo, o artista não propôs uma nova forma cenográfica e arquitetônica de cena. A transformação da arte teatral, segundo ele, corresponde a um processo de deformação que consiste em tirar das palavras, dos motivos de ação e do comportamento dos personagens seu sentido “comum”.

Janusz Degler (1971) explica que, para criar um conjunto cujo sentido seria função de uma estrutura intimamente cênica e não da lógica dos personagens, da relação dos fatos fundamentados sobre a vida real, Witkacy sugeria a possibilidade de deformar livremente a vida ou o universo da imaginação. Essa atitude levaria a uma forma teatral que criaria um universo autônomo, totalmente independente do rigor do mimetismo em relação à realidade. Nesse contexto, ao sair do teatro, o espectador teria a impressão de ter despertado de um sonho estranho, no qual as coisas mais corriqueiras ofereceriam um encanto inenarrável, impenetrável, assim como os sonhos que nada têm de comparável ao mundo real.

A interpretação dentro da estética witkaciana é totalmente diferente da técnica postulada por Constantin Stanislavski (1863-1938), que contava com grande prestígio na época. Para Witkacy, o ator não deveria utilizar apenas um estilo de interpretação, como pregado pelo diretor russo e pelo teatro naturalista, e, sim, desfrutar de grande liberdade na composição do seu papel. Nesse contexto, as improvisações eram bem-vindas, mas somente durante os ensaios e preparação do personagem. No palco, o ator deveria respeitar estritamente o que foi ensaiado, pois a improvisação poderia não corresponder com o conjunto total da obra. Segundo

Witkacy, “[...] o ator que entra no palco deve se parecer com um pintor, que pensou tanto em todos os detalhes e também tem a mão tão segura, que fazer o quadro será para ele apenas um ato mecânico de cobrir com pintura alguns espaços” (WITKIEWICZ apud GRENDA, 2000, p. 504, tradução nossa)<sup>35</sup>.

Apesar de não sugerir o distanciamento do ator em relação ao personagem, como orientava Bertold Brecht (1898-1956), Witkacy, em alguns pontos, aproxima-se das ideias sugeridas pelo encenador alemão. Por exemplo, quando afirma que o ator não deve identificar-se com o personagem nem viver o conflito dramático. Para Witkacy, o ator deve primeiramente conhecer a ideia que determina a forma da peça, compreender o personagem que ele interpreta e perceber que este é muito diferente das pessoas do mundo real. A partir disso, seria possível estabelecer o que o teórico polonês chamou de “jogo semântico” ou “ação significativa”. Nesse sentido, o ator deve estar consciente de que todas as suas falas e ações, bem como sua presença cênica, são apenas um elemento no conjunto. Logo, o ator deve respeitar a verdade da forma em vez da verdade da vida.

Assim como Antonin Artaud, Witkacy também não teve a oportunidade de ver aplicadas à cena suas teorias teatrais, ao menos não em sua totalidade. Poucos textos do dramaturgo polonês foram encenados enquanto ainda estava vivo. Ambos os teóricos figuram no grupo dos incompreendidos em vida. Era óbvio, e Witkacy também percebia, como aponta Gerould (1993), que havia um abismo intransponível entre o artista e o reino artístico estabelecido na Polônia: “Rejeitado pelo público em geral, o teatro profissional e o *establishment* literário, o dramaturgo adotou uma postura agressiva, muitas vezes buscando provocar escândalos com sua persona Witkacy” (GEROULD, 1993, p. 118, tradução nossa)<sup>36</sup>. Anos mais tarde, quando sua coleção de ensaios sobre teatro foi publicada em livro, a recepção da crítica não foi muito positiva.

A “redescoberta” de Witkacy se iniciou no seu próprio país, especialmente com as montagens de Tadeusz Kantor (1915-1990), pelo Cricot 2<sup>37</sup>, a partir de 1955.

---

<sup>35</sup> No original: “[...] el actor que entra en el escenario debe parecerse a un pintor, que de tal forma pensó ya en todos lo detalles y además tiene la mano tan segura que hacer el cuadro será para él sólo un acto mecánico de cubrir con pintura unos espacios”.

<sup>36</sup> No original: “Rejected by the general public, the professional theater, and the literary establishment, the playwright adopted an aggressive stance, often seeking to provoke scandal with his persona Witkacy”.

<sup>37</sup> Cricot 2 foi uma companhia polonesa de teatro experimental fundada em 1955 por Tadeusz Kantor, em Cracóvia. As primeiras produções da companhia foram baseadas nos dramas de Witkacy, mas as

O diretor polonês, multiartista assim como Witkacy, desfrutou de uma divulgação maior do seu trabalho para além das fronteiras polonesas, e é inconteste a forte influência que a estética witkaciana exerceu nele, sobretudo a morte como estética de suas montagens. Segundo Wagner Cintra (2010, p. 3), é “graças à dramaturgia de Witkiewicz e à sua Teoria da Forma Pura no teatro [...], que em Kantor, com a fundação do Cricot 2 em 1955, a noção da morte iniciará o percurso como elemento centralizador da sua poética”.

Para Witkacy, o teatro pouco tem a ver com a literatura em geral, a arte se dá muito mais no trabalho dos atores no palco; esses, sim, são, na concepção dele, os verdadeiros criadores da obra. Apesar de não limitar o papel do texto literário, o artista declara que a palavra é a questão principal do teatro e os outros elementos é que deveriam se adaptar a ela. Ele enfatiza também que sua proposta de teatro pode exercer um caráter mais visual, acústico, conceitual ou de ação, no entanto, se não houver a palavra, outra arte, diferente do teatro, é que emergiria.

Nos trabalhos teóricos dedicados ao teatro, Witkacy abordava mais as questões relacionadas ao texto literário da obra dramática e aos problemas interpretativos do que questões estéticas ligadas ao cenário e ao figurino ou à função do diretor. A ideia dele era destruir as bases do teatro naturalista de uma forma diferente da que estava sendo tentada na época. Sua proposta era introduzir, no palco tradicional, um drama novo acompanhado de uma interpretação diferenciada. Nos livros e artigos destinados ao teatro, encontram-se poucas referências sobre o papel e as funções do diretor. Em síntese, ele esperava que o diretor da peça compreendesse o conteúdo puramente formal da obra e “criasse uma unidade de construção homogênea” mediante “a subordinação de todos os elementos à ideia geral da encenação e ao tom formal do espetáculo” (GREYDA, 2000, p. 500, tradução nossa)<sup>38</sup>.

---

encenações posteriores foram criações genuínas de seu próprio fundador. Os personagens e enredo das peças de Witkacy eram apenas um pretexto para mostrar a importante ideia de arte definida por Tadeusz Kantor em seus manifestos. O novo formato teatral inventado por Kantor fez muito sucesso tanto na Polônia quanto no exterior. Apelidado de “Teatro da Morte”, seu teatro era uma espécie de sessão espírita, que evocava imagens sensoriais, palavras e sons deformados pela passagem do tempo. Baseado em suas memórias pessoais e experiências do Holocausto, Kantor tentou capturar a memória coletiva da tragédia polonesa-judaica de meados do século XX. Mais informações podem ser consultadas no website: <http://www.cricoteka.pl/old/en/index.php>.

<sup>38</sup> No original: “creara una unidad de construcción homogénea de la obra” [...] “la subordinación de todos los elementos a la idea general de la escenificación y al tono formal del espectáculo”.

Apesar de não ter discorrido muito acerca dos elementos plásticos do teatro, Witkacy alertava que o cenário deveria corresponder ao caráter geral da obra. Em resumo, os elementos visuais não deveriam se converter em protagonistas, não deveriam reduzir o papel tanto do ator quanto da palavra. A predominância dos elementos visuais, ou mesmo do movimento em relação à palavra, seria prejudicial ao teatro, este se converteria em imagens vivas ou em pantomima. Dessa forma, o teatro deixaria de ser teatro (WITKIEWICZ apud GREENDA, 2000). Nesse sentido, a iluminação também deveria ser pensada com o propósito de não ser excessiva, uma vez que esse recurso poderia atrapalhar a concentração da plateia.

A cenografia, no entanto, não poderia ser concebida apenas como uma “caixa indiferente”. O próprio modelo de “interpretação significativa” proposto por Witkacy suscitava um novo desafio em relação a esse elemento da linguagem teatral. O cenógrafo precisava desenvolver sua visão plástica em uma harmonia funcional com as ideias do diretor e dos atores e ajustar seus conceitos a suas necessidades. Ademais, o cenário deveria ser criado durante os primeiros ensaios, no próprio palco. Witkacy também afirmava que:

O próprio arranjo das figuras no palco não deve ser uma coincidência do ponto de vista da realidade da vida, mas deve enfatizar sua relação com o conjunto para que o palco, na maioria dos momentos, represente uma construção pictórica; o ator, depois de ter dito o que está no texto da obra, pode, como ocorre no teatro japonês, permanecer imóvel ou mudar de posição, mas sem recorrer à interpretação mimética. (WITKIEWICZ apud GREENDA, 2000, p. 505, tradução nossa)<sup>39</sup>.

Em suas peças, Witkacy dedica boa parte do texto às rubricas, com ricas orientações de palco, figurino, cenário e até mesmo descrições detalhadas das expressões dos personagens. Era dessa forma que o artista, enquanto dramaturgo, colocava sua mente de pintor para desenhar a cena.

Como um dos elementos da tríade cênica<sup>40</sup>, o espectador é um componente primordial na teoria da Forma Pura no teatro e sua relação com a obra é de

---

<sup>39</sup> No original: “La disposición misma de las figuras en el escenario no debe resultar casual desde el punto de vista de la realidad de la vida, sino que tiene que destacar su relación con el decorado para que el cuadro en la mayoría de los momentos represente una construcción pictórica; el actor después de haber dicho lo que está en el texto de la obra, puede, como ocurre en el teatro japonés, quedarse inmóvil o cambiar de posturas, pero sin recurrir a la interpretación mímica”.

<sup>40</sup> Tríade cênica, ou tríade essencial, é a união dos elementos considerados essenciais e indispensáveis para que ocorra o fenômeno teatral. São eles: ator (aquele que empresta o corpo ao personagem); texto (mensagem a ser transmitida ao público); e público/espectadores.

importância decisiva no processo de conexão “da unidade na multiplicidade” defendida por Witkacy. O processo de experimentar vivências metafísicas depende, portanto, da capacidade e predisposição da plateia. Talvez por esse motivo Witkacy considera o espectador como a maior dificuldade da arte teatral, ao afirmar que “o fato de o resultado depender também do espectador, que unifica a intensidade das sensações, é a fatalidade de uma arte de tanto peso e tão inevitável quanto o peso dos corpos” (WITKIEWICZ apud GREYDA, 2000, p. 506, tradução nossa)<sup>41</sup>. Nesse sentido, se não há uma participação legítima do espectador, se ele não está “aberto” efetivamente a vivenciar a experiência teatral, dentro da concepção da Forma Pura no teatro, todo esforço despendido será inútil. Infelizmente, Witkacy não desenvolveu muito acerca das impressões sobre o espectador e o seu papel na colaboração do espetáculo, de modo que a aplicação prática de sua teoria talvez ainda represente um grande desafio.

Se comparada à teoria da Forma Pura na pintura, a qual Witkacy desenvolveu com precisão e maestria quase científica, apesar das dificuldades na interpretação de suas ideias, a Forma Pura aplicada ao teatro é repleta de lacunas, o que possibilita inúmeras leituras. Ele mesmo acreditava que sua proposta era não só muito difícil de alcançar, mas como impossível na prática. Sua realização, portanto, caminha para o utópico.

No que diz respeito às críticas que fez sobre o teatro experimental, Witkacy afirmava que esse tipo de teatro não tinha o compromisso de criar, mas, sim, como o próprio nome já sugere, fazer um experimento, o que eximiria o artista da responsabilidade do resultado final da obra. Apesar de considerar a obra de arte como uma criação totalmente independente e não uma transmutação da realidade, o artista constata que, para atingir uma construção formal, é necessário recorrer aos elementos da realidade. Segundo Greyda (2000), Witkacy permaneceu fiel a esse princípio tanto na pintura como em sua produção dramática, pois, na pintura, os elementos retratados são objetos reais, no entanto, aparecem deformados. No caso do drama, o processo de deformação é um pouco mais delicado. Para obter construções formais, o artista recorre a um complexo mecanismo de deformação, que compreende o plano da ação, a psicologia dos personagens e a maneira de se

---

<sup>41</sup> No original: “El hecho de que el resultado [del espectáculo] dependa también del espectador que unifica la multitud de sensaciones, es la fatalidad de un arte de tanto peso y tan inevitable como el peso de los cuerpos”.



expressarem, as circunstâncias de palco etc. Como descrito no livro *O teatro* (1923), qualquer tipo de deformação deve ser justificado apenas por princípios construtivistas.

Mesmo gozando de uma independência enquanto obra de arte, o drama de Witkacy não foi capaz de suprimir a ação, todavia, esta é tida apenas como um valor aparente do trabalho. O valor formal é para ele, definitivamente, o que se destaca e subsiste de forma autônoma. Witkacy ainda recorre ao termo 'deformação', que considera como todo tipo de transformação de objetos reais. Na interpretação da autora (GRENDA, 2000), o que Witkacy faz em suas obras dramáticas poderia ser entendido como uma forma de continuação do que os simbolistas fizeram e os expressionistas deram continuidade, uma deformação do teatro naturalista. Para o artista, a deformação não é apenas um meio de expressão, mas é um meio de criar uma nova realidade metaliterária (GRENDA, 2000).

A deformação de Witkacy começa pela linguagem. Cheia de neologismos e expressões de dialetos inventados, ele procurou estabelecer uma linguagem muito diferente daquela utilizada nos dramas naturalistas e da vida real. A deformação depois atinge os personagens, como dito anteriormente, e suas respectivas ações. A ação é, portanto, fantástica, ilógica e irreal. Por exemplo, personagens que, no início do drama, morrem, podem aparecer naturalmente depois, como se nada tivesse acontecido. Eram frequentemente exagerados em suas ações em um nível caricatural. As classes sociais também não determinam o tipo de linguagem a ser utilizada pelos personagens, podendo uma linguagem rebuscada permear em classes menos favorecidas e uma linguagem mais coloquial se fazer presente em personagens que representam esferas mais "nobres" da sociedade. Efetivamente, o personagem que se comportava de maneira natural, que guardava certa semelhança com uma pessoa do mundo real era uma rara exceção no teatro de Witkacy.

Em um período de aproximadamente nove anos, entre 1918 e 1927, Witkacy escreveu 37 peças e dois romances. Como abordado, desde muito cedo, o artista já manifestava suas habilidades enquanto dramaturgo, tendo escrito sua primeira peça de teatro com apenas oito anos de idade. Sobre o universo teatral criado por Witkacy, Henryk Siewierski (2000, p. 161) sintetiza da seguinte forma:

No mundo teatral de Witkacy, de onde foi banido o princípio da verossimilhança, reinam o grotesco, o fantástico, a paródia, o erotismo, o macabrismo e o absurdo; reinam, desconstruindo a ilusão da realidade lógica e “normal” e anunciando o cataclismo que o autor vislumbra ao observar a degradação dos homens e das sociedades nos tempos da cultura de massa, “a extinção dos sentimentos metafísicos” e a intensificação das tendências totalitárias.

Talvez por temer que, após a sua morte, suas peças não fossem compreendidas, ou montadas de acordo com o que havia pensado, Witkacy deixou uma série de instruções para performances futuras de seus textos, em que diz:

Ainda assim, se algum diretor decidir-se a encenar qualquer uma de minhas peças, eu pediria aos diretores e atores: (a) a interpretação do texto mais destituída de emoção, direta e articulada possível, (b) o ritmo de atuação mais louco possível, consistente com a adesão à condição anterior, (c) observância mais estrita possível de meus indicativos "diretivos" quanto à posição dos personagens, bem como sobre os ajustes de acordo com minhas descrições deles, (d) nenhuma tentativa de tornar qualquer coisa mais estranha do que já figura no texto por meio de truques que visem à emoção fácil e um método anormal de interpretar as falas, [e] (e) cortes mínimos. (WITKIEWICZ apud GEROULD, 1981, p. 20, tradução nossa)<sup>42</sup>.

### 1.5 Witkacy e a fotografia: arte ou trabalho criativo?

A relação que Witkacy estabeleceu com a fotografia é bem diferente das outras linguagens artísticas às quais se dedicou. Além de fotógrafo aficionado, foi um exímio colecionador de fotografias, mas, curiosamente, não refletiu teoricamente sobre estas, como também não participou de exposições fotográficas. Sua produção fotográfica estava voltada para o uso privado. Efetivamente, havia uma resistência por parte do artista em situar a fotografia enquanto linguagem artística “verdadeira”, no entanto, isso não significa que ela não seja um componente importante da vida e da produção criativa de Witkacy. Talvez, por esse motivo, ele nunca se prendeu a convenções estéticas e técnicas da fotografia, sempre trabalhando com muita liberdade expressiva, criando imagens de maneira bem singular.

---

<sup>42</sup> No original: “Still, if any directors does decide on staging any of my plays, I would like to ask the directors and actors for: (a) as unemotional, straightforward, articulate a delivery of the lines as possible, (b) as mad a pace of performance as possible, consistent with adherence to the preceding condition, (c) as strict an observance as possible of my "directorial" indications as to the position of the characters, as well as about the settings according to my descriptions of them, (d) no attempts to make anything stranger than it already is in the text through setting-atmosphere-hit-them-in-the-guts gimmicks and an abnormal method of delivering the lines, [and] (e) minimal cuts”.

A fascinação de Witkacy por essa linguagem é bem perceptível, especialmente ao se observar a volumosa experimentação fotográfica que produziu, entre elas, fotos de paisagens, de locomotivas, das montanhas de Zakopane, do mar mediterrâneo, fotografias de seus desenhos e pinturas e, principalmente, retratos e autorretratos, feitos em diferentes idades, além de inúmeros instantâneos. Há também um grupo de fotos denominadas habitualmente de “fotografias encenadas”. Quanto a estas, Witkacy não as tirou sozinho, sempre contava com a colaboração de amigos, atuando, portanto, como uma espécie de “diretor de cena”, além de figurar frequentemente entre os personagens retratados, agindo também como ator/referente dessas fotografias. O artista se dedicou, assim, de maneira bem intensa à foto-encenação; os exemplos são diversos. Como observou Gerould (1998, p. 39-43) antes mesmo de Cindy Sherman e seus pares, Witkacy – obcecado pela interpretação de papéis, autoapresentação e duplos – fabricou seus próprios autorretratos encenados, apresentando-se como um louco, um caubói, um ladrão e um vampiro.

Por um longo período, a produção fotográfica de Witkacy foi negligenciada em favor das outras áreas artísticas nas quais ele se aplicou, no entanto, no final do século XX, pesquisadores se debruçaram, de maneira mais contundente, na análise dessas imagens. Stefan Okołowicz (2011), um importante pesquisador e colecionador das obras de Witkacy, especialmente de fotografias, considera que Urszula Czartoryska foi a primeira a reconhecer o valor artístico da produção fotográfica do artista polonês ao ver algumas fotos dele no Muzeum Tatrzańskie (Museu Tatra), em Zakopane. Além de os pesquisadores se impressionarem com a originalidade da produção fotográfica, principalmente se comparada à produção de seus compatriotas do mesmo período, também chama a atenção a relação das fotografias pessoais (autorretratos e retratos de familiares e amigos) e suas teorias relacionadas à arte.

Outro ponto curioso é observar a semelhança formal que algumas fotografias compartilham com outras produções artísticas de Witkacy (essas semelhanças serão tratadas mais adiante). Nesse contexto de “descoberta” do material fotográfico produzido pelo artista, cabe ressaltar também a importância que as exposições organizadas desde então têm no processo de disseminação dessas imagens. Destaco, em especial, a exibição *Witkacy i inni* (*Witkacy and Others*, 2011), no Palácio Wilanów, em Varsóvia, onde foi apresentada a larga coleção de Stefan

Okołowicz e Ewa Franczak, e, posteriormente, publicado o catálogo dessa exibição, material precioso com inúmeras imagens importantes que colaboram profundamente para esta pesquisa.

Como colecionador dedicado, Witkacy classificou e categorizou toda sua produção fotográfica, organizando-a em diversos álbuns. Além das fotografias, o artista colecionava conjuntamente uma enorme quantidade de objetos esdrúxulos e bizarros, os quais, somados aos álbuns fotográficos, chamou de “museu de curiosidades”. O hábito de colecionar vem desde sua infância; quando fazia suas “expedições científicas”, coletava rochas e insetos e os colocava em exibição.

No seu “museu de curiosidades”, os álbuns fotográficos eram separados em duas categorias: na primeira, reproduções fotográficas de suas obras; na segunda, fotografias tiradas por ele ou dele. Nessa primeira categoria, era possível encontrar o registro de praticamente todas as pinturas, desenhos e retratos realizados pelo artista. Talvez por um sentido de reconhecimento futuro enquanto artista, Witkacy registrava tudo de forma obsessiva. Gerould (1998) afirma que, no apartamento de Witkacy, em Varsóvia, o artista mantinha dezenas de álbuns enormes contendo toda essa variedade fotográfica.

Além disso, no segundo grupo, era possível encontrar uma porção de autorretratos em poses e situações bizarras, imitações e disfarces que permitiam ao artista fingir ser outra pessoa. Essas diferentes “faces” assumidas pelo artista constituem um teatro particular de sua vida, pois, nessas imagens, ele parece estar constantemente encenando. Essas fotografias apresentavam essencialmente um homem em cena, apesar de amigos e conhecidos terem recebido papéis secundários.

Os álbuns do segundo grupo eram, ainda, categorizados por seu conteúdo, ou seja, Witkacy não misturava, no mesmo álbum, paisagens fotográficas e suas fotografias encenadas. Na maioria dos casos, desde o início, o artista tinha em mente o destino de suas fotografias: se elas deveriam ser colocadas em um determinado álbum e sob qual categoria. Segundo Aleksandra Fedorowicz-Jackowska (2012), é importante considerar o caráter desses álbuns ao discutir as fotografias de Witkacy, pois o fato de todas elas serem destinadas a um de seus álbuns muda o status das imagens produzidas por ele e conseqüentemente a recepção do espectador. Como parte de um todo, as fotografias de Witkacy não devem ser julgadas pelo sucesso ou beleza das imagens individuais. Como foram

planejadas primeiramente para comunicação privada, como experimentação e para os propósitos do próprio artista, não faz sentido analisá-las em termos de uma carreira fotográfica.

Ainda para a autora, as fotografias de Witkacy nunca foram destinadas a exibição; ele não se considerava fotógrafo e, também, não via a fotografia como arte, considerava-a apenas como um “outro trabalho criativo” (FEDOROWICZ-JACKOWSKA, 2012, p. 28-29). Sendo assim, é até plausível afirmar que, em relação à fotografia, ele foi apenas um entusiasta amador sem grandes ambições artísticas. Por outro lado, ao observar as diversas fotografias do artista, é impossível manter tal argumento, pois a pluralidade de técnicas experimentadas e os efeitos visuais encontrados impressionariam até mesmo se se referissem a algum fotógrafo consagrado.

Gerould (1998, p. 43, tradução nossa)<sup>43</sup> considera que “a coleção de fotografias de Witkacy foi estritamente privada, um registro íntimo da identidade criativa em evolução do artista, de seus experimentos e experiências”. O ponto levantado por Gerould é particularmente interessante, pois nos faz pensar sobre as aspirações que o artista tinha ao fazer tais registros, sobre sua fixação em manter inventariadas suas obras, sua imagem que mudava com o tempo, as “personas” em que se transformava (ou que talvez faziam parte de sua personalidade).

Além disso, Gerould (1998) sugere que as constantes “mutações propositadas” de identidade podem, de alguma forma, indicar o quanto o artista se sentia confuso com sua autoimagem e ainda acrescenta que, como Witkacy era envolvido em um longo processo de auto-observação, fez de seu trabalho uma busca por uma identidade fugidia, como se fosse dividido em múltiplos *eus* e perseguido por *alter egos* alienígenas. Além disso, seus autorretratos realizados antes de 1914 são fortemente marcados por uma sensação de crise, de alienação e de ansiedade (GEROULD, 1998).

O interesse pela fotografia foi despertado desde muito cedo em Witkacy. As primeiras fotografias do artista, que se encontram preservadas, foram feitas quando ele tinha aproximadamente quatorze anos, mas é bem provável que tenha começado a fotografar antes, motivado pelo seu pai na década de 1890. Como seu

---

<sup>43</sup> No original: “an intimate record of the artist's evolving creative identity, of his experiments and experiences”.

contato com a tecnologia fotográfica da época foi precoce, rapidamente dominou a técnica. Suas primeiras fotografias seguiam uma lógica de relato, representando o tema de forma mais fiel. Nesse período, fez estudos da natureza, fotografando paisagens, rios, lagos e montanhas, além de fotografar castelos, locomotivas e retratos. Produziu e experimentou inúmeras possibilidades e recursos que a atividade fotográfica podia oferecer. Assim, determinados efeitos visuais, muitas vezes interpretados como falhas aparentemente técnicas ou composicionais, podem ser lidos como procedimentos intencionais, uma aplicação consciente a partir do uso de vários recursos da técnica fotográfica.

Parte expressiva dos experimentos fotográficos de Witkacy estava concentrada na reprodução do rosto. A partir de 1910, ele começou a experimentar com as lentes novas formas de capturar a face. Desenvolvendo uma abordagem alternativa para a fotografia de retrato, o artista criou uma série de close-ups posados. Fazia retratos de seus familiares, dele próprio e de seu círculo social imediato, experimentando inúmeros ângulos e distâncias. Fascinado pela fisionomia, buscou utilizar a face humana para exteriorizar o eu interior e evidenciar estados metafísicos. Dentre os estilos de retrato que realizou, sua marca registrada foi o close facial e o estudo em série de um único modelo. Repetidamente, fazia longas séries de fotografias de uma mesma pessoa, acreditando que apenas múltiplas perspectivas seriam capazes de formar um retrato completo, reproduzindo o mesmo princípio com os retratos que elaborou em pastel (GEROULD, 1998).

É significativo observar que esses estudos fotográficos carregam grande semelhança aos experimentos e invenções de Julia Margaret Cameron (1815-1879), bem como é provável que o estilo dos retratos da fotógrafa britânica possa ter funcionado como uma espécie de modelo para o estilo da fotografia em close-up de Witkacy. Isso porque, conforme argumenta Mark Rudnick (2005), dado que Witkiewicz pai havia ganhado um álbum de fotografias de Cameron, o trabalho da fotógrafa era conhecido pela família. Segundo o autor, as variações da fotógrafa britânica entre aspirar e representar fielmente a aparência externa do sujeito e o tratamento de um modelo como representação simbólica geraram um impacto sobre o artista, o qual, como Cameron um tempo antes, relacionou o valor objetivo da fotografia e da imaginação do fotógrafo (RUDNICK, 2005).

Esse fascínio acentuado de Witkacy pelo retrato fotográfico corresponde ao período em que ele passava por terapia psicanalítica. Esse fato nos faz considerar

que o conhecimento do artista acerca das teorias de Freud (1856-1939) pode ter contribuído na maneira particular com que se dedicou a esse tipo de produção de imagem. Maciej Szymanowicz (2014) considera que, quando Witkacy adota a premissa de Freud, de que a forma com que uma pessoa se comporta na sociedade é pautada por normas sociais impostas que a compelem a encenar os papéis definidos para ela e, assim, assumir várias máscaras, os retratos do artista suscitam as seguintes questões:

O que pode o rosto – os olhos – nos dizer sobre o ser interior do homem, o que uma certa máscara intencionalmente e ocasionalmente adotada nos diz sobre o rosto, e o que, por sua vez, o equivalente bidimensional da máscara, o retrato, nos conta sobre a máscara? (SZYMANOWICZ, 2014, p. 7, tradução nossa)<sup>44</sup>.

Com efeito, o interesse pela face pode ser encarado como um reflexo do pensamento vinculado às outras atribuições de Witkacy, enquanto pintor, dramaturgo e fotógrafo, pois a fisionomia e os gestos poderiam fornecer ao artista uma chave essencial do drama humano. Witkacy acreditava que era possível estabelecer uma espécie de ‘leitura do indivíduo’ a partir da imagem de sua face. Considerava ser possível identificar aspectos relacionados à subjetividade do sujeito e até mesmo “decifrar” qual era a forma de pensar dessa pessoa apenas com o auxílio de um retrato. Segundo Gerould (1993), Witkacy tinha o costume de solicitar retratos dos filósofos que estudava para compreender melhor seus argumentos especulativos. A relação, portanto, que Witkacy mantinha com a imagem de um rosto era muito mais profunda do que podemos supor. Para ele, um retrato era capaz de reunir códigos bem mais complexos.

Com o objetivo de ilustrar como se manifestava essa fixação pela face e a fisionomia humana, adiante seguem alguns exemplos de como eram os experimentos fotográficos de Witkacy no estilo de retrato. Essas imagens auxiliam na identificação da inquietação e obstinação do artista, em sua vontade de explorar diferentes ângulos e distâncias, criando novos efeitos e formas de expor o rosto. É interessante observar especialmente as imagens diferentes de uma mesma pessoa, como as de Jadwiga Janczewska (Figura 16), Tadeusz Nalepiński (Figura 17), do

---

<sup>44</sup> No original: “What can the face – the eyes – tell us about man’s inner being, what does a certain intentionally and occasionally adopted mask tell us about the face, and what, in turn, does the two-dimensional equivalent of the mask, the portrait, tell us about the mask?”.

amigo de infância, Bronisław Malinowski (Figura 18), Helena Czerwijowska (Figura 19), Tadeusz Langier (Figura 22) e dois autorretratos (Figuras 23 e 24).

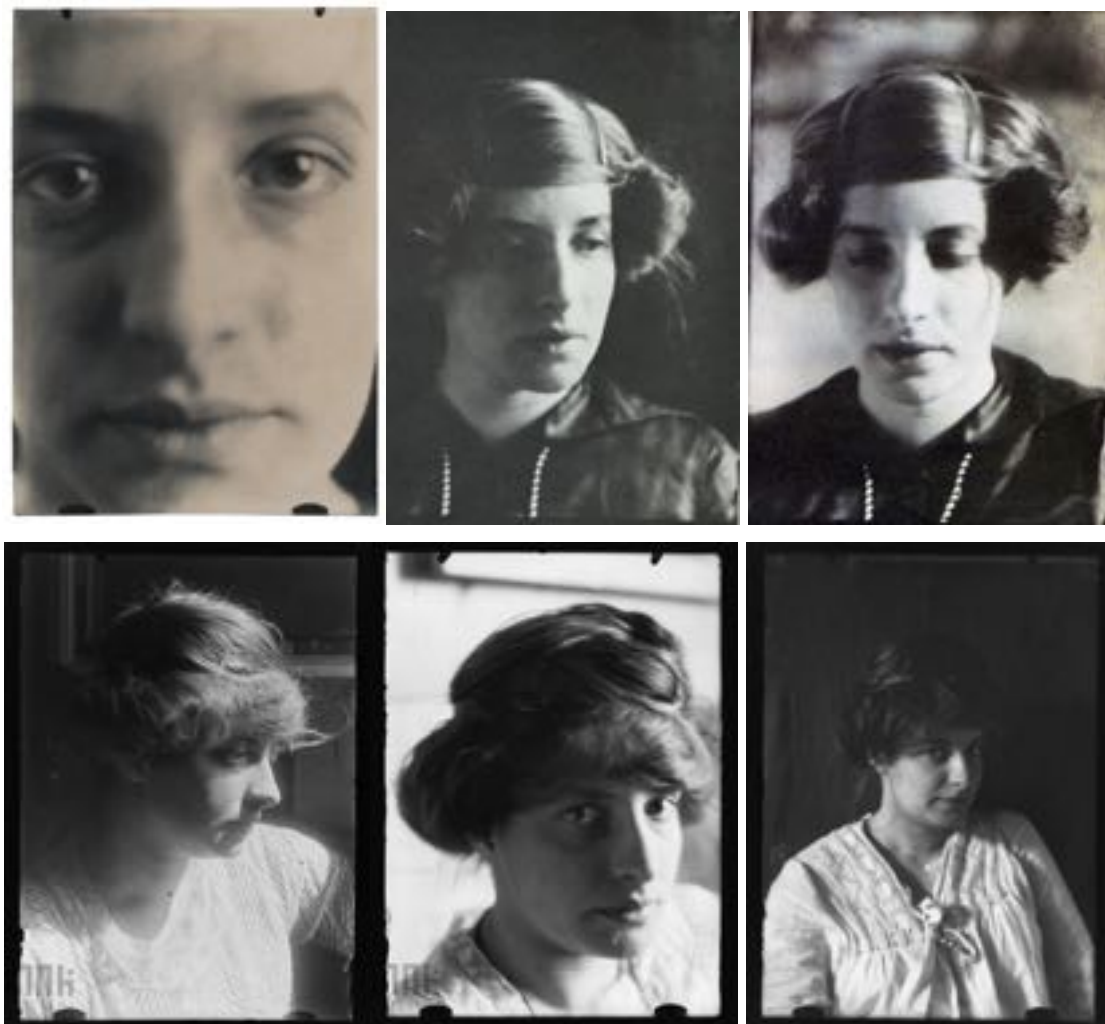


Figura 16: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Série de retratos de Jadwiga Janczewska* (fotografia, 1913).

Nesse primeiro grupo de fotografias (Figura 16), todas elas de Jadwiga Janczewska, noiva de Witkacy que cometeu suicídio no ano seguinte à realização das fotos, o artista explora diferentes ângulos para registrar a face da jovem. Na primeira imagem (e essa é uma característica que irá se repetir nos demais retratos em close-up que o artista realizou), devido ao grande foco dado ao rosto, parte da cabeça é cortada – orelhas, cabelo, queixo e parte da testa. Na primeira fotografia, portanto, não é possível apreender nada do ambiente onde a jovem se encontra, do mesmo modo que é muito difícil estabelecer uma relação de semelhança com a figura feminina das demais fotografias. Nas duas últimas imagens da segunda linha,



ela aparece com um olhar direcionado ao observador; já nas imagens ao lado e logo abaixo da fotografia em close-up, a figura retratada desvia o olhar da câmera.

Tratando-se dos close-ups, em sua maioria, o artista preenche quase toda a imagem com o rosto do modelo. A imagem é realizada de modo que o nariz se torna o eixo central da fotografia, enquanto os olhos delimitam a largura, e não a extensão do rosto. Dessa forma, parte do queixo é cortada da imagem, e as evidências de profundidade e espaço são praticamente excluídas. Como consequência dessa escolha, o recorte elimina qualquer traço de identificação do papel social do retratado, como roupas ou o ambiente em que está inserido, dando uma ênfase maior aos olhos, e a imagem assumindo, assim, um caráter mais intimista. Considerando esses aspectos, Szymanowicz (2014, p. 8) sugere que os retratos em close-up anseiam desvendar o “verdadeiro eu” desses personagens, buscam vislumbrar a verdadeira identidade, costumeiramente escondida atrás das máscaras sociais.



*Figura 17: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Série de retratos de Tadeusz Nalepiński (fotografia, 1912)*

Nessa série (Figura 17), o sujeito fotografado é Tadeusz Nalepiński (1885-1918), poeta, romancista e dramaturgo polonês. O escritor fazia parte do círculo de amizades de Witkacy em Zakopane e foi também autor de alguns artigos sobre o trabalho poético do pai do artista, Stanisław Witkiewicz. O ângulo escolhido por Witkacy nas duas últimas imagens difere bastante dos demais retratos realizados por ele. O retrato de perfil e o frontal lembram fotografias de registros policiais, em

que o objetivo principal é evidenciar o máximo de informações fisionômicas do sujeito. Além de retratá-lo nessas imagens anteriores, Witkacy também o apresentou em seu romance *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta* (622 quedas de Bungo, ou uma mulher demoníaca), como o poeta Teodor Buhai.



Figura 18: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Série de retratos de Bronisław Malinowski (fotografia, 1911-1913).

Já o personagem desses retratos (Figura 18) foi um grande amigo de infância de Witkacy e sabidamente um importante antropólogo, Bronisław Malinowski. Em dado momento, a relação de amizade foi rompida. Apesar das diferenças de personalidade, os dois amigos seguiam um padrão bastante semelhante em seu desenvolvimento intelectual. Ambos estudaram matemática, lógica e línguas estrangeiras e também se interessavam pelos mesmos assuntos, no entanto, seguiram caminhos bem diferentes. Enquanto Malinowski foi muito bem-sucedido no campo acadêmico, concluindo doutorado em filosofia, Witkacy nunca terminou nenhum tipo de educação formal, apesar de ter recebido uma excelente educação informal. Nessa série de retratos de Malinowski, podemos observar que Witkacy segue um tipo de padrão de estudo do rosto. Em todas as imagens, Malinowski permanece com a mesma expressão facial, a mudança que existe entre cada fotografia é a posição da câmera. Na segunda imagem, o artista isola bem o rosto, no entanto, não atinge o nível de close-up da última imagem, na qual parte do rosto é cortada.



Figura 19: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Série de retratos de Helena Czerwijowska* (fotografia, 1912).

A figura feminina representada aqui (Figura 19), Helena Czerwijowska, além de aparecer em diversas fotografias com o artista, também foi uma personagem do romance *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta* (*622 quedas de Bungo, ou uma mulher demoníaca*), apresentada como Angelika, e, em várias cartas, Witkacy diz ser apaixonado pela moça. Assim como nos retratos anteriores, o modelo fotografado guarda uma expressão similar e, em todas as imagens, exceto na primeira, mantém o olhar fixo no observador.



Figura 20: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Arthur Rubinstein (fotografia, 1913).



Figura 21: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Anna Oderfeld (fotografia, 1911-1912, coleção de Thomas Walther, Museu de Arte Moderna de Nova York).

No retrato do famoso pianista Arthur Rubinstein (1887-1982) (Figura 20), assim como em diversas fotos em close-up, parte da testa, da bochecha e do queixo são cortadas, entretanto, essa foto carrega uma nitidez mais palpável. Talvez pelo manejo diferente da luz, que é refletida com clareza nos olhos do pianista, é possível perceber o perímetro escuro da íris, bem como algumas linhas de expressão nos olhos e um pequeno sulco nasogeniano. Essa nitidez já não é notada no retrato de Anna Oderfeld (Figura 21); embora seja possível perceber o reflexo da luz nos olhos, este se mistura à parte branca dos olhos da jovem.

Witkacy teve um rápido relacionamento com Anna Oderfeld e, por um curto intervalo de tempo, planejava se casar com ela. Talvez tenha mudado de ideia após uma troca de correspondência com seu pai, o qual, entre argumentos antisemitas para desencorajar os planos do filho, certa vez lhe disse:

Não conheço a senhorita O. Só sei que, como você diz, ela é bonita, inteligente e tem 16 anos, o que significa que é uma lousa em branco, na qual a vida ainda escreverá... um X, do qual algo completamente diferente pode emergir daquilo que hoje existe.

(WITKIEWICZ apud ABBASPOUR; DAFFNER; HAMBOURG, 2014, on-line, tradução nossa)<sup>45</sup>.

A diferença bem perceptível de definição do retrato de Arthur Rubintein em comparação ao de Anna Oderfeld pode ser explicada por uma adaptação que o artista realizou em sua câmera fotográfica. Ao instalar uma espécie de tubo para aumentar a distância entre a lente e o negativo, Witkacy pôde realizar close-ups mais nítidos dos seus modelos. Ao contrário do que se imagina, essa ausência de nitidez observada no retrato da jovem não deve ser encarada como um “erro” de execução fotográfica, uma vez que Witkacy explorava esses efeitos de forma consciente. Assim, mesmo após essa adaptação da lente de sua câmera, o artista voltou a realizar fotografias desfocadas, como pode ser observado na segunda imagem da sequência a seguir (Figura 22).



Figura 22: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Série de Tadeusz Langier (fotografia, 1912-1913).

---

<sup>45</sup> No original: “I don’t know Miss O. I only know that, as you say, she is pretty, intelligent, and 16 years old, which means she is a blank slate, on which life has yet to write... an X out of which something completely different may emerge to what is there today”.

Tadeusz Langier (1877-1940), fotógrafo inovador da época, além de amigo e colaborador de Witkacy, é o personagem que aparece nos três retratos anteriores (Figura 22). Nas duas primeiras imagens, é possível notar uma diferença no enquadramento do rosto do modelo se comparado aos demais retratos em close-up, pois, nesses últimos, uma parte maior do rosto é cortada. Nos retratos de Langier, bem como nos retratos de Rubinstein e de Oderfeld, percebemos o reflexo da luz nos olhos do modelo. No segundo retrato, os rastros brancos do reflexo da luz indicam que o efeito desfocado, ou *flo*, provavelmente foi alcançado por uma movimentação da cabeça em sentido vertical durante a abertura do obturador.

Witkacy também utilizou seu próprio rosto para os estudos da face, como podemos ver nas fotografias a seguir. A primeira delas (Figura 23), um close-up que segue a mesma linha dos retratos anteriores (focalizando bem a face, tendo os olhos como limite do enquadramento e cortando algumas partes do rosto). Já na segunda (Figura 24), um gesto que imprime uma certa melancolia e um olhar que, de forma muito sutil, não está direcionado ao observador, o que proporciona leituras que vão ao encontro do que esta tese busca demonstrar. Nesse último retrato, existiria alguma intencionalidade explícita no gesto do artista? Com qual finalidade ele realizava esse tipo de retrato?



Figura 23: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (fotografia, 1912).

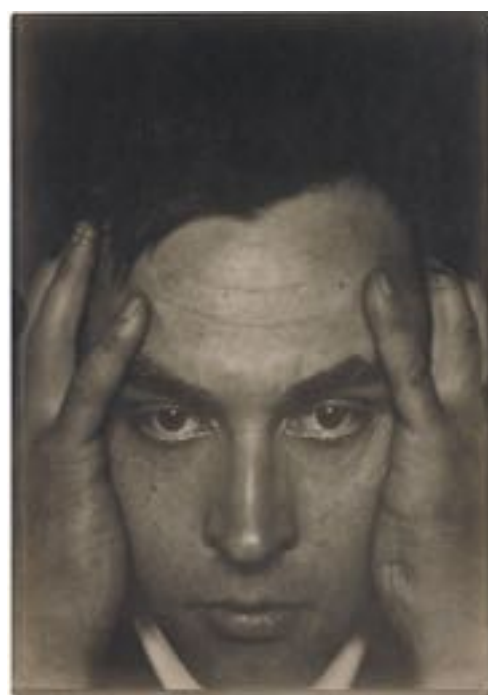


Figura 24: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (fotografia, 1912-1914).



A leitura que Gerould (1998) faz dos retratos de Witkacy, especialmente dos close-ups, é bastante interessante. Ainda que o artista não considerasse a fotografia como arte e muito menos como um instrumento capaz de estabelecer uma experiência metafísica, Gerould consegue perceber algo de suas proposições teóricas aplicadas à fotografia. Segundo o autor, todas as fotografias do artista expressam a fragilidade e a mutabilidade do eu íntimo. No lugar das máscaras sociais, livre de qualquer invólucro protetor, Witkacy captava o olhar do medo existencial no rosto do indivíduo. O artista procurou revelar as características trágicas que se dissimulam por trás das máscaras. Com a câmera deliberadamente exposta e em sessões demoradas, Witkacy estimulava seus modelos a caminharem para estados nos quais eles poderiam experimentar o Mistério da Existência, o que produziria os sentimentos metafísicos. Nas séries de retratos em que o artista experimenta diversos ângulos, as expressões faciais de todos os modelos fotografados são semelhantes, os olhos são como espelhos da alma. Como se estivessem hipnotizados, os *eus* interiores emergiram à superfície. Assim como na fotografia espiritual, esses retratos tornaram visível a presença invisível de fantasmas (GEROULD, 1998).

Mesmo após essa fase mais acentuada de produção de retratos em close-up, entre os anos de 1911 e 1914, é possível perceber que o artista continuou mantendo um encantamento pelo estudo da face, pois, anos mais tarde, continuou fotografando vários ângulos de um mesmo modelo, exemplificados, a seguir, com as fotografias de sua esposa, Jadwiga Witkiewicz (Figura 25).



*Figura 25: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Série de retratos de Jadwiga Witkiewicz née Unrug (fotografia, 1923).*

Na primeira imagem da série, é possível identificar uma repetição do padrão de retrato em close-up estabelecido anos antes. Na terceira imagem, a fotografia de perfil de Jadwiga Witkiewicz também se assemelha com a mostrada anteriormente, de Tadeusz Nalepiński (Figura 17). E, na sequência de quatro fotos, na segunda linha de imagens em que há apenas uma pequena variação de ângulo, a série guarda igualmente muita semelhança com a série de Jadwiga Janczewska (Figura 16).



Witkacy alterava criativamente suas fotografias e jogava com os métodos de Cameron. Tanto em seus retratos quanto nos de Cameron, não há um fundo nítido e compreensível, não é possível identificar detalhes de época, fazendo com que, dessa forma, parecessem atemporais. Embora haja similaridades, Fedorowicz-Jackowska (2012) aponta que existem algumas diferenças significativas entre os dois artistas, como, por exemplo, a obtenção do efeito difuso das imagens. Em Cameron, por exemplo, o efeito difuso aparece em decorrência da longa exposição; nesse caso, era impossível manter o modelo parado por tanto tempo, assim, os movimentos eram captados pelo aparelho e convertidos em imagem difusa. Já nos retratos de Witkacy, são as propriedades da lente utilizada pelo artista que permitiram-lhe atingir esse efeito. De qualquer forma, ambos os artistas utilizaram essa técnica de modo intencional em seus trabalhos, mas com objetivos distintos. A autora constata ainda que, enquanto a estética de Cameron se relaciona ao grande drama das pinturas dos antigos mestres, o estilo do artista polonês era mais “factual”, simples e despretensioso, a maioria das pessoas que Witkacy fotografava fazia parte do seu círculo de amigos (FEDOROWICZ-JACKOWSKA, 2012).

Alguns anos mais tarde, esse tipo de fotografia, principalmente em close-up, auxiliaria o artista para os propósitos da empresa de retratos. O método fotográfico já estava interiorizado, assim, na ocasião de executar um retrato à mão; em diversos casos, Witkacy fazia uma sequência com dezenas de retratos em pastel de uma mesma pessoa.

Na coleção de fotografias produzidas pelo artista, há diversas evidências de que ele as manipulava em seu laboratório como uma forma consciente de variar seu vocabulário fotográfico. Influenciado por Tadeusz Langier, Witkacy explorou diferentes técnicas, como a goma bicromatada, superexposição e subexposição, redução da escala de cinza, cortando e desfocando as fotos etc. Os temas dessas produções incluíam, especialmente, autorretratos e retratos de familiares e amigos, evoluindo para os retratos psicológicos ou “metafísicos”, que abandonam a representação fiel do tema (RUDNICKI, 2005, p. 1696). Das fotografias que carregam essa característica de manipulação de maneira bem concreta, vale citar *Autorretrato* (1912) (Figura 26), *Kolaps przy lampie* (*Colapsado por uma lâmpada*,

1913) (Figura 27) e *Autorretrato com vidro quebrado* (Figura 28). Essa última, realizada em 1914, é uma das fotos mais difundidas do artista.<sup>46</sup>



Figura 26: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autorretrato* (fotografia, 1912).

No autorretrato de 1912 (Figura 26), Witkacy aparece em posição frontal à câmera. Não é possível discernir o fundo da imagem, tampouco é possível dizer se o artista está sorrindo ou se está assumindo uma expressão de seriedade devido à falta de nitidez. Apenas uma das mãos é vista com clareza, repousada de forma leve e elegante. Além do efeito difuso da imagem, parte do rosto encontra-se mergulhado na sombra, entretanto, é forte a sensação de estar sendo olhado pelo referente.

---

<sup>46</sup> Sobre essas três fotografias e o efeito difuso (*fou*), ver: ROCHA, Livia. *Identité floue & autoportrait – Witkacy*. In: Biagio D'Angelo & François Soulages. (Org.). *Le fou de l'image*. 1. ed. Paris: L'Harmattan, 2019, v. 1, p. 53-60.



Figura 27: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Colapsado por uma lâmpada* (fotografia, 1913).

No retrato de 1913, *Colapsado por uma lâmpada* (Figura 27), observamos o referente da fotografia com a face apoiada sobre as mãos que se encontram com os dedos entrelaçados sobre uma mesa. A cena é fortemente iluminada por uma luminária em primeiro plano. Parte do rosto de Witkacy é banhada por essa luz, em contrapartida, a posição desta acaba produzindo uma sombra no restante da face. Apesar da forte iluminação, a luz não torna a cena totalmente nítida, nem tudo é claro e evidente. Há uma atmosfera de mistério. Não é possível discernir se a figura encara diretamente o observador ou se está hipnotizada pela luz emitida pela luminária.



Figura 28: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autorretrato com vidro quebrado* (fotografia, 1914).

No *Autorretrato com vidro quebrado* (Figura 28), é possível observar o reflexo do rosto do artista de forma nítida. Uma parte desse reflexo foi perdida devido ao vidro quebrado, e o restante da imagem é completamente imerso na escuridão. Como exemplo da manipulação deliberada do artista, nesse autorretrato, a foto foi impressa a partir de um negativo de vidro rachado. O efeito pode ter sido alcançado de forma proposital, embora seja mais provável que, tendo o negativo quebrado acidentalmente, Witkacy enxergou uma possibilidade interessante de composição de sua própria imagem.

Esse fato faz lembrar o que Soulages (2005) explana acerca da fotograficidade enquanto articulação do irreversível e do inacabável. O autor francês aponta que o ato fotográfico é marcado pela irreversibilidade material, e a manipulação do negativo e suas infinitas possibilidades de produção de imagens diferentes são considerados um trabalho inacabável. Afirma, assim, que “a

fotografia, quanto ao inacabável, é uma *arte dos possíveis*. Uma foto é sempre apenas uma possibilidade do negativo matricial” (SOULAGES, 2005, p. 22-28).

Uma hipótese a ser levantada é a de que essa fotografia, *Autorretrato com vidro quebrado*, tenha conquistado ampla notoriedade por, de certa forma, representar a personalidade fragmentada de Witkacy. Outro importante autorretrato, que pode ser inserido nesse procedimento de busca de aspectos da identidade do artista, realizado pouco tempo depois, em 1916, e igualmente muito difundido, *Portret wielokrotny (Retrato múltiplo)* (Figura 29), é com frequência lembrado por apresentar o artista de maneira multiplicada, o que poderia ser interpretado como um reflexo de sua identidade múltipla, ou, ainda, representar os campos distintos a que Witkacy se dedicou.



Figura 29: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Portret wielokrotny (Retrato múltiplo)* (fotografia, 1916).

Nessa obra, o artista utilizou-se de um truque bem conhecido de ilusão de ótica, o método *multiphotography*, descrito em *Magic: Stage illusions and scientific diversions, including trick photography* (EVANS, 1897, p. 451-453), o qual consiste em fotografar-se diante de dois espelhos inclinados a uma certa angulação. O resultado final obtido é uma fotografia que possibilita a visão de múltiplas imagens

de uma pessoa em ângulos diferentes. No caso da obra mencionada, a impressão é de que há cinco Witkacys ao redor de uma mesa.

Essa maneira de autorretrato não pode ser considerada, de forma alguma, uma descoberta de autoria exclusiva do artista polonês, tendo em vista que outros artistas realizaram tal feito, como Marcel Duchamp (1887-1968) e Umberto Boccioni (1882-1916). Além disso, a técnica de produzir fotos com ilusões provocadas pela utilização de espelhos foi inventada nos Estados Unidos no final do século XIX e tornou-se uma prática bastante comum no início do século XX. Apelidada de multifotografia na América, na Rússia ficou conhecida por *fivefold photography* (foto quádrupla), ou *American game*, e se tornou muito popular aos clientes de estúdios fotográficos na Europa. Assim, há inúmeras fotos de pessoas desconhecidas tiradas no mesmo período e em posição semelhante à adotada por Witkacy.

O retrato, tirado entre 1915 e 1917, quando Witkacy estava prestando serviço militar na Rússia, foi encontrado apenas nos anos 1970 e rapidamente tornou-se famoso por poder simbolizar sua capacidade de produção em diferentes campos. Os quatro reflexos revelariam, portanto, Witkacy como pintor, filósofo, escritor e fotógrafo. No entanto, curiosamente, não podemos ver o “verdadeiro” Witkacy, ou seria melhor falar Witkiewicz, que está sentado de costas para o observador. A obra remete diretamente à própria vida do artista e à sua busca constante em estabelecer uma identidade, apresenta sua versatilidade e personalidades de forma indissociável. O caráter múltiplo da identidade do artista coexiste na fotografia.

Fedorowicz-Jackowska (2012) defende que Witkacy jogou criativamente com o meio fotográfico. Segundo a autora, a aplicação de diversas formas de manipulação não o define simplesmente como pictoralista ou fotógrafo espiritual, mas revela como o artista usou a fotografia, consciente e influenciado pela história da manipulação, bem como pelas tendências predominantes e pela cultura visual de seu tempo. Em sua pesquisa, a autora exemplifica tais afirmações ao analisar aspectos da vida e alguns retratos em que Witkacy utiliza a técnica de múltipla exposição de um mesmo negativo, obtendo, assim, uma imagem “fantasmagórica” (FEDOROWICZ-JACKOWSKA, 2012). Como é sabido, essa técnica foi desenvolvida, a princípio, por acidente, em seguida, foi conscientemente explorada e adquiriu um nome específico – fotografia espírita, na qual um espírito era ‘magicamente’ capturado em uma chapa fotográfica. Esse tipo de produção de imagem foi adotado principalmente por médiuns, alguns deles especializados em

fotografias espirituais. Essa forma de mediunidade tem uma tradição muito longa, que remonta a 1860.

Além disso, Fedorowicz-Jackowska (2012) descreve a relação que Witkacy obteve com o espiritismo, tendo participado com frequência de sessões espíritas com famosos médiuns poloneses, e então constata que o uso de exposições duplas por Witkacy e sua aplicação de faixas de luz e sombra no campo fotográfico de suas imagens podem ter sido influenciados pela linguagem visual da fotografia espiritual. Ainda, o interesse do artista pelo espiritismo pode levar alguns a ver, em suas fotografias, um elusivo elemento de magia, que, curiosamente, Witkacy acreditava que ele próprio possuía. A autora complementa que as manipulações fotográficas de Witkacy têm uma natureza ambivalente:

Por um lado, elas simplesmente testemunham a criatividade e a curiosidade de Witkacy quando se trata de usar a fotografia como uma ferramenta interessante ou um brinquedo útil. Ele brincou com a fotografia, buscou efeitos crescentemente inéditos, rejeitando os prontamente aceitáveis como simplesmente inadequados ou desinteressantes. Por outro lado, o aparecimento de certos elementos em suas fotografias, em parte devido à dupla exposição e em parte a vários experimentos que ele fez com o revelador, placas de vidro, superposição, etc., são indícios de um recurso à fotografia para fornecer uma imagem de coisas invisíveis. A práxis fotográfica transcende uma mera fotografia. (FEDOROWICZ-JACKOWSKA, 2012, p. 49, tradução nossa)<sup>47</sup>.

A imagem reproduzida a seguir, *Autorretrato com Czesława Oknińska* (1930) (Figura 30), pode ser usada como exemplo de manipulação e criação da chamada “fotografia espiritual”. Enquanto a figura do artista aparece de forma bem concreta e opaca do lado direito da imagem, seu par, Czesława Oknińska revela-se de maneira translúcida, ou “fantasmagórica”.

---

<sup>47</sup> No original: “On the one hand, they simply testify to Witkacy’s creativity and curiosity when it comes to using photography as an interesting tool or a useful toy. He played with it, sought after yet newer effects, rejecting the readily acceptable ones as simply inadequate or uninteresting. On the other hand, the appearance of certain elements in his photographs, partly due to the double exposure and partly to various experiments he did with the developer, glass plates, superimposition, etc., are signs of turning to photography to provide an image of things invisible. There is more to photography than a photograph.”



*Figura 30: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato com Czesława Oknińska (fotografia, 1930, Zakopane).*

Outro grupo de fotografias produzidas pelo artista e que merecem destaque especial nesta pesquisa são as chamadas “fotografias encenadas”. Acerca desse grupo, algumas questões podem ser levantadas, como, por exemplo: seriam essas fotos um registro de encenações ou performances realizadas entre amigos, ou essas cenas eram montadas com o propósito exclusivo de serem fotografadas? Essas imagens teriam como finalidade o estudo de expressões corporais e faciais, ou simplesmente uma brincadeira entre amigos? Haveria algum sentido mais profundo nesse ato específico de registro fotográfico? Uma hipótese provável é que essas fotos seriam apenas o registro de uma apresentação improvisada de expressões mímicas espontâneas. Ainda assim, não há como ignorar que representam um interessante modo deo artista investigar as possibilidades expressivas do corpo e da face, demonstrando seu interesse enquanto um homem do teatro. Mas, efetivamente, essas suposições não são totalmente claras.

Ao que se sabe, nessas experimentações, além dos diversos retratos de Witkacy explorando inúmeras expressões faciais, há também aquelas em que o artista se transforma em diferentes personagens. Em relação a esses últimos, são



usualmente referidos como o “teatro da vida” do artista. Aparentemente, Witkacy vivia em constante estado de performance, como indicado nas memórias de alguns de seus amigos:

Ele nunca descansava, sempre tenso, atormentando a si mesmo e aos outros com sua atuação contínua, seu desejo de chocar e prender a atenção de outras pessoas, brincando com as pessoas de forma cruel e dolorosa [...].

Por exemplo, do nada, durante uma conversa normal, ele imitou um oficial levemente ébrio dos guarda-costas do Tzar propondo em casamento uma dama em um dialeto oriental [...].

Sem ser convidado, costumava levantar-se da mesa de jantar, colocar metade de um pente preto sobre o lábio superior e gritar em alemão imitando Hitler.<sup>48</sup> (FEDOROWICZ-JACKOWSKA, 2012, p. 50, tradução nossa)<sup>49</sup>.

O que se supõe, portanto, é que esse “teatro da vida” era executado regularmente por Witkacy e, ocasionalmente, registrado por meio fotográfico. De certa maneira, essa hipótese acaba por mudar o status dessas performances de privadas para potencialmente públicas, mesmo não sendo esse o interesse do artista. Mas, a partir do momento em que são registradas, oferecem um aspecto de espetáculo para o evento, concedem a possibilidade de acesso, mesmo que de uma maneira completamente distinta, a quem não estava presente naquela ocasião.

Acerca do registro desses eventos, é pertinente também questionar: de que maneira a presença da câmera poderia interferir na execução das performances? Os envolvidos nesse processo se comportavam de forma diferente do habitual quando a câmera era acionada? Quais eram os critérios utilizados para a escolha das cenas a serem fotografadas? Será que havia algum roteiro preestabelecido para se obter as imagens?

---

<sup>48</sup> Fragmentos das memórias de: W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, Paris, 1982, p. 115; E. Gałuszkowa-Sicińska, ‘Wspominki o Witkacym’, *Głos Plastyków* 7 (December, 1947), p. 34-40; R. Jasiński, ‘Witkacy’. In: Kotarbiński and Płomieński, 1957, p. 308, 310. (FEDOROWICZ-JACKOWSKA, 2012, p. 50).

<sup>49</sup> No original: “He was never at rest, always tense, tormenting himself and others with his continuous acting, his desire to shock and to hold other people’s attention, playing with people cruelly and painfully [...]”.

“For instance, out of the blue, during a normal conversation, he imitated a tipsy officer of the Tzar’s bodyguards proposing to a lady in an eastern dialect [...]”.

“Uninvited, he used to get up from the dinner table, put a half of a black comb above his upper lip and yell in German imitating Hitler”.

No repertório fotográfico de Witkacy, é possível, ainda, encontrar séries de fotos que, ao que tudo indica, foram planejadas previamente. Além de organizar ambientes específicos para a realização dos ensaios, Witkacy costumeiramente convidava amigos para auxiliar na captura das imagens, como os amigos Tadeusz Langier e Józef Głogowski. É precisamente em construções imagéticas como essas que reside um fator excepcional da obra do artista, a interdisciplinaridade.

Como dramaturgo profissional e pensador de teatro, Witkacy manifesta suas preocupações narrativas, de construção de espaços e de composição de personagens. A exemplo desse tipo de investigação fotográfica, que poderíamos também denominar de “fotografias encenadas” ou “experimentação”, reproduzo, a seguir, as sequências *A Injeção de narcótico* (1931) (Figura 31) e *Cenas improvisadas com Janina Turowska* (1932) (Figura 32).



Figura 31: Józef Głogowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz e Janina Bykowiak, *A injeção de narcótico* (série, fotografia, 1931, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).



Figura 32: Władysław Jan Grabski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, cenas improvisadas com Janina Turowska, (série), e Uma fotografia desconhecida do ator de cinema desconhecido Carfaldo Ricci (fotografia, 1932, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).

Na primeira série (Figura 31), fotografada por Józef Głogowski, aparecem Witkacy e Janina Bykowiak interpretando uma cena em quatro “episódios”. Examinadas em conjunto, nas primeiras imagens, enquanto o personagem de Witkacy parece tentar persuadir a mulher a tomar uma injeção, as expressões dela indicam certo receio. Encerrando a cena, na última foto, Witkacy aparece com uma haste enorme, simulando uma injeção na moça. Ela aceita sem relutar, embora ainda um pouco hesitante. O título da série é bastante sugestivo, ainda mais considerando toda a relação que o artista tinha com as drogas.

Na segunda sequência (Figura 32), entre outros aspectos de organização cenográfica, é possível identificar uma composição com a luz. A luz artificial, que assume uma posição diferente em cada foto, aparece incidindo no plano frontal, lateral e, na foto da direita da linha central, imita uma luz de ribalta, que incide de

baixo para cima, iluminando bem o rosto da mulher, especialmente na altura dos olhos, projetando, assim, uma sombra ao fundo. Nessa mesma sequência, indicando mais uma experimentação de Witkacy, uma única foto recebeu uma legenda diferente, a foto à esquerda na linha central: *Uma fotografia desconhecida de um ator de cinema desconhecido Carfaldo Ricci*<sup>50</sup>.

É significativo observar a trajetória das experimentações fotográficas de Witkacy e como ela se relaciona com a própria vida, obra e construção/desconstrução/fragmentação da identidade do artista. Inicialmente, Witkacy fotografa a cena concedida pela própria realidade (fotografando paisagens, marinhas, locomotivas); posteriormente, inicia seu trabalho de recorte da realidade (produzindo retratos, especialmente em close-up) para, finalmente, criar sua própria realidade alternativa, elaborando as chamadas “fotografias encenadas”.

A identidade do artista foi, ao mesmo tempo, disfarçada e multiplicada, conforme podemos observar nas inúmeras fotografias encenadas que ele produziu. Como nos exemplos adiante (Figuras 33 e 34), é possível notar uma experimentação do artista na qual ele interpreta, em cada uma das fotografias, um tipo de bandido. Na primeira imagem (Figura 33), *Groźny bandyta (Um bandido perigoso)*, Witkacy, com uma expressão de maldade, mantém a boca arqueada para baixo e o olhar fixo no espectador. Com a mão direita, apresenta um relógio, o que provavelmente seria o fruto de seu roubo. Na segunda imagem (Figura 34), *Nieśmiały bandyta (Um bandido tímido)*, o gesto é exatamente o mesmo, no entanto, a expressão facial é completamente diferente da primeira. Nessa segunda imagem, o olhar do artista apresenta uma certa desfaçatez, um descaramento ao mostrar o relógio. Já a terceira imagem (Figura 35), realizada pelo mesmo fotógrafo das outras duas, Józef Głogowski, apresenta um Witkacy com expressão encolhida, segurando o casaco com uma das mãos.

---

<sup>50</sup> No original: “Nieznaną fotografią nieznanego aktora kinowego Carfaldo Ricci”.



Figura 33: Józef Głogowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Um Bandido Perigoso* (fotografia, 1931, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).



Figura 34: Józef Głogowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Um bandido tímido* (fotografia, 1931, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).



Figura 35: Józef Głogowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz (fotografia, 1931, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).

Assim como em *Retrato múltiplo* (Figura 29), o “verdadeiro” Witkacy não é totalmente revelado, e sua identidade é fragmentada. As fotografias em que o artista incorpora diversos personagens também colaboram para esse processo de fragmentação identitária. Diversas fotografias encenadas foram intituladas e, em algumas delas, aparece somente o próprio artista. Ainda assim, seria possível considerar essas imagens como retratos do artista? A identidade de Witkacy poderia ser resgatada em meio a essas inúmeras máscaras que ele adotou para ocultar sua personalidade? Compreender a personalidade de Witkacy é um exercício intrincado. Como visto anteriormente, nem em meio aos amigos, Witkacy aparentava agir espontaneamente. Como um próprio amigo o definiu: “ele nunca descansava,

sempre tenso, atormentando a si mesmo e aos outros com sua atuação contínua” (FEDOROWICZ-JACKOWSKA, 2012, p. 50).

Nas sequências fotográficas reproduzidas a seguir (Figura 36), podemos, mais uma vez, notar as experimente(ações) do artista. Aparentemente, foram tiradas em sucessão, pois tanto a roupa (ou talvez fosse mais apropriado dizer figurino) quanto o fundo e a iluminação permanecem iguais em cada sequência de imagens. Witkacy oscila entre caretas e gestos, e a as séries vão dando a impressão de um monólogo fotografado.



Figura 36: Józef Głogowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Série de vinte e uma caretas (fotografia, 1931, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).



Witkacy realizou diversas séries fotográficas como as apresentadas anteriormente (Figura 36) e adiante (Figura 37)<sup>51</sup>. Fedorowicz-Jackowska (2012) considera que, a princípio, essas imagens cambiantes de Witkacy representam uma espécie de disfarce humorístico para esconder a realidade, mas a autora também cogita se não seria uma tentativa desesperada de se esconder atrás de uma fachada aparentemente alegre.



Figura 37: Józef Głogowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Série de seis retratos (fotografia, 1931, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).

Um fato desagradável e dramático, ocorrido em Varsóvia, foi responsável por destruir parte considerável do acervo pessoal de Witkacy. Jadwiga Witkiewicz, em memórias publicadas em 1979, descreveu como seu apartamento foi atingido por uma bomba e incendiado nos primeiros dias da guerra. Infelizmente, boa parte do legado de imagens produzidas por Witkacy que estavam no apartamento, assim

<sup>51</sup> Para mais exemplos de fotos em close-up e “fotografias encenadas” ou “experiment-ações”, consultar Anexo C.

como seu “museu de curiosidades”, foi completamente destruído pelas chamas. Por sorte, muitas imagens foram preservadas graças ao hábito de Witkacy de fazer várias cópias de uma mesma foto e enviar para seus amigos. Como afirmou Okołowicz (2011), os amigos e conhecidos do artista são, precisamente, a fonte de uma grande parte das fotografias redescobertas após a sua morte. Apesar de Witkacy ter essa noção de posteridade, registrando praticamente tudo que produzia, inclusive desenhos e esboços aparentemente sem grande importância, lamentavelmente, grande parte de sua herança foi destruída por completo pela Segunda Guerra.

Szymanowicz (2014) sintetiza, de forma clara, a utilidade da fotografia na vida de Witkacy. Segundo o autor, a fotografia foi, ao mesmo tempo, uma ferramenta útil no processo criativo, servindo principalmente para a documentação de suas atividades artísticas (bom lembrar que muitas obras do artista, perdidas durante a Segunda Guerra Mundial, ainda sobrevivem nos registros fotográficos feitos por ele), e uma maneira de criar imagens como lembranças pessoais. Mesmo a fotografia não sendo capaz de preencher os requisitos da arte pura conforme os critérios estabelecidos pelo artista, ela foi um instrumento importante para ele investigar as profundezas e complexidades da mente humana. Essa investigação realizada por meio da fotografia sem dúvida fundamentou sua outra atividade artística, o retrato pictórico.

Com efeito, a fotografia desempenhou um papel de destaque na formação e no desenvolvimento da sensibilidade de Witkacy. Gerould (1998) também discorre acerca da função da fotografia no desenvolvimento de Witkacy enquanto artista, lembrando que uma parte essencial de sua vida consistiu em ser fotografado e fotografar a si mesmo e aos outros. Para Gerould, o artista invoca o postulado de Roland Barthes, em *A Câmera Clara* (1984, p. 25), de que “a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência da identidade”. Foi com a câmera que o artista polonês aprendeu a observar as transformações de sua própria identidade e a dos outros.

Considerando que o próprio artista não reconhecia a fotografia como arte, mas, sim, como “outra” atividade criativa, de que maneira é possível localizar essa atividade em seu ofício? Acredito que seja possível sustentar que Witkacy a utilizou, mesmo que inconscientemente, como uma forma de pensar sobre diversos aspectos. Nessa perspectiva, a fotografia funcionava como uma extensão dos



pensamentos e reflexões do artista em outros campos estéticos. Como pintor retratista, fracionando e observando minuciosamente os detalhes da face humana; como dramaturgo, elaborando as “fotografias encenadas”; como filósofo, tentando desvendar os mistérios do indivíduo; e, por último, como “biógrafo moderno”, produzindo versões de si, criando sua própria ficção visual, uma autoficção em imagem.

## CAPÍTULO 2 – OS RETRATOS PICTÓRICOS

*Deve ser para todos os gostos.  
Mudar só para que nada mude.  
É fácil, impossível, difícil, vale tentar.  
Seus olhos são, se preciso, ora azuis, ora cinzentos,  
negros, alegres, rasos d'água sem nenhuma razão...*

*(Wisława Szymborska, Retrato de mulher)*

O retrato é um gênero que sempre acompanhou a trajetória artística de Witkacy, revelando, possivelmente, a expressividade mais eloquente de toda a sua obra. A seguir, trataremos dos retratos produzidos no contexto da S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos e, em seguida, dos autorretratos produzidos ao longo da vida do artista.

### 2.1 S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos

Como o artista que pinta retratos lida com o gosto e exigência de seus clientes? Como equilibrar o gosto do cliente com a livre expressão da arte do artista? Witkacy responde a esses questionamentos de forma muito perspicaz e bem-humorada. Com o objetivo de diferenciar os trabalhos comerciais do que, para ele, era considerado arte e, para tratar de seu papel enquanto retratista contratado, com uma ironia apropriada, o artista então cria uma espécie de empresa especializada na produção de pintura de retratos, a S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos, e, em 1928, publica um texto, dividido em dezessete “cláusulas”, que estabelece as regras de contratação dos serviços dessa empresa. Como esse texto fornece dados muito relevantes sobre a teoria e a estética do trabalho de Witkacy, a tradução integral encontra-se disponível no Apêndice A desta tese.

Como dito anteriormente, desde muito jovem Witkacy pintou retratos e, depois de adquirir certa maturidade artística (entre 1910 e 1914), o retrato se tornou um importante gênero de seu trabalho. Ao avaliar, de maneira geral, todo seu repertório e seus escritos, especialmente as cartas, é possível perceber que o retrato desempenhou um papel dominante na obra de Witkacy, não só devido a um fator econômico, mas também pela própria inquietude e interesse do artista em estudar, compreender e jogar com as expressões humanas.

Após o casamento do artista, o aspecto financeiro pesou bastante, pois, naquela época, era inadmissível que um homem casado não tivesse uma renda fixa para prover o sustento da casa. Então, no ano de 1924, Witkacy praticamente abandonou a pintura como forma artística e passou a pintar unicamente retratos, o que ele considerava meramente como uma atividade comercial. Produziu apenas algumas pinturas de paisagens não muito interessantes, com o objetivo de ganhar um dinheiro rápido, e um retrato pintado a óleo de maneira que imitava o uso de pastéis.

Os *Termos & Condições da S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos*, documento no qual o artista codificou por convenção os vários tipos de retratos que ele oferecia, não foi meramente uma forma peculiar de manifesto artístico, mas, em certa medida, uma síntese de sua filosofia de arte. Essa afirmativa será explicada mais adiante, quando serão analisados os diversos tipos de retratos produzidos pela “empresa”, em paralelo com o texto publicado.

A empresa de retratos bem como o texto publicado com os termos e condições de contratação são pontos emblemáticos no decorrer deste trabalho, representando um conceito-chave para compreender um pouco a identidade prolixa do artista, portanto, em função disso, é interessante questionar quais os fatores que o influenciaram na elaboração deles. Como já dito, o fator econômico exerceu um peso importante, além disso, o texto serviu para categorizar a produção da empresa e facilitar as negociações entre cliente-artista.

Żakiewicz (2015a) acredita que Witkacy teve uma fonte de inspiração significativa para a elaboração dos *Termos & Condições da S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos*. Baseada em estudos anteriores, a autora sugere que a ideia tenha partido de um livro de Roman Jaworski (1883-1944), *Historie maniaków (História de maníacos, 1910)*. O livro, que conta com seis histórias distintas centradas no tema da loucura e personalidades atípicas, como dito anteriormente, teve a capa ilustrada por Witkacy. Em uma das histórias contidas no livro, *Trzecia godzina (As três horas)*, Jaworski criou o personagem de um diretor artístico em uma funerária. Há uma semelhança inegavelmente considerável entre a dedicação de Witkacy, em certo ponto de sua vida, à "arte aplicada", isto é, à pintura de retrato – e suas regras –, e a citação a seguir, trecho do texto de Jaworski:

Para uma juventude exuberante, pintou com sucesso fetos abortados, representou vivissecção, esqueletos amorosos e dançantes. Ele até exibiu essas pinturas. Atualmente ele se dedicou com o entusiasmo à arte aplicada. Ele substituiu o diretor, que despreza a visão dos cadáveres ao montar e decorar os catafalcos. Neste campo, seu mestre é incomparável. Isso sempre trará o efeito certo. De acordo com os desenhos do diretor, ele fez modelos intrincados, em uma árvore esculpida, que retratam vários tipos de cortejos fúnebres. Como pequenos brinquedos em um armário separado, eles são inseridos em compartimentos, todos flertando alegremente com os clientes. Certa seriedade é adicionada a eles nos tópicos colocados, inscrições bastante rigorosas com uma explicação do que e a que preço se pode comprar. Eles facilitam o contrato, não permitem a realização das chamadas pechinchas. Existem três classes de funerais comuns. [...] Essas classes têm propriedades essenciais em dezenas de detalhes, mas podem ser compradas por qualquer um que possa pagar. Há também um tipo especial de cortejo, mas não se pode comprá-lo com dinheiro. Firmemente ligado a certas condições. Ele foi mantido apenas para os senhores dos ministros, para marechais de campo e para gênios, e quanto à pertença do último em caso de dúvidas, o diretor decide por conta própria. (JAWORSKY, 1978, p. 100-111 apud ŻAKIEWICZ, 2015a, p. 64, tradução nossa)<sup>52</sup>

Outro fator que pode ter contribuído para a gênese da empresa de retratos foi uma certa discordância que Witkacy manifestou em relação ao trabalho teórico de um amigo de infância e também integrante do grupo Formista, Leon Chwistek (1884-1944). Em 1921, Chwistek recitou um trabalho teórico sobre a natureza múltipla da realidade, no qual dividiu a realidade em quatro tipos e subordinou estilos apropriados na arte para cada um deles. Witkacy discordou dessa concepção e em particular com a declaração sobre essas realidades. Portanto, para Witkacy, os estilos também não deveriam ser combinados. Ele acreditava que era possível “jogar” com mais de uma realidade em uma mesma pintura. E é exatamente isso que pode ser observado tanto nas pinturas a óleo quanto em diversos retratos de

---

<sup>52</sup> No original: “Za bujnej młodości z powodzeniem malował poronione płody, przedstawiał wiwisekcje, kochające się i tańczące szkielety. Obrazy te nawet wystawiał. Obecnie poświęcił się z zapalem sztuce stosowanej. Wyręcza pryncypała, który gardzi widokiem trupów, w ustawianiu i dekoracji katafalków. W dziedzinie tej jest mistrz nieporównany. Zawsze zdoła wywołać odpowiedni efekt. Podług rysunków pana dyrektora wykonał on misterne modelki, w drzewie rzeźbione, które przedstawiają różne rodzaje misternej parady. Jak zabaweczki, w osobnej szafce wstawione w przedziałki, do każdego mizdrzą się z wesołym wdziękiem. Pewnej powagi dodają im, na przyczółkach umieszczone, dosyć surowe napisy z objaśnieniem, co i za jaką cenę nabyć można. Ułatwiają umowę, nie dopuszczają do powszednich targów. Rozróżnia się trzy klasy zwyczajnych pogrzebów [...]. Klasy te posiadają zasadnicze właściwości w dziesiątkach szczegółów, nabyć jednak może każdą, kto żądaną uiści zapłatę. Istnieje poza tym rodzaj parady szczególnej, ale za pieniądze nabyć go nie można. Ścisłe przywiązany do pewnych warunków. Zachowano go jedynie dla panów ministrów, dla polnych marszałków, no i dla geniuszów, a co do przynależności tych ostatnich w wątpliwym wypadku rozstrzyga samoistnie pan dyrektor”.

Witkacy. O artista incorporou uma variedade de temas em termos de conteúdo e forma, usando esses fragmentos para desenvolver novas qualidades e novos trabalhos.

Desse modo, talvez a sua resposta mais concreta e persuasiva em relação à discordância relacionada à teoria de Chwistek tenha sido justamente a formulação dos *Termos & Condições da S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos*, nos quais ele definiu os cinco tipos principais de retratos (ŻAKIEWICZ, 2015a). Os tipos categorizados por Witkacy são organizados em A, B, C, D e E, no entanto, mesmo contendo uma classificação detalhada dos tipos, o artista raramente executava à risca um tipo em seu modo “puro”, o que ele fazia era brincar com a mistura desses tipos em inúmeros trabalhos, demonstrando como a definição de Chwistek é problemática e como é possível incluir mais de uma realidade em uma produção artística.

A respeito do texto publicado, já de início o artista estabelece o lema da empresa: “O cliente deve ficar satisfeito. Mal-entendidos são inadmissíveis. Os *Termos & Condições* foram reproduzidos para esse fim, para poupar que a empresa fale a mesma coisa diversas vezes” (WITKIEWICZ, 1928, tradução nossa)<sup>53</sup>. Logo no começo já é possível observar, talvez, certa antipatia do artista no tratamento com seus clientes, o que é bastante compreensível, uma vez que o artista detestava ter que se sujeitar a esse papel, de aproveitar das suas aptidões artísticas para ganhar dinheiro. Para ele, a ideia de uma arte “comercializável” era extremamente vulgar e degradante para o artista.

Será que Witkacy tem a ideia de criar uma empresa como uma maneira de se redimir da culpa que sentia por ter de “vender” um produto que ele considerava sem valor artístico? Seria uma forma de esconder sua identidade artística e dar lugar a um outro que, nesse caso, não seria nem outro *eu*, mas outra coisa? A empresa em si corresponderia a uma forma original que o artista encontrou de se re-personificar, de re-significar a figura do retratista e transformá-lo em uma espécie de “instituição”. Já o texto com os termos de contratação representaria uma espécie de “missão, visão e valores” da empresa combinados a uma forma de propaganda, uma “publicidade-performática”, apresentando uma empresa de produção comercial, na

---

<sup>53</sup> No original: “Klient musi być zadowolony. Nieporozumienia wykluczone. Regulamin wydrukowany jest w tym celu, aby oszczędzić firmie mówienia po wiele razy tych samych rzeczy”.

qual o retrato é um tipo de transação entre o fabricante e o comprador. A menção a uma espécie de “publicidade-performática” deve-se ao fato de o artista ter publicado o texto em um jornal, uma forma astuciosa de fazer a propaganda do seu “produto” e, ao mesmo tempo, deixar claro, para quem estivesse interessado em contratar os serviços da empresa, quais eram as regras que condicionavam a contratação.

Nos *Termos & Condições*, Witkacy informa que a empresa produz sete tipos distintos de retratos, desde caracterizações mais “ajeitadas”, que podem exaltar a beleza, como o próprio artista se refere, a retratos caricaturais. Descreve, portanto, as categorias de retrato que produz, sendo que os dois primeiros tipos descritos, o A e o B, assumiram uma relação objetiva com o modelo e excluíram o desenho caricatural. Os demais tipos introduziam características subjetivas ao retratado. Esses últimos foram mais frequentemente realizados em situações sociais, em especial o do tipo C, muitas vezes executado em experimentos sob a influência de álcool e drogas. Retratos desse último tipo, dependendo da dose do agente utilizado, assumiram formas mais ou menos distorcidas, disciplinadas ou fantásticas, perdidas em um emaranhado de linhas multicoloridas.

A seguir, o Quadro 1 apresenta sucintamente os tipos de retratos descritos nos *Termos & Condições da S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos*. Mais adiante, explicarei os tipos de forma isolada, com imagens exemplificando as respectivas composições.

<b>Tipo de retrato</b>	<b>Características</b>
Tipo A	Realista. Buscava ressaltar a beleza.
Tipo B	Semelhante ao tipo A, mas com uma postura mais objetiva e comprometida com a imitação.
Tipo B + d	Intensificação do caráter na fronteira com o caricatural. A "beleza" feminina pode ser preservada e até mesmo sua intensificação para o chamado "demoníaco".
Tipo C, C+Co, Et, C+H, C+Co+H etc.	Realizado sob o efeito de drogas. Caracterização subjetiva do modelo, intensificação caricatural. Na fronteira da composição abstrata, também conhecida como "Forma Pura".
Tipo D	Semelhante ao tipo C, mas sem recorrer a meios artificiais (drogas).

Tipo E	Combinação dos tipos anteriores. Livre interpretação psicológica, de acordo com a intuição do artista. O caminho pelo qual é alcançado e o método de execução são diferentes e podem ser diversificados.
Tipo infantil (B + E)	Retrato de crianças. Devido à dificuldade de se manterem quietas, a execução assume a forma de um esboço.

*Quadro 1: Resumo dos tipos de retratos descritos nos Termos & Condições da S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos.*

Como Witkacy misturava os vários tipos um pouco arbitrariamente e de qualquer forma, o produto final nem sempre correspondia inteiramente com sua teoria. Além disso, ele incluía várias anotações em seus trabalhos. Todos os retratos feitos pela empresa foram acompanhados por uma assinatura, complementada por uma data precisa, às vezes enriquecida com toda uma série de outros personagens (letras, números e símbolos químicos<sup>54</sup>), um elemento importante da composição. Nessas misteriosas indicações criptografadas, a informação mais comum é o tipo de droga usada (cocaína, peyote), a bebida ingerida (chá, café, cerveja ou vodka) ou o número de cigarros fumados.

Esses códigos, siglas e abreviações sugeriam também há quanto tempo estava sem fumar ou se havia consumido álcool ou outro entorpecente durante a execução do trabalho. Algumas vezes, Witkacy incluía a inicial dos nomes das pessoas que assistiam à execução do retrato, como se elas fossem uma espécie de “substância” ou droga usada por ele na composição. Ele acreditava que tudo o que acontecia enquanto um retrato estava sendo feito, especialmente as substâncias ingeridas, poderia influenciar na percepção de realidade – e, é claro, no processo criativo. Assim, até mesmo a presença de outras pessoas, segundo suas convicções, era capaz de interferir na produção e atribuir algum efeito ao resultado final da obra.

A empresa produziu milhares de retratos. Retratos que criaram uma rica galeria de tipos e personalidades de diferentes esferas: política, financeira, industrial e as esferas intelectual e artística dos anos 1920 e 1930 da Polônia. Witkacy

<sup>54</sup> No livro *The “S.I. Witkiewicz Portrait Painting Firm”* (2019), a autora Beata Zgodzińska lista as principais abreviações utilizadas por Witkacy em seus retratos. Por acreditar que essas abreviações contêm informações importantes sobre as obras, reproduzo uma tradução dessa lista no Apêndice B desta pesquisa.

quebrou regras e estilo, criou retratos de paixão artística e obras que descrevem a realidade interior da pessoa retratada e do artista no retrato. Segundo Gerould (1993), por um tempo, os retratos de Witkacy estavam na moda e, de maneira geral, custavam um preço relativamente elevado. Mas é bem possível que boa parte dos retratos produzidos por ele ou foi dado de presente a amigos e conhecidos, ou foi vendido por um preço muito abaixo do estipulado nos *Termos & Condições* da empresa. Embora tenha produzido inúmeros retratos que hoje são muito bem avaliados e valorizados, o artista, em pouco tempo, passou a odiar esse ofício. Para complementar sua renda, ele precisava viajar constantemente para atender à demanda de clientes mais afastados e, como não contava com muitos recursos, essas viagens eram sempre em condições desconfortáveis.

Ao final dos *Termos & Condições*, Witkacy estabelece uma lista com os preços de cada tipo de retrato produzido pela empresa. Segundo Beata Zgodzińska (2013), os preços cobrados pelo artista eram relativamente elevados em comparação aos preços de itens de utilidade básica e até mesmo de artigos de luxo da época. Os preços básicos variaram de 100 a 350 zlotys<sup>55</sup>, contudo, a empresa também reduzia os preços a apenas 25 zlotys por um retrato. Imagens de figuras inteiras eram mais caras, enquanto os retratos individuais diferiam em relação ao grau de idealização, fidelidade ou deformação da pessoa retratada. O tipo de retrato C, que era produzido sob a influência de estimulantes, não teve preço no regulamento e era principalmente destinado a amigos. Nesse tipo específico, Witkacy produziu inúmeros da mesma pessoa, especialmente de seus amigos e das mulheres que estimava, como uma espécie de estudo da face. Estes são considerados notáveis retratos psicológicos, assim como os vários autorretratos que ele chamou de “Auto-Witkacies”.

O projeto de Witkacy também oferecia uma opção aos clientes que não ficassem satisfeitos com o trabalho da empresa. Em seu texto, ele diz:

A principal novidade oferecida pela empresa em relação às práticas adotadas é a possibilidade de o cliente rejeitar o retrato, se insatisfeito com sua execução ou semelhança. O cliente paga 1/3 do valor e o retrato se torna propriedade da empresa. O cliente não tem o direito de exigir a destruição do retrato. [...] Esta regra foi

---

<sup>55</sup> Zloty, ou złoty, em polonês, é a unidade monetária da Polônia. O nome significa literalmente “dourado” ou “de ouro”. O plural, em polonês, dependendo do número, seria złote ou złotych, mas usaremos a grafia em língua portuguesa, quando necessário, para melhor fruição do texto.



introduzida porque nunca se sabe quem ficará satisfeito com o quê. Um acordo exato é necessário, com base em uma decisão estritamente determinada quanto ao tipo solicitado. (WITKIEWICZ, 1928, tradução nossa).

Dessa forma, o artista se resguardava financeiramente e não precisava entrar em polêmicas com o cliente caso o resultado não o agradasse. Além disso, o texto também estabelecia uma cláusula para manter a “sanidade mental” do artista, que proibia qualquer manifestação crítica por parte do cliente:

Qualquer crítica por parte do cliente é absolutamente inadmissível. O retrato pode não agradar o cliente, mas a empresa não permite nem mesmo os comentários mais discretos sem dar sua autorização especial. Se a empresa tivesse se dado a esse luxo, de ouvir as opiniões dos clientes, há muito tempo teria enlouquecido. Nós colocamos ênfase especial nessa regra, já que a coisa mais difícil é impedir que o cliente faça observações completamente desnecessárias. O retrato é aceito ou recusado – sim ou não, sem qualquer explicação sobre o porquê. A crítica também inclui observações sobre semelhança ou dissimilaridade; [...] Após a devida consideração e possivelmente a consulta com terceiros, o cliente fala sim (ou não) e fim – depois disso, o cliente vai (ou não) até o que é chamado de “janela do caixa”, isto é, simplesmente entrega a quantia acordada à empresa. Devido à dificuldade incrível da profissão, os nervos da empresa devem ser respeitados. (WITKIEWICZ, 1928, tradução nossa).

Sobre os aspectos técnicos e visuais, os retratos eram feitos com a utilização de pastéis, podendo haver mistura de carvão, giz de cera e lápis, o que permitia uma rápida execução. Eles retratavam o modelo em forma de busto, totalmente frontal ou em *trois quarts*. Algumas vezes mostravam só a cabeça, em outras apareciam com uma base absurda, com pernas de pássaro, um pênis gigante, um rabo de peixe ou de algum outro animal. Raramente incluíam os braços do modelo ou o corpo inteiro, ou, ainda, um outro personagem. Se caso incluíssem, tais retratos seriam naturalmente mais caros, como afirmou o artista nos *Termos & Condições*: “Retratos femininos com pescoços e ombros expostos são um terço mais caros. Cada mão custa um terço do preço total. Quanto aos retratos que mostram as mãos ou toda a figura – acordos especiais” (WITKIEWICZ, 1928, tradução nossa).

### **2.1.1 Os retratos do tipo A**

Os retratos do tipo A eram os que requeriam maior trabalho, eram habitualmente feitos em formato aumentado, contemplando o modelo por inteiro e,

como já mencionado, custavam um valor mais elevado. A representação buscava uma semelhança fotográfica, e o artista se propunha a acrescentar certo embelezamento à figura. Segundo Witkacy, além de uma execução suave, era “o tipo relativamente mais ‘elegante’. Mais adequado para o rosto feminino que o masculino” (WITKIEWICZ, 1928, tradução nossa). O artista também poderia acrescentar um fundo surrealista, exótico, de flora tropical, ou uma paisagem completamente fantástica. Como exemplos deste tipo, temos adiante o retrato de Maria Nawrocka (Figura 38), o retrato de Jadwiga Witkiewicz (Figura 39), o retrato de Irena Wiedyskiewicz-Polniakowa (Figura 40) e, por último, o retrato de Włodzimierz Nawrocki (Figura 41).



*Figura 38: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Maria Nawrocka (1925, pastel, 115x99 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).*



*Figura 39: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Jadwiga Witkiewicz (1925, pastel, 146x87 cm, Biblioteca de Estetino, Estetino).*



Figura 40: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Irena Wiedyskiewicz-Polniakowa (1926, pastel, 119x98 cm, coleção privada).



Figura 41: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Włodzimierz Nawrocki (1926, pastel, 100 x124 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).

### 2.1.2 Os retratos do tipo B

Em relação à técnica, os retratos de tipo B eram bem similares aos do tipo A, no entanto, buscavam exagerar mais as características físicas do modelo em uma representação mais objetiva, sem aproximação à caricatura. Não acrescentavam elementos de excentricidade, criando geralmente um fundo neutro. Eram destinados a uma clientela com menos recursos. A exemplo deste tipo, temos, a seguir, o retrato de Maria Nawrocka (Figura 42) e o retrato de Anna Nawrocka (Figura 43), que, apesar de ser um retrato infantil, habitualmente classificado pelo artista como do tipo B+E, foi registrado como sendo somente do tipo B. Além desses, há também os retratos de Maria Głogowska (Figura 44) e Józef Fedorowicz (Figura 45).





Figura 42: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Maria Nawrocka (1923, pastel, 63x47 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).



Figura 43: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Anna Nawrocka (1925, pastel, 62x47 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).

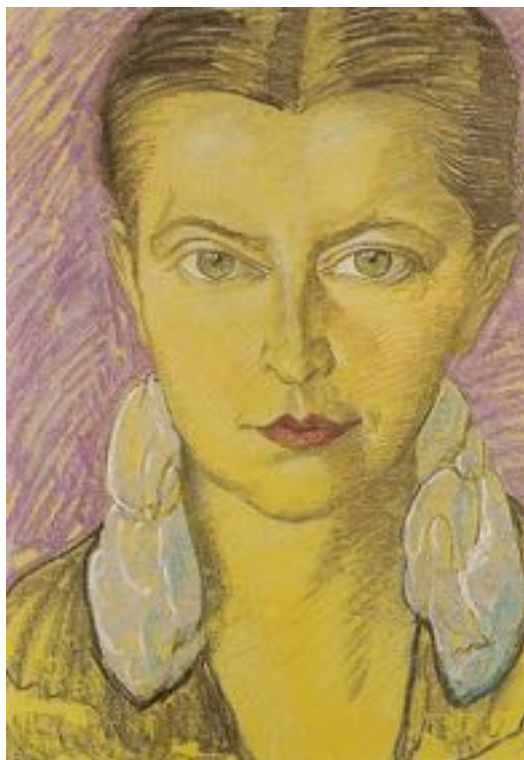


Figura 44: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Maria Głogowska (1935, pastel, 70 × 50 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).

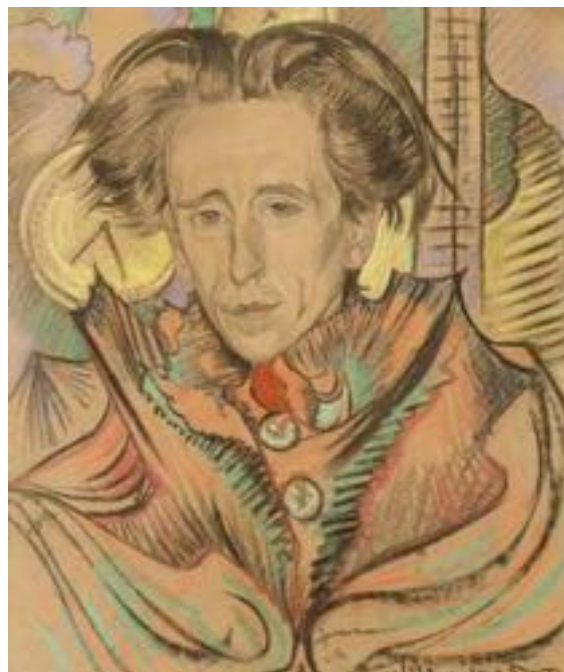


Figura 45: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Józef Fedorowicz (1925, pastel, 61,6 × 47,7 cm, Museu Tatra, Zakopane).

Um retrato incomum, em que três pessoas são retratadas, uma delas sendo o próprio artista, é o *Portret zbiorowy – Tadeusz Langier, Witkacy, Bronisława Włodarska-Litauerowa* (*Retrato coletivo – Tadeusz Langier, Witkacy, Bronisława Włodarska-Litauer*), de 1938 (Figura 46). Nesse retrato, a cabeça do artista, envolvida por um elemento de formas angulares branco e azul, talvez um tecido com várias dobras, surge por trás e entre as cabeças dos demais retratados. Enquanto o casal mantém um olhar mútuo, o artista, com a cabeça aumentada em relação aos demais, olha fixamente para o observador. A paisagem ao fundo é completada por um céu completamente amarelo, uma montanha à esquerda e uma construção bem distante, talvez um castelo, à direita da imagem.

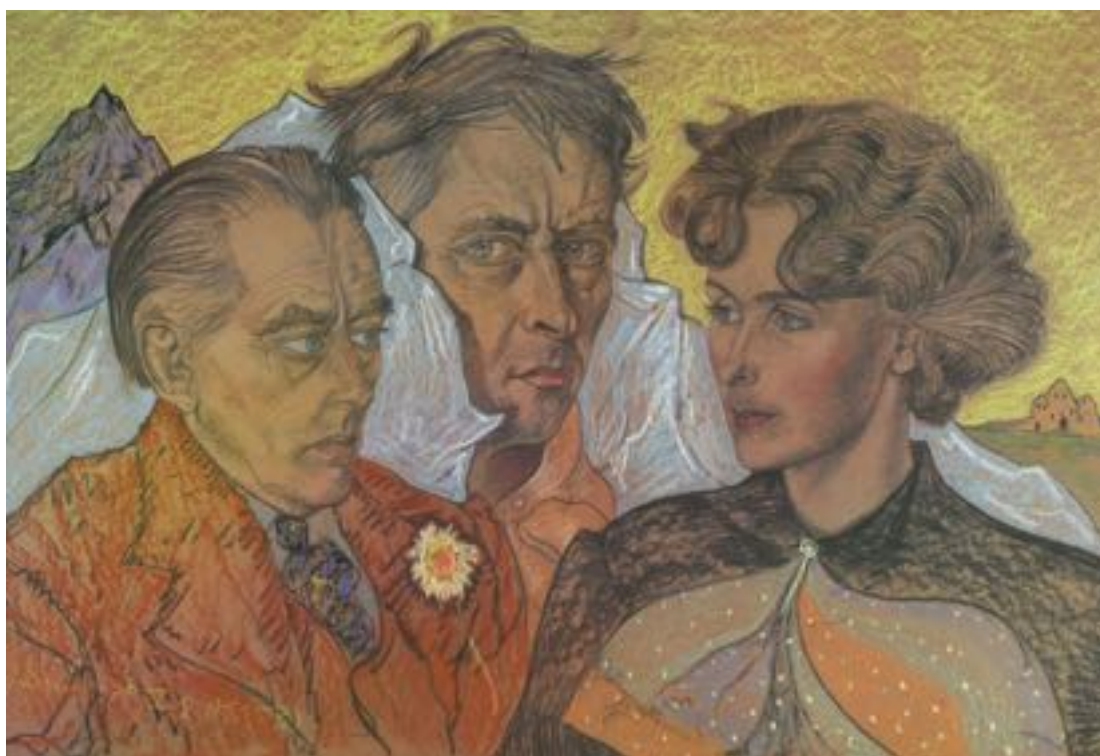


Figura 46: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Retrato coletivo – Tadeusz Langier, Witkacy, Bronisława Włodarska-Litauer* (1938, pastel, 67x97 cm, Museu Tatra, Zakopane).

Bronisława Włodarska-Litauerowa e Tadeusz Langier eram amigos bem próximos de Witkacy. Ela aparece em dois outros retratos feitos pelo artista enquanto Tadeusz Langier aparece em uma porção de fotografias. Na obra de Witkacy, há alguns retratos duplos com autorretrato, no entanto, esse é o único retrato triplo com autorretrato entre as obras que restaram após a II Guerra.

### **2.1.3 Os retratos do tipo C**

Os retratos do tipo C eram os únicos que não tinham preço estipulado, sendo feitos gratuitamente, pois se destinavam às pessoas próximas ao artista. É a categoria mais interessante, com o maior número de variações e com os resultados mais curiosos. Eram executados enquanto o artista estava sob influência de álcool e/ou drogas, geralmente em festas e encontros com amigos onde essas substâncias eram consumidas. Nos termos, Witkacy assim definiu esse tipo: “Caracterização subjetiva do modelo, intensificação caricatural tanto formal quanto psicológica não são descartadas. Na fronteira da composição abstrata, também chamada ‘Forma Pura’” (WITKIEWICZ, 1928, tradução nossa).

Nesse tipo, o rosto do modelo era geralmente deformado e a extensão dessa deformação dependia do tipo e dosagem das substâncias consumidas. As variações desse formato de retrato referiam-se, portanto, às substâncias que eram utilizadas pelo artista: Co (cocaína), Et (éter), Eu (eucodal – fármaco opioide, semelhante à morfina), entre outras. Como exemplos deste tipo, apresentamos os retratos de Maria Nawrocka (Figura 47), Michał Krajewski (Figura 48), um retrato duplo de Helena e Teodor Białynicki-Birula (Figura 49) e, por último, o retrato de Helena Białynicka-Birula (Figura 50).

Teodor Białynicki-Birula era um médico com o qual Witkacy mantinha um contato próximo. Ele fornecia cocaína ao artista e aos outros amigos que participavam desses encontros e monitorava-os enquanto estavam sob seus efeitos. Como pagamento pelas drogas e organização das festas, muitos dos retratos desse tipo se tornaram propriedade do médico e, em pouco tempo, Białynicki-Birula tornou-se proprietário de mais de 300 obras de Witkacy. Após a morte do médico, em 1956, a coleção foi herdada pelo filho. Não sabendo administrar suas próprias finanças, perdeu grande parte desses retratos para o pagamento de dívidas. Essas obras acabaram chegando ao acervo do Museu da Pomerânia Central, em Słupsk, tornando-se o núcleo inicial da maior coleção de trabalhos de Witkacy atualmente (ŻAKIEWICZ, 2017).



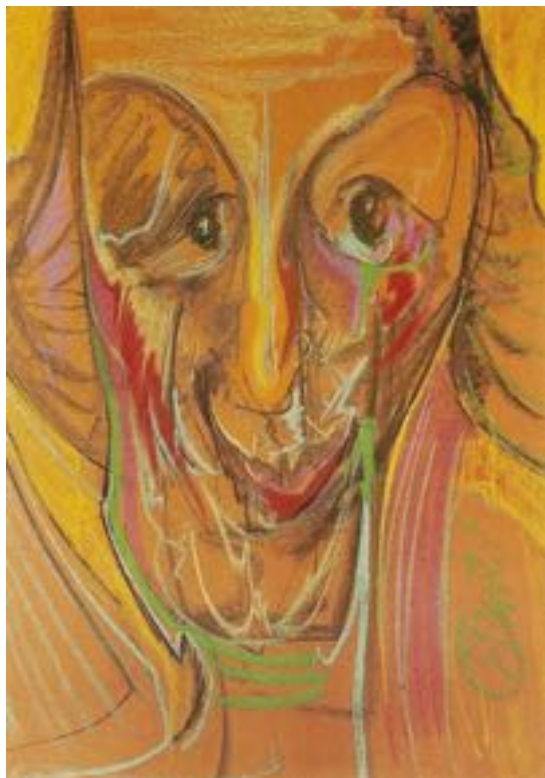


Figura 47: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Maria Nawrocka (1926, pastel, 65x48 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).



Figura 48: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Michał Krajewski (1930, 65x50 cm, pastel, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).



Figura 49: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Helena e Teodor Białynicki-Birula (1930, 47x63 cm, pastel, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).

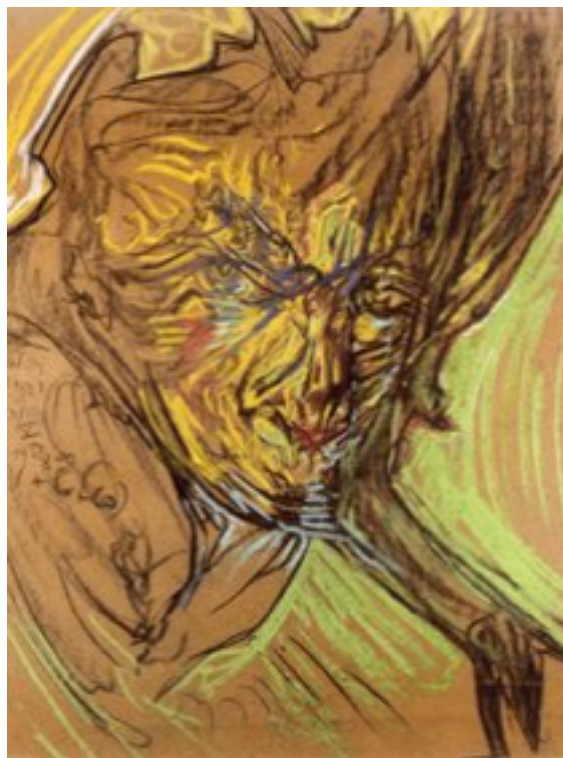


Figura 50: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Helena Białynicka-Birula (1931, 64x49 cm, pastel, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).

#### 2.1.4 Os retratos do tipo D

Considerando que não era qualquer pessoa que poderia adquirir um retrato do tipo C, Witkacy forneceu, nos *Termos & Condições*, uma solução para os clientes que se interessassem por esse tipo específico, criando o retrato do tipo D. Neste, o artista buscava fazer uma imitação dos efeitos obtidos no tipo C, criando a ilusão de que estava em um estado de intoxicação, no entanto, sem utilizar substâncias que alteravam seus sentidos. Era, portanto, uma “cópia” do valioso e impagável tipo C. Embora fosse o tipo mais barato de todos, custava 100 zlotys, quase nunca era solicitado, e apenas 30 deles sobreviveram. Como exemplos deste tipo, temos adiante os retratos de Teodor Białynicki-Birula (Figura 51) e Bohdan Filipowski (Figura 52).



Figura 51: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Teodor Białynicki-Birula (1928, 65x48 cm, pastel, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).



Figura 52: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Bohdan Filipowski como um hindu (1928, 64x50 cm, pastel, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).



### 2.1.5 Os retratos do tipo E

O retrato do tipo E era, talvez, ao qual Witkacy mais atribuía um aspecto de subjetividade. O artista se referia a ele como “livre interpretação psicológica, de acordo com a intuição da empresa” (WITKIEWICZ, 1928, tradução nossa). Esse retrato poderia inclusive se assemelhar ao tipo A e B, ou até mesmo se aproximar do tipo D. Os resultados dependiam unicamente do “humor” do artista, mas nem sempre ele estava disposto a realizar. Esse tipo de retrato era como o pedido de “sugestão do chef”, deixando o cliente sob um certo mistério. Não havia um preço preestabelecido e o custo de sua execução era avaliado entre 150-250 zloty. Żakiewicz (2015) afirma que era, na prática, para ser principalmente um tipo de retratos de mulheres que Witkacy achava atraente ou homens levemente afeminados. Como exemplos, segue o retrato de Jędrzej Marusarz (Figura 53) e o de Nena Stachurska (Figura 54).



Figura 53: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Jędrzej Marusarz (1929, 66x51 cm, pastel, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).



Figura 54: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1929, pastel, 65x50 cm, Museu Nacional, Poznań).

### 2.1.6 Retratos combinados

As variações restantes eram combinações dos tipos básicos mencionados anteriormente, como a variação infantil, por exemplo, B+E. A mistura B+d foi a mais comum e descrita nos *Termos & Condições* como o tipo que buscava a “intensificação do caráter, na fronteira com o caricatural”. A cabeça do modelo poderia aparecer maior do que o tamanho real, havendo a possibilidade de preservar a “beleza” nos retratos femininos, e até mesmo sua intensificação para um certo chamado “demoníaco”. O retrato de Stefan Glass (Figura 55) é um exemplo de combinação do tipo B+d, enquanto o retrato de Włodzimierz Nawrocki (Figura 56) é do tipo E+d.



Figura 55: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Stefan Glass (1929, pastel, 64x48 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).



Figura 56: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Włodzimierz Nawrocki (1929, pastel, 62x47 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).

Um exemplo de combinação em que figuram dois personagens no retrato, cada um seguindo um tipo específico, é o retrato de Maria e Włodzimierz Nawrocki, de 1926 (Figura 58). Na imagem, a mulher, vestida com uma roupa de estilo carnavalesco e com um chapéu alto e pontudo decorado com pérolas, é retratada no

tipo A, enquanto seu marido, Włodzimierz Nawrocki, é retratado no tipo D. Na imagem, a cabeça do marido aparece de forma desproporcional. Além disso, uma mão enorme, que mais se assemelha a uma pata, surge por trás das costas da mulher, parecendo estar prestes a agarrá-la. O olhar da figura masculina direcionado à figura feminina, somado à “pata” que tenta agarrá-la, estabelece uma atmosfera de tensão na relação entre as duas figuras, parecendo haver um sentimento de posse do homem sobre a mulher.



Figura 57: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Maria e Włodzimierz Nawrocki* (1926, pastel, 90x100 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).

É bastante comum encontrar inúmeros retratos da família Nawrocki no repertório artístico de Witkacy. Segundo Żakiewicz (2015a), isso se deve ao fato de que Włodzimierz Nawrocki era dentista em Zakopane e, como Witkacy teve muitos problemas com os dentes, sempre pagava seu tratamento com o dentista produzindo retratos dele e de seus familiares. Em 1974, a coleção de 40 retratos da família Nawrocki tornou-se propriedade do Museu da Pomerânia Central, em Słupsk, e desde então pode ser vista como parte da exibição permanente do museu.



Há também duas outras variações iconográficas nos retratos de Witkacy, das quais o artista denominou de “Alcoforado” e “*podstawkowy*” (*em um suporte*). No tipo *podstawkowy*, o modelo, podendo ser homem ou mulher, é apresentado com a cabeça encaixada em um suporte, como uma espécie de escultura. Já no tipo alcoforado, o artista produziu retratos de mulheres em que elas aparecem com a cabeça inclinada para trás e os olhos fechados, com uma postura bastante sensual. Nesse tipo, os lábios e os olhos podem também aparecer levemente abertos, sugerindo um momento de êxtase erótico. O nome dado a essa variação foi inspirado na freira Mariana Alcoforado, autora do famoso romance epistolar, *As Cartas Portuguesas*, publicado no século XVII. O retrato a seguir (Figura 58) é, mais uma vez, de Maria Nawrocka, realizado em 1929, e apresenta essas duas variações.



Figura 58: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Maria Nawrocka (1929, pastel, 64x47 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).

Um exemplo não muito comum, representando uma figura de corpo inteiro, é o retrato feito em janeiro de 1927, *Falsz kobiety – autoportret z Marylą Grossmanową* (*Falsidade de uma Mulher – Autorretrato com Maryla Grossman*), reproduzido adiante (Figura 59). Além da representação do modelo em si, essa obra oferece, segundo Żakiewicz (2015a), uma visão sobre toda a ideologia da empresa criada por Witkacy.



Figura 59: Stanisław Igacy Witkiewicz, *Falsz kobiety – autoportret z Marylą Grossmanową* (*Falsidade de uma mulher – Autorretrato com Maryla Grossman*) (1927, pastel, 115,5x184 cm, Museu Nacional de Varsóvia).

Brincando com o conceito de *mise en abyme*, nesse retrato, o artista trabalha com inúmeras referências. Podemos ver, em um primeiro plano, uma mulher retratada de forma realista contra um fundo de uma paisagem fantástica. Na cena, a mulher está sendo retratada por um artista (o próprio Witkacy, portanto, um autorretrato) e há também um “retrato dentro do retrato”, aquele que o artista do autorretrato faz da mulher. Com uma expressão malandra e a mão esquerda escondida da mulher, o artista faz um gesto de punho cerrado, trazendo um significado adicional à obra como um todo. A inscrição do “retrato dentro do retrato”, da mulher retratada de forma demoníaca, encontra-se no canto superior esquerdo da “tela dentro da tela”, onde podemos ler a assinatura “Witkacy”, data “Nr 1 1927”,

além da marca “T.D.” circulada, a qual significava que o artista alcançava o resultado similar ao tipo C, mas não recorria a nenhum meio artificial, ou seja, não fazia uso de drogas durante sua “fabricação”. Em contraste a essas informações, o retrato da mulher em primeiro plano foi pintado no tipo A, tipo realista que buscava “acentuar a beleza”.

Żakiewicz (2015a, p. 68) observa, ainda, que, por meio das cartas que o artista enviava à sua mãe, é possível saber que Witkacy detestava pintar esse tipo de retrato (mais realista e de corpo inteiro), mas era tentado pelo alto valor cobrado. Além disso, o “retrato dentro do retrato” é marcado como do tipo D, cumprindo os critérios para esse tipo de retrato. A autora complementa dizendo que o retrato também apresenta uma face feminina expressivamente transformada e que seria mais uma criação artística autônoma que atende mais aos critérios da teoria da Forma Pura do que a um retrato propriamente. Além de demonstrar sua opinião sobre o caráter duplo das mulheres, Żakiewicz (2015a) apontou a arbitrariedade do processo criativo, cujo resultado depende da convenção adotada.

Há, nesse retrato, portanto, um jogo de convenções em vários níveis. Ao incluir retratos completamente diferentes de uma mesma pessoa em uma mesma composição, o artista expõe, deliberadamente, todo o engano e ilusão da arte. Witkacy não tem a pretensão de recriar o mundo, ainda que ele o aperfeiçoe de forma realista. Ao contrário, a cada vez, ele cria tudo de novo, de acordo com suas próprias regras. É um confronto de dois ou até mais mundos, embora não seja inteiramente claro qual deles é real. Nesse sentido, não podemos ter certeza de qual dos retratos da mulher há uma verdadeira semelhança, se é que se pode dizer que há um “verdadeiro”. A legenda descreve que há a falsidade de uma mulher. Estaria o artista se referindo ao caráter duplo das mulheres, à falsidade de caráter ou à falsidade provocada pela ilusão da arte?

Entre o legado artístico de Witkacy, sem dúvida, vale a pena prestar atenção à enorme coleção de retratos que se tornaram sua vitrine, embora o próprio artista não os valorizasse muito. Para ele, o retrato era, no máximo, um “jogo psicológico com meios artísticos”. Essa grande coleção de retratos, que ultrapassa o número de 5 mil, teve seu sucesso graças à irreverência e à genialidade do artista na abordagem do tema. Assim como o próprio artista, a companhia também não era uma empresa padrão, na qual retratos típicos eram feitos sob encomenda. Witkacy ultrapassa a linha do comum e oferece uma nova forma de se pensar sobre a

produção de um retrato, bem como o papel do artista enquanto instituição contratada. Como resultado, uma galeria de milhares de retratos fantásticos e um texto “publicitário-performativo” profundamente provocativo, que ainda nos possibilita inúmeras leituras, reflexões e interpretações.

## 2.2 “Auto-Witkacies”

Como já mencionado, o autorretrato é um gênero bem significativo na produção artística de Witkacy. Ao longo de sua vida, o artista se autorretrou de inúmeras formas, interpretando os mais variados papéis. Segundo o levantamento realizado por Żakiewicz (2015a, p. 102), Witkacy realizou ao menos 74 autorretratos. Cada uma dessas imagens revela algum aspecto de sua identidade, nos diz algo sobre Witkacy, do homem e do artista, e não só aspectos de sua aparência externa, habitualmente retratado com grandes e expressivos olhos, olhando, com frequência, fixamente para o observador.

Ao analisar os autorretratos que serão apresentados a seguir, é possível perceber que o artista oscilou na forma de assinar, variando basicamente entre “Witkacy”, “Auto-Witkacy” e “Ignacy Witkiewicz”. Essas oscilações poderiam ser lidas como a vontade do artista de não se apresentar enquanto sujeito singular, expondo uma identidade plural. As anotações que acompanham sua assinatura também nos fornecem dados importantes, pois indicam, muitas vezes, os problemas que o artista vivia com as drogas.

Em 1910, em talvez um dos primeiros autorretratos do artista (Figura 60), Witkacy aparece em uma composição realista, usando um chapéu de pele e um casaco de gola. Com a barba aparente apenas por uma sutil diferença de coloração, Witkacy encara o observador com um olhar sério. O fundo composto apresenta uma perspectiva não muito convincente, com uma porta em que é possível ver parte da maçaneta. Segundo Sztaba (2019, on-line, tradução nossa)<sup>56</sup>, o interior dessa porta, que não sabemos para onde leva, suscita uma “metáfora pictórica da aporia, que é um conceito da filosofia que define uma espécie de ‘não-saída’, ‘impasse’, a incapacidade de encontrar uma solução para um problema entre várias

---

<sup>56</sup> No original: “[...] obrazową metaforą aporii, która jest pojęciem określającym w filozofii swoisty ‘bezwyjścińnik’, ‘pał’, niemożność znalezienia rozwiązania problemu wśród różnych sprzecznych możliwości”.



possibilidades contraditórias”. Para o autor, Witkacy aborda esse mistério insolúvel dispondo-o em suas costas, enquanto olha fixamente para o observador. Żakiewicz (2015a) também salienta que o bom enquadramento desse retrato aumenta sua força expressiva. A autora lembra, ainda, que esse é, inclusive, um recurso ou truque formal a se repetir nos retratos posteriores de Witkacy.



*Figura 60: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1910, óleo s/ tela, 48x38 cm, Museu Nacional, Poznań).*

Um autorretrato realizado em período anterior à criação da empresa de retratos, antes mesmo da Primeira Guerra Mundial e a revelação da persona *Witkacy*, foi um retrato a óleo feito em 1913 (Figura 61). Além da figura do artista, o retrato é complementado por uma natureza morta, com uma mesa à direita contendo frutas de variadas cores ao redor de um vaso de flores de cor escura. Żakiewicz (2015a) considera esse autorretrato especialmente importante não só por revelar Witkacy como sendo um talentoso retratista, mas por ser também a primeira pintura



a empregar, na prática, a teoria da cor na pintura de Forma Pura, que era baseada no uso do contraste entre cores complementares, assim como as cores apresentadas no fundo do retrato.



Figura 61: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1913, óleo s/ tela, 60x79 cm, Museu Nacional, Varsóvia).

O personagem, vestido, de forma elegante, com um paletó preto, em contraste com o fundo verde e vermelho, pode ter assumido, propositadamente, uma pose bem conhecida em retratos produzidos no século XVIII e XIX. Com a mão direita no casaco, o artista pode estar fazendo uma citação a Napoleão Bonaparte (apesar de não ter sido o único a ser retratado dessa forma, o gesto é habitualmente associado à figura do líder político da Revolução Francesa). Esse gesto, ou ideia de personagem, aparece, de forma semelhante, em uma fotografia de Witkacy, tirada anos mais tarde por Tadeusz Langier, em 1938, reproduzida adiante (Figura 62).



*Figura 62: Tadeusz Langier, Stanisław Ignacy Witkiewicz como Napoleão (fotografia, 1938).*

No autorretrato de 1913 (Figura 61), também podemos encontrar uma outra chave de leitura. Segundo Wojciech Sztaba (2019), um detalhe muito sutil nessa obra indica uma intenção do artista em se retratar como pintor. Segundo o autor, é possível notar uma marca na base do polegar da mão esquerda (retrato pintado no espelho), que certamente surgiu por ter segurado por muito tempo a paleta durante a pintura. Embora, no retrato de 1910 (Figura 60), Witkacy pareça ser bem mais jovem se comparado ao de 1913 (Figura 61), em ambos o artista aparece de forma bem semelhante: nariz longo e fino, sobrancelhas triangulares, um pouco de olheiras e uma barba por fazer.

Nos próximos “Auto-Witkacies”, veremos que, com o passar do tempo, Witkacy muda consideravelmente a forma de se autorretratar. Nesse processo de desenvolvimento enquanto artista, parece que a distância que começou a existir entre o artista e seu pai, acrescida das experiências obtidas no exterior, foram transformando profundamente a forma com que o artista se expressava, a começar pela técnica. Tendo já certa habilidade para criar retratos em carvão, a partir de

1916, Witkacy começou a desenvolver suas habilidades com o uso do pastel e, em poucos anos, esta se tornou a principal técnica utilizada por ele para a produção de retratos. No início desse processo de desenvolvimento da técnica do pastel, temos um autorretrato de 1917, reproduzido a seguir (Figura 63).

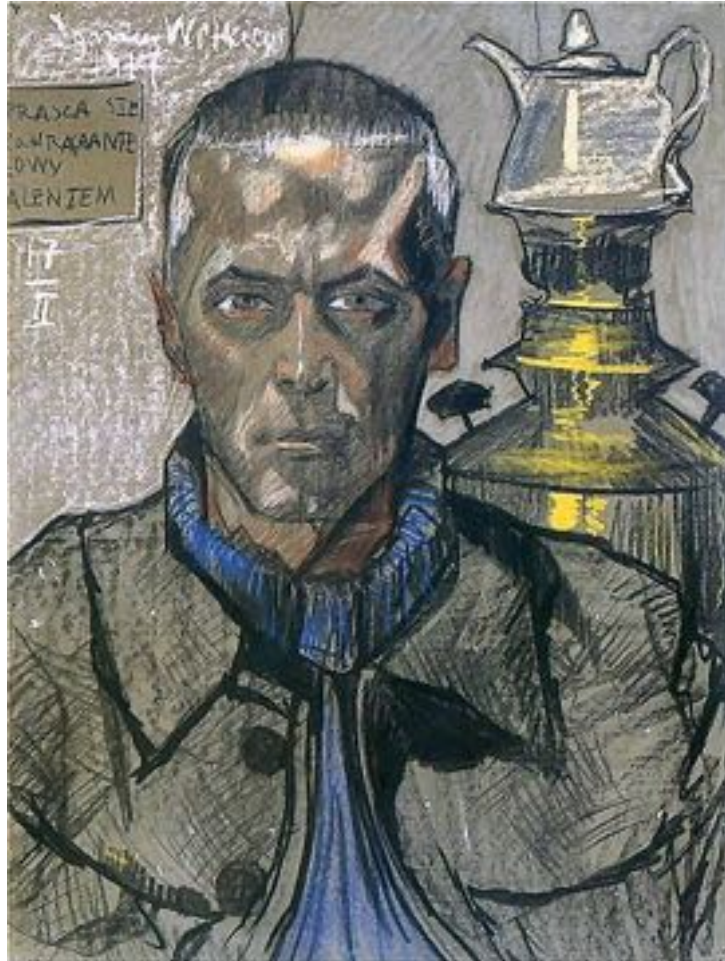


Figura 63: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autorretrato com um samovar* (1917, carvão e pastel, 66,5x50 cm, coleção particular).

Assumindo uma postura muito diferente da encontrada nos demais autorretratos, em *Autoportret z samovarem* (*Autorretrato com um samovar*), Witkacy, vestindo uma jaqueta sobre um casaco de gola alta azul, aparece em posição totalmente frontal, com olhos estreitos e sutilmente marcados embaixo com vermelho, e olha diretamente para o observador. Ao fundo e bem destacado em amarelo, um samovar e um bule branco. Esse autorretrato foi realizado em 17 de fevereiro de 1917, período em que o artista estava na Rússia durante a I Guerra Mundial e, embora, na época, Witkacy tivesse apenas 32 anos, ele se apresenta

com um aspecto envelhecido, talvez pelo cabelo curto e grisalho. A obra é feita em sua maior parte em carvão e, apesar da cor do pastel estar bem distribuída na composição, ela também enfatiza pontos bem sensíveis do retrato, dando brilho ao rosto e destacando o formato angular da face.

Um aspecto interessante e bastante representativo do retrato e talvez do pensamento de Witkacy naquele momento específico de sua vida, é a placa colocada no canto superior esquerdo da imagem. Na placa é possível ler parte de uma inscrição que, provavelmente, antes da borda do papel ser danificada, dizia: “*Uprasza się o niezawracanie głowy talentem*”, algo como “Por favor, não se preocupe com o seu talento” (NIEDZIAŁKOWSKA, 2014, p. 8).

Na ocasião, Witkacy estava na sua segunda licença médica após ter sofrido graves ferimentos em julho de 1916, em uma batalha em Vitonezh, na Ucrânia (GEROULD, 1993). O artista teve ferimentos por todo o corpo e na cabeça e, durante sua convalescência no hospital do Regimento Pawłowski, os médicos relataram, entre outros sintomas, irritabilidade, insônia, apatia e oscilações de humor. Desse modo, é possível pensar que o estado de saúde tenha afetado significativamente a aparência do artista (NIEDZIAŁKOWSKA, 2014).

Já o retrato reproduzido a seguir (Figura 64), feito em 24 de julho de 1917, mostra Witkacy vestido em um uniforme militar. Nessa imagem, alguns pontos chamam a atenção, entre eles, a orientação do papel na horizontal, ou paisagem, em posição diferente à que habitualmente era utilizada pelo artista para a pintura de retratos. Embora o rosto siga uma convenção mais realista de representação, o resto da pintura parece não seguir essa mesma lógica. O pescoço surge alongado, de forma exagerada, como se estivesse em um pedestal, e a cabeça parece não encaixar nos ombros, que se mostram assimétricos e deformados. Além disso, a parte de cima da cabeça é cortada no enquadramento, e o fundo, composto por uma mesa onde há vários objetos, entre eles garrafas e frascos, apresenta alguns deles desenhados de forma bidimensional.

O busto se assemelha bastante ao *Autorretrato com shako* (Figura 66), reproduzido mais adiante, no entanto, no *Autorretrato de uniforme*, Witkacy olha para a direita, como se estivesse tentando olhar para trás. Além disso, nesse último (Figura 64), o artista se preocupa em criar vários elementos para o fundo da imagem, enquanto que, no *Autorretrato com shako*, não há elemento algum compondo o fundo.





Figura 64: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autorretrato de uniforme* (1917, carvão e pastel, s/ inf., pastel, Museu Nacional, Cracóvia).

Após retornar da Rússia e ingressar no grupo dos Formistas, Witkacy continuou realizando retratos paralelamente à pintura que ele chamava de Forma Pura. É provável que, nesse período, o artista tenha pintado o autorretrato reproduzido adiante (Figura 65). Neste, uma imagem muito distinta de Witkacy é apresentada. Apesar do desenho simplificado, a fluência do traço e a intensidade das cores são elementos marcantes. Embora o retrato tenha sido pintado em um momento anterior à criação da empresa de retratos, Witkacy já o define como sendo do tipo D, demonstrando que, provavelmente, as categorias que definiu nos *Termos & Condições* já eram utilizadas por ele antes mesmo da “fundação da empresa”.



Figura 65: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1918, pastel, 63x47,5 cm, coleção particular).

Analisando a categoria indicada pelo artista de acordo com os *Termos & Condições*, o tipo D era aquele cujo estilo se assemelhava ao do tipo C, no entanto, sem o uso de bebidas alcoólicas e narcóticos de grau superior. Nesse sentido, o objetivo era uma criação subjetiva, podendo haver uma intensificação caricatural, tanto formal quanto psicológica. Na imagem anterior (Figura 65), embora as cores apareçam de forma bem intensa e brilhante, o contraste entre as cores complementares se apresenta mais sutilmente.

Como dito anteriormente, o autorretrato em posição frontal, conforme podemos observar na imagem (Figura 65), não foi uma posição muito comum adotada por Witkacy. Outro detalhe que diferencia esse autorretrato dos demais é o fato de o artista não estar encarando o observador, algo muito comum na maioria dos auto-Witkacies. No autorretrato de 1918, o olhar parece acompanhar o gesto das mãos, como se estivesse refletindo sobre algum assunto.

Em 1919, Witkacy pintou mais um autorretrato no qual aparece vestido com um uniforme militar (Figura 66), no entanto, esse último parece ser um uniforme de desfile. No canto superior direito, além da assinatura, o artista escreve que o retrato é uma cópia de um outro realizado em 1917.

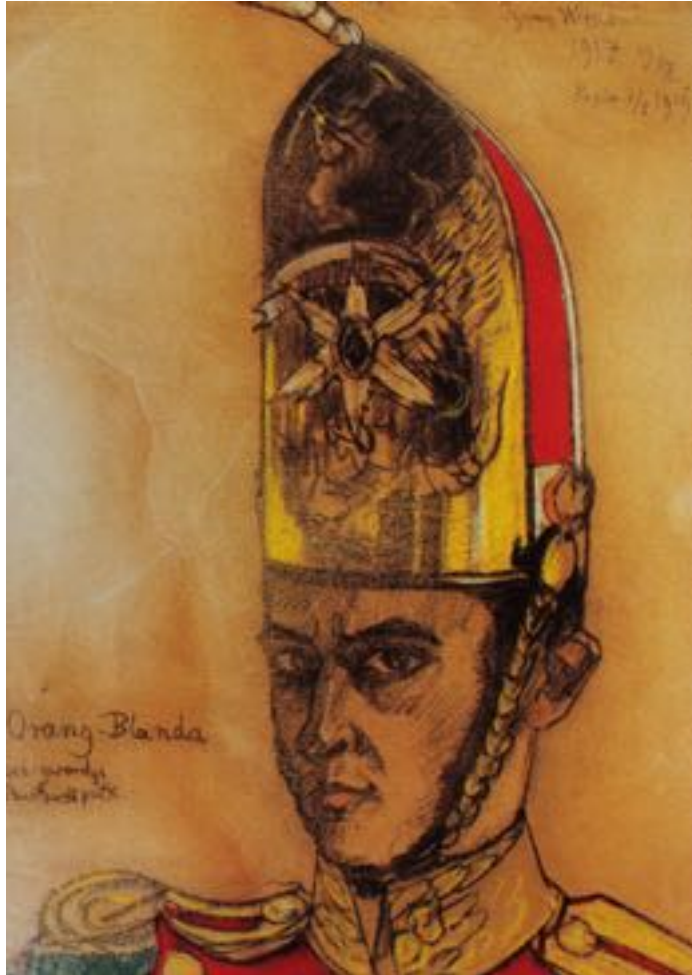


Figura 66: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato com shako (1919 [cópia de um autorretrato de 1917], pastel, 67,7x59,5 cm, Museu Nacional, Cracóvia).

Entre 1915 e 1916, após realizar um curso na Escola Militar Pavlovsky, Witkacy foi enviado à 2ª Divisão de Infantaria do Regimento Pawłowski. O regimento possuía um uniforme bem característico, com um shako, tipo de quepe militar cilíndrico alto. Considerando os padrões que Witkacy desenvolveria anos mais tarde, o desenho pode ser considerado realista.

Nessa imagem (Figura 66), podemos notar que o shako assume um protagonismo indiscutível, ocupando mais da metade da tela. As cores amarelo e vermelho, tanto do shako quanto do uniforme, também assumem um destaque



especial. O rosto aparece levemente sombreado, e poderíamos considerar que seja um efeito da sombra produzida pelo elemento de maior destaque. O fundo da imagem não é preenchido, o que torna os itens da composição ainda mais destacados.

O espelho é uma ferramenta básica de auto-observação do pintor da qual Witkacy também fez uso. Em 1922, o artista realizou um autorretrato em pastel (Figura 67) no qual sua imagem aparece refletida em um espelho oval. Witkacy parece exibir um tímido sorriso e, embora praticamente metade do rosto esteja mergulhada em uma penumbra, a imagem do artista no espelho aparenta encarar o observador.



Figura 67: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autorretrato (en beau dla Mamy)* (1922, pastel, 63,7x47,8 cm, Museu Nacional, Cracóvia).



Esse autorretrato (Figura 67) é marcado, também, assim como outros trabalhos do artista, por sua forte autocrítica, conforme observado na inscrição T.U, no canto superior esquerdo da imagem. Tal inscrição, *upadek talentu*, significava “falha ou morte do talento do artista”. Junto à assinatura, Witkacy também dá uma legenda ao autorretrato: *en beau dla Mamy* (*en beau para a mãe*). Essa não foi a única vez em que o artista se autorretrou utilizando esse recurso; como veremos mais adiante, em 1931, ele faz um exercício de auto-observação semelhante (Figura 73).

Por sua vez, o autorretrato a seguir (Figura 68), iniciado em 1922 e finalizado em 1924, como consta inscrito no canto inferior direito da tela, possui também elementos da teoria da Forma Pura. Começa-se pelo contraste da roupa, uma camisa vermelha sob uma jaqueta verde e um fundo onde não é possível distinguir os elementos, quase beirando a abstração, exceto por uma mesa com uma natureza morta, em que se podem distinguir cartas de baralho jogadas e outros objetos.



Figura 68: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autorretrato* (1922-1924, óleo s/ tela, 86x81 cm, Museu Podlaskie, Białystok).

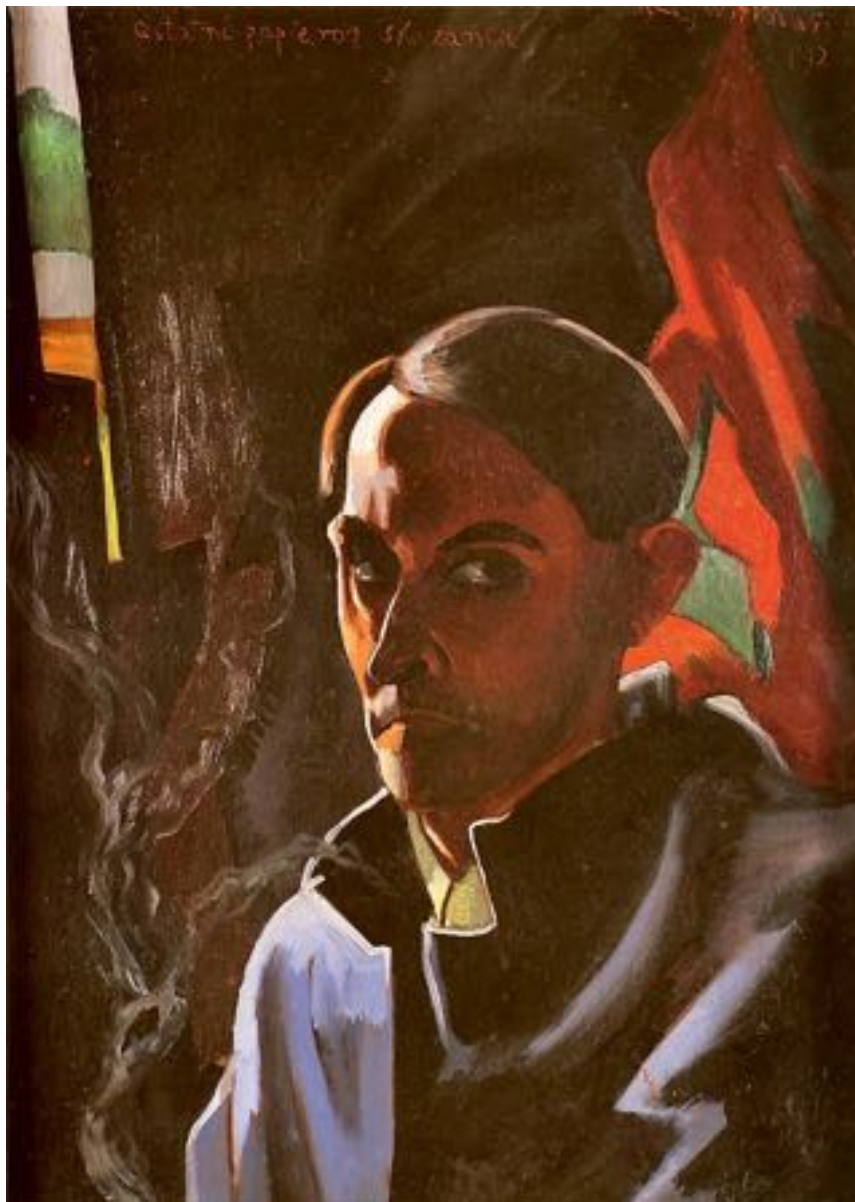
Ainda nessa imagem, em primeiro plano, Witkacy aparece sentado em uma poltrona, segurando um vaso de flores azul. As mãos parecem ter sido sutilmente colocadas em destaque na pintura devido aos dedos finos e longos, às unhas pontudas e a um relógio de pulseira fina. Há algo de perturbador na expressão facial do artista nessa pintura, seja pelo olhar que desvia do observador ou pelo traço da boca, não sendo possível dizer se ele está com um ligeiro sorriso ou com um descontentamento banal. A iluminação da face é marcada por um contorno branco que começa na testa e percorre toda a bochecha direita, e esse mesmo efeito parece se repetir no autorretrato de 1924 (Figura 69).

Junto à assinatura (Figura 68), no canto inferior direito, é possível identificar também as inscrições que habitualmente acompanham seus retratos. De todos os autorretratos em que aparece só a figura do artista, esse talvez seja o mais vibrante deles e no qual a teoria da Forma Pura se mostra mais visível, ou, como afirmou Niedziałkowska, “o autorretrato de 1922-1924 pode ser descrito como a imagem de um pintor no reino da Forma Pura” (NIEDZIAŁKOWSKA, 2007, p. 194, tradução nossa)<sup>57</sup>.

A imagem a seguir (Figura 69) corresponde à última pintura a óleo realizada por Witkacy seguindo os preceitos de sua teoria da Forma Pura, pois, pouco depois, ele iniciou oficialmente suas atividades enquanto retratista profissional, criando a empresa de retratos e divulgando os *Termos e Condições*. Em *Autorretrato – o último cigarro de um condenado* (*Autoportret – ostatni papieros skazańca*, 1924), assim como no autorretrato realizado em 1913 (Figura 61), o artista utiliza-se das cores verde e vermelho para compor o fundo, embora o jogo de cores esteja bastante reduzido no autorretrato de 1924 em comparação ao primeiro. Para Żakiewicz (2015a), essa redução poderia ser uma expressão da desilusão que Witkacy foi sentindo sobre sua própria teoria desenvolvida anos antes. Embora perceba o destaque menor das cores complementares nessa última obra, acredito ser desmedida a ideia de desilusão com seus próprios postulados, uma vez que, nesse mesmo período, Witkacy estava desenvolvendo sua filosofia para aplicação no campo teatral. De todo modo, o autorretrato possui alguns elementos interessantes, que podem suscitar leituras diversas.

---

<sup>57</sup> No original: “Autoportret z lat 1922-1924 można określić jako wizerunek malarza w królestwie Czystej Formy”.



*Figura 69: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato – o último cigarro de um condenado (1924, óleo s/ tela, 72x51 cm, Museu da Literatura, Varsóvia).*

Nessa imagem (Figura 69), Witkacy se autorretrata como um prisioneiro. Enquanto assume um olhar penetrante direcionado ao observador, a fumaça do seu cigarro compõe, em dada medida, com o fundo escuro que parece quebrado pela enorme rachadura à esquerda. O fundo escuro é interrompido, à direita, pela união das cores complementares e, à esquerda, por uma espécie de fenda que aparenta revelar um outro ambiente, uma paisagem bem mais clara e brilhante. É precisamente essa fenda que parece iluminar o rosto do artista na imagem. Assim, com a face parcialmente coberta por uma sombra e a boca arqueada para baixo, a figura de Witkacy assume um ar sisudo ou talvez descontente.

Em 1927, Witkacy se autorretrata como mulher em uma composição em pastel (Figura 70). De acordo com a inscrição, o retrato corresponde ao tipo E+d produzido pela empresa. Lembrando que o tipo E era aquele que dizia ser de “livre interpretação psicológica, de acordo com a intuição da empresa”, e a letra ‘d’ poderia indicar que a obra possui características do chamado ‘demoníaco’ (essas características aparecem principalmente em retratos femininos).



Figura 70: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autorretrato como mulher* (1927, pastel, 63x48 cm, coleção particular).

Nessa imagem (Figura 70), embora um pouco mais fino, o contorno do rosto e o nariz aparentam muita semelhança com o modelo, no entanto, como prática comum nos retratos femininos, os lábios e os olhos foram exageradamente aumentados. O decote da blusa laranja revela um pescoço longo e esguio, e o olhar fixo para frente não é direcionado ao observador, algo incomum nos autorretratos do artista. O fundo é construído por uma paisagem abstrata, na metade superior com linhas verticais e diagonais e, na porção inferior, com linhas horizontais. Ainda que seja curioso pensar no porquê o artista se autorretrata no gênero feminino, me



absterei de fazer conjecturas mais aprofundadas sobre o tema, sob o risco de desviar o foco desta pesquisa. Assim, considerarei apenas que o artista se autorretratou como mulher pelo mesmo motivo que o fez como diversos personagens, sem reflexões específicas sobre gênero e sexualidade.

O retrato de 1927 (Figura 71) mostra Witkacy vestido com um pesado casaco com gola de pelo, muito semelhante a uma gola rufo. O rosto surge mais alongado que o habitual e iluminado por traços brancos. A testa franzida parece ser resultado de um esforço despendido para olhar fixamente em direção ao observador. O olho esquerdo, embora visível, está envolto em uma pequena sombra que se prolonga até a bochecha. O fundo é coberto por um amarelo vivo, e uma forma indistinta parece se delinear em meio a toda essa cor. Junto à assinatura, na parte inferior da obra, é interessante notar que o artista classifica o retrato como sendo do tipo B+E, tipo habitualmente destinado a crianças, mas que talvez tenha recebido essa classificação porque Witkacy o julgou como semelhante a um esboço.

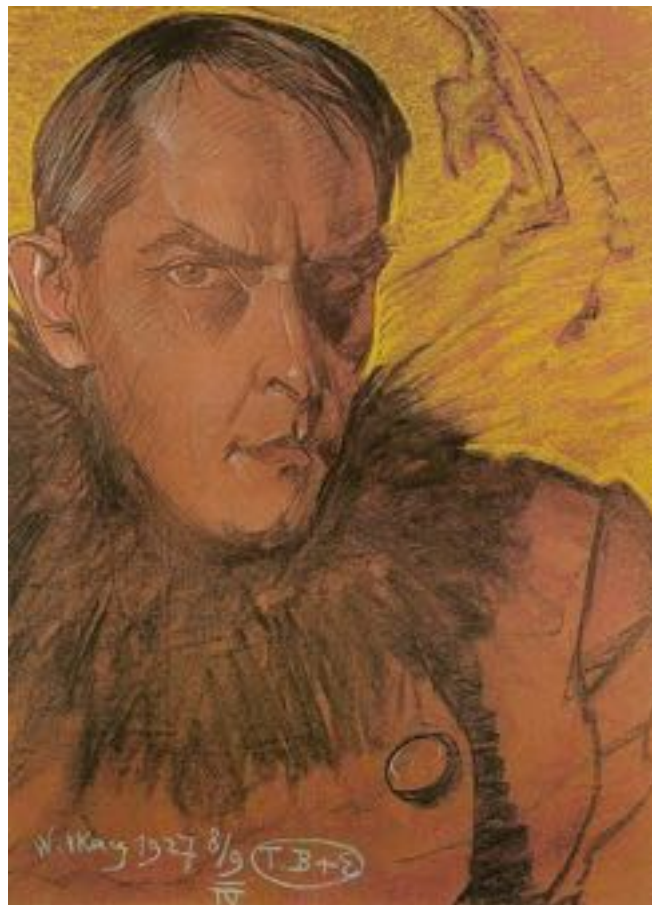


Figura 71: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1927, pastel, 65x49 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).

Em 1930, o artista realizou um autorretrato do tipo C, cuja execução era feita sob a influência de drogas (Figura 72). No caso desse retrato especificamente, como pode ser observado na inscrição à esquerda, Witkacy havia feito uso de cocaína, álcool e valeriana<sup>58</sup>. Além disso, uma pessoa com as iniciais H.S. também estava presente no momento do desenho, e, como o artista considerava que a presença de outras pessoas também influenciava, assim como as drogas, na percepção do mundo e conseqüentemente no processo criativo, era comum esse tipo de registro.



Figura 72: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1930, pastel, 63,3x45,5 cm, Museu Tatra, Zakopane).

Nesse autorretrato (Figura 72), não há uma definição exata dos elementos que compõem o rosto, sendo representado apenas por linhas rápidas e definido basicamente por traços em preto, com alguns detalhes em vermelho e branco. Os olhos são um emaranhado de traços que se misturam à sobrancelha, e não é possível dizer se estão olhando ou não em direção ao observador. Os traços vermelhos parecem assumir um destaque especial ao contornar o rosto, definir o

<sup>58</sup> Planta que possui propriedades tranquilizantes, ansiolíticas e relaxantes.

cabelo e dar alguns toques de realce nas bochechas e na boca. O fundo é resumido em poucos traços amarelos. É interessante observar ainda como o afastamento da semelhança em favor da deformação proporciona à imagem uma expressão incomum. Embora não seja possível distinguir exatamente a expressão do artista, as linhas na testa somadas ao emaranhado de traços que representam os olhos e a sobrancelha parecem propiciar à figura um semblante de abatimento e angústia.

Assim como no autorretrato de 1922 (Figura 67), em 1931, a imagem de Witkacy surge novamente refletida em um espelho (Figura 73). Ainda que com parte do rosto na penumbra, embora em menor grau se comparado ao primeiro, no autorretrato de 1931, Witkacy revela um pouco mais de sua fisionomia. A luz incide no perfil direito e os reflexos são marcados com algumas linhas brancas. Os olhos estão aumentados e os lábios marcados de vermelho e branco. O objeto que reflete o rosto do artista parece estar apoiado em uma mesa amarela onde objetos vermelhos arredondados estão dispostos do lado esquerdo. Nesse mesmo canto, há a assinatura do artista e uma porção de inscrições, como era de costume.



Figura 73: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autorretrato* (1931, pastel, 62x47 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).

Em 1931, Witkacy realizou mais um autorretrato do tipo C (Figura 74). Neste, o artista fez uso de cocaína e Eucodal<sup>59</sup>, substância que estava experimentando intensamente na época. Além disso, registrou, no canto inferior direito, que estava há oito meses de abstinência de cigarros. No autorretrato, a imagem do artista é esboçada e aparece ligeiramente instável, o que é bastante característico desse tipo de retrato, no entanto, o rosto não aparece deformado. Embora esteja um pouco borrado, as características básicas foram mantidas, sendo possível reconhecer os traços faciais. Na imagem, o lado esquerdo do rosto é envolvido por uma sombra e pequenos detalhes em branco são utilizados para iluminar os olhos, nariz e boca. A boca também é acentuada levemente de vermelho e o fundo preenchido, não totalmente, de preto.



Figura 74: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1931, pastel, 65x49 cm, Museu Tatra, Zakopane).

<sup>59</sup> Conhecido como oxicodona, o Eukodal, como foi introduzido no mercado farmacêutico, é um fármaco opioide analgésico potente (duas vezes mais potente que a morfina, aproximadamente), utilizado no tratamento de dores fortes/crônicas. É conhecido por anular qualquer tipo de dor física e, além disso, provocar uma curiosa mistura de relaxamento e euforia, no entanto, é extremamente viciante.



No “Auto-Witkacy” de junho de 1933 (Figura 75), o rosto do artista, desenhado em um esquema simples e retratado em *trois quarts*, é iluminado com alguns traços brancos, distribuídos na testa, no nariz e nas bochechas. Os traços vermelhos, além de colorir a boca e atribuir um aspecto afeminado, contorna parte do nariz e dos olhos, produzindo um olhar maléfico. O fundo é preenchido por linhas grossas e coloridas, que surgem a partir do contorno da cabeça como círculos concêntricos. Embora o corpo não esteja desenhado, a gola de uma camisa é sugerida discretamente com poucos traços brancos.

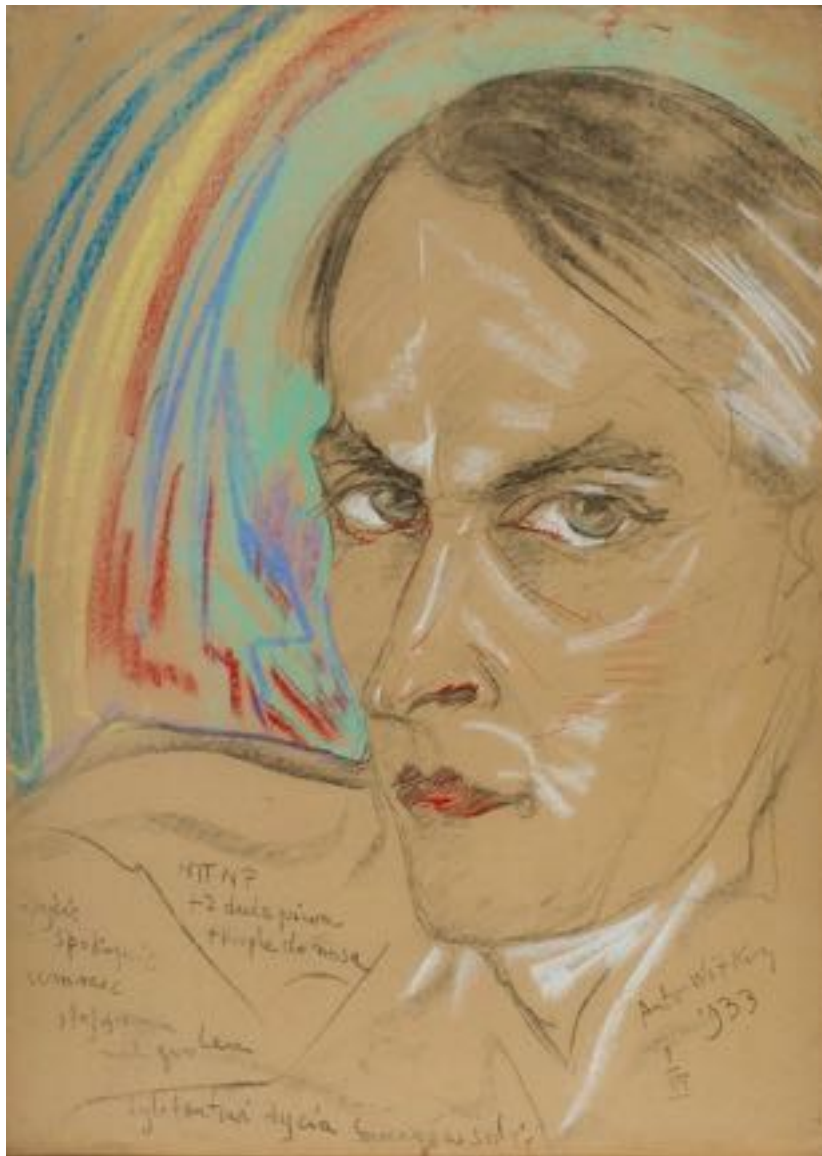


Figura 75: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1933, pastel, 68,8x49,1 cm, Museu Nacional, Varsóvia).

Ainda, na parte inferior da pintura (Figura 75), há várias inscrições, entre elas, a curiosa frase: “Deixem que o diletante, de pé sobre seu túmulo, morra em paz” (WITKIEWICZ apud NIEDZIAŁKOWSKA, 2013, p. 199, tradução nossa)<sup>60</sup>. Analisando os significados que o termo ‘diletante’ pode sugerir, é possível especular se o artista não o utiliza de forma propositalmente polissêmica. Entre esses significados, temos, na figura do diletante, (1) aquele que é amante das artes em geral e da literatura; (2) aquele que exerce uma arte como amador ou se dedica a um assunto exclusivamente por gosto e não por ofício ou obrigação; e, por último e de forma pejorativa, (3) aquele que trata de um assunto medíocre e superficialmente.<sup>61</sup> Considerando os diversos episódios nos quais o artista demonstra uma autocrítica em um contexto depreciativo, é coerente afirmar que esteja utilizando o terceiro sentido citado, talvez como mais uma forma de afirmar a sua insatisfação com a arte do retrato.

Nos autorretratos realizados na noite de 26 para o dia 27 de abril de 1938, reproduzidos a seguir (Figuras 77 e 78), Witkacy posa como personagens de um clássico do suspense de Robert Louis Stevenson (1850-1894), *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), traduzido comumente no Brasil sob o título *O médico e o monstro*. O enredo da obra de Stevenson fala sobre o respeitável Dr. Henry Jekyll e as relações misteriosas que este estabeleceu com a violenta figura de um homem chamado Edward Hyde. Gabriel Utterson, advogado e amigo de Dr. Jekyll, após demonstrar preocupação sobre a relação que o amigo mantinha com Hyde, descobre que eles eram a mesma pessoa ao encontrar uma carta junto ao corpo de Hyde. Jekyll explica na carta que, ao tentar separar seu lado bom dos impulsos mais sombrios que nutria, desenvolveu uma poção que o transformava em um homem sem escrúpulos – Edward Hyde. No início, Dr. Jekyll ficara fascinado com a liberdade que a transformação lhe proporcionava, mas, com o passar do tempo, foi perdendo o controle da situação. Quando a poção acabou e não conseguiu mais repetir sua fórmula, sabia que, na próxima transmutação, não haveria mais volta para o bondoso Jekyll.

---

<sup>60</sup> No original: “Let the dilettante of life in itself standing over his grave die in peace”.

<sup>61</sup> Dicionário Michaelis online. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=diletante>.

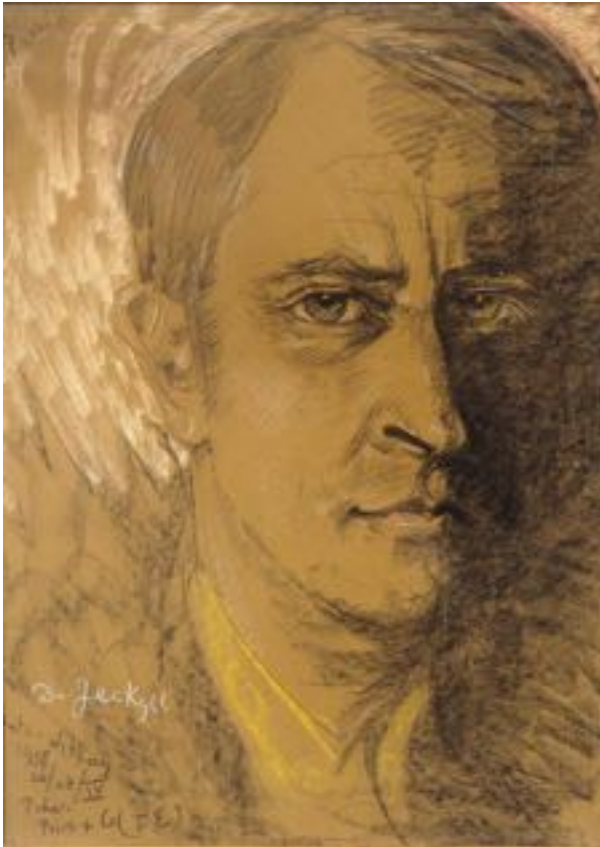


Figura 76: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato – Dr. Jekyll (1938, pastel, 64,5 x 48 cm, Museu Nacional, Varsóvia).

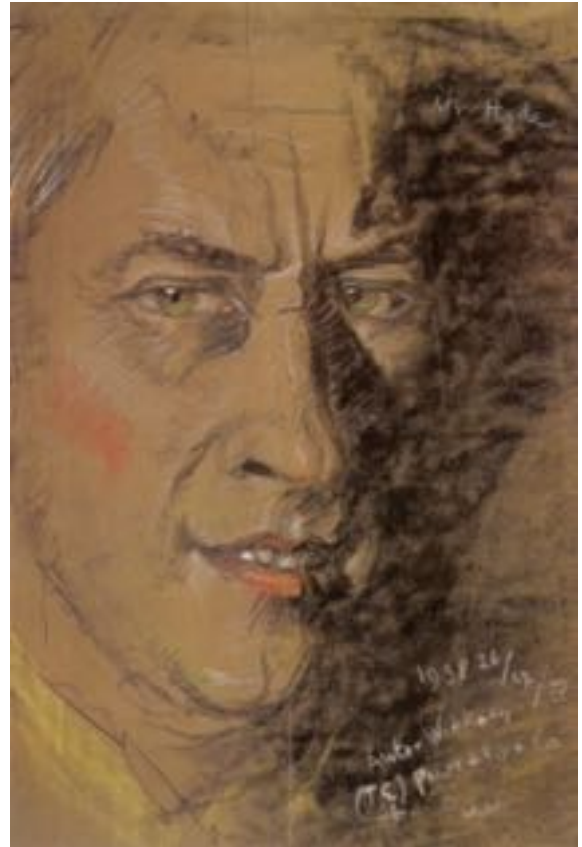


Figura 77: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato – Mr. Hyde (1938, pastel, 68 x 48,6 cm, Museu Nacional, Varsóvia).

O par de autorretratos, ambos inscritos pelo artista como sendo do tipo E, assim como a obra literária citada, lida com a dualidade da personalidade humana, expondo o lado bom e mau do homem. Embora possuam a parte esquerda do rosto envolvida por uma sombra, a distribuição não natural da luz é algo que chama a atenção, pois, mesmo estando na sombra, é possível notar claramente o olho esquerdo nas duas imagens.

No primeiro autorretrato (Figura 76), como Dr. Jekyll, Witkacy apresenta um rosto agradável com uma boca bem delineada e um olhar benevolente. A parte iluminada do rosto é reforçada por um fundo com linhas brancas, dando mais suavidade à imagem. Já como Mr. Hyde (Figura 77), Witkacy aparece com o rosto maior, como se estivesse mais próximo, porém com um contorno mais difuso, transformado por um olhar malicioso, com detalhes em vermelho e um sorriso com a boca um pouco mais aberta e mostrando parte dos dentes. Além disso, há um fundo escuro à direita da imagem, em um sentido oposto ao primeiro, o que traz um aspecto sombrio à figura de Mr. Hyde. Junto às inscrições “Auto-Witkacy”, em cada

retrato, é possível observar também anotações de que o artista havia feito uso de bebida alcóolica, cigarro e cocaína.

O conflito do personagem de Stevenson, da luta interna e eterna entre o bem e o mal, pode ser relacionado, em certa medida, com o conflito vivido por Witkacy na época em que realizou esses retratos. Semanas antes, devido à conturbada relação que mantinha com Czesława Oknińska, o artista aponta todo o seu sofrimento e tendência suicida em cartas enviadas a sua esposa e ao filósofo e amigo Hans Cornelius (NIEDZIAŁKOWSKA, 2007). Enquanto Dr. Jekyll desenvolve uma poção para que pudesse separar o bem e o mal que coexistiam dentro de si, a invenção de Witkacy está na imagem – por meio de linhas e cores, o artista se transformou nos personagens que sua imaginação permitiu.

É curioso olhar, ainda, um outro autorretrato de 1938 (Figura 78) e não perceber a profunda semelhança que este assume com o autorretrato no qual o pintor assume a ideia do personagem Mr. Hyde (Figura 77). O enquadramento dos dois retratos é bastante semelhante. Além dos olhos verdes e da camisa amarela, ambos também aparecem com uma sombra que cobre praticamente todo o lado esquerdo do rosto, no entanto, assim como no par de autorretratos que aludem aos personagens de Stevenson, os olhos permanecem visíveis e encarando o observador.



Figura 78: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autorretrato* (1938, pastel, 68,5x48,5 cm, Museu Nacional, Varsóvia).

No *Autorretrato – Mr. Hyde* (Figura 77), a boca levemente aberta do retratado, mostrando parte dos dentes, transforma consideravelmente a expressão do rosto, parecendo sustentar um sorriso ardiloso. Enquanto isso, no autorretrato feito entre os dias 29 e 30 de abril (Figura 78), a boca fechada, bem delineada e iluminada com um branco muito sutil proporciona uma imagem mais suave, embora apresente uma expressão séria. Foi anotado pelo pintor, neste último quadro, que a pintura fora realizada sob a influência de álcool (*piwo* – cerveja) e cocaína, mas, curiosamente, não há anotação sobre a qual tipo de retrato este pertencia, dentre os estabelecidos na empresa, apenas a assinatura “Auto-Witkacy”.

Em 24 de junho de 1938, Witkacy realizou mais um autorretrato (Figura 79). Anotado no canto inferior esquerdo como um retrato do tipo B, o artista surge em um delicado desenho, vestido com uma camisa azul brilhante e uma gravata preta com pintas brancas. O rosto aparece mais envelhecido, o que é reforçado pelas rugas nos olhos e o cabelo grisalho. No cenário ao fundo, foram dispostos edifícios estranhos, talvez fábricas em ruínas, com chaminés altas que liberam uma fumaça escura. É precisamente essa fumaça que obscurece parte do céu amarelo-dourado da paisagem.



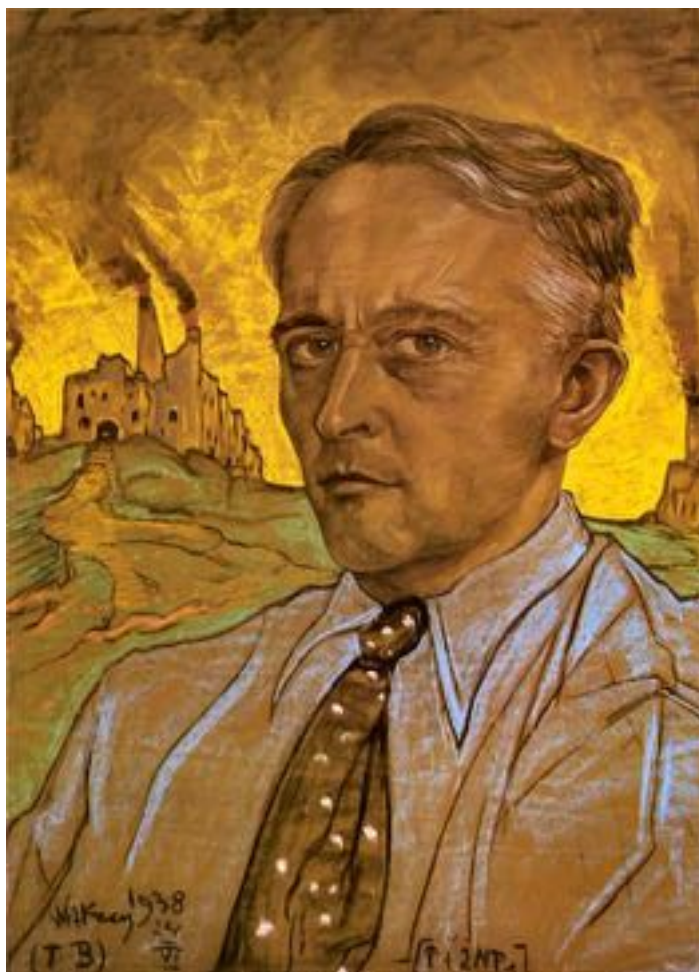


Figura 79: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1938, pastel, 70x50 cm, Museu da Silésia, Katowice).

Como símbolo da industrialização e do progresso, a presença de fumaça em chaminés de fábricas foi um tema frequente na pintura desse período. Contudo, Żakiewicz (2015a) atenta para o fato de que essas informações em autorretratos de Witkacy talvez não possam ser lidas com notas de otimismo como em obras de outros artistas. Para a autora, o olhar intenso com olhos aumentados e a testa franzida, combinados ao estado bastante dilapidado dos edifícios em segundo plano e as nuvens de fumaça, são mais sugestivos de desconforto e pessimismo. A autora complementa que o aspecto geral da composição corresponde bem à visão catastrófica nutrida por Witkacy em seus trabalhos literários e tratados teóricos, que previa o desaparecimento de todo sentimento metafísico devido ao progresso tecnológico e à mecanização da vida (ŻAKIEWICZ, 2015a).

O autorretrato a seguir (Figura 80), feito em 15 de dezembro de 1938, é classificado por Witkacy como sendo do tipo B, que trata o modelo de forma mais

objetiva. O artista surge com um rosto magro e aspecto envelhecido, marcado especialmente pelas rugas nos olhos e na testa. Assim como no par de autorretratos que fazem referência à obra *O médico e o monstro*, reproduzidos anteriormente (Figuras 76 e 77), nesse último (Figura 80), Witkacy também parece estabelecer um dualismo a partir do fundo da imagem. Embora o rosto não esteja coberto por uma sombra, como em *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, esse retrato (Figura 80) apresenta o lado direito da imagem com um fundo totalmente escuro, enquanto o lado esquerdo é iluminado com branco, aproximando-o mais da composição *Autorretrato – Dr. Jekyll*. O branco foi utilizado também para iluminar o rosto, destacar a camisa e evidenciar as habituais anotações e a assinatura, dessa vez S.I. Witkiewicz, sobre o fundo escuro.



Figura 80: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autorretrato* (1938, pastel, 62,3x48,1 cm, coleção particular).



O auto-Witkacy realizado em 11 agosto de 1938 (Figura 81) chama a atenção pelo contraste estabelecido. Embora o retrato seja iluminado pelo amarelo dourado do fundo e um amarelo mais opaco da camisa, o rosto do artista é praticamente todo coberto por uma sombra, apenas uma fraca luz ilumina a lateral direita, mas ela sequer alcança os olhos. Apesar de a sombra no rosto de Witkacy impedir que se enxergue o delineado completo da boca, não é escura o suficiente para ocultar o olhar direcionado ao observador. Em decorrência do contraste do amarelo com a sombra do rosto, a figura nesse retrato sugere uma certa melancolia. Enquanto tudo ao redor do artista possui um brilho, ele se recolhe à escuridão, observando discretamente quem o olha.



Figura 81: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1939, pastel, 656x49 cm, Museu Nacional, Varsóvia).

Com um fundo azul, iluminado por traços brancos diagonais que parecem chuva, e um enquadramento mais próximo, cortando parte da cabeça e da orelha, Witkacy se autorretrata em 1939 (Figura 82). A obra foi realizada na noite de 22/23 de agosto de 1939, menos de um mês antes de o artista cometer suicídio, e é provável que tenha sido o último autorretrato feito pelo artista.

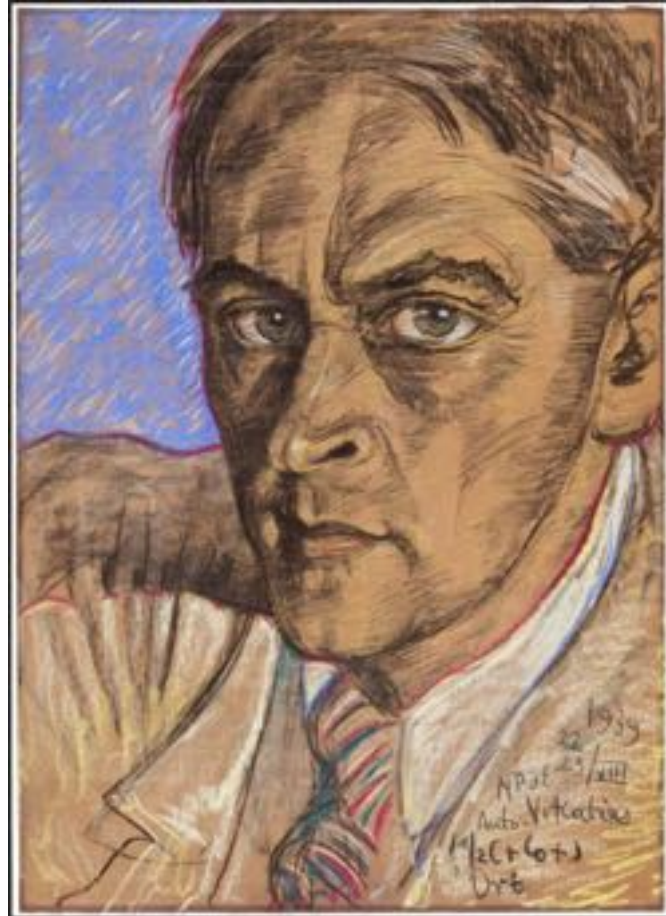


Figura 82: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autorretrato (1939, pastel, 69,5x49,5 cm, coleção particular).

Na imagem (Figura 82), Witkacy aparece com uma gravata listrada, um rosto magro e alguns detalhes em branco no cabelo. Os grandes olhos verdes aparecem um pouco avermelhados e a boca finamente delineada. O retrato não exhibe símbolos, tampouco atributos específicos, mas é curioso notar a existência de uma linha avermelhada que contorna parte do rosto, do cabelo até a bochecha, e depois na gola da camisa até a orelha. Durante muitos anos, esse autorretrato pertenceu à família de Hanna Boreniak, quem Witkacy conheceu pouco antes da guerra. Depois o quadro foi vendido em um leilão, em 2010, em Berlim, por quase 34 mil euros (ŻAKIEWICZ, 2012).

Ao apresentar essa sequência de autorretratos produzidos por Witkacy ao longo de sua vida, é interessante notar que, na maioria deles, somente um busto é exibido, habitualmente em *trois quarts*; aqueles que mostram meia-figura ou uma figura inteira são extremamente raros. Assim, como observamos também em relação às fotografias, fica ainda mais evidente que o interesse maior do artista era o rosto. Raramente ele se autorretratava frontalmente (com exceção do *Autorretrato com um samovar* - Figura 63) e procurava sempre manter o olhar direcionado ao observador (à exceção do *Autorretrato como mulher* - Figura 70 e do *Autorretrato* realizado entre 1922-1924 - Figura 68).

Embora Witkacy exponha um lado altamente subjetivo de como percebia sua imagem, a coleção de “Auto-Witkacies” representa também um testemunho das mudanças na aparência do artista ao longo dos anos. Witkacy também não renuncia a soluções tradicionais para a execução de um autorretrato – recorre ao simbolismo das cores, da luz e sombra, das roupas, de objetos (incluindo espelhos, naturezas mortas etc.) e também de paisagens.

Witkacy se “reinventa” igualmente no retrato a partir de personagens literários, explorando a sua “polissemia” interna. No entanto, diferentemente das fotografias, nos autorretratos pintados, o artista parece ser mais comedido no que diz respeito às expressões faciais. Exceto em *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, nos quais assume declaradamente um personagem, nos demais autorretratos, ele segue habitualmente uma expressão séria. Talvez pela especificidade de cada linguagem, do tempo e do trabalho despendidos para a realização de um retrato em cada uma delas, Witkacy tenha ousado mais nas fotografias, criando as chamadas “fotografias encenadas”, ou, como chamamos aqui, a “experiment-ação” fotográfica. Ademais, como o próprio artista não considerava a fotografia como arte, suas “experiment-ações” podem ser tratadas mais como uma “brincadeira” entre amigos do que vistas com propósitos artísticos mais ambiciosos.

Outro dado importante a ser levado em consideração quando comparamos os autorretratos fotográficos e pictóricos é que, quando o artista pinta um autorretrato, ele habitualmente utiliza um espelho para então pintar a imagem que vê. Nesse procedimento de se olhar durante a execução da pintura, já estabelece um olhar crítico de qual posição favorece mais os seus anseios. Ao passo que, ao fazer uma fotografia, é a câmera que olha, possibilitando uma maior liberdade para trabalhar expressões, ângulos, luz, enfim, uma maior liberdade para “experiment-ações”. Em

suma, no autorretrato fotográfico, o artista não precisa passar imediatamente sobre o seu próprio julgamento, sua imagem só se revela mais tarde, após todos os procedimentos que envolvem esse tipo de produção imagética.

Outra chave interpretativa que permite explicar não só a necessidade crescente de Witkacy de preservar a sua fisionomia, mas também as variadas formas de ele se autorretratar, como afirma Niedziałkowska (2013), é a partir do conceito de dandismo. A autora aponta que a associação da imagem de Witkacy ao tema é algo explorado por diversos autores, entre eles, Bożena Danek-Wojnowska, Wojciech Sztaba, Stefan Okołowicz, Anna Żakiewicz, Radosław Okulicz-Kozaryn, Jan Błoński e Jan Gondowicz. Além disso, Lech Sokół também observou um significado especial do dandismo na biografia e no trabalho de Witkacy. A autora menciona ainda o trabalho de Grzegorz Grochowski, que estudou a influência da atitude dândi em diferentes aspectos da atividade de Witkacy. Segundo Grochowski, a estratégia de autodescrédito, a intertextualidade, o tema autobiográfico, o diletantismo, o domínio do discurso sobre o mundo apresentado, a importância gráfica do gesto e a coleta de coisas estranhas são alguns elementos básicos que o colocam nessa categoria (NIEDZIAŁKOWSKA, 2013).

Ainda, as inscrições do artista em cada retrato representam um espetáculo à parte. Funcionam como um diário peculiar, no qual é possível rastrear, além de aspectos mais objetivos, como a data em que os quadros foram realizados, também a utilização ou abstenção de determinadas drogas, a presença de pessoas no momento da execução e até o que o artista pensava sobre o resultado final da composição, conforme já dito. Dessa forma, parece difícil analisar as obras em seu aspecto puramente visual, sem considerar a biografia do artista, uma vez que ele mesmo faz questão de incluir, em suas composições, informações tão detalhadas do seu processo particular. Assim, mesmo que o retrato produzido não seja um autorretrato em seu sentido tradicional, do mesmo modo Witkacy encontra uma maneira de “inscrever” sua(s) identidade(s) na imagem, seja por uma assinatura específica, seja por inscrições codificadas.

Como também mencionado anteriormente, a criação da empresa de retratos teve uma forte motivação financeira. Inúmeras são as situações em que Witkacy manifesta o seu descontentamento e frustração enquanto artista de ter de se sujeitar a esse tipo de trabalho para que pudesse se sustentar, como se a atividade retratística fosse, de algum modo, degradante para sua figura. Se pensarmos na

quantidade de retratos que ele produziu nas mais variadas circunstâncias, desde encomendas específicas e pagamento de dívidas a simplesmente uma forma de presentear pessoas com quem estabelecia amizade ou registrar suas experiências com drogas nos inúmeros encontros com os amigos, todo esse “mal humor” do artista relacionado à arte do retrato pode ser contestado.

Essa questão nos leva a supor que talvez essa forma controversa de tratar a principal forma artística com a qual trabalhou durante toda a vida, inclusive a única que não parou em nenhum momento, pudesse ser apenas uma expressão de autodescrédito com o propósito de estabelecer um jogo de aparências. A criação da empresa de retratos pode de fato ter surgido com o objetivo de tratar, de forma bem humorada, a submissão a um gênero de pintura à qual, inicialmente, o artista não se afeiçoava ou valorizava tanto. Todavia, é indiscutível o quanto os tipos de retratos e regras foram tão interiorizados em sua prática ao ponto de, após a publicação dos *Termos & Condições*, praticamente todo retrato, inclusive os “Auto-Witkacies”, que muito provavelmente não correspondiam a nenhum acordo comercial, vinha também com as inscrições típicas que faziam alusão à empresa.

O ponto ao qual pretendo chegar é o de que, embora Witkacy tenha se dedicado bastante a outras áreas artísticas e do conhecimento, como filosofia, teatro, fotografia, é curioso pensar por que, em dado momento, o artista simplesmente abandona a pintura a óleo e aquela que considerava como a verdadeira arte, a de Forma Pura. Será que, por receio de entrar em contradição com seus próprios postulados teóricos, Witkacy não admite o valor artístico de um retrato? Ou quem sabe seu posicionamento desprendido e indiferente acerca do retrato seja uma forma de promover sua empresa? Considerando a criatividade, a originalidade e a forma grotesca que Witkacy usou para se expressar, talvez esses sejam aspectos interessantes a serem considerados.

### CAPÍTULO 3 – WITKACY E A IMAGEM ESCRITA DE SI

*Mesmo querendo dizer a verdade, se escreve falso. Se lê falso. Loucura. Uma vida real passada se apresenta como uma vida fictícia futura. Contar sua vida é sempre o mundo às avessas.*

*(Serge Doubrovsky)*

**D**esde muito cedo, escrever tornou-se um hábito muito presente na vida de Witkacy. O artista escreveu, e escreveu muito, produzindo textos em tipos e gêneros variados. Como mencionado anteriormente, ele escreveu sua primeira peça aos oito anos de idade, fase em que, normalmente, uma criança ainda está em processo de alfabetização. Conforme o tempo foi avançando, mais o artista foi desenvolvendo essa habilidade, dedicando-se à escrita de dramas, romances, teorias estéticas, ensaios filosóficos, esses últimos culminando em um sistema próprio voltado para a ontologia. Witkacy esteve envolvido também com a crítica literária, escrevendo e publicando artigos e resenhas.

A produção epistolar representa igualmente importante material literário composto pelo artista. Ao longo de sua vida, escreveu centenas de cartas à esposa, ao pai e aos amigos. Muitas delas foram compiladas e publicadas e fornecem material valioso para as investigações sobre a biografia dele. Ademais, auxiliam nas análises de sua obra e de seus tratados teóricos, uma vez que, além de assuntos triviais do cotidiano, Witkacy também estabelecia diálogos estéticos e filosóficos com seus interlocutores.

Como esta tese tem por objetivo traçar um perfil identitário de Witkacy, esses escritos significam valiosa contribuição. Contudo, no contexto deste trabalho, atingir a totalidade deles é inviável. Portanto, neste capítulo, a atenção será concentrada na relação que o artista estabeleceu com a literatura enquanto uma forma de autorrepresentação. Para tanto, serão chamadas, para discussão sobre sua identidade, duas obras, sendo elas um romance (*622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta – 622 quedas de Bungo, ou uma mulher demoníaca*) e um drama (*Matka – A mãe*), bem como as imagens surgidas no contexto desses escritos. Considerando todo o universo literário produzido pelo artista, essas obras foram especialmente eleitas por conterem aspectos autobiográficos já bastante

difundidos entre os witkacologistas. Além disso, elas também evocam imagens interessantes que serão citadas com o objetivo de compreender e penetrar ainda mais o universo artístico de Witkacy.

Antes de tratar propriamente das obras supracitadas, é significativo também observar um pouco da história para compreender melhor a estética desenvolvida por Witkacy. Nesse contexto, é pertinente lembrar que o período entreguerras na Polônia, também denominado de “Segunda República”, foi um período de muita instabilidade. Segundo Siewierski (2000, p. 144, grifo do autor), “a literatura da época do entre-guerras não pode ser definida, como a dos períodos anteriores, em termos de alguns traços estilísticos dominantes, sendo a diversidade de estilos e *credos* estéticos e filosóficos sua principal característica”. O autor também afirma que, embora predominasse, na prosa polonesa de entreguerras, uma tendência realista, esse foi também um período de

[...] “revolução nas artes e na literatura”, tempos de reação antipositiva na cultura europeia, marcada pelo pensamento de Nietzsche, Bergson, Croce, Freud, Husserl, pela física de Einstein, pelas obras de Picasso, Kafka, Joyce, Proust, Pirandello. A literatura polonesa de entreguerras também participa dessa “revolução” e alguns dos seus maiores representantes – Schulz, Witkacy, Gombrowicz, Leśmian – introduzem valores que não se enquadram nas tendências predominantes, não compartilham o entusiasmo pela “massa, cidade, máquina”, e rompem com as técnicas neorrealistas. (SIEWIERSKI, 2000, p. 145).

Excetuando-se o período em que Witkacy participou formalmente do grupo Formista, ele nunca se ligou a uma tendência específica. Enquanto escritor, seguiu da mesma maneira, no entanto, a sua originalidade, a tendência ao catastrofismo e ao grotesco fizeram com que os estudiosos da literatura polonesa, especialmente Jan Błoński (1931-2009), Ludwik Flaszen (1930-2020) e Konstany Puzyna (1929-1989), desde o final da década de 1940, interligassem o nome de Witkacy a outros dois escritores, Bruno Schulz (1892-1942) e Witold Gombrowicz (1904-1969). Juntos, os três são considerados os maiores representantes da prosa moderna, sendo referidos também como “os três mosqueteiros” da vanguarda polonesa. Evidentemente que essa não é uma união oficial, tampouco estabelecida quando estavam em plena atividade artística. Siewierski enfatiza que os três não formaram nenhuma “escola” nem grupo literário específico, “cada um era uma ‘escola’ em si



mesmo, bem distinta no seu temperamento artístico e relacionamento com a forma” (SIEWIERSKI, 2000, p. 157-158).

Tendo Witkacy se suicidado em 1939, e Schulz morto em 1942 devido à perseguição aos judeus, o único a sobreviver à Segunda Guerra foi Gombrowicz. Witkacy e Schulz chegaram a se corresponder e, inclusive, escreveram críticas ao trabalho um do outro. Schulz também analisou criticamente trabalhos de Gombrowicz e vice-versa, mas o único a verbalizar essa suposta união entre os três escritores foi Gombrowicz, colaborando para a criação de um cânone da literatura polonesa. Em seu diário, o autor assim define cada um dos “três mosqueteiros”:

Witkiewicz: uma afirmação propositada das loucuras da *forma pura* por vingança e para que se consume o destino trágico, um louco desesperado. Schulz: perda na forma, um louco afogado. Eu: um desejo de furar a forma para chegar a meu próprio *eu* e à realidade, um louco revoltado. (GOMBROWICZ apud SIEWIERSKI, 2000, p. 158).

A tríade de escritores ganhou popularidade especialmente no final dos anos 1960 e 1970, fora da Polônia, quando as peças de Witkacy e de Gombrowicz começaram a ser encenadas. Hoje, o nome dos três aparece sempre em conjunto na maioria dos livros sobre literatura polonesa do século XX. No artigo *Three modernists: Witkacy – Schulz – Gombrowicz (similarities and differences)*, Włodzimierz Bolecki (2014) ressalta um aspecto importante acerca dessa união. Para o autor,

A maioria das justaposições de Witkacy, Schulz e Gombrowicz são dominadas por uma busca por princípios estéticos, filosóficos e artísticos comuns e por um lugar comum para eles no mapa da literatura polonesa do século XX. Enquanto a caracterização dessa comunidade se enriquece continuamente, invariavelmente as discussões acerca da vanguarda, do grotesco e do paródico nas obras desses autores banalizam-se crescentemente. Obviamente, esta tese é real, mas, ao invés de unir esses autores, deve diferenciá-los; grotesco e paródia nos mundos de Witkacy, Gombrowicz e Schulz são fenômenos totalmente distintos. (BOLECKI, 2014, p. 14-15, tradução nossa)<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> No original: “Most juxtapositions of Witkacy, Schulz, and Gombrowicz are dominated by a search for common esthetic, philosophical, and artistic principles and a common place for them on the map of twentieth century Polish literature. While the characterization of this community is enriched continually, invariably discussions of the avant-garde, grotesque, and parodic in the works of these authors are increasingly banal. Obviously, this thesis is real, but, instead of uniting these authors, it should differentiate them; grotesque and parody in the worlds of Witkacy, Gombrowicz, and Schulz are entirely different phenomena”.

A ausência de uma crença ou ideologia importada do Ocidente é um aspecto marcante na prosa dos três autores. Embora, no momento histórico em que viviam, delineava-se fortemente uma polarização política, entre direita e esquerda, conservadores e progressistas, entre outras dicotomias, os três não cederam a essas polarizações e conseguiram superar tais antíteses. Acerca da importância dos três escritores, Siewierski ainda complementa:

Witkacy, Schulz e Gombrowicz não foram representantes típicos da Vanguarda. Não foram, apesar de suas inovações e experimentos com a forma, seu questionamento das crenças e visões de mundo oficiais. Da Vanguarda afastava-os o ceticismo em relação ao futuro, a aversão à cientificização da vida social e da arte, assim como a não participação em grupos artísticos. [...] *Outsiders*, insubmissos às modas e aos *comme il faut* dos seus tempos, souberam, no entanto, como ninguém entre os escritores poloneses da primeira metade deste século, garantir longevidade às suas obras. (SIEWIERSKI, 2000, p. 159-160, grifos do autor).

Como dito anteriormente, a partir de 1925, Witkacy foi mudando, de forma considerável, a direção principal de seus interesses. Praticamente abandonou os campos de atividade artística dos quais acreditava ser possível realizar os pressupostos teóricos da Forma Pura: a pintura e o teatro. Na pintura, como vimos, limitou-se à pintura de retratos, e, depois, acabou também desistindo do drama em favor do romance, que, segundo o artista, nunca alcançaria os preceitos da Forma Pura. Mais tarde, na década de 1930, Witkacy se dedicou também à filosofia. Em 1935, publicou *Conceitos e teoremas implicados pelo conceito de existência*, considerada sua principal obra filosófica, na qual formulou um sistema denominado monadismo biológico (DEGLER, 1986).

Um aspecto marcante, que pode ser observado ao longo da carreira de Witkacy, é a sua predileção pelo grotesco. Seus romances e peças de teatro são recheadas de variações do demoníaco, e o autor frequentemente combina suas experiências pessoais em forma de paródia grotesca. Sua obsessão pela autorrepresentação não se limitou, portanto, à esfera visual, de modo que é possível identificar diversos rastros de autorreferencialidade em sua produção literária.

### **3.1 Autobiografia e autoficção**

Assim como a produção de autorretratos tem uma longa tradição no campo das artes, as escritas de si também correspondem a uma fatia considerável da

literatura de Witkacy. Parece que o estudo e a expressão de si, do *eu* do artista, seja por meio visual ou verbal, são um ponto de constante interesse e especulação. Embora esta pesquisa seja primordialmente sobre a produção de retratos e autorretratos de Witkacy, seria injusto, nessa abordagem sobre “expressões de si”, deixar de mencionar seu profícuo trabalho no campo literário.

Utilizar abordagens contemporâneas da teoria literária para analisar as escritas de si dentro do trabalho literário de Witkacy é uma tarefa um tanto complexa, primeiro pela peculiar confusão conceitual acerca da utilização dos termos autobiografia, romance autobiográfico e autoficção e, segundo, pela variedade de formas que o autor encontrou para se autorretratar em meio aos seus romances e dramas. Poderíamos dizer que esses traços autobiográficos se referem ao que Barthes (1979) denominou de *Biografemas*? Como as obras de Witkacy poderiam ser classificadas? Seus romances seriam autobiográficos ou autoficções? E como essas categorias poderiam ser articuladas na análise de sua dramaturgia?

À primeira vista, ou à primeira “lida”, Witkacy não estabelece um pacto autobiográfico com o leitor, como defendido por Philippe Lejeune (2014), portanto, poderia se excetuar a hipótese de autobiografia, pois, como afirma o autor, a autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). A voz que narra seria, ao mesmo tempo, o autobiógrafo e o autobiografado. Autor, narrador e personagem estariam unidos em um só. Considerando que a autobiografia representa, na literatura, o equivalente ao autorretrato, seria coerente também analisar o estatuto de verdade que se atribui ao gênero.

Assim, do mesmo modo que defendo que um autorretrato não poderia ser avaliado como um “retrato fiel” do sujeito, pois a sua feitura envolve questões profundamente subjetivas, assim também penso sobre a autobiografia. Nesta, tal como no autorretrato, o autor oferece ao público apenas uma versão de si, omitindo ou supervalorizando fatos e aspectos de sua vida. Mesmo que tenha uma intenção genuinamente verdadeira de descrever suas experiências da forma mais verossímil possível, seus relatos ainda dependerão da memória, das lembranças do que viveu. E, nesse processo, muitos fatos são apagados ou reconstruídos de forma diferente de como realmente aconteceram. Conforme disse Roland Barthes (1987, p. 47):

Como criatura de linguagem, o escritor está sempre envolvido na guerra das ficções (dos falares) mas nunca é mais do que um brinquedo, porque a linguagem que o constitui (a escritura) está sempre fora de lugar (atópica); pelo simples efeito da polissemia (estádio rudimentar da escritura), o engajamento guerreiro de uma fala literária é duvidoso desde a origem.

Nesse sentido, divirjo igualmente de Doubrovsky, o qual afirma que, quando alguém escreve uma autobiografia, busca contar toda sua história, desde as origens. O autor depois reconhece que a autobiografia não pode carregar todo um estatuto de verdade, afirmando, em seu texto *O último eu*, que

Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção. (DOUBROVSKY, 2014, p. 122).

Além de toda biografia ou autobiografia apresentar apenas um recorte da vida de uma pessoa, este será sempre um “retrato” subjetivo modelado pela memória do autor. Philippe Lejeune também reconhece que há um risco em atribuir à autobiografia um estatuto de verdade. Assim, o autor sintetiza sua ideia de pacto autobiográfico da seguinte maneira: “Nas minhas aulas, eu sempre começo explicando que uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas antes quando ele diz que a diz” (LEJEUNE, 1998, p. 234 apud ALBERCA, 2013, p. 25, tradução nossa)<sup>63</sup>.

Uma confusão conceitual ainda maior surge especialmente com o neologismo ‘autoficção’, cunhado por Serge Doubrovsky (1977), termo que une duas formas de escrita que, teoricamente, deveriam se opor. Segundo Anna Faedrich (2015), a teoria da literatura ainda não foi capaz de estabelecer um entendimento comum do que estaria dentro da categoria de autoficção e do que estaria fora. Nesse sentido, considero importante tecer algumas ponderações, bem como questionamentos a respeito das ditas “escritas de si”, entre outros motivos, para que seja possível situar a obra literária de Witkacy na perspectiva da teoria literária e para que o termo de Serge Doubrovsky não seja utilizado de forma banal ou leviana.

---

<sup>63</sup> No original : “Dans mes cours, je commence toujours par expliquer qu’une autobiographie, ce n’est pas quand quelqu’un dit la vérité sur sa vie, mais quand il dit qu’il la dit”.

Quando falamos sobre escritas de si, um longo caminho histórico pode ser percorrido, desde a cultura greco-romana até Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), quando, supostamente, a autobiografia se tornou conhecida a partir das *Confissões* do filósofo. Nesse livro, Rousseau narrou sua trajetória pessoal, oferecendo ao leitor a oportunidade de conhecer o contexto em que muitas de suas teorias surgiram. Embora ainda haja discussões e controvérsias no campo da teoria literária sobre a constituição e o desenvolvimento do gênero autobiográfico, as *Confissões* de Rousseau representam uma referência importante e largamente assumida na área.

Durante muito tempo, o gênero autobiográfico foi desvalorizado e tratado com certo desprezo nos estudos do campo da teoria literária, que priorizava, até então, as produções ficcionais. Com Philippe Lejeune (2014) e seu *Le pacte autobiographique*, de 1975, o gênero começou a assumir maior visibilidade. O autor iniciou sua trajetória teórica com a publicação da pesquisa *L'Autobiographie en France*, em 1971, que mapeava as manifestações da autobiografia na França, e ele vem, há mais de quarenta anos, dedicando-se à investigação das escritas autobiográficas, percorrendo diferentes caminhos, desde a autobiografia canônica até as práticas mais contemporâneas. Sua obra não só abrange as formas verbais de expressão de si, como textos de autores consagrados, mas também discute a automodelagem do homem comum, os relatos daqueles que não escrevem e as manifestações autobiográficas no cinema, na pintura e até mesmo na internet<sup>64</sup>.

Apesar de ser relativamente recente a utilização do termo 'autoficção', o respectivo inventor do neologismo reconhece que não engendrou propriamente a autoficção enquanto gênero literário. Esse reconhecimento é efetivamente tardio, pois, inicialmente, Doubrovsky utiliza o termo com o objetivo de definir sua própria prática literária. Só anos mais tarde, após discussões mais aprofundadas sobre o tema, é que o teórico foi tornando seus discursos menos rígidos. Hoje, portanto, podemos dizer que houve uma atualização do conceito, sendo possível utilizá-lo de forma mais abrangente para analisar obras literárias que possuem aspectos autobiográficos.

Sobre a confusão que se estabelece na delimitação conceitual de autoficção e sua diferenciação em relação ao romance autobiográfico, Faedrich (2015) observa

---

<sup>64</sup> Ver: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

que alguns teóricos consideram esse último uma classificação ultrapassada e preferem não o distinguir do primeiro. Nesse sentido, portanto, autoficção e romance autobiográfico representariam conceitos equivalentes, contudo, a autora atenta para uma sutil diferença que existe entre essas duas modalidades de escrita literária e que requer ser avaliada:

O pacto do romance autobiográfico é o fantasmático; o autor não tem a intenção de se revelar no texto e só o encontramos recorrendo à extratextualidade. [...] Na autoficção, um romance pode *simular* ser uma autobiografia ou camuflar, com ambiguidades, um relato autobiográfico sob a denominação de romance. Como anotou Manuel Alberca, há um salto qualificativo do romance autobiográfico à autoficção; da dissimulação e do ocultamento do romance autobiográfico passa-se à simulação e à aparência de transparência da autoficção. (FAEDRICH, 2015, p. 47, grifo da autora).

Ainda segundo Anna Faedrich, o conceito de autoficção tem como objetivo “aliviar” o autor do pacto autobiográfico, pois Doubrovsky considerava que a autobiografia só era digna de ser elaborada por grandes personalidades. O teórico, na apresentação do seu livro *Fils* (1977), faz a seguinte provocação:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos figurões deste mundo, ao crepúsculo de suas vidas, e em estilo elegante. Ficção, de eventos e fatos estritamente reais; se preferir, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, *fiões* de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, *concreta*, como se diz da música. Ou ainda, *autofricção*, pacientemente onanista, que espera agora poder compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY, 1977, p. 10, grifos do autor, tradução nossa)<sup>65</sup>.

Uma das principais questões que acompanha o surgimento do termo autoficção é a categoria da verdade. O vocábulo surge a partir da ideia de que é possível denunciar o quanto uma autobiografia pode ser construída e imaginada. A discussão gira em torno, portanto, de construções paradoxais – falso x verdadeiro; ficção x realidade; mentira x verdade; real x imaginário – e o indivíduo em si – identidade(s); fragmentação do sujeito; autorreferência; metaficção. Assim, ao jogar

<sup>65</sup> No original: “Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels ; si l’on veut, autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofricction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir”.

com gêneros, entendidos inicialmente como antagônicos (autobiografia e romance), e lançar o termo 'autoficção', Doubrovsky problematiza as noções de real (ou referencial) e ficcional.

Já para Eurídice Figueiredo (2013), autoficção seria uma espécie de romance autobiográfico pós-moderno em um formato inovador. Nesse modelo, encontram-se “narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem ‘eu’ sem que se saiba exatamente qual instância enunciativa ele corresponde” (FIGUEIREDO, 2013, p. 61). A autora complementa, ainda, afirmando que há uma predisposição na atualidade de se considerar como autoficção sempre que a narrativa demonstra inspiração nos fatos da vida do autor. Assim,

Em relação ao nome do protagonista, ele tanto pode coincidir com o nome do autor (ou algum apelido), como pode ser ausente. Além disso, o romance autoficcional costuma ter as características apontadas para o romance pós-moderno: a fragmentação formal, a ausência de linearidade, a descrença na possibilidade de se oferecer uma verdade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade: o escritor/narrador/personagem encena a escrita de si, rompendo a ilusão romanesca (típica do romance moderno, sobretudo do século XIX). Esse escritor fictício, que aparece como narrador e personagem da autoficção, em geral é irônico, fala de si mesmo de maneira depreciativa, mordaz; como elemento positivo nessa figura de escritor, destaca-se uma certa devoção ao ato da escrita. (FIGUEIREDO, 2013, p. 66).

No âmbito deste trabalho, considero ser mais coerente a utilização do termo autoficção de acordo com os parâmetros adotados por Vincent Colonna, que, segundo Jean-Louis Jeannelle, diferencia-se do de Doubrovsky. Colonna entende, pois, a modalidade de maneira mais extensiva, não se limitando à contemporaneidade e estendendo o conceito para o conjunto de procedimentos de “ficcionalização de si” em qualquer tempo (JEANNELLE, 2007, p. 21 apud FIGUEIREDO, 2013, p. 63).

Segundo Colonna (2014), devido ao declínio do romance autobiográfico, o surgimento do termo 'autoficção' pode ter colaborado para dar um novo estímulo ao gênero. O teórico estabelece então quatro categorias de autoficção (fantástica, biográfica, especular e intrusiva) (COLONNA, 2014), que colaboram oferecendo caminhos interessantes para a interpretação das escritas de si. Colonna enfatiza, no entanto, que não deseja indicar uma grade de leitura, pois, na prática, os romances são híbridos e misturam procedimentos de um ou outro tipo.



No prefácio que escreveu para o seu mais famoso romance, *Nienasyenie* (*Insaciabilidade*, 1930), Witkacy tece algumas considerações interessantes sobre o romance enquanto gênero literário e sua relação com a vida do escritor. O autor inicia o texto da seguinte forma:

Sem pretender saber se o romance é ou não uma obra de arte – para mim não é –, gostaria de refletir sobre o problema da relação do romancista com a sua vida e com os que o rodeiam. Para mim, o romance é antes de tudo a descrição do discurso de um certo fragmento da realidade, imaginada ou verdadeira – não importa – mas da realidade definida no sentido de que o principal nele é o conteúdo em vez da Forma. Obviamente, isso não exclui a fantasia mais desenfreada no assunto e na psicologia dos personagens. Acontece apenas que o leitor é forçado a acreditar que as coisas são ou poderiam ser assim e não de outra forma. Essa impressão depende também de como as coisas são apresentadas, ou seja, da forma das diferentes partes e frases, e da composição geral: mas os elementos artísticos do romance não constituem um conjunto que atua diretamente por meio da forma e da construção; servem especialmente para expandir o conteúdo "vital", para sugerir ao leitor um senso de realidade das pessoas e eventos descritos. (WITKIEWICZ, 1973b, p. 9, tradução nossa)<sup>66</sup>.

No trecho, Witkacy, mais uma vez, reforça que não considera o romance como arte verdadeira. Esse julgamento se deve, como ele mesmo explica, ao fato de o romance ter como ponto central o conteúdo e não a forma, de maneira oposta ao que era definido em seus tratados teóricos. É interessante também observar que Witkacy acredita que o gênero possui uma relação com a realidade, mesmo que seja apenas um recorte de algo imaginado ou verdadeiro, e que, pela especificidade do romance, este possui, invariavelmente, um vínculo com a realidade. A maneira como Witkacy articula as palavras, especialmente no trecho citado anteriormente, nos faz pensar o quanto jogou, consciente ou inconscientemente, com o duplo real x imaginário de sua própria vida. Embora as discussões acerca do termo ‘autoficção’

---

<sup>66</sup> No original: “Sin pretender saber si la novela es o no una obra de arte – para mí, no lo es –, querría contemplar el problema de las relaciones del novelista con su vida y quienes le rodean. Para mí, la novela es por encima de todo la descripción del discurso de un determinado fragmento de la realidad, imaginada o verdadera – lo mismo da –, pero de la realidad definida en el sentido de que lo principal en ella es el contenido en lugar de la forma. Evidentemente, esto no excluye la fantasía más desenfrenada en el tema y en la psicología de los personajes. Se trata únicamente de que el lector se vea obligado a creer que las cosas son o pudieran ser así y no de otra manera. Esta impresión depende asimismo de cómo se presentan las cosas, o sea de la forma de las diferentes partes y frases, y de la composición general: pero los elementos artísticos no constituyen en la novela un conjunto que actúa directamente a través de la forma y la construcción; sirven especialmente para ampliar el contenido "vital", para sugerirle al lector un sentido de realidad de las personas y los acontecimientos descritos”.

tenham se iniciado décadas após a morte do artista, é significativo perceber como as considerações acerca desse duplo (real x ficção) já permeavam suas reflexões e prática literária desde muito cedo, como veremos a seguir.

As cartas que Witkacy escreveu também representam um valioso material para análise das escritas de si. Nelas, o artista descrevia como se sentia psicologicamente, sobre suas relações de amizade, sobre os trabalhos que estava desenvolvendo. Essas cartas geralmente acompanhavam fotografias diversas, desde autorretratos a fotos de seus trabalhos (desenhos, pinturas etc.). O relacionamento com a esposa, inclusive, ocorreu mais sob a forma epistolar do que por contato íntimo e cotidiano, o qual habitualmente se tem no matrimônio. Witkacy, como ele mesmo dizia nas inúmeras cartas enviadas, amava a esposa, mas tinha a liberdade como algo maior e mais importante.

As questões de identidade estão tão fortemente presentes nas inquietações de Witkacy que, em uma carta enviada a Helena Czerwijowska, uma jovem apaixonada pelo artista, ele confidenciou seus medos e as novas “personas” que ele via surgir dentro de si. Em dado momento, descreve essa identidade como uma espécie de máscara de ferro que cobre o rosto infantil dos seus antigos “eus”, anunciando o nascimento de um personagem, Maciej, “o mais monstruoso de todos”. Anos mais tarde, um reflexo dessa “nova identidade” do artista aparece em peças de teatro, como outros “eus” de personagens, como o herói de *Maciej Korbowa i Bellatrix* (1918), ou o personagem Korbowski na peça *Kurka Wodna* (1921), e o insano ditador em *Gyubal Wahazar* (1921) (GEROULD, 1981, p. 10-11). Alucinado por essas visões, Witkacy sente-se à beira de um colapso de loucura:

Eu apaguei a luz e experimentei um sentimento monstruoso, a sensação de que eu estava enlouquecendo (desta vez não figurativamente, mas realmente)... Eu fiz algumas composições com monstros e entrei num estado de extrema histeria nervosa beirando a loucura. Temo não conseguir abandonar isso. Hoje veio à minha mente: eu já não cruzara a linha? Estou terrivelmente doente e talvez nunca mais fique bem. Eu sinto a loucura muito claramente e estou monstruosamente amedrontado... Apenas uma pilha de desenhos será deixada depois que eu for embora ... Eu sou o mais infeliz dos seres humanos. Eu estou muito doente e todo amarrado em nós dentro de mim ao ponto da loucura... (WITKIEWICZ apud GEROULD, 1981, p. 10-11, tradução nossa)<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> No original: “I put out the light and I experienced a monstrous feeling, the feeling that I was going mad (this time not figuratively, but really)... I did a couple of compositions with monsters and got into a

Sobre escritas de si, mas não necessariamente inseridas em um gênero literário específico, podemos considerar o texto *Termos & Condições* também como uma manifestação autoficcional, uma vez que o artista se autodefine e, ao mesmo tempo, dissimula-se como empresa. A que gênero esse texto pertence? Se pensarmos que as fronteiras entre os gêneros literários muitas vezes se apresentam de forma difusa, talvez não seja necessário estabelecer uma categoria específica, apenas buscar esses traços para tentar melhor entender quem foi esse “personagem” criado e chamado Witkacy. É com esse objetivo que seguiremos agora para a análise das duas obras escolhidas.

### **3.2 Um romance de formação? 622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta – 622 quedas de Bungo, ou uma mulher demoníaca**

O primeiro experimento de Witkacy, o qual trataremos aqui como autoficcional, foi o longo romance *622 quedas de Bungo, ou uma mulher demoníaca*. Por motivos pessoais, talvez pela forma irreverente com que muitos personagens foram criados, inspirados no círculo artístico que envolvia Witkacy, e por conter cenas eróticas muito ousadas, a obra só foi publicada mais de trinta anos após a morte do autor. Preocupado com a repercussão que a obra poderia ter na sensibilidade de muitos artistas da época, o pai de Witkacy teve grande influência para que o livro não fosse publicado.

Assim, a publicação ocorreu somente após os esforços e uma longa pesquisa da historiadora e crítica literária Anna Micińska (1939-2001). Micińska era filha de Bolesław Miciński<sup>68</sup>, amigo de Witkacy, e, embora não o tenha conhecido, dedicou praticamente toda sua pesquisa à vida e à obra do artista. Sua pesquisa de mestrado, defendida em 1960, foi sobre esse primeiro romance, o qual, até aquele

---

state of extreme nervous hysteria bordering on madness. I'm afraid I won't be able to come out of it. Today it came into my mind: hadn't I already crossed the line?... I am frightfully sick and perhaps I shall never be well again. I feel madness very clearly and I **am monstrously afraid of it**... Only a pile of drawings will be left after I'm gone... I am the most unhappy of human beings. I am very sick and all knotted up within myself to the point of madness...”.

<sup>68</sup> Bolesław Miciński era sobrinho de Tadeusz Miciński, escritor e poeta do período da Jovem Polônia. Tadeusz Miciński escreveu romances místicos e é considerado um dos principais escritores do expressionismo polonês e precursor do surrealismo. No romance *Nienasylenie (Insaciabilidade)*, Witkacy dedica o livro à memória do amigo, Tadeusz Miciński, com a seguinte frase do poeta: “Eu, ao escolher meu destino, escolhi a loucura” (“*Ja, wybierając los mój, wybrałem szalenstw*”).

momento, ainda não havia sido publicado, ocorrendo, então, a publicação apenas em 1972.

A introdução do livro foi elaborada por Micińska, e esta apresentou uma visão geral e completa do romance. Além disso, a pesquisa da autora forneceu chaves de interpretações interessantes para a leitura, rastreando e encontrando nos personagens relações com o círculo familiar e de amigos do escritor. A partir da análise da autora, foi possível identificar, portanto, quase todos os personagens que desempenharam um papel na vida de Witkacy no período em que ele escreveu o romance.

*Bungo*, escrito entre 1909 e 1911, é dividido em três partes: Parte I: Vida e dialética; Parte II: Mulher demoníaca; Parte III: Tarde Demais!<sup>69</sup>. O enredo se passa em Zakopane, e a história conta sobre o relacionamento conturbado do personagem principal, Bungo, com a cantora de ópera, Akne Montecalfi. A primeira metade da obra é feita basicamente de conversas sobre arte entre Bungo e seu círculo íntimo de três artistas. Já a segunda metade foca no mundo de paixões que quase destrói o artista.

A técnica narrativa utilizada é tradicional, com narrador não especificado em terceira pessoa. Embora o narrador se mantenha próximo do ponto de vista de Bungo, à medida que o romance avança, este passa a ver o herói com ironia e distância cada vez maiores. Retratadas frequentemente na forma de diálogos, as cenas apresentadas no curso do romance são vagamente conectadas, todavia, a ação dramática em si não é complicada.

Acredito que o romance de Witkacy pode ser lido, efetivamente, sob duas perspectivas diferentes. A primeira delas seria como um romance autobiográfico comum, pois o autor segue uma linha bem tradicional de narração e não oferece indícios ao leitor de que o personagem principal é uma representação de si, nesse caso, o pacto estabelecido com o leitor seria o fantasmático. Por sua vez, a segunda possibilidade, certamente a que mais me atrai quando considero as “escritas de si” elaboradas por Witkacy, seria pela perspectiva da autoficção. Isso pois, como citado anteriormente por Faedrich (2015, p. 47), “na autoficção, um romance pode [...] camuflar, com ambiguidades, um relato autobiográfico sob a denominação de romance”.

---

<sup>69</sup> No original: Część I: Życie i dialektyka; Część II: Demoniczna kobieta; Część III: Za późno!

Se considerarmos, por um lado, a extensa pesquisa realizada por Anna Micińska acerca dos personagens de *Bungo* e o círculo próximo de Witkacy, temos a constatação do romance autobiográfico justamente pelo recurso extratextual. Por outro lado, ao considerar os motivos que inviabilizaram a publicação do romance quando este foi escrito, acredito que seja possível pensá-lo enquanto autoficção. Witkacy estava tão envolvido com suas questões artísticas e amorosas que elaborou uma paródia, um retrato escancarado e, ao mesmo tempo, velado de si. Assim como ressaltou Gerould (1981, p. 32, tradução nossa)<sup>70</sup>, em *Bungo*, Witkacy “[...] usou a forma do romance confessional para formular seus pontos de vista e dramatizar a si mesmo em uma versão literária de sua própria biografia imaginada”. Ademais, não só em *Bungo*, mas em vários trabalhos de Witkacy, há uma transposição irônica constante das pessoas do mundo real para o da arte. Nessa transposição, as figuras são deformadas e tratadas de forma parodística.

*Bungo*, o artista-herói do romance, simboliza um alter-ego de Witkacy, é um jovem introspectivo, sem foco, totalmente corroído por seus conflitos interiores, na descoberta e criação de si mesmo, sua personalidade como artista e suas teorias. A vida de *Bungo* pode ser lida como uma fonte de informações sobre a vida de Witkacy, bem como um laboratório de estudo do seu desenvolvimento como artista e a evolução das suas teorias estéticas. Embora as semelhanças entre *Bungo* e Witkacy sejam perceptíveis, a todo momento Witkacy também se esconde nas falas do herói, criando um jogo de autoficção, como no seguinte trecho: “A arte, para mim, não tem nada em comum com a vida; assim como, inversamente, a vida do artista não tem nada a ver com sua criação” (WITKIEWICZ apud GEROULD, 1981, p. 9, tradução nossa)<sup>71</sup>. Devido à natureza autobiográfica da obra, esse tipo de fala é paradoxal. Por esse e outros motivos, o uso do termo autoficção nos parece mais apropriado.

Se considerarmos o conceito de autoficção na perspectiva inicial proposta por Doubrovsky, de presença e revelação de uma concordância onomástica entre autor, narrador e personagem, como vimos, a interpretação de *Bungo* nessa visão não seria possível. No entanto, embora não haja essa concordância onomástica, não

---

<sup>70</sup> No original: “[...] used the form of the confessional novel to formulate his views and to dramatize himself in a literary version of his own imagined biography”.

<sup>71</sup> No original: “Art, for me, has nothing in common with life; as conversely the life of the artist has nothing to do with his creation”.

podemos deixar de considerar que, pela forma com que o romance foi publicado, acompanhado das considerações de Anna Micińska, a leitura se torna, em dada medida, tendenciosa, subordinada aos dados extratextuais.

Esses dados são, evidentemente, muito valiosos e, além de colaborarem para uma possível interpretação da obra, oferecem também a possibilidade de entrever as questões que atormentavam Witkacy em sua juventude. Antes mesmo de sua publicação, o romance já carregava o fardo de ser uma escrita sobre o próprio artista e seu círculo social, ademais, não haveria sentido os esforços despendidos pelo pai de Witkacy em convencê-lo a não o publicar.

Voltando à história do romance, apesar de Bungo “cair nas garras” da impiedosa Akne e esta representar o arquétipo da *femme fatale*, incorporando clichês como frivolidade erótica e uma insensibilidade moral, não é possível afirmar que há exatamente vítimas e algozes na trama. Bungo também se dedica a cometer todo tipo de excessos com as mulheres, e essa é mais uma característica que une o protagonista ao autor, como veremos mais adiante.

Akne Montecalfi, uma das personagens centrais, que também dá título ao romance como “a mulher demoníaca”, representa a famosa atriz Irena Solska (1877-1958), paixão doentia que Witkacy teve ainda na juventude. Em passagens extremamente ousadas, descrevendo comportamentos sexuais que chocavam a sociedade de sua época, Witkacy expõe toda a perversidade erótica de Akne e como ela envolve Bungo em seu poder.

Assim como Akne, Solska também era casada, esta última com um famoso ator, Ludwik Solski (1855-1954), e era quase dez anos mais velha que Witkacy. Não tendo apenas Witkacy como amante e sendo uma figura notável no meio artístico, a atriz foi retratada por inúmeros pintores e serviu de inspiração para personagens em obras literárias<sup>72</sup>. A seguir, temos dois retratos da atriz produzidos por artistas consagrados da época e importantes ícones da Jovem Polônia. O primeiro (Figura 83) é de autoria de Leon Wyczółkowski (1852-1936) e o segundo (Figura 84), de Stanisław Wyspiański (1869-1907).

---

<sup>72</sup> Anna Żakiewicz (2015b) afirma que os escritores Stanisław Eliaż-Radzikowski (1869-1935) e Jerzy Żuławski (1874-1915), ambos tendo sido amantes de Irena Solska, produziram histórias em que, aparentemente, Solska aparece como personagem.



Figura 83: Leon Wyczółkowski, Irena Solska (1899, pastel, 78 x 57 cm, Museu Nacional, Cracóvia).



Figura 84: Stanisław Wyspiański, Retrato de Irena Solska (1904, pastel, 48 x 62 cm, Museu Nacional, Poznań).

No retrato de Leon Wyczółkowski (Figura 83), Solska aparece com um vestido de gala decotado e o ombro à mostra. Olhando fixamente para o observador, a mulher se recosta apoiando com o braço direito sobre uma superfície. O fundo construído com tons em azul e verde somado ao vestido de cor escura contrastam com a pele clara da atriz. Já no retrato de Wyspiański (Figura 84), Irena Solska aparece em um traje mais leve. Com o braço esquerdo apoiado no que aparenta ser um encosto de cadeira, a atriz parece ter sido flagrada enquanto ajeitava delicadamente os cabelos ruivos desgrenhados. Embora sejam muito diferentes, ambos apresentam a atriz como uma mulher ruiva e sensual.

Voltando, mais uma vez, às questões relacionadas ao romance, é importante frisar que, quando o autor o escreve, ele tinha apenas 25 anos, no entanto, já demonstrava uma capacidade impecável em seduzir o leitor. Em decorrência da forma ainda “imatura” com que Witkacy desenvolveu a escrita, se comparada aos romances publicados anos mais tarde, os críticos e estudiosos da obra do artista costumam se referir a *622 quedas de Bungo* como um romance juvenil.

Não obstante, o modo como Witkacy descreve os personagens, com uma riqueza de detalhes e analogias, faz com que a imagem literária apareça vividamente na imaginação do leitor. As ricas discriminações demonstram também o interesse particular que o escritor nutria a respeito das características humanas, as



quais explorava semelhantemente no campo visual. As características de Akne, por exemplo, são extensamente minuciadas no romance. A cantora é descrita como uma mulher pálida e de olhos verdes e, entre inúmeras características, Witkacy a define como uma mulher “diabolicamente linda e perversa”. Anos após escrever o romance, em 1919, Witkacy ainda o complementa com um prefácio assinado sob o pseudônimo de Genezyp Kapen<sup>73</sup> e um epílogo. No prefácio, Witkacy, sob a figura de Genezyp, demonstra uma perspectiva um pouco diferente sobre as mulheres, como pode ser constatado do seguinte fragmento:

[...] É impossível descrever uma mulher "por dentro". É nesse ponto que os maiores titãs da literatura se desintegram. Uma mulher “por dentro” só pode ser descrita por uma mulher. Estranhamente, ele nunca o faz [...], todas as escritoras se dedicam ao sutil disfarce de si mesmas e dos outros. Isso não significa que a mulher seja um monstro que ninguém pode revelar. Uma mulher de verdade não é má nem boa, ela é uma mulher – isso é o suficiente, e somente os homens são sempre culpados. (WITKIEWICZ, 1972, p. 451-452 apud ŻAKIEWICZ, 2015b, p. 57, tradução nossa)<sup>74</sup>.

622 *quedas de Bungo* incluiu também extensos retratos psicológicos do círculo artístico e de amizade de Witkacy, no entanto, devido à utilização de pseudônimos criativos, a identificação desses com as pessoas do mundo real não é uma tarefa tão fácil. Alguns personagens que se encontram no romance e que fazem parte do círculo de amizade de Witkacy são: Edgar, Duque de Nevermore, que representa o amigo de infância Malinowski; e o personagem Barão Brummel, que representa seu amigo Leon Chwistek. Embora o tema principal do romance seja a formação de Bungo enquanto artista e a sua relação amorosa com uma mulher demoníaca, a atriz Irena Solska, é possível encontrar passagens descrevendo ações homoafetivas entre Nevermore e Bungo. Aparentemente, Bungo é seduzido por Nevermore, e essa seria uma das mais sérias ‘quedas’ do protagonista.

*Bungo* não é apenas um desabafo doloroso do romance de Witkacy com Solska, mas representa igualmente uma maneira criativa de o artista expor e colocar

<sup>73</sup> Em 1930, Witkacy publicou um novo romance, *Nienasycenia (Insaciabilidade)*, que tem como protagonista um personagem com o mesmo nome.

<sup>74</sup> No original: “[...] Opisać kobietę ‘od środka’ jest nie sposób. Na tym załamują się największe tytany literatury. Kobietę ‘od środka’ może opisać tylko kobieta. Rzecz dziwna – nigdy tego nie robi [...], wszystkie piszące panie oddają się subtelnemu omamianiu siebie i innych. Bynajmniej nie znaczy to, że kobieta jest potworem, którego nikt zdemaskować nie może. Prawdziwa kobieta nie jest zła ani dobra, jest kobietą – to wystarcza, a winni są zawsze tylko i jedynie mężczyźni”.

em jogo suas inquietações em relação à arte. Por meio dos personagens e seus conflitos, as falas aderem a numerosas discussões sobre a natureza da individualidade humana, seu significado e seus objetivos. A essência do romance parece ser, portanto, a relação da arte com a realidade, o problema do artista e a sua relação com a vida, e a questão da criatividade artística e sua psicologia. Como bem observa Gerould (1981, p. 33-34, tradução nossa)<sup>75</sup>:

Bungo é particularmente revelador à luz desta dualidade e continuum "arte / vida", uma vez que o jovem herói e seu amigo procuram fazer da vida uma arte ou intensificar a vida através da arte. Os modelos dessas atitudes e personagens vêm tanto da arte e da leitura de Witkacy quanto da vida real e de sua biografia. O dândi que cria para si uma vida artificial que será uma obra de arte viva é o herói característico do esteticismo *fin de siècle*.

[...] A vida imita a arte, como afirmou Wilde; Witkacy, ao criar a si mesmo como Bungo, estava imitando seus heróis literários favoritos, cujas poses ele adota e parodia.

Narrativas de caráter autobiográfico, como a observada em *Bungo*, deram origem, em diversas línguas, a inúmeras terminologias no campo literário. Por exemplo, em francês, temos *roman du poète* ou *roman du romanciste*; em inglês, *artist self-novel*, *self-novel* ou *confessional novel*; em alemão, *Künstlerroman* ou *Künstlerdrama*; em português, autobiografia romanceada ou romance de artista, entre outros. Essas terminologias, utilizadas amiúde como sinônimos para designar uma mesma categoria de obras, muitas vezes acabam criando um campo de discussão nebuloso.

Ainda, essa "categoria" de escrita, apontada principalmente em língua alemã (*Künstlerroman*), tornou-se muito popular no final do século XIX e início do século XX e representou uma forte tradição ao longo do século XX com James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf, entre outros autores. Assim como o jovem termo 'autoficção', o *Künstlerroman* também é marcado por controvérsias nos estudos literários. Uma delas é a vinculação obrigatória das narrativas de artista ao gênero do romance em decorrência da etimologia da palavra de origem alemã (*Künstler* –

---

<sup>75</sup> No original: Bungo is particularly revealing in light of this "art/life" duality and continuum, since the young hero and his friend are seeking to make an art out of life or to intensify life through art. The models for these attitudes and characters themselves come as much from art and Witkacy's reading as from real life and his biography. The dandy who creates an artificial life for himself which will be a living work of art is the characteristic hero of *fin de siècle* aestheticism.[...] Life imitates art, as Wilde claimed; Witkacy, in creating himself as Bungo, was emulating his favorite literary heroes, whose poses he adopts and parodies.

artista; Roman – romance), o que acaba excluindo toda uma gama de possibilidades em que pode haver uma narrativa de artista, como, por exemplo, um drama ou um conto. Se tomarmos *Bungo* como um exemplo paradigmático de *Künstlerroman*, algumas considerações interessantes podem ser colocadas. Porém, é importante analisar, primeiramente, o conceito desse termo para, então, seguir com o discurso.

O *Künstlerroman*, além de ser considerado uma vertente do *Bildungsroman*, historicamente é tratado, por parte da crítica literária, como um subgênero do romance. Em alguns dicionários de termos literários, *Künstlerroman* aparece no verbete dedicado ao *Bildungsroman*, como em *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, de Chris Baldick (2001, p. 27, tradução nossa)<sup>76</sup>:

Bildungsroman [...]: uma espécie de romance que segue o desenvolvimento do herói ou heroína desde a infância ou adolescência até a idade adulta, por meio de uma busca conturbada por identidade. [...] Quando o romance descreve a formação de um jovem artista, como em *Um retrato do artista quando jovem* (1916), de Joyce, também pode ser chamado de \*KUNSTLERROMAN.

Embora apresentado em um verbete próprio, em *Concise Dictionary of Literary Terms*, de Harry Shaw (1976, p. 271, tradução nossa)<sup>77</sup>, *Künstlerroman* é indicado como um sinônimo de *Bildungsroman*:

Do alemão *Künstler* (“artista”) e do francês *roman* (“romance”), *Künstlerroman* se refere a uma narrativa que traça o desenvolvimento do autor (ou de um personagem que a ele se assemelhe) desde a infância até a maturidade. (Ver *BILDUNGSROMAN*, um sinônimo para este termo). A maioria desses romances retrata as lutas de uma criança sensível e artística para escapar dos mal-entendidos e da atitude burguesa de sua família e de seus conhecidos da juventude.

Franco Moretti, em seu ensaio *O romance de formação* (2020), traduzido recentemente no Brasil, dedica sua atenção à relação muito peculiar do gênero do *Bildungsroman* com o desenvolvimento sociocultural do romance europeu. Moretti

<sup>76</sup> No original: “Bildungsroman [...]: a kind of novel that follows the development of the hero or heroine from childhood or adolescence into adulthood, through a troubled quest for identity. [...] When the novel describes the formation of a young artist, as in Joyce’s *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), it may also be called a \*KUNSTLERROMAN”.

<sup>77</sup> No original: “From German *Künstler* (‘artist’) and French *roman* (‘novel’), *Künstlerroman* refers to a narrative which traces the development of the author (or that of an imagined character like the author) from childhood to maturity. (See *BILDUNGSROMAN*, a synonym for this term). Most such novels depict the struggles of a sensitive, artistic child to escape from the misunderstandings and bourgeois attitude of his family and youthful acquaintances”.

define o Bildungsroman como um gênero cuja “predisposição ao compromisso” com as formas narrativas “permitiu ao romance de formação sair vencedor da luta pela existência iniciada, entre os séculos XVIII e XIX, pelas inúmeras formas narrativas — romance histórico e romance epistolar, romance lírico, alegórico, satírico, ‘romântico’, Künstlerroman...” (MORETTI, 2020, p. 27). O autor ainda conclui:

Exatamente como em Darwin, o destino dessas formas foi determinado pela respectiva “pureza”: quer dizer, quanto mais fossem fiéis a um rígido modelo narrativo originário, mais difícil seria sua sobrevivência. E vice-versa, naturalmente: quanto mais uma forma foi capaz de flexibilidade e compromisso, melhor pôde governar-se no turbilhão sem síntese da história moderna. E a forma mais bastarda de todas elas torna-se o gênero dominante da narrativa ocidental. (MORETTI, 2020, p. 27).

O crítico italiano denomina, sob forma de ironia interpretativa, o Bildungsroman como “forma bastarda”. A proposta narrativa de Witkacy parece-nos proceder dentro de uma perspectiva impura e porosa desse gênero, uma ruptura “bastarda” da tradição pseudolinear do romance de formação.

Dessa forma, após avaliar os conceitos apresentados, notamos que *Bungo* não representa um *Künstlerroman* em seu sentido mais tradicional, pois, como o verbete de Shawn (1976) explica, o *Künstlerroman* retrata, geralmente, as lutas de um jovem artista contra as tradições da sociedade e da própria família, estabelecendo um tipo de conflito externo. Em *Bungo*, os conflitos são todos internos ao artista, são de natureza estética ou existencial, oscilam entre diferentes concepções da arte e da sua relação com a realidade. O personagem-herói não precisa lutar contra os valores de uma família ou de uma sociedade que não o compreende, ele não está em posição de isolamento, pelo contrário, no romance, Bungo é membro de um grupo de artistas que compartilha de suas inquietações, e isso é demonstrado em seguidos diálogos sobre arte. Além do mais, Gerould atenta para o fato de que os jovens, Bungo e seus amigos, não possuem preocupações externas relevantes:

Esses jovens personagens não estão lutando contra um mundo filisteu grosseiro, eles não têm preocupações financeiras e suas aventuras sexuais não são um protesto contra os costumes

burgueses, nem são julgados negativamente pela sociedade. (GEROULD, 1981, p. 36, tradução nossa)<sup>78</sup>.

Considerando que o *Künstlerroman* é, portanto, uma atividade simultânea de criação e crítica, isto é, uma representação simultânea do artista e o seu discurso crítico sobre a arte, *Bungo* pode ser interpretado como um primeiro esforço de autodefinição de Witkacy no campo da literatura, como também uma busca por sua verdadeira vocação na vida como artista. Em virtude das inquietações e dúvidas que o atormentavam, ademais a influência que as ideias do pai exerciam àquela época, escrever o romance talvez tenha sido uma forma de aliviar o peso de toda uma angústia existencial e da representação de 'ser um artista'. Por seu caráter heterogêneo, *Bungo* estaria, pois, em um meio caminho, em uma posição de intersecção entre a crítica, a ficção, o *Künstlerroman*, a autobiografia e a autoficção. Nesse sentido, acredito que a utilização do último termo parece ser mais adequada, uma vez que ele é capaz de superar, por exemplo, a forma do *roman a clef*<sup>79</sup>.

É importante ressaltar, ainda, que *622 quedas de Bungo* colabora profundamente com a criação do 'mito do artista', o qual Witkacy reforça também em outros trabalhos. Assim, o artista começa a ser visto, entre outras características, como um pervertido sexual. Entretanto, este talvez seja o único trabalho abertamente autobiográfico de Witkacy, dado que as peças e os romances escritos posteriormente, essas escritas de si, parecem mais ser relatos disfarçados de seu próprio drama interior, tratados com maior distância e ironia.

Apesar de o pai de Witkacy tentar frequentemente despertar o interesse do filho sobre os eventos políticos e todo o contexto social da época em que viviam, no período em que escreveu *Bungo*, Witkacy parecia indiferente à história e, sob influência de seu personagem autobiográfico, defendia o direito do artista de se desenvolver primeiro e de ser atormentado pela natureza metafísica do homem, em vez de se preocupar com temas nacionalistas ou sociais (GEROULD, 1981, p. 9-10). Anos mais tarde, ao escrever o prefácio do romance, o autor explica por que assumiu essa posição:

---

<sup>78</sup> No original: "These young characters are not fighting against a crass philistine world, they have no financial worries, and their sexual adventures are not protest against bourgeois mores, nor are they judged adversely by society".

<sup>79</sup> Como explica Baldick em *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, *roman a clef* é um termo francês usado para designar um tipo de romance em que o leitor, bem informado, reconhecerá pessoas identificáveis da vida real disfarçadas de personagens fictícios (BALDICK, 2001, p. 220).

Evitei cuidadosamente as questões nacionais e sociais, ou seja, meu romance é desprovido dos chamados fundos. O único fundo é a paisagem levemente esboçada, e tudo o que me esforcei para fazer lá foi mostrar a monstruosidade das experiências humanas contra o pano de fundo da beleza da natureza. (WITKIEWICZ apud GEROULD, 1981, p. 36, tradução nossa)<sup>80</sup>.

Com o passar do tempo, somada às experiências que o artista foi vivenciando, aos poucos ele foi desenvolvendo sua consciência da realidade social. Nesse processo, a viagem aos trópicos com o amigo Malinowski, em 1914, e, principalmente, os anos que passou na Rússia durante a Primeira Guerra foram salutares para ampliar a sua visão de mundo. Só em seus trabalhos ditos “mais maduros” é que a revolução, a violência, o catastrofismo e a crítica à mecanização de fato aparecem.

Paralelo ao romance, entre 1908 e 1912, Witkacy também realizou algumas ilustrações, das quais restam apenas fotografias. Não se sabe exatamente em que contexto elas foram criadas, se para acompanhar o livro em uma provável publicação ou se eram apenas exercícios sem grandes ambições artísticas. A existência dessas imagens, mais uma vez, deve-se ao costume que Witkacy tinha de fotografar seus trabalhos, desde pinturas a óleo a desenhos simples, e enviar com frequência aos amigos, à esposa e ao pai. A maior parte dessas fotografias pertence à extensa coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz. A seguir, estão reproduzidas duas ilustrações, *Bungo w upadku* (*Bungo em queda*) (Figura 85) e *Na dnie* (*No fundo*) (Figura 86).

---

<sup>80</sup> No original: “I have studiously avoided national and social issues, that is to say my novel is devoid of any so-called backgrounds. The sole background is the lightly sketched landscape, and all I endeavored to do there was to show the monstrosity of human experiences against the background of the beauty of nature”.



Figura 85: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Bungo em queda* (1908-1912, carvão, obra perdida, fotografia da coleção de Ewa Franczak e Stefan Okolowicz).



Figura 86: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *No fundo*, (1908-1912, carvão, obra perdida, fotografia da coleção de Ewa Franczak e Stefan Okolowicz).

Na primeira imagem, *Bungo em queda* (Figura 85), uma figura masculina de olhos arregalados aparece sendo seduzida e sob domínio da figura feminina acima dele. O fundo escuro contrasta bastante com os rostos pálidos do casal, e o olhar da mulher, provavelmente a personagem Akne, aparenta ser de indiferença e superioridade em relação ao olhar desesperado, ou talvez apaixonado, de Bungo.

Na segunda imagem, *No fundo* (Figura 86), que serviu de capa para algumas edições do romance na Polônia, embora apareça novamente um casal, as expressões apresentadas são muito distintas da ilustração anterior. A figura masculina se assemelha a um monstro, mostra-se transformada por um olhar diabólico, enquanto a mulher, abraçada a esse enorme corpo, parece totalmente entregue ao desejo, com os olhos fechados e um sorriso de prazer.

Para finalizar as considerações acerca do romance, é interessante ler o resumo da obra proposto por Jan Błoński:

O romance de Bungo com Akne é uma história quase comum sobre o romance de um pirralho com um vampiro. Um bom menino e uma grande atriz se conheceram, eles se separaram – uma ninfomaníaca cansada e um "rapaz sombrio" que agora fará comédias de amor



como jogos de pôquer, onde insultos como "Eu te amo" ou "Eu nunca vou te deixar" significam apenas as etapas de conquista ou submissão [...] A originalidade de Bungo é precisamente a confusão inseparável de perspicácia redutora com nostalgia metafísica [...] A degradação de um mito erótico é condição necessária para um levante estético. (BŁOŃSKI, 1972, p. 85 apud ŻAKIEWICZ, 2015b, p. 57, tradução nossa)<sup>81</sup>

Na sequência, trataremos de um tema importante que surge em *Bungo* e acaba se tornando um assunto recorrente nas obras de Witkacy: o mito da *femme fatale* ou mulher fatal.

### **3.2.1 O mito da femme fatale: Akne Montecalfi ou Irena Solska**

Witkacy conheceu a atriz que serviu de inspiração para a personagem do romance no final 1908, e tiveram um relacionamento ardente e tempestuoso no ano seguinte. Sabe-se que o artista realizou uma série de retratos em carvão da atriz, mas, infelizmente, estes são conhecidos também apenas por fotografias. Na obra a seguir (Figura 87), o artista retrata a atriz como a personagem de seu romance e apresenta a legenda *Pani Akne jest ciężkostrawna*, algo como "Sra. Akne é difícil de digerir". Não se sabe exatamente o que veio primeiro, se a escrita do romance ou a realização do retrato.

---

<sup>81</sup> No original: "Romans Bungo z Akne to niby-pospolita opowieść o romansie smarkacza z wampem. Spotkali się sympatyczny chłopaczek i wielka aktorka, rozstali – zeszmacona nimfomanka i »ponury drab«, który będzie teraz rozgrywał miłosne komedie jak partie pokera, gdzie odzywki w rodzaju »kocham cię« albo »nigdy cię nie opuszczę« oznaczają tylko etapy podboju czy uległości [...] Oryginalnością Bungo jest właśnie nierozłączne splątanie redukcyjnej przenikliwości z metafizyczną nostalgią. Degradacja mitu erotycznego stanowi konieczny warunek powstania – estetycznego".



Figura 87: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Sra. Akne é difícil de digerir* (1908-1912, carvão, obra perdida, fotografia da coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).

A personagem no retrato (Figura 87) encontra-se em posição frontal, ostentando um enorme e glamoroso chapéu que ocupa boa parte da imagem. O fundo é preenchido por linhas e formas de difícil identificação. Talvez pelo ombro direito à mostra, ou o formato dos olhos e o olhar fixo direcionado ao observador, a figura feminina desperta uma sensualidade incomum. Essa sensualidade se mostra semelhante à apresentada nos retratos de Leon Wyczółkowski (Figura 83) e Stanisław Wyspiański (Figura 84), embora a técnica e o estilo sejam muito diferentes em cada retrato.

Muito relacionado à experiência de frustração amorosa que Witkacy teve com Irena Solska e à própria escrita do romance, o arquétipo da *femme fatale*, que já era presente em diversas culturas, tornando-se tendência especialmente no século XIX e início do século XX, mostra-se vividamente presente no trabalho juvenil do artista. Na literatura, o arquétipo da *femme fatale* é aquele cuja personagem feminina seduz e engana o herói, estabelece uma relação assimétrica com os homens, torturando-os psicologicamente até que se tornem obcecados por ela ao ponto de não

conseguirem mais tomar decisões racionais, tornando-se incapazes de guiar a própria vida tamanha manipulação que ela consegue exercer.

O poder emanado pela *femme fatale* relaciona-se ao que Witkacy chamou de “demoníaco”. E sobre o conceito e o impacto do poder feminino, talvez resumindo sua experiência amorosa com Solska, o autor escreveu as seguintes palavras, em 1919: “Chamamos de poder demoníaco aquele que nos governa ou quer nos governar, agindo sobre os instintos predatórios, cruéis e vis que estão adormecidos em nós e apenas aguardam as oportunidades de se manifestar” (WITKIEWICZ apud ŻAKIEWICZ, 2015b, p. 53, tradução nossa)<sup>82</sup>.

Os demais retratos de Irena Solska exibidos adiante, criados por Witkacy eventualmente com uma legenda criativa, também são interessantes para perceber como a presença do arquétipo da *femme fatale* foi se apresentando em suas produções artísticas. No *Retrato de Irena Solska em um figurino* (Figura 88), a atriz é apresentada com uma espécie de roupão ou casaco enorme, cobrindo todo o colo, pescoço e uma pequena parte do rosto. Em um ângulo frontal, o formato dos olhos e o olhar direcionado ao observador são muito semelhantes aos do retrato apresentado anteriormente (Figura 87), no entanto, no lugar do enorme chapéu, neste último, a atriz porta uma faixa ou tiara na cabeça. O fundo é escurecido, mas não ornamentado como em *Sra. Akne é difícil de digerir*, destacando totalmente a face branca da retratada. Ademais, uma pequena porção do rosto é coberta por uma sombra, proporcionando uma atmosfera mais dramática e acentuando o aspecto sensual que a figura feminina desperta.

---

<sup>82</sup> No original: “Demoniczną potęgą nazywamy taką, która włada lub chce władać nami, działając na drapieżne, okrutne i podle instynkty, które w nas drzemią i czekają tylko sposobności, aby się objawić”.



*Figura 88: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Irena Solska em um figurino (1908-1910, carvão, obra perdida, fotografia da coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).*

Já nos retratos apresentados a seguir, uma imagem bem diferente da atriz é delineada, porém, em ambos, aparece novamente o enorme chapéu. Em *Sra. S. "Dziwaśka"* (Figura 89), Solska, da mesma forma, assume uma posição frontal e, embora também esteja olhando em direção ao observador, a sensualidade já não é um dado tão marcante como nos retratos anteriores. Ainda, a figura feminina parece ser mais jovem e, apesar de o chapéu produzir uma sombra em grande parte de seu rosto, os olhos aparentam ter sido propositalmente iluminados com um contorno branco. Na segunda imagem (Figura 90), Witkacy retrata o perfil da atriz, lembrando muito os ensaios fotográficos que fez nesse mesmo período, nos quais experimentava retratar uma mesma pessoa em vários ângulos.



*Figura 89: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Sra. S. "Dziwaśka" (1908-1910, carvão, obra perdida, fotografia da coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).*



*Figura 90: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Sra. S. demônio, um demônio vulgar (1908-1910, carvão, obra perdida, fotografia da coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).*

Em dado momento do romance, Bungo fala para Akne: “Acho que não encontrarei um pedaço de carne tão estéril como você. [...] Eu te amo furiosamente e lamento que, além do corpo, você não seja nada para mim [...], tu és a única que amo loucamente que não consigo pensar em nenhuma mulher sem nojo” (WITKIEWICZ, 1972, p. 451-452 apud ŻAKIEWICZ, 2015b, p. 55-56, tradução nossa)<sup>83</sup>. Embora seja a fala de um personagem ficcional, seria legítimo associá-la aos sentimentos do artista em relação a Solska? Responder a essa pergunta é um exercício temerário, visto que jamais saberíamos os reais sentimentos que Witkacy nutria pela atriz. No entanto, ao observar os retratos e as legendas que o artista criou, é inevitável não os relacionar. Quando Bungo reconhece Akne como um pedaço de carne, apesar de em seguida cair em contradição ao confessar seus sentimentos, é semelhante à atitude que Witkacy tem com Solska ao se referir a ela, por exemplo, como “*Difícil de digerir*” (Figura 87) ou *Sra. S. demônio, um demônio vulgar* (Figura 89).

Sobre *Sra. S. demônio, um demônio vulgar*, Anna Żakiewicz (2015b) cita uma passagem particularmente interessante do romance, que demonstra como imagem e texto se articulam nas criações de Witkacy:

[...] de vez em quando, ele olhava timidamente para Akne, e seu deleite aumentava cada vez mais. Ele a viu de perfil. Agora ela parecia uma Madonna de um dos primitivos italianos, mas uma Madonna que representava posando para o Mestre uma senhora italiana, que operava com uma adaga além de veneno, e que, com seu rosto estranho e pecaminosamente belo, forçou a ele para dar suas qualidades perversas à pura Mãe do Filho de Deus. Às vezes, no entanto, seu perfil maravilhosamente belo, como se esculpido na espuma dura do mar, tinha algo tão sagrado e tão distante de toda sensualidade que Bungo se lembrava da crença que tinha sobre ela com base em rumores monstruosos da cidade. E ainda assim algo extremamente sujo e maligno às vezes vagava pela boca dela [...]. Mas essa expressão apenas aumentou ainda mais a pureza e a santidade de seu olhar e parecia que Akne havia pagado com algumas perguntas cruéis pelo direito de compreender os mistérios mais profundos do Ser. (WITKIEWICZ, 1972, p. 163 apud ŻAKIEWICZ, 2015b, p. 54-55, tradução nossa)<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> No original: “Tak wyjąłowego kawała mięsa, jak ty, chyba już nie spotkam [...] Kocham cię wściekle i żałuję, że jednak oprócz ciała niczym nie jesteś dla mnie [...], ciebie jedną kocham do obłądu, że pomyśleć nie mogę o żadnej kobiecie bez wstrętu”.

<sup>84</sup> No original: “[...] od czasu do czasu patrzył nieśmiało na Akne i zachwyty jego potęgował się coraz bardziej. Widział ją z profilu. Wyglądała teraz na Madonnę któregoś z prymitywów włoskich, ale Madonnę, do której pozowała Mistrzowi jakaś włoska dama, operująca równie dobrze sztyletem, jak trucizną i która swoją dziwną i zbrodniczo piękną twarzą zmusiła go do nadania swych przewrotnych



No último retrato de Irena Solska aqui apresentado, realizado entre 1908 e 1910 (Figura 91), a atriz aparece acompanhada de um homem cuja identidade não foi identificada. Ambos se encontram em posição frontal, enquanto o homem de bigode, à direita da imagem, aparece com olhos arregalados, embora não olhe diretamente para o observador, a mulher aparenta semicerrar os olhos, como se buscasse enxergar melhor algo à sua frente. O rosto de Solska, nesse último retrato, apresenta-se mais fino e comprido se comparado aos retratos anteriores, tampouco sua figura desperta sensualidade como em *Sra. Akne é difícil de digerir* (Figura 87) e no *Retrato de Irena Solska em um figurino* (Figura 88).



Figura 91: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Retrato de Irena Solska e um homem* (1910, carvão, 40 x 62 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).

---

właściwości przezycystej Matce Syna Bożego. Chwilami jednak jej precudnie piękny profil, wyrżnięty jakby ze stężalej morskiej piany, miał w sobie coś tak świętego i dalekiego wszelkiej zmysłowości, że Bungo odwołał w myśli to przekonanie, które miał o niej na podstawie potwornych plotek miejskich. A mimo to coś niesłychanie plugawego i złego błąkało się czasem koło ust jej [...]. Ale ten wyraz podnosił tylko jeszcze bardziej czystość i świętość jej spojrzenia i zdawało się, że Akne okupiła jakąś okrutną askezą prawo pojmowania najgłębszych tajemnic Bytu”.



É sabido que Witkacy retratou Irena Solska pelo menos mais duas vezes, mais de quinze anos após os primeiros retratos em carvão. As imagens a seguir, reproduzidas em livros, infelizmente não foram encontradas em acervos de museus, justificando a ausência de mais informações a respeito da técnica, cores, dimensões e local onde estão abrigadas.<sup>85</sup> Ambos os retratos foram realizados em 1926, no ano seguinte a primeira publicação dos *Termos & Condições* da empresa.



Figura 92: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Irena Solska (1926).

---

<sup>85</sup> As imagens foram encontradas no artigo de Tomasz Pawlak, *Irena, Marian i Witkacy* (2019), disponível em: [https://witkacologia.eu/uzupelnienia/T.Pawlak/Irena\\_Marian%20i\\_%20Witkacy.html](https://witkacologia.eu/uzupelnienia/T.Pawlak/Irena_Marian%20i_%20Witkacy.html).



Figura 93: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Irena Solska (1926).

No primeiro retrato (Figura 92), Solska surge com um rosto jovial, muito semelhante ao retrato Sra. S. “Dziwańska” (Figura 89), no entanto, na imagem de 1926, no lugar do chapéu, a cabeça da modelo parece ter sido envolvida por uma claridade semelhante a uma auréola angelical. O gesto da cabeça apoiada à mão esquerda somado ao olhar tímido voltado ao observador concebem um ar ingênuo à imagem da atriz.

Já no segundo retrato (Figura 93), embora realizado no mesmo ano, Solska apresenta um semblante mais envelhecido. É o único entre todos realizados por Witkacy no qual aparece o registro do tipo segundo os *Termos & Condições* da empresa de retratos. Foi registrado como sendo do tipo mais “livre” e subjetivo de todos, o tipo E, que, segundo Witkacy, dependia unicamente da intuição da empresa. Como já mencionado, essa categoria era geralmente destinada às mulheres pelas quais o artista se sentia atraído, entretanto, não se sabe se, nesse período, Witkacy mantinha algum relacionamento com Solska.

Voltando ao romance, um fato curioso acerca do título dele é que, ao analisar o manuscrito, é razoável pensar que, inicialmente, o foco central da obra era a figura da *femme fatale*, ou mulher demoníaca, como escreve Witkacy, dado que a primeira parte do título (622 *upadki Bunga*) parece ter sido incluída posteriormente, como é possível notar na imagem adiante.

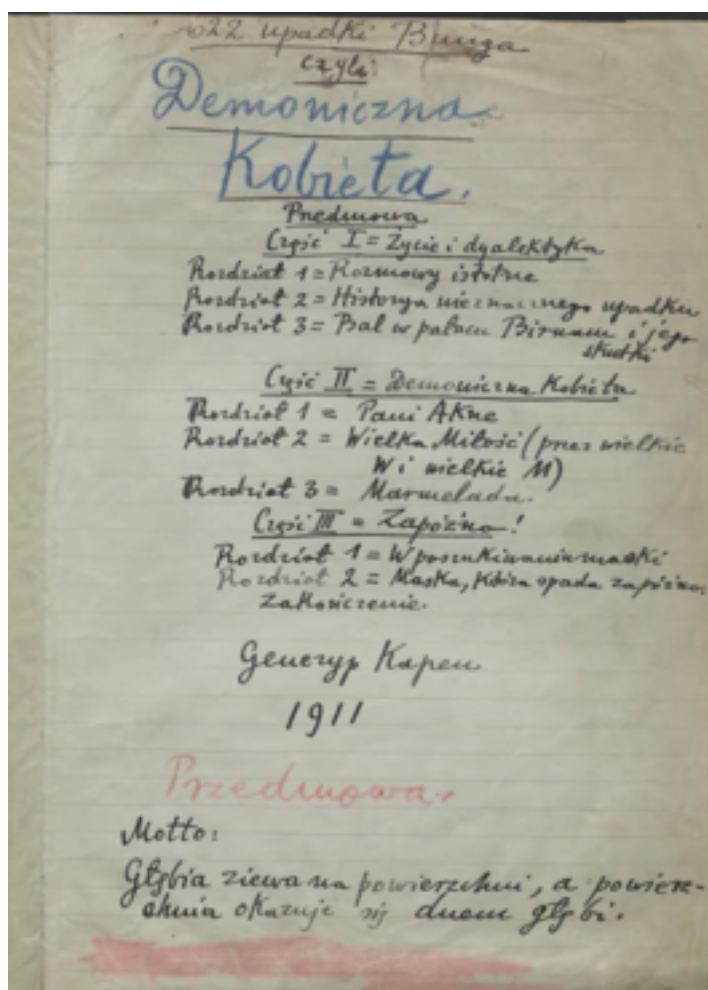


Figura 94: Manuscrito do romance 622 quedas de Bungo, ou uma mulher demoníaca.<sup>86</sup>

Embora Witkacy tenha se distanciado bastante do arquétipo da *femme fatale* com o passar do tempo, muitas obras e escritos realizados em um período mais maduro ainda remetem a esse conceito em vários níveis, como, por exemplo, na empresa de retratos. Nos *Termos & Condições*, no retrato do tipo B+d, o artista escreve: “A possibilidade de preservar a ‘beleza’ nos retratos femininos, e até

<sup>86</sup> O manuscrito completo encontra-se disponível em:  
<https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication/8151/edition/7484/content>.

mesmo sua intensificação para um certo chamado ‘demoníaco’”. Desse modo, nota-se que os resquícios da visão pessimista relacionada à mulher como fonte de maldade permanecem constantes em seus trabalhos. Além de estar presente nos inúmeros retratos do tipo B+d, a referência à mulher fatal também aparece no retrato triplo, no qual há um autorretrato do artista (Figura 59), conforme visto no segundo capítulo desta pesquisa.

No artigo *Demon seksu czy intelektu? Wizerunek femme fatale w młodzieńczej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza (Demônio sexual ou intelecto? A imagem da femme fatale nas obras juvenis de Stanisław Ignacy Witkacy)*, Anna Żakiewicz (2015b) fala sobre a presença do arquétipo na obra de Witkacy, especialmente a figura que Irena Solska significou em sua vida e a consequente influência que ela representou para a escrita do romance *622 quedas de Bungo*. Depois da experiência com Solska, o artista parece incorporar o poder sedutor da *femme fatale* em sua própria vida. Mesmo após se casar com Jadwiga Unrug, é sabido que ele teve várias amantes.

Sobre os inúmeros relacionamentos extraconjugais de Witkacy, Małgorzata Czyńska descreve, em seu livro *Metafizyczny harem: Kobiety Witkacego (Harém metafísico: Mulheres de Witkacy)*, 2016), as mulheres que fizeram parte da trajetória do artista. Segundo a autora, muitos desses relacionamentos se tornaram conhecidos graças às correspondências que Witkacy trocava com sua esposa, o que demonstra a relação incomum que o casal mantinha. Os levantamentos realizados por Czyńska revelam que Witkacy teve mais de oitenta amantes, documentadas em cartas, fotografias, obras e escritos diversos, sem contar os casos menos íntimos, ou menos casuais, que poderiam elevar esse quantitativo para mais de cem.

Entre esses relacionamentos, figuram mulheres da alta sociedade, atrizes, poetisas, estudantes, empregadas etc. Depois de Jadwiga Witkiewiczowa, sua esposa, o relacionamento mais duradouro e conturbado dele foi com Czesława Oknińska-Korzeniowska<sup>87</sup>, marcado por idas e vindas e relatado em inúmeras cartas endereçadas não só à esposa do artista, como a diversos amigos. Muito da melancolia e dos pensamentos suicidas que acompanharam o artista nos últimos anos de vida é atribuída às brigas ocorridas entre os dois. Essa amante, inclusive, é quem acompanha Witkacy ao fatídico vilarejo de Jeziory, lugar onde, após

---

<sup>87</sup> Ver Figura 30.

descobrir que o Exército Vermelho havia entrado na Polônia, Witkacy decide cometer suicídio. Ambos tentaram cometer suicídio juntos, mas Czesława Oknińska-Korzeniowska sobreviveu.

Em uma análise bem geral, observa-se facilmente que as mulheres representaram parte significativa não só na vida íntima de Witkacy, mas igualmente em sua produção artística. As mulheres estão presentes, em quantidade muito superior, especialmente nos retratos pintados pelo artista. Lembrando que Witkacy não só pintou, mas também fotografou várias mulheres, realizando ensaios nos quais elas apareciam nos mais variados ângulos.

Entre as mulheres mais retratadas em suas obras, Jadwiga Stachurska é, sem dúvida, a campeã. A partir de 1928, a jovem se tornou amante e rapidamente a modelo favorita do artista. Ela atuou no teatro Formista, fundado por Witkacy em Zakopane, para encenar suas peças. Nena Stachurska, como era chamada, aparece em mais de cem retratos realizados pelo artista e nos mais variados tipos dos descritos na empresa de retratos. Muitos retratos dela podem ser vistos no Museu Tatra, em Zakopane. Dentre eles, há igualmente inúmeros que trazem o tema da mulher demoníaca, como podemos observar nos exemplos a seguir.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Para mais retratos de Nena Stachurska, consultar Anexo E.



Figura 95: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1929, pastel, 64x49 cm, Museu Tatra, Zakopane).



Figura 96: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1929, pastel, 64x49,5 cm, Museu Tatra, Zakopane).



Figura 97: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1931, pastel, 70x50 cm, Museu Tatra, Zakopane).



Figura 98: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1931, pastel, 69x50 cm, Museu Tatra, Zakopane).



Figura 99: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1932, pastel, 64x49 cm, Museu Tatra, Zakopane).



Figura 100: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1935, pastel, 65x48 cm, Museu Tatra, Zakopane).

Na sequência apresentada, todos os retratos são do tipo B+d, exceto o segundo e o terceiro da primeira linha (Figuras 96 e 97). O primeiro deles (Figura 95), além de ter sido registrado duplamente como sendo do tipo C e E+d, exibe uma mistura de dois tipos adicionais, o alcoforado e um denominado *podstawkowy* (em um suporte). Nesse último tipo, a cabeça da modelo é apresentada como uma escultura em uma base, o que produz um efeito um tanto surreal. Já o tipo alcoforado, presente também no segundo da primeira linha, é aquele em que, com a

cabeça inclinada para trás, a modelo sugere um certo êxtase sexual. No segundo retrato (Figura 96), além do registro E+B, há a inscrição '½ alcoforado', o que sugere ter sido feito apenas parcialmente dentro do tipo especificado.

No terceiro retrato da primeira linha (Figura 97), único da sequência identificado pelo tipo C, o rosto de Nena Stachurska é contornado com poucos traços, mas chama a atenção para o destaque dado aos olhos, boca e bochechas, especialmente pelo uso de cores fortes, enquanto o restante da imagem se assemelha mais a um esboço.

Já nos três retratos da segunda linha, cada um apresenta um detalhe sutil que remonta à ideia de 'mulher demoníaca'. No primeiro (Figura 98), os dentes à mostra; no segundo (Figura 99), os grandes olhos com as sobrancelhas arqueadas e uma boca bem delineada; e, por último, no terceiro (Figura 100), embora não tenha sido registrado como alcoforado, a cabeça levemente inclinada para trás sugere tanto um aspecto sensual como um olhar de desprezo. Na Figura 99, a proximidade do ângulo em que a mulher é apresentada, cortando parte da cabeça, lembra também as fotografias em close-up, o que demonstra, mais uma vez, como as experiências com a fotografia colaboraram para a função de Witkacy enquanto retratista.

Retornando ao romance e sua relação com a biografia de Witkacy, como dito anteriormente, Bungo representa o *alter ego* do escritor. O personagem, assim como seu criador, experimenta um grande amor, combinado com um enorme fascínio sexual por uma mulher sedutora e, ao mesmo tempo, opressora. No decorrer da história, Bungo supera essa relação tempestuosa para finalmente se tornar um artista livre dos tormentos da "paixão mundana". A relação de Witkacy com Solska também apresenta um desfecho semelhante. Apesar de ter sido um relacionamento difícil, sem dúvida, artisticamente se mostrou muito inspirador.

Na época, Witkacy era um jovem artista desconhecido, que ainda vivia fortemente sob a sombra de seu pai. Solska, além de ser uma mulher madura, era famosa e possuía um círculo de amizades que provavelmente mexia com o ego do jovem rapaz. Com o fim do relacionamento, Witkacy também gozou de maior liberdade como artista, embora, ao longo de toda sua vida, parece ter sido atormentado por essas "paixões mundanas", pelo remorso que sentia em relação ao suicídio da noiva ocorrido poucos anos depois, bem como suas inquietações artísticas, filosóficas e existenciais.



### 3.3 “Um drama repugnante”: *Matka – A mãe*

Escrita em 1924, mas publicada somente em 1962, *A Mãe (Matka)* teve sua primeira encenação dois anos depois da publicação, em Cracóvia. Posteriormente, a peça foi encenada em diversos países e, após ter obtido grande sucesso em 1970, com uma montagem em Paris, por Claude Régy, em 1971, o diretor remontou-a no Rio de Janeiro com um elenco brasileiro. A montagem brasileira foi encenada em francês, uma vez que os técnicos da censura no Brasil “consideraram que a tradução nacional da versão francesa apresentava ‘mensagens revolucionárias’ e buscava ‘tomadas de consciência’ do público teatral” (GARCIA, 2010, p. 240).

O texto foi traduzido e publicado em português em 1972, em Lisboa, após ter o espetáculo anulado pela censura do ditador António Salazar. Esse episódio desencadeou uma série de debates no parlamento português e, embora a apresentação do espetáculo não tenha sido autorizada, os protestos contrários à censura continuaram, o que, conseqüentemente, pode ter contribuído para a divulgação da peça no formato impresso. Além do texto de Witkacy, essa publicação também conta com a documentação integral do processo de preparação do espetáculo que seria apresentado em Portugal e as razões que o levaram a ser cancelado<sup>89</sup>.

De forma sucinta, o texto denominado pelo próprio autor como “Um drama repugnante em dois atos e um epílogo”, fala sobre a relação entre mãe e filho de uma forma nada convencional, com enredo e diálogos que beiram ao absurdo, mas em consonância com uma proposta inovadora de teatro. Em princípio, se não fossem as indicações do autor em relação ao figurino, cenário e maquiagem, a cena poderia ser facilmente confundida com um autêntico clássico burguês ao ser localizada no salão tão comumente utilizado por esse gênero. O autor pede para que tudo seja preto e branco, exceto o tricô da mãe, e que todos os personagens apresentem uma “alvura cadavérica”, com lábios e maçãs do rosto negros.

Witkacy sugere ainda um ambiente naturalista para os dois primeiros atos, mas, ao final do segundo ato, rompe completamente com o decoro ao revelar o caráter obscuro dos personagens e finalizar com uma cena improvável, na qual todos os personagens se reúnem no salão e usam drogas de forma deliberada. No

---

<sup>89</sup> Ver: RABELLO, Luiz Francisco. *Repertório para um teatro actual*. A mãe de Stanislas Witkiewicz e o Processo do espetáculo anulado. Lisboa: no prelo, 1972.

epílogo, há o rompimento total de qualquer semelhança ou familiaridade com um teatro naturalista, pois o autor põe em cena uma nova dimensão teatral. O ambiente é um quarto negro todo fechado, sem portas e janelas.

Witkacy utiliza os recursos do teatro burguês e então caminha para a destruição desse mesmo teatro ao transgredir, entre outras convenções, o modelo aristotélico de dramaturgia. Cada ato da peça possui um tempo e um espaço específico, sendo que, no último ato, há uma diluição total entre as unidades. Não é explícito “onde” nem “quando” a cena ocorre; se é um plano da realidade, da memória ou de alucinação, cabe ao espectador eleger.

O primeiro ato se inicia, assim, com as lamentações da mãe, Nina Cobraska. Viúva e alcoólatra, a mãe garante o sustento da casa, e do filho, com o seu tricô. A personagem acusa o filho Léon de ser um vampiro, de sugar todo o seu sangue. Confessa, em sua intimidade, que ele é um inútil e afirma não o amar. Ora deslustra a imagem do filho, ora o defende e o admira. Essas oscilações podem ser observadas nos seguintes trechos:

MÃE:

Oh, que inútil que me saiu este filho! Mais valia eu ter feito dele um bêbado, tê-lo criado com aguardente desde pequeno! Ao menos não teria crescido – teria ficado pequeno como esses cãezinhos que por aí há, em vez de se tornar o zero adulto que é! Se ele tivesse ficado anão, ou atrasado mental, eu poderia amá-lo!

[...]

Consegui evitar que meu filho fosse para a guerra, porque ele é que vai salvar a humanidade inteira. É um grande pensador, mas tem o físico frágil. Os homens como ele não podem arriscar-se a morrer, devia haver uma licença especial... (WITKIEWICZ, 1972, p. 27-30).

Embora de maneira parodística, já é possível, nessas primeiras falas, estabelecer um paralelo entre os personagens e a vida de Witkacy. Não sabemos se a mãe do artista, Maria Witkiewicz, manifestava essas oscilações de humor e afeto em relação ao filho, mas sabemos, por meio das cartas dele, que a questão da sua própria subsistência era algo que também o perturbava e que, durante muito tempo, ele foi dependente financeiro de sua mãe.

No segundo trecho supracitado, também se pode pensar que Witkacy esteja, de algum modo, desabafando sobre sua própria experiência na Guerra, os ferimentos que sofreu e as consequentes licenças médicas que o afastaram do *front*,

embora, com o início da II Guerra, anos depois de escrever a peça, ele tenha tentado fazer parte do exército novamente, dessa vez na Polônia.

O personagem Léon é um homem de 30 anos que se recusa a trabalhar por estar demasiado ocupado com suas teorias filosóficas. Acredita que seus estudos irão mudar o mundo e pretende abrir sua própria faculdade, sem ao menos ter frequentado uma. Ele diz para a mãe que se casará com Sofia, uma péssima pretendente. A mãe, então, replica:

A MÃE (*depois de uma curta pausa*): Que a tua conversa é de muito mau gosto. (*Mais baixo*) Ela é... ela é rica?

LÉON (*com hesitação*): Em primeiro lugar, Mamã, não é só a minha conversa, mas a nossa conversa, que é de mau gosto. Em segundo lugar, não senhora, ela não é rica. Pelo contrário: não tem um chavo. Em compensação, é muitíssimo malcriada, não sabe comportar-se em público e é imensamente preguiçosa. Nem sequer é o meu tipo de mulher. E ainda bem – lembro-me do que o meu tio costumava dizer: "Nunca cases com o teu tipo de mulher – a primeira mulher bonita do mesmo tipo que encontrares na rua poderá substituir a tua". Mas a Sofia é muito bonita e eu sinto-me loucamente atraído por ela, embora não devesse sentir. Ao que consta, os cruzamentos de pessoas muito diferentes é que são os mais produtivos. (WITKIEWICZ, 1972, p. 36).

Assim, Sofia será mais uma boca para a mãe alimentar, além do pai da moça. Novamente, é possível estabelecer conexões com a vida do artista. Além da forma nada convencional de considerar um casamento, entre 1910 e 1913, Witkacy não possuía meios próprios de se manter, era sustentado pelo pai e pelo trabalho da mãe, que se alternava entre aulas de música e costura. Após a morte do pai, em 1915, e de retornar da Rússia, o artista passou a viver com a mãe em Zakopane, e esta, por sua vez, começou a administrar uma pensão para compor a renda que ganhava. Quando Witkacy se casou, em 1923, ele e a esposa acabaram por morar com a mãe do artista. Algum tempo depois, por desentendimentos entre as duas mulheres, Jadwiga decidiu se mudar para Varsóvia.

Na peça, na primeira cena em que mãe e filho estão presentes, já se pode notar uma relação de sentimentos paradoxais entre eles, que oscila entre amor, ódio, cinismo, carinho e abuso. Assim como os sentimentos de Nina são contestáveis em decorrência de suas falas contraditórias sobre o filho, os de León também se confundem devido ao comportamento ora carinhoso, ora sarcástico e insolente com a mãe. Em um momento, León parece preocupado com a saúde da

mãe e o quanto ela se sacrifica para sustentar a casa; em seguida, confessa descaradamente que é mesmo um ‘vampiro’ e que ainda vai aumentar as despesas da família, arranjando mais bocas para a mãe alimentar.

O segundo ato é ambientado em um salão bastante luxuoso, bem diferente do primeiro. Contudo, assim como no início da peça, a mãe continua a tricotar e beber. Nesse novo “tempo” dramático, a família desfruta de uma certa riqueza, e Nina Cobraska não precisa mais tricotar para o sustento, fazendo-o apenas por distração e para manter o vício, pois, além da bebida, agora é viciada também em morfina. Léon e Sofia trabalham e ganham muito dinheiro, mas paira sempre uma dúvida sobre a real origem dos recursos do casal. Os diálogos são interrompidos em alguns momentos por uma voz misteriosa que parece ser do pai de Léon, morto no Brasil pelos crimes que cometeu. Após uma discussão entre Léon e a mãe, o filho arranca-lhe o tricô, terceiro vício dela, e a velha pouco depois fica cega.

As cenas seguintes constituem uma cadeia progressiva de absurdos. Aparece Lucina, a amante que sustentava Léon, e revela a verdadeira origem do dinheiro dele para a mãe. Depois entra Sofia, excitada ao máximo e acompanhada de dois homens, que confessa ser prostituta e ter usado cocaína. Léon pede um pouco de cocaína aos amantes da esposa, logo, todos os personagens em cena acabam experimentando a droga, inclusive a mãe. Não muito depois, a mãe morre ao descobrir que Léon, além de cafetão da própria esposa, também ganhava dinheiro com espionagem. Após um rápido discurso, o filho diz:

LÉON: [...] Vamos deitar a senhora no sofá. Sempre fica melhor. (*DOROTEIA ajuda-os a colocar a MÃE no sofá, à esquerda*). E agora vamos beber mais e tomar esse pó maravilhoso que nos permite fugir aos dramas da vida real, ou então adiá-los indefinidamente. (WITKIEWICZ, 1972, p. 88).

Todos voltam para a sala de jantar e continuam a usar drogas. Como pode ser observado, o final do segundo ato é marcado por cenas hilárias que beiram ao absurdo, além de diálogos e situações insensatas.

O terceiro ato, em forma de epílogo, é a ruptura definitiva com o que ainda se assemelhava a um drama burguês. O ambiente todo preto e fechado tem o cadáver da Mãe ao centro, sobre um pedestal. Léon profere um discurso para a plateia, no qual diz:

LÉON (*para a assistência*):

Peço-lhes o favor de aceitarem como perfeitamente natural a presente situação. Não obstante a sua aparente complexidade, trata-se de algo imediatamente perceptível, tal como uma cor – o vermelho, por exemplo – ou uma nota musical – o lá. Haverá pessoas que pensem que isto é uma brincadeira, ou um sonho, ou um símbolo, ou sabe-se lá o que. Dou-lhes, é claro, inteira liberdade de interpretação, até porque, mesmo que não lhes desse, eles se encarregariam de a tomar. (WITKIEWICZ, 1972, p. 91).

Além do ambiente completamente alterado, a fala do personagem indica que a cena corresponde a uma outra dimensão, mas o espectador é quem determina. Após o discurso, aplausos são ouvidos, e uma cortina revela todos os personagens dos atos anteriores e mais alguns novos, como os pais de Léon, no entanto, mais jovens. Estão todos presos em um espaço-tempo desconhecido, e a cena que sucede é completamente insólita. Uma mulher não identificada, que poderia ser Nina Cobraska mais jovem, interrompe as falas lamuriosas de Léon, rompendo, mais uma vez, com a quarta parede<sup>90</sup>:

A MULHER DESCONHECIDA: Já começo a estar farta disto tudo – dos teus tiros, dos teus queixumes, da tua pobreza espiritual, do constante remexer das tuas entranhas emocionais. Por mim, quero é viver. O que interessa é a vida. Presta bem atenção, Léon: como te disse, isto não passa de uma enorme fraude. Queres ver? (*Dirige-se ao cadáver, pega-lhe pelo cabelo, puxa e arranca-lhe a cabeça. É uma cabeça de madeira, coberta de panos*). Isto não é um cadáver. É apenas um manequim. A cabeça é de madeira. (*Atira a cabeça ao chão; faz um barulho oco ao cair*). Nota-se, aliás, que deve ter sido feita por um escultor conhecido – talvez Zamoyski ou Archipenko, embora seja uma cabeça naturalíssima e bastante parecida com o original. E as mãos são de gesso feitas nalgum velho molde, com certeza... E o resto – é tudo trapos e palha! Ora aqui as tens, as entranhas maternas! O seio materno! O ventre materno! (*Espalha os trapos e a palha por todo o palco. Depois pega no pano negro, que servira para tapar o cadáver, e atira-o também ao chão*).

O desabafo da mulher desconhecida parece ser, em certa medida, um discurso destinado ao próprio autor, isto é, uma manifestação de Witkacy destinada a si próprio, especialmente quando diz que está farta “do constante remexer das entranhas emocionais”. Há, portanto, uma mistura de sonho, pesadelo, realidade e fantasia. Vários planos de ação são misturados em um mesmo tempo e espaço. Os personagens que sobrevivem saem por uma porta secreta. Ao final, Léon é estrangulado por operários e sugado por um tubo negro gigante que entra em cena.

<sup>90</sup> Recurso utilizado tradicionalmente no teatro para se criar a ilusão de realidade. Consiste em uma parede imaginária, situada entre atores e público, de modo que a plateia assiste de forma passiva a ação encenada no palco.

Ao romper com as relações de causa e efeito, no último ato, Witkacy apresenta uma improbabilidade total da vida. Embora seja uma realidade exagerada e deformada, a paródia de um drama familiar psicológico, carregada de cenas profundamente sarcásticas, os primeiros atos ainda carregam certa verossimilhança e relação com a realidade. Mas o último deles é arrebatador, destrói categoricamente qualquer relação que poderia existir com o drama burguês.

Sobre a construção e destruição de modelos teatrais tradicionais presentes na estrutura desse drama, Daniel Gerould assim define o texto:

*A mãe* atravessa uma variedade de estilos e períodos, oferecendo uma história inteira do drama moderno da década de 1890 até o presente, culminando em um epílogo virtuosístico em Forma Pura. Uma subversão ainda mais drástica da forma dramática tradicional do que *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello (1921), o drama "repugnante" de Witkacy primeiro exhibe zombeteiramente e, em seguida, destrói selvagememente a rica herança do teatro europeu de inclinação realista, junto com as tradições culturais que deu origem a este movimento artístico do século XIX. (GEROULD, 1981, p. 243, tradução nossa)<sup>91</sup>.

Após essa breve análise da estrutura da peça e das ideias postuladas por Witkacy explicadas no primeiro capítulo, é possível notar que o texto se enquadra devidamente na teoria da Forma Pura no teatro, principalmente quando se analisa a estrutura e sequência dos três atos. O terceiro ato, em especial, marca bem a estética de Witkacy, colocando em cena vivos e mortos em tempos e espaços subjetivos.

Como já dito, pode-se encontrar vários traços autobiográficos ao observar o enredo e as características dos personagens no texto *A mãe*. Há diversas relações de similaridade entre o autor e o personagem. Por exemplo, assim como o personagem, Witkacy dedica boa parte de sua vida à filosofia e em 'desvendar' o Mistério da Existência. O artista também não obteve nenhum título acadêmico e sempre foi educado em casa.

Um aspecto interessante que remete a discussões amplamente difundidas no teatro e na psicologia pode ser lido no seguinte trecho, ao final do primeiro ato:

---

<sup>91</sup> No original: "*The Mother* moves through a variety of styles and periods, offering an entire history of modern drama from the 1890s to the present, climaxed by a virtuoso epilogue in Pure Forme. An even more drastic subversion of traditional dramatic form than Pirandello's *Six Characters in search of an Author* (1921), Witkacy's 'unsavory' drama first derisively displays and then savagely despoils the rich heritage of European theater in the realistic mode, along with the cultural traditions that gave rise to this nineteenth-century artistic movement".

LÉON (*tentando abraçá-la*): Ó Mãe, quero que saibas... juro-te que... sem ti eu seria incapaz de...

A MÃE (*afastando-se*): Sim, sim, sem a tua mãe. Agarras-te a mim para não caíres de bêbedo, isso é que é. Metes-me nojo.

LÉON: Ó Mamã, nem sei se terei coragem para te dizer, mas eu seria tão feliz se... se... se nós pudéssemos... amar... (*Rodeia-a com os braços*)

A MÃE: Vampiro! Vampiro! Sai da minha vista! Não voltes a tocar-me! De hoje em diante, só me cumprimentarás de longe, ouviste? Contenta-te com a tua nova vítima! Pobre Sofia! [...]. (WITKIEWICZ, 1972, p. 62).

Quando Léon expressa que só seria feliz se pudesse “amar” a mãe, é possível estabelecer conexões, portanto, com o complexo de Édipo. Essa referência aparece novamente no segundo ato. Sabemos que Witkacy tinha uma relação muito afetuosa com sua mãe, inclusive, em carta enviada à Malinowski, pouco tempo após o suicídio de sua primeira noiva, o artista afirma que ela, a mãe, era a única coisa que o mantinha vivo naquele momento (WITKIEWICZ apud ŻAKIEWICZ, 2015a, p. 26). Embora pareça equivocado relacionar o amor de Witkacy por sua mãe com os desejos patológicos manifestados pelo personagem Léon, talvez a intenção do artista tenha sido realmente causar esse estranhamento e choque, e, por esse motivo mesmo, tenha chamado a peça de “repugnante”.

Ainda, o tema do vampirismo, de “sugar” outro ser humano, aparece largamente no texto, desde as falas dos personagens à própria estética visual proposta por Witkacy, o que nos faz pensar se essa forma de viver, aproveitando-se da energia vital de outra pessoa, não seria uma maneira de o artista manifestar o incômodo que sentia por depender de sua mãe. Assim, em *A mãe*, Witkacy caminha para a elaboração de uma espécie de autorretrato parodístico-irônico-repugnante.

Sobre a relação da mãe no texto (Nina Cobraska) e a mãe de Witkacy (Maria Witkiewicz), é curioso notar outra semelhança que aparece em um retrato feito pelo artista, mais de dez anos antes de escrever a peça. No retrato, reproduzido a seguir (Figura 101), Witkacy apresenta Maria Witkiewicz concentrada em uma atividade artesanal, muito semelhante ao tricô, este realizado como vício pela personagem Nina Cobraska em seu texto teatral. O retrato faz parte de uma série de outros semelhantes, nos quais o artista retratou amigos e familiares em carvão, entre os anos 1912-1913. Nessa série, assim como o retrato da mãe, o modelo aparece representado seguindo uma estética mais naturalista. Witkacy também fotografou



sua mãe diversas vezes, como parte dos seus experimentos em fotografia ou em situações cotidianas. Adiante temos, ainda, uma fotografia de 1912 (Figura 102) e um retrato em pastel (Figura 103), realizado em 1918, anos antes da criação “oficial” da empresa de retratos.



Figura 101: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato da mãe (1912-1913, carvão, 62,5x48 cm, Museu da Pomerânia Central, Słupsk).



Figura 102: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Maria Witkiewicz (1912, fotografia da coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).



Figura 103: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Maria Witkiewicz (1918, pastel, 62,2x47,8 cm, coleção particular).

Tanto no retrato em carvão (Figura 101) quanto no em pastel (Figura 103), a mãe de Witkacy é delineada de forma muito semelhante à fotografia (Figura 102), com rosto arredondado, nariz fino e cabelos presos atrás da cabeça, como em um coque. No último deles (Figura 103), Witkacy utiliza um esquema de cores muito semelhante a um autorretrato realizado no mesmo ano, reproduzido no segundo capítulo deste trabalho (Figura 65). Nesse último retrato da mãe, há também a indicação de que corresponde ao retrato do tipo D, demonstrando, mais uma vez, que essas categorias já eram utilizadas pelo artista antes da publicação dos *Termos & Condições da S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos*.

Voltando ao texto dramático, nota-se que ele é seguido também por sugestões do autor, as quais se aproximam de uma estética expressionista (cenário, figurino e maquiagem), além de uma tentativa de estabelecer um distanciamento com o espectador, com o emprego exclusivo do preto e do branco e indicações de interpretação que destoam completamente de uma abordagem naturalista.

Outro rastro autobiográfico pode ser percebido no texto quando Witkacy usa os personagens para dar voz às suas próprias ideias sobre o teatro, como se fossem porta-vozes de suas teorias. Witkacy combateu o teatro naturalista e, na peça *A mãe*, utilizou o próprio texto para criticar o teatro burguês, quando, por exemplo, o personagem Léon diz:

LÉON: Oh Mamãe, evitemos os dramas à Ibsen, como toda aquela tragédia tramada acerca das profissões das personagens e das deficiências de cada uma. Prefiro as tragédias de sopa fria à Strindberg.

A MÃE: Para ti, nada é sagrado. Tratas o Ibsen e o Strindberg tão mal como me tratas a mim. Haverá porventura, em todo o mundo, obra mais genial que *A Sonata Fantasma*, de Strindberg? (WITKIEWICZ, 1972, p. 42-43).

Ao passo que, na fala de Léon, Witkacy critica Ibsen, um dos maiores expoentes do teatro realista, e ironiza Strindberg, em seguida faz um elogio ao dramaturgo sueco, por meio do comentário da mãe acerca da obra *A Sonata Fantasma*, peça na qual o autor expõe que tudo e todos movem-se por interesse. Vale lembrar que Strindberg também abriu as portas do teatro experimental e é considerado um dos pais do teatro moderno. *A Sonata Fantasma*, ou *A Sonata dos Espectros*, pertence a uma série de peças na qual Strindberg abandona o

naturalismo, que marcou suas primeiras obras, e inicia uma estética mais expressionista dotada de características oníricas.

Quando, após usar cocaína, a mãe diz “Nem sequer somos personagens de um grande drama – tinhas toda razão, meu filho. Estou perfeitamente sóbria, mas numa outra dimensão: não inferior, mas muito superior. Para além do álcool. É extraordinário” (WITKIEWICZ, 1972, p. 84), nota-se outro aspecto autobiográfico presente no texto. Como já dito, durante boa parte de sua vida, Witkacy fez diversas experiências sob o efeito de drogas. O artista chegou a ter acompanhamento médico para realizar tais experiências e acreditava que as drogas poderiam levar o indivíduo para um estado espiritual mais elevado. Essas experiências resultaram, entre outros, na publicação do livro *Nikotyňa, alkohol, kokaina, peyotl, morfina, éter* (1932), no qual ele discute e documenta não só suas experiências artísticas, mas a natureza do vício e a atitude social predominante em relação às drogas.

O uso indiscriminado de drogas pelos personagens, além do tratamento perverso que o personagem de Léon concede à mãe e do casamento nada convencional que mantém com Sofia, assim como em *Bungo*, no drama *A mãe*, esses elementos podem ter colaborado igualmente para instituir outras características relacionadas ao mito do artista, a de Witkacy como um drogado, perverso, adúltero degenerado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Movida pelo mistério que um retrato desperta, o de tentar extrair um mundo de possibilidades que ultrapassa a imagem em si, esta tese buscou estabelecer um caminho de investigação de um artista dotado de um interesse muito semelhante. Apesar de Witkacy ter produzido em muitos campos artísticos, seus retratos, sejam eles fotográficos ou pictóricos, estão no eixo central de toda uma trajetória artística admirável construída por ele. É evidente que o artista perpetuou seu fascínio pela fisionomia em diversas imagens, fazendo com que o retrato não só trouxesse reconhecimento a ele, mas se tornando, em certa medida, sua marca registrada.

Ainda que Witkacy tenha sido movimentado por puro interesse financeiro em dado momento de sua vida, desde muito cedo, começando pelas experimentações fotográficas até a criação da empresa de retratos, acredito que o artista tenha encontrado, na face humana, uma possibilidade de explorar o “Mistério da Existência”, como ele o denominava, que tanto o provocou nas suas investigações teóricas da arte em sua Forma Pura. Entretanto, é prudente lembrar, mais uma vez, que, na concepção do próprio artista, ao menos com base no que ele deixou escrito em seus tratados e cartas, a atividade retratística não era digna de se chamar “arte verdadeira” ou “pura”.

No entanto, embora possa se distanciar em relação à semelhança do sujeito, no final das contas, como dizia Baudelaire (2006), todo retrato é como uma “biografia dramatizada”. Ainda de acordo com o poeta francês, o artista necessita de muita inteligência na concepção de um retrato, pois, além de tentar imitar aquilo que a vista alcança, intui também um mistério oculto por trás dos olhos de cada modelo. Assim, “Nada [...] é indiferente num retrato. [...] Tudo deve contribuir para representar um caráter” (BAUDELAIRE, 2006, p. 128-129). Esse esforço de identificar um sujeito, ainda que a semelhança esteja presente em apenas um traço, um fio no qual podemos nos agarrar, já conduz a leituras e camadas de interpretação significativas. Apesar de ser um desejo utópico querer desvendar esse “mistério” apresentado na imagem de um indivíduo, independentemente dos resultados, a trajetória recheada de novas descobertas é, de antemão, uma recompensa gratificante.

Ao longo desta pesquisa, quanto mais se investigava e estudava sobre as obras de Witkacy, mais era evidente como a questão da identidade se tratava de um

tema importante em sua produção, seja na de retratos fotográficos, em que explorava a face humana nos mais variados ângulos, ou na empresa de retratos, em que se dedicou a realizar milhares de retratos nos mais variados tipos. Questões de identidade, como visto, também são encontradas nos escritos literários, os quais, de forma parodística, expressaram muito as angústias que Witkacy sentia enquanto artista, seus dramas existenciais, além de sua visão de mundo pessimista.

A busca por identidade em Witkacy passa também pelo próprio nome. No desejo de descobrir ou mostrar quem era, ou talvez movido pelo desejo de se diferenciar de outro, o pai, o artista adotou várias formas de assinatura, embora tenha usado majoritariamente o pseudônimo Witkacy, bem como o nome verdadeiro. Essa forma variada de assinatura pode sugerir que a visão do artista quanto à sua própria identidade também era hesitante.

Quando se falou sobre identidade, buscou-se tratar aqui sempre no plural, procurando manter uma visão afastada de determinismos. Primeiro por acreditar que não só o artista, como todo indivíduo, possui várias versões de si, e, também, por crer que Witkacy, de fato, representa uma pluralidade, ou, como ele dizia em relação à Forma Pura, uma “unidade na multiplicidade”.

A vida de Witkacy foi, também, cercada de escândalos, e, talvez, por esse motivo, o reconhecimento dele não se deu tanto em vida. O mito do artista foi delineado, ainda em vida, como pervertido sexual e viciado em drogas, ao ponto de, no prefácio do romance *Insaciabilidade* (1930), Witkacy escrever:

Como resultado de tantas críticas e fofocas, coisas assim acontecem: uma senhora cujo retrato acabei de terminar me diz: “Eu tinha muito medo de você. Eu disse a mim mesma: Como posso aguentar uma hora com um homem tão terrível (!)? Porém, você é totalmente normal e até bem educado”. As mães têm medo de me mandar pintar o retrato de suas filhas e até os homens se sentam com gestos hesitantes “no aparelho”, como se imaginassem que vou arrancar seus dentes de surpresa ou arrancar os olhos com o lápis em vez de desenhá-los. (WITKIEWICZ, 1973b, p. 11, tradução nossa)<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> No original: “A raíz de tales críticas y habladurías, ocurren cosas como éstas: una señora cuyo retrato acabo de terminar, me dice: “Tenía mucho miedo de usted. Me decía a mí misma: ¿Cómo voy a soportar una hora con un hombre tan terrible (!)? Sin embargo, es usted enteramente normal y hasta bien educado”. Las madres temen encargarme el retrato de sus hijas y hasta los hombres se sientan con ademanes vacilantes “en el aparato”, como si se figurasen que les voy a arrancar los dientes por sorpresa o saltar los ojos con el lápiz en lugar de dibujárselos”.

Analisar a produção artística de Witkacy sem levar em consideração sua vida pessoal é um caminho, no entanto, está distante de ser a forma mais profícua. Vida e obra se encontram a todo momento. Assim, em uma abordagem interdisciplinar, buscou-se aqui investigar as imagens sob vários aspectos: a partir do que é dado pela própria imagem; quando era o caso, conduzida pelas legendas e/ou inscrições verbais registradas pelo próprio artista; mediante recursos da linguagem teatral; por intermédio das teorias emprestadas da literatura; e, por último, pelos escritos em cartas e outros textos.

Desse modo, guiada principalmente pela ideia de como os retratos e autorretratos poderiam atuar na construção e fragmentação de uma autobiografia, ou na construção e fragmentação de autoficções, esta tese buscou relacionar a produção visual e literária de Witkacy que dialoga com essa temática: fotografias, retratos, autorretratos e escritas de si. Com o objetivo não apenas de estabelecer um perfil, mas também de investigar traços identitários, procurou-se nas imagens tanto o que era visível quanto o que era legível, em uma análise interarte, recorrendo a elementos do teatro e da literatura.

Apresentar um artista praticamente desconhecido no Brasil em uma abordagem interarte é, no caso de Witkacy, um esforço necessário, não só por ele ter se dedicado a campos artísticos variados, mas igualmente pela qualidade das obras que produziu em todos esses campos. Na investigação sobre a(s) identidade(s) do artista, esse esforço se apresenta ainda mais plausível, uma vez que é possível investigar a partir do “fragmento de si” presente em cada obra. Embora Witkacy tenha vivido em uma época anterior ao surgimento do conceito de autoficção, a utilização do termo se mostrou bastante apropriada para analisar sua produção artística. E, considerando a natureza multifacetada desta, talvez fosse mais apropriada uma atualização do termo, como “multi-autoficções”.

Assim, no primeiro capítulo desta tese, objetivou-se estabelecer um panorama biográfico do artista, uma vez que, no Brasil, não há pesquisas aprofundadas acerca do assunto, tampouco em língua portuguesa. Para que fosse possível aprofundar no material imagético, houve a necessidade também de discorrer acerca das proposições teóricas de Witkacy no campo artístico, comentando, especialmente, sua participação no grupo Formista e a teoria da Forma Pura na pintura, bem como a aplicação desta ao teatro. Ainda como parte preponderante desse panorama inicial, explanou-se sobre o trabalho fotográfico produzido pelo artista e como essa

atividade teve impacto no trabalho pictórico, especialmente com a criação da empresa de retratos. Os tipos de fotografias que mais colaboraram para essa investigação foram: close-ups, autorretratos e fotografias encenadas ou, como foi chamado aqui, “experiment-ações”.

No segundo capítulo, foi apresentado como se deu a criação da empresa de retratos e analisado o texto *Termos & Condições da S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos*, tentando oferecer sempre exemplos imagéticos que se enquadravam nas propostas do artista. Ainda, em busca de uma leitura para além da imagem, foram analisados 22 autorretratos de Witkacy, os chamados “Auto-Witkacies” (embora nem sempre fossem assinados dessa maneira). Os autorretratos foram dispostos de forma a estabelecer certa cronologia e, assim, perceber como o artista foi, com o passar do tempo, desenvolvendo a descrição de sua própria imagem. Importante frisar que o termo “desenvolvendo”, aqui, não está se referindo ao sentido evolutivo, de passar de um estágio imaturo para um maduro, mas, simplesmente, à mudança, transformação.

Acredita-se também que outro ponto relevante a ser destacado nessa trajetória do artista seja o abandono da pintura a óleo, passando a se autorretratar apenas usando a técnica do pastel. Nota-se ainda que, diferentemente das fotografias, nas quais o artista explorou, continuamente e de forma mais contundente, possibilidades de expressões faciais, corporais e até mesmo criando cenas improvisadas, nos retratos e autorretratos pictóricos, essa característica já não é tão evidente. Nesses últimos, o(s) modelo(s) mantêm(êm), em sua maioria, expressões que se aproximam de uma neutralidade ou mais sérias.

Para Lejeune, o autorretrato fotográfico parece mais inventivo do que o pictórico, pois, “como não podemos nos ver, ficamos mais livres para nos imaginar, nos encenar e até brincar com a etiqueta para chamar qualquer coisa, por metáfora, de autorretrato” (LEJEUNE, 2014, p. 286). A reflexão de Lejeune parece se aplicar bem ao caso de Witkacy, visto que, ao analisar os autorretratos produzidos por ele, tanto na esfera fotográfica quanto na pictórica, salvo algumas exceções, observou-se que o artista definitivamente foi mais ousado nas encenações diante da câmera do que diante do espelho para se autorretratar.

Finalmente, no terceiro e último capítulo, aventurei-me pelo universo literário de Witkacy por acreditar que este também proporcionaria forte diálogo com o objeto de pesquisa. Para isso, trabalhei com o recorte das escritas de si, buscando, na

teoria da literatura, as bases para a discussão. Como o universo literário do artista é igualmente volumoso, foram eleitas duas obras que permitissem rastrear sua(s) identidade(s), o romance de formação *622 quedas de Bungo, ou uma mulher demoníaca* e o texto dramático *A Mãe*. Na leitura e interpretação do romance, foi possível identificar um tema presente frequentemente nos retratos do artista, o mito da *femme fatale*. Percebe-se também que esse tema surge muito provavelmente em decorrência de uma vivência pessoal do artista, a relação conturbada que teve com a atriz Irena Solska.

Já em relação ao drama *A mãe*, observou-se que os elementos autobiográficos presentes são lançados de maneira mais velada, em forma de paródia grotesca, embora seja claro que a visão do personagem Léon, marcada por um sentimento catastrofista, está intimamente ligada à visão do próprio Witkacy, principalmente quanto ao desaparecimento dos sentimentos metafísicos. Nas escritas de si, ora o artista revela dados pessoais e muito íntimos, ora estabelece um jogo de dissimulação, fabulando sua própria existência em narrativas grotescas. Esse jogo de fabulação e autoficção chamam, por sua vez, novas imagens, as quais colaboraram ainda mais para as investigações desta tese.

Apesar de ter escolhido os retratos e autorretratos como recorte em meio ao universo de imagens produzidas por Witkacy, esse recorte também se mostrou bastante volumoso, de modo que gostaria de deixar aqui registrado que muitas imagens interessantes, as quais certamente poderiam colaborar com a pesquisa, não puderam compor o corpo da tese. Por ainda considerá-las relevantes, algumas dessas imagens podem ser consultadas nos anexos deste trabalho.

Ainda que tenha recebido um reconhecimento maior postumamente, a partir dos anos 1950 e 1960, Witkacy e sua obra continuam despertando atenção em vários campos de interesse. No artigo *Witkacy around the World* (2014), publicado pela revista “Tekstualia”, Janusz Degler pontua a circulação das obras de Witkacy no mundo, especialmente as principais traduções e montagens de peças, e, acerca dessa enorme difusão, o autor conclui:

Não há dúvida de que, a partir de 1990, os seguintes aspectos se tornaram cruciais. Primeiro, a ameaça ao indivíduo pelo desalmado mundo da civilização moderna. Em segundo lugar, a perda da individualidade e do senso de autonomia pessoal em uma sociedade unificada e bem organizada. Terceiro, o desaparecimento de tais valores e necessidades espirituais que conferem à existência



humana um significado mais profundo. Seu desaparecimento leva à esterilidade e padronização da cultura e, a longo prazo, à “bestialização” da humanidade. O drama mundial não contém muitas obras em que esses problemas sejam mostrados com tanta precisão e de forma tão moderna, como é o caso de Witkiewicz. Todos esses fatores fazem dele um clássico e, ao mesmo tempo, “nosso contemporâneo”, e assim será enquanto os problemas de que trata sua obra não deixarem de ser válidos. (DEGLER, 2014, p. 127, tradução nossa)<sup>93</sup>.

Com a certeza de que há muito ainda a ser explorado sobre Witkacy, não à toa exista uma ciência interdisciplinar dedicada ao artista, a Witkacologia, entende-se que o fechamento deste ciclo não representa um encerramento de possibilidades, mas um primeiro passo que pode levar a várias direções ainda inexploradas. Conforme apontou Janusz Degler, Witkacy não é apenas um

[...] precursor do teatro do absurdo e um inovador na forma dramática, mas também um criador versátil cuja obra não pode ser facilmente definida ou apreendida em qualquer fórmula geral de interpretação. Ao contrário, o legado de Witkiewicz é de caráter aberto, e é facilmente sujeito a interpretações variadas, às vezes contraditórias. Seus significados opalescentes instigam os criadores de teatro a experimentar possibilidades de aplicação de novas soluções no palco. Tal abordagem seria fundamental para a posterior recepção de sua obra. A confirmação da importância desse trabalho foi a decisão da Unesco de incluir o centenário do nascimento de Witkiewicz no calendário oficial de aniversários celebrados em todo o mundo em 1985. (DEGLER, 2014, p. 124, tradução nossa)<sup>94</sup>.

Ao longo do processo desta pesquisa, muitas dificuldades surgiram, dentre elas a distância espacial e cultural que me separa da Polônia, bem como a língua polonesa, que, em sua maior parte, ainda se apresenta de forma excessivamente

---

<sup>93</sup> No original: “There is no doubt that after 1990 the following aspects became crucial. First, the endangering of the individual by the heartless world of modern civilization. Second, the loss of individuality and of the sense of personal autonomy in a unified and well-organized society. Third, the disappearance of such spiritual values and needs that endow human existence with deeper meaning. Their disappearance leads to the sterility and standardization of culture, and in the long run to the “bestialization” of humanity. World drama does not contain many works in which these problems are shown as accurately and in such a modern form, as is the case with Witkiewicz. All these factors make him a classic, and simultaneously “our contemporary”, and he will probably remain one as long as the problems that his work deals with do not cease to be valid”.

<sup>94</sup> No original: “[...] a precursor of the theater of the absurd and an innovator in dramatic form, but also a versatile creator whose work cannot be easily defined or grasped in any general formula of interpretation. On the contrary, the legacy of Witkiewicz is of an open character, and easily undergoes varying, at times contradictory, interpretations. Its opalescent meanings tempt theater creators with possibilities for applying new solutions on stage. Such an approach would be fundamental for the later reception of his work. The confirmation of the importance of that work was the decision of UNESCO to include the centenary of Witkiewicz’s birth in the official calendar of anniversaries celebrated around the world in 1985”.

complicada. No entanto, o interesse despertado já no primeiro contato com Witkacy e sua obra foi suficiente para transpor esses obstáculos. Logo, o que era dificuldade se transformou em possibilidades: possibilidade de divulgar um artista praticamente desconhecido no Brasil, embora ele já seja bastante conhecido em outros países e traduzido em mais de 20 idiomas; possibilidade de estreitar uma distância tão ampla em relação à cultura e à história de outro país; possibilidade de aprofundar e discorrer sobre um tipo de imagem que me causa tanto mistério dentro de uma temática que desperta igualmente tantas inquietações; oportunidade de descobrir, em um único artista, um universo de oportunidades de pesquisa, reflexão e fruição. O processo de pesquisa também me propiciou conhecer um pouco de uma nova língua e uma porção de artistas, lugares e pessoas que certamente contribuíram sobremaneira para o meu desenvolvimento como pessoa e pesquisadora.

Sendo assim, finalizo, aqui, retomando ao início, à fotografia de minha mãe e às provocações misteriosas que os retratos nos causam. O “Mistério da Existência”, que Witkacy tanto discorre em seus escritos sobre a arte, apresenta-se em minha vida especialmente na figura dos meus filhos, em como eles crescem e se desenvolvem... Dar origem a um novo indivíduo e poder acompanhar sua evolução são, para mim, os maiores mistérios da natureza. A memória muitas vezes falha e, aos poucos, aquelas imagens de bebê vão entrando em uma zona nebulosa das lembranças. Não me dou conta desse processo até encontrar um retrato “antigo”.

Como dizia Nancy (2000, p. 54), “o retrato lembra a presença dos dois valores da palavra ‘rememorar’: traz de volta a ausência e lembra-se na ausência”. Nesse caso, mesmo estando na presença física dos meus filhos, os retratos funcionam em ambos os valores do “rememorar”. Os retratos me lembram em fragmentos como os meus filhos eram, suas manias, algumas histórias divertidas... Percebo, então, de forma mais intensa ainda, como o retrato é uma forma de sobrevivência também da memória, não uma imagem por si só, e, sim, um substituto da presença, um substituto afetivo.

## REFERÊNCIAS

- A MÃE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399208/a-mae>>. Acesso em: 29 set. 2016. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- ABBASPOUR, Mitra; DAFFNER, Lee Ann; HAMBOURG, Maria Morris. *Object: photo: Modern Photographs, the Thomas Walther Collection 1909-1949*. Museum of Modern Art, New York, 2014. Disponível em: [https://www.moma.org/interactives/objectphoto/objects/83948.html#\\_edn1](https://www.moma.org/interactives/objectphoto/objects/83948.html#_edn1). Acesso em: jan. 2020.
- ALBERCA, Manuel. El pacto ambíguo y la autoficción. In: *Escritas do eu: introspecção, memória, ficção*. Org.: Ana Maria Lisboa de Mello. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- ALPERS, Svetlana. *A Arte de descrever: A arte Holandesa no Século XVII*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- ALPERS, Svetlana. *O projeto Rembrandt: o ateliê e o mercado*. Coordenação de Sergio Miceli; tradução de Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARTOLA, Inés Ruiz. El expresionismo en Centroeuropa. El caso de Polonia: Bunt (Rebelión) y Ekspresjoniści Polscy (Los Expresionistas Polacos), 1917-1922. *Boletín de Arte*, n. 35, p. 227-247, 2014a.
- ARTOLA, Inés Ruiz ¿ Qué fue el Formismo polaco (1917-1922) según los formistas? SEMIOSFERA, convergencias y divergencias culturales. *Segunda Época*, n. 2, p. 82-108, 2014b.
- BALDICK, Chris. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. New York: Oxford University Press, 2001.
- BOLECKI, Włodzimierz. *Three modernists: Witkacy – Schulz – Gombrowicz*. Translated by David Malcolm. “Tekstualia” in English – Witkacy – Gombrowicz – Schulz (Index Plus), 2014. Disponível em: [https://tekstualia.pl/files/d3bf27ab/bolecki\\_wlodzimierz-three\\_modernists\\_witkacy\\_schulz\\_gombrowicz.pdf](https://tekstualia.pl/files/d3bf27ab/bolecki_wlodzimierz-three_modernists_witkacy_schulz_gombrowicz.pdf). Acesso em: 22 jun. 2021.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859: O retrato. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura – Volume 10: Os gêneros pictóricos*. Coordenação de tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BOY-ŻELEŃSKI, Tadeusz. *La Théâtre de Stanisław Ignacy Witkiewicz*, LA POLOGNE: Politique, Économique, Littéraire et Artistique, n. 18. Association France -Pologne, Paris, 1928.

CAMARGO, Robson Corrêa de. A Forma Pura no Teatro: Teatralização do Mundo segundo Witkacy. *KARPA Revista Internacional - Universidade do Estado da Califórnia. Karpa: journal of theatricalities and visual culture*, v. 5.2, p. 1- 4, 2012.

CAMARGO, Robson Corrêa de. A Teatralização do Mundo Segundo Witkacy (1885-1939): um artista da forma nas margens do seu tempo. In: ENCONTRO NACIONAL ANPAP BELÉM, 2013, Belém. *Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Afonso Medeiros, Idanise Hamoy (Orgs.). Belém: UFPA, 2013, v. 1, p. 2466-2477.

CAMARGO, Robson Corrêa de. A teatralização do mundo segundo Witkacy (1885-1939): um artista da forma nas margens do seu tempo. *Moringa – artes do espetáculo*, v. 4, UFPB, p. 103-119, 2013.

CINTRA, Wagner. A morte como poética no teatro de Tadeusz Kantor. In: 6º Congresso ABRACE, 2010, São Paulo. *Memória Abrace Digital*, 2010.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: *Ensaio sobre a autoficção*. Org.: Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39-66.

CZYŃSKA, Małgorzata. *Metafizyczny harem*. Kobiety Witkacego. Znak, 2016.

D'ANGELO, Biagio. Fragmentos de um discurso cotidiano. A estética fotográfica em Espelho diário, de Rosângela Rennó. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de. (Org.). *Escritas do eu: introspecção, memória, ficção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

D'ANGELO, Biagio. Tempos e rostos. A utopia iconográfica de Péter Forgács. In: Márcia Arbex; Miriam de Paiva Vieira; Camila Figueiredo; Cecília Nazaré de Lima. (Orgs.). *Escrita, som, imagem: leituras ampliadas*, vol. 2. Belo Horizonte: Fino Traço: 2020, p. 119-129.

DEGLER, Janusz. Witkiewicz – Suas ideias e teorias. In: *Cadernos de teatro*, n. 50. O tablado. Rio de Janeiro, 1971. (Extr. da rev. *Le Théâtre en Pologne*, 3/1970).

DEGLER, Janusz. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Transl. by Zofia Lesińska. *Literary Studies in Poland*, v. 16, 1986, p. 7-11.

DEGLER, Janusz. Witkacy in the World (1963-2000) = Witkacy na świecie (1963-2000). *Konteksty: polska sztuka ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka*, v. 54, n. 1-4 (248-251), p. 426-439, 2000.

DEGLER, Janusz. *Witkacy around the World*. Translated by Tomasz Wiśniewski. "Tekstualia" in English – Witkacy – Gombrowicz – Schulz (Index Plus), 2014. Disponível em: [https://tekstualia.pl/files/5e73ac52/degler\\_janusz-witkacy\\_around\\_the\\_world.pdf](https://tekstualia.pl/files/5e73ac52/degler_janusz-witkacy_around_the_world.pdf). Acesso em: 28 jun. 2021.

DEVANE, John. *Dibujar y pintar el retrato*. Tradução para o espanhol: Alberto Giménez Rioja. Madrid: Tursen-Hermann Blume, 1996.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: *Ensaio sobre a autoficção*. Org.: Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad.: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

ENCENAÇÃO. In: MICHAELIS. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos Ltda., 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=eepP>. Acesso em: 15 jun. 2021.

EVANS, Henry Ridgely. *Magic: Stage illusions and scientific diversions, including trick photography*. London: Sampson Low, Marston and Company, 1897.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015.

FEDOROWICZ-JACKOWSKA, Aleksandra. *Witkacy and Photography. Point of intersection*, Research Master Thesis, Utrecht University, 2012.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

GARCIA, Miliandre. Ou vocês mudam ou acabam: aspectos políticos da censura teatral (1964-1985). *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, p. 235-259, 2010.

GEROULD, Daniel Charles. *Witkacy: Stanisław Ignacy Witkiewicz as an Imaginative Writer*. Seattle: University of Washington Press, 1981.

GEROULD, Daniel Charles. *The Witkiewicz Reader*. Edição, tradução e prefácio de Daniel Gerould. London: Quartet Books, 1993.

GEROULD, Daniel. Stanisław Ignacy Witkiewicz: Photography 1910-1930. Metaphysical Portraits. In: *Slavic and East European Performance. Drama, Theatre and Film*, vol. 18, n. 3, 1998.

GRECINA, Agnieszka Matyjaszczyk. Stanisław Ignacy Witkiewicz: la Forma Pura en la vanguardia del teatro europeo de entreguerras. *Cuadernos de Filología Italiana*, n. 1, 2000, p. 487- 513.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Tradução do italiano: Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

NANCY, Jean-Luc. *Le Regard du portrait*. Paris: Éditions Galilée, 2000.

NIEDZIAŁKOWSKA, Dorota. Twarze dandysa? Autoportrety Stanisława Ignacego Witkiewicza. *Roczniki Humanistyczne*, v. 55, n. 4, p. 183-214, 2007.

NIEDZIAŁKOWSKA, Dorota. *Witkacy's Self-Portraits as Manifestations of the Dandy Figure*. Witkacy in English: 21st Century Perspectives, The Polish Journal of Aesthetics, vol. 31/ Estetyka i Krytyka. Jagiellonian University, Krakow: 2013. p. 189-201.

NIEDZIAŁKOWSKA, Dorota. *Orang Blanda i inne autoportrety z czasów rosyjskich. Kilka uwag*. 2014. Disponível em: [https://witkacologia.eu/uzupelnienia/Niedzialkowska\\_Orang%20Blanda.pdf](https://witkacologia.eu/uzupelnienia/Niedzialkowska_Orang%20Blanda.pdf). Acesso em: abr. 2020.

OKOŁOWICZ, Stefan. *Witkacy & Others*. Stefan Okołowicz talks to Bożena Czubak In: *Witkacy i inni. Z kolekcji Stefana Okołowicz i Ewy Franczak. Witkacy and Others. From the Collection of Stefan Okołowicz and Ewa Franczak*. Edited by B. Czubak and S. Okołowicz. Fundacja Profile: Warsaw, 2011, p. 11-25.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PUZYNA, Konstanty. The concept of "Pure Form". *Literary Studies in Poland*, v. 16, 101-111, 1986.

PITA, Andrea Carla de Miranda. Das Liminaridades de Witkacy e de sua Forma Pura. *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 28, p. 308-316, 2018.

RABELLO, Luiz Francisco. *Repertório para um teatro actual. A mãe de Stanislas Witkiewicz e o Processo do espetáculo anulado*. Lisboa: no prelo, 1972.

RIEDEL, Erika. *Emilio Di Biasi: O Tempo e a Vida de um Aprendiz*. Imprensa Oficial, 2010.

ROCHA, Lívia; D'ANGELO, Biagio. A origem de uma obra e a criação de um novo mundo: leituras a partir da 'Criação do mundo depois de Witkacy'. In: 28º ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 2019, Cidade de Goiás. *Anais do XXVIII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Goiânia: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 2019. p. 1567-1580.

ROCHA, Lívia. Identité floue & autoportrait – Witkacy. In: Biagio D'Angelo & François Soulages. (Org.). *Le flou de l'image*. 1. ed. Paris: L'Harmattan, 2019, v. 1, p. 53-60.

RUDNICKI, Mark. Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy). In WARREN, Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, vol. 3, set. Routledge, 2005, p. 1695-1697.

SAIGNES, Anna. A. Artaud et S. I. Witkiewicz: “Cruauté et Forme Pure” In: *Revue littéraire Europe*, Paris, Antonin Artaud. Evelyne Grossman (Dir.), Europe, n. 873-874: Antonin Artaud, janvier-février, 2002, p. 208-218.

SHAW, Harry. *Concise dictionary of literary terms*. New York: McGraw-Hill, 1976.

SIEWIERSKI, Henryk. *História da literatura polonesa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

SOULAGES, François. A fotograficidade. *Revista Porto Alegre*, Porto Alegre, v. 13, n. 22, maio/2005.

SOUZA, Marcelo P. *Teatr Niepokoju: Studium Porownawcze Dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza i Oswalda de Andrade*. Cracóvia: Universitas, 2001.

SZTABA, Wojciech. *Images from the Life of a Monad*. In: Witkacy i inni. Z kolekcji Stefana Okołowicz i Ewy Franczak. Witkacy and Others. From the Collection of Stefan Okołowicz and Ewa Franczak. Edited by B. Czubak and S. Okołowicz. Fundacja Profile: Warsaw, 2011. p. 39-59.

SZTABA, Wojciech. Witkacologia. *Malarz i filozof*. 2019. Disponível em: [https://witkacologia.eu/uzupelnienia/Sztaba/Gra2\\_fragment3.html](https://witkacologia.eu/uzupelnienia/Sztaba/Gra2_fragment3.html). Acesso: em abr. 2021.

SZYMANOWICZ, Maciej. In the Private Sphere: The Photographic Work of Stanisław Ignacy Witkiewicz. In: Mitra Abbaspour, Lee Ann Daffner, and Maria Morris Hambourg (Eds.). *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909-1949*. An Online Project of The Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 2014. Disponível em:

<http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Szymanowicz.pdf>.  
Acesso em: abr. 2017.

WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy. A mãe. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Repertório para um teatro actual*. A mãe de Stanislas Witkiewicz e o Processo do espetáculo anulado. Lisboa: no prelo, 1972.

WITKIEWICZ, Stanisław I. On Pure Form. In: HARRELL, Jean Gabbert; WIERZBIAŃSKA, Alina (Ed.). *Aesthetics in twentieth-century Poland: selected essays*. Bucknell University Press, 1973a.

WITKIEWICZ, Stanisław I. *Insaciabilidad*. Versión del polaco de: Melitón Bustamente Ortiz. Barcelona: Barral, 1973b.

WITKIEWICZ, Stanisław I. *The Witkiewicz Reader*. Edited, translated and with an introduction by Daniel Gerould. London: Quartet Books, 1993.

ŻAKIEWICZ, Anna. *Język obrazów i rysunków Witkacego*. Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 93/4, 2002, p. 173-181.

ŻAKIEWICZ, Anna. Ostatni Autoportret Witkacego - Utracony? In: *Cenne, Bezcenne, Utracone, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów*, n. 2 (71), 2012, p. 18-19. Disponível em: [http://cennebezcenne.pl/wp-content/uploads/2017/11/CBU\\_2012\\_2-s-18-19\\_ZAKIEWICZ.pdf](http://cennebezcenne.pl/wp-content/uploads/2017/11/CBU_2012_2-s-18-19_ZAKIEWICZ.pdf). Acesso em: abr. 2021.

ŻAKIEWICZ, Anna. Witkacy's Paintings as Frozen Drama. In: *Witkacy in English: 21st Century Perspectives, The Polish Journal of Aesthetics*, vol. 31 / Estetyka i Krytyka. Jagiellonian University, Krakow: 4/2013 (73-78).

ŻAKIEWICZ, Anna. *Witkacy*. Olszanica/Kraków, Bosz: 2015a.

ŻAKIEWICZ, Anna. Demon seksu czy intelektu? Wizerunek femme fatale w młodzieńczej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. *Pamiętnik Sztuk Pięknych/Fine Arts Diary*, v. 10, p. 53-57, 2015b.

ŻAKIEWICZ, Anna. *Witkacy in Zakopane: People and Landscapes*. In: *The Collection of Works by Stanisław Ignacy Witkiewicz at the Tatra Museum in Zakopane*. Zakopane: Muzeum Tatrzańskie, 2017.

ZGODZIŃSKA, Beata. Witkacy: "Firma Portretowa" i jej regulamin. *Miscellanea Anthropologica et Sociologica*, 2013, 14(1): 88-108.



ZGODZIŃSKA, Beata. *The "S.I. Witkiewicz Portrait Painting Firm"*. Translated from Polish into English by Beata Brodniewicz. Muzeum Pomorza Środkowego w Słpsku [Museum of Central Pomerania in Słpsk], 2019.

### Referências eletrônicas

Anna Żakiewicz, Mikołaj Machowski, 2003, 2008, 2014. Website organizado por Anna Żakiewicz. Disponível em: [www.witkacy.hg.pl](http://www.witkacy.hg.pl).

Coleções digitais do Museu Nacional de Varsóvia. Disponível em: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/strona-glowna>.

Cricot 2. CRICOTEKA. Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor, 2006. Disponível em: <http://www.cricoteka.pl/old/en/index.php>.

Manuscrito digitalizado do romance *622 quedas de Bungo, ou uma mulher demoníaca*. Disponível em: <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication/8151/edition/7484/content>.

Witkacy. Regulamin Firmy Portretowej «S. I. Witkiewicz». Versão original em polonês dos Termos & Condições da S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos. Disponível em: <http://www.witkacy.hg.pl/firma/regul.htm>.

## APÊNDICES

### **APÊNDICE A – Original e tradução de *Regulamin Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz”* / *Termos & Condições da S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos***

Original em polonês	Proposta de tradução em português
<b><i>Regulamin Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz”</i></b>	<b><i>Termos &amp; Condições da S.I. Witkiewicz Empresa de Retratos</i></b>
Motto: Klient musi być zadowolony. Nieporozumienia wykluczone.	Lema: O cliente deve ficar satisfeito. Mal-entendidos são inadmissíveis.
Regulamin wydrukowany jest w tym celu, aby oszczędzić firmie mówienia po wiele razy tych samych rzeczy.	Os Termos & Condições foram reproduzidos com a finalidade de poupar que a empresa fale a mesma coisa diversas vezes.
Portrety wytwarza firma w następujących rodzajach:	A empresa produz retratos nos seguintes tipos:
1. Typ A – rodzaj stosunkowo najbardziej tzw. „wylizany”. Odpowiedni raczej dla twarzy kobiecych niż męskich. Wykonanie „gładkie”, z pewnym zatraceniem charakteru na korzyść upiększenia, względnie zaakcentowania „ładności”	1. Tipo A – O tipo relativamente mais “elegante”. Mais adequado para o rosto feminino que o masculino. Execução suave, com certa perda de caráter em favor do embelezamento ou acentuação da “beleza”.
2. Typ B – rodzaj bardziej charakterystyczny, jednak bez cienia karykatury. Robota bardziej kreskowa niż typ A, z pewnym podcięciem cech charakterystycznych, co nie wyklucza „ładności” w portretach kobiecych. Stosunek do modelu obiektywny.	2. Tipo B – Mais ênfase nas características, sem traços caricaturais. A técnica é mais parecida à do tipo A, com um certo toque de traços característicos, o que não impede a “beleza” nos retratos femininos. Postura objetiva em relação ao modelo.
3. Typ B+d – Spotęgowanie charakteru, graniczące z pewną	3. Tipo B+d – Intensificação do caráter na fronteira com o caricatural. A cabeça

<p>karykaturalnością. Głowa większa niż naturalnej wielkości. Możliwość zachowania w portretach kobiecych „ładności”, a nawet jej spotęgowanie w kierunku pewnego tzw. „demonizmu”.</p>	<p>maior do que o tamanho real. A possibilidade de preservar a “beleza” nos retratos femininos, e até mesmo sua intensificação para um certo chamado “demoníaco”.</p>
<p>4. Typ C, C+Co, Et, C+H, C+Co+Et, itp. – Typy te wykonywane przy pomocy C<sub>2</sub>H<sub>5</sub>OH, i narkotyków wyższego rzędu – obecnie, wykluczone. Charakteryzacja modelu subiektywna – spotęgowania karykaturalne tak formalne, jak psychologiczne nie wykluczone. W granicy kompozycja abstrakcyjna, czyli tak zwana. „Czysta Forma”.</p>	<p>4. Tipo C, C+Co, Et, C+H, C+Co+H, etc. – Esses tipos são executados com a ajuda de C<sub>2</sub>H<sub>5</sub>OH e narcóticos de grau superior – atualmente irrealizável. Caracterização subjetiva do modelo, intensificação caricatural tanto formal quanto psicológica não são descartadas. Na fronteira da composição abstrata, também chamada “Forma Pura”.</p>
<p>5. Typ D – to samo osiągnięte bez sztucznych środków.</p>	<p>5. Tipo D – Os mesmos resultados sem recorrer a meios artificiais.</p>
<p>6. Typ E i jego kombinacje z poprzednimi rodzajami. Dowolna interpretacja psychologiczna, według intuicji firmy. Efekt osiągnięty może być zupełnie równy wynikowi typów A i B – droga, którą się do niego dochodzi, jest inna, jako też sam sposób wykonania, który może być rozmaity, ale nie przekracza nigdy granicy (d). Może być również kombinacją E+d na żądanie. Typ E nie zawsze możliwy do wykonania.</p>	<p>6. Tipo E e suas combinações com os tipos anteriores – Livre interpretação psicológica, de acordo com a intuição da empresa. O efeito alcançado pode ser igual ao produzido pelos tipos A e B – o caminho pelo qual é alcançado é diferente, bem como o método de execução, que pode ser diversificado, mas nunca excede os limites de (d). Uma combinação de E+d também está disponível mediante solicitação. O tipo E nem sempre é possível executar.</p>
<p>7. Typ dziecienny (B+E). Z powodu ruchliwości dzieci czysty typ B jest przeważnie niemożliwy – wykonanie</p>	<p>7. Tipo infantil (B+E) – Devido à agitação das crianças, o tipo B é geralmente impossível – execução</p>

więcej szkicowe.	assume a forma de um esboço.
<p>§ 1. W ogóle firma nie zwraca wielkiej uwagi na wykonanie ubrania i akcesoriów. Kwestia ta należy tylko do firmy – żądania w tym względzie nie są uwzględniane. Zależnie od stanu firmy i trudności danej twarzy, portret może być wykonany w jedno, dwa, trzy do pięciu posiedzeń. Przy dużych portretach z rękami lub w całej figurze, liczba posiedzeń może dojść i do dwudziestu. Ilość posiedzeń nie przesądza o dobroci wytworu.</p>	<p>§ 1. Em geral, a empresa não presta muita atenção à representação de roupas e acessórios. Esta questão diz respeito apenas à empresa – pedidos a este respeito não são levados em consideração. Dependendo da disposição da empresa e das dificuldades do rosto, o retrato pode ser feito em uma, duas, três e até cinco sessões. Para retratos grandes que mostram as mãos ou o corpo inteiro, o número de sessões pode atingir até vinte. O número de sessões não determina a qualidade do produto.</p>
<p>§ 2. Zasadniczą nowością firmy w stosunku do przyjętych zwyczajów jest możliwość odrzucenia portretu przez klienta, jeśli portret czy pod względem wykonania, czy podobieństwa nie odpowiada klientowi. Klient płaci wtedy 1/3 ceny, przy czym portret przechodzi na własność firmy. Klient nie ma prawa żądać zniszczenia portretu. Zasada ta stosuje się oczywiście tylko do typów: A, B i E, czystych, bez dodatku d, – to znaczy bez dodatku przesadnej charakterystyki, czyli do tzw. „typów seryjnych”. Zasada ta wprowadzona została dlatego, że nigdy nie wiadomo, czym kogo zadowolić można. Pożądana jest</p>	<p>§ 2. A principal novidade oferecida pela empresa em relação às práticas adotadas é a possibilidade de o cliente rejeitar o retrato, se insatisfeito com sua execução ou semelhança. O cliente paga 1/3 do valor e o retrato se torna propriedade da empresa. O cliente não tem o direito de exigir a destruição do retrato. Esta regra aplica-se, evidentemente, apenas aos tipos: A, B e E, sem suplemento d – isto é, sem qualquer complemento de características exageradas, ou seja, “tipos de série”. Esta regra foi introduzida porque nunca se sabe quem ficará satisfeito com o quê. Um acordo exato é necessário, com base em uma decisão estritamente determinada quanto ao tipo solicitado.</p>

<p>dokładna umowa, na tle ściśle określonej decyzji modela co do typu. Album z „próbkami” (ale nie „bez wartości”) jest do obejrzenia w lokalu firmowym. Gwarancją klienta jest to, że firma we własnym interesie nie wypuszcza wytworów mogących popsuć jej markę. Może być wypadek, że firma sama nie uzna swojego wytworu.</p>	<p>Um album de “amostras” (mas de forma alguma “sem valor”) pode ser visto nas instalações da empresa. A garantia do cliente é que a empresa, por interesse próprio, não libera trabalhos que poderiam prejudicar sua marca comercial. Pode haver casos em que a própria empresa não reconhecerá seu trabalho.</p>
<p>§ 3. Wykluczona absolutnie jest wszelka krytyka ze strony klienta. Portret może się klientowi nie podobać, ale firma nie może dopuścić do najskromniejszych nawet uwag, bez swego specjalnego upoważnienia. Gdyby firma pozwoliła sobie na ten luksus: wysłuchiwanie zdań klientów, musiałaby już dawno zwariować. Na ten paragraf kładziemy specjalny nacisk, bo najtrudniej jest wstrzymać klienta od zupełnie zbytecznych wypowiedzi się. Portret jest przyjęty lub odrzucony - tak lub nie, bez żadnego umotywowania. Do krytyki należy również konstatowanie podobieństwa względnie niepodobieństwa; uwagi co do tła, zakrywanie ręką części narysowanej twarzy w celu dania do zrozumienia, że ta część właśnie się nie podoba, powiedzenia takie, jak: "Jestem za ładna", "Czy ja jestem</p>	<p>§ 3. Qualquer crítica por parte do cliente é absolutamente inadmissível. O retrato pode não agradar o cliente, mas a empresa não permite nem mesmo os comentários mais discretos sem dar sua autorização especial. Se a empresa tivesse se dado a esse luxo, de ouvir as opiniões dos clientes, há muito tempo teria enlouquecido. Nós colocamos ênfase especial nessa regra, já que a coisa mais difícil é impedir que o cliente faça observações completamente desnecessárias. O retrato é aceito ou recusado – sim ou não, sem qualquer explicação sobre o porquê. A crítica também inclui observações sobre semelhança ou dissimilaridade; observações sobre o fundo, cobrindo uma parte do rosto do retrato com uma mão, de modo a implicar que esta parte realmente não é o jeito como deve ser, comentários tais como: “Eu sou bonita demais”, “Será que eu sou tão triste?”,</p>

<p>taka smutna?", "To nie jestem ja", w ogóle wszystko, a to tak pod względem dodatnim, jak ujemnym. Po namyśle, ewentualnie poradzeniu się osób trzecich, klient mówi tak (lub nie) i koniec - po czym podchodzi (lub nie) do tak zwanego "okienka kasowego", to znaczy po prostu wręcza firmie umówioną sumę. Nerwy firmy ze względu na niesłychaną trudność zawodu teź muszą być szanowane.</p>	<p>"Este não sou eu", todas as opiniões desse tipo, seja favorável ou desfavorável. Após a devida consideração e possivelmente a consulta com terceiros, o cliente fala sim (ou não) e fim – depois disso, o cliente vai (ou não) até o que é chamado de "janela do caixa", isto é, simplesmente entrega a quantia acordada à empresa. Devido à dificuldade incrível da profissão, os nervos da empresa devem ser respeitados.</p>
<p>§ 4. Niedozwolone jest pytanie się firmy o jej zdanie o wykonanym portrecie, jako też wszelkie rozmowy na temat rysunku znajdującego się w robocie.</p>	<p>§ 4. Não é permitido perguntar à empresa sobre sua opinião acerca de um retrato acabado, bem como qualquer discussão a respeito de uma obra em andamento.</p>
<p>§ 5. Firma zastrzega sobie prawo rysowania bez świadków, o ile to jest możliwe.</p>	<p>§ 5. A empresa reserva-se ao direito de desenhar sem testemunhas, na medida do possível.</p>
<p>§ 6. Portrety kobiece z obnażonymi szyjami i ramionami są o jedną trzecią droższe. Każda ręka kosztuje jedną trzecią ceny. Co do portretów z rękami lub w całej figurze – umowy specjalne.</p>	<p>§ 6. Retratos femininos com pescoços e ombros expostos são um terço mais caros. Cada mão custa um terço do preço total. Quanto aos retratos que mostram as mãos ou toda a figura – acordos especiais.</p>
<p>§ 7. Portret nie może być oglądany aż do ukończenia.</p>	<p>§ 7. O retrato não poderá ser visualizado até que seja concluído.</p>
<p>§ 8. Technika jest mieszaniną węgla, kredek, ołówka i pastelu. – Wszelkie uwagi techniczne są wykluczone, jak również żądanie poprawek.</p>	<p>§ 8. A técnica utilizada é uma mistura de carvão, giz de cera, lápis e pastel. Todas as observações relativas a questões técnicas são inadmissíveis, bem como os pedidos de retoques.</p>

<p>§ 9. Firma podejmuje się wykonania portretów poza lokalem firmowym jedynie w wypadkach wyjątkowych (choroba, podeszły wiek itp.), przy czym musi być zagwarantowana firmie skrytka, w której można by pod kluczem przechowywać nie ukończony portret.</p>	<p>§ 9. A empresa compromete-se a realizar retratos fora de suas instalações comerciais apenas em circunstâncias excepcionais (doença, idade avançada, etc.), no entanto, deve ser garantido um cofre à empresa, no qual o retrato inacabado possa ser mantido trancado.</p>
<p>§ 10. Klienci są obowiązani zjawiać się punktualnie na seanse, gdyż czekanie źle wpływa na nastrój firmy i może źle wpłynąć na wykonanie wytworu.</p>	<p>§ 10. Os clientes são obrigados a comparecer pontualmente para as sessões, porque a espera afeta muito o humor da empresa e pode prejudicar a execução do produto.</p>
<p>§ 11. Firma udziela rad co do oprawy i pakowania portretów, ale nie podejmuje się takowego. Dyskusja nad oprawą wykluczona.</p>	<p>§ 11. A empresa oferece conselhos sobre molduras e embalagens dos retratos, mas não fornece esses serviços. Discussão adicional sobre tipos de moldura é inadmissível.</p>
<p>§ 12. Firma zostawia zupełną swobodę co do ubioru modela i stanowczo nie zabiera głosu w tej sprawie.</p>	<p>§ 12. A empresa concede total liberdade de como a modelo deve se vestir e não se pronuncia sobre o assunto.</p>
<p>§ 13. Firma prosi o uważne przestudiowanie regulaminu. Nie mając żadnej egzekutywy liczy na delikatność i dobrą wolę klientów co do wypełnienia warunków. Przeczytanie i zgodzenie się na regulamin uważa się [za] równoznaczne z zawarciem umowy. Dyskusja nad regulaminem jest niedopuszczalna.</p>	<p>§ 13. A empresa solicita um estudo cuidadoso dos Termos &amp; Condições. Não tendo nenhum órgão executivo, a empresa conta com a delicadeza e boa vontade de seus clientes quanto ao cumprimento das condições. Ler e concordar com os Termos &amp; Condições é equivalente a concluir a contratação. A discussão sobre os termos e condições é inadmissível.</p>
<p>§ 14. Umowa na raty lub weksle nie</p>	<p>§ 14. Não está excluído um contrato por</p>

<p>jest wykluczona. Ze względu na niskie i tak ceny żądanie ulg nie jest pożądane. Przed zaczęciem portretu klient płaci jedną trzecią ceny tytułem zadatku.</p>	<p>prestações ou notas promissórias. Considerando os baixos preços cobrados, os pedidos de descontos não são oportunos. Antes de iniciar o retrato, o cliente paga um terço do valor como adiantamento.</p>
<p>§ 15. Klient dostarczający firmie portrety, czyli tak zwany "agent firmy", w razie dostarczenia tychże na sumę 100 złotych dostaje jako premię portret własny lub żądanej osoby w dowolnym typie.</p>	<p>§ 15. O cliente que fornece retratos para a empresa, o chamado "agente da empresa", no caso de fornecer trabalhos no valor de 100 zlotys ou mais, obtém como bônus o próprio retrato ou da pessoa que o cliente desejar, em qualquer tipo.</p>
<p>§ 16. Przesyłanie przez firmę dawnym, klientom zawiadomień o jej przybyciu do danego miejsca nie ma na celu wymuszania na nich nowych portretów, tylko ułatwia zamówienia tychże tym znajomym klientów, którzy na podstawie widzianych prac mieliby ochotę na coś podobnego.</p>	<p>§ 16. Avisos enviados pela empresa a antigos clientes anunciando sua presença em um determinado local não pretendem forçá-los a ter novos retratos, mas sim auxiliar os amigos desses clientes a fazer pedidos, uma vez que, vendo o trabalho da empresa, eles podem desejar algo semelhante.</p>
<p>§ 17. Poleca się klientom nieodwijanie portretów po zawinięciu ich przez oddział pakowniczy firmy, i oddawanie ich natychmiast do oprawy, w celu uniknięcia zniszczenia takowych, co się niejednokrotnie zdarzało.</p>	<p>§ 17. Recomenda-se que os clientes não desempacotem os retratos depois de terem sido envoltos pelo departamento de embalagem da empresa, e que os emoldure imediatamente para evitar o tipo de destruição que ocorria muitas vezes.</p>
<p>Cennik Typ A = 300 Typ B = 250 Typ B+d = 150 Typ E = 150–250</p>	<p>Lista de preços Tipo A = 350 Tipo B = 250 Tipo B + d = 150 Tipo E = 150–250</p>



Typ C = bez ceny	Tipo C = sem preço
Typ D = 100	Tipo D = 100
Typ dzie-cinny = 150–250	Tipo infantil= 150–250

## APÊNDICE B – Abreviações usadas por Witkacy nas assinaturas

### Abreviações

#### a) tipos de retratos

**previstos** (ver os *Termos e Condições da Empresa de Retratos*)

T.A

T.B

T.B+d

T.C

T.D

T.E

T.B+E

#### não previstos

ND

- inacabado (*niedokończony*)

T.U

- fracasso do talento do artista (*upadek talentu*)

#### b) outros

C

álcool

Co

cocaína

Cof

cafeína

Cryog

criogenia

Et

éter

Eu

eucodal

Ępedete

um pouco de chá (Francês: *un peu de thé* na fonética do polonês)

F.ZZ

tabaco para cachimbo inalado (*fajka z zaciąganiem się*)

Har

harmina

her, herb

chá (*herbata*)

m

mês (*miesiąc*)

m.p.

com a própria mão (Latim: *mano propria*)

Mesk, Merck

mescalina da empresa Merck

Muzyczka

alguma música

NII

não bebeu álcool por..., com uma indicação do número de dias, meses, anos (*nie piłem alkoholu*)

NIlher

não bebeu chá por..., com uma indicação do número de dias (*nie piłem herbaty*)

Napa

da memória (*na pamięć*)

Napafot

da memória, de uma foto (*na pamięć, z fotografii*)

NP

não fumou cigarros por..., com uma indicação do número de dias ou meses (*nie paliłem*)

ost

último (*ostatni*)

P

fumou cigarros (*paliłem papierosy*)

Ppc

quase no escuro (*prawie po ciemku*)

pyfki

um pouco de cerveja

r

número de vezes ou ano (*razy ou rok*)

#### c) iniciais de pessoas presentes durante a sessão de retratos

M.B

Michał Białynicki-Birula

M.Ch

Michał Choromański

N.S

Nena Stachurska

R.M

Rafał Malczewski

## ANEXOS

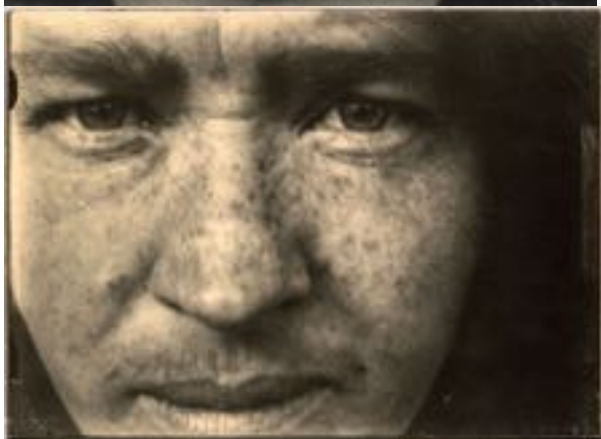
## ANEXO A – Retratos / Fotografias de rosto / close-ups



*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Wanda Illukiewicz (1912, fotografia, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).*



*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Janina Illukiewicz (1912, fotografia, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).*



*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Maria Witkiewicz (1912, fotografia, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).*

**ANEXO B – Fotografias encenadas – “Experiment-ações”**

*Józef Głogowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz - Witkacy fantasma) (aprox. 1930, fotografia, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).*



*Józef Głogowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz e Janina Bykowiak - série (1931, fotografia, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).*



*Józef Głogowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz - série de caretas (1934, fotografia, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).*





*Józef Głogowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz - Professor Pulverston (1931, fotografia, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz.*



*Józef Głogowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz - de uma série de onze caretas (1934-1935, fotografia, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).*



*Józef Głogowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Tio da Califórnia (Wujcio z Kalifornii) – série (1931, fotografia, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).*



**ANEXO C – Foto de um retrato alcoforado**

*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Maria Zarotynska com seu retrato do tipo alcoforado (1938, fotografia, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).*

**ANEXO D – Exemplo de manipulação do negativo (diferentes versões impressas)**



*Józef Głogowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz (Diferentes versões impressas) (1931, fotografia, coleção de Ewa Franczak e Stefan Okołowicz).*

### Anexo E – Retratos de Nena Stachurska



*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1928, pastel, 65x49 cm, Museu Tatra, Zakopane).*



*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1929, pastel, 64x50 cm, Museu Tatra, Zakopane).*



*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1929, pastel, 65x49 cm, Museu Tatra, Zakopane).*



*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1929, pastel, 64x49 cm, Museu Tatra, Zakopane).*





*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1929, pastel, 66x49,5 cm, Museu Tatra, Zakopane).*



*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1929, pastel, 70x50 cm, Museu Tatra, Zakopane).*



*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1929, pastel, 82x60 cm, Museu Tatra, Zakopane).*



*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1929, pastel, 65x49 cm, Museu Tatra, Zakopane).*





*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1930, pastel, 62x47,6 cm, Museu Tatra, Zakopane).*



*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1930, pastel, 62,5x48 cm, Museu Tatra, Zakopane).*



*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1930, pastel, 65x50 cm, Museu Tatra, Zakopane).*



*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1931, pastel, 65x50 cm, Museu Tatra, Zakopane).*





*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1931, pastel, 70x50 cm, Museu Tatra, Zakopane).*



*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1931, pastel, 70,8x50 cm, Museu Tatra, Zakopane).*



*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1931, pastel, 70x51 cm, Museu Tatra, Zakopane).*



*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1931, pastel, 65x49,5 cm, Museu Tatra, Zakopane).*



*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1933, pastel, 66x52 cm, Museu Tatra, Zakopane).*



*Stanisław Ignacy Witkiewicz, Retrato de Nena Stachurska (1934, pastel, 70x49,5 cm, Museu Tatra, Zakopane).*