

A POÉTICA PLURAL E OXIMORÔNICA DA RESSEMANTIZAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO SEMIÓTICA

*LA POÉTIQUE PLURIELLE ET OXYMORONIQUE DE LA RESTAURATION
SÉMANTIQUE DE LA REPRÉSENTATION SÉMIOTIQUE*

Guilherme Conrad

Mestrando em Artes Cênicas/Universidade Federal do Rio Grande do Sul
guilhermeconra@gmail.com

Inês Alcaraz Marocco

Professora Doutora/Universidade Federal do Rio Grande do Sul
imarocco@terra.com.br

RESUMO

O presente artigo pretende analisar diversos exemplos de obras visuais e cênicas modernas e contemporâneas que apresentam comumente um objetivo de ressemantização da representação semiótica, marcadas por uma visão plural e oximorônica, ou seja, pela representação através de um aspecto múltiplo e por uma via negativa de reunião de dualidades paradoxais. Para o tanto, traça um histórico que perpassa primeiramente do advento do pensamento pluralista preconizado pelo filósofo e crítico de arte norte-americano Arthur Danto (1934-2013). Após, disserta como o pluralismo possibilitou a abertura da significação e os consequentes questionamentos da representação e identificação da ligação de pensamentos opostos, principalmente em obras da arte conceitual. Tal visão oximorônica é compartilhada também em relação ao mundo contemporâneo e pós-moderno como no pensamento complexo do filósofo e antropólogo francês Edgar Morin (1921-) e estruturalistas e pós-estruturalistas dentro de campos como a filosofia e linguística no século XX. Desta forma, é examinado como o encenador polonês Tadeusz Kantor (1915-1990) reúne esta filosofia de forma prática em seu trabalho teatral. Por fim, conclui como estas ressonâncias perduram e atingem uma representação emancipada, termo cunhado pelo professor e teórico francês Bernard Dort (1929-1994).

Palavras-chave: Representação semiótica. Ressemantização. Arte moderna. Arte contemporânea. Pluralismo artístico.

ABSTRACT

Cet article vise à analyser plusieurs exemples d'œuvres visuelles et scéniques modernes et contemporaines qui présentent communément un objectif de restauration sémantique de la représentation sémiotique, marquée par une vision plurielle et oxymoronique, c'est-à-dire par la représentation à travers un aspect multiple et par une manière de rencontrer des dualités paradoxales. À cette fin, il retrace une histoire qui commence par l'avènement de la pensée pluraliste préconisée par le philosophe et critique d'art américain Arthur Danto (1934-2013). Ensuite, il explique comment le pluralisme a rendu possible l'ouverture du sens et le questionnement conséquent de la représentation et de l'identification de la connexion des pensées opposées, en particulier dans les œuvres d'art conceptuel. Une telle vision oxymoronique est également partagée par rapport au monde contemporain et postmoderne comme dans la pensée complexe du philosophe et anthropologue français Edgar Morin (1921-) et des structuralistes et post-structuralistes dans des domaines tels que la philosophie et la linguistique au XXe siècle. De cette façon, il est examiné comment le réalisateur polonais Tadeusz Kantor (1915-1990) recueille cette philosophie de manière pratique dans son travail théâtral. Enfin, il conclut comment ces résonances durent et aboutissent à une représentation émancipée, terme inventé par le professeur et théoricien français Bernard Dort (1929-1994).

Mots-clés: Représentation sémiotique. Restauration sémantique. Art moderne. Art contemporain. Pluralisme artistique.

Em 1964, o filósofo e crítico de arte norte-americano Arthur Danto (1934-2013) visitou uma exposição do artista estadunidense Andy Warhol (1928-1987), na Stable Gallery em Nova York, e a experiência causada pelas obras o impressionou. Não era o conteúdo abordado que chocou o filósofo, mas sim, a sua forma. Enquanto as pinturas de garrafas de Coca-cola e latas de sopa eram representações visuais, as esculturas das caixas *Brillo* de Warhol – fac-símiles de madeira compensada em serigrafia – eram praticamente indistinguíveis do objeto real. Ao indagar-se sobre as diferenças e o que tornava uma das caixas uma obra de arte e a outra um objeto ordinário, Danto delineou seus postulados na obra *The Artworld* (1964).

Ele afirma que o que diferencia a caixa *Brillo* e uma obra de arte que consiste dessas caixas é uma teoria da arte: é ela que a traz para o mundo da arte e o impede de colapsar no objeto real que é¹. Essencialmente, a obra de Warhol é arte pois ela tem um público que a entende através de um conceito, uma teoria (para utilizar a denominação de Danto) do que arte pode ser. O mundo da arte (*artworld*) - composto por críticos, curadores, colecionadores, comerciantes, etc. - desempenha um papel no qual as teorias são abraçadas ou desprezadas. Ver alguma coisa como arte exige algo que o olho não pode descrever - uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte. As obras de Warhol ajudou-o a refletir sobre este aspecto conceitual, transferindo o aspecto da arte a uma problematização de ordem filosófica. Assim como no grande diálogo do *Eutifro*, Sócrates examina o argumento de que uma coisa é santa se os deuses a amam. “Se a amam porque é santa, pode-se descobrir quais as suas razões – e portanto, podemos ser juízes do que é santo e do que não é. Se, por um lado, é santa porque a amam, resta a questão de saber por que isso deve nos interessar. A arte é assim” (Danto, 2012, p. 99).

Para Danto (ibidem, p. 23) o artista *pop* não mudou apenas o modo de ver arte, mas de como a compreendemos. Ele havia realizado um trabalho de relevo do ponto de vista da configuração das fronteiras da arte: “[Warhol] foi motivo de uma profunda descontinuidade na história da arte ao eliminar da concepção usual artística a maior parte do que todo mundo julgava pertencer à essência dela” (ibidem, p. 74). No começo da década de 60, rompeu-se a fronteira entre a arte culta e popular, uma forma de superar a distância entre arte e vida. Danto indaga-se (ibidem, p. 44), porém, não sobre o que é arte, mas sim sobre a diferença que torna uma entre duas coisas similares arte. Em consequência, o que faz de um objeto uma obra de arte é invisível ao olho nu. “É preciso explicar por que a *Mona Lisa* é arte, porque o *Rigoletto*

¹ C.f. Arthur Danto, “The Transfiguration of the Commonplace” (1981).

é arte (...)” (ibidem, p. 13). Fascinado pela mudança histórica, ele questiona-se sobre o que tornava esta obra aceitável como arte no ano de sua exibição e se aquilo representava alguma espécie de progresso no curso da história da arte. Concluindo que esta estaria se direcionando de forma indiscernível, Danto declara o fim da arte².



Figura 1: Fred McDarrah, Warhol & Brillo Boxes At Stable Gallery, 1964. Fonte: Google.

Danto não afirma que ninguém mais está fazendo arte, tampouco realizando uma boa arte. Ele acha que uma história ocidental da arte - geralmente pensada por uma linha de progressão linear de um movimento ou estilo depois do outro³ - chegou ao seu final. Um conceito que aparece regularmente através da história da arte, embora de formas variantes, é o de *mimesis*, ou seja, a imitação ou representação da realidade. O “fim da arte” refere-se ao início da era moderna da arte em que a arte não mais adere às restrições da teoria da imitação, mas serve um novo propósito. Para Danto (1998, p. 48), a era da imitação, que calcava-se na mimese como arte, tentava extinguir seus concorrentes, e, seguida de uma era de ideologia, a arte atinge agora uma época pós-histórica, uma era plural, em que se tornou evidente que não

² A ideia de “fim da arte”, porém, não é nova e exclusiva do pensamento de Danto. Ele próprio identifica semelhanças com o filósofo alemão Georg Hegel (1770-1831), que trata da questão da “morte da arte” nos seus *Cursos de Estética* (1920-1929). O historiador de arte alemão Hans Belting publica em 1983, o livro *Das Ende der Kunstgeschichte?* (O fim da história da arte?) - reeditado dez anos depois, em que a interrogação foi retirada, o que leva a crer que o tempo transcorrido levou o autor a se convencer afirmativamente desse fim - que denuncia, assim como Danto, o esgotamento de uma maneira de se tratar a história, a arte, o conhecimento das imagens e da visualidade em geral. Em 1984, foi editado o livro *A morte da Arte*, por Berel Lang, com ensaios de Arthur Danto e outros, que reuniu-os na obra *After the end of art*, em 1996.

³ Esta abordagem fundamental é a base visual da linha de tempo de 40 metros de Sara Fanelli de arte do século XX. A linha do tempo identifica o início histórico de movimentos particulares, ao mesmo tempo em que nomeia artistas-chave. A *timeline* de Fanelli aparentemente valida as conclusões de Danto: após o ano 2000, não há movimentos ou *ismos*, apenas artistas individuais. Os movimentos que são listados em direção ao final do século não chegam a ser movimentos: como “instalação”, que não caracteriza um movimento, mas significa uma arte do presente.

há mais restrições estilísticas ou filosóficas. A arte foi fragmentada em uma multiplicidade de movimentos correntes simultâneos.

De acordo com Danto (1964), o comprometimento com a mimese começou a decair durante o século XIX devido à ascensão do advento da fotografia e do cinema. Essas novas tecnologias perceptivas conduziram os artistas a abandonarem a imitação da natureza (já que estas recentes a faziam de melhor maneira) e como resultado, os artistas do século seguinte começaram a explorar a questão da própria identidade da arte: ela havia se tornado autoconsciente. Movimentos como o Cubismo questionaram o processo da representação visual, assim como os *ready mades* do artista francês Marcel Duchamp (1867-1968). Desta forma, qual movimento ou ismo poderia logicamente seguir a desmaterialização do objeto artístico (conceitualismo) ou o ceticismo generalizado de grandes teorias e ideologias (pós-modernismo)?

Uma das respostas plausíveis para a pergunta para historiadores da arte contemporânea que mais se aproxima e expressa o pós-modernismo é o conceito de Pluralismo Artístico. O próprio Danto desenvolve e defende (2011, p. 149) a ideia de que, se o Pluralismo é aceito, uma opção é tão verdadeira quanto qualquer outra: não é que tudo fosse historicamente correto; a correção histórica é que deixou de ter utilidade. Mesma lógica é utilizada pelo filósofo britânico Isaiah Berlin (1909-1997), que escreve (2000) que se o pluralismo é uma visão válida, e é possível o respeito entre os sistemas de valores que não sejam necessariamente hostis um ao outro, então o que segue são tolerância e consequências liberais, o que não acontece no caso do monismo (somente um conjunto de valores é verdadeiro, todos os outros são falsos) ou do relativismo (os meus valores são meus, os seus valores são seus, e, se nós entrarmos em conflito, nenhum de nós pode reivindicar estar certo).

A representação visual moderna e contemporânea parece acompanhar a pluralidade em sua amplitude de significâncias e a reflexão sobre a questão própria da representação, e que também parece redirecionar uma autonomia ao espectador. Com o descomprometimento da arte com mimese - onde as obras continham apenas um significado, o seu referencial real, cotidiano - dá-se lugar a multiplicidade de interpretações. A arte conceitual é um dos exemplos, ao abrir mão de formalismos e de objetos para se concentrar em ideias e conceitos. Como expoente, Duchamp afirma que os artistas são criadores-operadores de ideias nas quais contrapõem os *ready-mades* como crítica desta arte mimética da realidade dos sentidos. A obra “Uma e três cadeiras” (1970), do artista visual estadunidense Joseph Kosuth (1945-), por exemplo, traduz bem ao conter três formas de uma cadeira: uma cadeira dobrável (objeto

real), uma fotografia em prata coloidal de uma cadeira e a imagem aumentada de uma definição de algum dicionário sobre a palavra “cadeira”. O artista fomenta a formação de um caráter artístico plurilinguístico, exemplificado pela mescla de três diferentes elementos que dizem respeito a uma mesma essência conceitual. As formas dialógicas da obra de Kosuth, representadas, fundamentalmente, pelas dimensões imagética, linguística e extralinguística, exploram as percepções sensoriais de seus espectadores e/ou leitores, estimulando-os a conceber diferentes visões sobre a mesma arte apresentada⁴.



Figura 2: Joseph Kosuth, “Uma e três cadeiras” (1970). Fonte: Google.

A obra do artista belga René Magritte, *La trahison des images* (1929), também é um exemplo da pluralidade de funções e papéis assumidos pela obra de arte. O quadro, que contém nada mais do que a imagem de um cachimbo e a frase abaixo “isto não é um cachimbo” [*Ceci n'est pas une pipe*], cria um paradoxo de negação àquilo que estamos a ver. À primeira vista, o significado torna-se claro, pois o que estamos a ver não é o objeto real, mas sim um desenho, uma imagem do mesmo. O filósofo francês Michel Foucault (1926-1984), ao escrever sobre a obra, desenvolve reflexões acerca da similitude e representação. Sobre a interpretação da obra, ele afirma que o aspecto paradoxal provocado amplia a margem de significação em três dimensões: a) gravura do cachimbo pode não ser um cachimbo assim como b) *isso* (o pronome demonstrativo) ou c) a obra como um todo não é um cachimbo. Ele discorre (2007, p. 22), ao refletir sobre o caligrama, sobre um aspecto oximorônico do quadro na possibilidade do artista de usufruir da sobrecarga de riqueza que permite dizer duas (ou até

⁴ Informações sobre a obra retiradas em <<https://goo.gl/Zunj2Q>>. Acessada em 12/09/17.

mais) coisas diferentes com uma única e mesma palavra. O modo de leitura deve ser sobrepostos a si próprios e que o jogo proposto pelo texto de Magritte é duplamente paradoxal (ibidem, p. 25-26). Deparamo-nos com o deslocamento da convencional nomeação de cachimbo: Magritte esvazia aquilo que entendemos anteriormente como tal, que assim como afirma Foucault (ibidem, p. 36), que o cachimbo pode-se quebrar: o lugar comum desapareceu.

Obtemos então um sentido obtuso, segundo os preceitos do semiólogo e filósofo francês Roland Barthes (1915-1980). Ele explica (1990, p. 51) que este seria um terceiro sentido, contrário com o óbvio, resultante de uma emergência de ambivalências. Cria-se de um campo de condições onde um disfarce não anula o outro, como lâminas sobrepostas de sentidos que sempre deixam transparecer o sentido precedente: dizer o contrário sem renunciar ao que se contradiz, caracterizando quase como uma dialética dramática. O obtuso é o abrandamento do sentido, seu desvio, onde contém o próprio exterior da contradição, isto é, o limite, a inversão (ibidem, p. 53). É também caracterizado por sua descontinuidade, da dissociação como um efeito de contranatureza e distanciamento em relação ao referente, à instância realista: “*Obtusus* quer dizer: que é rombo (...) abre o sentido totalmente, isto é infinitamente” (ibidem, p. 45). Em exemplos, Barthes identifica (ibidem, p. 54) um aspecto oximorônico ao pesquisar o sentido óbvio e obtuso conjuntamente.

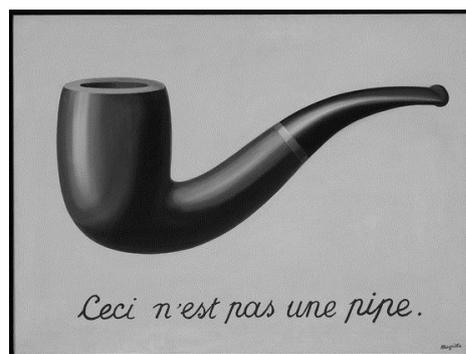


Figura 3: René Magritte, “Les trahison des images” (1929). Fonte: Google.

Entretanto, o aspecto oximorônico dos signos não é novidade no pensamento de filósofos e linguistas estruturalistas e pós-estruturalistas. Eles trazem à tona, assim como os artistas mencionados, aquilo que é tão óbvio que deixou de ser óbvio: algo somente é alguma coisa porque é constituído por aquilo que é mas também por aquilo que não é. Filósofos estruturalistas do começo do século XX já indagam-se sobre as relações sistêmicas entre

oposições binárias. O antropologista francês Claude Lévi-Strauss (1908-2009), que analisou fenômenos culturais como se fossem sistemas de linguagens, afirmou que mitos são importantes porque eles fornecem um modelo lógico capaz de superar contradições. Como é que nós vivemos em um mundo que engloba vida e morte? Beleza e feiura? Egoísmo e altruísmo? Violência e paz? Mitos procuram explicar esses conceitos binários porque, segundo Strauss (1976), cada cultura organiza o seu modo de ver o mundo segundo pares de oposição.

A ideia de oposições binárias é central no pensamento estruturalista. A natureza fundamental das divisões binárias para o pensamento humano é vista como parte das estruturas profundas ou escondidas das criações humanas. Como muitos outros aspectos da análise estruturalista, a ênfase em oposições binárias deriva do trabalho do linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913). O seu pensamento semiótico de significante e significado o fez notar que nós definimos signos em relação um ao outro: uma definição de ‘saudável’, por exemplo, é ‘não doente’.

Oposições binárias não existem sozinhas, em partes isoladas. Em vez, elas ligam ou alinham-se, com outros pares binários, para criar relações verticais como horizontais. Lévi-Strauss (1963) discutiu isso em termos de analogias, que nos possibilita ver algumas oposições assemelhando-se metaforicamente a outras oposições (‘comestível’ é para ‘não comestível’ assim como ‘nativo’ é para ‘estrangeiro’). Unidades dentro do sistema têm significado apenas em relação a outras unidades; de acordo com Lévi-Strauss, você não deve olhar porque A é A, mas sim, como A é para B, assim como C é para D. O filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), observando sobre o círculo hermenêutico, aponta (1971, p. 44) que um martelo não é um martelo por si mesmo, por exemplo, mas sim em sua relação com os pregos, paredes e a prática de carpintaria em geral.

Pares binários nem sempre são iguais: frequentemente, um termo é valorizado mais do que o outro. Por exemplo, no par saudável/doente, nós tipicamente escolhemos o termo saudável como o preferível. Estruturalistas e semiólogos chamam usualmente o termo que é preferível de ‘desmarcado’, enquanto o menos preferível é o termo ‘marcado’. O linguista russo Roman Jakobson (1896-1982) desenvolveu essa distinção primeiro em relação à fonologia. Segundo ele (1971, p. 136), o sentido geral de uma categoria marcada afirma a presença de uma certa (positiva ou negativa) propriedade A; o sentido geral da categoria não marcada correspondente indica nada acerca da presença de A, e é usado principalmente, mas não exclusivamente, para indicar a ausência de A. No exemplo, a propriedade A é a doença.

Apesar dos dois termos podem ser realmente definidos em relação ao outro – nenhum faz sentido sem o outro – pode ser frequentemente observado que o termo desmarcado é independente do termo marcado, como se não precisasse dele para fazer sentido. No exemplo saudável/doente, quando você está gripado você aprecia mais a sensação de estar saudável do que que, quando você está se sentindo bem, não pensa muito sobre a sensação de estar doente. Estruturalistas como o semiótico britânico Daniel Chandler (1952-) aponta (2001, p. 112) que o termo desmarcado aparenta ser universal, imortal, fundamental, original, normal, ou até mesmo real enquanto o termo marcado tende ser secundário, coadjuvante, derivante, dependente ou suplementar. Todavia, o termo secundário, apesar de ser considerado marginal e aparente, é essencial para a existência do termo primário. O termo desmarcado é transparente e o seu status privilegiado não é de imediato evidente, enquanto, em contraste, a inferioridade do termo marcado é imediatamente óbvio.

Semiólogos contemporâneos estudam signos não em isolamento mas como parte de um sistema de signos, que trabalham juntos para criar significados. O filósofo e linguista francês Roland Barthes (1915-1980) argumenta que mesmos significados denotativos sejam significados básicos ou naturais de um signo, eles são, de fato, produzidos pelas suas conotações. Segundo ele (1974, p. 9), denotação não é o primeiro significado, mas finge ser; sobre essa ilusão, ela é, por fim, não mais do que a últimas de suas conotações (aquela que parece ser estabelecer e finalizar a leitura), o mito superior pelo qual o texto pretende retornar a natureza da linguagem, da linguagem como natureza. Já a também semióloga francesa Julia Kristeva (1941-) desenvolve o conceito de intertextualidade para explorar os meios que os textos ou signos referem-se uns aos outros, afirmando que é trabalho do criador do signo e o seu interpretador ativar essas conecções. Ela afirma (1969, p. 146) que a questão da intertextualidade refere-se também aos jeitos que signos significam direta e indiretamente, indicados pelos termos denotação e conotação, sejam eles reconhecidos genericamente ou inferidos e deduzidos: é o trabalho do interpretador trazer os códigos relevantes para o processo de interpretação do signo.

Este espectador ativo é também invocado pelo filósofo americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) que argumenta (1991) que o signo é composto por um triângulo de três partes: a *forma* que o signo toma, o *objeto* a qual o signo se refere e o *interpretador*, mediador; e que a linha entre a forma e o objeto não é natural, ela deve ser construída. E dentro da sua taxonomia de signos, há também o questionamento do significado direto ao elaborar o *índice*: onde o significante não é arbitrário mas é diretamente ligado em algum jeito

através da observação ou inferição: sintomas (doença), fumaça (fogo), pegadas (transeunte), etc.

Apesar da diferença ser tema central no pensamento estruturalista, ela aparece na desconstrução. O filósofo franco-argelino Jacques Derrida (1930-2004) aponta que a linguagem pode simultaneamente transmitir ambas a presença e a ausência de significado (Kamuf, 1991, p. 4): o que toda afirmação tenta dizer pode ser de tal importância o quanto ela tenta não dizer. Derrida, porém, desafia as oposições binárias (natureza/cultura; homem/mulher) que são aceitas como habituais e fundacionais em um dado contexto. Examinando as estruturas básicas desse argumento, Derrida as expõe como construções humanas, em vez das verdades essenciais que elas pretendem ser. A ideia chave de Derrida (1982, p. 3-27) é *différance*. Embora insista que *différance* não é uma palavra ou conceito, sua empregação ao longo do tempo faz parecer ser ambas. *Différance* é um “erro ortográfico” da palavra francesa *différence*, que é largamente equivalente a palavra ‘diferença’. Todavia, *différance*, para Derrida (1976, p. 53), refere-se a ideia de que significantes e significados não são idênticos: eles se diferenciam, existe um espaço entre eles. Porém signos não só se diferenciam, como também diferem (de diferir, *différer*) dos outros signos como parte da infinita cadeia de significantes. A diferenciação e diferimento dos signos significam que todo signo repete a criação de espaço e tempo, porque a verdade só pode existir pela virtude da diferença (D’Alleva, 2005, p. 144): não pode ser absoluta ou universal porque não pode estar fora do espaço e do tempo. Qualquer verdade é contingente, relativa e parcial. Signos apenas significam, ou criam significados, através da diferença. Para Derrida (1976, p. 65) se uma palavra significa, ela significa pela diferenciação, e o que ela difere torna-se um traço: uma parte inevitável e ausente da sua presença.

Os pares de oposição são também a base da filosofia pós-moderna, como o pensamento complexo do filósofo francês Edgar Morin (1921-). Na sua obra “Introdução ao pensamento complexo” (2003), a partir da insuficiência do paradigma da simplificação, ele tem uma visão de mundo e da ciência a partir da reunião de pares divergentes. Sendo assim, ele apresenta (ibidem, p. 83-84) também aspectos de multiplicidade ao afirmar que a vida e identidades cotidianas contemporâneas são onde cada um representa vários papéis. Tal similaridade tal qual Danto comenta (2011, p. 152), dentro campo da Sociologia, que apesar de não haver espaço para Pluralismo na Rússia do começo dos anos 1920, o ideal pluralista foi sagazmente expressado por Marx e Engels em “A Ideologia Alemã”, de 1932, como o estado de as pessoas, livres de sua dependência com para seu trabalho, há espaço para ser algo

hoje, e outro amanhã. Essa visão metamórfica também foi questionada pelo próprio Warhol, em 1963: “você deve ser capaz de ser um expressionista abstrato na próxima semana, ou um artista pop, ou um realista, sem sentir que desistiu de alguma coisa” (ibid).

Sendo assim, há a possibilidade da tomada da consciência da regência do oximoro, da coexistência de opostos, na filosofia e ciências contemporâneas. Morin conclui (op. cit., p. 93) que a complexidade reside onde não se pode vencer uma contradição e é a aceitação da mesma. É, segundo ele (ibidem, p. 99), quando se chega por vias empírico-rationais às contradições, atinge-se uma camada profunda da realidade. Ele afirma (ibidem, p. 89) que a dicotomia não é mais possível, sendo que estes últimos decênios foram necessários para que se desse conta que a desordem e a ordem cooperavam de uma certa maneira para organizar o universo. Morin explica em termos quânticos, entre princípios dialógicos, de recursão organizacional e hologramático: que qualquer utilização de energia tende a degradar a referida energia, que a origem do universo do *big-bang* começa com desintegração e é nela que se organiza, o nascer do tempo do não-tempo, a matéria da não matéria, que a autonomia alimenta-se de dependência, e a célebre frase de Heráclito, “viver de morte, morrer de vida”. E parece que é esta última onde tange todos estes aspectos que podemos encontrar aplicados de forma cênicas na obra do artista visual e encenador polonês Tadeusz Kantor (1915-1990).

Kantor, principalmente na fase de seu Teatro da Morte (1975-1990), que acredita que nada expressa melhor a vida do que a ausência de vida (morte). Vivenciou a segunda guerra mundial e foi influenciado pelo artista francês Antonin Artaud (1896-1948) e as vanguardas históricas. Essas têm, por suas ideias de destruição, negação, desconexão e mudança de ponto de vista com as manifestações artísticas de seu tempo, naturalmente uma natureza oximorônica, mais especificamente com poética de morte: algo que Kantor (2008) já identifica precocemente ao afirmar que “a atmosfera artística dos anos 30 era, simplesmente, de familiaridade com a morte”. Com isso, cria em seus espetáculos novos paradigmas na cena teatral em suas noções de encenação, representação, realidade e ficção, tempo e espaço, drama e texto dramático, que, sobre este último, afirma (idem) que paradoxalmente, é “um mapa do tesouro e ao mesmo tempo uma pista falsa”.

Também um artista visual, joga com conceitos de representação de objetos principalmente em obras como “A cadeira”, de 1970. Uma escultura de uma cadeira dobrável de oito metros de altura, feita de concreto, foi posta em um cruzamento de ruas, dentro o tráfego. Ao desejar transmitir a ideia de algo abandonado, Kantor acredita que a condição artística não existe na cadeira em si, nem em sua forma, mas sim em seu redor. A existência dela torna os arredores

e ela artística⁵. Também presente em seus *happenings*, como em “A carta”, de 1967. Sete carteiros foram contratados para o evento, cuja tarefa era levar uma carta invulgarmente grande – dois metros de altura e catorze metros de comprimento – do Correio Principal da Rua Ordynacka pelas ruas de Varsóvia. Os carteiros estavam vestidos com uniformes postais e a marcha foi escoltada pela polícia. O evento durou duas horas e meia e terminou na Galeria Foksal, onde chegou a carta endereçada a esta galeria – onde foi destruída. Para Kantor, é um objeto que abre a perspectiva do impossível, enfatizado pela aura do desconhecido.



Figura 4: Tadeusz Kantor, A cadeira. 2011, Wrocław.
Foto: Leszek Kotarba. Fonte: East News



Figura 5: Tadeusz Kantor, A carta.
Varsóvia, 1967. Fonte: Google.

No credo de sua primeira fase de teatro independente e experimental - o chamado Teatro Independente (1942) - durante a ocupação nazista e composto de jovens pintores, Kantor crê que um todo pode conter ao mesmo tempo barbaridade e sutileza, tragédia e comédia, que um todo nasce de contrastes e quanto mais importantes são esses contrastes, mais todo é palpável, concreto e vivo. O espetáculo “Balladyna” (1943), adaptado da tragédia homônima do dramaturgo polonês Juliusz Słowacki (1809-1849), foca em questões como a sede de poder e a evolução da mente criminoso, e nada melhor para demonstrá-lo com a ascensão e a queda de uma monarquia, representada pela rainha ficcional que dá nome ao texto. Em “O retorno de Ulisses” (1944), Kantor realiza o inesperado em relação à obra do dramaturgo polonês Stanislaw Wyspianski (1869-1907): coloca o monumental retorno com atores em caixotes simples, escadas ou cadeiras, renunciando valores estéticos de forma de estabelecer caos de modo a tornar o retorno tão concentrado quanto possível. “O teatro é a área onde as regras da arte colidem com a imprevisibilidade da vida e esta é a fonte dos conflitos mais agudos” (Kantor, 2000, p. 73-74).

⁵ Informações sobre a obra em <<http://culture.pl/en/work/chair-tadeusz-kantor>>. Acessado em 12/09/17.

O ato de metamorfose do ator - o ato mais importante no teatro - não é camuflada. Pelo contrário, ela está exposta e quase ridicularizada. Isso se toma com maquiagens exageradas, a perversões e chocantes situações, contrárias ao senso comum. Criando situações surpreendentes e elementos de ligação de maneira surpreendente, leva ao surgimento de uma estrutura que desafia a lógica da vida cotidiana: uma estrutura baseada em lógica autônoma. O que Kantor procura realizar (2000, p. 147-149) é criar uma realidade nem paralela ou inversa, mas sim um campo de tensões. Isso se cumpre em “um clima de escândalo. Porém em arte chocar é o contrário. É um meio real de atacar o pequeno pragmatismo generalizado do homem de hoje (...) desinformação”. Deformação da desinformação. A representação representando a não representação. A representação imperceptível. Com isso, mostra estados psíquicos autônomos (melancolia, amnésia, depressão, esquizofrenia, etc.) e tenta mostrá-los como fatores artísticos.

Desta forma, Tadeusz Kantor trabalha, em seus espetáculos, o cruzamento de linguagens e relações diretas com objetos e sua relação com outros elementos cênicos a ponto de obter um sentido obtuso mediante a utilização dos mesmos em favor de sua poética de morte. Kantor constrói uma nova totalidade, difícil de ser prevista antes de ser criada e antes que possa, após várias tentativas, aparecer. Ele se utiliza de opostos não colocando-os de forma universal ou contrária, mas como a partir deles aciona-se algo empírico que os justifica em sua totalidade, não (re)descobrimo ou criando algo novo, mas simplesmente alterando o seu ponto de vista - o campo de visão - de modo de que as duas coisas podem ser vistas como uma só; como no caso de Kantor, que em sua filosofia, coloca vida e morte no mesmo patamar.

Em 1975, Kantor dirige o espetáculo “A classe morta”, que evoca a vida e a morte principalmente pelo uso de manequins. Estes foram marginalizados ao longo da história, e contrastam com o acadêmico e as peças de museu. Esses manequins também têm o seu aspecto transcendente. A existência desses objetos feitos à imagem do homem, ilegalmente e sem a bênção de Deus, aparentemente, vêm como resultado de negociações heréticas, um sintoma do lado rebelde da atividade humana, uma marca que atua como fontes de nossa cognição. Kantor (1975) não acredita que eles podem substituir um ator vivo, pois seria muito fácil e ingênuo. Somente por meio da ausência de vida, por meio de referências à morte (índices, no sentido de Peirce) através de aparências, através do vazio e uma mensagem muda. O manequim no meu teatro é tornar-se um modelo que media um forte sentido da morte e da condição dos mortos. É para ser um modelo para o ator viver.



Figura 6: Tadeusz Kantor, A Classe Morta (1975). Foto: Jacquie Bablet, courtesia da Cricoteka. Fonte: Google.

Na “A classe Morta”, velhos voltam para a sala de aula e adotam um comportamento semelhante de quando eram crianças. O professor Wagner Cintra enfatiza (2010) que entre os velhos e os manequins de criança que trazem anexados ao corpo, o velho e o novo, a

“oposição que continua a repetir indefinidamente, o que explica a angústia presente nas personagens diante do esfacelamento da vida física no tempo (...) a divisão do homem entre corpo e espírito, deixando esse de ser mero objeto da natureza para se tornar possibilidade de transcendência para alguma coisa além dele mesmo” (idem).

A ideia vem de encontro com o movimento russo do Suprematismo. Remete Kantor com o pintor russo Kasimir Malévich (1878-1935), cujas “formas elementares pretendiam criar novas realidades não menos significativas do que as realidades da própria natureza” e tanto “o quadrado de Malévich quanto a morte em Kantor em nenhuma circunstância se configuram como estruturas “nadificadas” (Scharf, 2000, p. 45). Pelo contrário, transbordam significados, exatamente por aparentarem “nada ser”. O filósofo britânico Richard Wollheim (1923-2003) analisa (1987) pinturas como parapraxias, ações motivadas por intenções inconscientes. Ele argumenta que pinturas são adequadas para expressar desejos inconscientes que não podem ser expressados adequadamente em palavras. Ele argumenta ainda que uma pintura abstrata pode metaforicamente evocar um corpo sem retratar um corpo, assim como Kantor evoca a morte sem sobrenaturalidade.

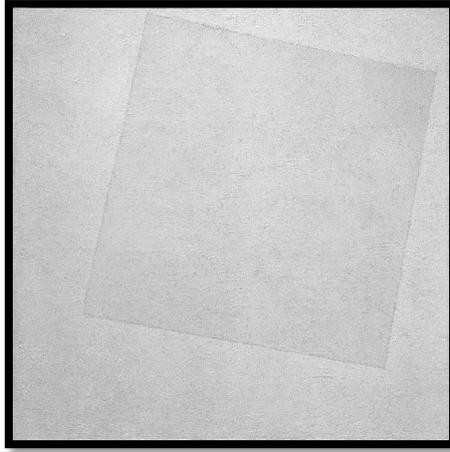


Figura 7: Kazimir Malevich, Quadrado branco sobre fundo branco (1918). Fonte: Google.

Lidando de modo minucioso com objetos, tratando-os como uma espécie de prótese do ator em cena, e quanto menos importantes foram eles, maiores possibilidades revela. Cada personagem tem o seu próprio objeto e é ligado ao corpo do ator, formando um só ser. Os objetos mudam de significado em cena e a manipulação do objeto e suas relações com o personagem conferem ao objeto aspectos mágicos e inesperados. No espetáculo “Wielopole Wielopole”, de 1980, há uma máquina fotográfica com função ambígua que na cena, a máquina, antiga, ao tirar a foto para prosperidade, por um segundo, prende as pessoas na pose. Elas estão estáticas e imóveis, sendo assim, eterniza um momento vivo, prendendo-o na imobilidade da imagem. Mas, ao mesmo tempo que a câmera bate a foto, ela se transforma em metralhadora. A fotografia então, ao mesmo tempo que eterniza, mata o momento. Uma metáfora que a vida está como morta, ausente. Mas é justamente nessa aparência de morte, de não vida, que a vida se torna mais presente. O mesmo acontece com as memórias, que ao mesmo tempo que remetem a momentos passados, mortos; porém, eles ainda pulsam, movem, ainda estão vivos.



Figura 8: Tadeusz Kantor, Wielopole, Wielopole (1980). Fonte: Youtube.

Não é à toa que, no espetáculo, Kantor (1990, p. 24) tenha reconstruído algumas memórias de infância. A reconstrução das memórias é conter nada mais do que os momentos, imagens ou "negativos", que são retidos na memória de uma criança por meio de seleção a partir da enorme riqueza de fatos reais, uma escolha altamente significativa (artística) porque infalivelmente chega a verdade. Na memória de uma criança apenas uma característica de situações, personagens, eventos, lugares e momentos no tempo é sempre preservada. No espetáculo o pai chega, fala palavrões e sai. A mãe sai e desaparece, deixa saudade. O mesmo ocorre no espetáculo "Que morram os artistas" (1985): um ator caracterizado de vestimenta militar entra em cena e sai, voltando para chamar os outros. Ouve o fim de um quadro e a criação de outro, sem nexos causais.

Consequente, Kantor dá ênfase à repetição. Para ele realidade é sempre algo que já existiu. Com a repetição, torna-se presente algo anterior à nós mesmos, alguma coisa que já existe e perdura em nós. Existe agora e ao mesmo não existe, como uma foto, imagem, memória. Na repetição, releva-se o que nessa ideia existe de permanente. O professor alemão Hans-Thies Lehmann (2007) fala desta caracterização de seu "Teatro Pós-dramático", de um fluxo de imagens em movimento e uma forma quase ritual de evocação do passado, questionando, então o espaço-tempo.

Dessa forma, podemos dizer que a percepção no teatro de Kantor, a partir do que Deleuze (1985, 2005) irá trabalhar, é que a percepção não é uma representação, mas uma ação. Uma percepção não obedece como no esquema sensório-motor corporal de que uma percepção leva a uma ação. Ela é uma ação, dessa forma, uma percepção leva outra percepção. Na construção dramática de Kantor, há uma abstração do ato: este emerge do passado em direção ao futuro, alimentando no espectador a ideia de um todo em desenvolvimento. É uma *mise-en-scène* de objetos, música, tempo, atores e espaço.

Tadeusz Kantor é precursor do teatro contemporâneo, incentivando enfrentamento da pluralidade e autonomia do signo artístico em relação à representação. O professor e teórico francês Bernard Dort (1929-1994), em seu ensaio denominado "A Representação Emancipada [*La représentation émancipée*] nos oferece (2013) a perspectiva de emancipação e autonomia de representação dos elementos cênicos - como o texto, espaço, espectador e encenação - que convertem-se em signos, e num embate de sentido entre os mesmos, no fim o espectador torna-se o juiz. Isso se deve devido ao teatro também foi afetado pelas transformações ao longo do século XX, onde as normativas e delineadas fundações, estéticas e práticas foram

fragilizadas e reexaminadas. Estes questionamentos são semelhantes aos de Danto: essa época de profundas modificações pode ser verificada através do desprendimento do ato teatral em relação à mimese. Para o professor francês Jean-Pierre Sarrasac (2013, p. 57), o cenário teatral a partir do século XX não implica mais em uma submissão do espectador a uma ilusão, mas a observação crítica de um simulacro, majoritariamente devido a sagração do encenador e no fim da tutela absoluta do dramático sobre o teatral.

Segundo a professora francesa Josette Féral (2002, p. 94) as transformações foram estimuladas principalmente pelo crescente afastamento da cena em relação ao texto, sendo a teatralidade não podendo mais ser sustentada e garantida majoritariamente pelo mesmo. Desta forma, com a origem da dramaturgia em campo expandido para outros aspectos da encenação, a preocupação centrou-se na autonomias dos elementos. Roland Barthes (1915-1980) fala de teatralidade desde a sua obra “Le Théâtre de Baudelaire” (1954), como um conceito proveniente do adjetivo “teatral”. Ele caracteriza (1981, p. 258) o teatro como um lugar de comunicação onde há uma polifonia informacional, sendo esta “espessura dos sinais” que caracteriza a representação cênica, e portanto, a teatralidade. Desta forma, mais precisamente, assim como o artista francês Antonin Artaud (1896-1948) e seu Teatro da Crueldade, Barthes (ibidem, p. 41) parece negar o texto na participação do fenômeno: “o que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de sinais e sensações construídos no palco”.

Dort baseia-se no advento da figura do encenador como responsável do teatro moderno e suas conseqüentes transformações em torno da constituição da cena. Sendo assim, o encenador é o responsável por dar forma aos elementos teatrais, o que tende a estabelecer a autonomia ao espetáculo, do qual não é mais somente executor e sim, autor. O texto dramático se vê transpassado para a cena, e desta forma, adquire uma forma duplicada sustentada pelo texto cênico: as dramaturgias dos elementos, constituindo a partitura do espetáculo.

Desta forma, Dort reflete que a noção de montagem foi substituída e recorreu-se ao conceito de signo. O teórico francês Patrice Pavis conclui que encenar era converter em signos (1976, p. 137), sendo assim, a representação era vista como um sistema de signos. Em uma concepção que critica e se opõe à visão unitária de Richard Wagner e do Gordon Craig de um teatro “unificado” ou *œuvre d’art totale*, Dort clama (2013, p. 50) por uma nova definição da representação teatral que, ao invés de reunir, de modo estático, signos ou um metatexto, o considere enquanto um processo dinâmico que acontece no curso do tempo. Dort reflete (2013, p. 53) que isto se aproxima da visão do dramaturgo e diretor alemão Bertold

Brecht (1898-1956), que, em sua concepção de artes-irmãs [*schwesterkunste*], desenha a imagem de uma representação não-unificada, na qual diversos elementos entrariam em colaboração, até mesmo em rivalidade, ao invés de se anular para a construção de um sentido comum. Sendo assim, Dort e Danto, no teatro e na história da arte, constatam que ambos, fundados e atrelados ao longo da sua historiografia ao conceito de mimese, agora apresentam uma emancipação dos elementos de representação: uma renúncia orgânica ordenada *a priori* e seus reconhecimentos enquanto significantes polivalentes, abertos ao espectador.

Porém, ao refletir sobre o teatro contemporâneo, Dort afirma (2013, p. 54) que uma vez em cena, um objeto não é mais ele mesmo: ele passa a significar. O diretor francês Jean Genet, por exemplo, excluía a possibilidade de acender um cigarro em cena, pois segundo Genet (1966, p. 47), uma chama de fósforo na plateia ou em outro lugar é a mesma que no palco. Entretanto, Dort desenvolve (2013, p. 55) que a questão é que importa menos o que ele significa do que sua maneira de significar e todo o processo durante o espetáculo que ele alimenta. Ele dá o exemplo do taco de Arlequim, que identifica que a riqueza e a teatralidade deste objeto é precisamente a sua pluralidade de ressignificação a partir da constante transgressão lúdica de seus significados.

Desta forma, é uma competição, uma contradição que se revela diante dos espectadores, e não mais, segundo Dort (2013, p. 55), apenas uma espessura de signos, da qual nos falou Roland Barthes, mas também o deslocamento dos mesmos, e a teatralidade é, enquanto construção, o questionamento do sentido. O que perpassa da arte contemporânea em geral é que ela pode ser percebida então como uma espécie de polifonia significativa, aberta sobre o espectador. E é através da criação das coexistências de paradoxos que se cria o movimento, que reflete em maior qualidade esta ressignificação do olhar sobre o real, óbvio, banal, cotidiano. E é na presença da poética oximorônico - do processo de emergência daquilo que “x” não é - que se materializa a ressemantização e se pluraliza os sentidos.

Referências

BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. Editora Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. S/Z. Oxford: Blackwell, 1974.

BARTHES, Roland. Littérature et signification. In: *Essais critiques*, Paris, Seuil/Points, 1981.

BERLIN, Isaiah. *The Power of Ideas* Published by Princeton University Press and copyrighted, 2000.

CHANDLER, Daniel. *Semiotics: the basics*. London: Routledge, 2001.

CINTRA, Wagner Francisco Araujo. A morte como poética no teatro de Tadeusz Kantor. VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas da UNESP, 2010. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/teorias/Wagner%20Cintra%20-%20A%20morte%20como%20po%20e%20tica%20no%20teatro%20de%20Tadeusz%20Kantor.pdf>> Acessado em 17/02/18.

D'ALLEVA, Anne. *Methods and theories of art history*. London: Laurence King Publishing LTd, 2005.

DANTO, Arthur. The artworld. In: *The journal of philosophy*, volume 61, 1964.

DANTO, Arthur. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press, 1998.

DANTO, Arthur. Aprendendo a viver com o pluralismo. *Revista Valise*, v. 1, n. 2, ano 1. Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/viewFile/25017/14541>> Acessado em 17/02/18.

DANTO, Arthur. *Andy Warhol: Arthur Danto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DERRIDA, Jacques. *Différance*. In: *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

DERRIDA, Jacques. *Of grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

DORT, Bernard. A representação emancipada. *Revista Sala Preta USP*, vol. 13, n.1, jun 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530>> Acessado em 17/02/18.

FÉRAL, Josette. *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*. Source: *SubStance*, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99. Published by: University of Wisconsin Press, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 2007.

GENET, Jean. *Lettres à Roger Blin*. Paris: Gallimard, 1966.

HEIDEGGER, Martin. *Poetry, language, thought*. New York: Harper and Row, 1971.

JAKOBSON, Roman. *Selected writings II: Word and language*. The Hague: Mouton, 1971.

KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. São Paulo: SESCSP, 2008.

- KANTOR, Tadeusz. *Metamorfozy. Teksty o latach 1938 - 1974*. Cricoteka, Academic Bookstore, Cracóvia, 2000.
- KANTOR, Tadeusz. *The Theatre of Death (manifesto)*. Warszawa: Biblioteka Galerii Foksal, 1975.
- KANTOR, Tadeusz. *Wielopole, Wielopole*. Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1990.
- KAMUF, Peggy. *A Derrida reader: between the blinds*. New York: Columbia University Press, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *Semiotike*. Paris: Editions du Seuil, 1969.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. SP, Ed. Nacional, 1976.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Totemism*. Boston: Beacon Press, 1963.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. 4. ed. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1976.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Peirce on signs: writings on semiotics by Charles Sanders Peirce*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade*. *Revista Sala Preta*, v. 1, ed. nº 13, 2013. Disponível em: <<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57531>> Acessado em 17/02/18.
- SCHARF, Aaron. *Suprematismo*. In: *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- WOLLHEIM, Richard. *Painting as an art*. Princeton: Princeton University Press, 1987.