



FUNDAMENTOS ESTÉTICOS DA ARTE ABERTA À RECEPÇÃO

No pressuposto de que a recepção segue o caráter ativo do processo que gerou a obra, este artigo tem como objetivo investigar os vetores estéticos que incorporam em seus fundamentos a proposta de abertura para a recepção. Primeiramente e por exclusão, analisaremos o porquê de as noções de arte como fazer, de arte como conhecimento e de arte como expressão, quando manifestas de forma excludente e absolutizadas em si mesmas, não bastarem para explicar a idéia de abertura estética. Em segundo lugar, estudaremos os conceitos de arte como jogo, de arte como tradução criativa, de arte como formatividade e de arte como comunicação e linguagem, considerados como contributos teóricos para a compreensão da dinâmica que rege o ciclo recíproco entre o pólo da produção e o da recepção.

Uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, sob perspectivas diversas. UMBERTO ECO

1. As Necessárias Confluências

1.1. Arte como fazer?

Historicamente, a arte entendida como fazer remonta à Antiguidade. As obras de arte eram consideradas artefatos fabricados com um propósito. A essa época, a obra era apreciada em razão da eficiência técnica nela demonstrada e também pela apreciação moral ou social dos seus efeitos, já que era considerada como um artefato que atendia a um determinado interesse¹.

As diferenças econômicas e sociais eram o elemento que demarcava a divisão entre artes servis e artes liberais; deste modo, confirmando-se a separação entre a categoria dos artífices (e aqui estava incluso o artista), encarregados dos ofícios que aliavam o útil ao belo (escultura, pintura etc.) e aquela dos homens cultos e cavalheiros, responsáveis por atividades supostamente maiores como a música, a poesia e o teatro. A arte manifestava-se como uma forma de fazer em função de sua adequação a uma dada finalidade, já que tanto a atividade do tecelão quanto a do pintor faziam parte do universo da *tekné*, referida como toda e qualquer atividade produtiva, nela inclusa também a arte. Na Idade Média, mantém-se ainda essa não diferenciação entre arte e técnica. É no Renascimento que se vislumbram os prenúncios de efetivação da separação entre obra e artefato. A pintura e a escultura passam a ser incluídas no contexto das artes liberais. Como diz Osborne², o artista é posto em evidência pela sua condição de erudito e cientista, e a arte tende a evidenciar-se pela natureza predominantemente intelectual da sua apreciação.

Esta tendência vai se firmando, paulatinamente, por entre o barroco e o neoclássico, até que no século XVIII, com a publicação da *Aesthetica* de Baumgarten, dá-se a constituição da estética como disciplina autônoma, caminhando-se decisivamente para a separação entre o artista e o artífice. A arte bela conquista a sua autonomia, distinguindo-se do artesanato e da noção de

1. OSBORNE, Harold. Estética e teoria da arte: uma introdução histórica. 2. ed. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1974, p. 29-32.

2. *Idem*, p. 40.

um fazer voltado para o aspecto executivo e fabril que servia a um determinado interesse. É a partir daí que se confirma a distinção da arte como simples fazer manual para a idéia de arte associada a beleza: as chamadas belas-artes.

Contrariamente ao objeto prático, que atendia a determinada utilidade implícita no seu fazer, o objeto estético abre-se como possibilidade de agradar aos espectadores, afetando-os como experiência sensível, aberta à receptividade. Este tipo de objeto não tem mais a intenção de atender a uma dada funcionalidade e o seu valor deixa de vincular-se ao interesse implícito no seu fazer.

Com o conceito kantiano de desinteresse, a atitude estética aparece como um modo especial de atenção prestada aos objetos, evidenciando uma forma diferente de representá-los e contemplá-los, tornando possível uma atenção centrada exclusivamente na presença sensível, na forma bela que se exhibe pela sua finalidade sem fim³. Desse modo, a atitude desinteressada impõe um tipo característico de percepção: a estética, que destaca a possibilidade de contemplação, compreensão e fruição, baseadas, como diz Kant, no livre jogo que implica uma associação entre entendimento e imaginação. Esse desinteresse impõe a presença da obra como uma finalidade sem a representação de um fim, capaz de agradar universalmente e sem conceito. O ato perceptivo, proposto na intenção de favorecer essa “contemplação desinteressada”, enfatiza, independente de função ou propósito, a obra como autotélica, ou melhor, aquela que “...tem a sua meta e o seu objetivo inerentes em si mesma”⁴. Neste caso, a arte não é, então, um simples fazer que põe como meta a realização de um determinado objeto ou utensílio, mas sim uma atividade que recupera nesse fazer a experiência sensível como forma de abertura à receptividade.

A especificidade que diferencia uma determinada situação estética reside assim no fim a que ela se destina. Portanto: “não contemplamos o objeto estético porque simplesmente nos interessa, mas nos interessa porque o contemplamos esteticamente; não como meio, mas como fim”. E, desta maneira, este interesse desinteressado, “... longe de guiar ou preexistir à percepção, surge dela e ganha vida nela, oferecendo assim a imagem do objeto como um todo concreto sensível que, por sua forma, possui um significado que lhe é inerente”⁵.

1.2. Arte como conhecimento?

O que a arte nos faz conhecer está vinculado a sua forma sensível. A arte não se impõe por uma função reveladora e cognoscitiva, pelo contrário, o conhecer a ela inerente está implícito no seu próprio modo de formar. Como acrescenta Pareyson⁶: “A arte ignora qualquer outro fazer que não seja aquele implícito no próprio conhecer”. Para Bense⁷, a identificação do mundo como algo dado (o físico) dá-se sob o esquema causal; a identificação do mundo como sentido e significação se desenvolve sob o esquema semântico e comunicativo; já a identificação do mundo como algo feito tem lugar sob o esquema criativo.

Estes estados se distinguem por uma determinação. O físico está fortemente determinado, o semântico o está convencionalmente, já o estado estético o está débil e singularmente (é aqui que se insere a arte). A identificação dos estados estéticos por parte do espectador de uma obra é regida pelo conheci-

3. LEAL, José García. *Arte y experiencia. Granada, Editorial Comares, 1995, p. 13-18.*

4. OSBORNE. *Op. cit.*, p. 267.

5. VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Convite à estética. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, p. 146-147.*

6. PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética. São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 31.*

7. BENSE, Max. *Estética de la información. Madrid, Alberto Corazón, 1972, p. 108-113.*

mento que se tem dos códigos utilizados, pois são eles que tornam apta a comunicação. Na experiência estética, “o código não mais é apreendido como código mas, em contacto com a obra, como exigência e como estrutura da obra”, e, desse jeito, o espectador não correlaciona o que percebe ao que sabe, nem mede a diferença entre um e outro, pois ele só percebe a própria obra e a sua necessidade⁸.

Neste processo, vai-se pouco a pouco percebendo as imagens que exprimem as coisas e, assim, “... a ‘perfeição’ do conhecer é a ‘contemplação’ em que imagem e coisa se identificam em uma única forma”⁹.

Nesta perspectiva, a arte tende à baixa codificação e à singularidade; nela, o princípio de organização que domina as regras está revestido de uma grande fluidez.

Ela está sempre a inventar a sua própria sintaxe e o artista está sempre a transgredir criativamente tais regras. Para que a obra tome lugar, o artista comunica um sentido, que só é compreendido na medida em que esta compreensão pertence à própria percepção¹⁰. Portanto, na arte, diferentemente da ciência, o sentido não pode ser rigorosamente codificado; é a própria obra que fala e se abre ao receptor não como conhecimento mas como ambivalência e ambigüidade. Como destaca Pareyson¹¹, se a arte é conhecimento, ela o é no modo próprio e inconfundível que lhe deriva do seu ser arte. E sendo experiência sensível, ela inventa ao mesmo tempo em que constrói o seu objeto, que só é dado a conhecer pela sua forma particular de elaboração e pelo seu modo de existência sensível. E só assim ele se prolonga à contemplação.

Desta maneira, admitir o conceito de arte como conhecimento, torna-o absoluto em si mesmo, não é suficiente para justificar a possibilidade de a obra (por ela mesma) chamar a atenção do receptor. Quando a arte passa a se valer preferencialmente de linguagens denotativas que produzem mensagens como cópia ou reflexo da realidade, relega-se a um segundo plano a possibilidade de a obra comportar-se como uma pluralidade de significados. Nestes casos, ocorre a dominância da função referencial da linguagem (R. Jakobson), que organiza os signos ao pôr em evidência o referente – o assunto ao qual a mensagem se refere. Portanto, como observa Plaza¹², nestas situações¹³, a obra de arte tende a comunicar. Ela se destaca como uma mensagem que transmite uma informação objetiva sobre a realidade, representando objetos, temas, assuntos (fora dela), e assim provoca o desvio da atenção do receptor para o objeto de que se fala e não para a obra em si mesma. Por conseguinte, não captura o receptor pelo que ela (obra) é em si mesma, mas pelo que ela referencia.

1.3. Arte como expressão?

A arte não é expressão dos sentimentos, contudo ela pode ter o caráter expressivo, quando este se encontra já manifesto na forma apresentada. Como diz Langer¹⁴: a arte é a “... criação de formas simbólicas do sentimento humano”. Admite, deste modo, o trabalho do artista como a feitura do símbolo emotivo, o qual apresenta a sua significação por meio de formas articuladas em um dado meio. Logo, nas palavras da autora, “o que a arte expressa não é um sentimento real, mas idéias de sentimentos; ...”¹⁵.

8. DUFRENNE, Mikel. “A arte é linguagem?”. In *Estética e filosofia*. São Paulo, *Perspectiva*, 1972, p. 131-136.

9. PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis, *Vozes*, 1993, p. 14.

10. DUFRENNE. *Op. cit.*, p. 140.

11. PAREYSON. *Op. cit.*, 1989, p. 31.

12. PLAZA, Julio. *Estética e semiótica da arte: fundamentos*. Campinas, *Instituto de Artes da Unicamp*, 1998, p. 17-18. (*Apostila de curso*)

13. *Como exemplos, pode-se destacar: o naturalismo, que expressa interesse pelo assunto e menos pela obra em si; o idealismo, que se refere à noção de arte como reflexo do ideal; ou, ainda, o realismo, que distingue a arte como cópia da realidade experimentada.*

14. LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo, *Perspectiva*, 1980, p. 42.

15. *Idem*, p. 61-62.

A concepção de arte como expressão – que encontra sua máxima na teoria de Benedetto Croce – alcançou seu auge no período do Romantismo (a poesia do EU), em que a individualidade exacerbada como representativa da emoção do artista assim como a sua expressividade como insígnia patenteada de criatividade tornam-se predominantes. Naquele contexto, prevalecia a proposta de considerar a arte como expressão das emoções do artista, distinguindo as obras como representativas e transmissoras dos sentimentos interiores desse sujeito.

Nesta circunstância, a arte é pensada como reflexo do estado de ânimo do seu emissor, sendo expressa a partir de uma perspectiva subjetiva. Neste caso, predomina a função emotiva da linguagem (R. Jakobson), pois a mensagem criada visa exprimir a atitude de quem fala. No entanto, contrariamente a essa noção baseada no mito de se relacionar a arte à mágica da inspiração, salienta-se o pressuposto de a expressão estar perpassada pelos códigos (Gombrich), admitindo-se que, na criação, o artista se utiliza deles mesmos para poder expressar-se. E, neste caso, é possível considerar que a obra comporta, afinal, qualidades humanas e emotivas como qualidade genuína dela própria, mas não como expressão do eu do criador¹⁶. Assim, em um ato de contemplação, não se recupera a emoção do artista, mas, ao contrário, ressalta-se a singularidade daquele que percebe desinteressadamente um dado objeto, pois “...o objeto percebido desenvolve ante o sujeito toda a sua riqueza sensível, à qual é inerente – por sua forma – um significado: o de que o sujeito lê ao perceber o objeto, e não antes ou fora de sua atividade perceptiva”¹⁷. Nesta circunstância, subentende-se que a singularidade do que uma pessoa sente no ato de contemplação estética não necessariamente é igual à qualidade por ela atribuída à obra, ou seja, o reconhecimento da qualidade de uma melodia (por exemplo, se ela é alegre ou triste) é distinto das emoções que sente a pessoa quando a ouve¹⁸.

Não se justifica dizer que uma obra de arte expressa qualidades emotivas, cabe sim dizer que, antes de tudo, ela as contém¹⁹. Logo, vale salientar que em toda leitura ou contemplação de uma obra, é preciso ter presente o princípio da coincidência da espiritualidade e da fisicidade da obra, com base no qual Pareyson²⁰ afirma que “... não há nada de físico que não seja significado espiritual nem nada de espiritual que não seja presença física (...)”. O que, de fato, vem reforçar que “...na arte não há diferença entre estilo e humanidade, porque o estilo é humanidade em termos de arte e a humanidade só está presente como estilo (...)”²¹. Sendo assim, à noção de arte como simples expressão dos sentimentos do criador deve ser contraposta a idéia de expressão, proposta por Bosi²² e admitida como um “...nexo que se pressupõe existir entre uma fonte de energia e um signo que a veicula ou a encerra.” O objeto estético que se impõe à contemplação, mostra-se, então, a um só tempo, sensível e expressivo. Firma-se no limite entre privilegiar, de um lado, a sua dimensão física, e, do outro, a sua dimensão significativa. O que vem referenciar a noção hegeliana de que, na arte, a idéia se encarna nas formas materiais, constituindo-se como beleza e distinguindo-se no pressuposto de a obra só fazer-se presente por incorporar à matéria uma idéia. Portanto, é quando o material se vê espiritualizado na arte que se desenvolve a revelação cognitiva da verdade e a

16. PLAZA. *Op. cit.*, p. 13.

17. VÁZQUEZ. *Op. cit.*, p. 146.

18. BEARDSLEY, Monroe C. e HOSPERS, John. *Estética: historia y fundamentos*. 10. ed. Madrid, Ed. Cátedra, 1990, p. 139.

19. *Idem*, p. 141.

20. PAREYSON. *Op. cit.*, 1989, p. 153.

21. PAREYSON. *Op. cit.*, 1993, p. 13.

22. BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo, Ática, 1999, p. 50.

revigoração do receptor²³. Nesta perspectiva, sobressai a noção de arte como emanção da idéia, que necessariamente deve estar representada numa forma concreta e sensível. A função da arte seria, então, conciliar estes pólos (diria Fernando Pessoa: "O que em mim sente está pensando"), não se prestando a simples imitação ou expressão da emoção do artista.

Ao tempo em que a arte se abre ao receptor pela via das relações acima referidas, privilegia-se a noção de, como comenta Bosi²⁴, a expressão se estabelecer pela constante entre "a força que se exprime e a forma que a exprime". Tal afirmação nos conduz à idéia de que a forma a ser percebida se constrói pela integração do que nela está escrito (concreta e significativamente) e do que pode ser interpretado. O que possibilita, deste modo, a releitura da proposta do artista, ou melhor, a recuperação dos elementos ou variáveis do código por ele utilizados, que, ao serem recriados, produzem os efeitos de sentido.

Enfim, é na dialética entre o aspecto sensível e o significado imanente à obra que se configura o efeito poético determinante da captura da atenção do receptor, por conseguinte instigando-o à concretização de uma multiplicidade de significados. Em suma: o artista propõe e estrutura a mensagem poética, mas são os códigos (por ele empregados) que dispõem o que é da ordem do sentimento.

2. A Abertura Estética

A seguir, examinaremos os fundamentos da arte como jogo, da arte como tradução criativa, da arte como formatividade e da arte como comunicação e linguagem, no intuito de delimitar pressupostos teóricos que contribuem para o entendimento da noção de arte aberta ao espectador.

2.1. Arte como jogo

O que interessa aqui é destacar a vinculação do lúdico com a vitalidade expansiva, aflorada pelo jogo, como forma de favorecer a representação e conseqüente recepção estética.

A aparição do conceito de jogo estético remonta, historicamente, ao pensamento de Friedrich Schiller. Ao retomar a noção kantiana do jogo livre entre sensibilidade e entendimento, o autor admite a existência de um impulso relacionado à matéria e um outro relativo à esfera do espiritual. Todavia, supera este dualismo, ao admitir a existência de um terceiro impulso, o lúdico, que relaciona os dois outros, conciliando a matéria, própria dos sentidos, com a forma, ato do pensamento. É o impulso para o jogo, pensado como uma descarga das energias vitais exteriorizada em movimento, que manifesta o prazer advindo pelo exercício da atividade²⁵.

Esse impulso lúdico, considerado como equilíbrio entre forma e realidade, sensível e inteligível, material e espiritual, manifesta-se naquilo que Schiller define como beleza. O objeto belo, seja artístico ou natural, seria justamente aquele que proporcionasse as experiências simultâneas entre estes dois pólos. Deste modo, a beleza seria o símbolo do "... *cumplido destino del hombre, símbolo de plenitud y consumación de lo humano*"²⁶.

Essa noção do impulso para o jogo funcionaria, então, como "atividade

23. HEGEL. Apud BEARDSLEY e HOSPERS. Op. cit., p. 64.

24. BOSI. Op. cit., p. 50-51.

25. NUNES, Benedito. Introdução à filosofia da arte. São Paulo, Ática, 1989, p. 54-55.

26. "... realizado destino do homem, símbolo de plenitude e consumação do humano". LEAL. Op. cit., p. 126-127.

formadora" do sujeito, estabelecido como mediação entre sensibilidade e pensamento. Ao se fundirem o sensível e o espiritual, introduz-se um estado intermediário que implica o desaparecimento das especificidades unilaterais, fazendo surgir um novo estado, o estético, que dá liberdade às forças da mente e dobra em liberdade as forças da sensibilidade²⁷.

Se, de um lado, como comenta Leal²⁸, o pensamento ganha em variação e improvisação, do outro, a sensação conquista lei, unidade e forma. Todavia, uma lei não universal, uma unidade não impositiva e uma forma não canônica. A forma livre, explicitada na fusão entre sensibilidade e razão, seria aquela em que o jogo estético impõe-se a si mesmo, sempre inventada a cada nova situação. Sob esta perspectiva, torna-se clara uma dialética entre o prosseguimento de regras, contudo admitidas como regras que só adquirem sentido pois alimentam a criatividade do jogador, melhor dizendo: "*reglas, por tanto, que son guías para el descubrimiento*"²⁹. Desta maneira, se esse jogo estético proporciona desprendimento e liberdade que justificam uma atividade expansiva por parte do sujeito, é aqui, então, que se abre a noção de jogo no contexto da recepção estética. Ao perceber a obra, por meio de uma reconciliação entre o sensível e o racional, o espectador vai, pouco a pouco, reinventando e recriando as regras desse jogo, sendo a ele possibilitado expandir as suas capacidades criativas, expressas por meio de uma atividade espontânea sem fim específico a não ser a própria prática a ela inerente.

Inequivocamente, neste contexto, é também importante salientar a contribuição de Johan Huizinga que remete a idéia de jogo a um fenômeno cultural. Ao considerar o jogo como forma específica de atividade, como "forma significante", como função social³⁰, o autor entende que as manifestações da cultura (rito, culto, festejo, dança, competição, arte etc.) são marcadas pelo jogo, não como uma componente a mais, porém como elemento determinante das relações sociais e culturais. Para ele: "... a cultura surge sob a forma de jogo, que ela é, desde seus primeiros passos, como que 'jogada'"³¹.

Corroborando as análises de Schiller, Huizinga³² pressupõe que no jogo convive-se na dialética entre a liberdade e a regra, vista como elemento que conduz ao alcance da forma ou ordem. Torna claro o limite entre tensão e solução de problemas, articulado por essas regras que condicionam aquilo que é válido dentro de um dado contexto. E admite o jogo como "... uma atividade livre, conscientemente tomada como 'não-séria' e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total."

Ademais, o autor afirma que o jogo se mostra na tendência entre a "luta por alguma coisa" em contraponto à "representação de alguma coisa", considerando que estas duas funções do jogo podem confundir-se, de modo que ele pode vir a representar uma luta, ou, até mesmo, tornar-se uma luta para melhor representar alguma coisa³³. Portanto, o que nos remete ao pressuposto de que seria nesta transposição, entre representação e representado, que a noção de jogo se impõe como forma de permitir a experimentação da obra por parte do espectador.

É esta também a perspectiva defendida por Gadamer³⁴, ao admitir que "*el ser de la obra de arte es un juego que sólo se cumple en su recepción por el espectador*"³⁵. Este tipo de recepção pressupõe o jogo estético como um jogo

27. SCHILLER. Apud LEAL. Op. cit., p. 128-129.

28. LEAL. Op. cit., p. 130-131.

29. "... regras, portanto, que são guias para a descoberta". Idem, p. 131.

30. HUIZINGA, Johan. Homo ludens. São Paulo. Perspectiva, 1993, p. 6.

31. Idem, p. 53.

32. Idem, p. 8-16.

33. Idem, p. 8-16.

34. Apud LEAL. Op. cit., p. 144-145.

35. "o ser da obra de arte é um jogo que somente se cumpre em sua recepção pelo espectador".

36. "deve-se entender a compreensão como parte de um acontecer de sentido no que se forma e conclui o sentido de todo enunciado, (...)". GADAMER. Apud LEAL. Op. cit., p. 146.

hermenêutico, no qual a cada representação a obra de arte se transforma, tornando manifesto aquilo que nela estava latente. Ao se representar, a obra alcança o seu verdadeiro ser, mostrando sua verdade que antes estava oculta. A obra seria, assim, o guia desse jogo hermenêutico, independente da diversidade das representações a ela inerentes, sendo que é nesse diálogo, do espectador com a obra, que se dispõem os significados possíveis. O que o jogo hermenêutico possibilita é justamente a construção dessas várias significações por meio das possíveis e contínuas representações. E, dessa maneira, “...*la comprensión debe entenderse como parte de un acontecer de sentido en el que se forma y concluye el sentido de todo enunciado (...)*”³⁶. Deste modo, o jogo que a obra mantém com o espectador permite a recriação ou reinvenção dos sentidos a ela iminentes, tornados acessíveis por meio do jogo das representações. Ou melhor, tornados aparentes pelo jogo estético que se joga ao interpretar a obra, pois, afinal, como acrescenta Leal³⁷, é no jogo estético que uma obra se representa.

2.2. Arte como tradução criativa

Ao pensar o ato de leitura de uma obra de arte como um processo de recriação por parte do receptor, é oportuno e pertinente estabelecer semelhança entre este papel de leitor criativo, que lhe é dado a desempenhar, e a atividade da tradução. Recuperar o conceito de tradução como arte é a premissa que aqui nos conduz a pressupor a recepção como esse processo de leitura criativa. Tal processo incorporaria a noção de “afinidade eletiva” e a idéia de “paideuma” como elementos que prescreveriam, tal qual no contexto da tradução criativa³⁸, a solidariedade entre criador e recriador. Além do mais, consideraria o grau de domínio que o leitor tem dos códigos como determinante da sua consciência de linguagem, e, conseqüentemente, da maneira como as estratégias de recepção seriam atualizadas. Admitida não como uma tradução literal, esta espécie de leitura criativa, a princípio, igualaria o autor e o receptor pela mesma competência e desempenho para a linguagem, estabelecendo o princípio que alicerça e embasa os pressupostos relativos à noção de recriação.

Assim, ao leitor caberia efetivar esse processo de leitura, que se estabelece no cruzamento entre o que fala e o que ouve e que permite, portanto, desvelar a linguagem e seus sentidos³⁹. Esta atividade se desenvolveria semelhantemente ao fenômeno da cooperação textual, proposto por Eco, o qual se realiza entre duas estratégias discursivas e não entre dois sujeitos individuais⁴⁰.

Cada encaminhamento do receptor, se visto como um processo de tradução poética, suporia, conforme Campos⁴¹, uma escolha realizada como atuação e atualização da “poética sincrônica”, estabelecido segundo um critério de variação de funções e dado a partir do “presente da criação” e do “passado de cultura”. Numa analogia à argumentação desse poeta, este receptor seria então aquele que, (parafraseando Eliot) ao “olhar criativamente”, tornar-se-ia “... capaz de ver o passado em seu lugar com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente.”

Neste caso, a dialética entre a recepção (representada pelo leitor modelo) e a produção (pelo autor modelo) destaca um tipo de colaboração, de recriação, melhor dizendo, de tradução criativa, que distingue e inscreve um

37. *Op. cit.*, p. 147-148.

38. *como sugere PLAZA, Julio. Tradução inter-semiótica. São Paulo, Perspectiva, 1987, p. 34.*

39. *Idem, ibidem.*

40. *Conforme Eco, um autor empírico (ao produzir a obra) formula a hipótese de um “leitor modelo”. No momento em que se põe a traduzir essa hipótese, deixa-se caracterizar como autor na qualidade de sujeito da enunciação textual, em circunstâncias igualmente estratégicas, como modo de operação textual. Por outro lado, o leitor empírico, como sujeito concreto da cooperação textual, formula a hipótese de “autor modelo”, deduzida dos dados da estratégia textual. Desta maneira, o papel de “leitor modelo” é então representado pelas estratégias de leitura (inseridas no intertexto pelo “autor-modelo”), que são atualizadas pelo leitor empírico em função da sua capacidade intelectual em compartilhar o estilo do autor empírico. Assim, autor-modelo e leitor-modelo se configuram como papéis identificáveis no interior da própria obra. ECO, Umberto. Lector in fabula. São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 46-49.*

41. CAMPOS, Haroldo. “O samurai e o kake-mono”. In *A arte no horizonte do provável. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 213-214.*

42. Segundo a estética da recepção, a comunicação entre receptor e obra se desenvolve mediante a fusão entre o efeito e a recepção. É o processo de mediação ou fusão desses dois horizontes: o implicado pela obra e o relativo à visão do mundo por parte do receptor, que torna possível tal concretização. A distinção do horizonte de expectativas entre intraliterário e extraliterário dá a possibilidade de reduzir as várias tipologias de função do leitor, distinguindo a relação do leitor implícito ante a do leitor explícito. O primeiro, referindo-se, com base em Iser, ao caráter do ato de leitura prescrito no texto, e, o segundo, caracterizando-se como aquele tipo de leitor diferenciado, histórica, social e biograficamente. JAUSS, Hans Robert. "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". In MAYORAL, José Antonio (org.). *Estética de la recepción*. Madrid, Ed. ARCO/LIBROS, 1987, p. 76-69.

43. Ver JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Éditions Gallimard, 1978, p. 246-249.

44. CAMPOS, Haroldo. "Da tradução como criação e como crítica". In *Metalinguagem*. Petrópolis, Vozes, 1967, p. 34.

45. PLAZA. *Op. cit.*, 1987, p. 33-34.

46. CAMPOS, Haroldo. "A transcrição do "Lance de dados" de Mallarmé". In COSTA, Luís Angélico da (org.). *Limites da traduzibilidade*. Salvador, Edufba, 1996, p. 33-34.

"ato solidário" entre as estratégias textuais inseridas na obra, semelhantemente ao que ocorre no ato de leitura pressuposto pela estética da recepção⁴². Aqui, a obra é concebida como uma estrutura aberta em que se deve desenvolver um sentido que não é desde o princípio revelado, mas sim deve ser concretizado no desenvolver das sucessivas recepções⁴³.

O que está envolvido na proposta de encarar o receptor como tradutor é justamente a perspectiva de ressaltar sua atividade como uma forma privilegiada de leitura crítica, como afirma Campos⁴⁴, retomando a noção de Pound da "crítica via tradução". Nessa situação, interessa validar tal atividade como um "...movimento hermenêutico onde o tradutor escolhe e é escolhido"⁴⁵, sendo orientado por um projeto criativo em que cada passo dado reafirma a diversificação do repertório da informação estética.

A leitura como tradução torna assim manifesto um processo semiótico em que não se visa captar no original um consenso, um restrito significado, mas sim evidencia uma leitura que se nutre de conflitos e ambigüidades, que, como elucida Campos⁴⁶, refere-se ao "... jogo de revezamento de interpretantes que Peirce descreveu como uma 'série infinita' (*infinite series*) e Umberto Eco repensou no plano dos encadeamentos culturais como 'semiose ilimitada'". Em um sentido lato, como acrescenta o poeta brasileiro, essa operação assegura leituras não semelhantes e não objetivas, trazendo à tona distintas possibilidades de interpretação; e, em um sentido estrito, ela garante o resgate do "intracódigo", referido como o espaço operatório da função poética de Jakobson, vista como aquela função que se volta para a materialidade do signo.

Nesta perspectiva, a recepção (como diz Campos em relação à tradução) procuraria desvelar "... o desempenho (as táticas operatórias) da 'função poética' no poema de partida e [transformaria] o resultado desse desvelamento ou (desconstrução) em metalinguagem para delinear a estratégia de reconstrução pertinente ao poema de chegada".

Desta maneira, ao exercer a atividade de tradução criativa (em ambos os sentidos antes referidos, como crítica e como recriação), o leitor estaria lidando justamente com o que Campos⁴⁷ define como "limites da traduzibilidade" da obra, que paradoxalmente se confirma em um "deslimite", já que "quanto mais 'intraduzível' referencialmente, mais 'transcriável' poeticamente" o texto se mostra. O paradoxo com que, neste caso, o receptor se depara está em trabalhar o caráter de abertura poética que as obras "difíceis" impõem e sugerem, colocando, desse modo, em suspensão o que há de sensível na mensagem. Ao diversificar o repertório, ampliando a sua competência com a linguagem, o que este tipo de leitor torna evidente é a atividade de rediagramação da forma, de desvelamento da obra, de reconstituição do sistema de signos que expõe a informação estética.

Como tradutor, o papel do leitor se estabelece na dialética entre a dificuldade e o prazer de empreender o ato de recriação. Este é o tipo de papel que lhe permite "transcriar" ou "traduzir a forma", isto é, que lhe assegura realizar a tradução "...como um re-projeto isomórfico do poema originário"⁴⁸, estabelecido com base em um investimento estético, criativo e inovador. Este papel passível de ser desempenhado pela recepção fundamenta-se na idéia, proposta por Campos⁴⁹, de que no ato de transcrição "...não se traduz apenas o signifi-

cado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma. (...). Enfim, destaca-se uma leitura pressuposta como tradução, e, sobretudo avessa ao literalismo.

2.3. Arte como formatividade

A teoria da formatividade admite uma concepção dinâmica de recepção e de interpretação da obra de arte, na idéia de que tais processos assemelham-se a um organismo em transformação. Voltando-se para a ênfase no fazer, esta tendência admite que a arte é produção não só manual e fabril, mas também espiritual. A essência da arte não se resume a um simples fazer, nem à execução de qualquer coisa já idealizada. Ela é produção e invenção, "... é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer"⁵⁰. A idéia de arte como pura formatividade incorpora ao fazer a noção de formar por formar, na perspectiva de que "... o pensamento e o ato se acham subordinados ao fim específico [dessa] formação"⁵¹. Nesse pressuposto de formar "... obras que são apenas formas ..."⁵², mostra-se evidente a qualidade de a obra dar-se a aparecer desinteressadamente como realidade física e existência material que, de todo jeito, necessita da intenção artística para então se transformar.

Desta maneira, uma obra de arte (como fim em si mesma) evidencia-se como uma unidade indivisível que está sempre a redefinir-se pela tensão e adequação entre o seu conteúdo, a sua matéria e o seu estilo (como causa formal, material e operativa). Se assim pudermos referir, a obra se mostraria por meio da articulação e complementaridade entre as atividades do conhecer, do exprimir e do fazer, atividades estas inerentes a todo processo artístico, e pressupostas na idéia de arte enquanto form(atividade). A obra seria então o "...resultado de um processo, em que a espiritualidade procura o próprio estilo e se torna esse estilo, a intenção formativa escolhe a sua matéria e a ela se incorpora, e o modo de formar se define formando a matéria"⁵³. Assim, no contexto das funções da linguagem de Jakobson, tal conceito, o de arte como forma em atividade, sugere que a obra se mostra como produto da articulação entre as funções cognitiva, emotiva e poética.

Outrossim, ao ser considerada "... não como o fechamento de uma realidade estática e imóvel, mas como a abertura de um infinito que se fez inteiro recolhendo-se em uma forma"⁵⁴, a obra impõe-se como lei do processo que a produz e do processo que a interpreta, pois resume em si mesma os procedimentos que implicam a sua completude, mas que ao mesmo tempo distinguem-se como princípio de novas transformações⁵⁵. A leitura de uma dada obra implica reconstruí-la e recriá-la. O leitor, ao executar, interpretar e avaliar a obra, apodera-se do modo como ela foi feita, já que a leitura é efetuada pela restituição ou recuperação da poética a ela inerente. O leitor capta o que já existe na obra, devendo "... reconhecer, naquilo que ela é, aquilo que ela quis ser"⁵⁶. O acesso à obra é dado pelo ato de leitura que se efetiva pelas suas execuções, interpretações e avaliações. E a partir daí ela pode ser reconstruída na plenitude de sua realidade sensível, alcançando-se afinal o momento da contemplação⁵⁷. É pela dialética entre forma formada e forma formante que a obra mantém-se na sua inteireza, a um só tempo em que revela o seu significado espiritual e o seu valor artístico, abrindo-se a múltiplas leituras.

47. *Idem*, p. 33.

48. CAMPOS. *Apud* PLAZA. *Op. cit.*, 1987, p. 29.

49. CAMPOS. *Op. cit.*, 1967, p. 24.

50. PAREYSON. *Op. cit.*, 1989, p. 32.

51. PAREYSON. *Op. cit.*, 1993, p. 26.

52. *Idem*, p. 44.

53. *Idem*, p. 57.

54. *Idem*, p. 217.

55. *Idem*, p. 94.

56. *Idem*, p. 239-241.
É o repertório do receptor que determina o aumento ou a diminuição da informação estética percebida. Ao recriar a obra, é possível estabelecer o "coeficiente artístico", proposto por Duchamp, retomando-se a diferença entre o que o artista quis realizar e o que na verdade foi realizado.

57. PAREYSON. *Op. cit.*, 1989, p. 151.

58. *Idem*, p. 155.

59. ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 40.

60. PAREYSON. *Op. cit.*, 1993, p. 217.

61. *Idem*, p. 222-223.

É como objeto físico e perceptual que a obra destaca-se como elo entre produção e recepção. A sua fruição, que presume o processo de recepção estética, desenvolve-se a partir das recodificações da proposta do artista. Tal procedimento produtivo e formativo tende a recuperar ou adotar o ritmo da obra, que só se exhibe para aquele que sabe colhê-la no seu próprio movimento, devendo o leitor "... circular através da lei de coerência que a mantém unida numa estrutura perfeita e numa totalidade indivisível"⁵⁸. A noção de arte como formatividade admite a contemplação não como um ato passivo. Apesar de a obra manifestar-se como uma forma acabada e "fechada" "...em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado", assim decorrente em razão da sua produção, ela é também aberta, passível a diferentes interpretações, sem que venha a alterar-se em sua irreproduzível singularidade. Como acrescentaria Eco⁵⁹, a um só tempo a obra se mostra como uma teia de efeitos comunicativos originariamente proposta pelo artista; pode ser infinitamente atualizada, incorporando a cultura, os gostos, as tendências individuais de cada receptor.

Assim sendo, a obra como forma formada e acabada pelo seu ato de produção só exerce a sua função estética quando percebida pelo receptor, pois a cada nova experiência é atualizada em seu potencial singular, mostrando-se também como uma forma aberta a variadas interpretações. Ela absorve, então, uma infinidade de leituras, decorrentes de diferentes e específicas execuções.

A noção de arte como formatividade salienta essa condição essencial de toda obra de arte, aplicável a qualquer fenômeno artístico, que é ser virtualmente aberta a infinitas leituras e, conseqüentemente, mostrar-se de acordo com as vivências pessoais de cada leitor. Cada nova execução é diferente da anterior, e o fundamento que a sustenta é determinado tanto pela natureza da obra como pela singularidade da pessoa que a interpreta.

Neste sentido, Pareyson⁶⁰ afirma que "a infinidade e a diversidade das execuções não comprometem em nada a identidade e a imutabilidade da obra".

Esta afirmação evidencia a prerrogativa estética de toda obra de arte absorver uma multiplicidade de interpretações, disponibilizando-se para o ato de contemplação, mesmo que, sob o ponto de vista poético, não exista intencionalmente um programa operacional propondo a inclusão do espectador como agente produtivo da execução da obra. Neste pressuposto, poderíamos admitir que qualquer que seja a obra, ela se mostra aberta ao receptor, pois a meta do executante é justamente "... captar e interpretar a obra de sorte que a sua execução seja a própria obra em sua plena realidade". Dessa maneira, cada nova execução implica uma nova interpretação que, por sua vez, "... é, para cada um, a própria obra". Assegura-se, contudo, que as várias interpretações não se excluem entre si, e que são definitivas sem se negarem umas às outras⁶¹.

Deste modo, a obra vive somente de suas próprias interpretações, mantendo-se igual a si mesma, pois na obra de arte a completude significa infinidade, e infinidade significa inexauribilidade. Esses processos de interpretação demandam um esforço de penetração na obra que se viabiliza pela natureza de ela mostrar-se como forma. É esta sua condição que lhe permite, por um lado, estimular e sugerir a interpretação, pois ao mesmo tempo em que a obra se põe aberta, comunicativa e interpretável, por outro lado, ela busca condição para ser interpretada, abrindo-se somente àquele que consegue captá-

la⁶².

De qualquer sorte, cabe destacar, mesmo que pareça paradoxal, que, sob o plano da estética, é o acabamento da obra que assinala o início do trabalho do leitor assim como é o caráter definitivo da forma que força e estimula a interpretação. A abertura da obra a uma multiplicidade de interpretações – que decorre do caráter de definitividade e completeza da obra enquanto forma – não se confunde com a problemática do inacabamento da obra em função da poética proposta⁶³.

A idéia de que “cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive numa perspectiva original”⁶⁴, evidencia um ciclo de alimentação recíproco entre o pólo da produção e o da recepção. Este modo não passivo de consumo da obra produz sempre variadas interpretações que, por sua vez, fomentam novos insumos, novas descobertas que então realimentam esse processo de recepção estética.

2.4. Arte como comunicação e linguagem

O fato estético não é exclusivamente efetivado a partir da fonte emissora. As possíveis interpretações se concretizam por meio da relação entre artista e receptor, mediada por diferentes meios e estabelecida pela própria obra enquanto mensagem. Independente da prática artística adotada, o criador, ao utilizar códigos diversos, envia uma dada mensagem que, ao ser transmitida por meio de um canal, é decodificada pelo receptor. Com base nessa dinâmica, evidencia-se um espaço de diálogo entre criador, obra e receptor. Ao investigar as possibilidades de produção de sentido no contexto desse espaço de troca entre criador e receptor, a estética da comunicação, constituída em 1983 por Mario Costa e Fred Forest, propõe-se sobretudo a refletir filosoficamente sobre a condição antropológica e as conseqüentes formas de experiência estética inerentes às novas tecnologias da comunicação.

Ao recuperar a proposta da *avant-garde* de que novas técnicas transformam o regime e as configurações do imaginário, remetendo à elaboração de modelos de comportamento adaptados às condições existenciais emergentes⁶⁵, a estética da comunicação pretende dar continuidade ao trabalho das vanguardas, no intuito de utilizar os instrumentos atuais da comunicação (telefone, televisão, redes telemáticas, satélites etc.) para manifestar uma nova sensibilidade e provocar experiências estéticas de uma nova espécie⁶⁶.

Esta teoria pressupõe uma mudança de foco de atuação: passa-se da produção de objetos para invenção de modelos e sistemas. O artista propõe seus modelos como alternativa, seus próprios valores como ética, perseguindo sua produção simbólica por meio de ações transgressoras. Estas atividades procuram revelar a mudança emocional a ser liberada pela experiência da presença e ação à distância, e também pelo senso de ubiqüidade e simultaneidade⁶⁷. Ao tomar como objeto a própria comunicação, o artista age sobre o espaço da informação utilizando-se da capacidade de metacomunicação, ou seja, de “... *communiquer à propos de la communication*”⁶⁸. É um “*travail de réflexion sur la communication mais aussi pratique d'action à l'intérieur et sur ce camp*”⁶⁹. A estética da comunicação não só propõe a troca de objeto, mas também a mudança de meios. O artista reintroduz, dentro de sua função antropológica

62. *Idem*, p. 224-230.

63. PAREYSON. *Op. cit.*, 1989, p. 148-149.

64. ECO. *Op. cit.*, 1969, p. 40.

65. *Essas condições emergentes correspondem àquele momento em que se instauraram as mudanças de paradigmas que, seja na física, na biologia, na comunicação, na ciência ou na cultura em geral, determinaram novos padrões culturais e, conseqüentemente, antropológicos.*

66. COSTA, Mario. “*Esthétique de la communication et perspective anthropologique*”. In ALLEZAUD, Robert (org.). *Art et Communication*. Paris, Osiris, 1986, p. 28-29.

67. FOREST, Fred. “*Aesthetics and Telecommunications Systems*”. Leonardo. vol. 24, n. 2. 1991, p. 137.

68. “... *de comunicar a propósito da própria comunicação*”.

69. “*trabalho de reflexão sobre a comunicação mas também prática de ação dentro deste campo e a seu respeito*”.

70. FOREST, Fred. "Pour une esthétique de la communication". In ALLEZAUD, Robert (org.). *Art et Communication*. Paris, Osiris, 1986, p. 58-60.

71. "... rede onde se atam novos tipos de relação entre os seres humanos, oferecendo-nos uma 'realidade' suplementar; espaço de mediatização que, antes de tudo, se impõe como um terreno novo e privilegiado de nossas realizações (...)" . FOREST, Fred. "Manifeste pour une Esthétique de la communication". In POISSANT, Louise (org.). *Esthétique des arts médiatiques*. vol. 1. Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université du Québec, 1995, p. 44.

72. COSTA, Mario. "Technology, Artistic Production and the 'Aesthetics of Communication'". Leonardo. vol. 24, n. 2. 1991, p. 124-125.

73. COSTA, Mario. O sublime tecnológico. São Paulo, Experimento, 1995, p. 22-23.

74. Apud PLAZA. Op. cit., 1998, p. 10.

original, a noção de estética como sistemas de signos, de símbolos e de ações⁷⁰.

À sua função de produzir sentido alia-se também a de formular trocas de informação. As noções de *feed-back* e de retroatividade presumidas com a cibernética agilizam novas práticas que favorecem a constituição de um espaço de comunicação social, referido por Forest como "... *filet où se nouent de nouveaux types de relations entre les êtres humains, nous offrant une 'réalité' supplémentaire; espace de médiatisation qui de plus en plus s'impose comme un terrain nouveau et privilégié de nos relations (...)*"⁷¹.

De acordo com a estética da comunicação, a busca por uma nova sensibilidade estética está baseada em dez princípios, assim explicitados por Costa⁷²: 1) a estética da comunicação é uma estética de eventos; não se identifica com as questões formais e o acontecimento mostra-se como fluxo espaço-temporal, destacando a noção de *interactive living process*; 2) tecnicamente, o evento é alcançado por meio de aparelhos que possibilitam a comunicação entre locais geograficamente distintos; o evento existe não só no aqui e agora, mas se expande sem limites no espaço-tempo; 3) não importa o conteúdo que está sendo transmitido, mas sim a rede de trocas que está sendo ativada e as condições funcionais dessa troca; neste sentido, todo evento é um exercício de metacomunicação; 4) o evento acontece em tempo real; 5) o evento não é a mobilização de conceitos, é mais uma mobilização de energia; 6) o evento é sempre o resultado de duas noções temporais de interação: o presente e a simultaneidade; estas duas noções são postas em circuito através da mediação tecnológica que as une e dissolve, criando uma experiência fluida do tempo; 7) o evento utiliza o espaço-tempo para criar novos equilíbrios sensoriais; 8) o evento ativa uma nova fenomenologia da presença; esta presença é puramente qualitativa e está baseada numa extensão planetária tecnológica do sistema nervoso; 9) o evento não pretende evocar o sentimento do belo e sim o do sublime, aquilo que é absolutamente grande; 10) a estética da comunicação oferece padrões culturais que garantem a "domesticação do sublime", assegurando possibilidades de produção e fruição desse sublime.

Na busca por essa nova sensibilidade, rompe-se com categorias estéticas tradicionais (o belo, a forma, o gênio criador etc.), cabendo ao artista produzir sentido ao propor e potencializar as estratégias de comunicação, ficando com o receptor o papel de atualizá-las. Com a estética da comunicação, de acordo com Costa⁷³, a noção de sublime pertence à arte. Ao ser "tornado objeto" (pela disposição que nasce não da forma do objeto, mas da relação com a situação-objeto), o sublime passa a ser oferecido à contemplação, sendo consumido como uma nova forma de composição do espírito. Neste caso, as tecnologias comunicacionais "capturam" o "absolutamente grande" da natureza, e o restituem "... ofertando-o como possibilidade de fruição socializada e controlada".

O que se distingue, na esteira de Kant, é justamente a noção de que, aqui, o sensível não é apresentado sob o aspecto de formas, mas na idéia do sublime matemático (tecnológico), referido como "...aquilo que é constituído pela experiência do objeto que não cabe nos parâmetros antropomórficos"⁷⁴. Em suma, o que se destaca é a presença imediata de alguma coisa que se faz acontecimento informe, dado em razão da simultaneidade entre atração e

repulsão, e assim diferenciado por entre sentimentos contrastantes.

A proposta dos eventos, que se estruturam com base neste fundamento, instaura-se na idéia de perverter, desconstruir parâmetros artísticos tradicionais. Efetivados por meio das funções de transmissão e de difusão, estes acontecimentos artísticos procuram utilizar a parafernália tecnológica na proposta de construção de um novo tipo de realidade sensível.

O artista, agora como “arquiteto de informação”⁷⁵, lança mão de experiências em que o receptor inserido em um espaço de comunicação social torna-se agente produtivo do processo de leitura. Este último efetiva as práticas propostas pelo artista, que se caracterizam pelo compartilhamento da informação, por não priorizarem os conteúdos, mas sim as possibilidades de estabelecimento de relações. Cada receptor passa a ser então o ator (tanto individual quanto coletivo) que articula os sistemas de símbolos, signos e ações, mantenedores das trocas possíveis. Com base no conceito de arte como comunicação, consolida-se a idéia de a obra se firmar na troca entre os distintos sujeitos, e os possíveis sentidos são construídos a partir de relações descentralizadas, estabelecidas na supremacia do processo e do acontecimento como elementos que asseguram aos receptores a possibilidade de recriar imaginários.

Enfim, a proposta deste artigo foi examinar, no contexto da arte, os princípios basilares para a compreensão dos modos de experimentação estética, em que as dimensões lúdica, criativa, formativa, comunicativa e / ou processual impõem-se como esteios de conduta para abertura à recepção.

75. FOREST. *Op. cit.*, 1995, p. 44.

**É doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da USP, mestre em Multimeios pelo Instituto de Artes da Unicamp, arquiteta graduada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFBA e ensina no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.*