



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Alexandra Aguirre

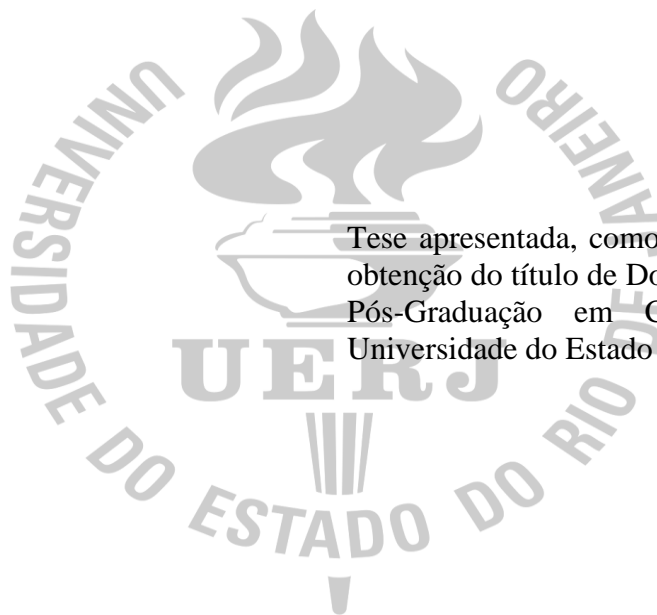
Interação na produção e recepção de obras de arte contemporânea

Rio de Janeiro

2014

Alexandra Aguirre

Interação na produção e recepção de obras de arte contemporânea



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Castro

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CCSA

A284i Aguirre, Alexandra.
Interação na produção e recepção de obras de arte contemporânea / Alexandra Aguirre. – 2014.
199 f.

Orientador: Ronaldo de Oliveira Castro.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. Arte moderna – Teses. 2. Etnometodologia – Teses. 3. Ciências Sociais – Teses. I. Castro, Ronaldo de Oliveira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 301:7

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Alexandra Aguirre

Interação na produção e recepção de obras de arte contemporânea

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 17 de setembro de 2014.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Castro (Orientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Dr. Amir Geiger
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof.^a Dra. Ana Amélia Brasileiro Medeiros Silva
Fundação Centro de Ciências e Educação Superior a Distância do Estado do RJ

Prof.^a Dra. Maria Claudia Pereira Coelho
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Dr. Paulo Jorge Ribeiro
Pontifícia Universidade Católica – Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a minha família, a Ana Maria Continentino e a Manuela Roitman pelo afeto.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Ronaldo Castro, pela oportunidade da pesquisa, paciência, interesse e leitura dos inúmeros textos que enviei para ele, às vezes, com pequenas, ou quase nenhuma alteração. Que ele respondeu sempre com atenção e cuidado.

À banca pela presença, leitura da pesquisa e participação na defesa que, tenho certeza, enriquece o meu conhecimento sobre o tema.

Destaco os professores Valter Sinder e Amir Geiger por terem participado da minha qualificação e me deram ótimas orientações e esclarecimentos que espero tenho sabido aproveitar.

Pela professora Maria Claudia Coelho tenho especial gratidão por ela ter sido o meu primeiro contato no programa, me recebido para uma conversa e me indicado ao professor Ronaldo.

Aos artistas entrevistados, Elisa Pessoa, Marcelo Jácome, Alexandre Vogler, Pedro Sanchez, que cederam bastante de seu tempo e conhecimento para a pesquisa, e com os quais aprendi muito de arte.

Aos entrevistados anônimos que se dispuseram a responder e participar da pesquisa e contribuíram para o seu desenvolvimento.

O *gerais* corre em volta. Esses *gerais* são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte..

João Guimarães Rosa

RESUMO

AGUIRRE, Alexandra. *Interação na produção e recepção de obras de arte contemporânea* 2014. 199 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

A tese procura compreender quais ações sociais estão presentes na recepção e produção de obras de arte contemporânea. O ponto de vista da etnometodologia é de que os processos de interação são originários e formais, pois o sujeito fenomenológico não se percebe, é sempre o outro para o qual se dirige. E, ao mesmo tempo, as ações sociais e interpretações são orientadas por métodos (pressupostos e subentendidos) compartilhados entre agentes. Para investigar estes métodos, deve-se situá-los no contexto de uso, as “circunstâncias concretas”, que os tornam observáveis e relatáveis (“accountable”) por meio de operações de visibilização e/ou ocultamento, antecipação e/ou aguardo. A etnometodologia observa as ações sociais em situações rotineiras, nas quais os agentes lançam mão do conhecimento que compartilham e esperam que os outros façam o mesmo. É quando se “age sem pensar”. As artes são frequentemente analisadas segundo as diferenças produzidas nas relações cotidianas, oferecendo outros olhares e deslocamentos para o que já é habitual. Não negamos esta condição, mas compreendemos também que a observação de artes não se dá fora do mundo social. Cotidianamente, os agentes utilizam recursos de identificação das circunstâncias em que se encontram, do interlocutor com quem interage e do ambiente onde se insere. O que significa que estes recursos estão disponíveis a qualquer pessoa e são levados para o interior de galerias e museus, à revelia de observadores, artistas e instituições. Para qualquer um que ocupe a posição de observador da obra, as “circunstâncias concretas” da recepção (a obra, o texto da crítica, a fala do artista, a ação dos outros visitantes, etc.), exigem, deste agente, operações semelhantes às utilizadas no cotidiano. Estas operações foram investigadas nas entrevistas com público e artistas, nas quais se buscou reconhecer quais recursos e métodos compartilhados com a obra, o público, os outros artistas e a crítica, eles lançam mão quando ocupam as posições de observador ou produtor de obras de arte.

Palavras-chave: Etnometodologia. Métodos. Obras de arte contemporânea

ABSTRACT

AGUIRRE, Alexandra. *Interaction in the production and reception of contemporary art*. 2014. 199 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

The thesis seeks to identify the social actions present in the reception and production of contemporary art. According to ethnomethodology, the interaction processes can be classified as both originative and formal, because the phenomenological subject does not perceive itself, it always addresses to someone else. Moreover, social actions and interpretations are guided by methods (implied and expected) shared among agents. Those methods should be investigated in the context of use, the “actual circumstances” that make them observable and reportable (“accountable”) through operations of visualization and/or concealment, forwardness and/or retention. Ethnomethodology observes the social actions in everyday situations, in which agents make use of the shared knowledge and hope that others do the same thing. It is when one “acts without thinking”. Works of art are often analyzed by the differences they produce in everyday life, introducing other perspectives to what is usual. We don’t deny that characteristic, but we also understand that art observation belongs to the social world. In everyday life, the agents use action resources to investigate the actual circumstances, auditors and locations. Therefore, those resources are available to anyone and are taken inside galleries and museums regardless of those institutions, the public and the artists. The “actual circumstances” of reception (the work of art, the critic’s text, the artist’s speech, the other visitors’ actions, etc.) demands of anyone in the observer role procedures similar to those of everyday life. In the interviews with the public and the artists, we tried to identify, through the discourses, which resources and methods are shared with the work, the public, other artists and criticism.

Keywords: Ethnomethodology. Methods. Contemporary art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	19
Figura 2	26
Figura 3	27
Figura 4	28
Figura 5	29
Figura 6	57
Figura 7	59
Figura 8	61
Figura 9	68
Figura 10	69
Figura 11	79
Figura 12	81
Figura 13	99
Figura 14	99
Figura 15	103
Figura 16	110
Figura 17	111
Figura 18	112
Figura 19	115
Figura 20	117
Figura 21	123
Figura 22	123
Figura 23	134
Figura 24	144
Figura 25	146
Figura 26	147
Figura 27	148
Figura 28	151
Figura 29	154

Figura 30	155
Figura 31	157
Figura 32	159
Figura 33	162
Figura 34	167
Figura 35	167
Figura 36	169
Figura 37	171
Figura 38	172
Figura 39	174
Figura 40	176
Figura 41	178
Figura 42	181
Figura 43	185
Figura 44	186
Figura 45	188
Figura 46	190

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	ETNOMETODOLOGIA, ARTE E IMAGEM	17
1.1	O relato como visibilização dos métodos	20
1.2	Imagens e seus usos	24
1.3	Comentários sobre etnometodologia: “das causas para os procedimentos” ...	29
1.3.1	<u>Schütz, tipicidade e sistemas de relevâncias</u>	33
1.4	Motivações e recursos de gestão do fundo comum	38
1.4.1	<u>As motivações na fenomenologia de Schütz</u>	41
1.4.2	<u>Motivações e outros recursos na interação</u>	48
2	ALÉM DO USO, RECURSOS DE GESTÃO NA INTERAÇÃO	51
2.1	A gestão da observação de imagem	56
2.1.1	<u>Compartilhando o contexto</u>	62
2.2	Intenção do artista e interação com a obra	65
2.3	Entrevistas e pesquisa com público	72
2.3.1	<u>“O que o artista quer dizer com a obra?”</u>	74
2.3.2	<u>“Como você soube da obra? Alguém já tinha te falado dela?”</u>	83
2.3.3	<u>“Por que esta obra se relaciona com outras do mesmo artista?”</u>	84
2.3.4	<u>“E se eu dissesse que isto não é arte?”</u>	87
2.3.5	<u>“O crítico ‘Richard Helmut’ afirmou que na arte contemporânea toda obra deve ser avaliada pelo tempo que se para diante dela. Você concorda?”</u>	90
2.3.6	<u>“Se conversou com a artista sobre a obra? Se sim, o quê?”; “se leu alguma coisa sobre a obra, o convite, texto? O quê?”; “se conversou com alguém sobre a obra, quem? Onde conversaram e sobre o quê?”</u>	92
3	INTERAÇÃO COM OBRAS A PARTIR DE DANTO E ISER	95
3.1	Estrutura das obras e questões relativas às artes plásticas	100
3.1.1	<u>Mimese e arte contemporânea</u>	107
3.1.2	<u>Arte moderna, materialidade e arte contemporânea</u>	112
3.1.3	<u>Algumas considerações sobre a Pop Art</u>	117
3.2	Obras de arte convencem o público	121

3.3	Obras como imposição	127
4	OBRAS E ARTISTAS	137
4.1	Questão 1 – Estratégias de obras	140
4.1.1	<u>A videoinstalação e o <i>trompe-l’oeil</i> contemporâneo</u>	142
4.1.2	<u>Os grandes planos e a pintura expandida</u>	152
4.1.3	<u>Contestação no espaço público e sequestro de mídia</u>	161
4.1.4	<u>Intervenções urbanas e ressignificação da gravura</u>	173
4.2	Questão 2 – Interações e sistemas de relevâncias	179
4.2.1	<u>Crítica e sistemas de relevâncias</u>	180
4.2.2	<u>Compartilhamento de estilos e outros artistas</u>	184
4.2.3	<u>Afinidades geracionais no espaço urbano</u>	187
4.2.4	<u>Além da intervenção, os coletivos</u>	189
	CONCLUSÃO	193
	REFERÊNCIAS	196

INTRODUÇÃO

Inicialmente, gostaria de falar sobre o meu percurso e como as ciências sociais participam dela. Venho da comunicação social, da pesquisa com semiologia, e o primeiro trânsito para fora das teorias dos signos foi numa especialização em história da arte na PUC. Tenho estimado apreço pela história da arte, pois não sou apenas público de obras, como pinto. Porém, por falta de coragem e as áridas condições para o desenvolvimento de uma carreira artística no Brasil, e em qualquer lugar do mundo, ela ficou em segundo plano.

Pois bem, vim para o programa pelo interesse em outro tema de que gosto muito, a política, a partir de um viés estético: a dimensão estética das campanhas políticas na web. Isto foi em 2010. Hoje, imagino que se tivesse desenvolvido o tema teria que fazer um segundo doutorado só com a repercussão das manifestações de junho de 2013, que começou nas redes sociais e ganhou as ruas. Ainda bem que mudei o tema. Enfim, resolvi assumir o “amor pela arte”, aproveitando o título da obra de Pierre Bourdieu, que será abordado ainda nesta apresentação, e trabalhar diretamente com as artes plásticas.

A etnometodologia, contraditoriamente, me pareceu uma perspectiva interessante para pensar as artes. Os estudos de caso e o próprio campo da etnometodologia são organizações e tarefas burocráticas. E o que isto teria a ver com as artes plásticas? Nada. Mas o que me interessou foi o olhar que a etnometodologia lançou sobre este campo – os procedimentos são o maior bem que as organizações e tarefas burocráticas têm a sua disposição. A minha reticência de trabalhar semiologicamente com as artes plásticas foi a de escorregar num positivismo do significado da obra que Wolfgang Iser reconhece como problemático. Pois se os significados existem me interessam mais as operações que a obra, o artista e o público fazem seus procedimentos, do que determinar quais sejam eles. As tentativas de determinação na pesquisa do significado foram baseadas nas falas dos artistas, da crítica e do público que podem ser narrativas posteriores, como observado na tese.

Logo, é esta superfície dos procedimentos que me interessou na etnometodologia e que tentei trazer para as obras. Por outro lado, a filosofia analítica, presente nas análises de Arthur Danto e na teoria dos atos da fala, através da estética da recepção de Iser, me levou de volta à comunicação, porém pelo viés da pragmática.

Algumas questões relativas à pesquisa serão formuladas. A primeira delas é porque não utilizar Pierre Bourdieu e a pesquisa elaborada por ele “O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público”, se trata de recepção de arte e sociologia? Será que ao tratar de

sistemas de relevâncias, já não estou falando do “habitus” de classe, porém com outra roupagem?

Respondendo à questão: talvez sim, se os sistemas de relevâncias forem restringidos às categorias de classe com os indicadores que as definem, como o acesso a bens culturais e materiais. Mas, talvez, não. Se tomarmos os sistemas de relevâncias como operadores muito mais maleáveis. Sua variação oscila conforme as circunstâncias como os pontos de vista variam conforme a posição ocupada no espaço fenomenológico.

Seja como for, a etnometodologia vai tratar dos procedimentos formais a partir dos quais os sistemas de relevâncias serão compartilhados. São práticas cotidianas de observação, atenção e investigação da fala e do corpo, próprios e do outros, da disposição espacial das coisas a partir de um ponto de vista no espaço, da memória e da antecipação no tempo. Os experimentos de Garfinkel mostraram rupturas das expectativas em diversas situações que, supomos, abarcam classes distintas. Por exemplo, os diálogos entre estranhos nas ruas ou com motoristas de ônibus, e os experimentos com alunos na própria universidade de Harvard. E uma reação mais exaltada, sinalizando a existência de expectativas frustradas, estava presente em todas as situações. Ou seja, quando afirmamos que a etnometodologia trata da superfície, estamos nos referindo à formalidade destes procedimentos independente do seu conteúdo e de qual sistema de relevância se refere.

Como tomamos a etnometodologia como ponto de vista, e ela utiliza a fenomenologia do mundo da vida social por meio de Alfred Schütz (1953, 2012), os processos de interação são originários e formais. São originários, pois são condição de possibilidade do social. Como a consciência do sujeito fenomenológico não se percebe, é sempre o outro que o agente percebe. Este movimento de se dirigir ao outro – obra, artista, crítica, visitante – em busca da interpretação é o que nos interessa, e sua formalidade. Comparamos a etnometodologia ao interacionismo simbólico e distinguimos como a primeira compreende a linguagem como ação, enquanto a segunda como representação. A linguagem como ação é possível quando se identifica relato e ação, o relato é a ação “observável”, e daí porque a etnometodologia vai retomar a lógica e teorias dos atos da fala. Os modos como Wolfgang Iser (1978, 1993, 1996) e Arhtur Danto (2006, 2010, 2012) se apropriam destas disciplinas é semelhante, mas não igual. Em relação aos estudos sobre interação de Erwin Goffman, retiramos trechos do próprio Garfinkel (1984, 2006) sobre as diferenças entre as teorias.

Para pensar as obras de arte como ponto de partida para a interação entre agentes, e entre agentes e obras, partimos das ações sociais como “métodos” de ação compartilhados entre agentes, pressupostos e subentendidos. Para investigar os métodos, deve-se situá-los no

contexto de seu uso, as “circunstâncias concretas”, segundo Garfinkel, pelas quais os agentes não apenas orientam a própria ação e interpretação. Os contextos tornam observáveis e relatáveis (“accountable”) (GARFINKEL, 2006, p. 1) os métodos, por diversas operações de visibilizar e/ou ocultar, de dizer e/ou omitir, de antecipar e/ou aguardar. Estas operações são “recursos de gestão” do “fundo comum do conhecimento” compartilhado pelas partes.

A etnometodologia observa as ações sociais em situações rotineiras, que é quando os agentes lançam mão do fundo de conhecimento comum para agir e esperam que os outros façam o mesmo. É quando se “age sem pensar”. No campo da arte, apenas para alguns, a arte é objeto de contato cotidiano – curadores, artistas e críticos – e daí ser possível tomá-la como organização com métodos próprios. No entanto, acreditamos que mesmo para um público sem contato com artes plásticas, e suas instituições, ao ocupar a posição de observador da obra, a “circunstância concreta” de recepção demandará dos agentes um fundo de conhecimento comum e seus recursos de gestão. A obra, ou a exposição, aparece para os visitantes, tanto como o texto da crítica, a fala do artista e os outros visitantes, como um contexto que exige dele operações muito semelhantes às utilizadas no cotidiano. As instituições da arte criam uma atmosfera “aurática”, e adentrá-las, como no museu, é se submeter às suas regras, e isto pode influenciar nos recursos utilizados (por exemplo, tende-se a observar e imitar visitantes que pareçam ter mais desenvoltura com as obras, a distância a partir da qual as observam, os ângulos, etc.). Mas estes recursos citados não precisam ser próprios das instituições de arte. Em quaisquer instituições que tenham atmosfera solene e que a interpretação possa ser orientada pela localização espacial é provável que observar o outro seja um recurso recorrente. De fato, as próprias ações e dos outros (que resultam na obra e no texto da crítica) constituem o contexto de recepção, ao mesmo tempo em que são indícios de um padrão subjacente que deste contexto. Os contextos e ações se distinguem, mas são ações e contextos.

Para a pesquisa, foram produzidas entrevistas com público e artistas, cujo objetivo era reconhecer, nos discursos, recursos de gestão que pudessem revelar a existência de um fundo de conhecimento comum compartilhado (os métodos) ou a expectativa dele. O que se buscou foram métodos de ação e interpretação cotidianos, que aqui identificamos com os usos e recursos de gestão. As entrevistas com artistas procuraram identificar quais recursos de gestão e usos orientaram a produção de obras e poderiam orientar a interpretação delas. Como as obras são contextos, as ações presentes nos discursos serviam como indícios destes contextos, ao mesmo tempo em que eram interpretadas pelo mesmo contexto. As entrevistas com público procuraram investigar por meio de quais usos e recursos os observadores se orientavam na interpretação de obras.

Além das entrevistas, foram feitas pesquisas de imagem e bibliográfica. Para a recepção de arte utilizamos os autores Wolfgang Iser, de estética da recepção, e Arthur Danto, da filosofia da arte. O que os une é a utilização de aporte teórico semelhante ao de Garfinkel, como a lógica e a teoria dos atos da fala, para pensar o público e o leitor de obras.

No Capítulo 1, “Etnometodologia, arte e imagem”, o que se pretende é aproximar a etnometodologia da lógica, da pragmática (ARMENGAUD, 2006; OLIVEIRA, 2008) e da fenomenologia de Schütz (1953, 2012) Levamos em conta também como utilizá-las para investigar a interação na produção e recepção das artes plásticas. Buscamos nos aproximar de sua aplicação nas artes, primeiro através da imagem, e como ela pode participar do compartilhamento de usos, na produção e observação. Para isto, utilizamos as análises de Jacques Aumont (2005) e suas referências às análises de pinturas figurativas de Ernst Gombrich, para pensar a visualidade de modo geral.

Ainda neste capítulo, em “As motivações na interação”, discutimos a importância que a motivação tem para a fenomenologia de Schütz quando se trata de interação. A motivação nas artes plásticas torna-se problemática, pois é compreendida como a intenção do autor a ser descoberta na obra pelo público. E que se confunde com o antigo significado da obra. Como na etnometodologia a maioria dos estudos de caso é referente a organizações burocráticas, utilizamos o caso do transgênero Agnès, para pensar a interação em relações mais próximas e menos anônimas do que as organizacionais. Através deste estudo de caso, em “Estudos de etnometodologia”, buscamos compreender qual o grau de importância das motivações para a etnometodologia, para daí pensá-las como intenção na produção e recepção de artes.

No capítulo 2, “Além do uso, a gestão de recursos na interação”, damos continuidade ao reconhecimento da presença da fenomenologia do mundo da vida social de Schütz na etnometodologia. Buscamos compreender como conceitos operam em ambas as teorias. Damos ênfase aos recursos de gestão presentes em “circunstâncias concretas” e contextos, tanto das relações sociais, quanto da observação de imagens, levando em conta que, nesta última, outros recursos são apresentados. Definimos neste capítulo também que interação é compartilhamento do contexto, no tempo, a partir dos recursos de gestão do fundo de conhecimento comum. No subcapítulo 2.2, “Intenção do artista e interação com a obra” apresentamos como é possível abordar a motivação, como intenção do artista. Ao fim, fizemos uma entrevista com o público de uma exposição e analisamos as respostas segundo o que compreendemos como métodos, usos, recursos de gestão e interação.

No capítulo 3, “Interação com obras”, buscamos compreender com os autores Wolfgang Iser e Arthur Danto o que seriam as estruturas das obras que orientam a recepção.

Esta orientação comporia junto com a crítica, o título da obra e os outros visitantes, um contexto mais amplo de recepção de obra. De fato, neste capítulo detalhamos o que vimos chamando de usos que a obra faz de materiais, conceitos e ideias. É a prefiguração da recepção. Para as estruturas, damos ênfase a duas formas comuns nas artes plásticas, a mimese e a materialidade da arte moderna. Entramos nos aportes teóricos que utilizam os dois autores, e que dialogam com a etnometodologia, que é a lógica e a teoria dos atos de fala, e buscamos compreender como cada uma pode contribuir para pensar a interação que o artista e o público fazem com a obra.

No capítulo 4, “Obras e artistas” foram feitas entrevistas com quatro artistas nas quais buscamos identificar as estruturas, os recursos de gestão e a interação presentes nas obras. Para isto foram feitas pesquisas de imagens e o uso de textos complementares que pudessem auxiliar nas análises.

1 ETNOMETODOLOGIA, ARTE E IMAGEM

O ponto de vista da etnometodologia é o de que as atividades cotidianas se efetivam porque os agentes compartilham “métodos” de ação, o “como” e os “modos” de agir, de maneira que essas atividades são pressupostas e subentendidas. O compartilhamento de métodos também pode ser entendido como o uso que determinado grupo faz das atividades, tornando-as suas. Segundo Harold Garfinkel, isto está presente em expressões como “à luz desta situação”, “dada a natureza de circunstâncias concretas” ou “para propósitos práticos” (GARFINKEL, 2006, p. 16), em que as ações ganham sentido em função de um contexto específico, ao mesmo tempo, em que contribuem para constituir essas ações. A associação dos métodos aos usos é explícita em “Estudos de etnometodologia” através de referências à lógica e às teorias da pragmática e nos experimentos com alunos que buscam comprovar empiricamente alguns princípios. No trecho abaixo, os termos citados estão próximos não só espacialmente na mesma frase, mas semanticamente no que diz respeito aos processos de compartilhamento (grifo nosso):

Os membros tratam como questão superficial o fato de que as explicações dos outros membros, de todo tipo, *em todos os seus modos lógicos, com todos os seus usos e em todos os seus métodos de construção*, são características constituintes dos cenários que essas mesmas explicações tornam observáveis. (GARFINKEL, 2006, p. 17)

Em diversas situações é possível perceber a interseção entre o ponto de vista etnometodológico dos métodos de ação e o uso da linguagem como objeto de estudo da pragmática e da lógica. Como observado nas instituições organizacionais e nas conversas cotidianas pela etnometodologia, o ambiente de recepção de obra de arte também pode ser compreendido como um espaço de compartilhamento de informações e impressões acerca da recepção. Mesmo que a arte seja compreendida historicamente como objeto de apreciação contemplativa e introspectiva, outras obras, a crítica, os catálogos, outros visitantes e os artistas são o contexto mais extenso da obra em questão, e dissemina informações sobre o modo de produção e recepção. Esta seria uma dimensão social ou de interação da recepção da obra de arte em exposição.

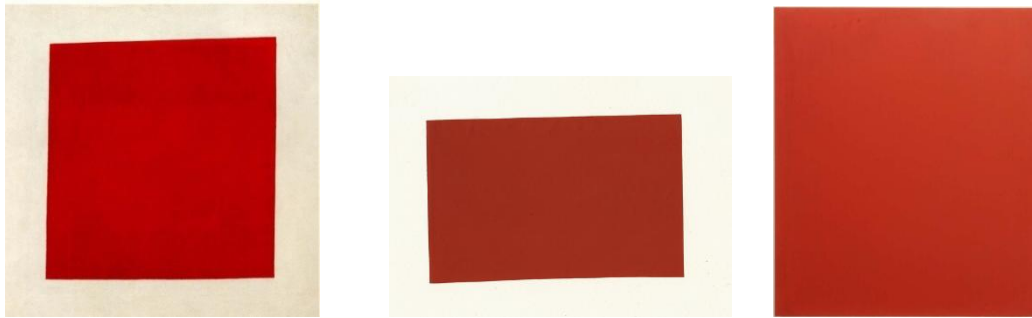
Garfinkel faz referência a Bertrand Russel (GARFINKEL, 2006, p. 14), entre outros, sobre a problemática dos termos indiciais como, por exemplo, o termo “isto” que depende do contexto para significar, e mostra como a “indicialidade” ou a “indexicalidade” é usada com destreza pelo senso comum, capaz de manejar as alternâncias de significados e contextos. E

mesmo que a apreciação de obras de arte não seja assunto do senso comum, o ambiente da recepção de obras concentra uma racionalidade, ou uso, ou lógica compartilhada sobre como apreciar, compreender e interpretar obras. A arte tem muitos “istos”, as obras tradicionalmente relacionadas à visão têm as cores, plano e linha, as relacionadas à espacialidade e tatilidade, a textura, a escala e a profundidade, e dependem de acordos entre os membros de um contexto mais amplo – crítica, artista, curadoria, visitantes – para significar. No caso da arte contemporânea, os elementos indiciais são muito mais extensos.

Segundo o filósofo da arte, Arthur Danto (2006), a arte contemporânea pode ser compreendida em oposição à arte que até então teve ao seu lado uma história progressiva e excludente de estilos. A arte contemporânea tem a sua disposição todas as possibilidades materiais, estéticas e históricas, e qualquer produção será um uso dessas possibilidades, para pensá-las. Sobre a diferença entre uma obra (*ready-made*) e um objeto material que lhe é semelhante (grifo nosso): “qualquer representação que não seja obra pode ter um correlato que é – e a diferença está no fato de que a obra *usa* a maneira como o objeto apresenta seu conteúdo, para pensar sobre ele”. (DANTO, 2010, p. 219). O uso teria função reflexiva, já que a arte contemporânea teria atingido finalmente sua autonomia em relação à própria idealização. Não haveria nenhum estilo ou forma que pudesse ser considerada correta ou ideal. Sua condição seria muito semelhante à da filosofia, de refletir e se autorrefletir. Logo, a arte contemporânea tem infinitos novos outros termos indiciais que vão do local escolhido para uma instalação à remissão à obra de outro artista.

Para ilustrar os diversos usos dados aos materiais e temas, Arthur Danto parte da seguinte pergunta: qual a diferença entre quadros vermelhos que visualmente são todos iguais, por exemplo, como na ilustração abaixo? (Figura 1). Eles só poderiam ser compreendidos, assim como o significado da cor vermelha, se tivéssemos mais informações sobre sua origem, sua época de produção, seu autor. Senão, seriam todos iguais? Sobre uma exposição hipotética somente de quadros vermelhos, Danto afirma que, embora se parecessem, dependendo da intenção do autor e do contexto histórico de aparecimento ela poderiam ser completamente diferentes. Seguem abaixo imagens de pinturas vermelhas de diferentes artistas que podem ilustrar o exemplo hipotético de Danto:

Figura 1



Fonte: Disponível em: <http://www.artchive.com/artchive/M/malevich/r_square.jpg.html>, <<http://www.artistsbooksandmultiples.blogspot.com.br/2013/11/yves-klein-yves-peintures.html>>, <<http://www.ronnyvandelde.com/DesktopDefault.aspx?tabid=6&tabindex=5&objectid=447920>>. Acesso em: 12 mar. 2014

O primeiro quadro acima é uma pintura de Kasimir Malevich, “Red Square: Painterly Realism of a Peasant Woman in Two Dimensions”, 1915. O segundo é uma gravura de Yves Klein “Madrid”, 1954, feita para um livro intitulado “Yves Peintures”, e o terceiro é uma pintura da artista contemporânea Marthe Wéry, “Untitled, (MW 565 / MW 783)”, 2004.

Sobre o catálogo da hipotética exposição: “O catálogo, todo em cores, é um tanto monótono porque todas as ilustrações se parecem, embora sejam reproduções de obras ligadas aos mais diversos gêneros, como a pintura histórica, o retrato psicológico, a paisagem, a abstração geométrica, a arte religiosa e a natureza-morta” (DANTO, 2010, p. 34).

A próxima citação mostra como o mesmo indício, a cor vermelha, poderia fazer parte de uma série de produções com histórias diferentes que visualmente parecem iguais (como a palavra “isto” que se reproduz identicamente em todas as suas aparições). Mas, se levarmos em consideração, não só os sentidos, mas também o conhecimento e a reflexão, fariam parte de conjuntos diferentes de contexto de produção e recepção. O autor parte de uma reflexão do filósofo Kierkegaard que imaginou um quadro todo vermelho:

Coloquemos agora ao lado da pintura descrita por Kierkegaard outra exatamente igual, só que desta vez realizada, hipoteticamente, por um retratista dinamarquês que com imensa argúcia psicológica, produziu uma obra intitulada *O estado de espírito de Kierkegaard*. Seguindo o mesmo raciocínio, imaginemos uma série de retângulos vermelhos dispostos lado a lado. Além dos dois primeiros quadros, e tão idêntico a eles quanto entre si, vamos colocar *Praça Vermelha* [Red Square], uma agradável paisagem de Moscou. Nossa próxima obra é um exemplar minimalista da arte geométrica, *Quadrado Vermelho* [Red Square], que por coincidência tem [em inglês] o mesmo título da anterior. Em seguida, vem *Nirvana*, uma pintura metafísica baseada no entendimento do artista de que as ordens do Nirvana e do Samsara são idênticas e de que o mundo do Samsara é credulamente chamado de Poeira Vermelha pelos que o menosprezam. Depois uma natureza-morta intitulada *Toalha de mesa vermelha*, produzida por um

ressentido admirador de Matisse; nesse caso, admitimos que a tinta tenha sido aplicada de modo mais tênue. (DANTO, 2010, p. 33).

A organização contextual significativa desses termos indiciais em nada retira das artes plásticas sua função libertadora e questionadora para a recepção. Ao contrário, a contextualização e os acordos, como compartilhamentos de conhecimento, são uma das formas de lidar com situações nem sempre rotineiras, como, por exemplo, a morte.

Em pesquisa feita com os membros da equipe do Centro para Prevenção de Suicídios de Los Angeles, encarregados de produzir a explicação das mortes, cuja causa pudesse estar associada ao suicídio, Garfinkel mostra como funcionam as relações entre o contexto e os eventos “indiciais”. De fato, esse exemplo mostra como indícios soltos podem ganhar significação, mesmo quando o contexto original – no caso da morte por suicídio tende a não haver testemunha –, não pode ser recuperado. Os indícios, elementos a serem investigados – ou significados –, eram determinados conforme o contexto da instituição ou organização: “os membros devem ter essa capacidade de decisão com respeito aos ‘istos’: começar com ‘este’ tanto, ‘esta’ vista, ‘esta’ nota, ‘esta’ coleção, ou o que seja que estiver a mão” (GARFINKEL, 2006, p. 28). No caso do Centro, a prática laboral, com suas cadeias de tarefas, as supervisões e suas hierarquias, as investigações sobre os acontecimentos (GARFINKEL, 2006, p. 22) – os métodos de ação que constituem o contexto ou cenário do centro –, estava diretamente ligada à significação das mortes e, por consequência, à sua racionalização, ou explicação. As características, indícios e rastros das vítimas tinham seu sentido mais definido conforme o modo de funcionamento do centro, do que relativo à situação original das mortes. Os membros do centro reconheciam que sua função era explicar como “uma morte ocorreu realmente para-todo-propósito-prático” (GARFINKEL, 2006, p. 23) sendo que “realmente” fazia parte do contexto da prática daquele grupo, e não fora dele.

1.1 O relato como visibilização dos métodos

Como as teorias da pragmática e a lógica têm por objeto a linguagem, ou a linguagem como ação (teoria dos atos de fala), a relação entre esses estudos e a ação social, da etnometodologia, aparece não só nas análises das conversas cotidianas, mas também sob a forma do relato.

Em diversos experimentos, os alunos entabulavam uma conversa corriqueira com um indivíduo para provar relações entre linguagem e ação. No diálogo seguinte, o que está em jogo é o modo de agir numa conversa entre estranhos que já está “acordada” entre as partes, sem que isso precise ser dito. Neste caso, a conversa não é apenas uma representação simbólica do que dizem, mas uma ação social que depende de envolvimento de todas as partes para que ocorra:

Durante a conversa o experimentador abriu a jaqueta para mostrar o gravador e disse: “Vês o que trago aqui?”. A pausa inicial era quase invariavelmente seguida pela pergunta: “O quê vais fazer com a gravação?”. Os sujeitos reclamaram pela ruptura da expectativa de que a conversa era “entre nós”. O fato de se revelara, que a conversa havia sido gravada, motivou novas possibilidades que as partes buscaram colocar sob a jurisdição de um acordo que nunca havia sido explicitamente mencionado e que, em efeito, não existia antes do evento. A conversa, que agora se revelava como gravada, adquiriu um aspecto novo e problemático à vista dos usos desconhecidos para os quais podia ser utilizada. A partir desse momento se deu por sentado que o acordo de que a conversa era íntima havia operado durante todo o tempo. (GARFINKEL, 2006, p. 99).

No diálogo acima, o aluno-experimentador revelava que tinha escondido um gravador, enquanto o interlocutor sentiu-se “traído”, pois não fazia parte da conversa sua gravação. O acordo foi relatado pelo interlocutor, mas nem sempre ele precisa ser explícito assim.

O relato, como qualquer atividade cotidiana, não é sobre a ação, mas sobre o modo como se age. As atividades ao se tornarem cotidianas – familiares, objetivas, subentendidas – ganham caráter identificável e, portanto, relatável. Isto não quer dizer que toda ação acordada deva ser explicada, ou relatada, mas que há uma “inteligibilidade” ou “racionalidade” inerente a qualquer organização que pode ser “observável” e “relatável” (HERITAGE, 1999, p. 357).

A etnometodologia analisa “as atividades cotidianas como métodos que seus membros usam para fazer com que estas atividades sejam racionalmente-visíveis-e-reportáveis-para-todos-os-efeitos-práticos, quer dizer, ‘explicáveis’ (*accountable*), como organizações das atividades cotidianas correntes” (GARFINKEL, 2006, p. 1). No caso de existirem, os relatos não são explicações posteriores dos atos, mas os constituem também.

Há uma “reflexividade essencial” (GARFINKEL, 2006, p. 1) entre relato e ação: os relatos constituem os cenários ou contextos que legitimam as ações – ao explicarem ou justificarem as ações –, ao mesmo tempo em que tornam estes mesmos cenários “observáveis” porque sua racionalidade torna-se visível.

No caso da arte contemporânea, podemos compreender estes relatos literalmente como explicações dos artistas, entrevistas, críticas e catálogos de curadores. Muitas dessas críticas e explicações são posteriores à produção da obra, o que não elimina seu caráter de indicador de

que há uma racionalidade visível e identificável que orienta ou os modos de ação e significação, principalmente, da recepção. Os relatos são feitos do mesmo material que as obras, quer dizer, utilizam os mesmos métodos acordados entre os membros acerca dos usos que servem à interpretação e à ação.

Críticos e curadores entrevistam artistas de modo que os relatos comportam, inclusive, o modo de produção do artista, e influenciam esses mesmos artistas. Na recepção, os relatos contribuem para a criação e identificação do contexto, ao mesmo tempo, em que são eles mesmos ações de recepção e leitura da obra. As explicações e relatos, como ações, são racionalizações e dependem de um contexto para que se realizem e sejam compreendidos.

As explicações são assim expressões indicativas. Não devem ser tratadas como exteriores aos contextos nos quais são empregadas ou como independentes deles. O termo “expressão indicativa” tem sido objeto de equívocos significativos nas discussões acerca da etnometodologia. O próprio termo deriva da literatura da lógica e da linguística, onde é usado para descrever expressões (como “ele”, “isso”, “hoje” etc.) que requerem conhecimento contextual para recobrir seus referentes. (HERITAGE, 1999, p. 358)

E o que se identifica como racionalização é contextual e pode ser definida “para-propósitos-práticos” (GARFINKEL, 2006, p. 16): “Em resumo, nem o sentido *reconhecível*, nem os fatos, nem o caráter metódico, nem a impessoalidade, nem a objetividade das explicações que se dão, são independentes das ocasiões socialmente organizadas de seu uso” (GARFINKEL, 2006, p. 12).

De modo implícito, quando os relatos não são tratados como textos ou falas explicativas sobre obras (uma “explicação” crítica, um título elucidador ou um texto da curadoria), eles podem ser compreendidos como o que pode ser “observável” e “relatável” de modo a tornar o contexto de recepção reconhecível para o receptor. As circunstâncias de exibição da obra não são casuais, mas constituídas por todos os elementos presentes na situação, a começar pela própria obra, os elementos anteriores – como outras exposições, leituras prévias, conhecimento e conversas – e os posteriores, como os projetos disponibilizados para compartilhamento. Segundo Heritage, “(...), a contextualidade das ações e eventos é sempre uma contextualidade imputada, e sua imputação é, por sua vez, um elemento-chave para a compreensão das ações, isto é, de sua explicabilidade” (1999, p. 337).

Uma exibição ou exposição oferece inúmeros recursos de interação ao público contemplador da obra. Esses recursos integram e revelam aos visitantes que acordos estão vigendo, seja a partir da observação do comportamento de outros visitantes que tocam a obra

(ou passam ao largo), seja da disposição das obras propostas pela curadoria, muitas vezes, criando relações que funcionam como métodos de observação.

Tornar relatável, no entanto, não é ser conhecido. A pragmática estuda os usos da linguagem na vida cotidiana determinados por instituições culturais, por expectativas ou pelo próprio encadeamento dos “atos de fala” – uma resposta que se segue à pergunta, um cumprimento se segue a outro (ARMENGAUD, 2006, p. 79) –, à revelia da vontade de seus usuários. Muitos usos só chegam ao conhecimento dos falantes quando não surtem o efeito esperado ou são questionados, e mesmo assim a tendência é não reconhecer a sua função de convencionalidade, deslocando a falha para o conteúdo do que foi dito, e não para seu uso (ARMENGAUD, 2006, p. 89).

Vários experimentos de Garfinkel propõem romper com métodos de conduta na vida cotidiana e expectativas em ações e conversas. A ruptura de expectativas expõe os métodos ou usos, mas não implica que os membros reconheçam sua existência. Por exemplo, em conversas corriqueiras, um dos métodos que orienta a fala e a escuta é o reconhecimento de que muitas experiências são ocasionais, assim como seus relatos. Não visam aumentar o conhecimento por parte dos interlocutores e não demandam qualquer posicionamento mais assertivo do receptor, mas apenas o estabelecimento do contato, ou a função fática da linguagem, que segundo Roman Jakobson assegura a eficácia do canal de comunicação. No diálogo abaixo, um questionamento sobre o “uso” de um enunciado ou relato ocasional desloca a questão para a desatenção ao método pelo seu companheiro. É uma sanção:

(Interlocutora) Meu pneu furou.

(Estudante-experimentador) O que queres dizer com seu pneu furou?

Pareceu momentaneamente aturdida. Logo respondeu de maneira hostil: “O que queres dizer com ‘o que queres dizer’? Meu pneu furou. Isso é o que quero dizer. Nada especial. Que pergunta tão insensata!”. (GARFINKEL, 2006, p. 54)

Quando a interlocutora (agente) é questionada pelo estudante (“O que queres dizer com seu pneu furou?”) sobre o uso ocasional que faz de seu enunciado (“Meu pneu furou”), ela problematiza a convencionalidade do uso, as expectativas dos falantes e o encadeamento das falas (o “uso” de maneira geral), ao afirmar que a pergunta fora insensata.

1.2 Imagens e seus usos

Se a ação cotidiana pode ser compreendida pela orientação por métodos, ou usos acordados, ser espectador de imagens também é uma ação que pode ser investigada e compartilhada. Jacques Aumont refere-se à ação de espectador de imagens como função de “conjunto dos atos perceptivos e psíquicos pelos quais, ao percebê-la e ao compreendê-la, o espectador faz existir a imagem” (AUMONT, 2005, p.86). A função do espectador de imagem, conforme o autor, é posterior às faculdades mecânicas e fisiológicas da visão:

Esse sujeito não é de definição simples, e muitas determinações diferentes, até contraditórias, intervêm em sua relação com uma imagem: além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura). Entretanto, apesar das enormes diferenças que são manifestadas na relação com uma imagem em particular, existem constantes, consideravelmente transistóricas e até interculturais, da relação do homem com a imagem em geral (AUMONT, 2005, p. 77).

As constantes transistóricas e interculturais não estão em oposição ao uso e métodos utilizados pelos grupos. Na pragmática, John Austin e John Searle tentam “categorizar” as proposições linguísticas que funcionam como ações a partir de sua relação com o mundo e o uso que se faz delas: sua finalidade, os estados psicológicos expressos, entre outros. (ARMENGAUD, 2006, p. 103).

Na leitura de Aumont, as imagens também são “categorizadas” a partir dos usos dados a elas: a imitação seria o uso dado à representação mimética, e a síntese o uso dado à simbolização e à esquematização. Embora essa questão remeta à discussão sobre a relação entre linguagem (inclusive imagética) e mundo preferimos manter a aposta no uso e nas circunstâncias como o que dá sentido à linguagem e à imagem, categorizados ou não. A própria categorização é fruto de um contexto circunstancial e prático, segundo a etnometodologia, e revela mais sobre a circunstância de sua produção, do que sobre o que ela recai.

Então, uma política importante é rechaçar que se possa levar a sério a proposta que prevalece de que a eficiência, a eficácia, a inteligibilidade, a consistência, o caráter planejado, a tipicidade, a uniformidade, a possibilidade de reprodução das atividades – quer dizer, as propriedades racionais de atividades práticas – sejam levadas em conta, reconhecidas, categorizadas, descritas mediante o uso de uma regra ou padrão obtido fora de cenários concretos nos quais tais propriedades são reconhecidas, usadas, produzidas e tratadas em conversação pelos membros do cenário (GARFINKEL, 2006, p. 44).

A função do espectador de imagens diz respeito à observação e recepção das imagens semelhantemente ao modo como a semântica e a pragmática referem-se à linguagem. Enquanto a semântica é sobre a relação do significado com o objeto ao qual se refere (relação entre linguagem e mundo), a pragmática estuda como a relação entre termos (a sintática) e os significados (a semântica) são usados pelos grupos. “A produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos” (AUMONT, 2005, p. 78).

Na realidade, a função do espectador depende da função da produção de imagens. Para responder perguntas relativas à recepção do espectador – “o que nos trazem as imagens? Por que é que existiram em quase todas as sociedades humanas? Como são olhadas?” (AUMONT, 2005, p. 78) –, o autor utiliza categorizações propostas pelo teórico da gestalt Rudolph Arnheim sobre a produção de imagens: “uma das razões essenciais da produção de imagem” é a sua vinculação com o simbólico, de que ela realiza a mediação entre o espectador e a realidade de três formas, ou seja, seu valor deriva de sua relação com o mundo: como “representação” (imagem relaciona-se a coisas concretas), como “símbolo” (imagem relaciona-se a coisas abstratas, e seu significado é relativo ao uso dado pelo grupo) ou “signo”, (imagem “representa um conteúdo cujos caracteres não são visualmente refletidos por ela”.). (AUMONT, 2005, p. 78). A partir dessas categorias, ele transforma a pergunta pelas razões da produção de imagens na pergunta pela finalidade da recepção “para que a imagem é utilizada?” (AUMONT, 2005, p. 79), e propõe as seguintes categorias, ainda baseadas na relação com o mundo (semântica): no “modo simbólico”, as imagens servem como símbolos de “acesso à esfera do sagrado”; no “modo epistêmico”, as imagens trazem “informações (visuais) sobre o mundo”, com valor de conhecimento; e no “modo estético” a “imagem é destinada a agradar seu espectador, a oferecer-lhe sensações (*aisthésis*) específicas” (AUMONT, 2005, p. 79).

O uso, ou a pragmática, das imagens seria decorrente de ambas as categorias (de representação ou semântica), acima (de Arnheim e de Aumont). Assim como os métodos estão numa relação reflexiva com o relato, que os visibiliza, as imagens e o que elas racionalizam estão numa relação reflexiva com seus usos.

Citando E. H. Gombricht, Aumont afirma que um dos usos é o “reconhecimento”, quando a imagem tem relação mimética com o que representa (a representação de Arnheim e combinada com uma das finalidades de Aumont). Por exemplo, o reconhecimento, ao mesmo tempo em que pode ser útil (trazer uma informação visual sobre o mundo conforme o “modo epistêmico”), pode dar prazer (segundo o “modo estético”) ao espectador. Danto (2010, p. 49)

cita a Poética, de Aristóteles, que afirma que a imitação oferece prazer ao espectador quando este percebe que algo não é real, como nas tragédias. Mas, para ter esse tipo de prazer, o espectador precisa tanto reconhecer o que a imagem representa, quanto saber que ela não é real. Como numa peça ou num filme, algumas situações só dão prazer ao espectador se ele souber que o que acontece não é real, caso contrário ficaria angustiado e assustado.

A representação é uma imagem que comporta “características visuais” da realidade de modo que é possível reconhecer em imagem o que ela representa na realidade. Por exemplo, a imagem (Figura 2) representa seu objeto (os animais) por meio de uma imitação das qualidades visuais que a percepção visual utiliza para observar e organizar a realidade, como as “bordas visuais, cores, gradientes de tamanho e de textura, etc.” (AUMONT, 2005, p. 82).

Figura 2



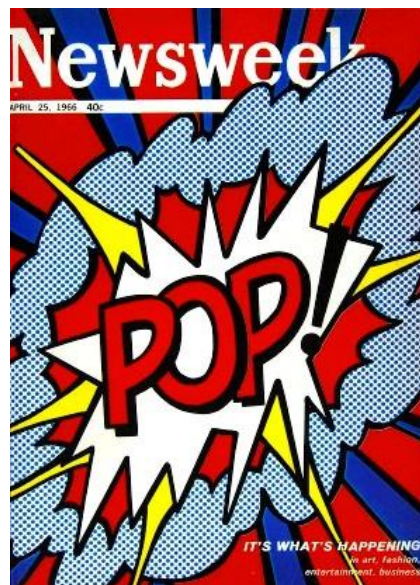
Fonte: A autora, 2013.

Aumont refere-se a outros usos que a representação mimética pode dar ao observador da imagem, além do reconhecimento:

[...], o reconhecimento não é um processo de mão única. A arte representativa imita a natureza, e essa imitação nos dá prazer; em contrapartida, e quase dialeticamente, ela influi na “natureza”, ou pelo menos em nossa maneira de vê-la. Tem-se observado que o sentimento em relação à paisagem nunca mais é o mesmo depois que se pintaram paisagens; também movimentos pictóricos como a arte *pop* ou o hiper-realismo nos fazem “ver” o mundo cotidiano, e seus objetos, de modo diferente (AUMONT, 2005, p. 83).

A imagem como representação, portanto, pode ter um uso catártico, como o de Aristóteles, ou uso de conservação e reprodução de modos de percepção, ou ainda o uso de transformar e destacar determinados aspectos da realidade antes desconhecidos ou irrelevantes para o observador. Por exemplo, a pintura (Figura 3) abaixo foi feita especialmente para a capa da revista Newsweek, em 1966, por Roy Lichtenstein, que destaca a cultura de massa da época. O que o artista fez foi levar, para o interior da instituição da arte, a linguagem dos quadrinhos presente nas ruas e nas casas consideradas irrelevantes. Ao reproduzir, de modo reconhecível, um padrão pop, Lichtenstein usa a representação mimética para a renovação e introdução no mundo da arte da cultura pop.

Figura 3



Fonte: Disponível em:
<http://www.blogs.artinfo.com/artinthefair/2012/10/18/see-roy-lichtensteins-cover-for-newsweeks-1966-pop-art-issue/>. Acesso em: 18 dez. 2013.

Outro uso da imagem é a “memoração” e é relativa às imagens da categoria do símbolo. O símbolo refere-se às coisas abstratas, e o significado é produzido pelo uso do grupo, segundo a definição de Arnheim. Já Aumont afirma que a imagem simbólica codifica a realidade por meio de esquemas que, em vez de mimetizar as qualidades visuais utilizadas pela percepção, “veicula, sob forma necessariamente *codificada*, o saber sobre o real” (AUMONT, 2005, p. 83). Os esquemas ou codificações simplificam a memorização e a transmissão deste saber, e são convencionados pelo grupo que o utiliza. Além da memoração (memorização e transmissão), a imagem de caráter simbólico pode ser usada para o conhecimento, a comunicação e a renovação das expectativas do grupo:

A consequência mais notável é que o esquema não é um absoluto: as formas esquemáticas correspondem a certos usos aos quais são adaptadas, mas evoluem – e às vezes desaparecem – à medida que esses usos variam, e também à medida que novos conhecimentos são produzidos e os tornam inadaptados. (AUMONT, 2005, p. 84).

Por exemplo, as fotos de família tinham por esquema um determinado tipo de organização espacial que levava em conta a posição hierárquica de seus membros e a frontalidade dos corpos e rostos. As expectativas sociais eram da família como núcleo da sociedade patriarcal e sua imagem deveria representar moralmente essas expectativas. Há também herança da representação formal das pinturas e esculturas de bustos de homenagens e celebrações. As limitações técnicas por sua vez obrigavam que os membros ficassem em poses imóveis, contribuindo ainda mais para o esquema espacial de organização dos corpos, como, por exemplo, na foto (Figura 4).

Figura 4



Fonte: Disponível em:
<http://www.br.freepik.com/fotos-gratis/fotos-antigas-de-familia_31145.htm>. Acesso em: 18 dez. 2013.

As fotos de família hoje não precisam seguir o esquema rígido de representação, recebem influência da publicidade e já não representam a família patriarcal. Com o desenvolvimento técnico, o esquema é mais flexível e aberto a novas experimentações como a foto abaixo (Figura 5). Assim o uso da imagem simbólica não serve somente à rememoração, e economia do conhecimento por meio da imagem, mas também à atualização das expectativas do grupo sobre como codificar determinados aspectos, valores e elementos da realidade.

Figura 5



Fonte: GUERRA, 2011.

Tomamos esses usos das imagens, entre outros, como acordos porque são usos compartilhados de métodos de ação. Nestes casos, a ação sobre a qual recaem os métodos é a observação de imagens. Não só recaem, como constituem as ações. A observação de imagens não é anterior ao método, ao contrário, ela existe conjuntamente aos métodos. É comum diante de uma imagem que não tenha uma relação mimética com a realidade ou um esquema identificável ficarmos sem saber como observá-la.

1.3 Comentários sobre etnometodologia: “das causas para os procedimentos”

Retomando o “desconhecimento” dos acordos, a etnometodologia percebe como a atividade prática acordada se torna “carente de interesse”. Os “[...] *como* destas realizações não são problemáticos, são vagamente conhecidos e o são somente quando realizados habilmente, com exatidão, uniformemente, com enorme standardização e como um assunto que não há o que explicar” (GARFINKEL, 2006, p. 19).

Para que os métodos de ação ou usos de linguagem se efetivem, tenham eficácia, eles devem ser em si “desinteressantes”, percebidos como dados, e não como um assunto a discutir. Para se enunciar uma frase é preciso “esquecer” de seus usos, assim como para observar uma imagem preciso “esquecer” das funções do observador. Ao mesmo tempo, é a

partir dessas circunstâncias e ações práticas que se elaboram “recursos, metas, desculpas, oportunidades, tarefas” (GARFINKEL, 2006, p. 16):

As circunstâncias práticas e as ações práticas se referem para eles [membros da organização] a muitos assuntos organizacionais sérios e importantes: a recursos, metas, desculpas, oportunidades, tarefas e, claro, às bases para argumentar ou definir o adequado dos procedimentos e dos descobrimentos que produzem. Um assunto, porém, está excluído do interesse dos membros: as ações práticas e as circunstâncias práticas não são para eles, em si mesmas, um tópico, e menos ainda o único tópico de sus investigações (GARFINKEL, 2006, p. 16).

Sobre o grupo referido antes (Centro para Prevenção de Suicídios de Los Angeles), o autor afirma: “Em nenhum caso, a investigação de ações práticas se orienta para que a pessoa reconheça e descreva o que ela está fazendo. Jamais as ações práticas são investigadas para explicar aos praticantes sua fala sobre o que fazem” (GARFINKEL, 2006, p. 16). O que evidencia que o desinteresse do grupo pela própria atividade como forma de realizá-la é também o que garante o seu conhecimento. Porque são pressupostos, e, portanto conhecidos, que os acordos podem ser “esquecidos” e “desinteressantes” para o próprio grupo.

Por isso, John Heritage afirma que a etnometodologia investiga as “maneiras cognoscíveis pelas quais, conscientes ou não, os agentes conhecem, reconhecem e produzem ações e estruturas sociais” (HERITAGE, 1999, p. 323) em oposição aos estudos centrados nas “questões motivacionais”. Dentro de uma tradição da sociologia, a teoria motivacional foi desenvolvida por Talcott Parsons e, segundo Heritage, as motivações seriam exteriores às ações sociais e não explicam como elas ocorrem:

Nesse sentido crítico, Parsons não logrou em absoluto construir uma teoria da ação, mas formulou, em vez disso, apenas uma teoria de disposições para agir. Fundamental para qualquer análise genuína da ação social é uma conceitualização do conhecimento que os agentes vêm a ter a respeito de suas circunstâncias (HERITAGE, 1999, p. 327).

O deslocamento do enfoque das causas ou motivos para os procedimentos de (re) conhecimento e produção da ação social levou a que “as análises da ação e do conhecimento fossem plenamente integradas umas às outras” (HERITAGE, 1999, p. 324). As atividades cotidianas passam a ser compreendidas a partir de uma lógica própria, cujo compartilhamento, muitas vezes, é condição para seu exercício, como, por exemplo, nos diálogos acima – a conversa circunstancial sobre o pneu furado. Se não se compartilharem os usos que compõem as conversas ocasionais, estas não são possíveis. Muitas ações cotidianas se dão a partir somente do uso da linguagem, de relatos e explicações, que é, ao mesmo tempo, uma forma

de compartilhamento e de agir. Compartilhar – conhecer –, em muitas situações, pode ser o mesmo que agir.

Assim a linguagem na etnometodologia é uma ação como qualquer outra que encontra seu sentido a partir de acordos estabelecidos por seus usuários, em um contexto, e não fora dele: “No seu tratamento das *explicações*, Garfinkel estava preocupado em afastar-se da ideia segundo a qual as explicações descritivas são *transparentes* e por isso deixam inalteradas as apreensões ordinárias dos objetos e eventos que elas descrevem pelo fato de terem sido descritos” (HERITAGE, 1999, p. 357).

Segundo Heritage, Parsons se apoia em Durkheim e na socialização como resultante da interiorização de valores morais institucionalizados, que influenciariam os meios e fins compartilhados pelos indivíduos, e daí as motivações terem grande importância. Os valores interiorizados estariam presentes na forma de motivações e somente esta interiorização permitiria a vinculação social. Os fins e meios da ação, caso fossem identificados pelo indivíduo, deveriam se aproximar do raciocínio científico para que fossem validados. As explicações dos agentes cuja lógica não correspondessem à racionalidade científica eram desconsideradas como “explicações normativas causais da conduta” (HERITAGE, 1999, p. 328), ou seja, regras morais pressupostas que deveriam guiar o indivíduo sem que ele percebesse.

Para Parsons, a racionalidade do agente é determinada ao se estimar até que ponto as ações desse agente se fundam na aplicação de uma base de conhecimento que seja compatível com o conhecimento científico. Onde quer que essa compatibilidade esteja presente, a ação será julgada como “intrinsecamente racional” e a explicação da ação pelo agente – ao mostrar-se compatível com uma explicação científica dessa mesma ação – deverá necessariamente ser considerada cientificamente adequada (HERITAGE, 1999, p. 328).

O conhecimento do agente sobre suas circunstâncias, e o uso que viria a fazer dos acordos ou regras não tinha importância, pois o conhecimento válido era sobre o que motivou a ação, e deveria coincidir com o raciocínio científico do sociólogo observador.

No entanto, mesmo o conhecimento científico – de meios voltados para fins – poria em risco a própria condição de sociabilidade, já que os agentes teriam que fazer uso instrumental dos valores morais interiorizados, como raciocínio científico, e transformariam a sociedade numa ordem imoral, onde todos se relacionariam por interesse. (HERITAGE, 1999, p. 328).

A etnometodologia substitui as regras morais interiorizadas (que responderiam pela socialização, motivações, sanções e recompensas) por normas (acordos) que orientam os agentes na interpretação e nas ações. Os agentes estão o tempo todo lidando com indícios circunstanciais, ao mesmo tempo em que usam as circunstâncias para interpretar os

indícios. O agente da etnometodologia, assim como os funcionários do Centro para Prevenção de Suicídios de Los Angeles, precisa utilizar a situação em que se encontra para dar sentido aos indícios, ao mesmo tempo, em que fazendo isso, constitui o contexto de ação e interpretação.

As normas não servem para sancionar ou recompensar o agente, nem são exteriores às circunstâncias ou aguardam o momento certo para serem aplicadas. Caso assim fosse, as situações teriam de ser reconhecidas de antemão, e o “problema central, aqui, é que cada situação de ação difere – em maior ou menor grau – de todas as outras e que, em princípio, portanto, o mundo social consiste em um número indefinidamente grande de situações de ação diferenciáveis” (HERITAGE, 1999, p. 348), o que tornaria impossível a identificação entre norma e situação.

Pois convém lembrar que as suas constatações foram que não apenas o contexto da ação influencia o que se pensa que a ação seja, como as ações componentes também contribuem para uma percepção em desenvolvimento da própria situação da ação. “Ação” e “contexto” são elementos mutuamente elaborativos e mutuamente determinativos numa equação simultânea que os agentes estão continuamente resolvendo e re-resolvendo para determinar a natureza dos eventos nos quais estão colocados (HERITAGE, 1999, p. 347).

Para a que ação possa ser interpretada, exige-se da situação que ela se desenrole, pois é no seu tempo interno que os indícios vão constituir o contexto, e será este o quadro de referências para a interpretação desses mesmos indícios. E, assim como o tempo interno do desenvolvimento da situação serve à constituição desse quadro de referências, outras situações – anteriores ou mesmo posteriores como projetos – formam um contexto mais amplo, norma ou gramática compartilhada pelos membros, de métodos de interpretação e ação. Os membros podem recorrer ao contexto mais amplo sempre que necessário, e o fazem para interpretação e ações circunstanciais.

As normas, no entanto, não são fixas. As circunstâncias compõem o contexto mais amplo, e as normas são testadas à medida que a situação se desenvolve. Sobre uma conversa entre marido e mulher, Garfinkel faz referência às regras comuns ao casal que orientam ações e interpretações, ao mesmo tempo, em que constituem a nova situação:

Dado o caráter de descobrimento daquilo de que falavam marido e mulher, o traço reconhecível para ambos impunha e atribuía a cada um o trabalho por meio do qual o dito será dito ou entendido de acordo com a relação de interação de marido e mulher. Isto o faziam como parte de uma regra inequívoca de seu acordo, como um esquema gramatical usado de maneira intersubjetiva para analisar a fala do outro e cujo proporciona a possibilidade de que pudessem *entender-se* mutuamente em termos de que *podiam* ser entendidos. Ele [o traço reconhecível] assegurava que nenhum dos dois tivera direito a exigir ao outro explicar como fazia o que se estava fazendo; quer dizer, nenhum dos dois tinha

direito a exigir que o outro se “explicasse” a si mesmo. Em resumo, uma compreensão em comum que acarreta, como de fato o faz, um curso temporal “interior” de trabalho interpretativo, necessariamente tem uma estrutura operacional (GARFINKEL, 2006, p. 41).

Cada ação interpretada como válida constitui a situação e o contexto do qual faz parte.

Sobre a relação ação e contexto:

No interior do próprio evento, as ações componentes serão produzidas pelos participantes que irão ter inevitavelmente uma compreensão, ainda que tácita, dos momentos contextuais específicos nos quais devem atuar e do modo como os vários cursos possíveis de ação irão concretizar ou desapontar as expectativas constitutivas ligadas a esses momentos. Cada ação sucessiva é portanto visível – por meio das normas que são coletivamente constitutivas daquilo [que é uma situação específica] (HERITAGE, 1999, p. 350).

Ou seja, a ação serve de constituição da situação que se desenrola, assim como o contexto que se constitui servirá à aplicação da norma, ou acordo, que interpreta e torna reconhecível a ação.

1.3.1 Schütz, tipicalidades e sistemas de relevâncias

Para John Heritage, a importância dos estudos de Alfred Schütz para a etnometodologia está relacionada à mudança de foco dos estudos da ação social – das motivações para os procedimentos de ação, relativos ao conhecimento e à interpretação compartilhados pelos agentes. Schütz propõe uma sociologia fenomenológica, a partir de Edmund Husserl, que elimina qualquer “noção preconcebida a respeito da natureza última dos objetos em questão e com a qual se preocupa a natureza humana” (WAGNER, 2012, p. 16). Ou seja, a “‘realidade’ desse mundo exterior não é nem confirmada nem negada; ela é apenas ‘colocada entre parênteses’ em um ato de ‘redução fenomenológica’” (WAGNER, 2012, p. 16), pois é fruto da interpretação compartilhada pelos agentes.

Schütz afirma que se, no cotidiano, o mundo não é objeto de dúvida, e sim percebido naturalmente e pressuposto, é porque o agente é ativo na significação das circunstâncias onde se encontra, e daí deve ser considerado responsável por suas ações e interpretações. A interpretação e o conhecimento passam a ser o principal tópico da fenomenologia que “preocupa-se com aquela realidade cognitiva que está incorporada nos processos de experiências humanas subjetivas” (WAGNER, 2012, p. 24).

Essa ênfase na *cognoscibilidade* do agente, entretanto, privilegia a descoberta dos modos com que os agentes sociais *analizam* as suas circunstâncias e podem *partilhar uma compreensão* subjetiva dessas mesmas circunstâncias. Aqui as pesquisas de Garfinkel vieram a concentrar-se no caráter inevitavelmente contextual das compreensões corriqueiras, [...]. (HERITAGE, 1999, p. 323).

O autor de “Estudos de etnometodologia” também utilizou o procedimento fenomenológico do “pôr entre parênteses” o princípio parsoniano de que as ações cotidianas seriam motivadas por raciocínios próximos ao científico de meios voltados para fins.

Garfinkel abordou o problema com uma variação sobre o procedimento fenomenológico que consiste em “pôr entre parênteses”. Em vez de começar com uma estrutura privilegiada da estrutura social segundo a qual os participantes são tratados como se orientassem com vários graus de erro, esse procedimento implica que o analista deve suspender todos e quaisquer compromissos com versões privilegiadas da estrutura social – incluindo as versões adotadas tanto pelo analista quanto pelos participantes – em favor do estudo *como* os participantes criam, reúnem, produzem e reproduzem as estruturas sociais para as quais se orientam. Esta é a famosa política da “indiferença metodológica” que gerou tantos mal-entendidos e tantas discussões (HERITAGE, 1999, p. 332).

A contribuição dos estudos de Schütz para a etnometodologia está presente, portanto, em sua compreensão do mundo como fruto da interpretação dos agentes, em que a factualidade é posta entre parênteses, pois depende de interpretação e reflexão compartilhada entre os sujeitos. O mundo é percebido como natural, pois seu conhecimento é pressuposto e compartilhado, e o escopo de seus estudos são as “condições de possibilidades” (GARFINKEL, 2006, p. 47) desse mesmo mundo, ou de qualquer outro que seja familiar aos agentes (grifo nosso):

Alfred Schütz é quase o único entre os teóricos sociológicos em ter descrito muitas destas *expectativas de fundo vistas, mas não percebidas* em uma série de estudos clássicos sobre a fenomenologia constitutiva do mundo da vida cotidiana. E as chamou de “atitudes da vida cotidiana”. Referiu-se a suas atribuições cênicas como “*o mundo conhecido e dado por aceito*”. O trabalho fundamental de Schütz permite continuar a tarefa de esclarecer a natureza e as operações destas expectativas, relacionando-as com o processo de ações concertadas e assinalando-as seu lugar em uma sociedade empiricamente imaginável (GARFINKEL, 2006, p. 49).

Na citação acima, estão presentes os principais conceitos da fenomenologia da vida do mundo social, utilizados pela etnometodologia, para compreender as condições de possibilidade das “cenar familiares”. Os conceitos são “as expectativas de fundo”, “os vistos, mas não percebidos”, “o mundo conhecido e dado por aceito”. A fenomenologia parte do pressuposto de que toda experiência e fatos concretos, objetos percebidos, conhecimento científico e do senso comum, são interpretações e envolvem “abstrações, generalizações, formalizações, idealizações”

(SCHÜTZ, 1953, p. 2). E é o compartilhamento desse conhecimento interpretativo que permite a criação de um mundo pressuposto para a ação.

Todos os fatos são selecionados de um contexto universal pelas atividades de nossa mente. Eles são, desde sempre, fatos interpretados, quer dizer, mesmo os fatos que parecem deslocados de seu contexto por uma abstração artificial ou fatos considerados em posições específicas. Em ambos os casos eles carregam consigo seu horizonte de interpretação interno e externo (SCHÜTZ, 1953, p. 2).

Não haver “fatos puros”, mas interpretação implica no reconhecimento de que há entre os agentes um estoque de conhecimento comum. A esse estoque, Schütz chamará de fundo de conhecimento comum, os “vistos, mas não percebidos”, que não são reconhecidos pela maioria dos participantes, e que vimos tratando até aqui como acordos ou compartilhamento de métodos. Este fundo é baseado em experiências prévias sobre as coisas e ações, e funciona como um quadro de referências disponível para a interpretação de acontecimentos contingentes e concretos, tornando-os familiares. Usá-lo é parte da expectativa de todos os agentes no cotidiano, como “gestão de assuntos cotidianos” (GARFINKEL, 2006, p. 53)¹.

À medida que as expectativas são contempladas, ou frustradas, a situação pode ser revelada como “observável” e “relatável” – ter características reconhecíveis –, ou não e tratar-se de outra situação, ou, ainda, os acordos foram rompidos. As expectativas revelam como as circunstâncias, além de seu tempo interno, estão relacionadas com circunstâncias prévias, a ponto de se poder esperar algum tipo de comportamento.

Segundo esse ponto de vista, as expectativas dos agentes normativos são tratadas não tanto como reguladoras ou determinantes das ações, cuja reconhecibilidade seja tida como independente das normas, mas antes dotadas de um papel constitutivo no reconhecimento, pelos agentes, daquilo que as ações consistem. Essas sucessões temporais de ações são captadas e descritas em relação umas com as outras por referência basicamente a conjuntos de expectativas normativas (HERITAGE, 1999, p. 350).

A “tipicalidade” é um conceito que Schütz² vai buscar em Edmund Husserl e Max Weber e refere-se a ao conhecimento disseminado no mundo cotidiano e que é pressuposto por todos os agentes, condição de possibilidade de um mundo desde sempre interpretado e

¹ As expectativas formuladas por Schütz, e utilizadas por Garfinkel, são reveladoras dos acordos normativos compartilhados pelo grupo e pertencem aos recursos de gestão que os agentes fazem desse fundo de conhecimento comum, e que serão mais bem estudados no subcapítulo 1.4 “Motivações e recursos de gestão do fundo comum”.

² Os experimentos que remetem diretamente a Alfred Schütz são os que buscam “tornar perceptível as cenas comuns” (GARFINKEL, 2006, p. 48), romper com as expectativas e revelar o “fundo” de características, regras ou propriedades de ações presentes na situação. Em situações de conversa, as características esperadas são perceber o ocasional das experiências, a vaguidade das referências, o sentido retrospectivo e prospectivo das referências, entre outros. E romper com estas expectativas pode levar à impossibilidade mesmo de uma conversa.

compartilhado. O quadro de referências do fundo comum de conhecimento reúne as diversas experiências prévias e aspectos das coisas e ações do mundo, dando um caráter generalizado às coisas e ações. Como para a fenomenologia o que importa é a experiência de conhecimento e interpretação do mundo, o objeto da experiência pode ser comparado a outro semelhante – a um objeto de seu tipo, o objeto típico. A tipicidade, assim, refere-se às características generalistas que atribuímos às ações, objetos, personalidades, nesse grande contexto que é o mundo cotidiano (grifo nosso):

O mundo factual de nossa experiência é vivenciado desde o princípio como sendo um mundo típico. Os objetos são experienciados como árvores, animais, de maneira geral, e mais especificamente como carvalhos, pinheiros, bordos ou cascavéis, pardais, cachorros. Esta mesa que eu percebo agora é caracterizada como algo que sei reconhecer, como algo de que já tinha conhecimento prévio, mesmo que seja algo novo. Aquilo que é vivenciado como novo já é conhecido no sentido de que *remete a coisas iguais ou parecidas que já foram percebidas antes*. Aquilo que já foi apreendido uma vez traz consigo um horizonte de experiências possíveis, com referências de familiaridade correspondentes, isto é, uma série de características típicas que ainda não foram vivenciadas, mas que o podem ser potencialmente. (SCHÜTZ, 2012, p. 129).

As características típicas atribuídas cotidianamente são aquelas que fazem parte do que se compreende por “senso comum”. Atribuir a alguém uma personalidade típica significa atribuir características as mais generalizantes possíveis sem que seja preciso conhecê-la. O que a tipicidade facilita é a interpretação, pois seu quadro de referências é amplo o bastante para comportar quaisquer características (em algum ponto a personalidade típica por sua generalização vai concordar com a personalidade conhecida daquele indivíduo). Por outro lado, a tipicidade também favorece o preconceito já que ela é o compartilhamento e atribuição de características generalistas.

No entanto, para se pensar nos acordos metodológicos, nos usos da linguagem, nas diferenças interpretativas relativas a interesses e circunstâncias, Schütz vai propor o conceito de relevância ou sistema de relevâncias. Os interesses individuais, de grupo e circunstanciais fariam os agentes dar “relevância” a uma e não a outra característica da soma que compõe a tipicidade. Por exemplo, enquanto numa conversa ocasional entre estranhos, os acordos de orientação de ação que prevalecem são os típicos, pois é pressuposto que qualquer agente no cotidiano seja capaz de utilizá-los; numa conversa entre marido e mulher (em que há conhecimento mútuo sobre a biografia de ambos, um passado de experiências ao qual remeter, projetos, interesses em comum) os acordos são particulares. Eles dão relevância a determinados aspectos e características da ação, do conhecimento, da personalidade, dos projetos, das

experiências e acabam por criar um esquema gramatical próprio de ambos com regras e léxicos, que outros não poderiam acessar porque é particular a sua interação e história.

Em situações em que a concordância é necessária – “ações concertadas” –, espera-se de outros um mesmo sistema de relevâncias acerca do conhecimento do mundo. Sobre como a relevância relaciona determinado atributo ou predicado ao objeto.

Afirmar que o objeto S tem como propriedade característica p na forma de “S é p” é uma elipse. Pois S, para ser tomado sem questionamentos como aparece para mim, não é meramente p, mas também q e r, e muitas outras coisas. A afirmação completa deveria ser: “S é, entre outras muitas coisas, como q e r, também p”. Se eu afirmo que um elemento do mundo é percebido como dado: “S é p”, eu o faço sob as circunstâncias atuais em que tenho interesse de que o ser-de-p seja de S, desconsiderando como não relevante q e r. (SCHÜTZ, 1953, p. 6) .

Segundo Schütz, “uma mudança no meu propósito e no sistema de relevâncias vinculado, uma mudança no ‘contexto’ no qual S é interessante para mim, pode induzir a que eu ache que o ser-de-q é de S, e também que p tornou-se irrelevante para mim” (SCHÜTZ, 1953, p. 6). As relevâncias impõem restrições às diversas definições que formam a tipicidade ou generalidade das coisas do mundo.

Retomando um dos diálogos como experimento, Garfinkel dá a seguinte explicação sobre a interpretação e os usos de linguagem como chave para compreender seu funcionamento (grifo nosso):

Reconhecer “que” se diz “significa” reconhecer como está falando uma pessoa, por exemplo, reconhecer que a esposa ao dizer “teus mocassins necessitam solas novas urgentemente” estava falando *narrativa, metafórica, eufemisticamente* ou *com duplo sentido*. Os estudantes tropeçaram com o fato de que a pergunta sobre como está falando uma pessoa, a tarefa de descobrir o método que uma pessoa usa para falar, não se satisfaz com e não é o mesmo que a demonstração de que o que essa pessoa disse concorda com uma regra para demonstrar consistência, compatibilidade ou coerência de significados (GARFINKEL, 2006, p. 40).

Não basta “traduzir” o que a pessoa diz para significados mais precisos ou mais próximos do que ela “realmente” ou “no fundo” quis dizer (“demonstrar consistência, compatibilidade ou coerência de significados”), porque isto seria infinito. Sempre haveria a possibilidade de refinar e aproximar cada vez mais o que foi dito com novos termos e outros sinônimos.

O uso não diz respeito a novos termos ou significados mais explicativos. São os mesmos termos que têm características atribuídas conforme o acordo. Retirando da citação anterior, ao mesmo S pode ser atribuído q, r ou p, e essa atribuição é parte do acordo entre ambos, orienta a ação do falante e a interpretação do ouvinte. À mesma expressão “teus mocassins necessitam

solas novas urgentemente” podem ser atribuídos os predicados ou usos de uma narrativa, ou uma metáfora, ou um eufemismo, ou um duplo sentido. As escolhas vão depender da interação entre ambos os falantes e o contexto: o contexto discursivo, a sequencialidade de falas/ações que constituem a situação, a relação que tem os falantes entre si, a circunstância como contexto mais amplo. E, embora as relevâncias possam ser lidas como atributos de significados a objetos da ação e interpretação, referem-se a um sistema mais amplo que implica em todo um modo “correto e moralmente adequado” de compreender a vida.

Dessa forma, os significados das elocuições têm que ser apreendidos em relação à completa variedade de usos pelos quais a linguagem é enunciada pelos atores sociais – não apenas aquelas que “descrevem”, mas também aquelas que “argumentam”, “persuadem”, “zombam”, “avaliam”, etc. [...] Uma de suas consequências é que a linguagem ordinária não pode ser ignorada pelos pesquisadores sociais em proveito de uma metalinguagem “técnica”, completamente separada, que “ilumine” as “indistinções” ou as “ambiguidades” da fala cotidiana. A linguagem comum é o meio pelo qual a vida social é organizada *como* significativa por seus atores constituintes; estudar uma forma de vida envolve a apreensão dos modos leigos de fala que expressam aquela forma de vida. A linguagem comum não é apenas um tópico que pode estar disponível para análise, mas um recurso a que todo observador antropólogo ou sociólogo precisa recorrer para ter acesso ao seu “tema principal de pesquisa” (GIDDENS, 1998, p. 287).

A citação acima apresenta, entre outras, uma informação que julgamos importante para a pesquisa, o fato de a linguagem comum ser significativa principalmente, não para o pesquisador, mas para os atores constituintes que a utilizam. E toda a escuta do outro, a antecipação por expectativas, e o apoio no passado estão relacionados à significação.

1.4 Motivações e recursos de gestão do fundo comum

Diferente do interacionismo simbólico que se volta para os processos de interação social, a etnometodologia tem como foco a ação social, em oposição à concepção hegemônica de ação social motivada por valores institucionalizados interiorizados, de Talcott Parsons.

Aqui, enquanto símbolo, a linguagem é obviamente enfatizada pelo interacionismo simbólico, como o próprio termo indica. Todavia, isso é distinto do ponto de vista da etnometodologia, no qual a linguagem é concebida não apenas como um conjunto de símbolos e sinais, ou como um modo de representar as coisas, mas como “um meio de atividade prática”, um modo de fazer as coisas. (GIDDENS, 1998, p. 286).

Para a etnometodologia, a ação social cotidiana baseia-se no compartilhamento de ações e interpretações observáveis e relatáveis, e é a partir do reconhecimento, por outros, das

ações e interpretações de um indivíduo, em circunstâncias práticas ou concretas (os propósitos práticos orientam as ações consideradas aceitas pelos participantes) que ele pode almejar ter sua singularidade e originalidade. De outra maneira: é porque ele percebe um mundo social relativamente estável – o mundo compartilhado – que ele pode tomar decisões, fazer escolhas, ter interesses e relevâncias. Embora todos estejam atentos aos padrões, e sua visibilidade para o reconhecimento, este mecanismo é tratado como natural e normal e, portanto, é ignorado.

Utilizamos o trânsito de mudança de sexo da paciente Agnés para pensar os acordos como interação e a importância das motivações na etnometodologia. No caso desta paciente, tudo o que está relacionado ao gênero é de antemão experimentado como uma construção – do órgão genital, passando pelos traços fenotípicos, aos conhecimentos baseados em experiências vividas:

As angústias e os triunfos de Agnés se apoiavam no observável, particular a ela e não comunicável, dos passos por meio dos quais a sociedade esconde de seus membros as atividades de sua organização, e por isso os obriga a ver suas características como objetos independentes e determinados. Para Agnés, as pessoas que se podem observar normalmente sexuadas *consistiam* em algo inexorável e organizacionalmente trabalhado que produzia a forma na qual se formava tal objeto. (GARFINKEL, 2006, p. 202)

Garfinkel vê, no caso Agnés, as construções do que é naturalizado socialmente, e compara o compartilhamento de métodos às estratégias de “gestão de impressões em lugares sociais” (GARFINKEL, 2006, p. 184) de Erwin Goffman. A semelhança entre ambas as percepções, segundo o autor, seria superficial porque o compartilhamento etnometodológico não é considerado uma situação de jogo, onde logo as regras sejam conhecidas, os jogadores as aplicam. Para a etnometodologia, no compartilhamento de conhecimento há os limites institucionais – o que é concebido como natural e, também, moral –, que, em última instância, são a partir de onde os indivíduos agem e impedem que as metas ou expectativas possam ser alcançadas de maneira tão livre. Outra questão é relativa ao tempo interno das situações. Segundo Garfinkel, os “dispositivos de gestão” de Goffman tratariam o processo de interação como uma situação episódica, sem nexos temporais entre uma situação e outra. Quando na etnometodologia são os próprios acordos que regem o uso do tempo, já que para identificar os acordos ou relevâncias utilizados os interagentes devem estar atentos às falas e ações dos outros, demandando um tempo interno de desenvolvimento. A ação só pode ser interpretada a partir do nexo temporal que a relaciona a outras ações, do agente e dos outros. Ela não é isolada.

Na etnometodologia, por outro lado, o lugar da interação no tempo torna-se o interesse fundamental. Na condução de um diálogo, por exemplo, ressalta o fato de seus participantes usarem típica e reflexivamente a conversação para caracterizar “o

que foi dito” e, também, antecipar seu curso futuro para caracterizar “o que está sendo dito” (GIDDENS, 1998, p. 287)

A investigação etnometodológica das circunstâncias pode se assemelhar à “gestão de impressões” de Goffman quando se enumeram os recursos que o indivíduo tem à mão para identificar o contexto, escutar o outro, observar as ações e interpretações, a ponto de se avaliá-las como cálculo, mentiras e gestão deliberada:

Uma revisão das ocasiões de trânsito e os dispositivos de gestão de Agnés pode ser usada para argumentar quão hábil e efetiva era Agnés dissimulando. Teríamos que estar de acordo com Goffman em que, igual às pessoas empenhadas no manejo de impressões, ela era uma mentirosa consumada e que, tal como se dá na sociedade produzida pelos membros dissimuladores descritos por Goffman, o mentir outorgava a ela e a seus companheiros efeitos que mantinham as características estáveis de suas interações socialmente estruturadas (GARFINKEL, 2006, p. 193).

No entanto, para Garfinkel, muitas situações mostraram que os recursos de gestão do fundo comum (a antecipação ou expectativas de ações, a espera da fala e ação do outro para interpretar, o conhecimento mútuo das biografias e dos projetos) são o que constituem o tempo interno das circunstâncias (o próprio contexto) e a investigação metodológica própria do agente. O tempo interno que rege as circunstâncias práticas das ações racionais de cálculo, antecipação e gestão revela que se deve pressupor um conhecimento compartilhado do “fundo comum de conhecimento” em que os agentes estão imersos, que os tornam capazes de antecipar, rememorar, aguardar a ação do outro. Se não forem referidos a padrões muito generalistas (a tipicidade) geralmente se referem a sistemas de relevâncias que os participantes ou membros dominam.

Na citação abaixo, a paciente tinha necessidade de justificar racionalmente – por meio de ditados e fatalismos – os acontecimentos em sua vida, e isto mostra como dominava estes usos. No entanto, este mesmo procedimento – de significar, agir e interpretar conforme um quadro de referências específico, identificar e tornar visível características relevantes – não era por ela percebido:

Agnés se sentia motivada a buscar padrões e “boas razões” para que as coisas ocorressem tal como ocorriam. O ambiente que a rodeava tinha a característica de que podia atual e potencialmente afetá-la e ser afetado por ela. Referir-se a isto simplesmente como egocentrismo por parte de Agnés é equivocado. Para ela, a convicção de que havia compreendido a ordem dos eventos a seu redor de maneira exata e realista, consistia na convicção de que suas interpretações de tais eventos podiam ser provadas, e seriam provadas, sem ter que suspender a relevância do que ela conhecia, dava por certo como um fato; supunha e fantasiava em razão das características de seu corpo e sua posição social no mundo real. Os eventos cotidianos, suas relações e suas texturas causais não eram do interesse teórico de Agnés (GARFINKEL, 2006, p. 196).

Schütz desenvolveu uma teoria sobre a interação que destaca as motivações da ação como um dos fatores fundamentais, porém não o único. Isto se torna uma questão já que a etnometodologia minimiza a importância que as motivações têm para as ações, numa oposição clara à teoria da ação social de Parsons, baseada na motivação.

1.4.1 As motivações na fenomenologia de Schütz

Para pensar a interação no mundo cotidiano, Schütz, segundo Helmut T. Wagner, se apoia na fenomenologia de Husserl e na “sociologia da ação e compreensão” de Weber (WAGNER, 2012, p. 17), em que toda ação social é significativa e orientada por outro. Segundo Wagner, os princípios da sociologia compreensiva de Weber estão todos presentes no trabalho de Schütz, mas o cenário fenomenológico de “pôr entre parênteses” o mundo factual permite imaginar como se dá essa interação. Seguem na citação alguns princípios básicos da sociologia compreensiva (grifo nosso):

Ele começou por definir a Sociologia como “uma ciência que busca compreender a ação social de forma interpretativa e, portanto, *explicar causalmente sua realização e seus efeitos*”. A ação é a conduta humana que pode consistir em atividades fisicamente tangíveis, em atividades mentais, em abster-se deliberadamente de agir ou em tolerar intencionalmente as ações dos outros. Em cada caso, contudo, a conduta humana é considerada propriamente ação apenas e quando na medida em que a pessoa que age *atribui significado* à sua ação e dá a ela uma determinada direção que, por sua vez, pode ser entendida como significativa. Essa conduta intencionada e intencional torna-se social se for dirigida à conduta de outros (WAGNER, 2012, p. 18).

As expressões grifadas acima foram problematizadas por Schütz, segundo Wagner (2012, p. 18) e Teixeira (2000, p. 15), como se verá mais adiante.

Em relação à fenomenologia de Husserl, a “redução fenomenológica” do pôr entre parênteses a factualidade³ dos fenômenos leva-se a reduzir tudo à experiência da consciência dos mundos interior e exterior, inclusive quando se trata de ter consciência da “vida dos outros” (WAGNER, 2012, p. 17). A consciência nunca se percebe enquanto tal, mas percebe os objetos para os quais se orienta, os “objetos intencionados”. A experiência é uma “forma”

³ A factualidade vai se referir tanto ao sujeito da consciência, quanto ao objeto que o sujeito experimenta. O mundo é sempre resultado de interpretação individual ou coletiva e o que resta, pois é por meio dela que se dá a interpretação, é a consciência humana, segundo Wagner (2012, p. 16)

sem conteúdo, e tratando de outro indivíduo, com uma vida, história e interesses, é possível experimentá-la para “todos os propósitos práticos”. Não é uma “duplicação”, mas o reconhecimento das diferenças e da existência das outras vidas numa sociedade. Na redução fenomenológica, os objetos deixam de ter concretude, para serem “unidades de sentido ou significado no mundo interior da consciência individual” (WAGNER, 2012, p. 16).

Para evitar ser mal compreendido, ele [Husserl] enfatiza que “o ‘intersubjetivo’, reduzido fenomenologicamente e apreendido concretamente é então concebido como uma ‘sociedade’ de ‘pessoas’, que compartilham uma vida consciente”. Nossa consciência dos outros eus “oferece-nos mais do que uma duplicação daquilo que encontramos em nossas próprias consciências, uma vez que estabelece a diferença entre a ‘própria’ e a do ‘outro’ que experienciamos, e apresenta a nós as características da ‘vida social’”. O fenomenólogo não deve apenas examinar “a própria experiência de si mesmo”, mas também “a experiência derivativa dos outros eus da sociedade” (WAGNER, 2012, p. 17).

Husserl indica o caminho para se pensar a intersubjetividade, e segundo Wagner cabe a Schütz estabelecer a relação entre a fenomenologia e a sociologia compreensiva: “Aquilo que Husserl deixou indicado aqui foi a própria tarefa que Alfred Schütz estabeleceu para si mesmo ao tentar encontrar um fundamento fenomenológico para aquela ‘Sociologia da ação e da compreensão’ que Max Weber enunciou em suas últimas décadas de vida” (WAGNER, 2012, p. 17). Ainda o mesmo autor:

Enquanto sociólogo, Schütz estava melhor preparado não apenas para identificar, mas também para superar essas falhas, e para transformar os conceitos rudimentares de Husserl nas pedras fundamentais de uma teoria sociológica do mundo social. No curso dessa empreitada ele realizou diversas contribuições importantes, notadamente seu tratamento do fenômeno de tipificação nas esferas da vida cotidiana. Finalmente, ele desatou o nó górdio do problema da intersubjetividade, apresentando-o ao mesmo tempo simples e engenhosamente. (WAGNER, 2012, p. 20).

A tipicidade, ou tipificação, aparece quando se tem a experiência de outros objetos – a vida de outro, seus interesses, etc. – e este objeto pode ser compreendido como do mesmo “tipo” de outro objeto. Ou seja, o objeto não só pode ser experimentado quando se o conhece – se conhece a vida e os interesses do outro –, mas também quando não é conhecido e será imaginado a partir do estoque de conhecimento comum que forma a tipicidade.

A intersubjetividade não diz respeito apenas às experiências que se tem com os conhecidos, mas também com os anônimos, que serão típicos para o sujeito que os experimenta sem os conhecer. Não só o objeto pode ser típico, como a experiência também o pode ser. A compreensão mútua supõe “que além da sua experiência a pessoa experiencia o experienciar dos outros” (WAGNER, 2012, p. 43).

O que se compreende então por intersubjetividade, em oposição à subjetividade está diretamente relacionado ao conceito de tipicidade. A relação com outros pode ser de apenas observação, interação visual ou por meio de signos linguísticos, face a face ou à distância, entre contemporâneos ou não.

Segundo Heritage, “[...] apesar das diferentes perspectivas, biografias e motivações que levam os agentes a ter experiências do mundo não-idênticas, eles podem, ainda assim, tratar as suas experiências como ‘idênticas para todos os fins práticos’” (HERITAGE, 1999, p. 330).

Tal é o significado profundo da articulação entre os conceitos de intersubjetividade e de tipificação. O mundo é apreendido desde o início na interlocução fundamental, por vezes silenciosa, entre sujeitos, a partir de uma configuração de valores, relevâncias, interesses, sonhos, projetos, sensações e emoções compartilhadas socialmente [...] (TEIXEIRA, 2000, p. 16).

Para Carla Teixeira, o conceito de tipificação utilizado por Schütz ultrapassa o tipo de Weber como recurso metodológico para a “produção de conhecimento científico” (2000, p. 14). Tipo, para Weber, é um agir compreensível em seus meios e fins, como para Talcott Parsons as motivações são legitimadas se os meios e fins forem racionais. No entanto, para Schütz, a tipicidade está relacionada com a problemática do mundo cotidiano, “sua previsibilidade e permanência” (TEIXEIRA, 2000, p. 15). Segue de Weber, o tipo como agir racional:

A construção de um agir estritamente racional quanto aos fins é, pois, útil nestes casos à sociologia – em virtude da sua evidente inteligibilidade e da sua univocidade afixa à racionalidade – como tipo (e “tipo ideal”) para compreender a ação real, influenciada por irracionalidades de toda a espécie (afetos, erros), como “desvio” do decurso esperado num comportamento puramente racional. (WEBER, 2010, p. 11).

O sentido ou significado da ação como tipo a ser investigado pelas ciências sociais, segundo Weber, estaria relacionado a sua racionalização segundo a ciência. A ação voltada para fins guiaria uma leitura das ações, cujo percurso deveria excluir as consequências não planejadas ou os “desvios”.

A consideração científica constitutiva de tipos indaga e expõe, muito de relance, todas as conexões significativas irracionais, afetivamente condicionadas, do comportamento que influenciam o agir enquanto “desvios” de um seu decurso construído como puramente racional e teleológico. Por exemplo, na explicação de um “pânico bolsista”, será conveniente estabelecer primeiro como se desenvolveria a ação sem a influência de afetos irracionais e, em seguida, introduzir como “perturbações” as componentes irracionais. (WEBER, 2010, p. 11).

Para utilizar o conceito de tipo, mas como uma construção do homem comum, Schütz distingue entre a racionalidade da ciência e a do senso comum, a razoabilidade. O senso comum distingue entre as ações sensíveis, razoáveis e racionais: age-se sensivelmente quando

se pode não concordar com a ação, mas devido às circunstâncias pode-se compreendê-la. Essas ações tendem a conter alto grau de emoção ou explosão; já a ação razoável, ou racional para o senso comum, é aquela em que, além das motivações serem compreensíveis, as escolhas e decisões que formaram os cursos da ação foram antecipadas, pensadas e refletidas, não resultaram de reação emocional, mas foram “fruto de judiciosa escolha entre diferentes cursos de ação” (SCHÜTZ, 1953, p. 21); enquanto a racionalidade é interpretada de diversas maneiras, mas “é sempre ação com um inquestionável e sobredeterminado quadro de construtos de tipicidade de realizações, motivos, significados, fins, cursos de ação e personalidades envolvidas e tomadas como pressupostas” (SCHÜTZ, 1953, p. 26). Ou seja, generalidades em todas as instâncias – das motivações às consequências – e que a enquadraria na mais adequada das ações. Ainda segundo Schütz, há também graus da racionalidade como a “certeza empírica”, a “probabilidade matemática” e a “plausibilidade (satisfação pessoal)” que compõe o quadro das variações da racionalidade. (SCHÜTZ, 1953, p. 26).

No entanto, é nas situações consideradas racionais pelo senso comum que há um alto grau de irracionalidade, pois, como se baseiam em acordos, hábitos e na tradição, não podem ser checados, comprovados e conferidos.

Nós devemos explicar a racionalidade da interação humana pelo fato de que ambos os atores orientam suas ações por certos padrões, que são aprovados, socialmente, como regras de conduta pelo grupo ao qual pertencem: normas, moral de bom comportamento, maneiras, quadro de referência organizacional oriundo de uma específica divisão do trabalho, regras do jogo de xadrez. Mas nem a origem, nem a importação de padrões aprovados socialmente é compreendida “racionalmente” Tais padrões podem ser aceitos tradicionalmente ou habitualmente como dados [...] (SCHÜTZ, 1953, p. 25).

A posição etnometodológica, no entanto, é de que a racionalidade, os relatos e ações são fruto de situações contextuais e não exteriores a elas. Há uma racionalidade nas relações contextuais que é percebida pelos membros do grupo como padrões de comportamento pressupostos para a participação do membro, e que os relatos visibilizam. Os membros de organizações baseiam seus sistemas de tomada de decisão, codificação e compreensão comum numa racionalidade muito própria, utilizando provérbios, não-ditos, termos indiciais que remetem a um padrão reconhecível e só tem sentido num contexto específico, cujo objetivo é responder a “todo-propósito-prático” do grupo: um assunto “explicável-para-todo-propósito-prático” é “um assunto que pode resolver-se exclusiva e completamente” sem recorrer a nenhuma razão que lhe seja exterior (GARFINKEL, 2006, p. 17). Em outro contexto, esses sistemas não seriam considerados razoáveis, nem racionais.

Na conduta de seus assuntos cotidianos, para que a pessoa possa tratar racionalmente a décima parte da situação que, como um iceberg sobressai da água, deve ser capaz de tratar as restantes nove décimas partes escondidas sob a água como algo inquestionável e, quiçá ainda mais interessante, como fundo inquestionável dos assuntos que são relevantes para seus cálculos, mas que aparecem sem ser notado. (GARFINKEL, 2006, p. 192).

Como herdeiro de Weber, no entanto, a importância que Schütz dá à motivação deriva da ação social cujo sentido é orientado pelo agir dos outros. Schütz, por exemplo, define a compreensão intersubjetiva da seguinte maneira: “Eu não posso compreender os atos de outras pessoas sem conhecer os motivos com-a-finalidade-de ou os motivos-porque de tais atos” (2012, p. 197). Os “motivos com-a-finalidade-de” e os “motivos-porque” são o objetivo imediato da ação e o contexto que leva um indivíduo a praticar tal ato, respectivamente. Uma ação social cuja finalidade é gerar um “estado de coisas” chama-se “motivo com-a-finalidade-de”, a ação se projeta no futuro e ter êxito é alcançar o estado de coisas imaginado. “Eu tenho que *visualizar o estado de coisas* a ser trazido pela minha futura ação antes de que eu possa rascunhar as etapas de tal ação no futuro do qual este estado de coisas será o resultado” (SCHÜTZ, 2012, p. 167). Neste caso, o motivo com-a-finalidade-de pode ser compreendido também como a intenção do autor da ação, o que no campo da arte será problematizado à frente. Os motivos-porque se referem às ações que são *levadas a* se desenrolarem, um pouco à revelia do agente, e isto só pode ser pensado retrospectivamente, como o contexto que o levou a agir.

Ainda, dentro das motivações, o entendimento mútuo é compreendido como “reciprocidade dos motivos”, quando os motivos com-a-finalidade-de de um agente tornam-se os motivos-porque do outro, e vice-versa: “ao dirigir-se a outro, o ator espera fazer com que a pessoa corresponda a uma determinada ação”, ou seja, a reação esperada é o “motivo com-a-finalidade-de” do primeiro ator e a resposta a ela é o “motivo porque” do segundo ator (grifo nosso):

Tomo como exemplo a interação entre consociados sobre pergunta e resposta. Em projetar minha pergunta, eu antecipo que o outro vai entender minha ação [...] como uma pergunta e que este entendimento vai induzi-lo a agir de tal modo que eu posso entender seu comportamento como uma resposta adequada. (Eu: “Onde está minha tinta?” E o outro aponta para a mesa.). O “motivo com-a-finalidade-de” da minha ação é obter informação adequada que, em situação específica, pressupõe que o *entendimento* de meu “motivo com-a-finalidade-de” se tornará o “motivo porque” do outro para produzir [*perform*] uma ação com-a-finalidade-de me fornecer a informação – supondo que ele seja capaz e o queira fazer, o que pressuponho. (SCHÜTZ, 1953, p.17).

A reciprocidade de motivos ocorre quando o segundo ator, a partir de um interesse seu, cria seu “motivo com-a-finalidade-de” para o outro que passa a ter um “motivo porque”, ou é levado a agir. Em outra, Schütz afirma a importância dos motivos: “As coisas sociais são

compreensíveis somente se forem reduzidas às atividades humanas; e as atividades humanas só são compreensíveis quando revelam seus motivos (1) ‘com-a-finalidade-de’ ou (2) ‘porque’” (WAGNER, 2012, p. 198).

No entanto, ao referir-se a questões não esclarecidas por Weber, problematizadas por Schütz:

Significado para quem? Para o sujeito da ação, para os demais indivíduos envolvidos ou para o observador? Qual o entendimento do termo significado? Sentido pretendido, motivação? Explicação da ação dada a posteriori? Resultado não intencional? Eis algumas de suas questões. (TEIXEIRA, 2000, p. 12).

Teixeira refere-se à “reciprocidade de motivos”⁴, desenvolvida no parágrafo anterior à citação acima, e como compreendê-los na interação de Schütz. Segundo a autora, primeiramente, o significado é relativo ao sujeito que interage e à sua capacidade de apreender a experiência subjetiva do outro, e não relativo a um observador externo, embora este também produza significado sobre o evento. Em segundo lugar, sobre o entendimento do significado atribuído, a autora afirma ser um “*erro reduzir a articulação intersubjetiva da experiência ao entendimento das motivações envolvidas na interação em um dado recorte de tempo*” (TEIXEIRA, 2000, p. 17 – grifo nosso). Para ela, o certo seria utilizar a expressão “contexto de significado”, que é mais ampla, do que “conexões de motivos”. Segundo a autora:

A conexão de motivos é um dos pressupostos fundamentais do mundo da vida diária que o cientista social tem que considerar, mas não é o único e não se confunde com o *contexto de significado* ao qual deve referir a ação social a fim de compreendê-la. O conceito de contexto de significado conjuga um vasto repertório de outros conceitos: atitude natural dos sujeitos (perspectiva pragmática do mundo), reciprocidade de motivações, trajetória e situação biográfica, estoque de conhecimento à mão (meios de orientação no mundo), zonas diferenciadas de distribuição deste conhecimento, sistema de relevâncias (escolhidas e impostas), definições de situação, ambiente de comunicação comum, campo de possibilidades (abertas e problemáticas), relacionamentos sociais indiretos. (TEIXEIRA, 2000, p. 18).

O contexto de significado do outro ultrapassa as motivações (“conexões de motivos”), e inclusive pode ser reconhecido na própria existência do motivo-porque como um contexto ou circunstância que levaria o agente a agir.

A etnometodologia se opõe diretamente a uma sociologia que vê nas motivações o significado das ações. As motivações ou intenções são para a etnometodologia indicações de padrões de interpretação tanto quanto qualquer outra atribuição que se possa dar às ações. Elas servem de indicadores aos agentes para interpretar e agir nas circunstâncias diversas.

⁴ A reciprocidade de motivos pode ser compreendida por “eu ajo assim *a fim de* que você reaja motivado *por causa* da minha ação”. Segundo a autora, a “conexão de motivos” pode falhar “em função de antecipações equivocadas ou de consequências não pretendidas da ação” (TEIXEIRA, 2000, p. 17).

É parte dos recursos do agente de gestão do fundo comum investigar os indícios, identificar as tipicalidades, comparar com situações passadas e imaginar as futuras, entre outras (grifo nosso):

Ao iniciar as suas investigações das propriedades do conhecimento e da ação de senso comum, Garfinkel afirmou que o agente social responde “não só ao comportamento, aos sentimentos, *motivos*, relações e outras características socialmente organizadas da vida ao seu redor por ele percebido”, mas também à “normalidade percebida desses eventos” (HERITAGE, 1999, p. 333).

Esse ponto de vista dos “motivos” na interação é o que será tomado aqui na tese. Inclusive no que se refere à recepção das artes plásticas. Por ora, motivos ou “motivações”, como a intenção do autor, são indícios (entre outros) que o agente, ou o público de obras, busca para “compreender” o contexto, que pode ser a obra (ou a exposição, caso se deseje um contexto mais amplo). “Compreender” na etnometodologia é estabelecer um acordo metodológico: a partir do momento que se fizer os mesmos usos ou métodos de interpretação e ação do outro é possível compreender o “seu ponto de vista”. As motivações, ou intenções do autor, visibilizadas pertencem ao sistema de relevâncias, assim como outros indícios observáveis e relatáveis: sentimentos, gestos, termos linguísticos, imagens.

Retomando Garfinkel, na citação abaixo, ele faz referência direta à identificação das motivações, e sua visibilização, como recursos de gestão do fundo de conhecimento comum, que investiga o uso de determinado padrão de interpretação e ação, ou sistema de relevâncias. E não como algo que esteja fora deste sistema de relevância e motivaria ações independentemente dele. Sobre a paciente Agnés (grifo nosso):

A atenção que prestava às aparências, sua preocupação pela *motivação adequada*, a relevância, a evidência e a demonstração, sua sensibilidade para com os dispositivos de fala, sua habilidade para detectar e manejar as “provas”, eram parte de sua maestria sobre tarefas sociais triviais, mas necessárias para assegurar seu direito ordinário de viver. Agnés estava conscientemente equipada como para ensinar aos próprios membros normais como se comportam sexualmente em lugares comuns como algo óbvio, reconhecível, natural e de fato. (GARFINKEL, 2006, p. 200).

Compreender os motivos do outro, pelo senso comum, pode torná-lo sensível a sua ação, mesmo que não se concorde com os meios utilizados para agir (como visto acima, uma ação sensível segundo o senso comum). No entanto, o que a citação acima mostra é que as “motivações adequadas” – o que poderia ser compreendido como crítica a Parsons de que há motivações adequadas, próximas do cálculo científico, de meio para fins –, são parte da “normalidade percebida desses eventos”. Ou seja, “motivações adequadas” são as que estão em acordo com a tipicalidade ou com o sistema de relevâncias do grupo. Elas são “adequadas” porque utilizam os métodos do grupo para agir e interpretar.

1.4.2 Motivações e outros recursos na interação

As “motivações” se confundem com outras formas de indícios ou “documentações” (GARFINKEL, 2006, p. 64) que os agentes tornam visíveis para se legitimarem uns aos outros. Há também “a relevância, a evidência e a demonstração”, junto à “motivação adequada”, além dos “dispositivos de fala” e “provas” como indícios corporais e das falas pertencentes ao padrão. (GARFINKEL, 2006, p. 200). As motivações não são externas ao processo de reflexividade entre ação e relato. O relato torna visíveis as motivações “adequadas”, que, por sua vez, justificam as ações.

Mas, se as motivações são elementos de visibilidade a mais que compõem a situação contextual de ação, o que orienta a ação? Garfinkel, no estudo da paciente Agnés, afirma que as metas e finalidades são frequentemente identificadas com motivações e intenções, embora pudessem ser identificadas, nem sempre eram formuladas de antemão como esperado, mas a *posteriori* depois da ação produzida, seja para lidar com elas, seja para justificá-la.

Enumerar os *dispositivos de gestão* de Agnés e tratá-los como “racionalizações”, como se estivessem dirigidos ao manejo de impressões e deixar o assunto assim, tal como se faz quando se usa o ideal clínico de Goffman, simplesmente eufemiza o fenômeno do caso de Agnés. Em sua conduta cotidiana ela devia escolher entre *cursos alternativos* de ação apesar de que frequentemente *a meta* que ela tentava alcançar não estava clara antes de haver tomado o curso de ação que levaria a essa meta. Tampouco tinha segurança *sobre as consequências da escolha*, a parte o fato de que devia lidar com elas. (GARFINKEL, 2006, p. 204).

O que orienta os cursos da ação dos agentes não são as motivações, que podem ser formuladas posteriormente como justificativas, mas a “espessura metodológica” que compõe o contexto – os usos, os indícios visibilizados, os silêncios, o se colocar no lugar do outro. Heritage chama estas ações também compartilhadas, que vimos chamando de “recursos de gestão”, como o que compõe a “normalidade percebida desses eventos”, segundo Heritage (1999, p. 333). São os “aspectos *formais*” dos eventos (sua typicalidade); as chances de ocorrência, baseadas em “*probabilidades*”, o quão “racional” (meios e fins típicos) é a ação; a “*comparabilidade* com eventos passados ou futuros”, a ação num contexto mais amplo de memória e antecipação; “as condições de suas ocorrências, isto é, *textura causal*”, o motivo-porque; o “lugar num conjunto de relações meios-fins, isto é, *eficácia* instrumental, seu

motivo-com-a-finalidade-de; a “ordem natural ou moral, isto é, *obrigatoriamente moral* (as expectativas)” (HERITAGE, 1999, p. 334).

Segundo o mesmo autor, o “estudo das propriedades sistemáticas do raciocínio prático e da ação prática” (1999, p. 332) revelou a existência de inúmeros recursos, disponíveis à mão, de gestão do fundo de conhecimento comum, a ponto de se poder afirmar que os “atores” sabem “de certo modo o que estão fazendo e sabem-no em comum uns com os outros”. (HERITAGE, 1999, p. 333). A verificação de indícios de motivação é apenas um desses vários recursos que orientam as ações.

Schütz justifica a importância de compreender as motivações para conhecer o significado da ação pela “tese geral das perspectivas recíprocas”, que parte do princípio de que para o senso comum as experiências dos agentes são diferentes, mas mesmo assim é possível se assumir idealmente o intercâmbio de pontos de vistas. Mas, esta tese, longe de confirmar a motivação como a orientação da ação e do significado, vai justificar o quanto compreender a motivação da ação do outro é uma idealização (grifo nosso).

É óbvio que ambas as idealizações, a da intercambialidade de pontos de vista [mesmas perspectivas] e congruência de relevâncias [mesmas motivações e interesses] – as duas constituindo a tese geral de perspectivas recíprocas – são construtos típicos de objetos do pensamento, que se sobrepõem aos objetos do pensamento da minha experiência privada e da do meu colega. Pela operação desses construtos do pensamento do senso comum, é assumido que um setor do mundo percebido é dado para mim, como também o é para você, meu colega, e mais ainda, é percebido como dado para “nós”. Mas esse “nós” não inclui somente eu e você, mas “todos que pertencem a nós”, todos cujo sistema de relevâncias é substancialmente (suficientemente) em conformidade com os seus e os nossos. (SCHÜTZ, 1953, p. 9).

Ou ainda:

Sabemos com certeza que a experiência subjetiva que a outra pessoa tem de sua própria ação é, em princípio, diferente daquela imagem fantasiada sobre o que faríamos se estivéssemos na mesma situação. Isso ocorre porque, como já indicamos, o significado pretendido pela ação é em princípio sempre subjetivo e acessível somente ao ator (SCHÜTZ, 2012, p. 193).

Heritage (1999, p. 336) identifica a tese da “reciprocidade de perspectivas” em experimentos de Garfinkel, não como justificativa para as motivações, mas como um recurso compartilhado e pressuposto entre estranhos. Ou seja, espera-se que o outro assuma idealmente outro ponto de vista, tanto quanto seja capaz de utilizar outros recursos, como antecipação, identificação de indícios, etc. A reciprocidade de perspectivas não é uma possibilidade “real”, mas uma ação acordada e idealizada. Não ocupar este outro lugar não é

uma decisão espontânea ou uma opção, não se “ocupa o lugar do outro” de qualquer maneira, mas como um recurso acordado e visibilizado por todos.

Abaixo, o experimento em que o estudante-pesquisador se mostrava “incapaz” de “compreender” a fala do outro, neste caso, de se colocar no lugar do outro, e demandava sempre por mais explicações:

Em particular, ele [Garfinkel] procurou mostrar que as ações que rompiam o pressuposto fundamental *da reciprocidade de perspectivas* resultariam no tipo de perplexidade, irritação e vigorosas tentativas de restaurar a situação que eram encontradas nos experimentos com jogos. O procedimento por ele adotado foi o de levar os experimentadores a insistirem em que seus co-interagentes esclarecessem o sentido de suas observações de senso comum sem dar nenhuma indicação da que algo de incomum estava ocorrendo. (HERITAGE, 1999, p. 336).

Isto nos leva a compreender os processos de intersubjetividade de Schütz – conhecer o contexto significativo do outro, em particular, seus motivos com-a-finalidade-de e porque – não como algo isolado dos recursos de gestão de conhecimento, mas como parte deles.

2 ALÉM DO USO, RECURSOS DE GESTÃO NA INTERAÇÃO

Como a fenomenologia do mundo da vida cotidiana tem importância para pensar a interação para a etnometodologia, retomamos diversos conceitos e expressões que são utilizados por ambas as teorias.

A citação abaixo, por exemplo, distingue entre interpretar o outro a partir de “sua própria experiência”, o que significa a partir de seu sistema de relevâncias, seu quadro de referências, e interpretar a partir dos “contextos de significado” do outro, investigando o contexto significativo deste outro, e utilizando a tipicidade quando há lacunas a serem preenchidas:

Ele [o agente] tem conhecimento não apenas dos consócios que experiencia diretamente, mas também de seus contemporâneos mais distantes. Além disso, ele também possui informações empíricas sobre seus predecessores históricos. Ele encontra-se circundado por objetos que lhe dizem que eles foram produzidos por outras pessoas; esses objetos não são apenas materiais, mas todos os tipos de idiomas e de outros sistemas de signos, em suma, de artefatos no sentido mais amplo. Ele os interpreta inicialmente a partir do contexto de sua própria experiência. No entanto, a qualquer momento ele pode perguntar sobre as experiências vividas e os contextos significativos de seus criadores, isto é, perguntas sobre por que eles foram feitos. (SCHÜTZ, 2012, p. 187)

Segundo o autor se “pretendo evitar qualquer interpretação inadequada daquilo que vejo outra pessoa fazer, preciso ‘tornar meus’ todos aqueles contextos significativos que fazem essa ação ter sentido, com base no meu conhecimento passado dessa pessoa em particular” (SCHÜTZ, 2012, p. 195).

A idealidade de compreender o contexto significativo depende também da posição subjetiva ocupada. A subjetividade, para a fenomenologia do mundo da vida social, está relacionada diretamente com a “situação biograficamente determinada” (SCHÜTZ, 1953, p. 8) de cada indivíduo, sua posição histórica, social, moral e ideológica, além da temporal e espacial que o leva a ter “interesses” ou “propósitos” e participar de um sistema de relevâncias:

Dizer que a definição dessa situação é biograficamente determinada significa que ela tem história; é a sedimentação de todas as experiências prévias de todos os homens, organizada nas posses habituais do estoque de conhecimento à mão, e como tal sua única posse, dada a ele, e somente a ele. (SCHÜTZ, 1953, p. 6).

A subjetividade constituída como unidade estável é parte da construção social do conhecimento compartilhado, segundo a etnometodologia. O caso Agnés mostra como ela que

não tinha uma identidade sexual “natural” e “normal”, percebia juntamente com a família e os médicos a cirurgia de mudança de sexo não como algo extraordinário, mas como uma restituição de algo que lhe era “devido”, conforme a “normalidade percebida desses eventos”. Ou seja, algo que “era para estar lá”, mas só agora com a operação podia ser visto como indício que qualquer pessoa “normal” possuía.

Para Agnés, assim como para os médicos que recomendaram a operação como algo “humanitário”, se havia corrigido um erro da natureza. A triste admissão por parte de Agnés, “Nada que o homem haja feito pode ser tão bom como o que faz a natureza”, expressava a verdade social realista que mantém os membros sobre a sexualidade normal. Agnés, sua família e os médicos, consideravam que se havia dado a vagina que por direito lhe pertencia, que ela havia suportado a anomalia como se suportam as consequências de um acidente do destino e que, devido a algum erro cruel, ela havia sido a vítima de severos castigos e incompreensões ao tratar de levar adiante a vida o melhor possível como “um caso incompreendido da coisa verdadeira”. A operação deu a Agnés, e aos outros, as evidências do caráter socialmente verdadeiro de sua demanda de ser uma mulher normal. (GARFINKEL, 2006, p. 201).

A originalidade e singularidade do indivíduo são construídas, portanto, a partir do uso e da gestão dos elementos de relevância visíveis que o grupo compartilha. Sobre a paciente Agnés e como ela construiu uma biografia “única” e “original” a partir da gestão do que tornava visível e falava.

Agnés tinha frequentemente que lidar deliberadamente com esta característica visível. Sua tarefa de gestão consistia em ações que controlavam a textura cambiante das relevâncias. Era esta textura que ela e os outros consultavam em busca de evidências de que ela era uma pessoa igual a si mesma, original e de que assim permaneceria em todo momento. Agnés era muito consciente dos dispositivos que ela usava para tornar visível esta constância como mulher valiosa, natural, igual a si mesma e normal. (GARFINKEL, 2006, p. 203).

Para Garfinkel, a subjetividade e os sistemas de relevâncias estão completamente integrados. É a partir de um sistema de relevâncias minimamente estável que os agentes agem e interpretam: “Os vistos, mas não percebidos, fundos das atividades cotidianas são fatos perceptíveis e descritos da perspectiva da qual a pessoa vive a vida que vive, tem os filhos que tem, sente os sentimentos, pensa os pensamentos e estabelece as relações que estabelece, [...]” (GARFINKEL, 2006, p. 49). Na citação a seguir (grifo nosso):

O significado subjetivo que o grupo possui para seus membros consiste em seu conhecimento de uma situação comum com o decorrente sistema de tipificações e relevâncias. *Essa situação possui sua própria história, na qual as biografias dos membros também tomam parte*; e o sistema de tipificação e relevâncias que determinam a situação formam uma concepção relativamente natural do mundo que é compartilhada. Aqui os membros individuais estão “em casa”, isto é, encontram seu caminho sem dificuldade, guiados por um conjunto de hábitos mais ou menos

institucionalizados, costumes, normas etc., que o ajudam a interagir com os semelhantes que pertencem à mesma situação. (SCHÜTZ, 2012, p. 95).

As biografias fazem parte dos sistemas de relevâncias, daí a importância que têm para os membros conhecê-las. No caso da paciente Agnés, que toma os recursos de gestão compartilhados conscientemente para a construção de uma biografia feminina, ela sabia que estava sendo observada: “Agnés devia confiar em suas características relevantes e assegurar-se de que seus companheiros também faziam o mesmo” (GARFINKEL, 2006, p. 204).

A objetividade, ou conhecimento objetivo para os agentes na vida cotidiana, segundo Schütz, são compreendidos somente do ponto de vista do estrangeiro ou estranho (indivíduo externo ao grupo que não compartilha as mesmas relevâncias) ou como conhecimento típico de experiências típicas (ação tipicamente interpretada que poderia ser atribuída a qualquer um). Enquanto para a etnometodologia a objetividade, assim como outras características compreendidas como racionais pelo senso comum, é resultado de uma situação contextual entre membros:

Toda propriedade de ação “lógica” e “metodológica”, cada característica do sentido de uma atividade, de sua faticidade, objetividade, explicabilidade e de sua comunalidade deve ser tratada como uma realização contingente de práticas comuns socialmente organizadas (GARFINKEL, 2006, p. 44).

A “compreensão mútua”, para a fenomenologia do mundo da vida cotidiana, pressupõe que os agentes, como na tese da reciprocidade de perspectivas, levem em conta a situação biograficamente determinada do outro, as circunstâncias e pontos de vista. E, pelo fato de ser idealizada, compreendemos isto como um recurso de gestão do conhecimento que os agentes detêm, e não como uma ação que realmente se efetue.

Garfinkel aplica o conceito de “compreensão mútua” à conversa entre o casal, referida anteriormente, e busca identificar quais recursos de gestão estão presentes no diálogo: assuntos sobre os quais falaram não foram mencionados (o que implica em convivência prévia, e que a conversa atual pode ser o desenrolar de uma anterior); os assuntos foram tomados como “evidências dentro de uma série temporal” e não como simples sequências (o que significa haver um acordo entre ambos a ponto de se deixarem guiar pela contingência da circunstância); ambos fizeram referência à biografia um do outro, assim como às “perspectivas futuras de interação”, e as utilizaram como esquema de interpretação; e por fim ambos aguardaram o desenrolar da conversa para entender o que haviam dito anteriormente (GARFINKEL, 2006. p. 52).

Ainda, sobre a conversa analisada, o autor refere-se a diversos princípios da pragmática, utilizados cotidianamente pelos agentes para se “compreenderem” mutuamente. Abaixo os trechos grifados:

A conversa revela traços adicionais. 1) Muitas de suas expressões são de tal caráter que seu sentido não pode ser decidido por aquele que escuta a menos que assuma *algo sobre a biografia e propósito do falante, as circunstâncias da locução, o curso precedente da conversação ou a relação particular da atual ou potencial interação que existe entre o usuário e o que escuta. As expressões não possuem um sentido que permanece inalterado através das cambiantes ocasiões de seus usos.* 2) Os eventos de que se falou eram vagos. Não só não constituem um grupo claramente restrito de possíveis determinações, senão que os eventos representados incluem, como partes de suas características intencionadas e sancionadas, *uma “franja” acompanhante de determinações que estão abertas com respeito às relações internas, relações com outros eventos e relações com respeito a possibilidades retrospectivas e prospectivas.* 3) Para o caráter sensível de uma expressão e sobre sua ocorrência, cada um dos participantes da conversação, como escuta de si mesmo e dos outros, deve assumir, em qualquer ponto no intercâmbio e enquanto espera pelo que ele ou a outra pessoa possa dizer, que em um tempo futuro o *significado presente daquilo que já tinha sido dito será esclarecido. Assim, muitas expressões possuem a propriedade de ser progressivamente compreendidas e compreensíveis através do curso seguinte da conversação.* 4) Quase não há necessidade de assinalar que o *sentido das expressões depende do lugar em que as expressões ocorram na série ordenada*, assim como do caráter expressivo do término que as aglutina e da importância do evento representado para os participantes na conversa. (GARFINKEL, 2006, p. 53).

A interação pensada por Schütz também está relacionada à “tese do alter ego”, uma teoria sobre a experiência de compartilhar o fluxo temporal do pensamento com outro. Segundo o autor à medida que o outro age e fala é possível acompanhar o desenvolvimento de seu fluxo de pensamento e ação, ao compartilhar com ele o tempo deste fluxo. Por exemplo, na seguinte citação:

Suponhamos que você e eu estamos olhando um pássaro voando. O pensamento ‘pássaro voando’ está em ambas as mentes, e é o meio pelo qual cada um de nós interpreta suas observações. Contudo, nenhum de nós poderia dizer se as experiências que tivemos naquela ocasião foram idênticas. De fato, nenhum de nós sequer tentaria responder a essa questão, dado que o próprio significado subjetivo nunca poderia ser colocado ao lado de outro para ser comparado. Não obstante, durante o voo do pássaro você e eu ‘envelhecemos juntos’; nossas experiências foram simultâneas (SCHÜTZ, 2012, p. 214).

Como afirmado acima, há o reconhecimento de que as experiências individuais e os significados subjetivos são intraduzíveis, podem ser idealizados, imaginados, tipificados, porém nunca conhecidos. E, mesmo assim, é possível compartilhar o tempo da experiência como um recurso de gestão.

A orientação pelo outro é compreendida pela fenomenologia do mundo da vida como uma situação “originária” do indivíduo. Desde que o mundo existe para ele, existem outras

peessoas. Ter consciência do outro já é uma orientação: “Eu sou ‘orientado-pelo-Tu’ mesmo em relação ao homem que está parado perto de mim no metrô” (SCHÜTZ, 2012, p. 237). E a participação em comunidades de interesses e sistemas de relevâncias é chamada de “orientação-pelo-Nós”, que seria originária, pois a sociedade já é de antemão, para qualquer indivíduo, constituída de experiências anteriores, que estão na origem das experiências particulares que o indivíduo venha a ter.

Entretanto, nossa capacidade de apreender os contextos significativos subjetivos do outro não deve ser confundida com a relação-do-Nós em si mesma. Isso porque eu apreendo o seu significado subjetivo tendo como ponto de partida as palavras que você falou. Mas isso não teria sentido se eu não assumisse inicialmente a existência de uma relação-do-Nós real ou potencial. Afinal, é somente no âmbito de uma relação-do-Nós que eu posso experienciá-lo em um momento particular de sua vida. Podemos exprimir essa questão na seguinte fórmula: eu posso viver em seus contextos significativos subjetivos somente na medida em que eu experiencio você no âmbito de uma relação-do-Nós e com conteúdo. (SCHÜTZ, 2012, p. 205).

As relações também podem ser entre contemporâneos, indivíduos que pertencem ao mesmo tempo, e entre predecessores e antecessores, aqueles de quem se ouviu falar ou mesmo os autores e artistas de obras conhecidas. Já o compartilhamento no espaço está relacionado com as relações face-a-face e geralmente coincidem, a não ser quando são meramente circunstanciais, com o grupo que compartilha relevâncias e interesses.

Para os graus de aproximação, no nível máximo de elementos “reais” (compreensão subjetiva), os agentes devem se conhecer, pertencer a mesmos grupos e valorizar as mesmas relevâncias. São “[...] relações mais pessoais, a compreensão subjetiva mútua afasta-se da quase completa tipificação dos motivos e aproxima-se dos níveis mais elevados de intimidade humanas” (WAGNER, 2012, p. 44). No caso do nível mínimo de elementos “reais”, o indivíduo pode compreender subjetivamente outros que são estranhos ou anônimos, seus contemporâneos, antecessores ou predecessores, por meio de atribuição de características típicas. São “[...] relações meramente factuais, um ator apenas procura os motivos típicos dos atores típicos, [...]” (WAGNER, 2012, p. 44).

A orientação-pelo-Tu pode, portanto, ser unilateral ou recíproca. Ela será unilateral se apenas um de nós perceber a presença do outro. Ela será recíproca se estivermos mutuamente conscientes um em relação ao outro. Desse modo está constituída uma relação face a face orientada-pelo-Tu (ou relações sociais diretamente experienciadas). A relação face a face na qual os parceiros estão conscientes um em relação ao outro e participam um da vida do outro, ainda que por um curto período de tempo, pode ser chamada de “relação-do-Nós pura”. Mas a “relação-do-Nós pura” é provavelmente apenas um conceito-limite. (SCHÜTZ, 2012, p. 203).

A relação-do-Nós é sempre idealizada porque apoia-se nas motivações e perspectivas do outro, onde há lacunas e desconhecimento. As lacunas são preenchidas com perspectivas ou motivações típicas ou a partir da experiência vivida por aquele que interpreta.

A interação de Schütz se assemelha mais a um método ou recurso de gestão do conhecimento compartilhado do que de fato uma efetivação. Se a subjetividade como unidade é construída como narrativa biográfica, com pretensão de naturalidade e moralidade, conhecer “de fato” o contexto significativo do outro, que não seja por meio do sistema de relevâncias compartilhado, é uma idealização.

2.1 A gestão da observação de imagem

Se utilizarmos as interações para pensar quais recursos e estratégias um espectador usa para a “compreensão” da imagem, poderíamos nos referir aos “atos perceptivos ou psíquicos” que, segundo Aumont, regem a função de observação de imagens. Esta função é composta pelos usos, como os do “reconhecimento” e da “memorização”, e pelos recursos de gestão do conhecimento que permitem o observador identificar tais usos, e por consequência o contexto no qual se encontra.

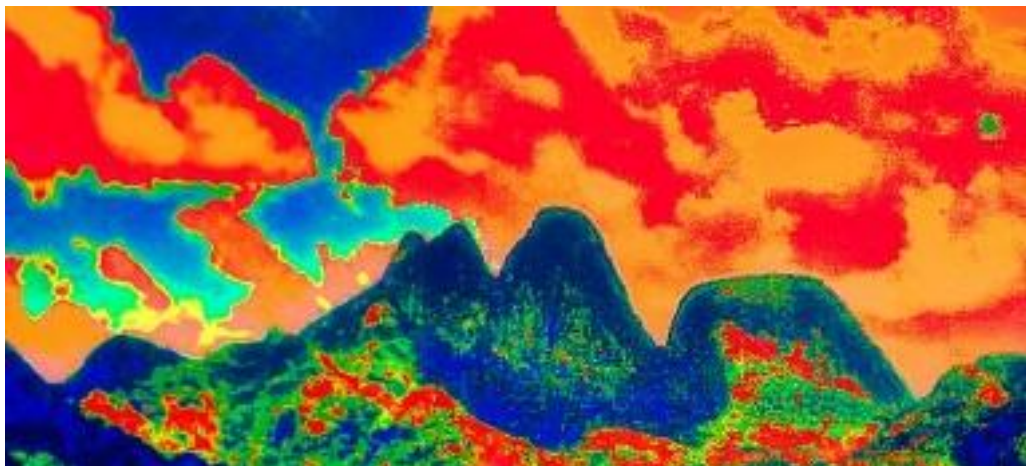
As imagens (Figura 2) que mimetizam as qualidades visuais que a percepção utiliza, e que possibilitam o “reconhecimento” do objeto de imitação, funcionam porque o espectador *busca indícios dos usos que a imagem faz dos traços, cores, etc., e de seu objeto do mundo real*. Ele já é um conhecedor do mundo e das imagens, e tem expectativas sobre o que vê. Ele preenche as lacunas faltosas, criando relações, imaginando cores, completando bordas, de modo semelhante ao sujeito numa relação intersubjetiva de Schütz. Os recursos de gestão servem também para imagens de “memorização” que codificam “esquemas visuais” de composição (como no exemplo da fotografia tradicional de família – Figura 4), do valor simbólico das cores e figuras na história, religião e arte.

Um dos recursos de gestão que o observador de imagens utiliza é a “regra do etc”, e sua função é suprir as partes que faltam por meio da imaginação:

O espectador supre portanto o não-representado, as lacunas da representação. Essa completação se dá em todos os níveis, do mais elementar ao mais complexo, o princípio de base proposto por Gombrich sendo que uma imagem nunca pode representar tudo. (AUMONT, 2005, p. 88).

A completude da imagem por parte do espectador já tinha sido considerada pela Gestalt, como uma das leis inatas presentes na imagem e no receptor (AUMONT, 2005, p. 68). No entanto, mais do que uma lei inata, a “regra do etc” refere-se à percepção *projetiva* do espectador baseada em conhecimento prévio, o que significa que mais do que a capacidade de completar linhas, ele é capaz de imaginar, o que não está na imagem (nem de forma incompleta), *utilizando o conhecimento prévio da realidade*. Por exemplo, o espectador pode por meio de nuances de cinza de uma fotografia imaginar a qual cor corresponde a imagem, já que ele tem conhecimento prévio de outras imagens ou do objeto real. Ou ainda pode imaginar quais elementos não se mostram, mas apenas se insinuam, e, no entanto, ainda assim se mostram imagináveis, etc. (AUMONT, 2005, p. 88). E, de forma extrema, ele pode inventar uma imagem onde existem apenas formas aleatórias, como nos jogos de encontrar animais nas nuvens. Dependendo da projeção do observador, a foto abaixo (Figura 6) pode ser compreendida, entre outras coisas, como uma paisagem de nuvens e montanhas, ou um mapa cartográfico de área litorânea.

Figura 6



Fonte: A autora, 2013.

A imagem para o reconhecimento é totalmente dependente da experiência prévia do observador, “apoia-se na memória, ou mais exatamente, em uma reserva de formas de objetos e de arranjos espaciais memorizados: a constância perceptiva é a comparação incessante que fazemos entre o que vemos e o que já vimos” (AUMONT, 2005, p. 82).

Remetendo a função do observador aos acordos, podemos afirmar que interpretar uma imagem também é se orientar pelos usos e métodos que se compartilha (de ação e interpretação). Se tomarmos a imagem como um participante da interação, podemos supor, como o sujeito em interação, que ela também tem um contexto significativo. E que, quanto

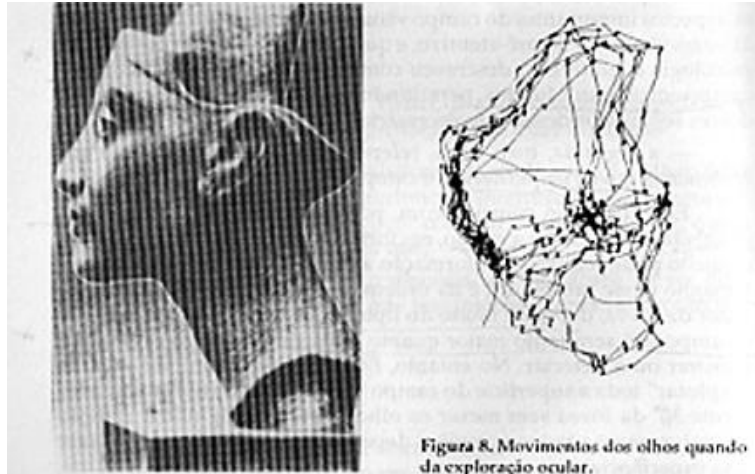
menos informações o observador tiver a respeito, mais ele irá recorrer a dados típicos, formas estruturadas e esquemas conhecidos para poder interpretá-la.

Arthur Danto ilustra o preenchimento de lacunas pelo observador pelo seguinte exemplo. Nas artes plásticas, uma narrativa evolucionista se desenvolveu a partir da autonomia dos suportes da pintura e escultura, e que culmina na primeira metade do século XX com a arte americana, o expressionismo abstrato. A obra deveria ser só sua materialidade (o plano da pintura e as três dimensões da escultura), para que não se confundisse com a narrativa da literatura. Abole-se o conteúdo, o título, o figurativo, o artista. A obra era seu objeto de estudo, seu conteúdo. No entanto, a “obra por si só”, sem um “contexto de significado”, não produz uma interpretação mais autêntica do que aquela que se insere num contexto de crítica, público, artista, instituições. Ao contrário, as lacunas de informação são preenchidas com o conhecimento típico preexistente do observador, de seu sistema de relevâncias. A obra completamente autônoma existia sob a forma de uma narrativa que formava o contexto típico, ou melhor, o sistema de relevâncias, a partir do qual se produziam e julgavam obras. Se uma narrativa dá autonomia à obra de arte, mostra que a obra não é tão autônoma assim.

Nas relações sociais, na observação de um desconhecido, “quanto mais padronizada for a ação e mais anônima, maior é chance subjetiva de conformidade e de sucesso no comportamento intersubjetivo” (SCHÜTZ, 1953, p. 26). A ação mais padronizada tem mais chance de ter mais eficácia do que outras, pois responde a expectativas típicas, o que implica numa conformação da subjetividade ao grupo. No caso das obras e imagens, devemos lembrar que o produtor de imagens pode criar imagens típicas, para que a compreensão subjetiva seja a mais baseada em tipicidade possível, de modo que as expectativas sejam todas respondidas. Acreditamos que obras e imagens que usam elementos típicos tenham maior conformação subjetiva e adesão do que outras.

As funções da observação de imagens dependem além da “regra do etc”, de recurso semelhante, o fato do observador “não ter olhar fortuito”, mas um “olhar informado”, o que significa que seu olhar pela imagem é orientado espacialmente pelas expectativas que têm. O olhar é saturado de informações prévias, o que quer dizer que se fixa em pontos específicos, e não em outros, conforme o interesse e expectativas (Figura 7).

Figura 7



Fonte: AUMONT, 2005, p. 60.

O que surpreende nessas experiências é a ausência total de regularidade nas seqüências de fixação: não há varredura regular da imagem do alto para baixo, nem da esquerda para a direita; não há esquema visual do conjunto, mas, ao contrário, várias fixações muito próximas em cada região densamente informativa e, entre essas regiões, um percurso complexo. Tentou-se prever as trajetórias de exploração de uma imagem pelo olho, mas, se não for dada uma ordem explícita, essas trajetórias são uma inextricável rede de linhas quebradas. O único resultado constantemente verificado é de que a trajetória é modificada pela introdução de ordens particulares, o que é normal em vista do que dizíamos: um olhar informado desloca-se de outro modo no campo que explora. (AUMONT, 2005, p. 61).

Conforme o experimento citado acima, o autor distingue entre “uma olhada sem intenção particular” (AUMONT, 2005, p. 61) e uma orientada por “ordens”. As olhadas sem intenção particular produzem trajetórias muito semelhantes entre si e “duram alguns décimos de segundo cada uma e limitam-se estritamente às partes da imagem mais providas de informação (o que se pode definir com bastante rigor como as partes que, memorizadas, permitem reconhecer a imagem no momento de uma segunda apresentação)” (AUMONT, 2005, p. 61). As que mudam os trajetos, e se demoram mais em determinadas partes, são aquelas que recebem informações mais especificadas.

Como tomamos as intenções e motivações como indícios, entre outros, compreendemos que as olhadas “sem intenção particular” não obtiveram informações adicionais para a observação do busto. Os únicos indícios visíveis que compõem a obra são as informações que o próprio contexto disponibiliza: “limitam-se estritamente às partes da imagem mais providas de informação”. Tomamos estas direções mais semelhantes como típicas já que são as pressupostas por quaisquer visitantes, como recurso à mão, disponibilizado pelo conjunto de conhecimento da sociedade.

O “olhar informado”, mais do que receber “ordens”, recebe dados do contexto mais amplo (da exposição), como a crítica, o título e os outros visitantes. Por exemplo, na citação abaixo, um olhar que compartilha sistemas de relevâncias relacionados diretamente com aquilo que observa, tem uma direção mais complexificada pelas expectativas, acordos dos quais participa, e de seu contexto mais amplo (grifo nosso):

Fala-se de busca para designar o processo que consiste em encadear diversas fixações sucessivas sobre uma mesma cena visual, a fim de explorá-la em detalhe. É evidente que esse processo está intimamente vinculado à atenção e à informação: o ponto no qual se deterá a próxima fixação é determinado ao mesmo tempo pelo objeto da busca, pela natureza da fixação atual e pela variação do campo visual. Quando se olha uma paisagem do alto de uma colina, *a busca visual* será diferente (como serão diferentes os pontos sucessivos de fixação e o ritmo) se o olhar for de um geólogo, de um apreciador de ruínas romanas ou de um agricultor. (AUMONT, 2005, p. 60).

Isto é interessante porque, numa exposição, em que a curadoria pensa as relações entre as obras, as instalações na quais se penetra, a presença de outros visitantes e seus movimentos, podem ser compreendidos como disponibilização de informações espaciais (entre outras) que complementam a interpretação do espectador.

Numa citação, Schütz afirma que o campo espacial é utilizado pelos agentes para “compreender”, “entender” a situação na qual se encontram e reconhecer as diferenças: “Eu, estando ‘aqui’, estou a outra distância e experimento outros aspectos sendo típicos dos objetos do que ele que está ‘lá’” (SCHÜTZ, 1953, p.8). O espaço aparece como um fator de relevância onde se depositam expectativas. Ele não é neutro, nem desapercibido pelo agentes. Em um experimento de Garfinkel, cujo objetivo era que os alunos se comportassem como estranhos em casa, eles perceberam que os móveis e objetos de casa estavam investidos de expectativas.

Os estudantes informaram que esta atitude era difícil de sustentar. Os objetos familiares — obviamente pessoas, mas também móveis e decorações — resistiam aos esforços dos estudantes em pensar-se a si mesmos como estranhos. Muitos se sentiram incômodos ao perceberem quão habituais eram os movimentos que faziam, como manipulavam os talheres ou como alguém abria a porta e dava boas vindas ao outro. (GARFINKEL, 2006, p. 58).

Na citação abaixo, a percepção visual participa da investigação do contexto significativo de uma imagem, por meio de antecipações, expectativas, remissão a contextos mais amplos e anteriores muito semelhantes aos “recursos de gestão” que já vimos pesquisando e formam os processos de interação.

Para ele [Gombricht], a percepção visual é um processo quase experimental, que implica um sistema de expectativas, com base nas quais são emitidas hipóteses, as quais são em seguida verificadas ou anuladas. Esse sistema de perspectivas é amplamente informado por nosso conhecimento prévio do mundo e das imagens: em nossa apreensão das imagens, antecipamo-nos, abandonando as ideias feitas sobre nossa percepção (AUMONT, 2005, p. 86).

Danto propõe interpretações distintas baseadas nas orientações espaciais que um observador de uma pintura pode ter. A orientação espacial (por onde o olhar se demora, o tempo, e o que considera relevante) se distingue pelas informações que os visitantes têm acerca da obra e da história da arte, pelo modo como o título a identifica, e informações adicionais. Utilizamos o termo “busca visual” (AUMONT, 2005, p. 60) para designar as orientações espaciais e significativas que um visitante poderia fazer a partir das informações que obtivesse. A pintura do exemplo é “Paisagem com a queda de Ícaro” (Figura 8), de Bruegel.

Imaginem agora quão diferente seria a leitura da obra se ela fosse intitulada *Lavrador perto do mar*, uma pintura bucólica ou um exemplar dos primórdios da arte proletária. Ou então se o quadro se chamasse *Paisagem n. 12*. Reparando naquelas pernas, um observador poderia entendê-las como mero detalhe da pintura flamenga, tal como o cão do pastor ou as figuras que aparecem na estrada distante. [...] A obra de Bruegel também poderia ser intitulada *Labores na terra e no mar*, e as pernas poderiam ser de um pescador de pérolas ou de um vendedor de ostras; [...] (DANTO, 2010, p. 180)

O título tem a mesma função da “ordem”, à qual se referiu Aumont, que transforma a “olhada sem intenção particular” em “olhar informado”, assim como as informações adicionais que pode vir a ter da obra.

Figura 8



Fonte: Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/contatocomceramica/galeria-1/descricao-de-obras-de-arte-por-artistas/pieter-brueghel>>. Acesso em: 18 mar. 2013.

Tomamos, portanto, a experiência de contemplar uma obra como uma experiência de interação. O espectador de uma obra se orienta pelas informações que a obra visibiliza, pelo texto da curadoria ou da crítica, pelos outros espectadores ao observar seus movimentos corporais, tais como, parar diante de certa obra e não de outra, observar de determinado ângulo, sorrir ironicamente, etc.

A interação está presente não porque o público está diante da obra, mas porque este é o modo de agir e interpretar cotidianamente e que não é deixado para trás tão logo entramos numa galeria ou museu, ou quando estamos diante de uma obra pública. Ele investiga indícios sob a forma de signos, materiais, cores, gestos que se manifestam e se cruzam de várias maneiras, e remetem aos “vistos, mas não percebidos” de uma exposição, ao sistema de relevâncias de um grupo de artistas, ou ao contexto significativo de uma obra.

2.1.1 Compartilhando o contexto

Diante da fala ou da escrita do outro, como já dito, Schütz distingue duas atitudes: compreender o outro por meio da própria experiência, (“Ele está preocupado apenas com o *significado da palavra*, e não com o significado daquele que *usa a palavra*”. SCHÜTZ, 2012, p. 190), ou compreendê-lo a partir do uso dado aos signos pelo falante, escritor ou artista. As lacunas seriam preenchidas pela tipicidade. O uso ou método pertence sempre a um sistema de relevâncias que funciona como um quadro de referências que orienta a interpretação e a ação. A partir do momento em que utiliza os indícios visíveis, como relato, o agente começa a participar do processo interativo. Ele se utiliza dos recursos de gestão⁵, como comparar indícios com outros passados e presentes, antecipar informações que possam vir, aguardar outros indícios, como a alteração do título da obra “Paisagem com a queda de Ícaro” (Figura 8) pode evocar.

[...] quando escuto meu parceiro falar. Ele constrói passo a passo o pensamento que quer expressar a mim, acrescentando palavra por palavra, sentença por sentença, parágrafo por parágrafo. Enquanto ele faz isso, *as minhas ações de interpretação seguem as suas ações no mesmo ritmo*. Nós dois, eu e o outro, experienciamos o

⁵ A interação, como “compreensão” (compartilhamento do contexto significativo do outro), pelas ações (dispositivos ou recursos de gestão) que o próprio compartilhamento demanda, tem um tempo interno de duração. Estão grifados na citação acima os recursos de gestão que caracterizam o compartilhamento do contexto significativo/interação e que dão espessura temporal à interação. Mesmo no caso da observação de imagem, vimos como o olhar se espacializa temporalmente, seguindo entre os pontos de foco e demorando-se em alguns.

processo de comunicação em um momento vívido. Ao articular seu pensamento em frases enquanto fala, o comunicador não experiencia somente aquilo que ele realmente expressa; *um complicado mecanismo de retenções e antecipações conecta no fluxo de sua consciência um elemento presente de sua fala com aquele que o precedeu e com aquele que virá a seguir, que se articulam à unidade do pensamento que ele quer conceber*. Todas essas experiências pertencem a *seu tempo interno*. Mas há também as ocorrências de sua fala que são trazidas para o tempo espacial do mundo externo. Em suma, o comunicador experiencia o processo de comunicação em curso operando em seu presente vívido. (SCHÜTZ, 2012, p. 224).

Como um mundo com pessoas, a presença de objetos também é originária. Desde sempre estiveram disponíveis à interpretação, uso e apropriação. Se “percebe o mesmo objeto que seu parceiro”, ele tem “tonalidades que dependem de seu Aqui particular e seu Agora fenomênico” (SCHÜTZ, 2012, p. 181):

Há todo o universo de objetos culturais, por exemplo, que inclui tudo, desde artefatos até instituições e modo convencionais de fazer as coisas. Esses modos também contêm referências implícitas a meus contemporâneos. Eu posso “ler” nesses objetos culturais as experiências subjetivas de outros a quem eu não conheço. (SCHÜTZ, 2012, p. 242).

O modo de leitura de um artefato é semelhante à observação de outro agente e de uma imagem, e pode não ter “contraponto” (SCHÜTZ, 2012, p. 214). As atribuições de tipicidade à ação de um agente podem não ser desmentidas, se a relação entre os agentes não passar de mera observação. O que é percebido no movimento de outro não pode ser verificado e tem grande chance de sua interpretação ser inferida do quadro de referências típico ou do próprio observador.

Em algumas situações, a obra estabelece um fluxo temporal comum entre autor e público “quase” simultâneo, semelhante à interação entre duas pessoas. Escutar uma música implica utilizar recursos como antecipar as notas, memorizar a frase musical anterior, identificar padrões harmônicos ou de melodia. Num exemplo sobre a música – executada ao vivo, disco ou rádio –, Schütz afirma que pelo menos dois fluxos temporais estão presentes, o externo, a duração da música tocada ou reproduzida, e a duração interna das notas, em que o ouvinte acompanha e compartilha o fluxo musical produzido pelo autor.

Embora separados por centenas de anos, o último [espectador] participa do fluxo da consciência do primeiro [compositor] em uma quase simultaneidade, ao percorrer com ele o passo a passo da articulação em curso de seu pensamento musical. Portanto, o espectador é unido ao compositor por uma dimensão temporal comum a ambos, que não é nada mais do que uma forma derivada do presente vivido partilhado pelos parceiros em uma genuína relação face a face, tal como aquela que ocorre entre falante e ouvinte. (SCHÜTZ, 2012, p. 229).

Os gestos e movimentos corporais, signos escritos ou falados, artefatos e obras de arte são indícios observáveis de que um padrão de ação e interpretação está em funcionamento.

Tomamos da etnometodologia o “accountable” (relatável) – observável e reportável – como o que pode ser compreendido e compartilhado em sociedade. Semelhante à experiência de escutar música, a fala do outro demanda expectativas e memórias dos interlocutores em busca do compartilhamento de métodos. Estenderíamos isso à escrita, com a ressalva de “uma quase simultaneidade entre os eventos que ocorrem no tempo interno do escritor e do leitor” (SCHÜTZ, 2012, p. 223):

Considerar o significado da palavra como uma indicação (*Anzeichen*) das experiências subjetivas do sujeito que fala – ou seja, considerar o significado como *aquilo que o sujeito quer dizer*. Por exemplo, ele pode tentar descobrir o que o sujeito pretendia dizer ao afirmar aquilo naquela ocasião. Essas questões são obviamente voltadas para experiências conscientes. A primeira questão tenta estabelecer o contexto significativo no âmbito do qual o sujeito que fala entende as palavras que ele está utilizando, enquanto a segunda visa estabelecer o motivo para esse uso. (SCHÜTZ, 2012, p. 190).

O “aquilo que o sujeito quer dizer” da citação acima é problematizado na pesquisa. Ele equivale aos motivos com-finalidade-de e os motivos-porque de Schütz, e pode ser compreendido também como a intenção do autor no campo da arte.

2.2 Intenção do artista e interação com a obra

A pesquisadora Ligia Dabul reflete sobre os processos de recepção de obras em museus e galerias. E uma constatação é a de que, pelo menos para os grupos, esta recepção não se dá isolada das relações sociais e dos assuntos mundanos. De fato, ela também se refere aos que frequentam sozinhos as exposições e ainda assim “interagem também por força da situação social que encontram e recriam ali, com outros visitantes, alguns desconhecidos, que compartilham aquela situação” (DABUL, 2008, p. 56), ou “mesmo quem faz o percurso sozinho pode depois praticar essa composição de significado com alguém, por exemplo, com amigos que também visitaram a mostra” (DABUL, 2008, p. 59).

O público de arte, quando vai ao museu ou centro cultural, costuma comentar sobre as obras na mesma circunstância em que comenta sobre questões cotidianas. Não há uma separação entre o processo de apreciação e recepção da obra e das conversas cotidianas:

De tudo o que visitantes fazem juntos numa exposição de arte – observar obras, ler placas, etiquetas e textos afixados em paredes, brincar, estudar, acompanhar o monitor, namorar etc. –, conversar talvez seja a prática mais frequente. E conversar é das ações mais difundidas também em outras ocasiões e momentos da vida social.

Seu estudo, além de levar a formas bastante comuns – e pouco conhecidas – de a população ter contato com produtos das artes plásticas, elucida mecanismos de produção coletiva de significados sobre objetos e eventos. Conversar também é maneira fundamental de os indivíduos interagirem. Em alguns casos, mais do que o assunto, o conteúdo tratado, importa para eles a própria conversa, o estar conversando, atividade que, dependendo do lugar e circunstância histórica, tem certas regras e aglutina este ou aquele grupo social. (DABUL, 2008, p. 55).

Os recursos utilizados numa conversa para identificar indícios de padrão, rememorar acontecimentos semelhantes, antecipar outros, fazer remissão a assuntos omitidos e à biografia também estão presentes nestas conversas diante de obras e acabam servindo para a avaliação das obras. Algumas conversas, como os “comentários”, deslocam o assunto da vida pessoal e social para a obra, e vice-versa, sem que se possa estabelecer uma fronteira entre eles:

Por meio de comentários feitos nessas conversas que naturalizamos como, talvez, ruídos, em um ambiente cuja vocação estaria numa atenção, especialmente visual, sobre os trabalhos expostos – por meio deles é estabelecida uma continuidade da arte com diversas outras esferas da vida. Experiências compartilhadas, fatos da vida pessoal a serem relatados, trocas de palavras que constituem ocorrências a acumular no rol de experiências comuns daqueles visitantes são suscitados por muitas coisas, incluindo cores, traços, ideias, técnicas, tamanho, figuras, referentes, menções e tudo mais que possa ser reconhecido num trabalho exposto como artístico (DABUL, 2008, p. 57).

As atribuições de significados aos elementos indiciais das obras (“cores, traços, ideias”, etc.), como recurso de identificação de padrões, não se distinguem das operações de atribuições de significados aos outros assuntos. Ao contrário, pela descrição da pesquisadora, as conversas são constituídas pela mesma lógica do tempo interno das conversas comuns, em que há referência a situações anteriores (“essas situações sociais dão continuidade à história [...] das relações já estabelecidas entre os atores sociais”. DABUL, 2008, p. 56). Do mesmo modo, os participantes confirmam, ou não, as expectativas de interpretação (“Comunicando impressões estão também sondando-as e lhes agregando itens das impressões e formulações daqueles com quem tentam interpretar a obra”. DABUL 2008, p. 59), são orientados pela ação do outro (“[...] que alguém se veja atraído pela conversa de seus acompanhantes sobre algum objeto ou assunto derivado de sua observação e eventualmente dirija seu olhar para ele”, [...] DABUL 2008, p. 56).

Um dos recursos utilizados nos processos de interação diz respeito ao motivo ou intenção da ação como significado a ser atribuído. A intenção do artista, como o propósito da obra, é percebida, segundo a pesquisadora, sob a forma de “um segredo, mistério ou verdade detida pelo artista, que mesmo inconscientemente disporia de sua ‘chave’”. Segundo a autora, “É uma narrativa que ‘dá lugar a certa tolerância quanto à não-clareza, à impossibilidade de

compreender a mensagem, o que o artista ‘realmente quis dizer’, pois ‘nem sempre ele pode *dizer tudo*’” (DABUL, 2008, p. 58).

A intenção do artista é diferente do significado da obra, segundo Wolfgang Iser (1996) Enquanto o último pertence a uma narrativa do século XIX baseada em valores universais, e voltada para o esclarecimento das mudanças no campo da moral pelas quais passava a sociedade, a intenção do leitor estaria relacionada a uma leitura funcionalista da arte, voltada para o processo de comunicação, cuja eficácia está relacionada ao efeito proporcionado pela obra no leitor. Daí a intenção do autor ter importância, pois ela se realiza quando o leitor se submete ao quadro de referências do autor. É sua condição de satisfação.

Quando falamos da interação de Schütz compreendemos que o contexto significativo, mais amplo do que os motivos, podia ser compartilhado pelos agentes. Compartilhar o contexto significativo é acompanhar suas estratégias e recursos de gestão, seus usos e significados dos outros. Ou seja, é compartilhar o processo e não o conteúdo de seus motivos, consequências, sentimentos, expectativas. Em um experimento de Garfinkel, a “intenção” do exercício foi compreendida como processo, e não como conteúdo a ser desvendado. Foi solicitado aos alunos que observassem a própria família de um ponto de vista estranho para que se tornassem evidentes os métodos de ação e interpretação cotidianos. No fim do experimento, ao ver a própria “cena familiar como estranha”, os alunos se sentiram “como num jogo”, para eles “a *atitude como intenção* foi sustentada como um assunto pessoal de obediência voluntária a uma única e explícita regra”, cuja “*meta da intenção* era idêntica a mirar as coisas sob os auspícios dessa regra única”. (GARFINKEL, 2006, p. 59 - grifo nosso).

W. K. Wimsatt e M. C. Beardsley, em “A falácia intencional”, têm uma leitura da “intenção” como conteúdo a ser desvendado e que concordamos aqui ser impossível acessar. Perguntam-se como o “crítico espera alcançar uma resposta à pergunta sobre a intenção. Como deve descobrir o que o poeta procurou fazer? Se o poeta teve êxito em realizá-lo, então o próprio poema mostrará o que ele tentava realizar. E se o poeta não foi bem-sucedido, então o poema não é uma prova adequada [...]” (1983, p. 87). Segundo os autores, a intenção do autor é um princípio romântico em oposição direta ao princípio da imitação clássica. Por um lado, o sentido se concentra completamente no autor, por outro, o sentido situa-se totalmente na realidade imitada.

Para ilustrar a aplicação do termo como processo, ao qual se submeter, o filósofo da arte contemporâneo Artur Danto se refere ao personagem de Jorge Luis Borges, Pierre Menard, que escreve a obra, *ipsis letteris*, igual a de Cervantes, “As aventuras de Dom Quixote de La Mancha”:

Menard não *descobriu* que o texto que tinha escrito era igual ao de Cervantes, palavra por palavra; seu objetivo era exatamente recriar uma obra que já conhecia muito bem. Portanto, o que Menard produziu foi uma obra, a sua obra, não uma cópia, mesmo porque qualquer tolo poderia copiar o texto de Cervantes e o resultado não seria mais que uma cópia, cujo único valor literário seria o da obra original: para fazer uma cópia não é preciso ter outras habilidades além das exigidas para manejar uma máquina de reprografia; o copista seria a própria máquina, uma xérox, por exemplo, que dispensa dotes literários. Mas o ato de Menard foi uma façanha literária, e mesmo das mais prodigiosas. (DANTO, 2010, p. 77).

A obra de Menard só poderia ser compreendida à luz da intenção de seu autor, como acompanhar no tempo sua façanha de reescrever a obra. Se olharmos a obra, somente ela, como resultado, não passa de uma falsificação ou cópia sem valor algum. Ela torna-se obra pela experiência do autor em reescrevê-la, a partir do conhecimento prévio que tem da obra de Jorge Luis Borges, da época a que pertence, etc. Este exemplo servirá para Danto criticar a “falácia intencional”: “Vale a pena especular se as acusações à chamada Falácia Intencional resistem à façanha literária de Menard” (DANTO, 2010, p. 77).

E no fundo, de certa forma, é uma obra muito original, tão original que dificilmente encontraríamos uma sua predecessora em toda a história da literatura. Quem antes de Menard teria ousado tentar reelaborar com impulsos criativos próprios uma obra que emanou de um conjunto de impulsos tão diferente, numa época tão diferente e da alma de um artista tão diferente e de certa maneira bem menos refinado? (DANTO, 2010, p. 79).

Schütz quando se refere ao contexto significativo do outro também se refere a um conjunto de informações muito mais amplas do que o conteúdo da intenção ou do motivo. (grifo nosso):

Há primeiramente as palavras que expressam o significado que possuem segundo o dicionário e a gramática, e a isso se somam elementos adicionais advindos dos contextos do discurso e as *conotações que elas superpõem, oriundas das circunstâncias particulares nas quais se encontra o falante*. Há, além disso, a *inflexão na voz do falante, sua expressão facial, os gestos que acompanham sua fala*. (SCHÜTZ, 2012, p. 225).

Kenneth Goldsmith vai se referir à intenção como processo em obras da Pop Art e arte conceitual, dos anos 60. Algumas obras de Andy Warhol e de Sol LeWitt (Figura 9) eram a exibição do processo de produção de desenhos, captação de imagens e escritura. Como o vídeo “Empire”, em que uma câmera estática acompanha por mais de 8 horas o arranha-céu (“quadros mecânicos e filmes impossíveis de assistir, nos quais literalmente nada acontece”), e o romance “a: A Novel” que “era a simples transcrição de dúzias de fitas cassetes, com erros de ortografia, hesitações e gagueiras deixados exatamente como foram datilografados” (GOLDSMITH, 2013, p. 226). Para o autor, a arte conceitual e a Pop, (Sol LeWitt, Marcel

Duchamp, Andy Warhol), especialmente, substituíram a pergunta quanto a “o quê” era a obra por “como” foi concebida (GOLDSMITH, 2013, p. 211). O desenho “Wall Drawing 87” (Figura 9), de Sol LeWitt, por exemplo, é o próprio processo de criação de cores e tonalidades por meio das cores primárias e das linhas vertical, horizontal, e diagonais direita e esquerda.

Figura 9

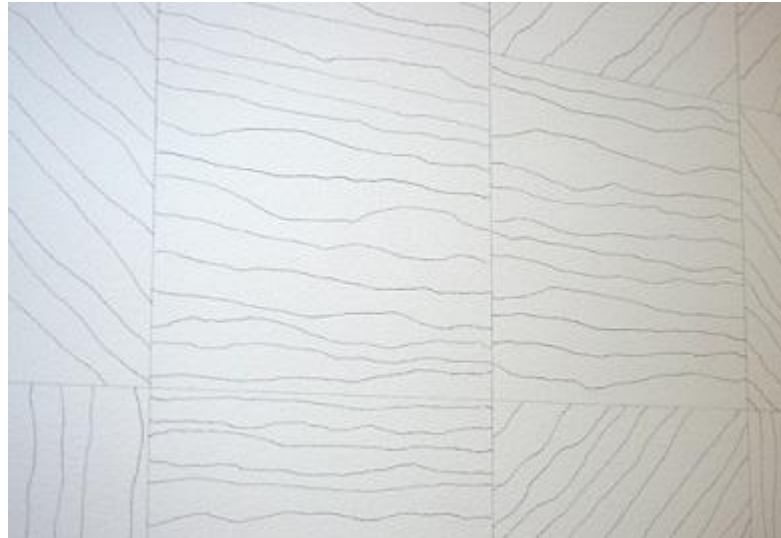


Fonte: Disponível em: <<http://www.massmoca.org/lewitt/walldrawing.php?id=87>>. Acesso em: 24 mai. 2014.

Em “Wall Drawing 88” (Figura 10), o que o artista exhibe é o processo de interação entre ele e o desenhista. A concepção do desenho era do artista, assim como as “regras” e “parâmetros”, “mas certos elementos fundamentais – a direção, número, e forma das linhas – são deixadas à interpretação do desenhista. Portanto, cada execução do desenho difere enormemente, desafiando a noção de que há um entendimento específico de uma obra de arte” (SOL LEWITT..., s/d).

Assim como cotidianamente buscam-se indícios do padrão a partir do qual o outro fala, aguarda-se, remete-se à biografia, etc., a relação entre o artista e o desenhista está exposta nos desenhos. Ao desenhista cabia visibilizar os indícios dos quais as instruções eram o padrão.

Figura 10



Fonte: Disponível em: <<http://www.massmoca.org/lewitt/walldrawing.php?id=88>>. Acesso em: 24 mai. 2014.

No caso de Andy Warhol, a citação de Goldsmith nos permite identificar a intenção/motivo como um modo de funcionamento, inclusive, nas relações que estabelecia com os produtos da cultura de massa e colaboradores (artistas e aspirantes a superstar no ateliê “The Factory”) e que seria inseparável da sua obra (grifo nosso):

[...] o que acontece quando a prática artística de alguém é *intencionalmente* baseada em fraude, desonestidade, mentira, fraudulência, imitação, roubo de identidade, plágio, manipulação do mercado, conflito psicológico e abuso consensual? Quando o humanismo é jogado pela janela e a máquina é priorizada sobre o que é de carne e osso? Quando uma prática nega sistematicamente as emoções, sobrepondo o estilo à substância, a insipidez ao gênio, o processo mecânico ao toque, o tédio ao entretenimento, a superfície à profundidade? Quando a arte é feita tendo como *meta* a alienação, a arte *intencionalmente* desconectada daquilo a que geralmente atribuímos valor cultural e social? (GOLDSMITH, 2013, p. 228).

Nos últimos exemplos, as motivações ou intenção do autor foram tomadas como processo, o próprio contexto significativo da obra, a partir do qual o receptor deveria se submeter se quisesse acompanhar o trabalho do artista, e não como um conteúdo a ser desvendado. Esta segunda acepção do termo se aproxima da definição funcionalista, segundo Iser, como se verá.

Numa pesquisa feita numa exposição, nenhum dos entrevistados se opôs à pergunta feita como afirmação “O que a artista quis dizer com a obra?”. Embora a maioria dos entrevistados tenha usado o termo “... acho...” como uma estratégia de resposta que supõe que o conteúdo (a “real intenção”) de fato não possa ser descoberto, todos responderam. A única exceção, a entrevistada 1, que questiona a pergunta, ao fim da entrevista, retoma a pergunta e

a responde. Poderíamos argumentar que a entrevista foi feita com público das exposições de massa, pouco afeita às teorias contemporâneas da recepção, e que “realmente” acreditam na existência de uma intenção a ser desvendada, ou podemos compreender a própria entrevista como um processo de interação, na qual a minha afirmação, sob a forma de pergunta, tornou-se indicação do contexto significativo do qual falava, e que “compreender” este contexto, e significar a partir dele, é uma das estratégias presentes nas conversas e interação de um modo geral. E foi o que os entrevistados fizeram.

No caso da entrevistada 1, que foi exceção à pergunta, a interação que legitima a pergunta dependeu do desenrolar da entrevista, e por consequência a pergunta foi legitimada ao fim, pela iniciativa da própria entrevistada.

Heritage afirma que Garfinkel utiliza dois recursos para os experimentos. Um deles, já mencionado no capítulo inicial, é a “quebra de expectativas”, os alunos não utilizam os recursos esperados na interação e o que ocorre é uma reação, em sua maioria, de espanto e raiva dos participantes. É como se o aluno-pesquisador não conhecesse as regras de compartilhamento e convivência e pusesse em desconfiança todo o conhecimento compartilhado, os “vistos, mas não percebidos”.

1) Ao observar seus lugares como cenas estranhas, os estudantes substituíram a textura mutuamente reconhecida de eventos por regras de interpretação, que requeriam que essa textura mútua fosse temporalmente desatendida. 2) A textura mutuamente reconhecida foi posta sob a jurisdição de uma nova atitude, como uma definição das estruturas essenciais dessa textura. 3) Isto foi realizado ao entrar o estudante em interação com os outros, com uma atitude cuja natureza e cujo propósito só eram conhecidos por ele, que a usava, já que esta permaneceu em segredo, e que podia ser adotada ou deixada no momento escolhido pela vontade do sujeito. 4) A atitude como intenção foi sustentada como um assunto pessoal de obediência voluntária a uma única e explícita regra, 5) Na qual, como em um jogo, a meta da intenção era idêntica a observar as coisas sob os auspícios dessa regra única. 6) Sobretudo, a observação não estava atada à necessidade de guiar o interesse dentro da atitude pelas ações dos outros. (GARFINKEL, 2006, p. 59).

Outro tipo de experimento, o “método de interpretação documental” (HERITAGE, 1999, p. 339) tem como resultado não a surpresa com o outro que parece desconhecer as regras de convivência. O aluno-pesquisador propositalmente deixa incertezas e lacunas no diálogo que, em vez de serem percebidas como erros, são tomadas como pressupostos (“vistos, mas não percebidos”, silêncios e não-ditos), pelos participantes que tendem a completá-las, como se tivessem uma obrigação moral de fazê-lo. Ou seja, como qualquer membro de uma sociedade, se sabem detentores de um conhecimento compartilhado e que é pressuposto que o coloquem em prática. Os agentes pesquisados, sem o saber, são obrigados a

constituir o contexto juntamente com os entrevistadores, já que não o podem identificar por meio de indícios que o entrevistador não dá.

O que este experimento mostra é que o contexto é sempre um processo de investigação e compartilhamento tecido pelos interlocutores, e que ele não existe de antemão. Em vez de reagirem às observações desprovidas de sentido do entrevistador, os pesquisados utilizam-nas para dar sentido a elementos já ditos e não “compreendidos”. A citação abaixo remete ao experimento em que era testada uma nova forma de “supervisão”, que na realidade eram respostas sim/não aleatórias dadas pelo pesquisador às perguntas dos alunos:

Não obstante o caráter aleatório das respostas dos conselheiros, os estudantes não a consideravam como tal. Em vez disso, encaravam as respostas dos conselheiros como motivadas pelas perguntas e achavam que podiam ver “o que o conselheiro tinha em mente”. Os estudantes localizavam os conteúdos do “conselho” que recebiam examinando conteúdos particulares de suas próprias questões e elaborando esses conteúdos ao longo de uma série de trocas de modo a assegurar e manter, tanto quanto possível, um padrão coerente de “conselho” (HERITAGE, 1999, p. 340).

Neste experimento, para que os alunos pudessem remeter ao conteúdo de um conselho baseados nas simples respostas sim ou não, eles tinham que se voltar para a própria questão, usar seu quadro de referências e imaginar/idealizar o que tinha sido dito. Porém, independente do conteúdo do que foi dito (pelo aluno e pelo conselheiro), o que o experimento fazia era revelar como que o contexto pressuposto, na verdade, era constituído pelo próprio aluno, em suas idas e vindas, antecipações e revisões (recursos de gestão do fundo de conhecimento) do que considerava ser um indício deste conselho. Na simples observação de imagens e de outros, sem maiores indícios, não se pode confirmar se o que foi atribuído foi adequado, de modo que o observador tem que construir o contexto com o qual interagir a partir dos recursos e indícios que dispõe.

Segundo Heritage, o que caracteriza estas situações:

Se todas as ações podem ser analisadas à luz de suas estruturas constitutivas e estas últimas são visíveis – ainda que de um modo “visto mas não-notado” – na organização da própria ação, então fica aberto o caminho para uma análise estrutural pormenorizada dessa organização. *E esse caminho não se centrará nas motivações das ações sociais, mas sim nas bases processuais por meio das quais elas são produzidas e compreendidas – as maneiras pelas quais as próprias ações traem sua própria analisabilidade.* E nesse contexto, *as motivações e outros fatores “subjetivos”* que costumam ser entendidos como subjacentes às ações podem, quando analisados de uma perspectiva científica social, ser entendidos como disponíveis para os atores em virtude de uma combinação de conhecimento contextual e sua apreensão tácita da estrutura processual de suas próprias atividades (HERITAGE, 1999, p. 337) .

2.3 Entrevistas e pesquisa com público

A pesquisa foi feita com sete entrevistados (quatro se recusaram a responder), numa exposição de um dia, no antigo atelier da artista, numa fábrica desativada e ocupada por artistas. Ainda que haja institucionalização e reconhecimento pelos participantes da fábrica como local de criação e exposição, ela situa-se num bairro afastado e de poucos recursos, o público, portanto, não era de massa, atraído por exposições grandiosas e chamadas da publicidade. Todos os entrevistados tinham educação superior (dois em letras, um em arquitetura, um em jornalismo, um em educação artística, dois em artes plásticas), sendo três com pós-graduação (artes, letras e educação artística). Dos sete, dois eram artistas plásticos, e um destes também galerista. Os campos de formação e trabalho, que não estavam diretamente ligados à arte, tinham afinidade, com exceção do jornalismo que não se vincula diretamente, senão pelo jornalismo cultural. As características dos entrevistados acima e do contexto da pesquisa acabam por distinguir este grupo de observação do de Ligia Dabul, cujo contexto era o das grandes exposições.

Acima, na citação de Heritage, as “motivações” aparecem como um elemento de subjetividade, mas pode ser um recurso utilizado para constituir um contexto (como no experimento sobre o novo tipo de “supervisão” baseado em sim/não) e dar sentido às ações e interpretações próprias e dos outros. Quando perguntamos as motivações ou intenção do artista, não nos referimos a alguma crença que os entrevistados teriam, ou não. Não sabemos se “realmente” acreditam que sabem qual a intenção do artista ou se há uma, mas imaginamos que se uma entrevistada duvidou inicialmente da pergunta, outros poderiam tê-lo feito, mas responderam-na, assim como a entrevistada desconfiada. Em vez de perguntar, portanto, a intenção do artista como uma crença que o entrevistado deveria compartilhar, o fizemos como um recurso de gestão que supomos que ele utiliza para saber de qual ponto de vista a entrevistadora está falando.

Para criar as perguntas levamos em conta as propriedades que um membro da sociedade utiliza para afirmar a “normalidade” de algo. Compreendemos que um público de obra quando vai a uma exposição pressupõe uma “normalidade”, não se questiona o que é uma exposição, o ato da visitação, a obra como resultado de uma atividade específica, o próprio campo da arte. Se o faz, é sempre tratado “superficialmente”, já que “os membros dão por certo que qualquer um deve ‘conhecer’ o cenário no qual opera” (GARFINKEL, 2006, p. 17). Em situações comuns de questionamento sobre o valor da obra, frases do tipo “até meu

filho faz algo assim”, ao tentar refutá-la, afirmam e defendem a existência de um campo da arte baseado na habilidade do artista e na estética. Questionamentos mais especializados, como debates com crítico, artistas, curadores, fóruns e conferências planejam, refutam, problematizam a arte a partir de sua existência e dessa forma constituem o campo.

A situação de “normalidade”, segundo a etnometodologia, é necessária para que os usos de recursos de gestão possam ser efetivados, ao mesmo tempo, em que constituem o contexto “normal” do campo da arte: “explicações dos outros membros – modos lógicos, seus usos, métodos de construção – as explicações são traços constituintes desses cenários que as mesmas explicações tornam observáveis” (GARFINKEL, 2006, p. 17). Se os usos e recursos – como explicações dos membros constituem os contextos –, que explicações são estas? Para descobrir quais explicações ou relatos os visitantes utilizam para constituir o contexto de normalidade de uma exposição, retomamos Heritage, quando afirma que se deve procurar nas “bases processuais por meio das quais elas [ações sociais] são produzidas e compreendidas, as maneiras pelas quais as próprias ações traem sua própria analisabilidade” (1999, p. 337). Compreendemos então que, entre as ações sociais (visitar uma exposição, interpretar uma obra, conversar sobre ela), poderíamos incluir a própria entrevista, como uma ação (da entrevistadora e do entrevistado) de constituição do contexto, se os entrevistados a tomassem como “normal”, e se propusessem a respondê-la como uma ação esperada. A partir do momento em que esta entrevista passou a se inserir num contexto mais amplo, o de “normalidade” de uma exposição, ela passou a visibilizar os relatos e explicações (“a intenção do artista”, “as interações”, “a obra”), que remetem a este contexto. Os próprios relatos, por sua racionalidade e organização inerentes dão caráter de “normalidade” às ações, segundo Garfinkel, os relatos são “práticas ‘reflexivas’” pelo “fato de que por estas práticas de explicação os membros tornam as atividades ordinárias e familiares da vida cotidiana algo reconhecível *como* atividades ordinárias e familiares” (GARFINKEL, 2006, p. 18). A entrevista e as perguntas/respostas passam a ser elas mesmas um traço a mais visível do cenário que serve como “explicação” do próprio cenário.

Buscamos elencar algumas características que compunham este estatuto de “normalidade” da situação “observar uma exposição”. Para isso nos apoiamos no texto citado de Ligia Dabul de que a controversa em torno da “intenção” do artista, ou o que ele quis dizer, mobiliza grande parte das conversas do público de arte. Consideramos também o fato de que as exposições utilizam catálogos com crítica e textos da curadoria como constitutivos da interpretação das obras. Como dito, a exposição teve a duração de apenas um dia e textos não foram produzidos. Mas, supomos estes serem materiais esperados por quaisquer públicos.

Além, levamos em consideração que o “campo da arte” como um contexto mais amplo é um pressuposto para a experiência de contemplação da obra, inclusive, a obra exposta tem que ser pressupostamente “de arte” para que possa ser apreciada. Tomamos, também, da pesquisadora o pressuposto de que a contemplação é atravessada por conversas, e como as conversas contém indícios de sistemas de relevância, das quais o público participa. E, por último, o fato de que a “função autor” (FOUCAULT, 1992) nas artes favorece narrativas que dão coerência entre diversas obras, e que é um recurso típico para a contemplação de obras.

O objetivo de elencar as características acima não foi esgotar (nem perto disso) o que constitui a “normalidade” de uma exibição de obras. Mas utilizar algumas características (baseadas no texto de Ligia Dabul e, também, na experiência da autora de frequentar exposições de arte), que compõem a “normalidade” do contexto, e perceber se os entrevistados lançam mão de métodos para “gerenciar” estas características. De fato, não interessava desafiar o contexto da normalidade de uma recepção, ao contrário, as perguntas consideradas bem “óbvias” tinham por fim observar de que “maneira”, ou de que “modo”, os entrevistados faziam “uso” de seu conteúdo. Os sete entrevistados estavam acompanhados ou em grupo e esta não foi uma condição para que fossem abordados. Como afirmado anteriormente, mesmo os que vão sozinhos às exposições de obras de arte tendem a ler sobre o assunto e conversar com outros, antes e posteriormente.

Os entrevistados são enumerados de 1 a 7 conforme a ordem cronológica de participação na pesquisa.

Segue o formulário das perguntas e as expectativas acerca do uso de seu conteúdo:

2.3.1 “O que o artista quer dizer com a obra?”

Esta pergunta pressupõe que haja uma intenção e que ela é capaz de ser descoberta. A crença recai sobre a entrevistadora (ou seja, a entrevistadora acredita nesta possibilidade, já que ela já pressupõe a crença na pergunta) e sobre o senso comum, segundo Dabul, já que esta questão é recorrente nas grandes exposições. Por outro lado, esta pergunta exige um recurso de interação e ação social que é o “princípio da reciprocidade de perspectivas”. Diferente de outras crenças, esta pergunta leva em conta que a motivação ou intenção do artista possa ser experimentada ou conhecida por outros. Responder isto é lançar mão deste recurso. Como já abordamos aqui, tomamos sempre como uma idealização ou tipicalização esse conhecimento,

mas, ele serve de indício de compreensão de contexto para o agente. Do mesmo modo, a pergunta feita serviu para o público entrevistado “compreender” o contexto a partir do qual fala a autora da pesquisa, seu quadro de referências que é o senso comum, já que ela faz uma pergunta “típica” para a interpretação de obras. De fato, segundo Dabul, este tema tem grande capacidade de “acolhimento” das diversas posições, que raramente entram em choque. Supomos que seja a própria tipicidade da pergunta que propicia adequação de todas as posições a ela:

Para além da temática reconhecida e atualizada quando a atenção se volta para as obras, parte importante das conversas em exposições diz respeito ao que o artista “quer dizer”. Nelas os comentários se superpõem, raramente se contrapõem. Supor que o artista “quer dizer” algo não suprime a possibilidade ou, em alguns casos, a necessidade de se extrair do exame das obras e do desenrolar das conversas um novo conteúdo, ou “mensagem” do artista, que, por sua vez, não desmereceria qualquer outra hipótese sugerida por outros visitantes. (DABUL, 2008, p. 58).

A pergunta sobre a intenção obteve resposta de todos os entrevistados com exceção da primeira entrevistada, que depois retorna à pergunta e a complementa. A entrevistada 1 responde com irritação “Não sei, é uma pergunta muito objetiva. O que o artista quis dizer com a obra... poucas obras vão poder responder”, põe em questão a própria pergunta e sua validade como avaliação de obras de arte. Na última pergunta (“se conversou com a artista sobre a obra”), a entrevistada repete o conteúdo da conversa que teve com a artista e afirma que esta seria a resposta ideal para a primeira pergunta não respondida: “Sim. Disse que achei essa obra da artista muito mais teatral. *Acho que aquela primeira pergunta sobre qual foi a intenção da artista a partir da obra de arte, acho que, essa obra, a [artista], de alguma forma, mais diz o que ela quer, mais deixa claro e objetiva a intenção do que ela quis fazer. Acho que é a mais explícita*”. Ou seja, ao responder sobre a conversa que teve com a artista, a entrevistada utiliza o que ela mesma disse para afirmar sobre a intenção da outra.

Esta situação se repete em outras respostas dos entrevistados, como se verá, e revela que além da tipicidade para atribuição da motivação dos outros, lançar mão de experiência própria, autointerpretação segundo Schütz, para afirmar algo sobre o outro é bastante utilizado. Na realidade, nem a tipicidade, nem a autointerpretação atingiriam a motivação do outro, de fato, como a citação abaixo (grifo nosso):

O *self* do parceiro só pode ser alcançado pela “contribuição da imaginação de apresentação/representação hipotética de sentido” [...], que pode ser conseguido ao se formar um construto de *modo típico de comportamento*, um *típico padrão de motivos subentendidos*, de *atitudes típicas de um tipo de personalidade*, do qual o outro e sua conduta sob escrutínio – ambos fora do meu alcance de observação – são apenas exemplos ou exemplares (SCHÜTZ 1953, p. 12).

Todos os entrevistados precisam utilizar o recurso da “reciprocidade de perspectivas” e imaginar ou idealizar qual a intenção do outro. O reconhecimento de que este é um recurso de interação do qual se lança mão, e não uma crença de que realmente sabem a “intenção” ou de que haja uma, nos parece estar presente no cuidado que as respostas da maioria dos entrevistados tiveram. Por exemplo, dos sete, apenas dois não utilizaram qualquer recurso da linguagem para indicar suposição, mas responderam “diretamente” o que acreditavam ser a intenção. Enquanto todos os outros cinco iniciaram ou intercalaram na frase, como a entrevistada 1, a expressão “eu acho”, além do entrevistado 6 que ainda reforçou com “na minha interpretação”.

Dominick La Capra (1980), sobre os diversos contextos aos quais se recorre para interpretar textos, afirma que a valorização da intenção do artista na análise da obra literária está relacionada à “teoria dos atos da fala que tem apoiado a extrema crença de que a proposição e, por extensão, o texto derivam seu sentido da intenção do autor em fazê-lo ou escrevê-lo” (p. 254).

A intencionalidade na teoria dos atos da fala é interpretada como a “característica de certos estados e eventos mentais que os faz *se direcionar a, a tratar de, pertencer a* ou representar outras entidades ou estados de coisas” (SEARLE, 2010, p. 122), e que será abordada mais adiante quando tratarmos dos usos que a obra faz. Direcionar a consciência para o mundo ultrapassa a intenção (centrada no autor como um objetivo a ser conquistado), pois intencionalidade listaria também os termos “[...] uma crença, um desejo, uma esperança, um medo ou uma *intenção* [...]” (SEARLE, 2010, p. 236 – grifo nosso). Ao mesmo tempo, se aproxima da fenomenologia, em que a intencionalidade pode ser compreendida como toda consciência ser sempre consciência de alguma coisa, segundo Wagner, estar dirigida a algum objeto, de modo que a consciência não é percebida, mas sim o objeto da intenção.

Segundo Françoise Armengaud, “a teoria dos atos de fala é um estudo sistemático da relação entre signos e seus intérpretes. Trata-se de saber o que fazem os intérpretes-usuários, que atos eles realizam pelo uso de certos signos” (2006, p. 100). Nas respostas obtidas sobre a intenção, os entrevistados procuram identificar os “atos” que os artistas “realizam pelo uso de certos signos”, ou como a intenção “se dirige a” ou representa um “estado de coisas” que é o mundo, por meio de sua obra. Porém, as respostas variam em suas composições, por exemplo, a resposta da entrevistada 1, já citada, remete ao uso que a artista faz do recursos que têm à mão, mas não afirma qual o resultado destes usos: a

obra é [...] “mais teatral [...] de alguma forma, mais diz o que ela quer, mais deixa claro e objetiva a intenção do que ela quis fazer. Acho que é a mais explícita”. Ela remete ao uso que a artista faz tornando “algo” mais claro, explícito, teatral, objetivo, mas não diz que algo/conteúdo é este e como se transforma após o uso.

Dois entrevistados fazem afirmações sobre o que seria o resultado final da obra, mas sem se referir ao *modo* ou *como* ela chega a ele. Por exemplo, entrevistados 2 e 7 (grifo nosso):

Entrevistado 2: o será que o artista quis dizer com essa obra? *Dificuldade de comunicação com as pessoas.*

Entrevistada 7: *diferentes pontos de vista, é aquela coisa ‘estar no sapato do outro’. Todo conflito que está acontecendo. É engraçado porque tem o macro e o micro, o que tá lá fora e o que tá dentro. A nossa relação no mundo e a relação dos dois.*

A ideia de que é possível imaginar e compartilhar o processo de produção de uma fala, de uma música, de uma imagem já vem sendo discutido aqui. Ela pressupõe que assim como interage com outros, o visitante pode interagir com uma imagem, com um objeto da cultura, com um texto lançando mão de recursos próprios da interação. No exemplo citado de Schütz, sobre compartilhar o fluxo de consciência do autor, “ao percorrer com ele o passo a passo da articulação em curso de seu pensamento musical”, é parte do que compreendemos por contexto significativo (mais amplo do que os motivos) que poder ser compartilhado. Compartilhar o contexto significativo é acompanhar suas estratégias e recursos, usos e significados. Ou seja, refere-se ao processo de ação ou representação – a intencionalidade no sentido dos atos de fala e da fenomenologia do mundo da vida social – e não ao conteúdo dos sentimentos, intenções, consequências, expectativas (grifo nosso):

Não importa se essa palavra foi enunciada por outra pessoa, por um fonógrafo ou mesmo por um papagaio. [...] Desde que o observador deixe de lado as questões sobre *por que e como* essa palavra está sendo usada na ocasião da observação, sua interpretação será mais um caso de autointerpretação. Ele está preocupado apenas com o significado da palavra, e não com o *significado daquele que usa a palavra* (SCHÜTZ, 2012, p.190).

Os entrevistados 3, 4, 5 e 6 descrevem o processo de uso: o conteúdo utilizado, qual uso, e o sentido que ganha após a apropriação pela artista. Assim, entendemos que percorrer o caminho, acompanhar as estratégias e usos, é um processo de interação com signos e objetos produzidos. Não pelo compartilhamento de conteúdo, já que cada um identifica ou percebe um assunto, tema, objeto, mas semelhante ao exemplo citado da música, ou da conversa, eles

compartilham o fluxo da consciência da obra, observando, remetendo à memória, relevando as diferenças e se colocando no lugar do outro, identificando padrões a partir de indícios.

Algumas descrições são bem enfáticas sobre o processo. Por exemplo, o entrevistado 3 afirma “incomunicabilidade. Incomunicabilidade diária, do cotidiano das pessoas”, e quando a entrevistadora pergunta “Mais alguma coisa?”, ele responde “dificuldade de relacionamentos, diálogos que na verdade são monólogos. Eu gosto da *provocação do título: ‘Diálogos’ que na verdade não tem diálogos*”. Neste caso, tal como, no exemplo de Danto (“Pernas de Ícaro”) de que o título é um dos indicadores de contextualização da obra, pela sua capacidade de orientar a interpretação, o entrevistado utiliza o título como indício de um padrão. Num experimento de Garfinkel, o que um casal queria dizer com a frase “seus calçados precisam de solas novas” como indicador de um padrão, podia ser “narrativa”, “eufemismo”, etc., neste caso, o título serve para orientar o entrevistado em relação à obra, segundo Danto, e é utilizado como indicador de um padrão, o de “ironia”, mesmo que isto não tenha sido explicitado. O título poderia ser compreendido como “contradição”, e seria um desmentidor da obra. Ao contrário, a ironia como negação por meio de uma afirmação não desmente a obra, mas a reforça.

A resposta da entrevistada 4 busca indícios em signos visuais que remetem a um padrão de interpretação do contexto político contemporâneo, o mundo como “estado de coisas”, próprio da intencionalidade como representação. A obra é uma representação reflexiva “político-psicológica” não porque representa um “estado de coisas”, mas porque o faz de determinado modo. Ela especifica algum padrão de leitura ou “esquema gramatical” (GARFINKEL, 2006, p. 41), ou o uso que a obra faz dos indícios visíveis – cabeças cobertas, diálogos – para que se interprete a obra como reflexiva (“reflete a nossa condição humana, carioca, brasileira”) (Figura 11). Por exemplo, quando afirma “ela fica trocando de pessoas”, ela se refere a uma organização horizontalizada, em que o mesmo diálogo poderia ser de diferentes pessoas, e sem hierarquia. O que estaria completamente de acordo com uma crítica política de perseguição às manifestações (ver abaixo). Quando se refere aos “jovens atores” ela utiliza uma faixa etária condizente com os manifestantes.

Figura 11



Fonte: Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=h3IjtjmUmG4>>. Acesso em: 18 abr. 2014.

Entrevistada 4: eu acho que a videoinstalação ‘Diálogos’, da Elisa Pessoa, é uma obra que reflete muito a realidade hoje, não só a condição humana, de relacionamentos, como de uma condição política. É uma obra político-psicológica. Na hora que *ela usa os mascarados e ela fica trocando de pessoa, faz o mesmo diálogo para um e para o outro, que ela usa as blusas no rosto, usa máscara, dentro de um ambiente de casa, um ambiente comum a todos e fica usando dois jovens atores*, acho que ela reflete a nossa condição humana, carioca, brasileira, 2013 [...] manifestações [...] contemporânea.

Se o uso dos “mascarados” remete direto a um esquema gramatical de ação e interpretação que inclui um posicionamento político, a entrevistada 4 também identifica indícios que compõem a parte “psicológica” da representação (“obra político-psicológica”) como o “ambiente de casa”, “dois jovens” que remetem ao ambiente íntimo e “psicológico” da reflexão.

Os entrevistados 5 e 6 também identificam a obra como reflexiva e apresentam algumas operações adicionais que a obra faz, e que contribui para sua interpretação como reflexão. A entrevistada 5, por exemplo, reconhece que o deslocamento de uma cena cotidiana (um casal conversando na mesa) para uma galeria é um recurso que rompe as expectativas do visitante. Ou seja, a obra/artista considera os sistemas de relevâncias vigentes e opera sobre as expectativas. Além disso, a obra não é uma reflexão sobre o contexto “político-psicológico”, mas uma reflexão sobre o próprio uso que cotidianamente se faz de signos. Isto como se verá mais adiante, para Danto, é o próprio uso que a obra contemporânea faz dos signos em geral – ela reflete sobre os usos. Para o entrevistado 6, a obra também é reflexiva, mas a operação que destaca é a identificação. Se levarmos em conta a tese da “reciprocidade de perspectivas” como um recurso cotidiano de se colocar sob outros pontos de vista, a obra se utilizaria deste recurso para que o visitante, ao se reconhecer, compartilhasse com os personagens o esquema gramatical de crítica e questionamento, a partir dos quais (personagens) foram construídos.

Seguem as respostas dos entrevistados 5 e 6 e como utilizam procedimentos semelhantes ao de compartilhar o contexto significativo do outro, a partir da identificação na obra de usos, recursos de gestão, operações que se faz sobre signos, ideias, conceitos e acontecimentos do mundo no caso cotidianos (grifo nosso):

Entrevistada 5: eu acho que ela quis *transportar uma cena cotidiana para para um ambiente que não é cotidiano*, por causa daquele estranhamento. Uma *reflexão* sobre o dia a dia, *sobre as palavras que a gente usa*. É mais ou menos isso.

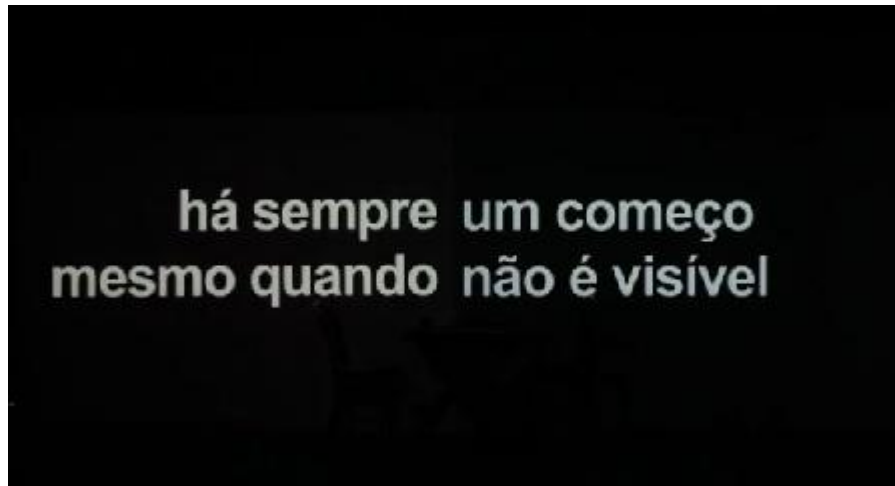
Entrevistado 6: eu acho que, na minha interpretação, a artista não toca uma coisa específica, ela toca de como se dá as relações pessoais. *Ela escolhe uma cena a mais banal e cotidiana possível, onde a gente pode ali de alguma forma se perceber*. Uma forma muito simples, esteticamente falando, uma forma muito próxima do que a gente vive no nosso cotidiano.

Ambas as respostas remetem aos indícios, também apresentados pela entrevistada 3 (“incomunicabilidade diária, do cotidiano das pessoas”) e pela entrevistada 4 (“dentro de um ambiente de casa, um ambiente comum a todos e fica usando dois jovens atores”), e a entrevistada 5, de modo semelhante, refere-se à reflexão (“uma reflexão sobre o dia a dia, sobre as palavras que a gente usa”), porém, remete também aos “vistos, mas não percebidos”, ou fundo de conhecimento comum, em que só se mostra quando as expectativas se rompem (“eu acho que ela quis transportar uma cena cotidiana para um ambiente que não é cotidiano”). Aqueles que vão ver obras de arte não esperam uma cena cotidiana. E, ao mesmo tempo, são os sistemas de relevâncias, que vêm à tona, que orientam a ação e a interpretação (“sobre as palavras que a gente usa”). A interpretação se distingue da representação reflexiva do contexto político e social da entrevistada 4 (“a nossa condição humana, carioca, brasileira”).

Para o entrevistado 6 (“ela escolhe uma cena a mais banal e cotidiana possível, onde a gente pode ali de alguma forma se perceber”), o que é enfatizado é a capacidade de todos se reconhecerem em banalidades “típicas” do cotidiano que são trazidas à consciência pela observação do filme. O recurso de gestão utilizado é o de “reciprocidade de perspectivas” em que as diferenças – entre os personagens e o público, entre o cenário do filme e o interior das casas – são relevadas ao se tomar as experiências como típicas. Ou seja, as experiências, tal como na “suspensão fenomenológica” dos fatos, podem ser experienciadas por outros, desde que se reconheçam as diferenças e as coloquem de lado. A partir disto, desta identificação, o público pode experimentar os padrões ou esquemas gramaticais que orientam as ações dos personagens, como seus próprios esquemas de interpretação.

Identificamos também todas as respostas acima como narrativas ou racionalizações que dão sentido aos acontecimentos, no caso, a obra. (Figura 12)

Figura 12



o essencial é invisível ao olho



Fonte: Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=h3IjtjmUmG4>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

Esta videoinstalação tem um formato em que duas pessoas conversam, os diálogos são compostos por falas curtas (e nem sempre com sentido explícito), as falas dos personagens (projetados) são trocadas, assim como seus lugares (estão sentados um de frente para o outro, e de perfil para o público), e é reproduzida em *looping*, ou seja, tão logo a cena termina, ela é continuada, sem que o espectador perceba o corte. Isto implica na própria necessidade mesma de recorrer a frases prontas como “estar no sapato do outro” (conforme a entrevistada 7) ou de

elaborar narrativas que sejam capazes de relatar ou explicar a obra, como compreendemos as interpretações acima.

2.3.2 “Como você soube da obra? Alguém já tinha te falado dela?”

A segunda pergunta leva em conta a existência de sistemas de relevância, como uma forma pela qual a tipicidade do conhecimento (senso comum) é individualizada pelos grupos. Ter acesso a determinadas obras (saber sobre uma exposição, como interpretá-la, ou mesmo de sua existência), pode significar participar de algum grupo, ou compartilhar relevâncias, já que a comunicação da abertura de uma exposição, por exemplo, pode ser feita de modo informal. De outra maneira, através de “quem” ou do “quê” um público de obra se informa? Com quem e como interage? Acreditamos na hipótese de que a interpretação da obra de arte, mesmo para aquele que vai sozinho a uma exposição, é constituída por diversas narrativas que atravessam as interações desse público, e que isto se faz por compartilhamentos anteriores e posteriores à exposição. Logo, identificar compartilhamentos anteriores, até para que expectativas sejam criadas, é parte do processo de interação como compartilhamento do fluxo temporal, as idas e vindas dos agentes, investigação dos modos e usos dos quais fazem os outros participantes, as obras, os signos.

Apenas dois entrevistados não conheciam a artista e a nova obra. O que significa que quando o público se desloca para a exposição, já leu, ouviu falar ou viu alguma exposição do artista. O “olhar informado” como um recurso de observação da imagem, aparece aí, constituído pelas experiências anteriores e relevâncias dos espectadores. Três entrevistados colaboraram ou acompanharam a produção da obra, o que significa que tiveram acesso ao conhecimento dos bastidores de apresentação, e, por consequência, compartilham conhecimentos mais específicos. E dois ficaram sabendo da obra por amigos ou pela própria artista, ou seja, tiveram a oportunidade de conversar sobre a exposição. As duas entrevistadas que não sabiam da exposição foram à fábrica com conhecidos ver obras de outros artistas e isto, pode ser indício de que ambientes como o da fábrica, e, comumente, museus e centros culturais, que disponibilizam várias exposições ao mesmo tempo, fazem circular o fluxo de conhecimento de diversos grupos, já que poderia ser uma tendência o público não se restringir à exposição para a qual foi originalmente. Se tomarmos a observação do outro como um método para agir e interpretar, podemos imaginar como a circulação de espectadores pode

indicar a existência de outras exposições, do itinerário do “início e fim” se não houver indicação explícita, do tempo diante da obra, entre outras.

2.3.3 “Por que esta obra se relaciona com outras do mesmo artista?”

Como na primeira, fazemos a pergunta por meio da afirmação de que há uma relação de sentido entre diversas obras pelo fato de terem sido feitas pela mesma pessoa. Não colocamos em questão a pergunta, porque tomamos a entrevista como uma situação contextual e circunstancial que os entrevistados também teriam que “resolver” por meio dos recursos existentes. Tanto nesta, quanto e, principalmente, na primeira pergunta, o objetivo é que o entrevistado a tomasse como parte das crenças da entrevistadora e, mesmo que ele discordasse, se ele quisesse “continuar” a entrevista, teria que “constituir” o contexto com ela (respondendo à pergunta, dando prosseguimento à entrevista). Reagir de uma forma exagerada, ou se recusar a responder, seria pôr em risco a própria circunstância.

O conteúdo da pergunta (“Por que esta obra se relaciona com outras do mesmo artista?”) remete direto ao recurso muito utilizado, a biografia, como indício de um quadro de referências, ou padrão único de orientação de ação e interpretação. A “função autor”, descrita por Michel Foucault, é uma característica moderna da ficção literária, cuja constituição de sentido de um conjunto de obras está, entre outros, relacionado com o fato de terem sido produzidos pelo mesmo autor. Arthur Danto quando afirma que “obras se constituem, de um lado, pelo lugar que ocupam na história da literatura e, de outro, pela relação que tem com seus autores” (2010, p. 76) retoma a função-autor nas artes plásticas. Estendemos esta pressuposição para obras de modo geral, e gostaríamos de saber se haveria alguma remissão à biografia, como uma narrativa que se constitui no tempo, é coerente, e pode ser utilizada como recurso que justificasse o sentido dado ao conjunto de obras.

Dos cinco entrevistados que afirmaram conhecer a artista, e outras obras suas, quatro justificam a relação desta obra com as outras fazendo remissão ao uso técnico do vídeo e das imagens, como o “movimento” ou a “apropriação do espaço”, por exemplo (como se verá abaixo), como o que se mantém em todas as obras e responderia à pergunta “por que esta obra se relaciona com outras do mesmo artista?” (grifo nosso).

Entrevistada 1: porque usa o *mesmo dispositivo* que é o vídeo. A filmagem de uma cena e a mesma cena sobreposta na hora da transmissão [...]. Acho que é basicamente isso que há em comum com as outras obras.

Entrevistado 2: porque *usam mais ou menos o mesmo suporte*. Uma coisa que começou com o vídeo. Vídeo sem som. Só a imagem. E foi modificando até chegar na obra.

Entrevistado 3: eu acho que é uma busca. Essa busca tem um movimento. Outros trabalhos que eu já tinha visto da mesma artista tinha um trabalho de dança, coreografia, e nesse não tem o movimento coreográfico, mas tem o movimento da palavra. *Acho que tem uma busca aí pelas várias facetas do movimento*.

Entrevistado 6: eu conheço alguns poucos trabalhos da Elisa, mas *o que eu já vi antes e o que eu vejo nessa, eu acho que existe uma apropriação do espaço*. Só que nessa ela simula um espaço para ser apropriado. *Ela faz uma montagem*. Pelo que eu já percebi ela faz uma composição cênica a partir do mobiliário já existente.

Ou seja, remetem ao que há em comum entre as obras. Enquanto a entrevistada 7 que não conhecia a artista, mas já tinha visto uma obra dela por acaso não consegue encontrar o que poderia haver em comum entre elas, e se mantém em dúvida:

Entrevistada 7 (não conhecia a artista, mas viu outros trabalhos dela em outra galeria): não conheço. Eu só conheci um outro trabalho dela, era uma dupla, com uma outra moça. Eu esqueci o nome agora [...] Era na TAL [Tech Art Lab – galeria]. Era uma caixinha aberta, uma torneira, e uma imagem que tava em *rewind*, voltando [...].

Entrevistadora: e você acha que essa obra ‘Diálogos’ está relacionada com essa outra da caixinha?

Entrevistada 7: tem um texto que se revela quando a água desce ... se parar para pensar *posso até conectar ... eu não conectei não. Mas tem um diálogo também*: a torneira, a água, o texto que aparece quando o nível da água desce.

A entrevistada 7 procura indícios visíveis que pudesse criar identificação entre as obras, já que a pergunta supõe que haja esta relação. A entrevistada 4 além de identificar usos técnicos que seriam próprios da artista, como a técnica da “videoinstalação”, do suporte do “vídeo”, da sobreposição de imagens “fantasmas”, abre a narrativa com dados biográficos da artista sobre seu início “ela começou fazendo só vídeo com super-8”, o local “em Paris”, o tempo “há muitos anos” para justificar o conjunto. Esses dados se organizam sob a forma de uma narrativa temporal, situada no passado, e depois são substituídos pelos elementos constantes que se mantêm, para terminar com o que consideramos aqui o contexto significativo do outro, o uso que faz, métodos que utiliza, etc. (grifo nosso).

Entrevistada 4: *a Elisa [Pessoa] é uma artista que já tem um trabalho em vídeo há muitos anos, ela começou fazendo só vídeo com super-8 em Paris [...]*então a Elisa é uma artista que trabalha muito com videoinstalação e ela trabalha também sempre usando o corpo humano, pelo que eu percebi até agora, pelo menos. Então essa relação de sobreposições do próprio corpo no mesmo espaço, em diferentes tempos. Ter uma ação que tá acontecendo naquela hora, depois fazer uma ação naquele

mesmo espaço, naquele mesmo recorte, e sobrepor uma imagem, fica meio fantasma. Coisas que aconteceram no mesmo local, mas em tempos diferentes, com a mesma pessoa, a mesma roupa, tudo igual...E, nessa, também uma videoinstalação e ela usa o espaço dela, ela coloca as mesas e as cadeiras, ela faz uma ambientação realística. Ela te coloca na sua casa, no seu quarto, te traz para um ambiente pessoal, ela usa projeção do corpo. *Então tem vários elementos que estão dentro da linguagem dela, da prática, da técnica [...] e dos conceitos que ela usa.*

Como já vimos trabalhando até aqui, “conhecer” a biografia (narrativa construída, mas naturalizada) pode contribuir no processo de identificação do contexto significativo do outro. Por exemplo, na citação abaixo, no trecho grifado, Schütz remete à importância que tem o “passado” do outro para se conhecer seu contexto significativo:

Até aqui assumimos os movimentos corporais da outra pessoa como o único dado que se apresenta ao observador. É preciso enfatizar que se o movimento corporal for tomado em si mesmo, ele estaria necessariamente isolado do lugar que ele ocupa no fluxo da experiência da pessoa observada. E esse contexto é importante não apenas para a pessoa observada, mas também para o observador. É claro que, se não tiver outros dados, ele pode fazer uma fotografia mental do movimento observado, e então tentar enquadrá-lo num filme imaginário construído segundo o modo que ele acha que agiria em uma situação similar. *Contudo, o observador pode extrair conclusões muito mais confiáveis sobre esse sujeito se ele souber algo mais sobre seu passado e se tiver alguma informação sobre o plano geral no qual se situa essa ação.* (SCHÜTZ, 2012, p. 194).

O que significa que o contexto significativo do outro e a biografia dependem do acesso a elementos observáveis, os indícios: da linguagem, gestos, à produção de obras de arte. E isto é um recurso utilizado cotidianamente para agir e interpretar, ou seja, para interagir, conforme a citação a seguir: “Agnés devia confiar em suas características relevantes e assegurar-se de que seus companheiros também faziam o mesmo” (GARFINKEL, 2006, p. 204). A intersubjetividade para Schütz leva em conta que o “conhecimento” das motivações e, por consequência, do contexto significativo do outro, poderia ser mediado por signos ou por um objeto cultural, e isto está presente na primeira pergunta em que a intenção da artista é mediada pela obra. Nesta questão, a mediação se dá de modo inverso, já que é a biografia que fará a mediação do conjunto de obras, o que é uma pressuposição na pergunta, que afirma haver relação entre as obras em função de pertencerem ao mesmo autor.

2.3.4 “E se eu dissesse que isto não é arte?”

Esta pergunta põe em questão o princípio da competência. Ele revela a imputação moral do contexto, até para que ele se constitua enquanto tal. Utilizando o recurso para experimento de “quebra de expectativas”, fomos em questão, não o campo da arte, de modo geral, mas especificamente a obra em exposição a qual os entrevistados vieram ver. As respostas são irritadas e irônicas, reação típica de situações em que o contexto se constitui por compartilhamento de métodos. Moralmente todos são responsáveis e organizam as próprias competências para constituir os laços, indas e vindas, e demora, que tecem a “textura de relevâncias” (GARFINKEL, 2006, p. 160) da situação concreta. Pôr em questão a competência de alguém é uma atitude típica das pesquisas em que se quebram as expectativas, e os entrevistados discordam ou reagem surpreendentemente. Nas pesquisas que utilizam o “método de interpretação documental” (HERITAGE, 1999, p. 343) como citado acima, o pesquisado contribui para o contexto de um experimento mesmo quando não há sentido no discurso do entrevistador. Ele o faz porque acredita haver alguma competência, e um padrão a ser decifrado, numa sucessão aleatória de informação, como na citação acima. Neste caso, imaginamos que, após ter feito várias perguntas-afirmação, cujo indício era o de uma base generalíssima de conhecimento, os entrevistados não legitimaram a minha competência para julgar tal tipo de coisa, pois todos discordaram de mim.

As respostas a esta pergunta são as que mais revelaram a imputação moral que o contexto tem para os participantes. Constituir o contexto, do qual faz parte, por meio de indicações e relevâncias é uma condição de aceitação moral do outro e de si mesmo. Por exemplo, todos respondem com certa irritação e ironia à pergunta e justificaram com diversas narrativas, como a institucionalização da artista, a liberdade de interpretação do receptor, e também a definição conceitual de arte e da obra. Ou seja, as narrativas ou racionalizações são relatos que compõem o contexto que narram. À medida que os entrevistados respondiam a esta pergunta, raciocinavam em busca de um relato que não só justificassem a situação, mas os orientassem na interpretação da obra. Seguem as respostas:

Entrevistada 1: tem todo direito.... Não acho que há muito o que contestar... Pode ser e pode não ser, depende do seu ponto de vista.

Entrevistado 2: é uma coisa estranha [afirmar que não é arte]...Porque esta arte... O que é arte? Se isto não é arte, então o que é arte? Contestação desse tipo é arte.

Entrevistadora: desse tipo como?

Ent. 2: ...Essas mídias novas, que esse tipo de artista faz...

Entrevistado 3: a gente ia ter um belo debate aqui sobre o que é arte....Essa frase é muito complicada... Eu diria para você que é arte, sim.

Entrevistadora: Por quê?

Ent. 3: eu discordaria de você. Porque eu acho que a arte é provocação, arte é uma tentativa de comunicação com o outro, através de elementos não-convencionais, não-óbvios. E eu acho que é isso que esse e outros artistas tentam: uma comunicação através de não-óbvio, do não-tradicional. É uma forma de comunicação

Entrevistado 4: eu diria que você está errada.

Entrevistadora: Por quê?

Ent. 4: Porque isso é arte. Porque a gente tá falando de uma artista que já tem uma estrada. Ela já foi representada pela Gentil [Carioca – galeria], já participou de exposições aqui, ela é institucionalizada, documentada como uma artista contemporânea. Então é arte em todos os sentidos, não só tem um trabalho de videoinstalação que é arte e é contemporâneo, como é chancelada por essas residências artísticas, prêmios de arte, exposições, galerias, enfim.

Entrevistada 5: mas o que seria então, se não é arte? ...Não sei...Não é arte, é o quê, um vídeo? Não sei. Parece que é arte, eu acho que é arte...

Entrevistadora: Por quê?

Ent. 5: Porque...Bom...Primeiro que tá num lugar que a gente sabe que é arte, a gente identifica pelo ambiente, segundo que tenta provocar um sentimento de estranhamento na pessoa, você é incomodada, você é levada a ter uma interação com aquilo. Se fosse simplesmente um filme, você pode entrar e sair, pode nem ver, ou não dar a menor bola para o negócio.... Acho que é isso.

Entrevistado 6: ...Eu diria que você tem que rever os seus conceitos...

Entrevistadora: Por quê?

Ent. 6: Porque existe uma série de relações que vêm sendo tecidas na profissão da arte, que vêm sendo...Na sociedade, no dia a dia, no sentido comum, que torna um abismo entre sociedade, cotidiano, nos últimos 100 anos.

Entrevistada 7: o que é arte então? [silêncio longo]

Entrevistadora: Você faria essa pergunta?

Ent. 7: sim.

Uma das questões que envolvem a imputação moral do contexto é o fato de todos se sentirem responsáveis por ele. Como estamos partindo do princípio de que a socialização ocorre em função do uso de conhecimentos pressupostos, os agentes que fazem parte de uma relação-do-Nós, ou grupo de mesmo sistema de relevâncias, “sabem” e esperam que o outro “saiba” também como usá-los (conhecimentos pressupostos).

Na constituição ativa da interação como uma prática eficiente, os “silêncios” são tão importantes quanto às palavras enunciadas e, certamente, compõem o quadro de referência necessário de conhecimento mútuo em termos dos quais essas enunciações “fazem sentido”, ou, mais adequadamente, o sentido é fornecido por elas. As compreensões tácitas são encaradas pelos atores como condições comuns, porém inexplicáveis, de interação (GIDDENS, 1998, p. 288).

Os silêncios mencionados acima são sobre o que não se diz e que é pressuposto. O que de alguma forma foi rompido pela pergunta. A diferença entre as respostas refere-se ao conteúdo da narrativa (cada entrevistado justifica sua afirmativa de que “isto é arte”), mas a

reação de surpresa, como está diretamente ligada ao uso pressuposto do conhecimento (dos métodos e também do conteúdo), inclusive como justificativa para a entrevista, é muito semelhante entre eles.

De modo bem interessante, mesmo discordando (e, talvez, se sentindo ofendidos), pela minha desconfiança sobre o estatuto da obra ser ou não arte, todos deram continuidade à entrevista. Nas perguntas que se seguiram não percebemos qualquer tipo de irritação nas respostas, e esta pergunta pode ter sido compreendida como um “deslize” de uma entrevistadora muito generalista. Ou seja, se há tolerância para a ruptura de pressupostos, ainda mais de um que questiona o estatuto da obra, imaginamos que isto possa estar relacionado com a verificação de hipóteses. A citação que Aumont faz de Gombrich de que “a percepção visual é um processo quase experimental, que implica um sistema de expectativas, com base nas quais são emitidas hipóteses, as quais são em seguida verificadas ou anuladas” (AUMONT, 2005, p. 86) poderia ser usada aqui. A entrevista, como uma conversa, deve aparecer para o entrevistado como um contexto que vai se tecendo à medida que se desenvolve, e na qual o agente emite hipóteses sobre o meu ponto de vista (o da entrevistadora), a partir das perguntas e intervenções. Supomos que a primeira pergunta (intenção da artista) e a quarta (se é arte) devam ter criado ruídos nas hipóteses emitidas sobre o valor da entrevista, o tempo “perdido” ali, mas este ir e vir é próprio da constituição do contexto, e não motivo para sua anulação, como provou sua continuidade pelos entrevistados.

2.3.5 “O crítico ‘Richard Helmut’ afirmou que na arte contemporânea toda obra deve ser avaliada pelo tempo que se para diante dela. Você concorda?”

O objetivo inicial desta pergunta era, assim como na pergunta número 2, identificar quais narrativas atravessam uma situação de recepção de obras de arte. Se há leitura, conversas, observação dos outros. Caso houvesse contato com teorias, conhecimento histórico da arte e crítica, imaginamos duas possibilidades, ou os entrevistados questionariam a existência do crítico por não o conhecerem, já que era um nome inventado, ou responderiam à pergunta naturalmente, pois obter informação de crítico era parte de seu sistema de relevâncias.

Há, no entanto, o princípio da competência presente nas respostas, pois estas se deram sem qualquer reação à existência do crítico ou ao seu conteúdo, o que nos leva a compreender que se legitimou a competência da entrevista ou do crítico respondendo-a. O conteúdo da

pergunta merece atenção, pois foi decorrente de uma conversa entre mim e a artista, em que ambas concordamos ter sido um indício do interesse do público, na exposição anterior, o fato de terem se demorado na videoinstalação. Cerca de 200 pessoas entraram e saíram da sala de exibição do filme, com cerca de 14 minutos (mas em looping, o público não sabe sua extensão), e, segundo a artista, os visitantes permaneciam até meia hora na sala, em silêncio, assistindo (PESSOA, 2013). Por outro lado, esta pergunta revela também um recurso que particularmente interessa à situação de exposição que é o de saber se os agentes observam-se entre si. Além da leitura da crítica, disposição e texto da curadoria, será que os agentes observam gestos, tempo disponibilizado para cada obra, distância, aproximação e interação com as obras praticadas pelos outros visitantes? Essa pergunta, portanto, quer avaliar se para os visitantes há indícios corporais ou comportamentais do que seja uma apreciação adequada de exposição.

Cinco dos sete entrevistados discordaram do crítico “Richard Helmut”, no entanto, nenhum deles questionou a existência deste crítico fictício. O que mostra que o que dizem alguns agentes específicos, no mundo da arte, serve de referência, mesmo para discordância, na constituição das teias de relações do próprio campo. Os entrevistados interagem com a crítica, compartilhando com ele sistemas de relevâncias.

A entrevistada 1 que revelou desconfiança na primeira pergunta, repete a hesitação porém de modo inverso. Ela inicialmente concorda com a afirmação do crítico, para depois discordar dele:

Entrevistada 1: Pelo tempo que se para... Acho que faz algum sentido. Não sei se toda obra de arte pode ser... Mas uma obra que se ignora... Não sei, ela pode ser e você não estar disposto para aquilo. Agora, se você for com a disposição de ver obras de arte... não. Eu não concordo, porque tem a ignorância do espectador...

Entrevistadora: Como assim, não entendi?

Ent.1: O fato de um espectador qualquer não parar diante de uma obra de arte não desqualifica aquilo como obra de arte. Pode ser a ignorância do espectador que fez ele não perceber aquilo.

É no desenrolar da resposta que a entrevistada formula o que seria um comportamento “adequado” numa sala de exposição, ou qual valor atribuído à obra a partir do comportamento do espectador. Ao fim, ela faz uma afirmação a partir do que “sabe” sobre contemplação de obras e valor, e de forma generalista, ou seja, com caráter típico. A tipicidade como um conhecimento geral que acolheria todas subjetividades aparece aqui como um recurso fundamental para interação com a entrevistadora. Como a pergunta remete ao comportamento observável de si e dos outros, os entrevistados não têm como responder senão recorrer à tipicidade do que imaginam caber todos os outros em suas diferenças, ou à experiência

própria, e estendê-la a todos os outros. Por exemplo, a resposta do entrevistado 2 que afirmou “não” e explicou: “acho que, conforme a obra, você olha e capta na mesma hora, no mesmo momento. Você não precisa ficar lá plantado lá meia hora para poder entender. Você olha e entendeu, outros vão ficar lá muito tempo e vai custar a entender. E vai entender depois o que viu”. Embora utilize o termo “você”, ele o faz de modo generalista, não está se referindo à entrevistadora, ou a qualquer pessoa em especial, senão a todos em sua generalidade. Pode ser também um indicador do princípio da “reciprocidade de perspectivas”, de que a entrevistadora vai “compreendê-lo” melhor se ela se colocar neste outro ponto de vista.

A entrevistada 4 usa a experiência própria, sua biografia, para responder à pergunta e utiliza um recurso de “autointerpretação” (SCHÜTZ, 2012, p. 189), que é o de avaliar o outro a partir de seu quadro de referências. Ao mesmo tempo, ela reconhece que é possível compartilhar com a obra e o artista um processo interativo enquanto observador:

Entrevistada 4: não, não concordo. Eu por exemplo tenho tempo de absorção muito relativo em relação a cada obra. Sou artista, estudei arte no Parque Lage, me formei na faculdade de arte na Inglaterra, e tem exposições e obras que eu passo reto e batido, nem olho direito, e tem outras que me prendem por horas sentada. Não posso concordar nunca com ele, acho que é uma relativização entre a obra e o receptor. Querer dizer o que é mais ou menos importante ou relevante ou belo, ou o que quer que seja, é esse diálogo. É um diálogo silencioso, às vezes silencioso, às vezes não, quando se trata de um interativo... Mas é um diálogo, entre o artista que passa para a obra, é quase uma sinestesia, ou então processos energéticos e “matéricos” que vão se transformando, do artista para a obra, da obra para o receptor. E às vezes estão no mesmo lugar [...].

Os dois entrevistados que concordaram utilizaram recursos semelhantes, embora o entrevistado 6 tenha utilizado do conhecimento científico, que não é típico, mas construído como sistema de relevâncias, enquanto que a entrevistada 7 generaliza sua afirmação, utilizando desta vez não do “você”, mas dos termos “a gente” e “pessoa” que remetem a uma comunidade mais originária da relação-do-Nós:

Entrevistado 6: eu acho que é um dado muito importante, o nexos temporal, no momento em que ela [a obra] acontece. Ela não deve ser vista só a partir disso. São basicamente duas maneiras de analisar. A análise sincrônica e a análise diacrônica. Elas são complementares do meu ponto de vista, uma valoriza mais as relações num tempo de agora e a outra vai buscar outras relações num tempo mais distante [...].

Entrevistada 7: num certo ponto sim.

Entrevistadora: por quê?

Ent. 7: É o que atrai a gente, é o que faz a pessoa parar para ver. E ter a curiosidade, ou porque gostou, ou porque lembrou alguma coisa. Teve um impacto. É uma forma de comunicação com o público.

A arte como comunicação com o público apareceu diversas vezes nas entrevistas, inclusive, com os artistas. Isto é relevante porque remete à própria definição de Iser que

será utilizada para a análise da relação entre obra e receptor. Iser, como se verá mais adiante, no lugar de uma definição ontológica da arte propõe uma definição funcionalista sob a forma da comunicação.

2.3.6 “Se conversou com a artista sobre a obra? Se sim, o quê?”; “se leu alguma coisa sobre a obra, o convite, texto? O quê?”; “se conversou com alguém sobre a obra, quem? Onde conversaram e sobre o quê?”

Algumas perguntas complementares voltavam-se diretamente para a interação antes e durante a exposição. O objetivo destas perguntas era saber que tipo de interação o público pode ter entre si, com a artista, com o material disponibilizado, e se ele reconhece esta interação, pois segundo Dabul “ao menos para os que estão na exposição acompanhados, a experiência artística inclui conversar, embora às vezes isso não seja lembrado por eles quando descrevem exposições que frequentaram ou aquela que acabaram de percorrer” (2008, p. 60 - grifo nosso).

O que apreendemos da autora é que, embora a contemplação de obras seja atravessada por conversas durante, antes e depois da exposição, é comum os visitantes não se referirem a elas, como situações de menor importância. Compreendemos este “esquecimento” como parte daquilo que compõe o fundo comum de conhecimento, os “vistos, mas não percebidos”. Segundo Garfinkel, “o como destas realizações” são “não-problemáticos, vagamente conhecidos e realizados habilmente, com exatidão, uniforme, standard, e como assunto que não se deve explicar” (2006, p. 19). Ou seja, as atividades (e não seu conteúdo) de conversas, de leituras de texto de crítica, de títulos de obras, somente são mencionadas em situação de ruptura do fundo comum, como é o caso de algumas perguntas da entrevista.

Como a exposição foi de um dia somente a artista não produziu material textual o que de antemão já implicava numa negativa da última pergunta. A primeira e a terceira, que se referem à conversa entre si e com a artista, obteve respostas interessantes dos entrevistados 1, 2 e 3. Antes da entrevista, eles estavam em grupo conversando com a artista, e entre si, sobre a obra, e as respostas remetem à importância que o fundo de conhecimento comum tem para a socialização, criação do contexto e interpretação (grifo nosso):

Entrevistadora: se conversou com a artista sobre a obra? Se sim, o quê?

Entrevistada 1: sim. Disse que [...].

Entrevistadora: você conversou com outra pessoa sobre a obra?

Ent. 1: não.

Entrevistadora: se conversou com a artista sobre a obra? Se sim, o quê?

Entrevistado 2: *não. Não conversei.*

Entrevistadora: você conversou com outra pessoa sobre a obra?

Ent. 2: *tô conversando com você agora.*

Entrevistadora: se conversou com a artista sobre a obra? Se sim, o quê?

Entrevistado 3: conversei. Conversei justamente da minha percepção sobre o movimento. O que eu achei dos outros trabalhos dela, que eu já tinha percebido o movimento que, agora é com as palavras, quando antes era movimento do corpo.

Entrevistadora: você conversou com outra pessoa sobre a obra?

Ent. 3: não. Ainda não. Não deu tempo.

A omissão das conversas acima não é porque elas não têm importância, mas o contrário é porque têm muita importância, como método de ação e interpretação. É a partir destas interações que os visitantes significam, porém isto nem sempre é compreendido assim:

Assim, nas conversas durante as exposições, os visitantes se informam, situam as informações que detêm e comunicam, tomam contato e apresentam, confirmando saberes e formando um rol de itens próprios para a interpretação daquelas obras e nele incluindo diversos elementos que eles mesmos mobilizaram. (DABUL, 2008, p. 59).

Todos os outros participantes confirmaram ou negaram as conversas, no entanto, como não era possível checar os dados, tomamos as respostas a partir de seu conteúdo. A entrevistada 4 refere-se à conversa como de “bastidores” minimizando sua importância (grifo nosso):

Entrevistadora: você conversou com alguém sobre a obra, quem?

Entrevistada 4: conversei com outros amigos que estavam vendo também, aqui da [Fábrica] Bhering.

Entrevistadora: o quê?

Ent. 4: *isso*, das características da obra e outras coisas mais técnicas de disposição, do projetor, da cadeira, *etc.* que, além de coisas a serem resolvidas ali no espaço físico e na própria projeção, falo enquadramento. Não do corte, porque eu acho que o corte tá perfeito. Perfeito é relativo, mas eu acho que é uma obra que funciona. Mas a gente conversou mais sobre as percepções de cada um.

Nesta fala acima o “isso” aparece como indício de um padrão que todos deveriam conhecer. Isto implica numa pressuposição de fundo. Depois ela explica “isso, das características da obra e outras coisas mais técnicas de disposição, do projetor, da cadeira, *etc.*” como se fosse desnecessário para a entrevista, para a produção de sentido sobre a obra, para ser público de uma obra, enfim. Seriam os bastidores, questões de menor importância e técnicas, que não tem nada a ver com a obra. No lugar de “etc” [recurso gráfico meu] a entrevistada usa uma expressão fônica “tanananan”, para designar “todo o resto”, “o que todo mundo sabe” e que não vale a pena nem ser mencionado.

3 INTERAÇÃO COM OBRAS A PARTIR DE DANTO E ISER

A exposição, ou a recepção de obras, é um contexto que se constrói pela participação dos agentes, ao mesmo tempo, em que orienta a participação desses mesmos visitantes. As obras, muitas vezes, dividem a atenção do público com outras atividades, como a conversa – “Há quem declare que vai à exposição para conversar” (DABUL, 2008, p. 56) –, e que nem sempre é sobre a obra: “Em uma exposição, nem sempre se conversa sobre as obras. Na verdade, a conversa viabiliza a passagem da atenção que visitantes dirigem à obra e às informações a respeito dela para a própria interação entre eles; e também o inverso” (DABUL, 2008, p. 56). As conversas acabam sendo modos de interação que levam à observação das obras, ou, o sentido inverso, o público parte da obra para a interação entre si.

Além das conversas e observação de outros, as obras dividem a atenção com o texto da crítica e biografia do autor. A narrativa biográfica do autor mediada pelo texto do crítico ou da curadoria, ou por meio de seu próprio texto, contribui para a composição deste contexto de recepção ao afirmar a existência de uma unidade entre a obra em questão e outras já vistas. A biografia, também, pode remeter aos sistemas de relevâncias e métodos que o autor compartilha e são publicamente conhecidos, como um coletivo, um movimento artístico ou uma época. E, isto pode servir para “compreender” os métodos presentes na obra, intencionais ou não, pois, como vimos, muito da eficácia dos métodos em orientar a interpretação depende de sua não-consciência, de seu “esquecimento” temporário ou de sua irrelevância pelos membros. Decisões a serem tomadas e projetos a serem feitos apoiam-se na estabilidade de métodos acordados e estáveis em um grupo.

Para pensar a obra como “agente” de interação com o público e os outros recursos presentes no contexto de recepção da obra utilizamos os textos “O ato de leitura”, de Wolfgang Iser, e a “Transfiguração do lugar comum”, de Arthur Danto. O último autor foi rapidamente abordado quando se comparou o conceito de intenção à motivação nas ações cotidianas. O que compreendemos é que a intenção como narrativa, sendo verdadeira ou não, contribui para a interpretação da obra, pois funcionaria como indício dos padrões utilizados pelo autor e o sistema de relevâncias. Na citação abaixo, segue um exemplo da motivação como narrativa que justificaria os atos:

Ele [observador] sabe perfeitamente bem, a partir de sua própria experiência, que sempre existe um significado interno, subjetivo, que corresponde ao significado público e objetivo que ele acabou decifrar. Então, ele pergunta “O que o lenhador realmente está pensando? O que ele pretende? O que esse ato de cortar madeira

significa para ele?” Ou, no outro caso, “O que essa pessoa quis dizer ao falar comigo dessa maneira, nesse momento particular? Por que razão [motivo com-a-finalidade-de] ela está fazendo isso? Quais as justificativas que ele apresenta para tanto? [motivo porque]. O que significa a escolha dessas palavras?” Questões como essas apontam para o contexto significativo da outra pessoa, para os complexos modos segundo os quais suas próprias experiências foram constituídas de maneira politética, bem como para a forma monotética pela qual ela as vê. (SCHÜTZ, 2012, p. 191).

Como foi discutido, a motivação poderia ser uma justificativa posterior à ação e que pouco teria a ver com orientação de ação e interpretação por acordos compartilhados. Mas, ao mesmo tempo, além das justificativas (ou explicações) darem ao agente “certeza” das circunstâncias em que se encontra, elas também são indícios disponíveis por essas mesmas circunstâncias. A intenção é parte da justificativa racional que os agentes utilizam para *visibilizar para os outros* o padrão a partir do qual agem e interpretam. Assim, a intenção, como indício, se aproxima do sentido funcionalista de intenção como processo ao qual o receptor deve se submeter, pois ambos pressupõem o outro, o receptor. A intenção como conteúdo é um indício a ser visibilizado para o outro, enquanto a intenção como processo a submeter, semelhante ao sentido funcionalista da intenção, pressupõe a adesão do receptor. Logo, a intenção (em quaisquer dos sentidos) não é um significado a ser descoberto ou investigado, mas a condição de ser compartilhável que a obra traz em sua estrutura. A intenção é o que pressupõe a existência do outro – do leitor e do visitante – e sua imposição a este mesmo público.

Iser distingue entre a crítica do século XIX que busca pelo significado da obra de ficção, e a obra como estrutura, cuja intenção é orientar a interpretação do leitor. Não há uma intenção a ser descoberta, mas uma intenção de atingir o público. Cabe ao leitor ou visitante se comprometer ou compartilhar este método de agir e interpretar o mundo: os “atos de apreensão” do leitor “são orientados” [...] “pela estrutura da obra” (ISER, 1996, p. 57). Para Danto, a obra de arte apresenta uma estratégia de convencimento cujo sucesso ou intenção é sua asserção pelo visitante, seu reconhecimento.

Não há como mensurar ou averiguar este sucesso, se a intenção foi atingida, senão pelas entrevistas, com rupturas de expectativas ou pelo “método documental” de produção de contexto. O que se pode verificar, no entanto, é na estrutura da obra o que há de estratégia de persuasão, de implicação e pressuposição do outro. Obras feitas para o espaço público, como intervenções urbanas, já trazem em sua estrutura esta pressuposição, pois levam em conta menos sua durabilidade, possibilidade de serem objeto de coleção ou negociação, financiamento e especialização do público, do que sua recepção por um número muito maior de observadores. A obra, muitas vezes, dura muito pouco tempo, mas tem custo

baixo e a certeza de que será observada por público mais numeroso e menos especializado do que numa exposição convencional. O visitante que observa, ao mesmo tempo, está sendo pressuposto pela obra.

Sobre os dois autores utilizados, Iser e Danto, é importante observar que ambos chegam a soluções semelhantes por vias distintas. Em relação ao papel desempenhado pelo receptor da obra, Iser afirma ser a experiência de orientação pela obra (o “efeito estético”) o sentido da obra. A experiência de orientação do receptor pela obra tem a forma de evocação de significados pelos indícios disponíveis e seu confronto com os significados habituais. Esta experiência é anterior à interpretação, pois a interpretação tem caráter discursivo de atribuição de significados pela língua e não se orienta pela operação do texto, o que já é considerado exterior à obra.

Essa peculiaridade do efeito estético é eliminada quando começamos a definir o seu significado com os termos de significados já conhecidos; pois se o efeito estético significa o que advém ao mundo por ele, então ele é o não-idêntico ao de antemão existente no mundo. Ao mesmo tempo, porém, compreendemos por que se atribuem traços característicos ao não-idêntico: busca-se relacionar o não-idêntico a algo familiar e compreensível. Quando isso sucede, o efeito desaparece; pois esse efeito só é efeito, enquanto o que é significado por ele não se funda em nada senão nele mesmo. (ISER, 1996, p. 53).

Para Danto, as dimensões estéticas são propriedades secundárias às obras, “não pertencem à sua lógica interna” (DANTO, 2010, p. 147), pois são qualidades relativas à aparência, e poderiam ser encontradas em quaisquer objetos, desde que se abstraia de sua utilidade e observe-os com distanciamento. Logo, temos duas leituras distintas da estética, uma que se refere à singularidade de uma experiência e outra à tradição relacionada ao mundo da arte.

A questão é saber se as considerações estéticas são pertinentes a uma definição de arte. Caso se conclua que não, elas serão apenas uma das muitas dimensões que são associadas ao conceito mas que não pertencem à sua lógica interna e não são mais importantes, do ponto de vista filosófico, do que tantas outras que têm feito parte senão do conceito, pelo menos da prática da arte, como o fato de as obras serem caras ou colecionáveis. (DANTO, 2010, p. 147).

Para o mesmo autor, a obra faz uso de objetos e materiais mundanos e a interpretação do leitor refere-se a esta apropriação que a obra faz. A função do receptor é a de identificar por meio de quais métodos ou usos os significados presentes na obra foram operados. Ou seja, assim como a estrutura de Iser, é a operação sobre materiais e ideias que faz dela orientadora da recepção: “A obra é o objeto *mais* o significado, e a interpretação explica como o objeto traz em si o significado que o observador – no caso das artes visuais – percebe e ao qual reage de acordo com o modo como o objeto o apresenta” (DANTO, 2010, p. 19).

A leitura e a observação da obra, levando em conta a crítica, curadoria, título da obra e outros visitantes, torna-se para o receptor um entremeado de investigação, baseado na visibilidade e percepção/leitura de indícios, que aproxima o observador/leitor dos padrões utilizados, rompendo ou não suas expectativas, e formando com ele um contexto de interação. No método documental, de Garfinkel, obra, crítica, título, visitantes podem fornecer indícios que só tem sentido para o visitante porque ele pressupõe que remetam a algum padrão. A crença na existência deste padrão é o que faz o contexto existir e que dá sentido aos indícios.

A orientação da ação/experiência (ISER, 1978, 1993, 1996) e interpretação (DANTO, 2010) do público não é livre. Como visto, no exemplo da Figura 8, a obra de Bruegel (“Paisagem com a queda de Ícaro”) pode receber diversas interpretações conforme os títulos e deslocamento espacial das observações (AUMONT, 2005, p. 60; DANTO, 2010, p. 182). A obra e o texto têm uma preestruturura que utiliza significados, materiais, ideias, conceitos, cores, formas e imagens disponíveis. E a recepção (experiência e interpretação) não é imediata, mas mediada pela investigação, teste de hipóteses, remissão a outras informações, antecipação e expectativas (DANTO, 2010, p. 187; ISER, 1996, p. 51), que consideramos aqui ser o compartilhamento do contexto significativo da obra.

Com relação à definição de arte, Iser rejeita a definição ontológica que opõe arte e realidade, e a posição secundária que ocupa pela falta dos atributos de verdade e empiria. A definição funcionalista pergunta pelos efeitos que o texto ficcional produz e a função que exerce, que seria a de comunicar a realidade ao leitor, ficcionalizando-a por meio de uma estrutura que transforma essa mesma realidade (ISER, 1996, p.2). A pergunta “o que isso significa?” é substituída por o que “faz a obra?”: “Como estrutura comunicativa, a ficção conecta à realidade um sujeito que, por meio da ficção, se relaciona a uma realidade” (ISER, 1996, p. 102).

É realmente possível separar a experiência do modo como é comunicada, como se fossem dois assuntos diferentes de investigação? Isto pode ser possível nas experiências cotidianas, mas experiências estéticas só podem ocorrer porque elas são comunicadas e o modo como são experimentadas depende, pelo menos em parte, no modo como é apresentada ou preestruturada. (ISER, 1978, p. 30).

Para Arthur Danto, o problema não está na definição ontológica da arte, mas em sua compreensão. Segundo ele, a definição ontológica que vigorava desde a definição platônica da arte como cópia da cópia da verdade (formas inteligíveis imutáveis) perdeu o sentido. A arte tinha necessidade de uma aparência que lhe fosse própria e original em relação à realidade para superar o estatuto de cópia. Mas, a partir do momento em que comparar arte e

realidade torna-se impossível, pois são indiscerníveis, a definição ontológica não pode mais operar. Segundo o autor, os “artistas nos últimos 30 anos não trabalham com a distinção entre arte e realidade” (Danto, 2010, p. 126). Por exemplo, as caixas “Brillo box” (figura 13), de Andy Warhol que são réplicas idênticas às reais caixas de supermercado. Estas mudanças surgiram com a Pop Art, e desde então é impossível considerar as características visuais ou perceptíveis da obra essenciais.

Figura 13



Fonte: Disponível em: <<http://www.mubi.com/topics/what-is-art?page=3>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

Figura 14



Fonte: Disponível em: <<http://www.lygiapape.org.br/pt/obra60.php?i=7>>. Acesso em: 18 abr. 2014.

É óbvio que os indícios das obras são percebidos pelos sentidos visuais, táteis, gustativos, como a obra “Roda dos prazeres”, 1967, de Lygia Pape, (figura 14), em que as cores líquidas têm sabor, e o público pode provar as cores com um conta-gotas.

A interpretação, para Danto, que é a explicação de “como o objeto traz em si o significado que o observador” percebe (DANTO, 2010, p. 19), não pode mais ser exclusiva aos sentidos. Depende de conhecimento sobre a obra, de participação em sistemas de relevância que contemplem arte, da contextualização do autor que o texto da crítica faz. No exemplo, já citado, sobre as obras idênticas, porém diferentes, de Cervantes e Pierre Menard, o autor afirma:

Não é só que os livros tenham sido escritos em épocas diferentes por autores diferentes, com nacionalidades e intenções literárias diferentes: nenhum desses fatos é externo e todos servem para caracterizar a(s) obra(s) e evidentemente para particularizá-las, não obstante sua indiscernibilidade gráfica (DANTO, 2010, p. 76).

A visão, de todos os modos, não está isenta da participação em sistemas de relevâncias e compartilhamento de métodos. Segundo Aumont, “A visão, a percepção visual, é uma atividade complexa que não se pode, na verdade, separar das grandes funções psíquicas, a inteligência, a cognição, a memória, o desejo” (AUMONT, 2005, p. 14).

3.1 Estrutura das obras e questões relativas às artes plásticas

Ao distinguir duas frentes de estudo na “estética da recepção”, a recepção e a prefiguração da recepção, Iser afirma que a obra contém, ela mesma, uma preestruturação que implica na recepção pelo público leitor. O receptor não “lê” ou “observa” uma obra livremente, sua cognição e afetividade são preestruturadas pela obra, assim, como por vários outros acordos que faz, prévios ou simultâneos à recepção.

O que hoje é chamado de estética da recepção não tem certamente aquela unidade que parece sugerir uma tal classificação. Em princípio, escondem-se por detrás desse conceito duas orientações diferentes que se distinguem uma da outra apesar de sua reciprocidade. A recepção, no sentido estrito da palavra, diz respeito à assimilação documentada de textos e é, por conseguinte, extremamente dependente de testemunhos, nos quais atitudes e reações se manifestam enquanto fatores que condicionam a apreensão de textos. Ao mesmo tempo, porém, o próprio texto é a “prefiguração da recepção”, tendo com isso um potencial de efeito cujas estruturas põem a assimilação em curso e a controlam até certo ponto. (ISER, 1996, p. 7).

Além dos sistemas de relevâncias compartilhados com críticos e outros visitantes, situações biograficamente determinadas do receptor, recursos de gestão, utilizamos o conceito de “prefiguração da recepção” para pensar como a obra, ela mesma, exige e impõe (como se verá mais adiante) ao público um compartilhamento de métodos, e que isto se revela na maneira como o público se relaciona com ela: por meio de expectativas, remissão a outros acontecimentos, antecipações, omissões. Por exemplo, na audição de música, segundo Schütz, o ouvinte compartilha o fluxo temporal interno da música à medida que se deixa levar pela prefiguração que orienta sua interpretação:

O fluxo dos tons transcorrendo no tempo interno é um arranjo significativo tanto para o compositor quanto para o espectador, porque e na medida em que evoca no fluxo da consciência participante um emaranhado de recordações, retenções, projeções e antecipações que relacionam todos esses sucessivos elementos. (SCHÜTZ, 2012, p. 228).

O objetivo do uso do conceito de “prefiguração da recepção” é *detalhar o que vimos tomando como os “usos” que a obra faz de materiais e ideias, e os impõe ao público*, e que Danto associa com a expressão, a retórica e a metáfora.

O uso da obra, ou a prefiguração da recepção, esteve presente também nas entrevistas com o público que o identificou em diversas situações. A pergunta que mais suscitou respostas relacionadas aos “métodos”, “usos” ou “modos” identificáveis de informações, materiais, imagens, ideias, conceitos na obra, foi a que se referiu à intenção ou “o que o artista quis dizer com a obra”. As respostas variaram entre atribuir à artista os usos, e/ou atribuí-los à obra. O que pôs em equivalência os dois termos (artista e obra) quando se tratou de usos.

A pergunta que pressupunha uma biografia capaz de dar sentido a diferentes obras, ou justificar porque a obra se relacionava com outras da mesma artista, também serviu para a identificação ou visibilização de métodos de interpretação, mas o uso, ou métodos, foi majoritariamente atribuído à artista e não às obras.

Como notamos, há diferenças entre a abordagem de Danto e a de Iser, mas ambos remetem ao uso que a obra faz de signos e sistemas, ideias e materiais, e gestão de recursos que orientam a ação da recepção. E, em vez de destacarmos as distinções entre os autores, vamos nos referir ao que eles têm em comum com a etnometodologia e a fenomenologia da vida cotidiana.

A ação do leitor, segundo Iser, é imaginativa. Ele é levado a recodificar suas próprias experiências por meio de signos linguísticos (ISER, 1996, p. 122), a partir do momento em que evocam significados (não dados no texto) e confronta-os com os habituais, típicos, seus ou de outros. E o leitor não é tabula rasa, ele participa de sistemas de relevâncias, tem experiências anteriores de leituras e uma situação biograficamente determinada, além de expectativas sobre a correspondência de significados ou a quais padrões se orientar diante dos signos. O modo de operação da obra, no entanto, deve romper com as expectativas já que os elementos da obra foram descontextualizados.

Schütz afirma que o indivíduo só passa a tomar como relevante elementos até então irrelevantes, quando não pode seguir com seus interesses e propósitos livremente, ou seja, manter os acordos e relevâncias que já possui. A “relevância do problema” é “temática”, ou “pragmática”, quando o agente reconhece os elementos, mas não sua combinação, ou “recombinação de elementos suficientemente conhecidos” (WAGNER, 2012, p. 33). O agente precisa antes de tudo compreender a situação ou circunstância na qual se encontra e dar-lhe uma solução.

É claro que a definição de quais elementos produzem um problema para um indivíduo específico em uma dada situação é algo que depende de seus interesses preexistentes. O desconhecido ou problemático em uma situação torna-se relevante somente na medida em que ele bloqueia o processo de formação de uma definição da situação de acordo com as intenções e planos presentes da pessoa em questão. Portanto, em vez de proceder com seus planos, o indivíduo deve concentrar-se em atividades cognitivas e investigativas. Resolver o problema passa a ter prioridade em relação ao projeto original. (WAGNER, 2012, p. 33).

Além da relevância temática ou pragmática do problema, há a relevância interpretativa em que o agente ganha conhecimento ao solucionar o problema. A interpretação é uma extensão da relevância temática, o que significa que reconhecer o problema já é parte de uma interpretação mais aprofundada (WAGNER, 2012, p. 33).

A combinação desconhecida para o leitor ou visitante será o novo contexto, ou circunstância, em que se encontra. Outros indícios podem orientá-lo na “compreensão” do método compartilhado, como ler os textos da crítica sobre a obra ou sobre o artista, identificar a organização da curadoria. Alguns indícios remetem à tipicidade (do mesmo modo como se atribui comportamentos e personalidades típicas a outros agentes), por exemplo, ao se afirmar que uma obra de arte é “moderna” ou “clássica”, de modo geral e abrangente. E, semelhante à interação cotidiana, há sempre um grau de tipicidade e idealização que pertence à noção de subjetividade, e que, no caso de obras, corresponderia à interpretação final, à unidade com outras do mesmo artista e sua intenção como construção narrativa. Como entre agentes, há algo que não se esgota em termos de conhecimento e apreciação das obras.

Para Iser, o contexto da obra restringe-se ao texto. Os significados evocados e confrontados não estão presentes no texto sob a forma de signos linguísticos, mas serão produzidos pelo leitor através das orientações dos signos linguísticos. “Trata-se de apreender a experiência estimulada pelo texto, o que leva inevitavelmente à sua realização; esta se opera através das orientações que dirigem o leitor” (ISER, 1996, p. 55).

Os indícios de orientação da obra de arte, no entanto, estão nela e no seu entorno, e englobam os títulos e textos como signos linguísticos, diferente, portanto, da literatura. A preestrutura da obra se compõe de elementos do mundo que não são apenas linguagem, mas materiais e objetos – madeira, tecido, tinta e, as caixas de “Brillo Box” de Warhol (Figura 13), e a “Fonte” de Duchamp (Figura 15).

A diferença entre os contextos é que a obra é concebida para ser observada publicamente. Com exceção de algumas obras que são doações ou integram imediatamente coleções privadas, todas pressupõe um espaço público de observação.

Figura 15



Fonte: Disponível em: <http://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Duchamp_Fontaine.jpg>. Acesso em: 18 mar. 2014.

A preestruturação da literatura é uma estrutura verbal, não só porque opera com termos linguísticos, mas também porque se dirige ao leitor sob a forma de diálogo. A parte que cabe ao leitor não é linguística, é imaginária, é uma experiência que resulta desta preestruturação. Para isto, ele precisa estabelecer um acordo com esta estrutura (que é um uso, um método), interagindo com ela, e deixar que sua ação e interpretação sejam orientadas.

Quase toda estrutura discernível em textos ficcionais mostra esse aspecto duplo: ela é estrutura verbal e estrutura afetiva ao mesmo tempo. O aspecto verbal dirige a reação e impede sua arbitrariedade; o aspecto afetivo é o cumprimento que é preestruturado verbalmente pelo texto. Uma análise da interação resultante dos dois polos promete evidenciar a estrutura de efeito dos textos, assim como a estrutura de reação do leitor. (ISER, 1996, p. 51).

A “estrutura verbal” controla a arbitrariedade da interpretação do leitor, enquanto o “aspecto afetivo” relaciona-se com o cumprimento ou ação imaginativa orientada do leitor. Ser uma estrutura verbal, sob a forma de diálogo, não significa que deva se dirigir na primeira pessoa ao leitor, mas que tem uma operação semelhante aos acordos metodológicos cotidianos de orientação de ação e interpretação. Esta semelhança refere-se à apropriação dos termos por um grupo ou organização. O uso, para além do significado estabelecido, depende de que os intérpretes e o contexto o validem.

As teorias que compreendem a linguagem como ação tendem a se opor à semântica como abordagem representacional da linguagem. O próprio Giddens ao referir-se à etnometodologia e ao interacionismo simbólico opõe ambas as teorias a partir da função que a linguagem irá assumir. A linguagem como símbolo para o interacionismo simbólico “é distinto do ponto de vista da etnometodologia, no qual a linguagem é concebida não apenas como um conjunto de símbolos e sinais, ou como um modo de representar as coisas, mas como ‘um meio de atividade prática’, um modo de fazer as coisas”. (GIDDENS, 1998, p. 286). As dimensões semânticas e sintáticas – como representação – fazem parte da pragmática, como a relação entre linguagem e usuário pressupõe a relação dos signos entre si, e dos signos com os objetos. (ISER, 1978, p. 54). Tomar a obra em sua dimensão semântica somente, ou sua significação, é reduzi-la à “representação de valores socialmente dominantes” (ISER, 1996, p. 40), já que o texto contém elementos de familiaridade de sua época.

Na ficção, a estrutura operacional é composta pela linguagem primária e outra secundária que é o uso que o texto de ficção faz da linguagem primária. A linguagem secundária vai compor o contexto, ou as “circunstâncias ficcionais” do texto, ou ainda “estratégias” do texto (ISER, 1996, p. 159). A linguagem primária diz respeito à apropriação pelos textos de sistemas de convenções do mundo real para se comunicar com o leitor, são a língua, regras, vocabulários existentes. A apropriação do fundo de conhecimento comum é semelhante ao modo como qualquer sistema de relevância faz, retirando dos “vistos, mas não percebidos” um modo de orientar a interpretação.

A linguagem primária, como o fundo de conhecimento comum, é o que é percebido pelo senso comum não por sua racionalidade (como narrativa acordada acerca de fins, causas, motivos que justificam tomadas de decisão, etc.), mas como aquilo que “é”, que “sempre foi assim”, pela tradição ou pelos hábitos (SCHÜTZ, 2012, p. 25). Iser chama de “estrutura vertical” o que organiza esta linguagem para que tenha validade temporal, hierárquica e original. Pertence à linguagem primária, tudo o que é familiar ao visitante de uma exposição ou leitor de ficção – a língua, a “normas sociais e históricas, ao contexto sociocultural no sentido mais amplo” (ISER, 1996, p. 130), a typicalidade cotidiana.

Mas, é esse deslocamento para o interior do texto que começa a distinguir a linguagem do texto e a do dia a dia, o material utilizado na obra e aquele que é apenas “coisa”. Segundo Danto, “o conceito de obra de arte tem a mesma função de expulsar da realidade os objetos aos quais é aplicado, [...]” (DANTO, 2010, p. 54).

Duas narrativas – a mimese e a arte moderna –, no entanto, são dominantes, nas artes plásticas, como orientação para interpretação. A mimese reduz a operação de uso e expressão

da obra à identificação com seu conteúdo, e a arte moderna reduz os indícios à sua materialidade, ela não representa. Em ambas as situações, mais do que uma redução da observação de obras à visualidade “pura”, a obra transparente e a obra como matéria, os indícios “naturalizados” remetem a um padrão típico, no primeiro caso, a obra não descontextualiza os elementos de que se apropria. Não há um novo contexto, mas uma reprodução dos usos e métodos do cotidiano. No segundo caso, há uma tentativa de se opor à obra mimética, recusando-se a admitir qualquer representação, e a orientação de uso se restringe ao estrito do suporte: tinta e tela para pintura, volume e matéria para escultura. Se voltar para a materialidade da obra está relacionado com o desejo de despir a arte dos significados relativos à narrativa (o que tem a ver com a literatura), à tridimensionalidade (a profundidade como hierarquia entre planos e, por conseguinte, entre significados), ao figurativo/antropomorfismo (como sistema etnocêntrico de significados cuja forma privilegiada é a da arte ocidental). A obra denota a imagem que mimetiza, o objeto que utiliza, a matéria de que é feita, em vez de orientar a produção de significados pelo receptor, ou ela é só o que mostra, os significados naturalizados pela presença da matéria e da imagem.

No entanto, segundo Iser, o texto não remete a “objetos empíricos dados de antemão” (imagens, objetos, matérias). Ele é uma organização de símbolos que representa a “fala” e sua “potencialidade de uso de símbolos” (ISER, 1996, p. 120). Logo, o texto orienta e não produz/denota significados, ele mesmo. “[...] a interpretação ganha uma nova função: em vez de decifrar o sentido, ela evidencia o potencial de sentido proporcionado pelo texto” (ISER, 1996, p. 54).

Diferente dos signos linguísticos, em que a leitura é claramente compreendida como uma operação mental, e não “espontânea”, a visualidade dos materiais, objetos e “coisas” que compõem a obra pode ser considerada desprovida de dimensão cognitiva e afetiva, e, portanto, idêntica para todos. Quando, na verdade, a visualidade é um das componentes da percepção e está imersa em diversos contextos:

Sempre seguindo o mesmo fio imaginário, é claro que esse espectador jamais tem, com as imagens que olha, uma relação abstrata, “pura”, separada de toda realidade concreta. Ao contrário, a visão efetiva das imagens realiza-se em um contexto múltiplemente determinado: contexto social, contexto institucional, contexto técnico, contexto ideológico. (AUMONT, 2005, p. 15).

Na Figura 2, quando nos referimos ao “reconhecimento” como um dos usos das representações miméticas, deve-se levar em conta que ele depende da memória (AUMONT, 2005, p. 82), da distinção entre fantasia/representação e realidade (DANTO, 2010, p. 52), da

identificação do arranjo espacial na forma bidimensional e tridimensional (AUMONT, 2005, p. 63): o “[...] trabalho de reconhecimento, na própria medida em que se trata de *re*-conhecer, apoia-se na memória ou, mais exatamente, em uma reserva de formas de objetos e de arranjos espaciais memorizados [...]” (AUMONT, 2005, p. 82), entre outros.

Estes recursos cognitivos também estão presentes nas “estratégias” de observação das imagens, já mencionadas, a “regra do etc” e do “olhar informado” (ver Figuras 6 e 7), pois a completude de imagens (da “regra do etc”), identificação de formas e cores, etc. implica em memória; assim como a orientação espacial (do “olhar informado”) depende dos sistemas de relevâncias que o espectador compartilha, as expectativas que remetem a eventos passados e futuros. E, daí porque se podem dar diferentes usos às mesmas imagens.

Para desenvolver a questão sobre a obra de arte não como reprodução da realidade ou “material” (não representação, “coisa-em-si”), partimos da afirmação de Iser de que na literatura os termos linguísticos da ficção são signos “icônicos” que orientam a produção de significados, e não os denotam. Segundo Iser, os signos da ficção “[...] servem menos para a designação dos significados do que para apresentar instruções para a produção de significados” (ISER, 1996, p. 122). A estrutura do texto é de orientação e não de denotação.

Quando trabalhamos com Garfinkel observamos que a ação dos agentes é possível devido à investigação informal que produzem sobre o contexto em que se encontram. Eles se utilizam de indícios e recursos de gestão para orientarem e serem orientados nas ações e interpretações. Portanto, ao tomar a estrutura da obra como orientadora da produção de significados a consideramos com um típico contexto que orienta o agente.

Na citação seguinte, o autor opõe o signo icônico de Umberto Eco, de orientação, ao de Charlie Morris de designação do significado e sugere que poderia haver distinção entre a função do receptor da literatura e a do das artes plásticas. Como, nas artes plásticas, as imagens táteis, visuais e materiais que constituem a obra de arte já estariam presentes, independentemente da produção imaginativa do receptor, o significado não seria evocado pelo visitante, mas designado pelas próprias imagens táteis, visuais e materiais existentes (grifo nosso):

Mas a autorreferencialidade não pode significar autossuficiência, pois nesse caso o acesso à arte e à literatura seria bloqueado. O próprio Morris sugeriu por isso que entendêssemos os ícones como a representação total do objeto designado, e isso significa que os signos icônicos não mais denotam, pois eles próprios são o que designam. *Tal definição pode parecer ainda plausível para as artes plásticas, mas no caso da literatura ela encontra dificuldades insuperáveis.* (ISER, 1996, p. 121).

A citação acima sugere que os signos das artes plásticas, diferente dos da literatura, podem funcionar “como a representação total do objeto designado”, porque além de denotar diretamente um objeto no mundo, como a mimese, ele pode ser o designado, como os *ready-made*, objetos e materiais. Sobre a definição de signo denotativo e designativo em Morris:

O *designatum* não é idêntico ao objeto. É menos o objeto e mais as propriedades dele que o signo permite ao intérprete perceber. Todo signo tem um *designatum*, que é seu correlato no processo da semiose. Mas nem todo signo se refere a um existente atual. Morris reserva a classificação de *denotatum* ao existente ao qual ele faz referência. Um *designatum* não é uma coisa, um objeto, mas um tipo de objeto, uma classe de objetos determinada por certo número de propriedades. Uma classe pode ter vários membros, um só, ou nenhum. Os *denotata* são os membros da classe. (ARMENGAUD, 2006, p. 42)

A citação acima mostra que o signo designativo “não é uma coisa, um objeto, mas um tipo de objeto, uma classe de objetos determinada por certo número de propriedades”, que identificamos com a tipicidade do objeto, suas propriedades de classe, gerais. Se tomarmos uma obra como designativa, ela deve se referir aos significados típicos de um objeto existente (denotado) ou não. E, se as tomarmos como “representação total do objeto designado”, as obras “são o que designam”, não remetem, mas contêm, elas mesmas, as características típicas dos objetos, seus significados, como os *ready-mades*, objetos e matérias. Não há espaço, realmente, para a participação do observador.

3.1.1 Mimese e arte contemporânea

São duas as relações, que identificamos, das obras de arte com o mundo (objetos, materiais, imagens de que são feitas): primeiro, partimos da mimese, as obras como imitações do mundo, a obra designa características típicas de um objeto que pode existir (o denotado), ou não. Como estamos pensando a interação do ponto de vista da etnometodologia e da fenomenologia do mundo da vida social, o que é visibilizado pela obra orienta o visitante ou público de obra na “compreensão” do contexto/obra. E, neste caso, específico, o mundo está visivelmente presente pela imitação por semelhança. Como orientar a produção de significados pelo público, se é o mundo que ali se encontra? Os significados evocados seriam os do “mundo da vida social”, do senso comum? Então para que arte?

Quem precisa, e qual o sentido e a finalidade de ter cópias exatas de uma realidade que já temos diante de nós? Quem precisa de imagens isoladas do Sol, das estrelas e

de tudo o mais, se podemos ver todas essas coisas e se tudo o que aparece refletido num espelho pode ser visto no mundo sem ele? Qual a finalidade de destacar as aparências do mundo e mostrá-las refletidas numa superfície? Isso escapava à compreensão de Sócrates. E se tudo o que a mimese fazia era uma inútil reprodução de aparências, a perplexidade de Sócrates quanto à condição da arte assim caracterizada justificava-se perfeitamente. (DANTO, 2010, p. 43).

A segunda leitura sobre a estrutura da obra, é que ela não imita o mundo, não o designa, não tem título orientador, não há significado interno, não remete a nada além daquilo que é visualmente constatável: sua materialidade – tinta, papel, o próprio objeto *ready-made*. Então, neste caso, o mundo também está presente, a obra não indica, ela não denota o mundo externo, mas sua própria matéria, ela seria a “representação total do objeto designado”, porque ela é o designado.

Na primeira leitura, a imitação é um tipo de representação que pressupõe a semelhança com o que denota, porém nem toda semelhança é imitação. Semelhança entre duas imagens não significa que uma imite a outra, por exemplo, em um dos exemplos que abrem a pesquisa, os diversos quadros vermelhos de uma exposição hipotética (Figura 1) se assemelham, mas não imitam uns aos outros.

É um fato reconhecido que a semelhança ou mesmo a similitude perfeita entre pares de coisas não faz de uma a imitação da outra. Uma das exigências de minha exposição de superfícies vermelhas, decorrente da lógica mesma do princípio que deviam exemplificar, era que todos os itens se assemelhassem uns aos outros. Mas cada um era independente dos demais, como se nota em minha descrição, e nenhum imita qualquer outro [...]. (DANTO, 2010, p. 49).

Além de se assemelhar, a imitação representa, e daí, para Danto, que arte e mimese se confundem. Ambas são representações (referem-se a alguma coisa para além delas), mas de modo diferente. Enquanto a mimese apresenta o que representa (não há diferença entre o representado e representação), a arte representa para expressar algo sobre o representado, o mundo ou uma ideia. Por isto que, na mimese, a visualidade tem valor, pois o signo “designatum” não se distingue do denotado. Enquanto a obra expressa uma ideia, um conceito, é imaterial (grifo nosso).

Deve-se creditar à teoria antiga o mérito de ter compreendido corretamente a relação entre arte e realidade, e seu único erro ou estreiteza de visão residiu na suposição *de que a representação se restringe a estruturas imitativas*; por isso, a teoria da arte como representação não foi capaz de encontrar um lugar para as obras que apesar de terem propriedades representacionais eram claramente não miméticas. (DANTO, 2010, p. 135).

A mimese e sua relação com a arte se deve à existência de dois momentos distintos do conceito de representação. Em “A origem da tragédia”, Nietzsche (DANTO, 2010, p. 129)

afirma que os rituais dionisíacos de caráter religioso evocavam os deuses em presença, por encarnação. A “re-apresentação” do deus, em que o deus “realmente” se apresentava transformou-se na representação por delegação, o “designatum” que, estando no lugar do denotado, ainda assim apresenta-o, e se pode reconhecê-lo visualmente.

Se aceitarmos que as representações miméticas se desenvolveram a partir daquilo que os antigos pensavam ser representações, naquele sentido originário – (re)apresentações da coisa em si –, então, assim como era possível acreditar, nesse primeiro caso, que a coisa estava literalmente presente, também era possível alimentar a falsa crença de que nas representações miméticas a coisa está literalmente presente, [...]. (DANTO, 2010, p. 58).

Neste segundo momento do conceito, o ritual é deslocado para o teatro, na cidade. O público passa a ocupar a função de observador e os atores a de representar, sabem que não encarnam o deus, mas o imitam como a arte imitaria a realidade.

Em um dos casos, a relação era de identidade – se vemos a aparência, vemos a coisa. No outro era de designação – abrindo-se entre a realidade e suas representações uma espécie de lacuna comparável, se não idêntica, à que parece separar a linguagem da realidade, quando a primeira é entendida em sua capacidade representacional ou descritiva. (DANTO, 2010, p. 59).

Na função de designação, cada vez menos necessária à arte, o significado interno é que passou a ter valor para a mimese: “Pode-se distinguir então um sentido interno de representação, que tem a ver com o conteúdo de uma imitação, de uma imagem de uma ação, e um sentido externo, que tem a ver com o que a imitação, ou a imagem, ou a ação, denotam” (DANTO, 2010, p. 122). Uma obra sem referência/denotado ainda pode ser imitativa, desde que se assemelhe ao que representa. O desenho dos cães da Figura 2, por exemplo, não tem referência/denotado, os cães não existem, mas o desenho se assemelha a “cães” de modo geral, como o signo “designatum” sem denotado de Morris, que se refere às características gerais do objeto que representa.

Quando essa relação mágica de identidade [entre aparência e coisa] complexa desapareceu e as estátuas passaram a ser interpretadas como meras representações dos reis e dos deuses, não houve necessidade de modificação da forma para mudar a função semântica. Melhor dito, nas estruturas da magia essas figuras e ritos não tinham nenhuma função semântica; somente a adquiriram quando começaram a ser representações no sentido de estarem no lugar daquilo com que se acreditava que parecessem. Com o tempo, “estar no lugar de”, ou seja, a função denotativa, tornou-se cada vez menos importante para as obras de arte, salvo em ocasiões comemorativas especiais, nos retratos, nas pinturas históricas e outras do gênero. (DANTO, 2010, p. 128).

Há, portanto, dois tipos de representação semântica relacionados à mimese e às obras. O conteúdo/significado da obra, quando as imagens são “de” ou “sobre alguma coisa”, e a designação quando “estão no lugar de alguma coisa”⁶ (DANTO, 2010, p. 121). O designativo é um conceito “relacional”, ele relaciona a representação a alguma entidade ou objeto do mundo real, por meio de semelhança ou não. Por exemplo, nas sugestões um tanto absurdas de Danto, mas possíveis na arte contemporânea: “Talvez não seja adequado que o World Trade Center esteja no lugar *daquela* mosca caseira ou que um som de apito esteja no lugar da pirâmide de Quéops, mas à parte essas questões de exequibilidade, *estar no lugar de* é uma mera relação de demonstração ou designação” (DANTO, 2010, p. 123).

Para exemplificar, como a designação pode ser encontrada em obras de arte, não da forma mimética, mas expressando algo sobre o que designa, utilizamos uma obra do artista de *Land Art* ou *Earthwork*, Robert Smithson, “Leaning Mirror”, 1969. (Figura 16)

Figura 16



Fonte: Disponível em: <<http://www.lannan.org/art/artist/robert-smithson/>>. Acesso em: 02 de jan. 2014.

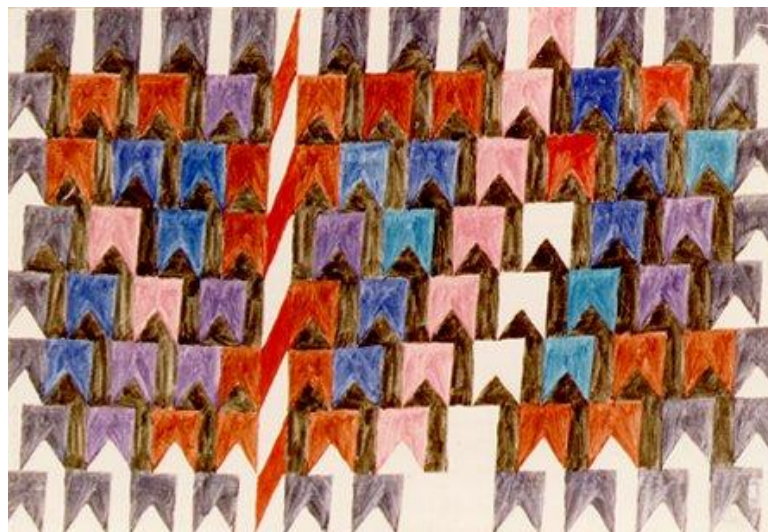
O espelho, ao modo da metonímia, da parte pelo todo, expressa por designação as áreas industrializadas de Nova Jersey e o estilo de vida das cidades periféricas, suburbanas, que giram em torno dos grandes centros. Enquanto a areia expressa a vida livre do mercado e da vida moderna. A ideia é de que as periferias se transformaram em cidades “de ficção científica”, como paisagens de néons e vidros, autoestradas e estacionamentos, pouco propícios à vivência

⁶ “Sinn” e “Bedeutung”, respectivamente, utilizando a nomenclatura de Frege segundo Danto (2010, p. 121).

humana. A areia de desertos ou lagos salgados designam os últimos espaços “livres” do mercado e da industrialização, ocupados pela *Land Art*. A *Land Art* com grandes escavações e transformação das áreas inabitadas propunha uma crítica ao mercado da arte e à sociedade de consumo, pois que as obras resultadas dessas intervenções eram invendáveis. Ao fim, a própria *Land Art* foi englobada pela lógica do mercado, sob a forma de investimentos e compra de terrenos, ou sob a reprodução em livros das imagens (AGUIRRE, 2007).

Retomando o debate, enquanto a designação é relacional, o significado interno (conteúdo) é “não-relacional”. Desde que se possa identificar características típicas do objeto ou assunto “de” que trata, pode-se atribuir o significado desejado. Na pintura “Bandeiras e mastros” de Alfredo Volpi (Fig. 17), por exemplo, é possível identificar “sobre” ou “de” que são as imagens. E atribuir os significados relativos a bandeiras em geral, e não àquelas bandeiras especificamente, como é o caso do espelho e terra acima. À medida que a abstração vai tomando conta das pinturas de Volpi, os espaços entre as bandeiras passam a se parecer com telhados de casinhas, remetendo às considerações de Aumont sobre o “olhar informado” e as expectativas da observação.

Figura 17



Fonte: Disponível em: <<http://www.bcb.gov.br/ingles/galeria>>. Acesso em: 3 jan. 2014.

Algumas obras são miméticas (com ou sem designado), mas outras claramente não são. A obra como representação não pretende apenas reproduzir o objeto, mas expressar algo sobre alguma coisa ou sobre o objeto. Este objeto pode ser um designativo, ter uma relação direta, “estar no lugar de” alguma coisa, ou ser um conteúdo ao qual é atribuído um significado, mas a operação que a obra faz, seu “uso” “transcende toda consideração semântica (considerações de *Sinn e Bedeutung*)” (DANTO, 2010, p. 220), é uma pragmática.

As convenções, quando deslocadas de seu contexto inicial, “se revelam”, “deixam de ter função reguladora porque tornam-se tema” (ISER, 1996, p. 115), como a mimese seria tema para Pop Art, segundo Iser, e que se verá mais adiante. Esta seria a função da ficção, a despragmatização da realidade (ISER, 1996, p. 115).

3.1.2 Arte moderna, materialidade e arte contemporânea

A segunda leitura das obras como “representação total do objeto designado”, refere-se às obras que não têm designado/referência, nem conteúdo (não tem qualquer representação interna, “a obra é sobre nada, é vazia”), o que lhe resta é a materialidade de que é feita. A obra é “representação total do objeto designado” porque ela “é” o designado, a matéria de que é feita está presente para ser vista e não “disfarçada” em representação. A obra de Smithson (Figura 16), “Leaning Mirror”, de espelho e areia expressa uma crítica à condição suburbana e periférica a que seu estado foi relegado.

Na arte moderna, mais especificamente, o expressionismo abstrato, pós-segunda guerra, recusa qualquer interpretação. A tinta está ali para ser vista em sua textura, assim como os pregos e a madeira de uma escultura. Na figura 18, Jackson Pollock, respinga a tinta sobre a tela no chão. Se afirmamos que é possível identificar o designado com a matéria da obra, também podemos tomar o conteúdo/“sinn” negado pela obra, como a si mesmo, o “sobre” ou “de” que é a obra é sua matéria.

Figura 18



Fonte: Disponível em: <http://www.en.wikipedia.org/wiki/Jackson_Pollock#mediaviewer/File:Namuth_-_Pollock.jpg>. Acesso em: 13 jan 2014.

Na literatura, Iser critica a análise moderna como uma reação à crítica do século XIX de “redução do texto ficcional a uma significação referencial” (ISER, 1996, p. 34). Segundo o autor, a ficção no século XIX reflete a realidade em crise dos sistemas universais e estáveis de explicações do mundo (“da teologia às ciências”, ISER, 1996, p. 40). Estes sistemas se tornam parciais e reciprocamente anuláveis pelo aumento de suas complexidades, e a literatura parece ser o único capaz de explicá-los.

O crítico possuía no século XIX tal importância porque a literatura, enquanto peça central da religião da arte dessa época, prometia soluções que não podiam ser oferecidas pelos sistemas religiosos uma extraordinária significação histórica. A literatura equilibrou as deficiências resultantes de sistemas que postulavam validade universal. (ISER, 1996, p. 28).

No entanto, a própria arte enquanto sistema se define como parcial, e refletir o mundo “significaria devolver-lhe um caráter representativo da totalidade, que, mesmo por ser arte parcial, ela perdera”. (ISER, 1996, p. 38). A passagem para a crítica moderna é um retorno para o interior do texto em busca de relações mais “objetivas”. Na citação abaixo, Iser refere-se ao *New Criticism* como um dos movimentos modernos de análise de obras (grifo nosso):

Um exemplo instrutivo dessa questão é o *new criticism*, que assinala um momento crucial da interpretação, pois abandona a parte decisiva da norma clássica, ou seja, *a obra não é mais aqui vista como objeto em que a análise capta a significação de valores socialmente dominantes*. Tal busca de significação foi eliminada pelo *new criticism*, que *concentra seu interesse nos elementos da obra e suas interações*. Desse modo, os *procedimentos funcionais do texto* ganham primazia. Mas esse novo campo de análise continua repercutindo a força da velha interpretação. O valor da obra se determina pela harmonia de seus elementos; noutras palavras, quanto mais heterogêneos são eles a princípio e quanto mais difícil é interrelacioná-los por causa de suas ambiguidades, tanto maior o valor estético da obra, desde que, por fim, suas partes se harmonizem. (ISER, 1996, p. 43).

Para Keith Cohen (1983), o *New Criticism* propunha uma análise “técnica” dos textos. Esta escola, com alguma herança das escolas formalistas europeias, ilustrou como a arte moderna exigiu que a recepção se voltasse para a própria matéria da obra, o texto a partir da sintaxe e da semântica. “A novidade do *New Criticism* residia numa abordagem intrínseca do objeto literário. Assim sendo, eram abolidos nítida e deliberadamente os traços das abordagens ‘extrínsecas’, históricas, biográficas e sociológicas que proliferavam na época” (COHEN, 1983, p. 5). Para W. K. Wimsatt e M. C. Beardsley (já citados quando nos referimos à intenção do autor) a análise de um poema se deve à prova interna, a “descoberta através da semântica e da sintaxe de um poema, através de nosso conhecimento habitual da linguagem, através das gramáticas, dos dicionários, de toda literatura [...]” (WIMSATT; BEARDSLEY,

1983, p. 92). A prova externa negada “é particular ou idiossincrático, não uma parte da obra enquanto fato linguístico” (WINSATT; BEARDSLEY, 1983, p. 92). Abaixo, os números referem-se às provas internas (1) acima, (3) aos usos, e (2) às provas externas.

Há (3) *uma espécie intermédia de prova sobre o caráter do autor ou sobre os significados privados ou semiprivados, que se ligam a palavras ou temas de um autor do círculo a que pertencia. O significado de uma palavra é a história desta palavra e a biografia de um autor, a maneira como usava a palavra. As associações que a palavra assumia para ele, participam da história e do significado da palavra. Mas os três tipos de prova, especialmente (2) [prova externa] e (3), se ocultam um no outro tão sutilmente que nem sempre é fácil traçar uma linha entre os exemplos. Daí surge a dificuldade da crítica.* (WINSATT; BEARDSLEY, 1983, p. 92 – grifo nosso).

O uso de significados pelos autores ou grupos é considerado problemático para avaliações de caráter mais “objetivo”.

Nas artes plásticas, para Clement Greenberg (DANTO, 2010, p. 154), crítico expoente da arte moderna, a coincidência entre obra e matéria na modernidade tinha consequências sociais: a “pintura diluída em pura textura, sensação” é o fim de “todas as distinções hierárquicas” já que “nenhuma experiência é intrínseca ou relativamente superior a qualquer outra” (DANTO, 2010, p. 154).

A citação de Greenberg está relacionada com o fim da arte renascentista, representada pela pintura de cavalete que, presa à altura dos olhos, lançavam o observador pela janela “renascentista”, para além da materialidade e planaridade da tela, como em “A santa ceia” de Leonardo da Vinci (figura 19).

Figura 19



Fonte: Disponível em: <http://www.en.wikipedia.org/wiki/File:C3%9Altima_Cena_-_Da_Vinci_5.jpg>. Acesso em 3 mar. 2014.

A pintura de cavalete inaugurou a perspectiva, o ponto de vista hierarquicamente privilegiado, a partir de onde o quadro é pintado e observado. É contra isso que se volta a arte moderna e a valorização da matéria de que é feita.

Os expressionistas abstratos aplicavam as tintas em camadas espessas e evitavam as transfigurações a que sempre eram induzidas pelas imagens e pelos temas: substância e tema eram uma só e a mesma coisa. [...] O artista, como descreveu Harold Rosenberg, utiliza a tela como uma arena; lança sobre ela toques de pincel que não tem *nenhum significado ulterior* e no *máximo se referem si mesmos* (DANTO, 2010, p. 167 - grifo nosso).

A arte moderna reagiu à referência/“Bedeutung” (“no máximo se referem si mesmos”), ao conteúdo/sentido/“sinn” (“não tem nenhum significado ulterior”), à narrativa, à interpretação ao abolir o figurativo e destacar as propriedades “realmente” relevantes da pintura e da escultura, a planaridade e a tridimensionalidade.

Desde os primórdios da pintura a tinta sempre foi transformada em alguma coisa – santos sofrendo martírios, arranjos de maçãs, montanhas, donzelas –, como se fosse uma substância mágica que pudesse se converter em qualquer coisa que um habilidoso desejasse. Os espectadores, por seu turno, sempre a desconsideraram, olhando através e além dela para ver o que quer que os pintores tivessem feito com ela. O artista olfativo deseja torná-la opaca, dando-lhe formas excêntricas e resistentes à identificação e à interpretação. Nessas obras, negligenciar a tinta é perder a obra inteira, [...]. (DANTO, 2010, p. 199).

O “artista olfativo”, na citação acima, é como Duchamp se refere “aos pintores apaixonados pelo cheiro da tinta” (DANTO, 2010, p. 199). Ao destacar a materialidade, qualquer um poderia ser observador de obras, pois sua referência e significado/“sinn” (se é que existem) coincidem com a matéria ou com objeto diante do observador. A interpretação carregada de erudição é substituída pela observação “pura” da forma e da matéria.

A coincidência entre obra e matéria pela modernidade é criticada por Danto, primeiro pelo fato de, como na literatura, a modernidade acabar por validar regras de avaliação interna da obra, como “escala”, planaridade, textura que gerou novas hierarquias. O crítico, cujo “olho treinado” seria capaz de apreender a obra de um só golpe, evitando a contaminação por teorias hierarquizantes, passou a fazer a mediação.

O segundo ponto de crítica é que remeter à pura materialidade da obra não retira sua condição de representação que é transcendente à materialidade. Referir-se à matéria de uma obra, dependendo do contexto, pode ser uma afirmação altamente elaborada e compartilhada por pequeno grupo ou sistemas de relevância que não tem nada a ver com espontaneidade, ruptura com hierarquias, acesso e senso comum.

A frase “Isto é tinta preta e tinta branca” tanto pode ser usada para rejeitar afirmações artísticas quanto pode ser *em si mesma* uma afirmação artística. O que quero sugerir é que o retorno do artista olfativo à fisicalidade da tinta se deu em meio a uma atmosfera impregnada de teorias da arte e de história da arte (que ele conhece), e que nesse movimento ele rejeitava de uma forma artística toda uma classe de posicionamentos em face dos objetos de arte. (DANTO, 2010, p. 200).

Segundo o autor, dificilmente o “homem comum” (ideal moderno do observador de obras) observaria uma obra apenas por suas partes materiais sem o recurso a teorias e história da arte. E o que justifica isto é que embora a arte moderna identifique obra e material, eles nunca coincidem. Obra e matéria têm estatutos distintos, os predicados que se atribui aos materiais não são os mesmos que se atribuem às obras, mesmo quando os materiais são os mesmos. Por exemplo, na citação a seguir:

Mesmo assim, uma distinção ainda deve ser feita entre meio e matéria, como demonstra a observação de que os predicados em questão, embora se apliquem a desenhos sem conteúdo, não podem ser usados para qualificar a matéria pura de que são feitos os desenhos, pois não são aplicáveis diretamente aos objetos reais e muito menos ao papel e ao nanquim, eles também objetos reais. Os predicados que são verdadeiros para as obras de arte não são verdadeiros para as contrapartes materiais das obras de arte. (DANTO, 2010, p. 234).

Termos usados para analisar “desenhos sem conteúdo”, como “vazio” e “planar”, que são “juízos estéticos” (DANTO, 2010, p. 35), não poderiam ser aplicados ao papel e ao nanquim fora da obra. As obras pertencem à classe ontológica semelhante à da linguagem, pela distância que têm em relação ao mundo. Tão logo a matéria é incorporada à obra ela se transfigura e passa a ocupar a classe das representações e não das “coisas”. “As obras de arte se transformaram na espécie de representação que a linguagem é hoje para nós, [...]” (DANTO, 2010, p. 128). Sobre a comparação entre arte e linguagem como representação: “Isso não quer dizer que a arte é uma linguagem, mas apenas que sua ontologia é coerente com a ontologia da linguagem” (DANTO, 2010, p. 136). Por exemplo, sobre o fato de que as obras têm títulos, enquanto as coisas têm nomes “[...] apenas por força de uma classificação ontológica: meras coisas não têm direito a títulos. Um título é mais que um nome; geralmente é uma orientação para a interpretação ou a leitura de uma obra.” (DANTO, 2010, p. 35).

Um título é mais do que um nome ou uma etiqueta: é uma *direção* para a interpretação. Dar títulos neutros ou chamar uma obra de “Sem título” não propriamente destrói, apenas distorce o tipo de conexão a que me refiro. “Sem título”, como vimos antes, ao menos implica que trata de uma obra de arte, o que nos leva a buscar nossa forma de abordagem. (DANTO, 2010, p. 183).

Algumas obras de arte contemporâneas (se tomarmos arte contemporânea como o que se produziu desde o fim da narrativa da arte moderna – DANTO, 2006) remetem às duas abordagens que fizemos da obra, a mimese como reprodução do denotado ou a obra sem significado e referente, cujo único objeto é seu próprio meio de produção.

3.1.3 Algumas considerações sobre a Pop Art

Na citação de Goldsmith sobre os filmes de Andy Warhol (Figura 20), dentre eles “Empire”, o autor refere-se a “quadros mecânicos e filmes impossíveis de assistir, nos quais literalmente nada acontece” (2013, p. 226). O filme tem duração de mais de 8 horas, com uma câmera fixa no prédio em frente, a Fundação Rockefeller, e a exibição é a reprodução sem cortes. Logo, o filme “reproduz” uma observação “natural” ou cotidiana do Empire States. O público da obra observa o filme, como se observasse o prédio, a obra é transparente, coincide com seu designado/denotado (àquilo a que se refere) ou a si mesma, a filmagem, já que não há nenhum conteúdo específico, a não ser o próprio prédio.

Figura 20



Fonte: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=89507>.
Acesso em 20 jan. 2014.

No entanto, podemos partir do predicado utilizado por Goldsmith (“nos quais literalmente nada acontece”) que só teria sentido se fosse relativo à obra, e não à observação simples de prédios, pois diante da observação de prédios o esperado é que nada ocorra. Isto já criaria uma diferença entre obra/representação e representado/designado. Ao mesmo tempo, o

fazer referência a si, à técnica da filmagem, próprio da arte moderna, poderia ser um argumento (não há nada para ser visto), mas o fato de haver uma imagem, especificamente, de um prédio emblemático dos EUA, por um artista específico, como Andy Warhol, obriga a uma relativização desta certeza.

Segundo o autor Gary Comenas (s/d), a ideia inicial de “Empire” era de que fosse um filme sonoro (o que não aconteceu depois), e um diálogo chegou a ser gravado durante as filmagens e revela como questões relativas ao sentido a ser produzido pelo filme, a expectativa do público e o risco de coincidir obra e denotado acima foram problematizados pela equipe (grifo nosso).

Conversa nomeada Verbatim por Gerard Malanga durante a filmagem de *Empire*
John Palmer / Henry Romney / Andy Warhol / Gerard Malanga / Marie Desert /
Jonas Mekas

John Palmer: *Por quê nada está acontecendo? Eu não entendo.*

Henry Romney: *O que você quer que aconteça?*

John Palmer: *Eu não sei.* A Fundação [Rockefeller] vai saber que você fez isto?

Henry Romney: Eu tenho a impressão de que tudo o que estamos filmando é a luz vermelha.

Andy Warhol: Oh, Henry! Jonas, é sua vez de dizer algo – está anotado aqui.

John Palmer: Jonas está trocando o filme como eu.

Henry Romney: *Andy, agora é a hora da “panorâmica”.*

John Palmer: *Definitivamente não!*

Henry Romney: O filme é um total engodo quando as luzes se apagarem.

John Palmer: *Você tem que ir onde a ação está.*

Andy Warhol: *Henry, qual o significado de ação?*

Henry Romney: *Ação é ausência de inação.*

Andy Warhol: Vamos falar coisas inteligentes.

Gerard Malanga: *Escuta, nós não queremos decepcionar/enganar [“deceive”] o público, querido.*

John Palmer: Nós estamos atingindo um novo marco.

Andy Warhol: Henry, diz Nietzsche.

Henry Romney: Outro aforismo?

John Palmer: Filmes B são melhores do que filmes A.

Andy Warhol: Jack Smith em cada garagem.

Marie Menken: *Um dia nós todos vamos viver embaixo da terra e este filme vai ser um sucesso.*

John Palmer: *A falta de ação nos últimos 3 rolos de 1200 pés é alarmante.*

Henry Romney: Você tem que marcar esses rolos com cuidado para não confundi-los.

John Palmer: Por que nós estamos ficando desleixados?

Marie Menken: Eu li em algum lugar que a arte é criada na diversão.

Jonas Mekas: *Você sabia que o Empire State Building balança?*

John Palmer: *Esta é a sessão de filmagem mais estranha da qual participei.*

Gerard Malanga: *Nós deveríamos focar as vidraças para o público olhar através.*

Andy Warhol: O Empire State Building é uma estrela!

John Palmer: *Algo aconteceu afinal?*

Marie Menken: *Não.*

John Palmer: *Bom.*

Henry Romney: *O script fala de uma “pan” justo neste ponto. Eu não entendo porque meus conselhos artísticos têm sido constantemente rejeitados.* (Para Andy:) a criança má está fumando erva novamente.

Andy Warhol: É como Flash Gordon voando no espaço.

John Palmer: *Eu não acho que algo aconteceu nos último 100 pés [de filme].*

Gerard Malanga: Jonas, de quanto tempo é essa entrevista?

Jonas Mekas: De quanto tempo você quiser.

Andy Warhol: 8 horas de excitação!

Gerard Malanga: Nós temos que manter a calma em todos os momentos.

John Palmer: Nós temos é que ter a licença desse filme. Será que Ivy vai cuidar do filme?

Gerard Malanga: Eu pensei que tivesse dito “Será que Ivy (Nicholson) vai estar bem?”

John Palmer: Isto é você que acha.

Andy Warhol: Você deveria estar anotando as coisas.

John Palmer: *Nada aconteceu na última meia hora. O público que vir Empire vai estar convencido depois, que o que assistiram do 44º andar do prédio da Time-Life, é uma embromação [a whole bag in itself].*

Jonas Mekas: Eu não acho que o último carretel foi um desperdício.

Henry Romney: (para John Palmer) Eu acho isso tudo muito divertido.

(CONVERSATION..., s/d.)

As frases grifadas acima revelam surpresa, desconforto, ironia e não concordância acerca da filmagem. O que significa que há alguns sistemas de relevâncias vigorando, e não um único, na produção do filme. Um destes sistemas revela desconforto e as expectativas de membros da equipe, e provavelmente do público, com a produção da filmagem: “Esta é a sessão de filmagem mais estranha da qual participei” ou “A falta de ação nos últimos 3 rolos de 1200 pés é alarmante”. Há expectativas de que o filme, como a fotografia, tendam a ter referentes, já que capturam dados do mundo por meios mecânicos e eletrônicos. Mas, ao mesmo tempo, a ação do referente é fundamental para o sucesso da filmagem, pois só assim, dentro de um sistema tradicional das artes, a filmagem poderia se “apagar” diante do objeto, tal como a obra mimética faz. Em uma fala, há a remissão explícita à “janela renascentista”, em que o referente se sobrepõe ao meio, como forma de atender às expectativas do público. “Nós deveríamos focar as vidraças para o público olhar através”. Em outra fala, a falta de “ação”, que justifique o filme “para todos os propósitos práticos”, poderia ser compensada pelo movimento da própria câmera “Andy, agora é a hora da ‘panorâmica’” ou “O *script* fala de uma ‘pan’ justo neste ponto. Eu não entendo porque meus conselhos artísticos têm sido constantemente rejeitados”.

A filmagem impede que a obra tome a forma da “janela renascentista”, pois não há nada para ver através. Inclusive Goldsmith afirma que “Na década de 60, os frequentadores de galerias logo aprenderam – como no caso dos filmes de Warhol – a *não ver*, e sim a pensar, escrever a respeito e discutir sem se deixar a oprimir pela necessidade de assistir por inteiro” (GOLDSMITH, 2013, p. 212 – grifo nosso). Há o deslocamento do olho como órgão de apreciação para a reflexão como um todo, porque como afirma Danto, numa crítica à definição ontológica, a arte não precisa mais se distinguir da realidade para ser arte.

Se utilizarmos a narrativa da arte moderna, e a possibilidade que a obra tem de não ter conteúdos e referir-se somente a si mesma, poderíamos afirmar que essa filmagem se esgota em seu suporte, já que não há significados quaisquer para além daqueles que exhibe sua materialidade. Mas, na própria citação acima, Goldsmith afirma que o sentido desta obra não pode ser capturado pelos sentidos visuais, mas é resultado de “construtos” mentais aos quais se refere Schütz. A visualidade deixa de ter importância (“já que não há nada para ver mesmo”) e a reflexão passa a ocupar o lugar da visualidade na produção de sentido. É esta remissão a outra coisa – próprio da representação e que também caracteriza a linguagem, a arte, e certas coisas no mundo –, que não estava presente na arte moderna.

Se compararmos esta obra com os primeiros filmes, que capturavam apenas os movimentos de pessoas e carros com o objetivo de celebrar a própria técnica, teríamos que fazer uma distinção: o filme, que não pretende ter conteúdo, tem, em seu foco, a torre de um prédio emblemático da sociedade moderna e capitalista. Não é um prédio qualquer, mas um edifício investido de significados, não só para a sociedade americana, mas para o mundo a partir de seu uso no cinema e como símbolo de poder econômico e político. O mesmo se poderia dizer do Rockefeller Center, sede da Time-Life, de onde foram feitas as filmagens. Todas estas referências culturais estão claras para a equipe, mesmo que os modos de compreensão sobre a filmagem sejam divergentes: “Nada aconteceu na última meia hora. O público que vir *Empire* vai estar convencido depois que o que assistiram do 44º andar do prédio da Time-Life é uma embromação [*a whole bag in itself*]”.

Iser afirma que a Pop Art parte das expectativas que o público tradicional tem de obras de arte como mimese/cópia e se utiliza delas para questioná-las. A Pop copia de fato objetos e, portanto, não teria nada a ser interpretado ou descoberto pelo público receptor. De fato, o que a Pop Art faz é transformar a cópia ou a mimese como seu próprio tema. No filme de Warhol que simula a observação “natural” do prédio, o filme copia “realmente” a realidade. Quando isto ocorre, inviabiliza a busca pelo significado oculto, já que tudo está à mostra.

Mas em que sentido é a *pop art* não-interpretável? Ora, ela simula produzir algo como cópia de objetos e assim corresponder a uma expectativa que visa a uma interpretação interessada em significações ocultas. Ao mesmo tempo, porém, a *pop art* torna esta meta tão transparente que o desmentido da cópia pela arte se converte em seu próprio tema. À medida que a *pop art* apresenta o efeito-de-cópia como objeto de exposição, ela recusa as possibilidades necessárias para que se realize aquela interpretação que visa traduzir a obra em sua significação. (ISER, 1996, p. 36).

A crítica à interpretação acima está relacionada com a procura pelo significado, e não como identificação das operações que a obra faz, segundo Danto. A edição no cinema serve à

criação de narrativas, uma de suas características fundamentais, tanto quanto para a literatura. No entanto, o que o filme visibiliza não é uma narrativa ou acontecimento relativo ao Empire States, mas a própria narrativa da mimese que naturaliza a obra de arte, o filme serve como reflexão sobre o sentido do denotado para as artes plásticas.

3.2 Obras de arte convencem o público

Em “Atos de leitura”, o ato de seleção do texto refere-se à “relação externa” que o texto estabelece com o mundo. Selecionar referências para construção de conteúdo (convenções não-percebidas da realidade) – histórica, artística, cultural – assim como uma língua e suas regras, é estabelecer uma relação com o mundo real, necessária para a inteligibilidade do texto. Mas ao mesmo tempo é o que cria para o receptor uma situação problemática. Este processo é o primeiro ato de ficcionalização do texto, que é o deslocamento do contexto originário de referências habituais do mundo cotidiano para seu interior.

A “seleção das diferentes convenções do mundo histórico”, o texto “as reúne como se pertencessem ao mesmo conjunto” (ISER, 1996, p. 114). Em vez de reproduzir as hierarquias e diferenças que os organizam no mundo real, a obra rompe o valor verticalmente estabilizado das convenções e as organiza horizontalmente. (ISER, 1996, p. 114). A linguagem secundária trata não só da combinação, mas também da comunicação do texto com o leitor. São as estratégias ou “procedimentos aceitos” (ISER, 1996, p. 106) que visibilizam para o receptor os indícios de padrão que, cotidianamente, os agentes trocam entre si.

As estratégias organizam, por conseguinte, tanto o material do texto, quanto suas condições comunicativas. *Por isso elas não podem se confundir nem com a representação, nem com os efeitos do texto*, mas sucedem em um momento anterior àquele em que esses termos podem ser relevantes. Pois nelas a organização do repertório imanente ao texto coincide com a iniciação dos atos de compreensão do leitor. (ISER, 1996, p.159 – grifo nosso).

A combinação dos elementos selecionados se dá a partir da sintaxe – relação dos signos (termos e materiais) entre si – e da semântica – relação entre os signos e os objetos que representam. De fato, as possibilidades semânticas são potencializadas pelas combinações sintáticas – entre termos, rimas, sínteses – que possibilitam novos usos, inclusive pela ausência de termos. A seleção e combinação de elementos retirados da realidade tensionam com a

ausência do que não foi selecionado pelo autor e com os antigos sentidos não presentes. Esta tensão entre vazio e cheio abre espaço para imaginação do leitor que produz, pelo confronto entre esses mesmos elementos e a realidade, o sentido que não está no texto. (ISER, 1993).

Quando os elementos escolhidos iluminam um campo de referência, abrindo-o para a percepção, eles também permitem a percepção de todos os elementos que a seleção excluiu – isto forma um pano de fundo para o texto, o texto deve ser julgado à luz do que está ausente (ISER, 1993, p.5).

A função orientadora/preestruturação, ao combinar os elementos, opera uma mudança na relação que os termos têm com o mundo.

Os sentidos lexicais são usados para romper com restrições semânticas. O sentido lexical antigo de um mundo particular se apaga e um novo sentido se ilumina, sem a perda do sentido original. Isto estabelece relação figura-fundo que permite a separação de elementos individuais e uma contínua troca de perspectiva entre eles (ISER, 1993, p.7).

Os elementos ausentes se destacam exatamente porque os sistemas de referência são “modelos da realidade” (ISER, 1996, p. 132) que pretendem uma explicação total da realidade, como as racionalidades de Garfinkel explicam as ações e conversas no cotidiano, por exemplo, o que “realmente” aconteceu para organizações burocráticas e corpo de jurados. Esses modelos, como pretendem de modo objetivo e total explicar a realidade, acabam se comportando como sistemas fechados dos quais a ausência, não só é percebida, como põe em destaque aquilo que está presente. De fato, o jogo figura e fundo, entre elementos presentes e ausentes, forma o contexto no qual o texto deverá ser apreendido. A ausência de elementos remete aos elementos que devem ser imaginados pelo leitor.

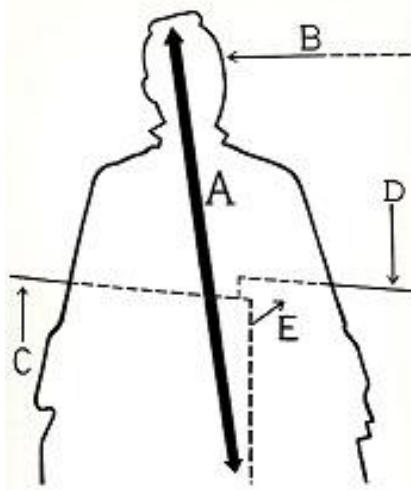
Danto vai utilizar a retórica para pensar estas ausências que demandam do público uma ação de preenchimento. Esta operação pressupõe o receptor e o fundo de conhecimento comum: “como uma prática, a retórica tem a função de induzir o público a tomar determinada atitude em relação ao assunto de um discurso, isto é, de fazer com que as pessoas vejam a matéria sob determinado ângulo” (DANTO, 2010, p. 244).

Segundo o autor, Aristóteles considerou o entinema o tipo ideal de silogismo, ele é “truncado, no qual falta uma conclusão ou uma premissa” (DANTO, 2010, p. 249). O entinema é uma operação em que a falta é uma verdade óbvia e banal que o público não poderia senão concluir o esperado. A “linha faltante é uma verdade óbvia ou tida como óbvia – algo que qualquer pessoa aceita sem esforço especial” (DANTO, 2010, p. 249). A estratégia é partir de verdades aceitas pelo senso comum para fazer afirmações sobre elas ou sobre outras ideias.

Cabe a esse último [ouvinte] preencher sozinho a lacuna que o primeiro deliberadamente deixou; ele precisa completar o que falta e tirar suas próprias conclusões (“suas próprias conclusões” são aquelas que “qualquer um” tiraria). Diferentemente de um ouvinte passivo, ninguém lhe diz o que ele deve pôr ali; ele tem que descobri-lo e pô-lo por sua própria conta, participando assim de *funcionamento comunitário*. (DANTO, 2010, p. 249 – grifo nosso).

Esta remissão aos usos – como fundo de conhecimento comum, os “vistos, mas não percebidos”, pode ser percebido numa obra de Lichtenstein, “Portrait de Madame Cézanne” (figura 21), exemplo dado por Danto. A obra reproduz um diagrama, feito pelo crítico Erle Loran, para estudar a orientação espacial dos movimentos de Cézanne, como o recurso do “olhar informado” afirma existir, no quadro de mesmo nome do Cézanne (“Portrait de Madame Cézanne”) (figura 22).

Figura 21



Fonte: Disponível em:
<<http://www.lichtensteinfoundation.org/portmcezzan.htm>>. Acesso em:
4 mar. 2014.

Figura 22



Fonte: Disponível em:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Madame_C%C3%A9zanne>. Acesso em: 4 mar. 2014.

A obra de Lichtenstein é idêntica ao diagrama do crítico. Porém, o diagrama é um objeto com função precisa, compartilhado cotidianamente, com significado referencial (no caso, o movimento do pintor) que podem ser verificados, verdadeiros ou falsos. E é precisamente este uso comum do diagrama que a obra de Lichtenstein utiliza.

Nessa obra, Lichtenstein faz um uso retórico do idioma diagramático. Loran não usa o idioma dos diagramas: ele simplesmente usa diagramas (os quais por serem diagramas são construídos com esse idioma). O que quer Lichtenstein esteja fazendo, não está fazendo diagrama. A atividade de fazer diagramas comporta critérios de sucesso, fracasso e imperícia. (DANTO, 2010, p. 219).

Danto utiliza os termos “citação” e “menção” para falar dos usos que as obras fazem, sem que se confundam com as características ou significados do que foi mencionado. Por exemplo, poderíamos dizer que o filme de Warhol menciona ou cita o Empire States Building, o que quer dizer que os significados atribuídos ao prédio não são os mesmos que os atribuídos ao filme. Sobre a obra de Lichtenstein e o “Empire” como exemplos de citações e não cópias:

Cópia e citação são coisas diferentes, no sentido de que a cópia, conforme já salientei, meramente substitui um original e herda deste sua estrutura e relação com o mundo. Pessoas que recebem cópias da mesma carta efetivamente recebem a mesma carta, [...]. Mas se uma dessas pessoas, ao escrever outra carta, faz uma citação da carta anterior, o que ela escreve não é uma cópia, porque a citação denota a carta e não o que a carta denota nela mesma, e tem por isso assunto e significado diferentes da primeira (DANTO, 2010, p. 78).

Para analisar a operação do entinema, como convencimento do visitante por meio das lacunas deixadas pela obra, o autor utiliza a metáfora e a fórmula aristotélica de que há um termo médio ausente, entre o objeto citado (imagem, material, conceito deslocado para o interior da obra, linguagem primária) e o uso feito pela obra (linguagem secundária).

Segundo ele [Aristóteles], a questão é descobrir um termo médio *t* de tal sorte que, se *a* corresponde metaforicamente a *b*, *a* esteja para *t* assim como *t* está *b*. A metáfora seria então uma espécie de silogismo elíptico em que um dos termos é omitido e há consequentemente uma conclusão entinemática. Para cada par de termos talvez se encontre um terceiro que lhes sirva de intermediário numa metáfora, por mais distantes que os elementos estejam do par inicial num suposto mapa lexical: assim, é possível que, tal como nos entinemas, o termo médio encontrado seja um truísmo, fato que por si mesmo poria seriamente em dúvida a ideia de que a metáfora constitui a *fronteira viva* da linguagem. (DANTO, 2010, p. 250).

As lacunas a serem preenchidas seriam os usos, os “vistos, mas não percebidos”, que são uma verdade óbvia, ou truísmo, e que permitem associar uma coisa com outra – os espelhos de “Leaning Mirror” (Figura 16) com a vida suburbana e degradada das cidades periféricas, por exemplo. Na leitura de Iser, a linguagem secundária, pela combinação, seria o segundo ato de ficcionalização. “Combinação também é um ato de ficcionalização com o mesmo básico modo de operação: ultrapassar limites” (ISER, 1993, p. 7). As ausências revelam os limites dos sistemas de representação que não são percebida cotidianamente.

Na obra “Diálogos” (Figuras 11 e 12), a representação de um casal conversando, o que é dito, gestos, cenários designam um comportamento típico (ou pertencente a um sistema de representação) que equivale à linguagem primária. Os elementos combinados (linguagem secundária) evocam significados ou produziram a metáfora destes comportamentos. Os significados evocados, no entanto, são o da falta de sentido e de comunicação entre os personagens, que o título, sob a forma de ironia, orienta os espectadores. A lacuna entre o que

foi mostrado e o modo de agir no cotidiano foi preenchida por alguns dos visitantes que participaram da entrevista, ao utilizar o termo “incomunicabilidade”. Se, antes, estão no mundo sob a forma de ações, na ficção os termos se distanciam de onde até então estiveram imersos.

As lacunas e indeterminações são fundamentais para as interações, inclusive, cotidianas. São elas que revelam a existência de acordos, de que os conhecimentos pressupostos estão vigorando, pois não há necessidade de explicá-los. O agente cotidiano investiga o contexto no qual se encontra por meio dos indícios, memória, antecipação, ao se colocar no lugar do outro. Estes recursos de gestão também estão presentes na recepção de obras, quando o leitor testa se o “quadro de referências” (ISER, 1996, p. 33) que utiliza é adequado.

O contexto orientador para identificar as circunstâncias na qual se encontra é substituído pelo texto, contexto ficcional do leitor. Todas estas ações de idas e vindas entre leitor e texto, entre agentes, visitantes e obras, dá espessura temporal à interação, como investigação de um contexto significativo. Uma “[...] compreensão em comum que acarreta, como de fato o faz, um curso temporal ‘interior’ de trabalho interpretativo, necessariamente detém uma estrutura operacional” (GARFINKEL, 2006, p. 41).

Como a relação entre obra e leitor é uma relação de comunicação, Iser vai utilizar a teoria dos atos da fala para identificar as condições para que essa comunicação aconteça. A comparação entre atos de fala e ficção é um “como se”, e é nos limites desta comparação que a ficção é percebida como reveladora do cotidiano, mais do que seu igual. Nos atos da fala, as estratégias ou “procedimentos aceitos” equivalem à linguagem secundária, concretizam as convenções por ambos os falantes, ao assegurar que a situação é adequada ao ato. Como a linguagem secundária formará o contexto onde o termo metaforizado ganhará novo sentido, este novo contexto deve responder às regras de quaisquer contextos. Por exemplo, retomando Garfinkel e o questionamento da interlocutora “O que queres dizer com ‘o que queres dizer’? Meu pneu furou. Isso é o que quero dizer. Nada especial. Que pergunta tão insensata!” (GARFINKEL, 2006, p. 54) revela que ambos utilizavam as mesmas convenções – língua –, no entanto, o contexto da conversa não admitia a pergunta do aluno-pesquisador, se tomarmos a conversa como função fática de verificação de contato. As convenções embora acordadas não eram pertinentes ou adequadas ao contexto de atualização.

Ao se referir ao contexto criado pela linguagem secundária, Iser afirma que o texto ficcional é um “discurso autorreflexivo” ou “autorreferencial”. O contexto não lhe é exterior, nem preexistente, ele pressupõe o texto e sua estrutura orientadora, e a ação do leitor é de atualizar, por meio da imaginação, as orientações do texto. Como na etnometodologia, os agentes “sabem” e investigam esta orientação. O contexto da recepção de uma obra de arte

também depende da “participação” do visitante. Logo, embora o contexto de uma exposição seja mais amplo do que ela (ao se fazer referência a outras exposições e artistas), a presença numa exposição é sempre uma atualização das circunstâncias.

Retomando a importância do contexto, como combinação de termos deslocados da realidade, para a obra de Lichtenstein (Figura 21) utilizar o diagrama, que caracteriza o olhar esquemático de Cézanne, teve que levar em conta os usos feitos cotidianamente do diagrama e se sua combinação com os conhecimentos sobre Cézanne é um contexto adequado para estes mesmos elementos deslocados. Quando Danto afirma que Lichtenstein não faz uso do diagrama, mas do idioma diagramático, significa que interessa mais o conjunto de operações que os diagramas podem fazer, os significados, vocabulários, sintaxes, como qualquer língua, do que propriamente sua função de averiguador de afirmações. A obra de Lichtenstein “o faz [usa o idioma diagramático] em parte por causa das conotações que os próprios diagramas têm em nossa cultura, nas áreas de economia, estatística, engenharia mecânica, geometria descritiva, com seus *modes d'emploi*” (DANTO, 2010, p. 220). Os “*mode d'emploi*” são o uso social do diagrama que combinado com Cézanne e seu esquematismo, leva a concluir que o autor atribui “geometricidade”, “abstração”, “esquematismo” ao modo de olhar de Cézanne. Mas isto só é possível, se também o forem Cézanne e a função do diagrama. Tal como nos usos, os índices fundam o contexto que orienta na interpretação dos índices.

O diagrama de Loran é sobre uma pintura específica e diz respeito aos seus volumes e vetores. A pintura de Lichteinstein é sobre a maneira como Cézanne pintou sua mulher: é *sobre* ela, da maneira como Cézanne a viu. É interessante e pertinente mostrar o mundo que Cézanne via sob a forma de áreas legendadas, setas, retângulos e linhas pontilhadas: sabemos da famosa conversa do artista com Emile Bernard, em que Cézanne fala sobre a natureza pitagórica das formas elementares da realidade, a despeito do que mostram os sentidos e as convenções da pintura tradicional. (DANTO, 2010, p. 214).

Num outro exemplo, voltado para a arte moderna, fazer referência diretamente ao material é menos um acesso sem mediações à obra, do que uma remissão a uma teoria ou idioma da arte, subjacente, que contextualiza algumas identificações e não outras (grifo nosso):

É deste ponto de vista que quero dizer que a proposição do fisicalista do pigmento – o homem que encontrou na materialidade da tinta a característica principal da arte – não tem o mesmo sentido da afirmação do filistino que diz: “Isto é tinta preta e tinta branca, nada mais”. O artista olfativo não está sequer enunciando uma tautologia quando diz que esta tinta preta é tinta preta. Antes, por meio desse “é” ele está fazendo uma identificação artística – *está persistindo no âmbito do idioma da arte*. Na verdade, ele está dizendo que toda uma outra classe de identificações está errada em relação a uma *teoria* do que é a arte. [...] A existência da arte depende de teorias; sem uma teoria da arte a tinta preta é apenas tinta preta e nada mais. (DANTO, 2010, p. 202).

Segundo o autor, “Hoje – qualquer coisa pode expressar qualquer coisa – desde que se conheça as convenções e os fatores que expliquem seu status como expressão” (DANTO, 2010, p. 113).

3.3 Obras como imposição

Para Iser, se, por um lado, a estrutura comunicativa que organiza a realidade e a contextualiza sob a forma escrita faz parte da função da ficção, por outro, o uso, como dimensão pragmática da língua, refere-se à função do leitor, que deve se orientar pela tessitura da trama de seleções e combinações propostas pelo texto/obra (e consideramos aqui também os indícios da crítica e de outros visitantes), sempre a partir da relação figura e fundo, em que se destacam elementos e significados por sua ausência em contraste com os presentes.

A dimensão pragmática, relação “entre os signos do texto e o interpretante (ISER, 1978, p.54) que inclui as dimensões sintáticas e semânticas”, implica numa “conduta ativada no receptor” (ISER, 1996, p.103), que não tem nada de subjetivo. Ao contrário, a “subjetividade só aparece num estágio posterior de compreensão, na reestruturação da experiência” (ISER, 1978, p. 24), já que o “processo de constituição de sentido não é privado, pois mobiliza disposições subjetivas do leitor não como um sonho acordado (compensação ou esquecimento dos problemas), mas para preencher as condições já estruturadas no texto”. (ISER, 1978, p. 49). Essas condições são as mesmas que se reconhecem como necessárias à manutenção de ações e conversas cotidianas e, como na etnometodologia, passíveis de serem racionalizadas (compartilhadas por meio de relatos): “a experiência é individual, mas o ato de compor o sentido tem características intersubjetivas verificáveis” (ISER, 1978, p.22).

Os atos de fala são, portanto, “ações verbais” situadas num contexto:

É decisivo para o ato da fala, como unidade comunicativa, que ele não só organize os signos, como também ofereça as condições para que a enunciação seja comunicada ao receptor. Daí segue: os atos de fala não são simplesmente frases, mas sim frases situadas como enunciações verbais, o que vale dizer que são articuladas a situações, ou seja, a contextos determinados (ISER, 1996, p.104).

As operações de orientação efetuadas pelo texto, nos atos de fala, serão identificadas com as enunciações performativas, dependentes do contexto, e, dentre elas, os atos ilocucionários (ISER, 1996, p. 111) que se dirigem a outros e demandam do receptor uma reação.

Sobre as enunciações performativas: “O ato de realização [da enunciação performativa] não pode ser compreendido como correspondente aos fatos; ao contrário, ele se caracteriza por se abstrair dessa correspondência. À tal forma do ato de fala – como parece – a fala ficcional poderia ser certamente atribuída” (ISER, 1996, p. 110). Em oposição a elas, estão as enunciações constativas ou assertivas que supostamente são sempre válidas, logo independem do contexto.

Segundo Iser, a função da ficção é revelar a realidade por outras vias que não as já conhecidas pelos agentes. E o modo de funcionamento desta “despragmatização” da realidade é torná-la um problema. E, como a obra pressupõe o receptor, poderíamos afirmar que se a obra é um contexto significativo pelo qual o receptor se orienta, para que a obra tenha sucesso – atinja o receptor –, ela também deve se orientar pelo contexto significativo do receptor. Como nas interações cotidianas, entre agentes, obra e receptor se orientam pelo contexto significativo um do outro. Como as metáforas, para que funcionem elas devem levar em conta o contexto significativo do receptor, “significados e associações que elas têm no quadro cultural da época” (ISER, 1996, p. 273).

Retomando, portanto, os dois polos na relação obra e receptor. (a) A representação que a obra de arte faz dos objetos do mundo (por designação ou como conteúdo) e que é resultado da seleção que compõe o repertório. O objeto que participa da obra sai do mundo, e muda seu estatuto de “coisa” para representação. Objetos não representam. “[...] isso é uma coisa, e as coisas, como classe, não têm um ‘sobre-o-quê’ exatamente porque são coisas.” (DANTO, 2010, p. 36).

[...] as propriedades do objeto introduzido no mundo da arte são as mesmas da maioria dos objetos de porcelana feitos pela indústria, enquanto as propriedades da obra de arte *Fonte* são compartilhadas com o *Túmulo de Júlio II* de Michelangelo e o *Perseu* de Cellini. Se o que transformou *Fonte* numa obra de arte fossem somente as qualidades que ela tem em comum com os urinóis, a pergunta pertinente seria o que faz dela, e não os demais urinóis, uma obra de arte [...] (DANTO, 2010, p. 150).

E o outro polo (b) que se refere à relação obra-receptor, e prefigura o efeito sobre receptor, através da imposição ao tomar o receptor como pressuposto, como vimos nas lacunas deixadas pela obra, na metáfora e no entinema cuja linha faltante é parte da estratégia, na intenção (se a tomarmos como um indício entre outros) e necessária para tornar a ação relatável. De modo semelhante à intenção como um processo, forma e

experiência que demanda do receptor submissão que Goldsmith identificou nas obras de Warhol e LeWitt. O que há em comum entre todas estas formas é o fato de que são operações e ações contextualizáveis e demandam do receptor interação. Elas não existem independentes do contexto.

Segundo Iser, o texto pertenceria ao gênero de enunciados que por meio de uma ordem ou imposição cria fatos novos. Na ordem, a obra ou texto ultrapassam a condição de representação. Um novo contexto de interpretação ou orientação vai ser construído pelos próprios elementos deslocados. Há uma parte de representação, mas há também agora uma situação ou circunstância que inaugura uma nova operação. As estratégias ou “procedimentos aceitos” referem-se não só às convenções selecionadas pela representação, mas a sua concretização num contexto adequado. Se a representação leva em conta o contexto, a relação deixa de ser semântica (signo e mundo), para ser pragmática (signo e usuário). Para que o receptor responda à estrutura da obra a combinação de elementos deve funcionar como contexto, um contexto que pressupõe o receptor.

Segue um trecho de Gumbrecht sobre como o segundo polo transfere a relação da obra com o mundo, para a obra com o visitante (grifo nosso):

O emprego do par de opostos ‘primeiro plano’ e ‘segundo plano’ torna claro, pela primeira vez, quais os problemas que surgem da diferenciação entre o polo do texto e o polo do leitor. A fim de que os elementos do repertório do texto (primeiro plano) sejam entendidos em sua nova valência como segmentos do saber separados de contextos vivenciais, eles necessitam, conforme a tese do autor, de seu contexto original, inserido no saber social (como segundo plano). Mas este segundo plano, a rigor, não deveria ser relacionado ao polo do texto, já que ele não está articulado, e sim surge a partir do respectivo elemento do repertório, *como elemento do saber do receptor* (GUMBRECHT, 1983, p. 424).

Os enunciados considerados por Iser, para analisar a ficção, são os performativos, que dependem do contexto para se realizarem. Segundo Austin, “Eles não ‘descrevem’ ou ‘relatam’ ou constata nada, não são ‘verdadeiros ou falsos’”, e a “enunciação da sentença é, ou parte, de uma ação, o que não seria *normalmente* descrito como, ou ‘apenas’, dizer algo” (AUSTIN, 2000, p. 5). O fato de não serem verdadeiros ou falsos já demonstra a necessidade de contextualizá-los para que tenham sentido. Tal como a areia e o espelho de Smithson, “Leaning Mirror” depende do contexto dos subúrbios dos anos 60, em nova Jérsey, nos EUA (Figura 16) da função da arte de galeria naquele momento, etc. para terem sentido. E, o fato de serem enunciados relacionados com a prática de uma ação, e não apenas com dizer algo, mostra como se usa a linguagem para agir.

Para Garfinkel, de modo mais amplo, qualquer sistema de relevâncias, incluindo a linguagem, pressupõe uma ação de compartilhamento de usos e métodos da própria ação e interpretação. Como, por exemplo, as ações coordenadas em organizações e instituições, vistas no capítulo 1. Mas, em situações mais restritas é possível identificar exemplos em que o autor refere-se à necessidade do contexto e do uso que ultrapassa o significado das palavras. Na conversa do casal, ele analisa: o “sentido das expressões depende do lugar em que as expressões ocorram na série ordenada, assim como do caráter expressivo do termo que as aglutina [...]” (GARFINKEL, 2006, p. 53).

Os exemplos do performativo dados por Austin são de termos que “realmente” designam ações contextuais: “Eu aposto com você uma moeda que vai chover amanhã” (AUSTIN, 2000, p. 5), como a aposta é uma ação que depende de sua enunciação (a linguagem utilizada para agir), da presença de outro e do momento da enunciação (o contexto), esta frase seria performativa.

É decisivo para o ato da fala, como unidade comunicativa, que ele não só organize os signos, como também ofereça as condições para que a enunciação seja comunicada ao receptor. Daí segue: os atos de fala não são simplesmente frases, mas sim frases situadas como enunciações verbais, o que vale dizer que são articuladas a situações, ou seja, a contextos determinados (ISER, 1996, p.104).

Dentro dos enunciados performativos há os que simplesmente agem, os locucionários (como a aposta acima), os perlocucionários que persuadem e convencem e dependem do assentimento do convencido, e os ilocucionários, escolhidos por Iser, para refletir sobre a imposição ao leitor de uma ação, a recepção. Os performativos ilocucionários se dirigem a outro, tal como os perlocucionários, mas diferente destes, eles se realizam, não por consentimento do interlocutor, mas por dirigir sua enunciação a ele, são as ordens, os compromissos, as promessas.

Na citação abaixo, Iser remete à importância do contexto criado pelo próprio texto de ficção (a linguagem secundária, de combinação e horizontalização dos termos):

O discurso ficcional é tal organização de símbolos, a que, no sentido de Ingarden, falta a ancoragem na realidade e, no sentido de Austin, a ancoragem em uma situação contextual. Em consequência, a “representação” produzida por sua organização de símbolos não se refere a objetos empíricos dados de antemão. Como organização de símbolos, no entanto, ela tem uma função representativa. Como essa função não pode se referir à presença de um objeto dado de antemão, ela só se relaciona ao próprio discurso. (ISER, 1996, p. 120).

O que caracteriza os performativos ilocucionários é o ato em si e não deve ser confundido com o conteúdo utilizado em sua realização. O conteúdo teria sentido não

performativo, enquanto a forma, performativo. A ação se realiza quando esses verbos são enunciados, “‘ordenar’ é dar uma ‘ordem’”, tanto quanto se comprometer ou avisar algo a alguém (SEARLE, 2010, p. 284).

Neste sentido, segundo Iser, a obra ou o texto teriam função de comunicar algo a alguém não demandando dele nada além do que submissão. Há uma seleção e combinação de termos, vazios e ausências que evocam signos e significados, e isto é definido pelo texto e pela obra, não pelo leitor. De fato, os vazios demandam preenchimento, os indícios observação.

Segundo Danto, a relação que a linguagem, e outros sistemas de representação, tem com o mundo, a de não se confundir com o mundo, mesmo quando faz parte do mundo, é o que permite, por exemplo, esta pré-determinação ou prefiguração da obra ou dos enunciados performativos ilocucionários:

[...] – que o seres humanos são *ens representans*, seres que representam o mundo; que nossas histórias individuais são as histórias de nossas representações e de como essas representações se modificam no decorrer de nossas vidas; que as representações formam sistemas que constituem nossa imagem do mundo; que a história humana é a história de como o sistema de representações são interdependentes, isto é, algumas vezes *mudamos o mundo para que ele se encaixe em nossas representações*, e outras vezes *mudamos nossas representações para que elas se encaixem no mundo*. (DANTO, 2010, p. 12 – grifo nosso)

As obras distorcem o mundo quando orientam ações (“mudamos o mundo para que ele se encaixe em nossas representações”), ao pressupor o receptor, criam uma estrutura a qual terá que se submeter se quiser compartilhar o contexto significativo da obra. A leitura ou observação do receptor se “orienta” pela obra. É diferente de quando as representações se orientam pelo mundo (“mudamos nossas representações para que elas se encaixem no mundo”), em que nos referimos ao primeiro polo da obra/texto, de seleção de elementos do mundo pelo artista. As obras transformam os materiais e signos, produzem novas formas e ideias, recriam espaços e tempos, ao mesmo tempo, em que se adaptam, se encaixam e se amoldam às formas, ideias, materiais, etc.

Se, para Iser, a relação entre obra e leitor é uma ação imposta, para Danto, como já vimos, o que se impõe é um convencimento ou persuasão. Mas, diferente de outras formas de convencimento e persuasão, a obra exprime algo, uma ideia, sobre o que representa. Segue abaixo um trecho em que fala dos polos obra-público e as figuras da retórica (grifo nosso):

Entre os três conceitos que venho analisando, *o de retórica diz respeito à relação entre a representação e o público*, enquanto o de estilo se refere à relação entre a representação e seu criador; em ambos os casos, como na expressão, as qualidades da representação não penetram no conteúdo. (DANTO, 2010, p. 284)

Para desenvolver o conceito de expressão, o autor parte da metáfora e da citação como contextos específicos onde “as palavras usadas nessas frases não têm a mesma referência que costumam ter no discurso normal” (DANTO, 2010, p. 263). Quando termos são citados ou apresentados metaforicamente isto quer dizer que se “referem, antes, à forma como são representadas as coisas às quais as palavras em questão comumente se referem” (DANTO, 2010, p. 263). Os significados passam a ter menos importância do que “o modo” como são representados, conhecidos e compreendidos socialmente. O que se destaca são os usos que se fazem dos termos citados ou metaforizados. “[...], uma metáfora *apresenta seu objeto* e ao mesmo tempo *a maneira* como o apresenta” (DANTO, 2010, p. 273 – grifo nosso). Esta “maneira” são os usos e acordos metodológicos cotidianos que, para vigorar, são desconhecidos e pressupostos.

A citação, por exemplo, exige da obra que ela reproduza identicamente as palavras, imagens ou objetos destacados do contexto. A reprodução *ipsis litteris* é o que permite à plateia identificar o “modo” comumente “compreendido” dos termos e sua relação com o novo elemento. Quem preencherá essa relação é o público, mas ela é pressuposta “Veamos uma situação bastante complexa: uma pessoa faz uma citação alusiva no curso de uma palestra. A finalidade retórica dessa citação talvez seja a de lisonjear uma plateia que é supostamente capaz de identificar a citação” (DANTO, 2010, p. 264).

Para Iser, a obra comunica o que no cotidiano não pode ser percebido, e isto é transgressor. A ficionalização já é um ato de transgressão, pois qualquer “seleção desorganiza a ordem dada, ao torná-la objeto de observação” (ISER, 1996, p. 5), e sendo assim o que se apresenta por meio de signos é o imaginário, do qual apenas se desconfia, mas nunca se constata.

Aqui também há uma “ultrapassagem” de limites, quando se passa do difuso para o preciso. Tal como a ficionalização atua como superador do real, então ela provê o imaginário de determinações que de outra forma não tem. Em fazer isso ele permite que o imaginário tenha uma essencial qualidade do real, já que determinação é uma mínima definição de realidade (ISER, 1996, p.3).

Mas, para Danto, as “maneiras”, usos, modos e acordos, “os vistos, mas não percebidos”, que a metáfora ou a combinação revela para o público, por meio de lacunas, não é o suficiente. A obra também vai expressar ideias sobre os usos.

A meu ver, as mais importantes metáforas da arte são aquelas em que o espectador se identifica com os atributos do personagem representado e vê sua própria vida representada na vida do personagem: o leitor ou a leitora se vêem em Anna Kariênina, ou Isabel Archer, ou Elizabeth Bennett, ou O; [...]. Na verdade a estrutura de tais transfigurações pode ser idêntica às estruturas do faz de conta – do fingimento em nome do puro prazer e não com a intenção de engodo. [...] Só que as metáforas artísticas são diferentes, na medida em que contém uma certa verdade:

ver-se como Anna é *ser* um pouco Anna e sentir a própria vida como a vida *dela* é, ponto de modificar-se nessa experiência de identificação. (DANTO, 2010, p. 253).

Se, para Iser, a definição ontológica desqualifica a arte e, para Danto, ela já perdeu a validade, este autor também afirma ser comunicação o que a obra estabelece com o público “Seja lá o que for que a obra [...] em última análise representa, ela *expressa* alguma coisa sobre esse conteúdo” (DANTO, 2010, p. 220). O termo expressão para Danto ultrapassa o conceito romântico que se opunha à arte como imitação.

Na época moderna a inadequação dessas explicações tornou-se tão evidente que finalmente se aventou a possibilidade de que os artistas em questão na verdade não estivessem interessados em imitar uma realidade que representavam mal, mas em exprimir certas coisas a respeito de uma realidade, o que aliás faziam muito bem. (DANTO, 2010, p. 218).

Expressão é definida como “modos de mostrar” que pertence aos artistas, à época em que se vive, e não é a mesma coisa que estilo, que são os “modos de ver”. Partimos do pressuposto de que o artista participa de um sistema de relevâncias, pela época em que atua e grupos aos quais pertence, e que tem um modo próprio de ver o mundo. A “maneira de ver”, ou “representar” o “estilo” de uma época ou grupo (não visível a eles, como o método de Garfinkel), será *expresso* por meio de materiais e técnicas: “É como se uma obra de arte fosse uma exteriorização da consciência do artista, como se pudéssemos ver seu modo de ver e não somente o que ele viu” (DANTO, 2010, p. 241). Por exemplo, na citação abaixo, o autor se refere ao estilo como modos de ver:

O que estou chamando de ‘estilo’ refere-se menos ao que Giotto via do que à sua maneira de ver, por isso mesmo invisível. Sua maneira de ver deve ter sido compartilhada com um grupo bastante numeroso de cidadãos do mundo da arte de seu tempo, pois do contrário eles não teriam elogiado Giotto nos termos que Vasari usou. (DANTO, 2010, p. 239).

A citação a Giotto acima pode ser compreendida a partir de Panofsky (1981). Giotto di Bondone (Figura 23) viveu entre 1266 e aproximadamente 1337, em Florença, participou de atividades em Roma, Assis, Pádua, Nápoles e Rimini, seu estilo, ou “modo de ver”, era compartilhado por outros, foi aceito e reconhecido. Executou painéis, murais e mosaicos e, segundo Panofsky, seu estilo reúne o Florentino, que corresponderia à visão dos pintores das cortes e “luzes” renascentistas que contribuíram para a criação do espaço pictórico da renascença, através da perspectiva e da proporção: “área aparentemente tridimensional, composta de corpos [...] e interstícios, que parece estender-se indefinidamente, [...], para além da superfície pintada objetivamente bidimensional” (PANOFSKY, 1981, p. 168), e o

Romano. Este relacionado às “fontes clássicas tardias e cristãs primitivas” (PANOFSKY, 1981, p. 167), o que significa que era menos vinculado aos cânones e materiais nobres, e mais ao espírito comunitário e artesanal dos escultores medievais. Foi um autor que participou de modos de ver contraditórios e isto estaria expresso em sua obra.

Figura 23



Fonte: Disponível em: <http://www.commonswiki.org/wiki/File:Giotto_di_Bondone_-_Scenes_from_the_Life_of_St_John_the_Baptist_-_2._Birth_and_Naming_of_the_Baptist_-_WGA09290.jpg>. Acesso em: 3 abr. 2014.

A obra “Nascimento de S. João” expressa o estilo de Giotto pelos “indivíduos que reagem individualmente uns aos outros” (PANOFSKY, 1981, p. 167), próprio dos volumes da escultura românica, “o espaço é gerado pelos sólidos em vez de lhes preexistir” (PANOFSKY, 1981, p. 168), enquanto a pintura bizantina está presente pela antecipação da “perspectiva a dois pontos’, colocando os edifícios inclinados no espaço” (PANOFSKY, 1981, p. 168). A presença da escultura românica na pelos volumes das figuras e a perspectiva do edifício representado levam Giotto (junto com Duccio di Buoninsegna) a ser um dos “pais da pintura moderna” (PANOFSKY, 1981, p. 168), na criação do espaço tridimensional na pintura. A convergência entre tridimensionalidade do espaço e figuras com volumes próprios é a expressão de um período em que os estilos, ou modos de ver, estão em oposição ou transição.

A expressão não equivaleria a uma representação subjetiva, mas a outra operação que a obra faz a partir da representação. Se tomarmos a representação como o sentido semântico de atribuição de significados, da relação entre signo e mundo, a expressão é o modo como estes significados foram incorporados ou materializados na obra, ou utilizados pelos grupos.

Ou seja, não só o estilo (“modos de ver”) pode ser compartilhado como também a expressão (“modos de apresentar”). Isto está presente também em Aumont quando se refere à visualidade e aos usos do “reconhecimento” e “rememoração”. As fotografias de família expressam, por meio de esquemas, os “modos de ver” das épocas.

Schütz, num trecho, utiliza o termo expressão para se referir ao modo de comunicar de um grupo, se opondo à noção romântica de expressão individual (grifo nosso).

Todas as características acima [contexto discursivo, significado contextual e situacional, código privado do grupo] mencionadas são acessíveis apenas aos membros internos do grupo. Elas pertencem ao esquema de expressão. Não podem ser ensinadas ou aprendidas do mesmo modo que o vocabulário, por exemplo. Para manejar com fluência *um esquema de expressão* é preciso que se tenha escrito cartas de amor com eles; é preciso saber como rezar e como xingar, e como dizer as coisas de forma nuançada, adequando-se ao interlocutor e à situação particular. Somente os membros do grupo possuem o esquema de expressão de forma genuína e o manejam com facilidade no âmbito de seu pensamento usual. (SCHÜTZ, 2012, p. 111).

Os autores Wimsatt e Beardsley remetem ao par imitação/expressão, “É um princípio que, aceito ou rejeitado, aponta para os pares opostos da ‘imitação’ clássica e da expressão romântica” (WIMSATT; BEARDSLEY, 1983, p. 86), e que se refere à expressão como resultado da identidade entre obra e a subjetividade “hiperpreenchida” do artista. Sobre um texto do poeta romântico A. E. Housman, os autores criticam o que seria um poema romântico do ponto de vista de seu processo de criação:

Deparamo-nos aqui com uma confissão de como os poemas eram escritos, que define exatamente a poesia como uma “emoção lembrada na tranquilidade” – podendo o jovem poeta de igual decorá-la como uma regra prática. Beber uma caneca de cerveja, relaxar, ir andando, pensar em nada em particular, olhar as coisas, entregar-se a si mesmo, procurar a verdade em sua própria alma, ouvir o som de sua voz interior, descobrir e expressar a *vraie vérité* (WIMSATT; BEARDSLEY, 1983, p. 91).

E, para avaliar a obra como resultado linguístico da expressão romântica, eles enumeram os termos: “‘sinceridade’, ‘fidelidade’, ‘espontaneidade’, ‘autenticidade’, ‘genuinidade’, ‘originalidade’” (WIMSATT; BEARDSLEY, 1983, p. 91), que não seriam “nem acessível nem desejável como *padrão* para julgar-se o êxito de uma obra literária [...]” (grifo nosso, p. 86). O padrão para avaliação crítica é a língua, de “nosso conhecimento habitual da linguagem, através das gramáticas, dos dicionários, de toda literatura que é a fonte dos dicionários, através, em geral, de tudo o que forma a linguagem e a cultura; [...]” (WIMSATT; BEARDSLEY, 1983, p. 92).

A expressão, portanto, é o “modo” como a obra “mostra” os usos cotidianos revelados pela metáfora ou entinema. Os usos que a obra faz têm uma forma, uma materialidade, uma apresentação que expressa algo sobre esse conteúdo – os “vistos, mas não percebidos”.

4 OBRAS E ARTISTAS

Além do público, foram feitas entrevistas com quatro artistas. E, como feito com o público, as entrevistas foram compreendidas como narrativas que poderiam remeter às seguintes questões:

1) Tomando as entrevistas como contextos que se produzem à medida que se desenvolvem, buscamos identificar o que os artistas elencam como estratégias de orientação de ação e interpretação do público. Estratégias é o termo identificado por Iser para se referir à linguagem secundária ou combinação de termos. As estratégias pressupõem a seleção de elementos e sua orientação para a recepção. Para Danto, as estratégias equivalem à operação metafórica, que leva em conta o receptor, e expressa algo sobre seu tema. Como já vimos, não interessa à pesquisa se essas narrativas se materializaram nas obras e podem ser reconhecidas, se essas narrativas são “realmente” anteriores à produção e exibição da obra, ou se só foram percebidas depois. As entrevistas com artistas são comuns em exposições e acabam contribuindo como indícios para a recepção. Então, elas são relevantes como narrativas, e não como explicações ou justificativas. Consideramos que estas narrativas de estratégias costuraram o contexto da entrevista e remetem mais à liberdade de escolha, ao planejamento, aos projetos, planos e cálculos que pressupõem uma textura metodológica relativamente estável em sua base, do que intenções ou motivações dos artistas. Geralmente a textura metodológica é considerada desnecessária e “irrelevante”, porque pressuposta. Para identificar a entrevista como um contexto que se desenvolve à medida que ocorre procuramos identificar a gestão de recursos, como o compartilhamento do contexto com a entrevistadora, em que o artista e a entrevistadora buscam indícios de padrões a partir dos quais “compreender” um ao outro. É interessante notar que nem os materiais, nem as técnicas, nem o público são determinantes para a operação da obra. Obras que utilizam materiais muito semelhantes operam sobre linguagens diferentes, outras cujas técnicas são distintas têm operações parecidas. Estas comparações servirão para se tentar abstrair os termos típicos existentes no mundo da arte, “arte moderna”, “instalação” e “intervenção urbana”, como definidores das obras. Acreditamos que cada obra é um contexto, assim como as exposições, e devem ser observadas individualmente, mesmo quando (ou, por isso mesmo) as relevâncias e acordos são compartilhados.

2) Quais interações os artistas estabelecem durante a produção das obras, na exposição e posteriormente à exibição da obra. Consideramos que os artistas participam de sistemas de relevâncias e que isso está presente na proximidade com outros artistas, gênero de produção, crítica e público. Por exemplo, algumas reações do público são mais desejadas que outras, e isto não só revela a pressuposição do público, o desenvolvimento de uma estratégia, mas também a qual sistema de relevâncias o artista pertence. O sistema de relevâncias pode não estar relacionado a classes ou outras categorias preexistentes, mas se aproxima mais do que Danto compreende por “estilo”, um modo de ver e perceber, que o público pode partilhar ou não, e está expresso na materialidade e apresentação da obra. De fato, estas questões são próximas, se levarmos em conta que estratégias, ou modo de operação, ou uso que as obras fazem de materiais e conceitos, são fruto de escolha dos artistas, mas participam também do sistema de relevâncias ao qual o artista pertence. Outro fator percebido com relação às interações é que grupos e indivíduos suprimidos em perguntas diretas sobre as interações e o grau de importância, estão presentes de modo explícito quando os artistas referem-se às estratégias das obras. Acreditamos, portanto, que a supressão indica o alto grau de importância, até a pressuposição, destas interações para o desenvolvimento das obras. Ou seja, as interações “esquecidas” costuram a textura metodológica de modo que sem elas não haveria as estratégias como escolhas e tomadas de decisão do artista.

As entrevistas, diferente das feitas com o público, são fruto de conversa livre entre artista e entrevistadora. As únicas indicações foram que os artistas falassem livremente sobre como conceberam suas obras. A entrevistadora intercedeu de modo “espontâneo”, sem o auxílio de perguntas, mas compartilhando o “fluxo de pensamento” do artista tentando buscar indícios que a levassem à “compreensão”. Em algumas entrevistas, a participação da entrevistadora é mais incisiva com o objetivo de “compreender” o padrão a partir do qual o artista fala, em outras há menor participação.

A escolha dos artistas se deveu à disponibilidade para entrevistas e presença no Rio de Janeiro, lugar de realização das pesquisas. Entramos em contato com artistas de outros estados que, não apenas responderam ao questionário enviado por email, como se mostraram dispostos a colaborar com a pesquisa. Mas, em função da dificuldade de deslocamento e de acesso direto à obra, não por fotografia ou vídeo, privilegiamos os artistas da cidade. Alguns artistas contactados na cidade não responderam ou não se interessaram em participar da pesquisa. O que significa que os quatro artistas, que serviram de material à pesquisa, foram os selecionados pela facilidade de acesso a eles e às obras, se interessaram em participar e estiveram disponíveis para entrevistas, e também foram objeto de interesse da pesquisa.

Demos preferência aos artistas que tivessem reconhecimento pelas instituições da arte, como galerias e centros culturais, e, por outros meios, como a participação em coletivos e feiras culturais, tempo de atuação e repercussão entre pares e em círculos mais novos. Os artistas variam entre a participação no circuito da arte e na reação a ele quando busca circuitos novos e alternativos para atuação e reconhecimento. Isto, não só está relacionado aos sistemas de relevâncias, quanto a questões relativas à sobrevivência. Dois dos artistas são professores de universidade pública no curso de artes plásticas, um deles presta serviços técnicos para centros culturais e outros artistas, e um depende inteiramente da venda de obras. Todos têm graduação, dois têm mestrado, sendo que um desses têm doutorado no curso de artes plásticas. Praticamente todos se conhecem, com algumas exceções, embora não participem do que consideramos aqui o sistema de relevâncias de troca imediata de informações e pontos de vista, e que pode ser relacionado ao estilo, embora dialoguem em algumas áreas através das técnicas, espaços de atuação, tema, etc.

Abaixo os artistas são identificados, e seu objetivo é disponibilizar dados suficientes para que se possa contextualizar as falas em um círculo mais amplo do que o da entrevista. Algumas relações são estabelecidas pela pesquisa, enquanto outras podem ser feitas a partir desta contextualização.

Segue abaixo a identificação dos artistas:

Elisa Pessoa – a artista trabalha com videoarte, em *site specifics*, o que significa que ela usa o espaço da galeria ou centro cultural como elemento da obra. Suas obras tendem a refletir sobre o cotidiano, a intimidade e o vídeo como técnica aceleradora do tempo, principalmente, através da TV. Ultimamente, tem produzido vídeos de caráter político, em decorrência das manifestações de junho de 2013. Foi uma das primeiras ocupantes da fábrica desativada Bhering, no Rio de Janeiro, que passou a alugar o imóvel para atelier de artistas. Com algumas exceções, não produz obras comercializáveis, já que raramente vídeos são comprados, então depende de editais para o financiamento de obras. Trabalha fazendo vídeos e “making of” para instituições culturais e artistas.

Marcelo Jácome – o artista, formado em arquitetura, saiu da pintura para a produção de obras em grande escala. Utiliza linhas, de diversas espessuras, e pipas, entre outros materiais, para produzir grandes objetos, alguns flutuantes, que seriam formas inexistíveis na realidade. As obras utilizam o espaço para propor novas formas espaciais e questionar o condicionamento da percepção e do cotidiano, de modo geral. Assim como a artista anterior, também, é um dos primeiros ocupantes da Fábrica Bhering, onde ainda tem atelier. Depende

da comercialização de suas obras por galerias e coleções, e expõe em instituições culturais, galerias e museus.

Alexandre Vogler – o artista, também formado em pintura, faz intervenções urbanas, instalações, vídeos e obras que contestam as políticas urbanas e o sistema econômico. O equipamento público como suporte para a publicidade, a especulação imobiliária presente na “revitalização” da cidade, o espaço público e sua desapropriação pela população são questões presentes no seu trabalho. É representado pela galeria Gentil Carioca e financia suas obras através da participação em editais e vendas. É professor do Instituto de Artes da UERJ.

Pedro Sánchez – gravurista por formação, o artista utiliza os meios técnicos da gravura para fazer intervenções urbanas com cartazes e lambe-lambe. A gravura, como meio de produção artística tradicional, tem seu uso ressignificado para a reprodução de arte de rua. A precariedade do material, o equipamento urbano como suporte e a vulnerabilidade ao tempo próprios da arte de rua questionam ícones dos meios de comunicação de massa e da publicidade. Participa do Coletivo Gráfico, grupo de artistas de rua, que tem trabalho independente e autofinanciável. O artista depende financeiramente de sua atuação como professor na Escola de Belas-Artes da UFRJ.

Os artistas serão identificados na primeira vez pelo nome completo, e depois pelas iniciais do nome e sobrenome.

4.1 Questão 1 – Estratégias de obras

As estratégias das obras, como já dito, são consideradas narrativas que servem à “compreensão” da obra ou de seu contexto significativo. Além da identificação dos usos que a obra faz pelo visitante, estão presentes também os recursos de gestão do fundo de conhecimento comum que tece a interação obra-visitante-crítica-outros visitantes. No caso do artista, a interação compreende as estratégias das obras que são indícios dos padrões que utiliza, os recursos de gestão que o fazem se antecipar à recepção, “prevendo” os efeitos sobre o receptor, as remissões e referências a outras obras, elementos, conceitos, que compõem uma memória necessária à composição da obra. Sem esta virtualização em outros tempos, a obra ficaria incompleta em sua composição e interpretação. Consciente ou inconsciente, o artista compreende os materiais, o tema de que trata, as técnicas que utiliza, como indícios de uma linguagem que compartilha. Esta linguagem pode ser a de um grupo, de um movimento, ou de qualquer organização com a qual se identifique.

A recepção está presente na prefiguração da obra, o que implica em imposição ao visitante, tal como a ordem funciona para os atos de fala. A obra não pergunta ao visitante se ele concorda ou não com as operações que realiza sobre assuntos, significações, materiais, técnicas e linguagens, ela as afirma, deixando ao receptor a tarefa de se haver com ela, interagindo ou evitando-a. O recurso de gestão utilizado pelo artista, para antecipar a recepção, é o de se colocar no lugar do visitante, tipalizando ou “compreendendo” (caso o visitante faça parte do seu “relação-de-Nós”) suas expectativas, ou quando o artista tem expectativas a partir de experiências anteriores de recepção.

Podemos elencar também como parte da gestão do fundo de conhecimento comum, do artista, a seleção do que é exibido e omitido, próprio das estratégias, como visto no caso Agnés, em que a paciente construiu uma biografia típica a partir da seleção do que tornava visível ou não para os outros. Esta seleção, assim como todos os outros recursos de gestão, pertence ao fundo de conhecimento comum compartilhado pelos agentes, e por isso nem sempre conscientes. Tornam-se conscientes quando se frustram as expectativas, e o agente lança mão deles para interagir (o que era o caso de Agnés). Este recurso está presente quando o artista constrói a primeira linguagem por seleção dos conteúdos, materiais e técnicas para a composição da obra, e isto tem por consequência trazer para seu interior também as ausências não deslocadas que compõem o contexto original dos conteúdos. Iser vai considerar as narrativas que se pretendem totais como sistemas, cujas organizações em sínteses obriga necessariamente a uma remissão ao conjunto. Ou seja, não há como inserir uma parte sem remeter ao todo. Os elementos deslocados para o interior da obra já estão em uso nos sistemas.

O uso, como visto, tem pouco a ver com as relações semânticas entre signo e objeto (referencialidade), mas com as relações com usuários. São significações que apoiam-se somente no compartilhamento que fazem os usuários, como visto, com Garfinkel, que para os especialistas Centro para Prevenção de Suicídios de Los Angeles, as mortes ocorriam “realmente” conforme o método de investigação, e isto não queria dizer que houvesse uma concordância com o que “de fato” ocorreu. Por isto, os usos fazem parte de um sistema que pode ser comparado a uma linguagem ou padrão, como operadores das significações e sintaxes disponíveis no mundo. Não são os referentes que sustentam as operações, mas as concordâncias acerca das significações a serem utilizadas.

As lacunas que se abrem para os visitantes são produzidas pela dependência dos usos às linguagens ou padrões para significar e agir: a presença de um, automaticamente, remete à ausência do outro. Além das lacunas produzidas pelas presenças/ausências, Arthur Danto e

Wolfgang Iser afirmam que a linguagem secundária, a combinação, como um recurso da estratégia, também produz vazios. O encontro entre termos que produz novas sintaxes ou ressemantizações também remete a significações originais não presentes, e de quebra de regras sintáticas antes não percebidas. A combinação é a operação em que as faltas são compreendidas como convencimento e persuasão, por Danto. Utilizando as figuras da metáfora ou do entinema, o autor mostra como conscientemente o artista pode lançar mão da combinação de usos e métodos compartilhados socialmente para fazer os visitantes preencherem as lacunas existentes. Os efeitos a serem produzidos sobre o visitante seriam a conclusão a que eles mesmos chegariam a partir destas estratégias. Claro é que estas expectativas acerca da recepção estão relacionadas com a tipicidade, já que o convencimento se dá por meio de combinações que tornam o preenchimento “irresistível” à luz dos usos que a sociedade faz. Mas se levarmos em conta que os grupos compartilham relevâncias, que formam os “vistos, mas não percebidos” do grupo, podemos afirmar que o convencimento e a persuasão podem ser dirigidos a estes acordos restritos como, por exemplo, na arte moderna.

O artista em interação com a obra compartilha métodos ou usos com o público, com a crítica e com outros artistas, ao mesmo tempo em que gere o fundo de conhecimento comum que compartilha. As estratégias das obras operam significações e ações como usos, mas também são ações (tomadas de decisão e escolhas) garantidas por uma tessitura metodológica mais ampla e estável ao qual o artista pertence, seu estilo, sistema de relevâncias, fundo de conhecimento comum ou “vistos, mas não percebidos”. Como se verá nas entrevistas, a remissão a estes acordos é quase sempre desnecessária e irrelevante, pois é considerada óbvia e compartilhada, inclusive, pela entrevistadora. Apenas nos casos em que a entrevistadora insiste sobre o assunto ou o artista acredita que ela não o compartilha, ele o explica.

4.1.1 A videoinstalação e o *trompe-l'oeil* contemporâneo

Iniciamos com a seleção de um trecho da fala da artista Elisa Pessoa que poderíamos considerar parte da estratégia da obra, pois identifica a técnica que utiliza, o vídeo, e como esta técnica remete ao seu contexto original de uso, a TV. No trecho abaixo, mais do que um meio ou suporte, as imagens de vídeo são objeto de reflexão e operação:

Elisa Pessoa – [...] E, também, mais uma coisa, também acho que o meu trabalho não é tão hermético, também, *porque eu uso imagens de vídeo e todo mundo sabe o que é uma imagem de vídeo. Todo mundo vê televisão, e é de certa forma uma crítica a isso, a esse meio visual de vídeo que todo mundo vive.* [...]

Segundo a artista, o “meio visual de vídeo” faz uso de imagens “editadas, dinâmicas” (PESSOA, 2012) e velozes. A artista critica o uso que se dá a essas imagens e, por consequência, às expectativas criadas em torno da velocidade das imagens e das edições.

Entrevistadora – os “tempos mortos” não são retirados?

EP – Exatamente. Eu faço questão de deixar o tempo. Naquela do “banheiro” [obra “toilets”], várias pessoas me disseram *“É muito devagar. Tem hora que só fica apresentando as portas”*. É... e tem que ser. É chato? Por isso que eu falo que não me preocupo com o espectador nesse sentido, porque se ele quer ver, ele vai ver, se ele não quer... Mas eu não quero “captar” essa pessoa. Eu não to ali para entreter. *A diferença tá no entretenimento. E é uma forma de evidenciar este tempo devagar. Que ele é quase irreal hoje em dia. Esse tempo na sua vida não deve existir, não existe na minha, eu to sempre correndo, se alguma coisa acontecer, se minha filha vem falar comigo, eu falo “fala agora porque depois eu vou sair”. A gente tá sempre correndo. Então acho que é o inverso disso... é tentar outra possibilidade de tempo.*

Os “tempos mortos”, no trecho acima, são os momentos em que nada acontece, não há ação, os personagens filmados estão deitados ou sentados por minutos. A reação do público é semelhante à vista no filme “Empire” de Andy Warhol, e está em parte relacionada com as expectativas geradas em torno do uso tipalizado do vídeo e do filme. Segue abaixo uma imagem da obra “toilets” (Figura 24), que segundo a artista é considerada entediante pelo público, em que são projetadas imagens de pessoas conversando na porta do banheiro, ou entrando e saindo. As imagens foram capturadas na Fábrica Bhering sem a divisória que protege as entradas, e projetadas sobre a mesma divisória como se ela não existisse. As imagens estão em escala 1:1, em tamanho natural em relação ao visitante.

Como dito, parte dos efeitos causados no público está relacionado com a expectativa em torno do uso típico do vídeo, que é o de capturar a ação, o acontecimento que não está no cotidiano. E, embora o filme de Warhol realmente não tenha edição, estas projeções usam a edição para escondê-las, e o que se passa são ações banais e diárias que parecem ocorrer em tempo real, sem cortes. A edição como técnica de seleção e montagem de imagens é utilizada somente para tornar as ações aleatórias e impedir que um sentido prévio de roteiro seja dado, mas não para acabar com os “tempos mortos”.

EP – O tempo é uma coisa muito importante. Porque mesmo quando eu *falo que edito para caramba, eu edito de forma que pareça um tempo real. Faço com cuidado para que você não veja o corte...* se, lá no início, eu fazia todos os cortes para você perceber que aquilo era uma construção, hoje em dia, *eu tento tirar todos os cortes aparentes.*

Figura 24



Fonte: Disponível em: <<http://elisapessoa.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 4 mai 2012

É, por meio da edição, que a artista que opera com a filmagem visibiliza ou não os elementos e conceitos que desloca para o interior da obra. Ao mesmo tempo, também, a edição é o que torna visível a própria ação do artista, como relato que obedece a um padrão, portanto, observável e compartilhável, segundo Garfinkel. O processo de edição, como o relato, tem essa dupla face, é o meio pelo qual o artista, ou agente, usa o recurso de gestão de visibilizar indícios pertinentes ao contexto, ao mesmo tempo em que suas ações tomam a forma de um relato observável e compartilhável, ou seja, o próprio contexto. Para editar, o operador deve se colocar no lugar do observador como o receptor do filme. Se colocar no lugar do outro pode ser espacial, temporal, afetivo e cognitivamente, já que o que há é uma antecipação das reações do público, por meio de conhecimento (compartilhamento de relevâncias) ou tipicidade. Segue um trecho em que a artista antecipa espacialmente o que será visto pelo público:

EP – Por exemplo, eu vou no espaço e falo: “essa parede não tem tanta visibilidade”, neste momento eu devo estar pensando na visibilidade dos outros, mas não é consciente, é uma questão meio lógica: eu não vou botar numa parede escondida, a não ser que eu queira que o público tenha que cavar e achar uma caminho até ali, se isso for importante para a obra. Então é verdade, eu to pensando no público sim. Mas não é consciente.

A filmagem captura imagens, o que é próprio do trabalho com vídeo e fotografia, mas a obra não é redutível ao seu conteúdo, ela é o modo como o apresenta e o que expressa sobre ele.

Suponhamos que as obras de arte, além de se referirem a seja o que for, também se referem ao modo como abordam o assunto, tendo por assim dizer, conteúdos de primeira e de segunda ordem. Elas seriam então semanticamente complexas, incorporando uma sutil autorreferência. (DANTO, 2010, p. 221).

As imagens produzidas pela TV são o objeto de crítica da artista, mas ao mesmo tempo as imagens que ela apresenta são contínuas, sem cortes, sem ações extraordinárias e velocidade. O que há em comum entre elas é a ilusão do vídeo, que faz o visitante ou o telespectador da TV acreditar estar diante de seu conteúdo, e não diante das imagens como representação. Na instalação, são ações típicas, cotidianas, como dormir, ler, ver televisão reconhecível por qualquer visitante, e embora se pense estar diante delas, o que se vê são as imagens das ações, sua representação, não as ações propriamente ditas. A edição minuciosamente trabalhada pela artista, para que o visitante não perceba os cortes, acaba reproduzindo o modo ou a maneira como as imagens de TV funcionam para o público: ela se anula, como se não houvesse a edição, direção, enfim, a linguagem do vídeo.

O imitador proficiente não se limita a reproduzir o tema, mas faz desaparecer os meios em que a reprodução se dá. E essa é uma condição necessária para que a ilusão desejada se realize: é preciso crer que estamos diante da realidade – uma mulher, se somos Pigmeleão; um cacho de uvas, se somos um pássaro – quando na verdade estamos diante de um *éidolon*. (DANTO, 2010, p. 224).

O *trompe-l'oeil* como estratégia de obra leva o visitante tomar por conteúdo, a imagem do conteúdo, mas é uma ilusão, ambos os conteúdo são imagens, as de TV e as da videoinstalação, sendo que a segunda reproduz o “modus operandi” da primeira, a obra expressa uma crítica à primeira.

EP – [...] Dar um tempo contínuo, uma espécie de esgarçamento deste tempo. Que fica no limite do chato. Coisa em que muitas horas nada acontece. E, eu acho isto importante, porque eu acho *que contrasta com a imagem que a gente tá acostumada a ver. São imagens editadas, dinâmicas, você vê um filme que passa cinco dias na semana...*

Enquanto os filmes de Warhol eram “impossíveis de ver”, pois duravam horas, com início e fim, estas projeções podem durar a vida toda, pois funcionam em *looping* e não se sabe quando iniciam ou acabam. A obra faz uso dessas imagens cotidianas para expressar uma crítica ao uso do vídeo. O que há em comum entre os dois conteúdos – a ilusão da imagem de vídeo e sua apresentação sob a forma de imagens cotidianas, da vida corrente de qualquer pessoa – é a linguagem de vídeo que se propõe transparente. Poderíamos dizer que a obra é uma metáfora da ilusão que o vídeo produz na vida cotidiana.

Segue abaixo (Figura 25), imagem da obra “de morar” (em dupla com Celina Portella) que tem no título uma orientação de como observá-la – o ambiente íntimo da casa e a

“demora” ou o tempo lento das imagens. Os móveis foram dispostos na galeria representando o interior de uma casa, e personagens, na escala 1:1, são projetados utilizando os móveis. Note-se que há um hiper-realismo na relação representação e referente, as imagens são projetadas sobre a sala e móveis, também filmados.

Figura 25



Fonte: PESSOA, 2010

A mulher deitada é uma projeção gravada sobre a cama e projetada sobre o mesmo móvel, enquanto a cama e o cobertor no chão são “reais”.

Além das imagens de vídeo e ações banais, o que é deslocado para o interior da obra também são os espaços apropriados pelas gravações e projetados sobre eles mesmos. Na obra “em círculo” (também em dupla com Celina Portella), semelhante a “de morar”, personagens em escala 1:1 são projetados de modo a criar um “*trompe-l’oeil* contemporâneo” (PESSOA, 2012). No entanto, a diferença é que a obra não reproduz um cenário intimista da casa, como “de morar” (cenário construído com móveis em galeria), mas se utiliza, como em “toilets”, dos espaços disponíveis. No “em círculo”, personagens entram e saem pelas portas da sala da galeria. Por exemplo, abaixo, a porta aberta à esquerda se projeta sobre a mesma porta fechada. Percebe-se que a criança é uma visitante, enquanto a mulher ao seu lado é uma projeção.

Figura 26



Fonte: Disponível em: <<http://elisapessoa.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 08 mar. 2012.

Pelo uso do espaço, o contexto da obra também vai incluir a exposição. Ou seja, vai ultrapassar a obra como o contexto significativo, e a exposição com as paredes e salas das galerias formarão um contexto mais amplo. Neste sentido, nos aproximamos de Danto e da função que tem a história, a sociedade, o artista e a cultura na recepção de arte. Se tomarmos o contexto como a exposição, deveríamos levar em conta que quando as pessoas se deslocam para uma “exposição”, o fazem para ver algo. Neste caso, elas não verão nada além de pessoas entrando e saindo, dormindo e conversando na porta do banheiro. Como as salas de exposição são lugares relacionados com a alta cultura, e desde a modernidade com o novo, rompe-se com as expectativas do espectador, já que os elementos esperados para uma obra (o novo, a alta cultura) estão ausentes: em vez do extraordinário, o ordinário é valorizado (as ações cotidianas), os “tempos mortos” que são objeto de contemplação e desejo, tanto quanto em outra época o foram o novo e o raro.

O espaço como um elemento a mais na combinação, o segundo nível de ficionalização para Iser, é próprio dos *sites specifics*, gêneros de obras que rompem e revelam a ação rotineira no local onde se instalam, ao se proporem a reformular o espaço. No caso destes trabalhos, ao projetar sobre os espaços inutilizados ou vetados aos visitantes – portas de banheiro e vãos de parede – imagens em ação, a obra tornam-nos contextos mais amplos do que as projeções e indícios destes mesmos contextos. A percepção desses espaços é

compartilhada por todos, artistas e não-artistas, como funcionais – necessários à edificação, às divisões e passagens entre ambientes para o staff –, que seria seu uso, mas são ressemantizados em função do novo uso que a obra faz. Trazê-los para o interior da exposição, por meio das projeções de vídeo, significa trazê-los à visibilidade, e incluí-los, quem sabe, na linguagem videográfica do cotidiano. Iser refere-se à “função de figuração” aquela em se que ultrapassa os limites semânticos, os significados denotativos e conotativos perdem espaço para a criação de novas relações sintáticas que não podem ser articuladas pela linguagem, mas produzem efeitos que podem ser imaginados. Utilizamos esta função para pensar a obra “Sotão”, em que se projeta o vídeo de um homem em escala 1:1 sobre uma viga cuja altura é de 50 cm. A viga sobre a cabeça do espectador que tem um uso muito preciso, de sustentação da estrutura do prédio, não poderia ter muitos outros usos. A operação de atribuição de outros significados própria do uso seria restrita, quiçá nula.

Figura 27



Fonte: Disponível em: <<http://elisapessoa.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 14 maio 2014.

Percebemos aqui uma ruptura com os limites semânticos e sintáticos, ao serem combinados termos improváveis. A imagem da personagem em movimentos naturais é projetada sobre um espaço que por seu próprio sentido inicial não poderia ser oco ou vazio. Sua solidez é condição de seu uso, mas a verossimilhança da figura projetada no “oco” da viga põe em questão a solidez da própria estrutura do prédio. O efeito é angustiante pela

combinação improvável dos termos, pelas dimensões corporais no espaço exíguo da viga, ou pelo fato de estar suspenso em movimento sobre a cabeça dos espectadores, cujo grau de ilusão fortalece a expectativa de queda a qualquer momento.

A falta de importância que as ações assumem na obra, como a imagem do prédio no filme “Empire”, é parte do uso consciente de recurso pela artista sobre a visibilidade e antecipação dos efeitos do receptor. Ela retira todos os indícios que pudessem remeter a qualquer padrão, e a isto chama de “neutralização” dos movimentos e gestos do personagem. O objetivo é tornar os personagens e o cenário o mais disponível possível para atribuição de significados pelo receptor, sem indicar qual sistema de relevâncias eles estariam compartilhando. O cenário de casa em “de morar” (Figura 26) e o uso do espaço arquitetônico em “toilets” (Figura 24) (o que não acontece com “Sótão” e “em círculo”) remete ao típico e facilita a interação do espectador, que se apoia em objetos cotidianos para construir uma tipicidade ao seu redor. Retomando Garfinkel, no experimento que os alunos deveriam se ver como estranhos na própria casa, o espaço foi considerado uma das dificuldades a vencer: “Os estudantes informaram que esta atitude era difícil sustentar. Os objetos familiares – obviamente pessoas, mas também móveis e decorações – resistiam aos esforços dos estudantes de pensar a si mesmos como estranhos” (GARFINKEL, 2006, p. 58). O compartilhamento de situações, atividades e espaços é o que faz Schütz afirmar que a tipicidade não só envolve a perspectiva individual, mas também a que se refere ao sentimento de pertencimento ao grupo e espaço.

No trecho abaixo, a artista fala sobre como neutralizar os personagens, deixando as atribuições por conta dos espectadores. Claro é que a neutralização de gestos e movimentos rompe com as expectativas do público, pois que se as imagens se assemelham às casas e espaços típicos, os personagens também deveriam ser. Pois, não existem agentes sem indícios:

Ent. – Mas, agora, eu fiquei curiosa, por que alguém vendo instalações daria algum sentido às ações e criaria uma história?

EP – Não sei se tem. Acho que tá muito mais no dispositivo [na técnica], do que na narrativa. *Mas, necessariamente, falando por mim, se eu estivesse vendo a minha instalação eu poderia pensar: “Mas, porque ela levantou e foi para ali?”...mas, ela é uma obra aberta neste sentido, que pode ter milhões de interpretações. Eu não dou um resultado “olha então ela é uma pessoa neurótica”, você não pode dizer isto, isto vai vir do seu olhar. Ela não tem nenhuma característica predominante, ela tem vários estados de espírito. Eu neutralizei essa pessoa.*

Ent. – Como você neutraliza?

EP – Um dos critérios para você estar neutralizando...

Ent. – No “em círculo” e no “1/4”?

EP – *Você tira um pouco a intenção.* No caso do 1/4 é diferente. *Mas, no caso desses dois [“de morar” e “em círculo”, você tira um pouco a intenção da pessoa.*

Ent. – Como você tira essa intenção?

EP – *Fazendo coisas banais, as ações são muito banais. Ela deita, abre a porta, mexe na bolsa. Não tem nenhum sentimento naquilo, tira isso, eu acho, neutraliza a pessoa, dirigindo ela para que ela não tenha intenção. Nas duas de antes, “de morar” e “em círculo”, não tem uma hora que eles façam uma cara, até tem, tem um momento, no “de morar”, que a menina faz uma cara assim “pô, por que o cara tá dançando?”. Mas própria dança dele ... de repente começa a dançar, é uma coisa meio nonsense. Ele não está louco dançando, ele não está nervoso dançando.*
 Ent. – Não tem um investimento de sentimento?
 EP – *não, não é uma pessoa...*

A artista se coloca no lugar do receptor quando afirma “Mas, necessariamente, falando por mim, se eu estivesse vendo a minha instalação eu poderia pensar: “mas, porque ela levantou e foi para ali?”, e este seria mais um exemplo do uso da “tese geral das perspectivas recíprocas”, o se colocar no lugar do outro. Como existe a possibilidade do visitante denotar significados às ações, ou seja, se colocar também no lugar do personagem projetado, é que ela utiliza artifícios de “neutralidade”.

A prefiguração da obra tem uma estrutura que depende da imposição (ISER, 1996) que poderíamos relacionar com o formato da instalação. Para que a obra tome forma de instalação, possa ser habitada e dê a ilusão de que se vivencia de fato aquilo, tal como Danto se refere à experiência do leitor de Anna Karenina, há o processo cuidadoso de edição e de projeção. Assim como os enunciados performativos ilocucionários produzem fatos novos que incluem o receptor, por exemplo, a promessa e a ordem, a instalação, por envolver o visitante num acontecimento, o inclui em suas afirmações, querendo ele ou não. Há, no entanto, uma distinção entre a instalação que se apropria do espaço e envolve o espectador na produção do acontecimento, sem lhe perguntar, mas afirmando as operações que produz sobre o ambiente e as significações, e a ilusão produzida pela obra como metáfora da ilusão vivida no mundo do vídeo cotidiano. A imposição é a operação que qualquer obra – instalação ou não, utilizando de ilusão ou não – faz, ao produzir uma operação sobre usos e significações, e deixar para o visitante a tarefa de ter que lidar com aquilo. A condição de instalação, de uma obra que envolva o visitante, e tenha características de *site specific*, ou seja, utilize o espaço como estrutura da obra, só vem a reforçar a ideia de que algo se impõe a ele, inclusive, espacialmente. Mas, a ilusão não é uma condição para a imposição.

A ilusão como termo médio entre dois conteúdos e que vem a ser o operador da metáfora pertence à característica das obras de produzir lacunas a serem preenchidas pelo receptor. As lacunas aparecem aí pelo fato do vídeo, enquanto gênero artístico, supor um tipo de funcionamento, seu uso típico – filmagem de acontecimentos, edição, etc. –, que a videoinstalação não supre. Esta seria uma leitura aproximada de Iser, em que as ausências se destacam em sistemas parcialmente deslocados para seu interior, como é o caso da

linguagem de vídeo. O deslocamento das imagens de vídeo de seu uso típico retira esta linguagem de sua imersão no mundo. E também de Danto pela reprodução de usos típicos, de modo que as faltas a serem preenchidas são as que convencem pela banalidade ou obviedade de sua afirmação: a ilusão que envolve o visitante é a mesma que envolve o espectador. Para que esta “linha faltante” seja óbvia e banal, a obra precisa “mesmo” garantir a ilusão, senão não há convencimento. Por exemplo, as texturas são capturadas e projetadas sobre as próprias texturas. A experiência tátil, não só visual, do espectador contribui para a percepção natural e artificial da profundidade, já que os gradientes de textura são uma das características que indicam a distância a que estão os corpos. Abaixo na imagem da obra “de morar”, 2009, imagens são projetadas sobre a sala e móveis, também filmados, e toma a forma de instalação, que envolve o público. A mulher sentada é uma projeção gravada sobre a mesa e projetada sobre o mesmo móvel, enquanto a criança em pé, que se apoia na mesa do cenário, é uma visitante.

Figura 28



Fonte: Disponível em: <<http://elisapessoa.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 8 mar. 2012.

A instalação, em sua imposição, como obra que se habita, tem para a artista um caráter político. Para além da simples apreciação, o observador ao estar imerso na obra, é levado a agir, operando com os elementos impostos pela obra, mesmo que seja de modo negativo. Neste sentido, a instalação forma um contexto, ou circunstância, no qual a participação do visitante é fundamental.

Ent. – Mas porque instalação?

EP – Porque instalação traz esta complexidade. Pode trazer também a pintura, mas menos.

Ent. – Por que?

EP – a ocupação de um espaço, *de você entrar, que você está dentro. Pode não ser grande, mas eu não estou tentando limitar alguma coisa.* Está mais próximo do discurso, da política. As instalações falam um pouco mais disso.

A ilusão de profundidade, como esquema da perspectiva, depende da imagem, da capacidade de projeção da 3ª dimensão, e também da disposição do espectador “de ser enganado”. O que torna evidente a operação pelo qual o cotidiano se constrói, seja sob a forma de vídeo, seja em sua forma comum e ordinária: em que os acordos sociais acerca dos espaços e seus usos, do corpo e seus movimentos, do tempo e de suas ações, dependem da “disposição”, não de ser enganado, mas de participar dos agentes na cena específica.

EP – É como se ela [pessoa, visitante] *tivesse conseguido dar um passo atrás e olhado aquilo* [o vídeo] com outros olhos e perceber que *aquilo é um mecanismo, uma construção.* Que não, necessariamente, quando ela vê TV, por exemplo, um merchandising, ela tem isso. *Porque ela já tá tão dentro daquela imagem, que ela não tem esse passo atrás para entender.* E o meu trabalho de certa forma colabora na compreensão desse meio. Ao mesmo tempo em que você fala assim “olha, parece não sei o que”, você entendeu que não é “não sei o que”. “Olha, parece um fantasma”, naquele mesmo lance você tá dizendo que parece um fantasma porque não é um fantasma.

É importante notar que a artista utiliza termos como “aquilo”, “isso” ou “não sei o que” em todos os trechos citados das entrevistas. E isso é fundamental para considerarmos as estratégias como indícios de padrões utilizados por ela. Ou seja, as estratégias só são possíveis de serem pensadas como ações individuais, se são suportadas pela crença de que há acordos metodológicos operando. No caso dos termos destacados acima, o que foi representado pelo termo indicial vai estar relacionado com a entrevista, e com os acordos que a artista supõe que a entrevistadora compartilha. Em outro contexto, em que provavelmente outros acordos estão vigorando, os termos indiciais recaem sobre outras questões.

4.1.2 Os grandes planos e a pintura expandida

Nas entrevistas com Marcelo Jácome o que mais se destacou foi a interação do artista com a obra, utilizando recursos de gestão. Não que as estratégias tenham menor importância, ou que, para a artista Elisa Pessoa, a interação como compartilhamento do tempo, a investigação dos usos e padrões que os materiais e conceitos podem oferecer (por

exemplo, o processo de edição), não houve. Mas, o que ganha visibilidade no contexto da entrevista são indícios distintos. Consideramos as falas não como explicações racionais (idealizações de relações de causa e efeito), mas como a razoabilidade do senso comum, em que se busca tornar compreensíveis os meios e motivos das ações, gerando, portanto uma relação de interação com o interlocutor, neste caso, a entrevistadora. As intervenções da entrevistadora compõem o contexto da entrevista, o que significa que, como para a etnometodologia o contexto não é pressuposto, um não é igual ao outro, as entrevistas e as intervenções também não são. Os indícios que se visibiliza são aqueles pertinentes ao contexto, aos sistemas de relevância que se imagina estarem vigorando, inclusive os compartilhados pela interlocutora. Segue um trecho da entrevista do artista em que ele destaca o processo de experimentação:

Marcelo Jácome – Aí eu fui testando papel, testando papel... se desdobrando aí chegava no limite delas, e eu tava na realidade juntando planos com planos, e eu acho que o trabalho de arte é sempre *esse*, antes dele chegar no mecânico, porque chega uma hora que ele vira mecânico, mas antes, *ele vai e volta, vai e volta*.

Entrevistadora – Tem uma experimentação?

MJ – tem uma experimentação, *tentativa e erro, e o que [é] que erra...*

O processo de interação do artista com a obra não se faz através do vídeo (filmagem, edição e direção dos personagens), mas da passagem da tinta sobre tela, para papéis de seda coloridos sobre compensados ou muros, e daí para pipas e linhas que, ao se cruzarem, formam, no espaço, planos e volumes impossíveis. São grandes estruturas flutuantes como obra “Planos-pipas 17”, na Saatchi Gallery, 2013.

A estratégia, como o uso que a obra faz de conceitos e materiais, pode ser reconhecida na fala acima, quando o artista afirma ter chegado “no limite” da experimentação (“Aí eu fui testando papel, testando papel... se desdobrando aí chegava no limite delas”). Este limite não é o do material, ou da forma que as pipas poderiam ter, mas o do material ou da forma para responder a uma determinada linguagem. Pois, se a estratégia é o modo de visibilizar indícios do contexto significativo da obra, ela (a estratégia) também é indício de um padrão subjacente. Ou seja, como já dito, para que a estratégia seja uma ação individual do artista, deve haver um acordo compartilhado subjacente a ela.

Figura 29



Fonte: Disponível em: <http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/marcelo_jacome_planos_pipas_n17_2.htm>. Acesso em 18 fev. 2014.

Em um outro trecho, o artista se refere à experimentação de papéis de seda na rua, e com as pipas, e afirma ser o “espaço”, seu objeto de uso e reflexão. Mas, como se verá adiante, o espaço como objeto de reflexão não é um espaço qualquer, mas o espaço impossível que a pintura, como janela renascentista, criou em seu interior.

MJ – [...] A partir do momento em que eu tenho a rua, tenho o muro como suporte, e a partir do momento que eu preciso do muro e daquele suporte, da rua como suporte, para que a minha obra aconteça, aquilo se torna um *site specific*, né? Porque depende daquele espaço para efetivá-la, para existir. “Pô, agora que eu vim para o ateliê e to aqui, testando esse papel” [...], o diálogo vem: “se eu to *usando esse espaço* aqui, em algum nível eu to *me utilizando dele para que a obra aconteça*”. Entendeu? Aí, eu vi isso dentro do ateliê, mas eu *to me utilizando aqui do que esse sistema* [o formato das pipas] *me possibilita*. Porque no ateliê da Vivian, ou da fulana, ou no corredor aqui do lado, da Elisa [Pessoa], sei lá, a coisa ia se desenvolver de uma outra forma. Eu comecei a perceber que a arquitetura estava diretamente ligada a essa vontade *de repensar e utilizar o espaço*.

Além de “repensar e utilizar o espaço”, o artista destaca os elementos que traz para o interior da obra são pipas, linhas, varetas e fitas. Ao mesmo tempo em que compõem estruturas com interiores, este elementos impõem limites à criação. Pois, os materiais são sistemas próprios com formas, textura e volumes e que limitam o seu próprio uso. Retomando Danto e Searle, em alguns momentos, as representações transformam o mundo, em outros, são limitados ou transformados por ele. E é o que ocorre com o uso das pipas, que, por terem certa forma permitem determinados tipos de construções significativas e não outras. Partimos do princípio com Danto de que o espaço produzido com as estruturas flutuantes pelos planos é uma representação, embora materialmente presente. Como obra, os materiais deixam de ser coisas, para se tornarem representação. Em “Leaning mirror” de Smithson (Figura 16), o

espelho, por mais que seja real, designa as lanchonetes espelhadas de Nova Jersey e toda a crítica que se faz a elas, assim como o diagrama de Lohan na obra “Portrait de Madame Cézanne”, de Lichtenstein (Figura 21) não é um simples diagrama, mas representa o olhar sistemático de Cézanne sobre a própria mulher. O espaço está materialmente presente, com seu “oco” e “vazio” interno, habitável inclusive, como objeto de reflexão. Segundo Danto:

Evidentemente, sempre é possível que uma obra de arte *contenha* um fragmento da realidade sem ser em sentido algum redutível a esse fragmento. Por “fragmento da realidade” não me refiro a todas as propriedades de uma obra, mas apenas àquelas que sua parte representacional denota. (DANTO, 2010, p. 139).

O autor vai considerar estas obras como “autoexemplificadoras”, pois contêm em si um exemplo do que representam. Se o espaço pode ser objeto de reflexão, é porque ele já foi retirado do mundo das coisas e dos objetos, e deslocado para o interior da obra, seja sob a forma de imagens, seja sob sua criação real. Refletir sobre algo já é criar a distância necessária entre este “algo” e o mundo, e criar também a sua condição de representação. “[...] uma maçã não costuma declarar que é só uma maçã.” (DANTO, 2010, p. 141). E será o modo como a obra denota o espaço exemplificado, sua estratégia e operações, o uso que faz dos materiais e do espaço no qual intervém e cria.

Figura 30



Fonte: Disponível em: <<http://www.marcelojacome.com.br/2013/09/parque-lage-pontos-susensos.html>>. Acesso em: 18 fev. 2014.

Acima a obra “Pontos suspensos” que foi exibida na Fábrica Bhering e na EAV (Escola de Artes Visuais), na piscina vazia do Parque Lage, em que os visitantes podiam penetrar. Ela é composta por fitas suspensas que formam um espaço interno.

Como foi dito mais acima, há, sob a experimentação e as estratégias, como contexto da interação, padrões e linguagens a partir dos quais se testa e se constrói a obra. Num outro trecho, o artista afirma que o uso de determinado material “não teve linguagem” e por isso ele teve de ser descartado. Se os usos são o que constitui o contexto da obra para o visitante ou da interação para o artista, e é parte desta interação investigar indícios de um padrão subjacente, que poderiam se visibilizar para o visitante, concluir que não há linguagem ou padrão subjacente é o suficiente para orientar a ação de descarte. Quando o papel de seda sozinho não supre as expectativas (o contexto de interação do artista com a obra, de investigação de usos e uso de recursos) de montar uma estrutura (o indício de uma linguagem específica), o artista é obrigado a usar pipas que estruturam o papel por meio de varetas de bambu (grifo nosso):

Ent. – mas porque você não gostou? Porque você poderia ter ido por esse caminho [dos papéis de seda], mas você não foi?

MJ – Pois é, porque, plasticamente, aquilo ficou....não funcionou. *Não teve linguagem, sabe?* Não chegou ao que eu queria desenvolver. Aquilo *não foi o bastante*, aquilo tava aquilo foi só um caminho, identifiquei que aquilo foi só um caminho. Entendeu? Importantíssimo, mas foi só um caminho.

A trajetória do artista mostra como a investigação de indícios de uma linguagem compõe o seu contexto de interação, da pintura para os papéis de seda colados, dos papéis de seda suspensos sem uma estrutura para as pipas, das pipas para os fio e fitas. No próximo trecho é possível identificar indícios da linguagem pressuposta para o uso do material na obra. Na série *Multiedros*, o artista retira o papel das pipas e mantém as varetas de bambu e as linhas. O resultado é uma estrutura que pode ser decomposta em unidades mínimas:

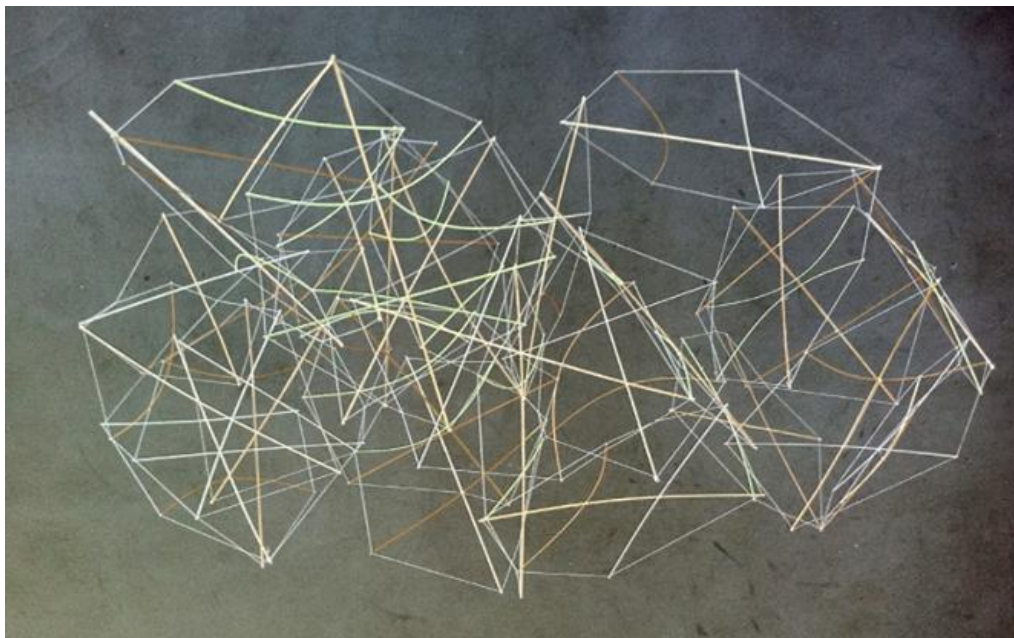
MJ – Só que o lance é o seguinte, quando eu fui ver, ao longo desse período, eu tava trabalhando com os edros, os poliedros, tanto é que o nome deste trabalho são os “*Multiedros*”, e nesses livros de poliedros que eu tava lendo, e tal, pesquisando, *você tem as unidades básicas que são a linha, o ponto, o plano, que eu tenho aqui....*

Não poderíamos afirmar que vigora apenas uma linguagem subjacente aos usos, mas aqui podemos reconhecer a linguagem matemática da geometria, e que, na fala abaixo é acrescentada pelas referências aos artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark associados ao Neoconcretismo.

MJ – Pois é, aí, eu falei assim: “já que eu estou aqui com esse papel, relacionando papel no espaço, e esse papel, no final das contas, não me bastou, eu vou ter que achar uma nova maneira de relacionar papel no espaço. Relacionar planos no espaço. *Lygia [Clark]* já fez isso, *Hélio [Oiticica]* já fez isso, milhões de pessoas

fazem isso. Inclusive vou ter que achar meu jeito de fazer o negócio. [...] vou ter que fazer [...] essa parada. E aí conversando com um, conversando com outro e tal, até que chegou a [...] “Marcelo vai pesquisar mais sobre os derivados do papel de seda, o que é, tá nos..., tá nas pipas”

Figura 31



Fonte: Disponível em: <<http://www.pipa.org.br/pag/marcelo-jacome/>>. Acesso em: 18 fev. 2014.

O Neoconcretismo se opõe ao movimento concreto que Ronaldo Brito (1999) define como “resultado da estrita manipulação de seus elementos – elementos discretos, organizados em função de um programa combinatório”, e por que não dizer “matemático” (BRITO, 1999, p. 43). Enquanto o Neoconcretismo se caracterizaria pelas duas vertentes: Amílcar de Castro, Aluísio Carvão, e Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica e da “participação sensorial do espectador, que rompesse com o monopólio do olho na fruição da arte”, de “caráter existencial”, um tipo de “sensibilidade que viesse a colocar em xeque a racionalidade estética” (BRITO, 1999, p. 43).

A criação de espaços penetráveis e planos impossíveis com linhas (por exemplo, Multiedros) é um modo de desconstruir as formas geométricas que, no caso, se originaram com a pintura. Por exemplo, no trecho abaixo, o artista utiliza expressões como “novas impressões do espaço” e “planos imaginários”, entre outras:

Na hora em que eu fazia, que eu unia essas linhas na divisão das paredes, no canto dos vértices de 90 graus e planos, chão, parede e teto, eu começava a criar *novas impressões do espaço*. Por algum motivo eu começava a lidar com *novas impressões do espaço*. Porque mais de uma vez eu tava lidando com *planos imaginários*, *planos virtuais*, com planos *não palpáveis*. Eu estava lidando com *possibilidades de planos*.

Faz parte da estratégia da obra a apropriação dos espaços possíveis (euclidianos) e materiais disponíveis. Segundo Jácome, é uma constante o uso de materiais “disponíveis”, “à mão”, ou se fizermos um paralelo com a fenomenologia do mundo da vida social, de materiais típicos, cotidianos e de rua. O “trabalho vem do ordinário, vem do popular. O repertório, o material vem da rua” (JÁCOME, 2014).

MJ – E eu comecei a perceber que eu me utilizava desses materiais disponíveis, ordinários, vagabundos... então, a coisa tava pronta, na mão, e aí beleza, eu fui continuando aquela coisa toda, percebendo aquelas questões espaciais.

Materiais típicos e espaços possíveis são transformados pela linguagem da geometria em planos e cores para daí serem transformados em espaços impossíveis. Abaixo, o artista se refere à própria obra, como a da artista vista anteriormente Elisa Pessoa, como uma pintura que se expande para além do plano da tela.

MJ – O meu [trabalho] é pintura expandida, a gente considera que é pintura e, portanto, expandida, e o da Elisa [Pessoa] é vídeo de uma forma expandida, ela se utiliza do espaço efetivamente tridimensional com bidimensional, e eu faço isso de alguma forma também.

Como a pintura, e sua tridimensionalidade, formava a janela renascentista de todos os espaços possíveis, compreendemos que estas obras utilizam espaços e materiais habituais para representar, inicialmente, por designação, os planos, cores e o espaço geometricamente limitado da tela. O espaço habitual é abstraído, as pipas se tornam planos e os papéis, cores, e deixam o significado usual de brinquedo (embora isto esteja presente no trabalho, pela leveza que anuncia e pela flutuação da estrutura). Os papéis de seda, por exemplo, vêm substituir as cores da pintura, quando o artista passa da tela à colagem (Figura 32). Na obra “Desdobramentos”, os papéis de seda sobre compensados são usados no lugar da pintura sobre tela.

O espaço criado pelas obras, como espaços internos, realiza a expansão espacial impossível da pintura. Os materiais reconstróem euclidianamente a planaridade da pintura para depois se expandirem e construírem literalmente um espaço interno, oco e vazio. Poderíamos afirmar que estas obras metaforizam a pintura por meio de uma expansão real, a expansão ilusionista da pintura, ao percorrer com materiais todo o percurso da tela para o espaço.

Figura 32



Fonte: Disponível em: <<http://www.marcelojacome.com.br/2012/03/desdobramentos.html>>. Acesso em: 18 fev. 2014.

A resposta do público é a de participação nos espaços literais criados. Se a pintura prometia este espaço como janela, a pintura expandida o realiza exemplarmente. Abaixo, no trecho o artista fala sobre a recepção de crianças que visitaram a fábrica com a escola:

MJ – [...] Mas você sabia que, por algum motivo, o meu trabalho, as pipas, os fios, as pessoas entram, querem pegar. É impressionante, cara. A [escola] Sá Pereira veio aqui, você chegou a ver os ... que estavam aqui estendidos, era mais ou menos *isso aqui*, era um trabalho anterior a este. ...era um trabalho gigantesco. Aí o Sá Pereira veio aqui, cara, a criançada ficou desesperada. Entrava, saia *e tal. Não sei o que, lálálálálá*. As pessoas mexem, querem mexer. O *negócio* da pipa, *nego vai, balança...*

No trecho, grifado, acima podemos identificar o uso de recursos de termos indiciais e expressões da língua que relacionam a fala à linguagem que sustenta os indícios da obra, por exemplo, “[...] e tal. Não sei o que, lálálálálá”. Se retomarmos a citação de Ronaldo Brito, sobre o neoconcretismo, veremos que já há na linguagem a expectativa da “participação sensorial do espectador” (BRITO, 1999, p. 43). O Neoconcretismo abriu caminho para os penetráveis e objetos manuseáveis e leva o público a querer tocar obras que não foram feitas para isto, como nas séries “Multiedros” e “Planos-pipas”, e na obra “Desdobramentos”. Muitas obras que não são instalações, ou inicialmente não foram pensadas para serem tocadas, estimulam o desejo de participação. E a linguagem está presente também na produção de obras, como “Pontos suspensos”, feitas para serem penetradas, e que a montagem e a localização levam indubitavelmente à participação.

Se o padrão que opera sob os elementos da obra se volta para a participação do público, as obras como pintura expandida também realizam o desejo da pintura de reproduzir qualquer situação na sua janela planar. A pintura figurativa e tridimensional, como suporte, e seu uso, participa do repertório típico dos agentes, estando eles envolvidos ou não com o meio da arte, se tomarmos o renascimento como seu ponto de partida (mas podemos prolongar este uso até Platão, se lembrarmos as uvas de Zeuxis que os pássaros bicaram). A partir daí, podemos retomar com Danto a necessidade do reconhecimento histórico-cultural das operações metafóricas, base para o convencimento do público, de como é típica o uso tridimensional da pintura figurativa. Poderíamos afirmar que as obras do artista expressam uma homenagem às infinitas possibilidades que a pintura tridimensional expressa e que o público “compreende” isto ocupando o espaço construído.

Abaixo dois trechos, respectivamente, sobre “Pontos suspensos” e “Polígonos” (conferir o nome) referem-se à participação física e imaginária nas obras:

MJ – [...] e as pessoas entravam na parada... Você podia entrar na piscina e entrar na parada. E quando eu fui ver efetivamente as pessoas faziam trancinhas, penduravam não sei o que ali, davam um nó.

Ent. – Você consegue fazer diferenças de unidades [dos polígonos produzidos por linhas e fios]?

MJ – Não tão evidenciadas. Mas instiga um entendimento. O cara fica querendo entender... É interessante a reação... Você tenta entender como aquilo se dá.

Por exemplo, abaixo no trecho sobre a concepção de “Pontos suspensos”, a interação física do visitante foi explicitamente pressuposta. O artista desloca para o interior da obra fitas utilizadas na umbanda e as contextualiza num novo espaço:

E aí comecei a perceber na minha obra que as pessoas procuravam tocar, ou era na pipa, ou era nas pinturas de papel [de seda], ou era nos “Multiedros”, mas sempre vão tocar, sempre iam tocar. Eu pensei: “tenho que botar um *negócio* para as pessoas experienciarem”. As pessoas pedem *isso*, e quanto à questão da umbanda, porque a umbanda é *experienciação*, não tem essa [...] E a umbanda é *isso*, você *experiencia* aquilo, tem que botar comida, o santo, o espaço..., se não o santo morre, só existe porque se alimenta ele, né? A minha primeira ideia era criar terreiros, era experienciar algo então o que eu vou fazer ? “vou delimitar uma área x, com..., e vou pendurar umas fitas, vou delimitar um espaço com essas fitas”. E delimiti, no ateliê, encharquei de, e de uma trama ali..., fiz uma trama ali e pendurava aquelas fitas que se fazem senhor do Bonfim. Aí comecei a botar essas fitas e fiz um trabalho ali, fiz uma história ali. E as pessoas começaram a perguntar se podia fazer locação para foto, aí eu falei: “tá, entra aí”.

A participação e ocupação são atributos dos espaços e materiais, como na pintura renascentista onde o visitante penetra imaginariamente. Esta participação se esvazia à medida que os elementos vão sendo decompostos, em planaridade e limites geométricos da tela, para ser retomada quando as unidades são distorcidas e geram novas possibilidades. A produção e

ocupação do espaço é o termo que relaciona a pintura reanscentista e a pintura expandida. O ímpeto de preencher literalmente o espaço produzido poderia ser o reconhecimento de que a condição de existência do espaço é a sua ocupação e uso, tanto quanto o corpo é atravessado pelas significações e usos.

Segundo o artista (grifo nosso):

[...] eu faço aquela pipa, e aquela nova situação é instalada dentro de um espaço x, aquilo te faz, em algum nível, *você se relacionar com o todo, com o grande*. Você acaba *se descondicionando*... na hora que você põe aquele negócio, e propõe uma escala...

O uso das fitas de umbanda é parte da crença pessoal do artista, e quando se refere a elas, ele se utiliza do recurso típico da “tese geral das perspectivas recíprocas”, que é o de se antecipar à presença do público. Por exemplo, no trecho abaixo:

MJ – Aí, quando eu chego naquelas pipas, começo a entender que aquelas pipas montadas no espaço influem de alguma forma efetiva *...na pessoa* que está vendo aquilo, *em mim, obviamente*. Eu começo a querer entender aquilo de uma forma mais aprofundada.

A imposição ao visitante pode ser reconhecida na instalação que é um recurso que, não somente cria um “fato novo” da ordem da representação, como inclui o outro neste fato, tal como a ordem inclui o receptor nela. A escala dirige as obras ao receptor ao ocupar seu caminho e sua visão. Mesmo quando as obras não são instalações, como a série “Multiedros” e a obra “Desdobramentos”, as obras afirmam as transformações que operam sobre os materiais.

4.1.3 Contestação no espaço público e sequestro de mídia

Na entrevista com o artista Alexandre Vogler, a semelhança entre obra e coisa que representa é percebida como estratégia de aproximação e interpelação do público. Segundo Danto, algumas obras de arte usam “a maneira como não obra de arte apresenta seu conteúdo para propor uma ideia relacionada com a maneira como esse conteúdo é apresentado” (DANTO, 2010, p. 219). No caso de obras que imitam cartazes de publicidade do artista, a operação recai sobre o uso típico que a publicidade faz do corpo feminino e de outros elementos, e também sobre a recepção típica. Ou seja, aposta-se nas expectativas que o público tem das peças publicitárias, dos usos típicos e esperados, sem revelar ao espectador que se trata de obra:

Entrevistadora – [...] porque você acha que as peças tem que ser coisas?

Alexandre Vogler – Porque acho que isso prepara melhor o entendimento da obra camuflada, camuflada exatamente a melhor palavra para isso, mas, por exemplo, quando eu botei os lambe-lambes dos “4 graus”, me interessava que as pessoas percebessem aquilo como uma propaganda de um creme dermatológico, justamente porque aquilo formalmente se adéqua a todo imaginário que as pessoas têm a respeito de uma publicidade normal. Então você vai perceber aquilo tal qual.

As obras “4 graus”, “Base para unhas fracas”, “Atrocidades maravilhosas” são apropriações do formato da publicidade e cartazes de rua, e, no caso de “4 graus”, também do conteúdo. Segundo Danto, na obra imitativa a “reação do público” é “*ipso facto* uma reação ao seu conteúdo” (2010, p. 227).

De um ponto de vista menos pragmático, isso quer dizer que, sejam quais forem as propriedades da obra de arte, são simplesmente propriedades daquilo que ela mostra – no caso ideal os meios são vazios, tendo propriedades peculiares somente na medida em que não realizam suas ambições de transparência. (DANTO, 2010, p. 227).

A obra “4 graus” pretende imitar, a ponto de desaparecer, e ser percebida apenas como um anúncio de creme dermatológico. Este conteúdo foi retirado de uma revista feminina e refere-se de forma dramática às etapas ou quatro graus em que se pode classificar a celulite. Em vez de levar o mundo da cultura de massa para as galerias, como fez a Pop Art, as obras confundem o espectador na rua, no seu espaço típico, como a Pop confundia nos espaços de exposição. O público acredita estar vendo uma publicidade de fato e tende a reagir conforme o usual. A diferença, no entanto, é que estas obras sempre rompem com as expectativas do público, pois elas ultrapassam os limites do esperado. Abaixo, os cartazes da campanha “4 graus”:

Figura 33



Fonte: Disponível em: <<http://www.recifeartesvisuais.org/acoes/campanha-4-graus>>. Acesso em: 18 mar. 2014.

Para o artista, a interpelação do público, neste tipo de obra, depende do quanto ela consegue ultrapassar os limites de tolerância para com o uso habitual da publicidade. Na obra acima, a publicidade, como linguagem primeira e conteúdo, se destaca pela carga dramática com que trata o assunto, mas que só é acessível às mulheres, já que sua veiculação é em revistas segmentadas.

No entanto, não é sobre o conteúdo (operações publicitárias) que recai a operação, mas sobre seu uso, modo de apresentação, que passa despercebido pelo público que imagina estar vendo um anúncio. Primeiro, há o deslocamento do anúncio (que não é modificado) da revista para o espaço público, uma descontextualização da publicação que incide sobre as expectativas do que é considerado público ou deveria ser dirigido a um público específico. A recepção típica das imagens acima é num prospecto de creme dermatológico, no interior de uma revista ou na antessala de um consultório médico, mas não no muro na rua. Em segundo lugar, o material originalmente é descrito por meio de uma linguagem “jornalística”, de objetividade e veracidade, e, portanto, maior constrangimento sobre o corpo feminino, pois não sugere, mas afirma. Este tipo de linguagem não está presente de forma imediata na publicidade que se utiliza de imagens e textos sedutores. Compreendemos que o artista utiliza a mensagem “jornalística” de factualidade para se referir à imposição que faz a publicidade de seus produtos. Tanto a factualidade, como sua publicização fora dos segmentos, são impactantes para o público e metaforizam as operações discursivas da publicidade. Segue a fala do artista sobre a obra como ruptura de expectativas:

AV – Só que de certa forma boa parte desses trabalhos [intervenção urbana] toca no problema, nessa questão de um certo problema ético trazido pela publicidade, sobretudo, quando aborda o corpo feminino, essas coisas todas, ... corpo feminino, porque eu acho que é um elemento vulgarmente tratado pela publicidade, mas podia ser qualquer outro tipo de recurso tratado pela publicidade, de forma que quando o cara olha para “Base para unhas fracas” [outra obra que também utiliza cartazes] e fala: “olha, que pouca vergonha, parar”, mas ele não tá vendo aquilo como uma obra de arte. Aí ele vai olhar um outro [cartaz], que não modifica muito daquilo, você tá entendendo? “É, realmente, um absurdo, né? A forma como o corpo feminino, no caso, é tratado pela publicidade, no busdoor do Panda, sei lá” ou vai olhar um outro display da Carla Perez..., e, no final das contas, se você incrementa em um grau o nível de tolerância que, na verdade, já está normatizado, não é? [...] então, acho que se você incrementa a forma como a pornografia é subliminarmente tratada nestas campanhas, isso já ativa a percepção deste espectador com relação às outras campanhas.

Para antecipar a ruptura com as expectativas, acima, o artista se coloca na posição do público, antecipando os efeitos sobre ele (“se você incrementa em um grau o nível de tolerância”, isto “ativa a percepção deste espectador”). E, como a obra está na rua, estes efeitos seriam típicos. Compreendemos este aumento de grau a partir da recontextualização

dos usos publicitários (do espaço restrito da revista para a rua, da linguagem jornalística para a publicitária), o uso pela obra que os tornam intoleráveis. Podemos afirmar que o título da obra “4 graus” orienta a leitura quando utiliza o assunto tratado pelo anúncio como o método de orientação para a interpretação dos usos que a obra faz, o aumento de graus de tolerância, que torna a linguagem publicitária intolerável.

No projeto “Atrocidades maravilhosas”, o artista convida outros 20 artistas para produzirem cartazes e colar pela cidade. O conteúdo dos cartazes é produzido pelos artistas, mas o que é deslocado para o interior da obra são os usos feitos dos cartazes no espaço público. Novamente há apropriação de uma linguagem cotidiana para expressar alguma ideia. “Uma obra de arte expressa alguma coisa sobre seu conteúdo, à diferença de uma representação comum”. Embora as obras imitem os cartazes, não são elas mesmos cartazes, se retomarmos o exemplo do diagrama da pintura de Lichtenstein: “A obra de Lichtenstein explora conscientemente o formato do diagrama para propor uma ideia, e é claro que ela não é em si mesma um diagrama” (DANTO, 2010, p. 219). A obra usa o formato do diagrama para fazer afirmações sobre Cézanne (seu conteúdo), como as obras anteriores analisadas de Jácome usam o formato de planos geométricos para fazer afirmações sobre a pintura, e as de Elisa usam o formato do *trompe-l’oeil* para expressar ideias sobre a TV no cotidiano. Neste caso, poderíamos afirmar que o artista Alexandre Vogler usa os cartazes e sua linguagem – a reprodução em larga escala, a repetição, a rua como suporte – para expressar uma ideia sobre o espaço público e sua ocupação massificada. Este projeto, indiretamente, pode ser lido como indício da linguagem da Pop Art, que se apropria da linguagem da cultura de massa para trazer para o interior da arte os ícones e produtos contemplados e consumidos diariamente. Isto está presente no trecho abaixo, em que o artista fala sobre a observação desses cartazes na Av. Brasil. (grifo nosso). Os cartazes fazem parte dessa linguagem que a Pop traz para o interior das obras, e é esta linguagem que orienta a própria produção. Para que a colagem fosse massiva, o número de artistas deveria ser grande também:

AV – Na época, em 99, o lambe-lambe não era como é hoje, que são oito ou 12 ou 16 folhas que formam o painel. ...E, um painel, em geral, em cada folha, e isso era colado massivamente. Então comecei a estudar isso no mestrado, tendo por base o tratamento de *repetição tirado das serigrafias do Warhol, também, aquelas coisas todas*. E também eu ia muito pela Av. Brasil, via muito *aqueles corredores da mesma imagem duplicada* e eu queria fazer alguma coisa que fosse *aquilo*. *Aquilo* fosse reconhecido como *aquilo*. [...] A gente imprimiu mais de 5000 gravuras de 20 artistas lá.

Em “Atrocidades Maravilhosas” há uma mudança no modo de operação da obra. Pois, se em “4 graus” a obra se impõe diretamente ao público, pela leitura do anúncio, em “Atrocidades”, o projeto impõe as obras de modo massivo ao público, sua operação implica

no conjunto de cartazes e não neles isoladamente, são os “corredores da mesma imagem duplicada”. A expectativa da recepção do trabalho não é mais em relação ao agente pedestre que lê e observa, como na imagem acima, mas em relação ao agente em trânsito ou ao que observa dezenas de cartazes iguais. O suporte deixa de ser o muro para ser a cidade como um todo, e para observar a obra na cidade deve haver mediação. Segundo o artista, diferente do que se esperava, a “cidade engoliu o trabalho”:

AV – Eu passei mais de um ano pensando no trabalho que pudesse alterar a paisagem [...] de uma cidade, só que quando a gente colocou o trabalho na rua, a gente viu que a cidade engoliu o trabalho. Por mais que a gente fosse lá todo dia, colava tiras, metros e metros, [...] muitos cartazes rasgados, o povo que colava lambe-lambe vinha depois colava em cima da gente. [...] A gente chegou por baixo, porque ali a gente percebeu que a cidade é muito mais mutante, adaptável do que aquilo que a gente gostaria de impor a ela.

Quando o artista afirma “A gente chegou por baixo” ele se refere ao sentimento do grupo quando se iniciaram as apresentações do curta “Atrocidades maravilhosas” (2002), produzido na madrugada da colagem dos cartazes. Rompendo com a expectativa da repercussão da obra, o filme surpreendeu e ganhou status de obra ao ser premiado e exibido no MoMA, no Festival de Havana, na TV e em cinemas

Segundo Danto, se uma cópia de uma obra não expressa nada sobre o que apresenta, uma foto (ou documentário) pode ser uma obra, se expressa alguma ideia sobre seu assunto (grifo nosso):

A cópia se limita a mostrar como a obra de arte apresenta seu conteúdo, sem apresentá-lo ela mesma de modo a propor uma ideia sobre esse mesmo conteúdo; uma cópia aspira à transparência, tal como o ator ideal. *Mas uma fotografia de uma obra de arte pode muito bem ser obra de arte por si só se apresenta o conteúdo de modo a propor uma ideia acerca do conteúdo apresentado* (DANTO, 2010, p. 219).

Segundo o artista, a experiência do Atrocidades Maravilhosas serviu para modificar o ponto de vista – o sistema de relevâncias – a partir do qual se compreende a recepção do trabalho: “E, aí, a gente começou a pensar que a dimensão pública do trabalho, que era, na verdade, um dos motes prioritários da criação do trabalho, na verdade, era bem midiático, não [apenas] a dimensão física dele, [...] só o testemunho [...]” (VOGLER, 2014).

A imposição à recepção é uma característica que pertence ao próprio discurso da obra, se o considerarmos como o discurso performativo ilocucionário. Diferente do assertivo, ele não é descritivo de um estado de coisas, pois ele produz fatos novos dirigidos ao outro, mas tem condições de satisfação também, não de verdade, mas de sucesso. O conceito de intencionalidade, que remete à representação, serve para compreendermos quais são as condições de satisfação de um discurso e não de outro. Representação, ou intencionalidade,

refere-se à dimensão semântica do discurso, sua relação com o mundo. Ao se buscar as direções de adequação em jogo, pode-se reconhecer como o discurso se realiza. Por exemplo, em afirmações sobre estados de coisas, a relação semântica é dotada da direção de adequação palavra-mundo, que orienta condições de satisfação dos enunciados em relação ao mundo, ou seja, de verdade. Enquanto a direção de adequação mundo-palavra faz com que o sucesso da enunciação seja a transformação do mundo. No caso do performativo ilocucionário, seu sucesso é afetar o receptor.

Quando faço uma afirmação, não tenho necessariamente a intenção de que ela seja verdadeira. É sempre possível mentir ou fazer uma afirmação insincera. Mas parte da definição de uma afirmação é ser um *compromisso* com a verdade. Mesmo que não tenha a intenção de fazer uma afirmação verdadeira, o falante tem a intenção de fazer uma enunciação para a qual a categoria de verdade, ou veracidade, é um padrão crítico. Uma afirmação necessariamente compromete o falante com a veracidade da proposição, quer ele creia que a proposição é verdadeira, quer não. Assim, as condições de satisfação da intenção que o agente tem quando faz uma enunciação não são que essa própria intenção tenha o fato de estar chovendo como uma de suas condições de satisfação (seria esse o caso de uma pessoa que tentasse fazer chover dizendo certas palavras), mas antes as condições de satisfação são que a enunciação produzida pela intenção tenha ela mesma condições de satisfação dotadas de certa direção de adequação – nesse caso, a direção palavra-mundo; as condições de satisfação, portanto, são condições de veracidade (as palavras expressam algo que verdadeiramente está no mundo) (SEARLE, 2010, p. 239).

A presença do outro no interior da obra é parte da direção de adequação – transformação do mundo – que a obra opera, e isto pode significar seu sucesso ou não. A experiência de não realização das condições de satisfação de “Atrocidades maravilhosas” na escala urbana faz com que tenhamos que distingui-la de “4 graus”. Embora se assemelhem, são discursos distintos e operam sobre conteúdos/assuntos distintos. O primeiro refere-se à linguagem publicitária, revelando a operação discursiva do anúncio por meio de seu deslocamento do interior das páginas de uma revista e da transformação da linguagem sedutora para uma impositiva e dramática. Para a recepção, é necessária a leitura e observação. O segundo diz respeito à ocupação massificada do espaço urbano. Os discursos dialogam, mas “Atrocidades” opera sobre uma linguagem de outra escala, e a recepção tem que acompanhar as operações que a obra faz. O diálogo entre as obras ocorre no nível individual. Em “Atrocidades maravilhosas”, o cartaz produzido pelo artista se assemelha a “4 graus”, pois opera sobre o discurso publicitário, e seu jogo de segundas intenções. O cartaz do projeto “O que os detergentes fazem com as mãos de uma mulher” se assemelha à obra “Base para unhas fracas”, em que se exagera a erotização subliminar da linguagem publicitária, para revelá-la. Sob o primeiro plano e o slogan, há a genitália de uma mulher (SILVA, 2013). Seguem abaixo, o cartaz e a obra.

Figura 34



Fonte: Disponível em: <<http://www.fav.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2013/061-eixo1.pdf>>. Acesso em 12 abr. 2014.

Figura 35



Fonte: Disponível em: <http://www.catalogodasartes.com.br/Detailar_Biografia_Artista.asp?idArtistaBiografia=2322>. Acesso em 12 abr. 2014.

No entanto, nem todas as obras, dos cinco mil cartazes colados, referem-se ao discurso publicitário. Em conjunto, os cartazes formam a obra que reproduz a ocupação massiva do espaço público. Acima, o artista afirma “Eu passei mais de um ano pensando no trabalho que pudesse alterar a paisagem”. Alterar a paisagem significa ocupar o espaço. Mas, como

operação que reproduz a ocupação massiva, ela não consegue se apropriar do espaço urbano e atingir o público. A obra não realiza as condições de satisfação.

A mídia passa a ter importância à medida que captura a atenção do público, o que os cartazes fazem disputando os muros palmo a palmo. O curta-metragem produzido faz o que os cartazes não conseguiram, tornar a obra pública nos dois sentidos: impor ao público um fato novo e reproduzir a ocupação massificada das grandes cidades. Ou seja, o que ocorreu com o projeto é o que ocorre com os cartazes cotidianamente, são rasgados, retirados, duram um dia. Porém, diferente dos outros cartazes, as obras não são, elas mesmas, cartazes. Expressam uma ideia e para isto precisam atingir o público. A ideia expressa pode ser orientada pelo próprio título do projeto “Atrocidades maravilhosas”, numa referência exemplar à cidade do Rio de Janeiro, e à ocupação massificada e desordenada que atinge o espaço urbano de todas as grandes cidades. Como o título está no plural, compreendemos que pode designar outras cidades, e o que lhes é problemático também é sua condição de existência, aquilo que lhes definem como cidades. E daí “atrocidades” ter em seu interior as próprias “cidades”. No entanto, o projeto se depara com estas atrocidades e a linguagem da mídia se revela como mediadora entre obra e público. Ou seja, há neste projeto a reprodução de uma situação histórica, em que, a partir de determinado momento, as mídias eletrônicas, como rádio e TV, passam a exercer a função do impresso. Os cartazes e jornais cedem a função de atingir e ocupar para as mídias eletrônicas, pois o deslocamento, o trânsito e as distâncias geográficas são impeditivos. “Aí, você sabe que tem uma galera vendo aquilo [filme “Atrocidades maravilhosas”] e isso começou a alterar um pouco a perspectiva minha, e de uma geração, do que seria o trabalho na dimensão pública mesmo” (VOGLER, 2014).

A obra passa a acontecer quando repercute na grande mídia. Se antes eram as linguagens dos cartazes – repetição, reprodução massiva, rua como suporte – que funcionavam como estratégia de expressão das atrocidades no espaço urbano, agora a obra tem que capturar a atenção da mídia. Ocupar a mídia passa a ser ocupar a cidade. Para ocupar a mídia trata-se de lidar ainda com a linguagem de massa, mas com uma estratégia experimentada na produção do curta, ou seja, na produção de uma mídia.

Para o artista, a obra “Cristo Vermelho”, do artista Ducha, é um exemplo da mudança de percepção em relação à estratégia de ocupação do espaço público.

Figura 36



Fonte: Disponível em: <<http://www.duchablog.blogspot.com.br/2009/03/cristo-redentor-project.html>>. Acesso em: 10 jun. 2014

A obra, que venceu o primeiro Prêmio Interferências Urbanas de Santa Teresa, em 2000, manteve a estátua do Cristo Redentor iluminada clandestinamente, com folhas de gelatina na cor vermelha, por 40 minutos, e obteve repercussão nacional dos telejornais e primeiras páginas de jornal no dia seguinte. O artista obteve ajuda de mais cinco artistas na intervenção não autorizada (grifo nosso):

AV – Porque por mais que o trabalho [Cristo Vermelho] tenha sido feito num local com uma dimensão imensa pública, *o que de fato tornou o trabalho público foi a publicação dele no jornal e os comentários que se sucederam a respeito daquela história*. E, aí, passa a virar um fato cotidiano mais do que uma obra de arte. Porque aquilo conseguiu entrar no sistema cotidiano, corrente: *“Amanhã tem jogo do Brasil, vamos lá ver, e você viu o trabalho no jornal pararará”*. No meio da fala dele não é *“Você viu o trabalho de arte?”*, é *“Você viu o trabalho do Cristo Redentor vermelho”*. Ele nem te diz se é um trabalho de arte ou não...

Ent. – E isso te interessa?

AV – Isso interessa. [...] Porque a gente percebeu que os recursos midiáticos poderiam ser muito [...] não que a gente fosse fazer uma arte virtual, mas, considerar esses desdobramentos midiáticos ou, ao contrário, esse sequestro da mídia. E o trabalho de lambe-lambe como um sequestro de mídia efetiva para a construção de uma linguagem.

O uso da mídia, ou “sequestro de mídia”, passa a fazer parte dos trabalhos como forma de impor à recepção uma participação no fato novo, mas também é constituinte da linguagem de ocupação da cidade com a qual a obra opera. Ou seja, os trabalhos vão atingir a mídia, para daí tornarem-se assunto cotidiano entre o público.

Para que os trabalhos possam atingir a mídia de modo “espontâneo”, aquilo se tornar um fato noticiado, e não uma publicidade paga, eles têm que inserir, em suas estratégias, as estratégias típicas dos objetos midiáticos. O artista se refere ao artista Antonio Manuel que, além de ter o jornal como objeto de trabalho, publicava clandestinamente textos nas manchetes de jornal.

No dia seguinte [do Cristo Vermelho], o trabalho aconteceu, assim como os trabalhos do Antonio Manuel aconteciam, na década de 60, quando trabalhava no O Dia, também, trocava manchetes de jornal. Aquela exposição que ele fez, “24 horas”, foi proibida de fazer no MAM, e ele negociou com um jornalista amigo dele, era o Jornal da Tarde, sei lá, algum jornal, e disse “olha quero 32 páginas do suplemento dominical do seu jornal”[...] e publicou todas as imagens, do trabalho do MAM que foi proibido [...] e o nome do trabalho que eu considero um marco assim na arte brasileira se chama “Exposição de guerra 24 horas”. Porque é o que acontece, é o tempo que vigora o jornal. Então o trabalho do Cristo foi mais ou menos essa jogada, também.

Segundo os autores Marcelo Diego e Douglas Cortes (2012), o modo de ação do artista Antonio Manuel é o da irrupção e do improvisado. Lidando com os materiais disponíveis e à mão, e partindo deles para criar. Os autores comparam a linguagem do acontecimento urbano com a do jornal “Veículo do ordinário e do extraordinário, posto que sua forma prima pela regularidade, enquanto seu conteúdo procura dar conta do irregular, daquilo que é digno de notícia” (2012, p. 588) que mescla ruptura e cotidiano. Ou seja, o acontecimento urbano tem uma linguagem semelhante à própria mídia, pois ao mesmo tempo em que é o espaço do novo, do que rompe com expectativas típicas, é também o do cotidiano, é o lugar do debate e da opinião pública, mas também é o que reforça preconceitos e clichês. Tão mutante quanto a própria cidade.

A poética de Antonio Manuel parece não tomar forma em um plano transcendente, a partir de valores abstratos; tampouco como uma estratégia precisa, batalha de lances calculados; mas como um jogo, como improvisado, como resposta à contingência: despertada pelos apelos do mundo real e elaborada conforme as condições que ele fornece. (DIEGO; CORTES, 2012, p. 588)

Se utilizarmos a comparação acima, podemos afirmar que há uma mudança da linguagem midiática dos cartazes – físicos e repetitivos – para a gramática do “evento midiático”, o que é ao mesmo o da mídia e o dos assuntos pautados pelos jornais.

Na obra “Tridente de nova Iguaçu”, o artista deseja reproduzir com lâmpadas enfileiradas, de festa junina, em uma encosta, a frase “I love Nova Iguaçu”. Por falta de verba, ele passa a utilizar cal, típico modo popular de desenhar e escrever nas encostas, para reproduzir graficamente uma variação formal de uma cruz. A relação com a cruz é formal e por proximidade já que no local há um símbolo que dá o nome ao morro do Cruzeiro. Ele

utiliza de uma linguagem popular das escritas na encosta para fazer uma variação formal de um objeto que já existia no local. A linguagem do cotidiano, da irrupção, do improvisado, do “ordinário e do extraordinário”. Segue abaixo o resultado da obra:

Segue um trecho da entrevista:

AV – [...] desenhei um tridente. Que era simplesmente uma variação formal da cruz, porque daqui [mostra com as mãos] você só faz isso. Eu só fiz isso, por 150 mts, enorme, a cal, de todo lugar de Nova Iguaçu você podia ver essa história. Aí, beleza. Isso no sábado. Na 2ª feira, o Chico Chaves que era o diretor de Artes Visuais da Funarte: “Porra, meu irmão, você não sabe o que está acontecendo...!”. Falou que tava todo mundo na porta do prefeito, que era o Lindbergh na época, dizendo que era [...] querendo que tirasse a porra do troço de lá. E, aí, que o trabalho começou a acontecer, entendeu? Com essa discussão inclusive na imprensa. Deu no “Meia Hora” e começou assim: “Prefeito de Nova Iguaçu permite símbolo do inferno ao lado da cruz de Jesus Cristo.”

Ao artista o que interessa é que as obras sejam objeto de debate, que não sejam vistas como obras, mas como assunto cotidiano: “É, para ele virar um fato público mesmo. E que ele possa ser discutido em outras esferas para além de apreciação como obra de arte” (VOGLER, 2013).

Figura 37



Fonte: Disponível em: <<http://www.noticias.terra.com.br/brasil/noticias/0,,OI1096850-EI306,00-Tridente+revolta+religiosos+em+Nova+Iguacu.html>>. Acesso em 12 abr. 2014.

Já em “Retrofit”, há a reprodução na lateral da galeria que o representa, um sobrado do século XIX, a fachada espelhada do Centro Empresarial Senado. Este prédio, também, no centro, recém-construído na época da obra, segue o estilo espelhado da linguagem arquitetônica do século XXI. Poderíamos compreender esta reprodução como uma citação, pois o artista reproduz *ipsis letteris* um trecho do discurso para expressar contradição e incongruência da ocupação arquitetônica também massiva. Como a linguagem dos prédios espelhados é deslocada para a escala do pedestre, ela pode ser percebida, o que não ocorre numa escala maior. Há uma dupla estratégia: de aproximação com o público, por meio da citação; e, novamente, de ruptura, adaptação e uso de meios à mão para o sequestro da mídia. Segue uma imagem da obra, publicada no jornal “O Globo” que juntamente com outras fotos forma a fororreportagem “A nova arquitetura espetaculosa do Rio de Janeiro”:

Figura 38



Fonte: Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/a-nova-arquitetura-espetaculosa-do-rio-7202170>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

Sobre os usos de recurso e gestão, o artista revela, principalmente, em “Atrocidades Maravilhosas” como a experiência vai servindo de reflexão e ajustamento, a ponto de a própria obra ser afetada e transformada pelas expectativas e frustração delas. No caso, o reconhecimento de que a mídia é parte das atrocidades, cidades contemporâneas massificadas, e, se apropriar dessa typicalidade, é ocupar a cidade também.

4.1.4 Intervenções urbanas e ressignificação da gravura

O artista Pedro Sánchez também produz intervenções urbanas, porém, parte de outras estratégias, objetos e apresentação. A técnica utilizada é a de reprodução da gravura e, ao mesmo tempo, os objetos representados são imagens divulgadas pelos meios de comunicação de massa. A reprodução em gravura remete a um lugar no sistema de arte relacionado com a autoria, o mercado, a unicidade da obra (pois a reprodução é limitada e assinada), que é deslocado para outro contexto, cujo sistema de relevâncias privilegia outros usos, a dos trabalhos na rua. O que importa nestes trabalhos é a disponibilidade do material e o barateamento do custo, já que não haverá retorno de mercado. O artista passa de uma técnica de alta cultura para seu uso em outro contexto.

Pedro Sánchez – [...] Eu passei a usar esses procedimentos que, até então, eu lia como gravura, eu passei a usar como uma forma de impressão de imagem. Então eu usava a xilogravura, serigrafia, estêncil para produzir cartazes e usava esses cartazes para produzir intervenção urbana.

Entrevistadora – Você desloca uma técnica, é isso?

PS – Eu acho que você desloca o uso dessa técnica... Porque, tradicionalmente, [...] aquilo como gravura vai ter uma importância por ser um impresso especial, um impresso que tem uma limitação artificialmente controlada, vou fazer 50 cópias, vou fazer 15 cópias...

Ent. – Isso para poder circular no mercado...

PS – Isso, para poder circular e se legitimar no mercado. Como uma obra do artista tal é um múltiplo, mas que mantém ainda o valor de um original. E quando você deixa de usar esses fazeres? Para esse tipo de fim, para usar como meio de reprodução de imagem, o que vem à tona é uma conveniência tecnológica de um fazer que tecnicamente é precário. Porque trata-se de um procedimento artesanal, de execução lenta, mas que, para mim, se mantinha eficaz, tecnicamente eficaz, porque estava ao alcance da minha mão.

A técnica da gravura deixa de produzir múltiplos – obras limitadas, numeradas e assinadas – para reproduzir material gratuito, de pouca durabilidade e cujo conteúdo confunde-se com a produção da cultura de massa. A técnica da gravura passa a ser utilizada num tipo de trabalho que não tem mais fronteiras, entre alta e cultura de massa, entre intervenção urbana e publicidade.

Pedro Sánchez – Por outro lado, esse rebaixamento [da gravura à reprodução de imagens] que era um rebaixamento proposital, e que tinha uma certa implicância minha, uma certa alfinetada num meio, num nicho de onde eu vinha, porque eu vinha da gravura, por outro lado, se eu rebaixava o valor *daquilo*, eu alcançava uma visibilidade muito maior. Porque *aquilo* virava um cartaz de rua. O sentido do trabalho é basicamente *esse*. Tem toda uma jogada com o tipo de imagem que eu trabalho, o fato de eu me apropriar de imagens da cultura de massa, do tênis, na verdade, a maior parte tem a ver com uma coisa do vestuário, porque são imagens que circulam no meio de cultura de massa e através das quais as pessoas se *apropriam para montar e construir uma imagem própria*.

No trecho acima, o artista utiliza o recurso de expressões indiciais para se referir a toda uma linguagem pressuposta pela técnica deslocada para o interior do trabalho e como ela vai levar à expressão de uma ideia acerca das identidades criadas a partir dessa linguagem, conforme o grifo. Ou seja, quando se fala de linguagem não se está falando de aleatoriedade, mas de regras e padrões a partir dos quais se trabalha, neste caso, da linguagem da cultura de massa. O artista reproduz, com o deslocamento do uso da gravura para a rua, a linguagem da cultura de massa, que é a de se apropriar de elementos da cultura popular e da cultura formal para sua reprodução infinita, barata e cotidiana, e, ao mesmo tempo, é a partir desta linguagem que as imagens de si são construídas. Segue uma imagem da série “Publicidade voluntária” que utiliza a técnica de reprodução da gravura, e se confunde com a publicidade típica. Os motivos de vestuário e alimentação são parte da construção diária de si:

Figura 39



Fonte: Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/gravadoramador/6635754241/>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

O que é deslocado para o interior da obra é a linguagem da cultura de massa, porém sua apresentação se dá pelo rebaixamento e precariedade de uma técnica da arte, para expressar a apropriação que a cultura de massa faz das outras linguagens e das imagens de identidade: “Meu trabalho pessoal passa mais por essas questões que eu tava falando da autoimagem, da apropriação do espaço urbano” (SANCHEZ, 2014). Na obra acima, a reprodução se confunde com a publicidade, não há distinção entre o que é publicidade e o que

é obra, ao contrário, a obra “realmente” faz publicidade do produto. Aqui poderíamos compreender também o produto como uma citação, reprodução idêntica com fins de expressar uma ideia, não apenas da linguagem típica da propaganda, mas também da relação daquele que constrói uma identidade a partir das imagens da cultura de massa com o mercado. Quem se utiliza de uma marca está fazendo propaganda gratuita ou deve pagar pelo uso da marca? No trecho abaixo, o artista afirma que ao reproduzir identicamente a propaganda do produto ou ele põe em questão o seu próprio direito de reprodução, ou se é ele que deveria ter direitos já que faz publicidade gratuitamente para o produto:

PS – [...] são imagens de marca, também, eu tô jogando com a coisa da publicidade, de fazer uma publicidade para uma marca e aí deixa no ar a questão se eu to fazendo uma publicidade gratuita, se eu to me apropriando dessa imagem, se eu deveria receber, se eu deveria pagar pelo direito autoral daquilo. Se eu deveria receber porque eu tava fazendo uma propaganda. *Na verdade, as pessoas não sabem o que é aquilo.* Tem uma série, exatamente, que eu chamei de “Publicidade voluntária”, há um tempo atrás, que eu colava na Muniz Barreto, ali perto da Facha. Colava uns cartazes de papel jornal, é um papel que tem um ph muito ácido, então ele amarela muito rápido. Então, em cima desse papel jornal eu pintava como se fosse uma aguada de nanquim, sei lá, um tênis da Nike, até o logo da Nike...

Acima destacado, o artista mostra como ele antecipa os efeitos sobre o público, a partir da própria experiência dele não saber o lugar que ocupa. O artista não sabe se ele deveria receber pela propaganda ou pagar pelos direitos, e é a partir daí que ele se coloca no lugar do público imaginando o que ele pensaria caso visse a obra.

A “precariedade” (termo utilizado pelo artista para se referir às condições dos cartazes de rua, sujeitas às intempéries, rasgos – como visto no projeto “Atrocidades Maravilhosas” de Alexandre Vogler – e o próprio tipo de papel que amarela mais rápido), a que a gravura foi submetida vai afetar o conteúdo, o produto exibido, que não passa incólume desse uso pela imagem identitária ou pelo artista. De anúncios gratuitos ou apropriações dos produtos da cultura de massa, as “Publicidades voluntárias” passam rapidamente a designar a precariedade destes mesmos produtos. A obsolescência programada passa a ser expressa também pela velocidade do desgaste do produto, que transforma o consumo em envelhecimento do produto anunciado em dias.

Segue o trecho abaixo, onde se destacam indícios de uma linguagem subjacente, relacionada à publicidade, marcas e consumo (grifo nosso):

PS – [...], só que *aquilo* era feito num papel que *aquilo* ia se deteriorando, se deteriorando, em duas semanas aquele logo tava podre.

Ent. – Mas o objetivo era esse?

PS – O objetivo era esse. Deixar *aquilo* meio envelhecido. O tempo da novidade é muito pouco, ele vai envelhecer, vai ficar obsoleto, tem que ser trocado.

Figura 40



Fonte: Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/gravadoramador/6635734197/>>. Acesso em: 12 mai. 2014

A recepção do público é pensada a partir do contexto mais amplo e das diferenças que existem entre a rua e as instituições de arte. Para o artista, o fato do público de rua estar despreparado, ou não ter expectativas em ver uma obra, é fundamental para que ele possa ser atingido. As instituições revestem o público e a obra de rituais que geram certa percepção, “informam” o olhar do espectador, e que na rua isto se perde.

PS – [...], eu acho que é muito diferente quando você tá dentro de um espaço formal, institucional de arte, e o caso de uma arte pública que de certo modo afeta a pessoa. Não que afeta qualquer tipo de pessoa, porque qualquer tipo de pessoa hoje em dia vai ao museu. Você pega uma megaexposição, uma exposição blockbuster, e atinge qualquer tipo de pessoa. Ela atinge pessoas que não estão acostumadas a ir, e vão porque tá na mídia e elas vão ver, e é uma exposição com caráter assim popular mesmo. Mas acho que quando você tá pensando na arte pública muda um pouco, tem outro caráter, você acessa a pessoa num momento diferente. Acho que o momento é que muda, porque ela não está indo para aquela experiência. Eu acho que quando ela vai para essa experiência, vai para o museu, uma excursão, seja porque ela viu no Fantástico, porque ela gosta de se manter em dia, né, com o que tá sendo produzido, eu acho que existe toda uma vestimenta assim solene, “você está entrando num espaço especial”[...]. E quando ela se depara com uma obra, um acontecimento [...] no espaço da cidade, você pega desprevenida, você atinge a pessoa de uma maneira mais direta, assim. Acho que não tem uma preparação anterior, sabe? “Vou ver uma obra de arte”. E, aí, às vezes, essa sensação de estranhamento pode ser bem mais intensa, sabe?

O sistema de relevâncias particular do espectador no “espaço formal” da arte, ou aquele construído por meio de informações do curador, da crítica, dos outros visitantes, na rua seria substituído pelo sistema de tipicalidades. O espectador não veria aquilo como obra, mas

tampouco como publicidade, se levarmos em conta que a publicidade não se utiliza de recursos como a gravura, imagens em preto e branco, papel jornal. Tampouco várias marcas se colocariam em um mesmo painel, como na obra acima, sem uma justificativa. As faltas nos sistemas ou usos seriam percebidas e preenchidas com desconfiança pelo público. Ao mesmo tempo, o preenchimento pode se modificar, à medida que se transforma o contexto de apresentação, numa referência direta ao convencimento de Danto. Para que se torne óbvio e banal com o que preencher, a obra precisa do contexto histórico-cultural que torne determinadas relações óbvias e banais.

Para o artista, o trabalho nas ruas é de exposição e risco, o que seria distinto do espaço formal da arte. Para isto, ele se refere à artista *performancer* Eleonora Fabião, que levou para o Largo da Carioca, no centro do Rio, duas cadeiras e um cartaz “Converso sobre qualquer assunto”:

PS – [...] No Largo da Carioca então que é um lugar de performances públicas, pastor, camelô, pegando e colocando, eu acho que ela pega a pessoa muito mais diretamente... A pessoa não vai entender aquilo, a pessoa não vai saber o que era aquilo, “o que isso, o que essa mulher tá fazendo aí...?”

Ent. – Mas então alguém foi lá conversar?

PS – As pessoas iam, ela conversava, e ela via que o tempo todo ela tinha que desarmar a pessoa, queria saber se ela era prostituta, era por aí...

A obra de Eleonora intitulada “Ações Cariocas”, de 2008, segundo Maria Eugênia, no blog sobre performances, “Superfícies sensíveis”, é “Uma ação simples que abre oportunidades para o encontro de outras pessoas, o ‘qualquer um que é ninguém’ na multidão. Uma forma delicada de questionar o medo e o individualismo nas cidades.” (EUGENIA, s/d).

O efeito da obra, ou a lacuna a preencher pelo espectador, pode se transformar caso o contexto de recepção sofra alterações, o que, segundo o artista, já vem ocorrendo. O estranhamento se daria menos pelo efeito da obra propriamente dito. Por exemplo, no caso da artista acima, que produziu uma performance num espaço típico de performances públicas, o público poderia dar uma outra resposta além do estranhamento, mas isto não ocorre.

PS – Eu acho que ela [obra de rua] é muito mais direta, muito menos, aquilo que a gente tava falando, revestida de uma preparação prévia. Quando ela se dá no espaço público, do que quando a obra tá...

Ent. –... Protegida?

PS – protegida e [...] revestida, né? Sei lá...

Ent. –... de uma aura...

PS – da instituição, do espaço de arte formal. Em relação à arte de rua, assim, somente essa coisa do grafite que esbarra na coisa da legalidade dele, eu acho que tem uma coisa da interação pública que tá relacionada ao fato de, gradativamente, o público vir sendo preparado a interagir com esse tipo de produção. Então é mais ou menos assim, se você for perguntar para grafiteiro, não trabalho com grafite, não trabalho com *spray*, mas mesmo assim, mesmo colando cartaz, você passa por isso,

as pessoas vêm tudo de uma maneira muito semelhante, de dez anos para cá, 15 anos para cá, aqui no Rio de Janeiro, o público vem se tornando mais aberto, mais apto a interagir com esse tipo de manifestação. A ponto de as pessoas preferirem, se você for conversar com os grafiteiros, nego preferir ir pintar na rua de dia, porque a pessoa vai olhar e ver que aquilo tá sendo feito de uma maneira aberta, do que de noite, que a pessoa tende a relacionar aquilo com uma coisa ilegal. Passar, xingar, chamar a polícia, ou dar um tiro, sei lá. Eu acho que a interação pública, na arte de rua, tem uma preparação do público, e assim, tá havendo uma transformação da maneira como o público foi lidando com aquilo. E essa transformação, ela é na verdade o resultado de um trabalho dos próprios artistas, sabe?

Na imagem abaixo, um morador de rua passa diante da obra e esta parece ser uma diferença significativa da recepção de obras em espaços fechados, daquelas feitas em rua.

Figura 41



Fonte: Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/gravadoramador/>>. Acesso em 12 mai. 2014.

Retomando Danto, e o convencimento pela banalidade, se a arte de rua causasse menos estranhamento pelo preconceito e pela questão de sua legalidade, talvez o público pudesse preencher a linha faltante de outra maneira. Se retomarmos as operações de ausência e presença, o que está ausente destas imagens, entre outras coisas, é, como nas obras de Alexandre Vogler, a autoria. Pois, se está disponível a marca do produto representado, o agente sabe que não é (e ao mesmo tempo é) publicidade. Por exemplo, segue o trecho abaixo:

PS – [Eu pintava] um óculos Ray-Ban e o logo da Ray-Ban. [...] E, eu fui cada vez mais fazendo assim, deixando nenhuma pista... quer dizer me apropriando de uma maneira muito direta daquela imagem, sem fazer intervenção quase nenhuma, intervenção havia, lógico, porque eu manufaturava aquele cartaz, então ele passava

pelo filtro da minha mão, enfim, da minha profissão manual e aquilo se deformava um pouco, se transformava um pouco. Mas, assim, era o logo da Ray-Ban, era o logo da Nike, e deixar em aberto, [...].

A manufatura da gravura transforma o logotipo (marca) e o produto de modo diferente do que as obras de Alexandre Vogler fazem. Se nessas há uma transformação do objeto anunciado, mantendo a linguagem da publicidade, nas de Pedro Sanchez o objeto se mantém, mas a linguagem se altera – da industrial para a artesanal, ainda que mecânica. Se estamos tratando de usos, e sistemas de relevâncias, alterar os usos é pressupor que se altera o sistema de relevâncias e o relação-do-Nós que o compartilha. A falta, nas obras de Alexandre Vogler, recai sobre o produto anunciado, já que a linguagem se mantém. É o mesmo sistema de relevâncias. No caso destas imagens, por mais que a marca e o produto se mantenham, o agente sabe que esta não é a linguagem deles. Logo, a questão recai sobre o sistema de relevâncias destas imagens e os grupos que os compartilham, os usuários dos signos. Compreenderíamos então que instigar os visitantes a identificar os usuários dos signos poderia ser um dos possíveis efeitos experimentados. E, se o que foi deslocado para o interior da obra não foi a linguagem dos cartazes, mas a da autoimagem construída pelas marcas de vestuário, podemos pensar que o que há em comum entre esta apresentação e os usos típicos da autoimagem, é a identidade do usuário – seu sistema de relevâncias, o grupo a que pertence, os usos que compartilha. Apostando no uso da tese da reciprocidade de perspectivas, o observador da obra na rua poderia se identificar como sendo ele mesmo o usuário. Aquele que ao construir uma autoimagem a partir de marcas também faz sua publicidade. Ao mesmo tempo em que ainda se coloca em risco de ser percebido como apropriador e devendo pagar direitos autorais pelos usos.

4.2 Questão 2 – Interações e sistemas de relevâncias

Quando tomamos as exposições como contextos mais amplos do que a obra, nos referimos aos sistemas de relevâncias compartilhados pelo artista com críticos e curadores, outros artistas e movimentos, a ponto dos textos, outras obras e entrevistas serem complementares à interpretação da obra, tanto quanto os títulos são orientadores dela. Os artistas compartilham usos com outros artistas, coletivos, parcerias e público, e são estes sistemas que buscamos identificar. O “estilo”, como modo de ver e perceber, que a obra

expressa à medida que o concretiza com uma técnica e estratégia, pode equivaler ao sistema de relevâncias da percepção na arte. Compartilhar o estilo pode ser uma ação do artista, do crítico e do público. Algumas respostas do público podem parecer mais próximas do esperado, do que outras. Se respondem às expectativas, enquanto outras não, é porque participam do mesmo sistema de relevâncias do artista. O sistema de relevâncias do artista também vai revelar processos de interação que antecipam a obra, são simultâneos, ou posteriores, sob a forma de discussões, debates e questionamentos.

4.2.1 Crítica e sistemas de relevâncias

Como já apontado na pesquisa com o público, uma das perguntas foi baseada numa conversa da entrevistadora com Elisa Pessoa sobre o tempo que os visitantes se demoravam diante da obra. O fato da maioria dos visitantes não compartilhar da importância dada ao tempo deve levar em conta, também, que a pergunta não contextualizou a relação entre tempo e tipo de obra e da recepção. Ou seja, a afirmação foi típica, sobre qualquer obra em geral e qualquer público, e não sobre videoarte e especificamente o trabalho “Diálogos”. Neste sentido, a pergunta foi indício de um padrão típico de compreensão de arte, a partir do qual crítica e artista, provavelmente, não deveriam estar falando e do qual o público entrevistado podia não compartilhar.

Para conceber a obra “1/4” (2011), a artista envia por email para conhecidos (logo, próximos da relação-do-Nós como compartilhamento de sistemas de relevâncias), uma pergunta sobre o que fazem quando estão sozinhos no quarto, e recebe cerca de 300 respostas. A partir das respostas, Elisa Pessoa cria uma personagem projetada que reproduz as ações respondidas, aleatoriamente. A imagem é movida por sensores que detectam a presença do público. Segue abaixo uma imagem de “1/4”, em que ao entrar no ambiente que simula um quarto o visitante interfere na obra:

Figura 42



Fonte: Disponível em: <<http://www.elisapessoa.blogspot.com.br/2011/04/blog-post.html>>. Acesso em: 12 mai 2012

Enquanto a obra foi concebida a partir de respostas de conhecidos, a personagem representa as ações de modo típico, ou seja, sem privilegiar nenhum sistema de relevâncias. Qualquer um que se posicionasse como visitante da obra teria suas ações representadas por sua tipicidade:

EP – [A personagem] não tá dando importância a uma coisa [ação] maior do que a outra. No caso de ¼ como se deu essa neutralidade, eu acho, foi tirando essa personalidade da menina. Como eu enviei esses e-mails e tinha muita resposta parecida, a maioria disse que dormia, quando eu estou no meu quarto sozinho, “eu durmo”. E, muitas outras piravam e falavam coisas como “eu canto no espelho”... então nesse caso, como não era uma pessoa, então *idealizei essa menina que representou todas as respostas*. Não posso dar um caráter para ela. Não posso dizer “essa menina é neurótica, porque ela representa todos eles, entendeu?” [...]

O público pensado tipicamente está associado às estratégias da obra, que leva em conta um sistema de relevâncias que a artista acredita ser do seu público. Quando ela pensa o público a partir da ordem da tipicidade, ela revela sua intenção de atingi-lo e com quem imagina estar falando.

Ent. – Qual é a relação com o receptor? Espera-se alguma coisa desse receptor, não se espera nada?

EP – não. E isso pode ser uma defesa minha. Eu não espero nada. Mas eu acho que geralmente as pessoas entram, manipulam as coisas... tem um blog de um cara de São Paulo que foi no quarto, tem um sofá, pegaram uns livros, eles moraram ali no quarto [...] mas esses comentários que eu falei do segurança e da faxineira, eles nunca entravam porque tinham medo. Eles falavam assim: “hoje ela tava tão

quietinha, hoje ela não fez nada”. Um dia eu cheguei lá, eles estavam na janela do negócio, não entravam, ficavam na janela. Eu não comentei isso? Um segurança chegou para mim, super-interessado: “isso aqui não devia estar aqui, você devia levar isso para o shopping, Porque no shopping as pessoas querem e vão para ver coisas interessantes, ver as vitrines, então se você coloca isso aqui no shopping as pessoas vão entrar e adorar!”. Eu achei inacreditável o cara falar uma coisa dessas, é isso os receptores não estão no meio da arte, não estão no meio dos artistas, curadores... Vai para o shopping! Lá eles vão entender, é quase isso! *Então o tema é esse, eu acho que o meu trabalho fala bastante com o público leigo.* Porque tem uma coisa lúdica, uma coisa meio brincalhona, tem um monte de questionamento por trás... mas não importa, *importa para mim, importa para você, mas não importa para as pessoas o caminho que eu fiz para chegar, mas o que se dá a ver.*

O grifo refere-se à identificação do público com o senso comum, a quem a obra se dirige, e uma justificativa que pode ser uma narrativa posterior ou que busca racionalizar: “Tem uma coisa lúdica, uma coisa meio brincalhona [...]”. Quando a artista afirma “Importa para mim, importa para você” ela insere a entrevistadora em seu sistema de relevâncias, e destaca como importante para esse sistema compreender o “Caminho que [ela fez] para chegar” na obra, ou seja, os usos que a obra faz de sua matéria-prima, as respostas recebidas. A recepção típica, do senso comum, não compreenderia este ponto como importante, porém tampouco poderia ser desqualificada.

Segue um trecho em que a artista afirma reconhecer que há o público que frequenta galerias e centros culturais, e o grande público, com quem compartilha, muitas vezes, os pontos de vista:

Ent. – E então quem é esse público?

EP – Para mim, nesse momento, quando eu penso isso, eu penso muita coisa em geral, agora, o fato é que é o público que se interessa por arte. A não ser quando você vai num CCBB da vida, uma coisa muito grande, você tem todos os tipos de pessoas, mas senão o público de galeria, de pequenas exposições é o público da arte. Pessoas que tem amigos artistas, que lidam com a arte de alguma forma, produtores, curadores, é um público mais restrito.

Ent. – Então a obra traz esse público?

EP – Não é isso que eu estou falando. Para mim ela não é pensada para alguém. Quando eu penso a obra ela é puramente para mim. Ela é uma necessidade minha de me comunicar, de expressar alguma ideia, e eu realmente não penso no público. Eu to falando que realmente o público que frequenta é esse tipo de público, mas *as melhores respostas que eu tive em relação ao meu trabalho foi, em Recife, dos meninos de rua, que passaram e falaram “não sei o que”, crianças muitas vezes, e em São Paulo, teve a faxineira, o segurança, pessoas completamente fora do circuito da arte.*

A negação no trecho sobre o público retorna no trecho seguinte, porém com o reconhecimento da existência dele, mesmo tipificado. Sobre se existe um ponto de vista a partir do qual observar a obra, a artista afirma:

EP – Por exemplo, eu vou ao espaço [sala onde vai ser montada a instalação], e falo “essa parede não tem tanta visibilidade”, neste momento *eu devo estar pensando na*

visibilidade dos outros, mas não é consciente, é uma questão meio lógica: *eu não vou botar numa parede escondida, a não ser que eu queira que o público tenha que cavar e achar um caminho até ali*, se isso for importante para a obra. Então é verdade, *eu to pensando no público sim*. Mas, não é consciente.

No caso específico de “1/4”, o crítico Guilherme Bueno (2011), acaba compartilhando com a pesquisa o método de compreensão. Segue a crítica abaixo (grifo nosso):

Simultaneamente o trabalho de Elisa aciona outra questão: a personagem ali em cena é, de fato, construída a partir das inúmeras respostas de amigos recebidas pela artista à pergunta acerca do que faziam sozinhas em seus quartos. *Interessante notar que se as respostas são individuais, algumas vezes elas tendem a demonstrar uma certa projeção coletiva* que, em última instância, nos indagam também o quanto podemos garantir que nossa privacidade é algo, mesmo com todas as defesas imagináveis, realmente único, isto é, o quanto ela e nosso comportamento não foram instrumentalizados e forjados pela TV, cinema e romance etc.

Este sentimento entre a resistência de um desejo que se almeja único, mas que igualmente arrisca estar diluído no coletivo, transparece, por exemplo, quando alguns dos interlocutores da artista têm ocasionalmente dificuldade em identificar a encenação de sua resposta, ao mesmo tempo que reconhecem outras atitudes também suas. Isto vale para os demais espectadores não engajados no processo desde o início. *E permite observar como o outro (a atriz, o visitante) interpreta o desejo alheio, ou seja, o que é fazer do meu desejo o seu desejo.* (BUENO, 2011, s/p.)

Neste texto, o crítico parece estar remetendo ao recurso de intercâmbio de perspectivas, segundo a fenomenologia da ação social. A individualidade das respostas, como das experiências, acaba sendo irrelevante quando se trata de identificar as próprias ações. Uma ação pode ser identificada como própria e comum a todos. O espaço privado é da ordem do coletivo, seja pela proliferação de imagens televisivas e cinematográficas que tipificaríamos os modos de ação e interpretação, seja pelo reconhecimento de que o outro também está presente no cotidiano e nas ações executadas, por meio do intercâmbio de perspectivas, o que nos leva a conhecer, reconhecer e ter expectativas sobre suas ações.

Sobre a participação de críticos em sistemas de relevâncias do artista, na forma de conversas e debates durante a produção da obra, segue o trecho abaixo, em que a artista mostra como um ponto de tensão na obra, que era o controle técnico, reaparece na crítica de Luisa Duarte (2011).

Ent. – Ela [Luisa Duarte] fala que existem várias camadas até chegar um ponto que tem a questão da edição, da escolha, e que a obra fica a meio caminho entre o controle, porque passa pela edição, e a entrevista, que você nunca sabe onde...

EP – Isso tem a ver *com uma conversa que eu tive com ela*, que foi uma contradição que eu achei no meu próprio caminho: que a minha intenção era o descontrole, perder o controle daquela situação. E no meio do caminho eu entendi que não tinha como perder, mas isso tava dentro do discurso do trabalho, a falta do controle. *Então essa foi uma conversa [...] e eu já tinha reconhecido... E, eu conheço ela, sabia que ela ia pegar nesse ponto.* Realmente é uma contradição, porque o controle existe, foi eu que escolhi aquelas imagens, elas estão aí, mas existe um descontrole no sentido

de que é um *software* que escolhe qual imagem vai ficar parada naquele momento. Então, eu não tô controlando...

A conversa sobre a obra e o resultado, entre crítico e artista, é bem comum e daí a importância dos textos da crítica, que visam orientar a interpretação. Nem todos, mas muitos críticos acompanham os trabalhos dos artistas, ao longo do tempo, não apenas em uma exposição, e isto pode ampliar o contexto de interpretação.

4.2.2 Compartilhamento de estilos e outros artistas

Ao nos referirmos à obra de Marcelo Jacome, falamos da linguagem neoconcreta, e como os artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark aparecem na sua fala para legitimar a obra estrutura como indício dessa linguagem. A artista contemporânea Iole de Freitas também está presente quando ele se refere à relação-do-Nós a qual pertence. Há, nestas referências, a artista, um local – a Escola de Artes Visuais – no Parque Lage, e a remissão de modo indicial, como se não houvesse necessidade de descrever outros agentes, com os quais compartilha sistemas de relevâncias. Mais a frente, como se verá, alguns agentes omitidos são reconhecidamente fundamentais para a produção das obras. No trecho abaixo, o artista, inicialmente, se refere a sua experiência de interação com a obra, a investigação dos indícios que os materiais podem lhe fornecer, de acordo com o contexto da obra, e da linguagem ao qual remetem. Logo depois, Jacome afirma que a entrevista está servindo para organizar mentalmente estes processos e, para utilizar o conceito de método documental das entrevistas de Garfinkel, poderíamos afirmar que o que se constrói com a entrevista é um contexto próprio, quando o artista pressupõe que a entrevistadora compartilha com ele sistemas de relevâncias, e vai elaborando as próprias informações que fornece numa narrativa que lhe é significativa.

MJ – E a forma que eu achei foi começar a desconstruir a história [quando retira o papel das pipas] e a pensar no caminho que eu tinha feito e aí são os vai-e-vens, né? [...] As tentativas e erros e tal, aqueles vai-e-vens, fiz aquilo para cá e tal e óóó [etc.]. *Aliás, essa entrevista está sendo ótima, por causa disso.* Aí eu começo a querer, no final das contas e tal, a decompor a história. Aí eu falei assim “pô na hora que eu tiro esse papel”. [...] *Aí é aula de Iole [de Freitas], aí é Parque Lage, um fala, entra outro e fala, vai discutindo, discutindo, discutindo.* E aí eu cheguei na questão escultórica da coisa. E, aí falei assim “bom, então vamos estudar essa parada, vamos continuar”.

As relações-do-Nós compartilham não apenas os usos dados aos significados – a bidimensionalidade da pintura, sua saída para o espaço por meio de uma estrutura planar –, como o modo estes significados são utilizados, quais materiais e técnicas. Podemos afirmar que isto está associado com o estilo de uma época, de um grupo ou de uma geração. Segundo Danto, retórica, metáfora e expressão dizem respeito à relação entre público e representação (sendo que a expressão relaciona o conteúdo à maneira de representá-lo, no caso a pintura como infinitas possibilidades espaciais). Enquanto o estilo faz parte da relação entre representação e o artista, e seu grupo:

Refiro-me às qualidades táteis de diferentes linhas feitas com diversos tipos de *stilus* [instrumento pontiagudo]: a qualidade denteada do traço do lápis no papel; o caráter granuloso do *crayon* litográfico na pedra; a linha incrustada que a ponta-seca vai formando com os sulcos inscritos na placa de metal; a variedade de linhas deixadas pelo pincel; as linhas revoltas que a vareta forma no pigmento viscoso; as linhas gotejadas da tinta violentamente jogada com um pedaço de pau ou o cabo do pincel. É como se, além de representar aquilo que representa, o instrumento de representação distribuísse e imprimisse um pouco de sua própria natureza no ato representativo, fazendo com que o olho experiente, além de apreender do que trata esse ato, se apercebesse de como ele foi realizado. (DANTO, 2010, p. 283).

O uso do artista aqui é compartilhado pelo grupo ao qual pertence, ao mesmo tempo, que é também uma marca sua. O estilo aparece como a marca visível e material que a obra expressa ao se concretizar.

Iole de Freitas parte de fotografias fragmentadas do corpo para estruturas tridimensionais, os “aramões, estruturas cerradas de fios, tubos, serras e tecidos” (ENCICLOPÉDIA..., 2013), para depois abolir as estruturas, e dispor as telas de arames no espaço. Posteriormente, a artista passa a utilizar aço inox e policabornato para criar grandes planos retorcidos, sob os quais passam os visitantes, que são presos diretamente na arquitetura.

Figura 43



Fonte: Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/hanneorla/6039559050/>>. Acesso em 12 mai. 2014

A importância que a artista assume para as obras de Jacome vão além das aulas, como aparece na citação acima. Ao retirar os papéis das estruturas de pipas, o artista dispensa também os sistemas das pipas – as linhas e as varetas de bambu com formas definidas, presentes nos “Multiedros” – e cria os “Multiedros expandidos”. Que são estruturas criadas pelo cruzamentos de fios que se prendem à arquitetura. A obra, abaixo, feita no jardim do Parque Lage tem uma escala arquitetônica e é presa a árvores e postes por onde os visitantes podem circular.

Figura 44



Fonte: JÁCOME, 2014.

A passagem de uma estrutura baseada nos limites que impõe o sistema para uma aberta, por meio do cruzamento de linhas e fios, foi observada pela artista, segundo o trecho de Marcelo Jácome abaixo:

MJ – Aí, a coisa foi tomando um outro caminho “agora eu to usando efetivamente o espaço como suporte”. Porque a partir do momento em que isso se sustenta na relação entre eles, eu pego uma linha, que era uma linha de lã, colorida, me utilizava do espaço efetivamente como suporte. Então isso me dava uma possibilidade gigantesca. De eu mexer mesmo com o espaço, intervir mesmo. Na hora que eu fazia, que eu unia essas linhas na divisão das paredes, no canto, dos vértices 90 graus e planos, chão, parede e teto. Eu começava a criar novas impressões do espaço. Por algum motivo eu começava a lidar com novas impressões do espaço. Porque mais de uma vez eu tava lidando com planos imaginários, planos virtuais, com planos não palpáveis. Eu estava lidando com possibilidades de planos. *E, aí eu montei no Parque Lage um para Iole ver, que ela se amarrou, e aquela coisa toda, e a gente percebia que os planos, dentro dessa instalação, que esses planos eram quase impossíveis de serem [...] realizados.*

Se o estilo, segundo Danto, é “esse *como*, isto é, aquilo que resta de uma representação quando subtraímos seu conteúdo” (2010, p. 283), poderíamos afirmar que Jacome tem um

estilo próprio de uso dos materiais, mas compartilha com Iole de Freitas, um estilo mais amplo das escalas, do diálogo com a arquitetura, dos planos impossíveis que a obra expressa por meio de materiais como os tubos de aço inox da artista e os fios de Jácome, o policabornato transparente e os papéis de seda das pipas. No trecho abaixo, o artista, também, se refere à artista Fábيا Schnoor, como membro do grupo.

Até que eu fui montar isso na galeria, uma vez, numa exposição. Aí a Fábيا [Schnoor], uma amiga minha, que também estava na exposição, e que tinha um trabalho parecido, um monte de fio e tal, e nesse trabalho com fio, eu lidava com várias espessuras de linha... Então tinha linha de poliamida, tinha linha de algodão, linha de lã, linha de cetim, que não era linha, era fita. Tinham várias espessuras, entendeu, e vários níveis de materialidade da coisa. E as linhas de poliamida são quase invisíveis. São muito finas. Poliéster, nylon.

Acima, Jácome identifica a artista no nível pessoal (“amiga minha”) e, segundo Schütz, as relações face-a-face geralmente coincidem com o grupo que compartilha relevâncias e interesses, a “relação-de-Nós”. E, no nível estilístico, já que o artista identifica os materiais e usos como semelhantes aos seus. O fato de estarem com trabalho na mesma exposição poderia ser compreendido do ponto de vista da curadoria que compartilha com os artistas relevâncias artísticas de algum tipo: estilística, estética, formal, temática, etc.

4.2.3 Afinidades geracionais no espaço urbano

Sobre a importância dos grupos de compartilhamento de relevâncias, as interações-do-Nós, Alexandre Vogler afirma que o processo de criação é atravessado por conversas, investigações e reciprocidade de perspectivas, como visto na relação de Elisa Pessoa com os críticos, e de Marcelo Jácome com as artistas:

AV – Durante muito tempo, até o ano passado, o Guga Ferraz, outro artista, morava embaixo de mim. Então, a gente tinha uma relação muito justa [...] todo dia eu tava na casa dele. Porque o que me separava da casa dele era uma escada, superaberto, se ele morasse aqui, estaria aqui, fazendo parte também. Então isso era importante para mim e para ele também. Muitas vezes no meio do caos da criação, onde a gente não tem uma posição bem orientada e segura, o trabalho vai reunindo um monte de incertezas, na hora [...] Você vai produzindo só os [...] Alguns daqueles, você reúne, acha que vale a pena progredir, outros não, parará. Mas, às vezes, é importante o distanciamento de um cara que não participou daquela história e *vê um pedaço muito pequeno que, talvez, você esteja naquele momento desprezando e “e essa parada aqui é assim, assim, assado”, pananan, e aquilo te dá segurança para progredir com aquele trabalho.*

Ent. – Era discutido o processo de criação?

AV – Era, era discutido. Era troca permanente de impressões a respeito do outro trabalho.

O grifo acima destaca o que vimos chamando de indícios de padrão que é o que se visibiliza de uma linguagem compartilhada, numa situação concreta, o contexto ou a circunstância. No contexto de criação, no momento em que o artista investiga que indícios de uma linguagem que compartilha podem compor a obra, outro agente, que compartilha os usos, pode identificá-los. Relembrando os experimentos de Garfinkel, em muitas conversas, o silêncio era identificador do compartilhamento de usos. O artista Guga Ferraz, também o Ducha do “Cristo Vermelho”, faz parte da identificação geracional de que fala Vogler, e a qual remete quando refere-se ao modo como o “Atrocidades maravilhosas” alterou a perspectiva “de uma geração, do que seria o trabalho na dimensão pública mesmo”. Segundo ele, a identificação parte “das pessoas que se formaram comigo, que produziram no espaço público na mesma época que eu, e continuam produzindo também, e que fazem determinadas [...] com o auxílio da Gentil [Carioca, galeria]”.

No filme do “Atrocidades”, projeto de finalização de curso da Belas-Artes de Vogler, quem interpreta o cartaz do artista é o próprio Guga Ferraz. Segue a fala capturada do filme:

Guga Ferraz – Sou o Guga, estudo Belas-Artes no Fundão, acho que a nossa cultura visual é baseada em cima do bonitinho. O público mesmo é carente por uma coisa sem segunda intenção, saca? O *outdoor* é erotiquíssimo. Olhar a bundinha do Pompom: “transforme seu bumbum num pompom”! É quase um detergente, é quase o que um detergente faz com as mãos de uma mulher. (ATROCIDADES..., 2002).

Figura 45



Fonte: Disponível em: <<http://www.corpocidade.dan.ufba.br/redobra/numero/r8/jogo-e-catimba-8/>>. Acesso em: 12 mai. 2014.

Acima, a imagem de “Rendido” (Figura 45), intervenção urbana de Guga Ferraz realizada no Rio de Janeiro, no Palácio Gustavo Capanema e na plataforma das estações de

metrô Carioca e General Osório, que remete à produção “no espaço público na mesma época” de Vogler, a sua formação (“das pessoas que se formaram comigo”) e da galeria (“com o auxílio da Gentil”). Tudo isto forma um sistema compartilhado. “Rendido” aborda a relação conflituosa, policial e de abandono entre a cidade do Rio de Janeiro e os cidadãos segundo o próprio artista (FERRAZ, 2013), crítica semelhante ao espaço urbano que faz Vogler.

Vogler faz também referência ao artista italiano Maurizio Cattelan e a uma entrevista em que este fala sobre o compartilhamento de seu processo de criação. É a experimentação da obra com quem se compartilha sistemas de relevâncias:

AV – Tem um cara, eu te falei, você sabe quem é Maurizio Cattelan, é um cara bem interessante? Ele tem uma escultura do Papa com um asteróide caindo na cabeça dele, um cara que faz umas esculturas *superpops*, italiano, artista plástico fodão, maluco, *crazy*? Aí, ele fez uma série de entrevistas daquele Hans Olbrist, um crítico que fez uma série de entrevistas com artistas, aí, na entrevista com ele, *ele falava que experimentava o trabalho dele, é uma parada com que eu me identifiquei muito, ele fala assim: “Aí, eu tive uma ideia, uma escultura, um trabalho, aí eu começo a falar com os amigos, vou para um bar, ali eu já começo a experimentar o trabalho...”*.

Ora, só é possível juntar os amigos para experimentar uma ideia, se supuser que compartilham um mesmo sistema de uso, que o modo como vão agir é indício deste padrão subjacente, e que este padrão não precise ser explicado. Mas é a partir dele que se age, toma-se decisões e projeta-se.

4.2.4 Além da intervenção, os coletivos

O artista Pedro Sánchez além do trabalho individual que desenvolve participa de um coletivo, o Coletivo Gráfico, que também produz intervenção urbana. Embora pertença ao grupo, ele não se confunde com seu trabalho individual. O Coletivo Gráfico trabalha com conteúdo semelhante (a cultura de massa) e distinto (imagens viralizadas na *web*), mas o que expressa não é uma crítica, e, sim, o entretenimento próprio desta cultura:

PS – Eu acho que o que tem de semelhante [entre o Coletivo Gráfico e seu trabalho individual] é o uso dos materiais, das técnicas, né, dos procedimentos de reprodução de imagens para produção de objetos que circulam de outras formas. Por exemplo, uma revista que eu to fazendo agora, que é um zine, *mas é impresso em xilogravura ou cartaz lambe-lambe que eu faço com o coletivo e faço para o meu trabalho. Isso é o que tem de semelhante*. Meu trabalho pessoal passa mais por essas questões que eu tava falando da autoimagem, da apropriação do espaço urbano, uma coisa que eu penso e tento problematizar no meu trabalho. E eu acho que o Coletivo Gráfico tá mais voltado com uma brincadeira mais jocosa com a coisa da cultura de massa. A

maior parte dos nossos temas são coisas que estão no ar, assim, vídeos virais, coisa do desenho animado.

Sanchez reconhece compartilhar com o Coletivo a técnica da reprodução em gravura e o lambe-lambe, para a partir daí estabelecer as diferenças ou o que é o campo de manobras e tomadas de decisões de cada um. Segue abaixo um trabalho do Coletivo Gráfico, exposto na fachada do Espaço Cultural Sérgio Porto. O que se mistura são padrões com imagens de conchas, fotografias da década de 1930 das “amas” japonesas que colhiam moluscos no fundo do mar, e uma homenagem à gravura, com uma reprodução de onda no estilo Ukiyo-e, gravuras japonesas do século XIX, que se diferencia dos trabalhos de conotação política de Sanchez.

Figura 46



Fonte: Disponível em: <<http://www.conexaocultural.org/blog/2014/04/brasil-criativo-por-coletivo-grafico/>>. Acesso em 13 mai. 2014.

O modo de operação descrito por Sanchez, de que entre o Coletivo Gráfico e ele, há uma base comum – as técnicas de reprodução em gravura e o lambe-lambe –, e a partir daí seguem propostas distintas, se assemelha à fala de Alexandre Vogler que retomamos para compará-las. Abaixo, ele se refere ao projeto “Atrocidades maravilhosas”, que não era um coletivo, mas a partir de convite para algumas exposições, os artistas chegaram a trabalhar juntos:

Alexandre Vogler – Quando começou o Atrocidades tinha essa coisa também, era uma ação coletiva, mas cada um tinha seu trabalho. Era como se fosse uma [...], *embora todos trabalhassem sobre o mesmo meio*, você conseguia discriminar aquele é o lambe-lambe do fulano, aquele é o lambe-lambe de sicrano.

Ambos os trechos tratam a linguagem técnica como a base a partir da qual trabalham os artistas. Se retomarmos o estilo como o compartilhamento das marcas deixadas na obra, a parte material e a relação com os suportes, poderíamos afirmar que o que os vinculam é o estilo, embora cada um desenvolva um estilo próprio.

A fala abaixo de Pedro Sánchez mostra como as relações pessoais se deslocam para o campo artístico e vice-versa, como afirmou Maurizio Cattelan sobre experimentar uma ideia ou uma obra, no bar, com os amigos:

É totalmente diferente quando você trabalha em grupo também, tem aquela coisa que você tava falando da interação. Isso, no campo da produção, o trabalho coletivo ele é um trabalho que é o resultado da interação de um grupo. E o trabalho nosso ele vem disso, vem do momento em que a gente está conversando, brincando e de gozação, e assim totalmente, como se diz, despreziosamente, assim, sabe, e de repente vem uma ideia de um trabalho, de um muro que a gente tem que fazer, ou de uma coisa, de uma série de cartazes, é um trabalho que tá assim. Acho que a base do trabalho é a interação do grupo mesmo. É o fato de sermos amigos, da gente ter os mesmos interesses, da gente ter uma intervenção.

Acima é possível notar que o trabalho coletivo surge do sistema de relevâncias que o grupo compartilha – as horas de lazer – e como isto está presente nos usos que se faz do seu tema, a cultura de massa. Este tema poderia ser abordado de outro modo, com outros usos. Mas, como o que se compartilha são os usos, e não o conteúdo, assunto ou tema da obra, os usos que se compartilham, também serão compartilhados com a própria obra, como viemos abordando no capítulo 4, a interação dos artistas com as obras.

CONCLUSÃO

A tese procurou compreender que ações sociais estão presentes na recepção e produção de obras de arte. As artes são frequentemente analisadas segundo as diferenças produzidas nas relações cotidianas, oferecendo outros olhares e deslocamentos para o que já é habitual. Não negamos esta condição, mas compreendemos também que a observação de artes não se dá fora do mundo social. Cotidianamente, os agentes utilizam recursos de identificação das circunstâncias em que se encontram, do interlocutor com quem interage e do ambiente onde se insere. O que significa que estes recursos estão disponíveis a qualquer pessoa e, assim como a pesquisa de Ligia Dabul revela, eles são levados para o interior de galerias e museus, à revelia de observadores, artistas e instituições.

Sabemos também que a entrada em museus e galerias exige do observador que se dispa de quadros de referência mundanos e comuns e que adote sistemas de relevâncias relacionados a uma classe, como afirma Pierre Bourdieu. Mas acreditamos também que se os “habitus” não são compartilhados, os recursos de investigação o são, pois pertencem à socialização cotidiana, e não a classes. Apostamos na condição originária da socialização, própria do ponto de vista da fenomenologia, e adotada pela etnometodologia.

Ao mesmo tempo reconhecemos que as teorias da fenomenologia, etnometodologia, lógica e pragmática são uma das abordagens possíveis, e não esgotam as análises da arte.

A etnometodologia no campo da arte é aplicada mais frequentemente às relações organizacionais, as relações próprias que se desenvolvem entre instituições, artistas e o público. Nas diferentes organizações apresentadas por Garfinkel, por exemplo, o campo da arte é observado como um sistema organizacional. A opção da tese, de modo diferente, foi pela busca dos sistemas de relevâncias cotidianos – tanto os usos, quanto os recursos – na produção e recepção de obras. O mundo da arte foi menos observado como organização, e mais como agência do produtor e receptor de arte. Por isto, quando fomos estudar a interação e a importância que a motivação teria na etnometodologia tivemos que fazê-lo com a paciente Agnés, pois outros estudos de caso eram relativos a jurados, aspirantes a estudantes de medicina, entre outros. Foi somente no caso Agnés que identificamos os movimentos, percursos, compartilhamentos e usos de um agente, e não de um grupo anônimo como são as organizações.

A pesquisa feita com o público não é amostral, o que se buscou identificar foram os usos e recursos que se visibilizam em situações práticas do cotidiano. Tomamos a exposição

como um contexto de orientação das ações do público, assim como a entrevista. E pudemos identificar, nestas duas situações concretas (exposição e entrevista), estes recursos, mesmo quando reconhecemos que o público entrevistado compartilha de sistemas de relevância, relacionados à arte, mais específicos que o do senso comum.

Nas entrevistas, especificamente, reconhecemos a constituição do contexto pelos entrevistados, quando retornam ou remetem a perguntas antes não respondidas. Se, no início da entrevista, algumas perguntas não tinham sentido, após o desenrolar da conversa e do compartilhamento do tempo com a entrevistadora, o contexto passa a dar sentido às perguntas não respondidas. Na exposição, o questionamento sobre a validade artística da obra exposta leva os entrevistados a reagirem de modo indignado quanto à pergunta. A reação emocional, segundo a etnometodologia, está relacionada à imputação moral que o contexto tem para os participantes. O contexto não preexiste à situação, mas é constituído pelos indícios visibilizados pelos visitantes, na fala, nos gestos, nos movimentos corporais, ao mesmo tempo que dá sentido a eles. Por isto, para que a entrevista participasse dos indícios de constituição do contexto, fizemos perguntas que partiam do estatuto de “normalidade” de uma exposição, como as perguntas sobre intenção, conjunto da obra e observações de um crítico. As perguntas que fugiram ao contexto de normalidade eram as que questionavam o valor artístico da obra e com quem tinham conversado antes da exposição. Foram duas técnicas distintas, a do “método documental”, em que o entrevistado dá sentido às informações, pois no contexto elas teriam sentido, e a da “quebra de expectativas”, em que o contexto é questionado, e, por consequência, o entrevistado também sente a ruptura.

Com os artistas, as entrevistas tiveram caráter de método documental. A entrevistadora compartilhou o contexto com os entrevistados, tanto para evitar que a entrevista fosse rompida, quanto para “compreender” (no sentido de compartilhar os métodos) como as estratégias de obras eram problematizadas no contexto da obra e na entrevista. Partimos do pressuposto de que a intenção é uma narrativa, e que compartilhar o contexto seria propício a sua visibilização, já que os indícios se visibilizam conforme o contexto, e não independentemente dele. As estratégias das obras, ou a prefiguração da recepção (que antecipa os efeitos sobre o receptor), pesquisada pela entrevista, confundiram-se com a intenção do artista, já que as análises das obras não foram isoladas, mas partiram das entrevistas. Logo, compreendemos as falas dos artistas como narrativas indiciais de um padrão subjacente, que compunham tanto o contexto da entrevista, quanto as estratégias da obra.

Percebemos que os artistas, quando se referem à obra, utilizam métodos e recursos cotidianos de interação. A obra tem função de interagente, que contém um contexto

significativo próprio, pelo qual o artista se orienta. Os materiais, o tema, as técnicas que utiliza são indícios de uma linguagem – estilo ou sistema de relevâncias – que compartilha com outros e que são orientados pelo contexto da obra, sua situação concreta. Ainda que haja um alto grau de especialização nesta interação, todos os artistas demonstraram utilizar recursos semelhantes ao que os agentes utilizam no cotidiano, ao se depararem com um contexto que devem investigar. A antecipação, a espera, a memória, a frustração foram recursos presentes nestas interações. As estratégias das obras antecipam os efeitos sobre o receptor, mas também são ações dos artistas que dependem de acordos mais amplos com outros, que compartilham do mesmo estilo, sistema de relevâncias, os “vistos, mas não percebidos”, e que foram identificados nas entrevistas, por meio de remissões diretas e, principalmente, de omissões.

Em resumo, nesta pesquisa procuramos identificar quais recursos de gestão do fundo comum de conhecimento, presentes nas relações cotidianas, participam da produção e recepção de obras. Conseguimos perceber que os artistas se colocam na posição do observador, antecipando a recepção; que o público se sente moralmente responsável pelo contexto de uma exposição e que reage emocionalmente quando a obra é colocada em dúvida e, por conseguinte, ele também; que os artistas compartilham com a crítica, outros artistas e o público sistemas de relevância, e que a omissão de informações, mais do que descaso, revela o quanto elas são importantes, pois são pressupostas.

Nos perguntamos, após esta pesquisa, sabendo que a obra tem um modo de operação próprio, quais usos e recursos o observador e produtor contemporâneo de obras utiliza? O modo de operação, as estratégias da obra, que identificamos, é o de a obra expressar uma ideia sobre o conteúdo deslocado para seu interior. Além dos usos e recursos próprios do cotidiano que Ligia Dabul observou haver nas exposições, e Danto e Iser perceberam na recepção, imaginamos quais não seriam os usos e recursos que as obras de arte contemporânea inventaram para nos fazer interagir.

REFERÊNCIAS

- AGUIRRE, A. *Donald Judd e o minimalismo*. 2007. 52 p. Especialização (Pós-Graduação *Lato Sensu*) em Historia da arte e da arquitetura no Brasil, Coordenação Central de Extensão. Pontifica Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2007.
- ARMENGAUD, F. *A Pragmática*. São Paulo: Parábola, 2006. 159 p. (Na ponta da língua, v. 8)
- ATROCIDADES maravilhosas. Roteiro, direção e montagem de Lula Carvalho, Renato Martins, Pedro Peregrino. Rio de Janeiro: Pax filmes, Faperj. 2002. 19 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6QoiOxaBCVo>>. Acesso em: 14 mar. 2014.
- AUMONT, J. *A Imagem*. 10. Ed. Campinas, SP: Papirus, 2005. 317 p. Il.
- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. 2. Ed. Cambridge, MA, USA: Harvard University Press, 2000. 169 p.
- BOURDIEU, P. Esboço de uma teoria da prática In ORTIZ, R (Org.). *Pierre Bourdieu*. Sociologia. São Paulo: Ática, 1978. p. 46-81
- BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999. 112 p. Il. Color.
- BUENO, G. *Catálogo de Elisa Pessoa Exposição 1/4*. São Paulo: Funarte, 2011. Il. Color.
- COHEN, K. O *New criticism* nos Estados Unidos. In LIMA, L. C. (Org.) *Teoria da literatura em suas fonte.*, 2. Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 3-35.
- CONVERSATION Notated Verbatim by Gerard Malanga During the Filming of *Empire*. www.warholstars.org Disponível em: <<http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/warhol1f/links/conv.html>>. Acesso em 20 jan. 2014
- COMENAS G. *Empire (1964)*. www.warholstars.org Disponível em: <<http://www.warholstars.org/filmch/empire.html>>. Acesso em 20 jan. 2014
- DABUL, L. *Conversas em exposição: sentidos da arte no contato com ela*. *Arte & Ensaios* Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, EBA, UFRJ. Ano XV, n. 16, julho de 2008. p. 55- 63. Il. Disponível em: <<http://www.massmoca.org/lewitt/walldrawing.php?id=88>>. Acesso Em 24 mai. 2014
- DANTO, A. *Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história* São Paulo: Edusp, 2006. 292 p.
- _____. *A Transfiguração do Lugar-Comum*. Uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 312 p.
- _____. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 208 p.

DIEGO, M; CORTES, D. A pólvora e o estopim: o jornal na obra de Antonio Manuel. In 21º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP, Rio de Janeiro, 2012. *Anais*. Rio de Janeiro, UERJ, 2012. p. 587-597. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio4/marcelo_diego_e_douglas_cortes.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2014.

DUARTE, L. *Catálogo de Elisa Pessoa Exposição 1/4*. São Paulo: Funarte, 2011

EMPIRE. Dirigido por Andy Warhol. Nova York, 1964. 8 horas. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=O7VYWBoqrPI>>. Acesso em: 17 jun. 2014

EUGENIA, M. Proposições poéticas para performance. In *Superfície do sensível*. Disponível em: <<http://superficedosensivel.wordpress.com/proposicoes-poeticas-para-performance>>. Acesso em: 12 mai. 2014

FERRAZ, G. A cidade é um pano de fundo e ao mesmo tempo é o sujeito. *Arte & Ensaio*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ. Ano XX, n. 26, junho 2013. p. 19-49. Il. Color. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2014/01/ae26_guga-ferraz.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2014

FREITAS, I. de. In *Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais*. 2013. <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2099&cd_idioma=28555>. Acesso em 12 mai. 2014

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* 3. Ed. Lisboa: Veja, 1992. 161 p.

GARFINKEL, H. *What is ethnomethodology?* Cambridge, UK: Polite Press, 1984. 304 p.

_____. *Estudios en etnometodologia*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2006. 319 p.

GIDDENS, A. Garfinkel, etnometodologia e hermenêutica. In _____. *Política, Sociologia e Teoria Social*. Encontros com o pensamento social clássico e contemporâneo. São Paulo: UNESP, 1998. p. 283-296

GOLDSMITH, K. Processos infalíveis. *Serrote*, n. 13, São Paulo, Instituto Moreira Salles, março de 2013. p. 211-239. Il. Color.

GUMBRECHT, H. U. 1983. A Teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. In LIMA, L. C. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*, 2. Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 417-441.

HERITAGE, J. Etnometodologia In GIDDENS, A.; TURNER, J. (Org.) *Teoria social hoje*. São Paulo: UNESP, 1999. 609 p.

ISER, W. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. London And Henley: Routledge And Kegan Paul, 1978. 239 p.

_____. *The Fictive and the Imaginary: charting literary anthropology*. London: The Johns Hopkins University Press, 1993. 347 p.

ISER, W. *O Ato de leitura*. São Paulo: Ed. 34, 1996. 2 v. 192 p.

JÁCOME, M. Entrevista concedida a Alexandra Aguirre. Rio de Janeiro, 13 set. de 2012

_____. Entrevista concedida a Alexandra Aguirre. Rio de Janeiro, 10 out. de 2013

_____. Entrevista concedida a Alexandra Aguirre. Rio de Janeiro, 20. mar. 2014

LACAPRA, D. Rethinking Intellectual History and Reading Texts. *History and Theory*. Blackwell Publishing for Wesleyan University. v. 19, n. 3, out., 1980. p. 245-276. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2504544>> Acesso em: 18 dez. 2013.

OLIVEIRA, L. A. *Manual de semântica*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. 183 p.

PANOFSKY, E. *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa: Presença, 1981. 314 p. Il. Color.

PESSOA, E. Entrevista concedida a Alexandra Aguirre. Rio de Janeiro, 20 ago. de 2012

_____. Entrevista concedida a Alexandra Aguirre. Rio de Janeiro, 10 jan. de 2013

_____. Entrevista concedida a Alexandra Aguirre. Rio de Janeiro, 14 fev. de 2014

SANCHEZ, P. Entrevista concedida a Alexandra Aguirre. Rio de Janeiro, 20 nov. de 2013

SCHÜTZ, A. Common-sense and scientific interpretation of human action In. *Philosophy and Phenomenological Research*, International Phenomenological. v. 14, n. 1, set., 1953, p. 1-38. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2104013>> Acesso em: 24 set. 2012

_____. Sobre fenomenologia e relações sociais. In WAGNER, H. T. R. (Org.) *Sobre fenomenologia e relações sociais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. 357 p. (Coleção Sociologia).

SEARLE, J. R. *Consciência e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 449 p.

SILVA A. E. da C. O trote: jogos de infiltração meio a publicidade. In VI SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, 2013, Goiânia-GO. Monteiro, R. H. E Rocha, C. (Orgs.). *Anais*. Goiânia: UFG, FAV, 2013. p. 431-440. Il. Color. Disponível em: <<http://www.fav.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2013/061-eixo1.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2014.

SOL LEWITT a Wall Drawing Retrospective. *MASS MoCA*. Disponível em: <<http://www.massmoca.org/lewitt/walldrawing.php?id=88>>. Acesso em: 3 abr. 2014

TEIXEIRA, C. C. Em busca da experiência mundana e seus significados. Georg Simmel, Alfred Schütz e a Antropologia. In _____. (Org.) *Em busca da experiência mundana e seus significados*. Georg Simmel, Alfred Schütz e a Antropologia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 9-33

VOGLER, A. Entrevista concedida a Alexandra Aguirre. Rio de Janeiro, 25 out. de 2013

VOGLER, A. Entrevista concedida a Alexandra Aguirre. Rio de Janeiro, 14 mar. 2014

WAGNER, H. T. R. Introdução. A abordagem fenomenológica da sociologia. In _____. (Org.) *Sobre fenomenologia e relações sociais*. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 11-62. (Coleção Sociologia).

WEBER, M. *Conceitos sociológicos fundamentais*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2010. 109 p.

WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, M. C. A Falácia intencional. In LIMA, L. C. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*, 2. Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 86-102.