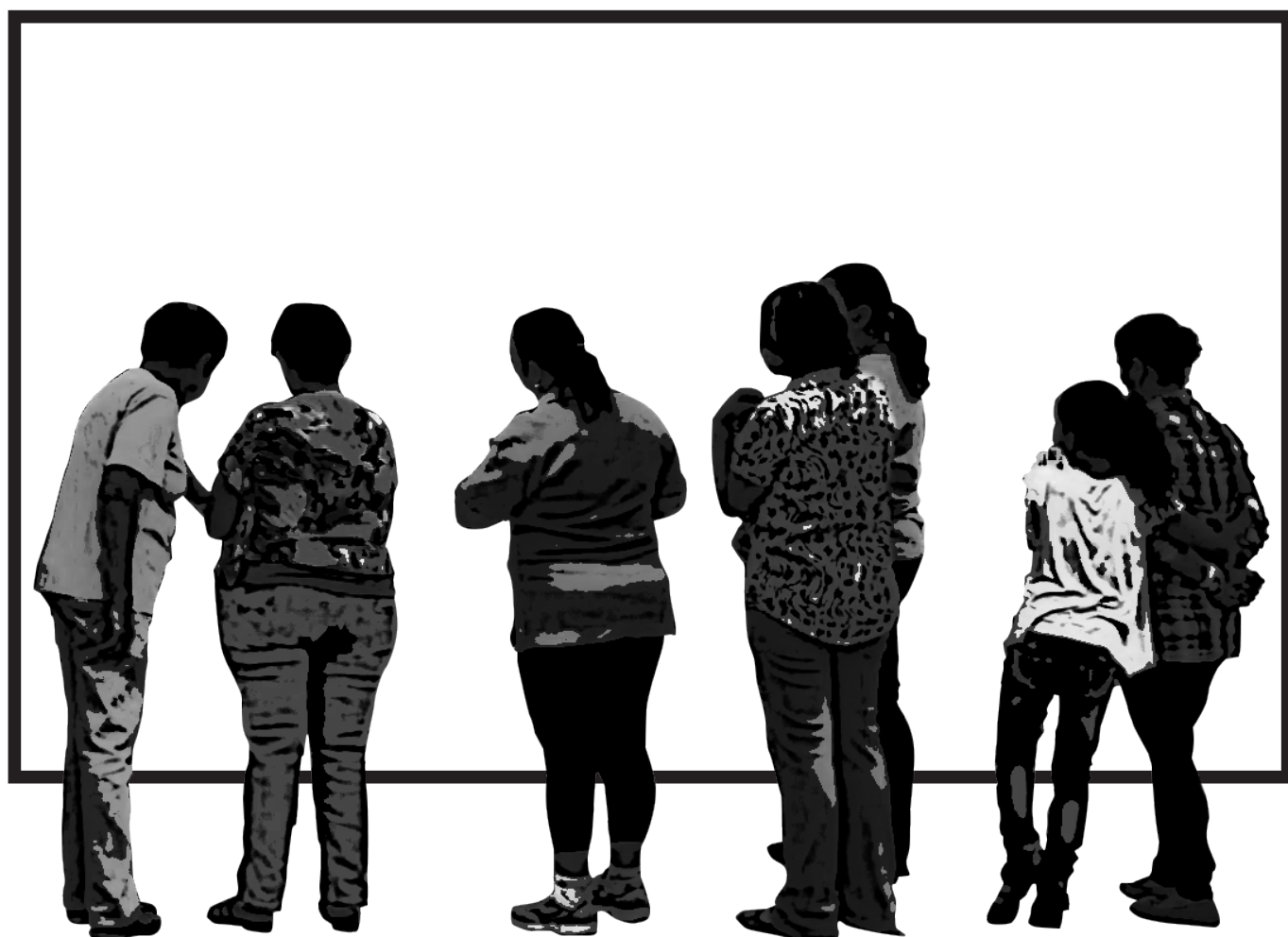


ESPECTADOR-ARTISTA

A PESSOA COMO RECRIADORA E COAUTORA DA OBRA DE ARTE

EDISON EUGÊNIO



UNESP
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Instituto de Artes

ESPECTADOR-ARTISTA
A PESSOA COMO RECRIADORA E COAUTORA DA OBRA DE ARTE

Edison Eugênio

São Paulo
2016

Edison Eugênio

ESPECTADOR-ARTISTA

A PESSOA COMO RECRIADORA E COAUTORA DA OBRA DE ARTE

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Artes, linha de
pesquisa 'Processos e Procedimentos
Artísticos', do Instituto de Artes da Universidade
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP,
como requisito parcial para obtenção do título de
Mestre em Artes, com a orientação do Prof. Dr. Agnus Valente.

São Paulo
2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes
da UNESP

E87e Eugênio, Edison.

Espectador-artista : a pessoa como recriadora e coautora da
obra de arte / Edison Eugênio de Moraes Junior. - São Paulo, 2016.
127 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Agnus Valente
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte - Apreciação. 2. Arte interativa. 3. Arte - Filosofia.
I. Valente, Agnus. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Artes. III. Título.

CDD 701.15

ESPECTADOR-ARTISTA

A PESSOA COMO RECRIADORA E COAUTORA DA OBRA DE ARTE

DISSERTAÇÃO APRESENTADA NO INSTITUTO DE ARTES DA UNIVERSIDADE ESTADUAL
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO” PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM ARTES
DATA DE APROVAÇÃO: 28 DE JUNHO DE 2016

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. AGNUS VALENTE (AGNALDO VALENTE GERMANO DA SILVA)
UNESP – INSTITUTO DE ARTES

PROF. DR. OMAR KHOURI
UNESP – INSTITUTO DE ARTES

PROFA. DRA. CECILIA ALMEIDA SALLES
PUC - PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

SUPLENTE

PROF. DR. MILTON TERUMITSU SOGABE
UNESP – INSTITUTO DE ARTES

PROFA. DRA. RAQUEL DE OLIVEIRA PEDRO GARBELOTTI
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO – CENTRO DE ARTES

Dedico este trabalho a todos os espectadores, leitores de obras de arte e
coautores que me inspiraram

Agradecimentos

Ao meu orientador, Agnus Valente, pela formação proporcionada ao longo da graduação e do mestrado e por ter acreditado na continuidade desta pesquisa.

Aos professores Cecilia Almeida Salles e Omar Khouri, por terem aceitado participar da banca de avaliação desta dissertação e pela dedicação na leitura.

Aos professores Rita Bredariolli e Erick Orloski, por terem aceitado participar da banca de qualificação, pelas sugestões e generosidade.

Aos professores José Leonardo, Raquel Garbelotti e Milton Sogabe.

A todos os professores que contribuíram para minha formação acadêmica tanto na graduação quanto no mestrado.

Aos amigos e companheiros do Instituto de Artes da UNESP.

Aos meus pais, Edison e Tania, pelo amor e carinho.

Ao meu irmão Rodrigo, pela parceria, pelas trocas e pelo projeto gráfico.

À minha companheira Helena, pelo amor, pelas trocas, pelas escutas e pelo aconchego.

Aos meus amigos e companheiros de vida: Carol, Antonio, Felipe, Ricardo, Willy, Thiago, Amanda e Patrícia.

Aos amigos e companheiros de trabalho da EMEF Assad Abdala, SESC Interlagos e SESC Belenzinho.

Resumo

A pesquisa aqui proposta apresenta uma reflexão teórico-crítica acerca da relação entre o espectador e a obra de arte. Situando-se na continuidade dos estudos anteriores, investe-se na experiência pessoal do autor em diálogo com os pensamentos de Marcel Duchamp e Luigi Pareyson. Partindo do pressuposto de que qualquer pessoa que se disponha a ler um trabalho artístico possa vir a ser uma coautora da obra, o estudo se desenvolve por meio de problematizações dos processos de criação no fazer artístico e dos processos de leitura e interpretação da obra de arte em sua recepção, buscando possíveis confluências que possam vir a iluminar a questão do espectador como um coautor do trabalho artístico e, nessa medida, como um espectador-artista.

Palavras-chave: Espectador-artista. Interpretação. Obra de arte. Formatividade. Espectador emancipado/empoderado.

Abstract

The research proposed here presents a theoretical and critical thinking about the relationship between the viewer and the artwork. Standing in the continuity of the previous studies, is invested in the personal experience of the author in dialogue with the thoughts of Marcel Duchamp and Luigi Pareyson.

Through the assumption that anyone who is willing to read a work of art can become a work co-author, the study develops through problematizations of creative processes in art making and reading processes and interpretation of the work of art in its reception, seeking possible confluences that may illuminate the issue of the viewer as a co-author of the artwork, and this case, as a spectator-artist.

Keywords: Spectator-artist. Interpretation. Artwork. Formativity. Emancipated/empowered viewer.

Sumário

Apresentação.....	17
Introdução.....	23
Antecedentes: Arte e mediação.....	25
Formação: cultura e educação.....	30
Capítulo I: A criação artística.....	37
1.1. O processo de criação.....	39
1.2. Da intenção à realização.....	46
1.3. O artista como primeiro leitor de sua obra.....	50
Capítulo II: Leitura da obra de arte e o espectador-artista.....	53
2.1. Interpretação.....	55
2.2. A interpretação como um processo de conhecimento.....	65
2.3. O espectador-artista.....	71
Capítulo III: O espectador-artista e a formatividade.....	79
3.1. Formatividade.....	81
3.2. O fazer arte e o fazer com arte.....	86
3.3. A obra de arte por meio das referências da pessoa.....	90
3.4. Obras interativas e participativas e poéticas colaborativas e relacionais.....	104
Considerações finais.....	113
O empoderamento e a emancipação.....	115
O espectador-artista é o espectador empoderado.....	119
Referências bibliográficas.....	123

Apresentação

O trabalho que aqui apresento é resultado do que venho pesquisando nos últimos sete anos. A escolha do tema se dá em continuidade à pesquisa iniciada nos Trabalhos de Conclusão de Curso de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais. No trabalho de Licenciatura, com orientação de Rejane Coutinho, busquei problematizar a figura do educador/mediador de exposições e suas práticas com base em minhas experiências pessoais atuando nessa função, principalmente no Sesc Pompeia e no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-SP). No trabalho de Bacharelado, com orientação de Agnus Valente, as mesmas experiências e reflexões como educador/mediador, realizadas anteriormente, levaram-me a iniciar uma problematização da relação entre o espectador e a obra de arte, levantando elementos sobre o espectador recriar conceitualmente a obra de arte, ainda que não a manipulando fisicamente ou em sua configuração, como faz o artista, comumente, em seu ato de criação.

Para esta pesquisa, a ideia, pensada de forma mais ampla, estrutura-se na continuidade da problematização da relação entre o espectador (no espaço expositivo) e a obra de arte. No entanto, ciente da extensão e abertura do tema, a proposta é que aqui eu possa realizar um recorte partindo do conceito

de “coeficiente artístico”, apresentado por Marcel Duchamp na Convenção da Federação Americana de Artes em Houston, no Texas (EUA), no ano de 1957, e problematizar algumas ideias do filósofo italiano Luigi Pareyson; trata-se de um investimento teórico-crítico para introduzir pesquisas futuras.

A escolha de Marcel Duchamp se dá devido à “importância contínua da sua obra em relação à arte contemporânea”¹ e também pelo fato do conceito proposto pelo artista ser um disparador para a ideia do espectador como um co-autor da obra de arte. No ensaio apresentado no evento citado acima, Duchamp “coloca em dúvida o papel do artista perante o ato da criação, dizendo que aquele não tem plena consciência do que faz no plano estético e que, sendo assim, também não tem total controle sobre sua produção”².

Já Luigi Pareyson aborda, em sua teoria da formatividade, a ideia de que, no agir humano e na criação artística, o modo como “o homem se relaciona com o mundo é dialogante e inventivo, pois é necessário, a todo momento, reinventar o modo de agir, já que o mundo é uma fonte inexaurível de novas situações”³. Pareyson, que teve dois discípulos conhecidos tanto na Itália quanto no mundo, Umberto Eco e Gianni Vattimo, buscou estabelecer sua pesquisa “no equilíbrio e na ponderação entre estudos puramente teóricos e estudos exclusivamente empíricos e particulares sobre arte”⁴. Diz Sandra Abdo que a opção do filósofo “é pelo diálogo – até então inexplorado – entre a estética e a experiência concreta dos artistas, críticos e outros estudiosos do assunto”⁵. Francesco Napoli também afirma que o objetivo do teórico italiano “era nitidamente pensar a arte a partir da experiência mesma dos artistas, mas sem perder o caráter filosófico que a estética exige”⁶.

Desse modo, considerando a importância do pensamento pareysoniano, que se estrutura na reflexão do fazer artístico como uma realização física da obra de arte⁷, e considerando a ideia de Marcel Duchamp, que atribui ao

1 BATTCKOCK, Gregory. O ato criador, p.71

2 ALMEIDA, Eduardo. Relações simbólicas entre artista e espectador, p.03

3 NAPOLI, Francesco. Luigi Pareyson e a estética da formatividade, p.34

4 *Ibidem*, p.15

5 ABDO *apud* NAPOLI, p.15

6 *Ibidem*, p.15

7 Cf. PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética

espectador um papel tão importante quanto o do artista no ato criador, a proposta desta dissertação é confrontar ideias específicas do filósofo e do artista, como criação artística e interpretação, de modo a refletir sobre a possibilidade do espectador ser considerado um coautor da obra de arte e, por consequência, um espectador-artista.

É importante ressaltar que não tenho por finalidade realizar um trabalho específico sobre os conceitos de “coeficiente artístico” e/ou “formatividade”, mas sim, com o auxílio dos trabalhos de outros pesquisadores que já os investigaram, problematizá-los de modo que contribuam para a continuidade da reflexão acerca da relação entre espectador/público e obra de arte. Ciente da abrangência que essa ideia evoca em quem com ela se depara, gostaria de enfatizar que este trabalho se apresenta como parte de um processo de pesquisa para uma vida, com possíveis prolongamentos futuros em doutorado e pesquisas posteriores.

Em suma, confrontando as ideias de Marcel Duchamp com as de Luigi Pareyson e utilizando-me de uma reflexão filosófica e dialética, buscarei estruturar essa pesquisa por meio da questão: pode o espectador de fato ser considerado um coautor da obra de arte? Tendo esse questionamento como objetivo geral, tomarei por objetivos específicos a problematização dos conceitos de coeficiente artístico e formatividade, de modo a refletir sobre o processo de criação e interpretação da obra de arte.

Dessa forma, na **Introdução** deste trabalho, busco situar o leitor no contexto em que esta pesquisa se iniciou e se desenvolveu, recuperando ideias já discutidas em trabalhos anteriores e que, aos poucos, vem estruturando a continuidade de meu trabalho como pesquisador. Ainda na introdução, dedico algumas páginas ao meu entendimento do conceito de “cultura”: isso se faz necessário para esta dissertação uma vez que o termo comparece em certos momentos na pesquisa. Ciente dos problemas que esse conceito carrega consigo, devido aos seus diferentes entendimentos e desdobramentos ao longo da história, procuro estruturar a ideia de “cultura” em consonância com minha formação e com os pensamentos dos teóricos com os quais dialogo neste

trabalho.

No **primeiro capítulo**, abordo questões referentes ao processo de criação artística confrontando ideias de Marcel Duchamp e Luigi Pareyson. Para além da importância destes dois nomes, já relatada nos parágrafos anteriores, há ainda uma grande pertinência na escolha do artista francês e do filósofo italiano: o primeiro apresenta sua visão do processo de criação através do olhar de artista, enquanto que o segundo aborda a criação artística através do olhar de teórico. Assim, há uma problematização de ideias que abarcam o viés do artista não-teórico e o viés do teórico não-artista. A reflexão dialética, que alterna os pensamentos de Duchamp e Pareyson e são ainda mediados pelas ideias de Cecilia Almeida Salles, visa questionar a posição do artista no processo de criação, colocando-o também no papel espectador de sua obra.

No **segundo capítulo**, dedico-me a uma reflexão acerca da leitura da obra de arte – entendendo “leitura” como “interpretação”. Nessa parte da dissertação, dando sequência ao que apresento no primeiro capítulo, busco desenvolver a ideia do espectador como pessoa atuante na continuidade do processo de criação iniciado pelo artista, estruturando assim, o termo que dá nome a este trabalho: espectador-artista.

No **terceiro capítulo**, busco refletir sobre o conceito de “formatividade”, proposto por Pareyson, necessário para a compreensão da figura do espectador-artista. Este capítulo se apresenta como uma confluência dos dois primeiros, discutindo o fazer artístico no âmbito do “fazer arte” e “fazer com arte”, e refletindo sobre a leitura da obra de arte por meio da formatividade. Ainda neste capítulo, apresento exemplos de leituras de obras de arte e poéticas contemporâneas que se diferenciam dos programas de arte estabelecidos até o modernismo. Acerca desse ponto torna-se necessário diferenciar “poética” de “Estética”. Nas palavras de Luigi Pareyson, a Estética possui um “caráter filosófico e especulativo”⁸, enquanto que a poética, em oposição ao primeiro, possui um “caráter programático e operativo”⁹, de modo que não se deve “tomar como estética uma doutrina que é, essencialmente,

8 Os problemas da estética, 1997. p.15

9 *Ibidem*, p.15

uma poética, isto é, tomar como conceito de arte aquilo que não quer ou não pode ser senão um determinado programa de arte”¹⁰. É preciso recordar que a estética, em sua origem, como explicada ainda pelo teórico italiano, incumbia-se das teorias do belo, porém, diante do desenvolvimento da arte em construções e desconstruções que já não mais se preocupavam com a beleza, a estética passou a abranger toda teoria que diz respeito à beleza ou à arte. Dessa forma, a estética passou a ser entendida como filosofia da arte, caracterizada por elementos universais e especulativos, que possibilita uma abrangência que vai da arte pré-histórica à contemporaneidade, da arte dos diferentes continentes nos diferentes períodos históricos.

Já a poética se estabelece em operacionalidade, delimitada no contexto histórico em que se encontra a prática artística. Pareyson coloca que a poética está ligada ao gosto, devendo ser este último entendido como “toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte”¹¹. Ou seja, o termo se define como uma tradução operacional do gosto e da espiritualidade do artista. Agnus Valente reitera Pareyson, ao afirmar que

as poéticas *históricas* multiplicam-se em movimentos, sucessiva e ininterruptamente, com programas e manifestos dos mais variados e díspares entre si. Daí, a grafia de *Poéticas* no plural, que revela a multiplicidade de ideários, em contraste com a grafia de *Estética* no singular, coerente com a unidade filosófico-especulativa e teorética¹².

Com isso, surgem apontamentos que diferenciariam Estética e poética: no caso da primeira, temos Estética como filosofia da arte e, por ser filosofia, apresenta um caráter atemporal; enquanto que a segunda, poética, podendo ser definida como o fazer artístico de cada artista, assume um caráter temporal demarcado na história. Essa diferenciação se torna importante diante da perspectiva que assumo para este trabalho: independente das diversas poéticas de cada época, o espectador-artista é aquele que dá continuidade ao

¹⁰ *Ibidem*, p.15

¹¹ *Ibidem*, p.17

¹² Útero .'. Cosmos, 2008. p.35

processo de criação de qualquer obra de arte, através do tempo.

Por fim, nas **Considerações Finais**, a dissertação se encerra com dois textos. Nessa parte da pesquisa são introduzidas as ideias de emancipação e empoderamento, de modo a preparar o terreno para a continuidade da pesquisa. Dessa forma, optei por articular a ideia de espectador-artista, construída ao longo dos três capítulos da dissertação, com as ideias que foram amadurecendo já na etapa final do processo do mestrado.

Em linhas gerais, os textos aqui escritos se apresentam como uma reflexão teórico-crítica do pensamento de autores que abordam pontos pertinentes ao meu interesse como pesquisador. Nesse processo de mestrado em artes, optei por não realizar uma pesquisa histórica (fazendo um levantamento de todos os autores que discutem o processo de criação artística e a interpretação da obra de arte). Tendo em vista a brevidade do período destinado ao mestrado e à necessidade de um foco para o trabalho, optei por escolher dois autores centrais que já possuíam uma relação com etapas anteriores e discutir questões que proporcionariam desdobramentos na pesquisa, sem perder de vista o caráter político e social na construção da ideia de espectador-artista.

Introdução

Enquanto eles capitalizam a realidade,
eu socializo meus sonhos
Sérgio Vaz

Antecedentes: Arte e mediação

Em dezembro de 2009 iniciava-se uma pesquisa que dura até os dias de hoje. Na ocasião, não imaginava que o trabalho se alongaria por mais de dez meses, que era o prazo estipulado para que eu apresentasse meu trabalho de conclusão de curso¹³. Mas se alongou. E não por omissão ou descaso, e sim pelo fato de que a cada conclusão, surgia junto uma nova gama de problemas, de questões.

Lembro-me de uma professora que dizia que o pesquisador nada mais é do que um curioso e, de imediato, me vem também à cabeça a fala adulta dirigida à criança “arteira”: “curiosidade mata”. Pode ser que em alguns casos isso se dê de forma denotativa; no entanto, a conotação que se cria a partir de uma reflexão de embasamento freireano é ainda mais forte: a curiosidade mata a “passividade”¹⁴ que as forças dominadoras e embrutecedoras tentam impor aos indivíduos. “Se há uma prática exemplar como negação da experiência formadora é a que dificulta ou inibe a curiosidade”¹⁵ do sujeito. Quando falo da curiosidade, falo de uma abertura ao mundo, algo inerente ao ser humano, já

13 Trabalho intitulado “Recriação Conceitual: Reflexões sobre a ressignificação da obra de arte como um ato/fator criativo”, 2012.

14 Optei por colocar aspas na palavra devido ao pertinente apontamento da professora Rita Bredariolli que, à luz do pensamento freireano, enfatizou que não somos seres passivos, mesmo quando permanecemos parados e em silêncio.

15 FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia, p.84

que, como afirma Paulo Freire, “não haveria *existência humana* sem abertura de nosso ser ao mundo”¹⁶. Contudo, não devemos esquecer do rigor necessário para que a curiosidade espontânea se transforme em curiosidade epistemológica¹⁷, já que, nesse processo que se dá na construção do conhecimento, é exigida uma “capacidade crítica de ‘tomar distância’ do objeto, de observá-lo, de delimitá-lo, de cindi-lo, de ‘cercar’ o objeto ou fazer sua *aproximação* metódica, sua capacidade de comparar, de perguntar”¹⁸.

Cada vez que pensava que havia concluído a pesquisa, a curiosidade epistemológica me fazia perceber que, na verdade, havia iniciado uma nova investigação. Não é difícil imaginar que o mesmo acontecerá quando chegarmos ao final deste trabalho. O final de um processo é sempre o começo de outro.

Há seis anos me propunha a investigar a relação entre o educador/mediador e o público dentro do espaço expositivo. Refletindo sobre as estruturas oferecidas pelas instituições, dediquei-me a experimentar novas formas de mediação, tendo como fio condutor os pensamentos de Paulo Freire e Jacques Rancière (este último, mais especificamente, em relação à sua obra *O Mestre Ignorante*). A ideia era construir uma prática de mediação que se opusesse às visitas guiadas, as quais considero como embrutecedoras, uma vez que se estruturam por meio de um discurso curatorial e institucional em lugar da troca e da construção do conhecimento coletivo entre público e educador/mediador. Na prática que estabeleci no espaço expositivo, em vez de cumprir roteiros educativos que conduziam a um passeio pela exposição discursando sobre alguns trabalhos escolhidos pelo próprio educador, eu propunha um convite ao público para explorar a exposição de acordo com suas próprias vontades. Ao final, nos encontrávamos para uma troca de conhecimentos e ideias, para um compartilhamento de leituras das obras: afinal, como coloca Freire, “ensinar não é *transferir conhecimento*, mas criar as

16 *Ibidem*, p.88. Grifo do autor

17 *Ibidem*, p.87

18 *Ibidem*, p.85. Grifo do autor

possibilidades para a sua produção ou a sua construção”¹⁹ e, ainda, “quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender”²⁰.

Ao final do primeiro momento dessa pesquisa, as possibilidades eram múltiplas para a continuidade do trabalho – concentrado ainda nessa relação do educador/mediador com os frequentadores de exposições. Contudo, um novo problema viria a me fazer deslocar o foco da pesquisa: a curiosidade epistemológica se fazia mais forte à medida que observava as relações que as pessoas teciam no contato com a obra de arte, e isso fez com que meu olhar se deslocasse para essa relação. Percebia que, nessas relações, não era possível considerar “interpretações certas ou erradas, mas interpretações mais pertinentes ou mais coerentes, interpretações menos convincentes ou mais personalizadas”²¹. O que vivenciava no espaço expositivo, levava-me a colocar ainda mais em xeque o discurso institucional e curatorial, e a colocar-me em contraponto a esses discursos pois, para mim, o que o artista quis dizer dava lugar ao que o público se propôs a ler, e como construiu sua interpretação.

Peter Bürger nos traz uma fala importante em termos de interpretação:

O autor não é nenhum leitor privilegiado do seu texto. Sem dúvida, como qualquer outro leitor, ele tem o direito de participar da sua interpretação e de sua reinterpretação (e, sempre, toda interpretação é também uma reinterpretação); mas não deveria, na sua intervenção, pretender ser algo assim como o proprietário do sentido correto do texto.²²

E se o autor não deveria pretender ser o proprietário do sentido correto, tampouco o educador/mediador, ou então o crítico, ou ainda o curador deveriam assumir tal propriedade. Podemos afirmar que, antes de qualquer papel específico, são todos leitores; são todos público.

Quando penso em visitas mediadas, inevitavelmente, algumas questões me vêm à cabeça: O que há por trás do discurso do educador? O roteiro das

19 Pedagogia da autonomia, p.22

20 *Ibidem*, p.23

21 COUTINHO, Rejane. Estratégias de mediação e a abordagem triangular. In: BARBOSA & COUTINHO. Arte/educação como mediação cultural e social, p.175

22 Teoria de vanguarda, 2008. p.15

visitas é construído a partir de suas leituras próprias ou a partir das falas dos críticos e curadores? Qual a abertura para com as interpretações do público em visitas roteirizadas? Todas essas questões foram discutidas em trabalhos anteriores, mas ainda provocam inúmeras reflexões.

Mirian Celeste Martins já nos trouxe anteriormente²³ a ideia de mediação como um “estar entre”, de modo a superar a ideia de mediação como ponte; o educador não é aquele que estabelece uma conexão entre público e obra de arte, e sim aquele que está junto do público – sendo ele também espectador – em meio às obras de arte, à cenografia proposta, ao discurso curatorial, às regras da instituição, às suas próprias interpretações e às interpretações dessas pessoas que adentram o espaço expositivo, e assim por diante.

Em oposição à ideia de estar junto do outro, em pé de igualdade, temos a prática denominada por Rancière de embrutecimento. Segundo ele, na lógica da pedagogia tradicional, é atribuído ao mestre o papel

de eliminar a distância entre seu saber e a ignorância do ignorante. Suas lições e os exercícios que ele dá têm a finalidade de reduzir progressivamente o abismo que os separa. Infelizmente, ele só pode reduzir a distância com a condição de recriá-la incessantemente.²⁴

Essa prática ainda é muito comum e predominante nas práticas educativas de exposições. Em meio a esse cenário, é preciso compreender que são anos de construção dessa prática embrutecedora, que situa o educador e o público em posições separadas. Nesse âmbito, é necessário que as reflexões se façam cada vez mais frequentes ainda que, vez ou outra, nos deparemos com as contradições acarretadas pela busca de mudança, chegando a reconhecer que o fato de termos sido formados pela lógica embrutecedora nos faz encontrar reproduções desse embrutecimento em nossas práticas. À luz de Rancière, é preciso apontar ainda para a necessidade de assumirmos as diferenças. É nesse sentido que o referido filósofo fala que

23 Cf. EUGÊNIO, Edison. Reflexões sobre a prática educativa em espaços expositivos

24 O espectador emancipado, 2012. p.13

“a emancipação intelectual é a comprovação da igualdade das inteligências. Esta não significa igual valor de todas as manifestações da inteligência, mas igualdade em si da inteligência em todas as suas manifestações”²⁵. Nesse sentido, torna-se necessário reconhecermos a igualdade de inteligências e as diferenças de suas manifestações: os seres humanos não se constituem como uma massa homogênea, e sim como uma comunidade heterogênea. Ainda sobre a igualdade de inteligências e a prática educativa, Rancière afirma:

Quem estabelece a igualdade como *objetivo* a ser atingido, a partir da situação de desigualdade, de fato a posterga até o infinito. A igualdade jamais vem após, como resultado a ser atingido. Ela deve sempre ser colocada antes.²⁶

Dessa forma, quanto mais buscava estabelecer minha prática como educador em consonância com a ideia de “estar junto”, e contrária à lógica do embrutecimento, mais me deparava com diferentes leituras para cada obra de arte. A cada conversa no espaço expositivo, uma nova perspectiva, e as obras se tornavam uma construção com diferentes interpretações. Ao processo que observava nesse encontro entre espectador e obra, nomeei de “recriação conceitual”²⁷, de forma quase despretensiosa, mas já tentando sistematizar o que vivenciava no espaço expositivo. E esse foi o tema do segundo Trabalho de Conclusão de Curso, dessa vez no Bacharelado.

Nessa etapa, o livro *Obra Aberta*, de Umberto Eco, tornou-se um fio condutor no desenvolvimento das reflexões. Em seu trabalho, o pensador italiano afirma que o artista “organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (...) a forma originária imaginada”²⁸. Contudo,

no ato de reação à teia de estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma

25 *Ibidem*, p.14

26 O mestre ignorante, 2010. p.11

27 EUGENIO, Edison. *Recriação conceitual*, 2012.

28 ECO, Umberto. *Obra aberta*, p.40

determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual²⁹.

Com essas palavras, Eco evidencia algo extremamente importante para essa pesquisa: o referencial humano. Tratamos aqui de mulheres e homens em relação com o mundo. O que conhecemos se dá a partir do referencial humano. Uma obra de arte não fala nem vive por si só, mas apenas diante da leitura de uma pessoa – discussão esta que retomarei mais adiante. E se nossa perspectiva individual, que é constituída por nossa cultura, ou, em outras palavras, por “associações psíquicas próprias, enraizadas em sua pessoa, formadas por vivências anteriores que se acumularam ao longo do tempo para constituir a totalidade do indivíduo”³⁰ é um dos fatores que alimentam a compreensão na leitura da obra de arte, torna-se necessário apontar aqui, ainda que brevemente, o que entendo por cultura.

Formação: cultura e educação

Ninguém educa ninguém,
ninguém educa a si mesmo;
os homens educam-se entre si,
mediatizados pelo mundo
Paulo Freire

Era uma tarde comum em uma exposição de arte contemporânea que estava instalada no saguão de entrada do teatro do SESC Pompeia, em São Paulo. Na mostra³¹, que contava com trabalhos de apenas três artistas, um deles recebeu maior atenção por parte de uma estudante que, diante de seus colegas de sala em uma visita mediada, propôs-se a interpretar a imagem

29 *Ibidem*, p.40

30 ALMEIDA, Eduardo. Relações simbólicas entre artista e espectador, p.09

31 A exposição Tripé Escrita, realizada de 30/04/2010 a 25/07/2010 consistiu em uma mostra de três artistas do Nordeste do Brasil: José Paulo e Juliana Notari, ambos do Recife e, Delson Uchôa, de Maceió. A intenção da exposição era trazer para São Paulo um pequeno recorte da arte contemporânea nordestina. O nome da exposição destacava um fator que, na visão da curadoria, unia a produção dos três artistas.

contida numa lona de grandes proporções. A obra em questão, intitulada Rapsódia americana, de Delson Uchôa, era uma pintura feita com acrílica que permanecia pendurada a uma altura elevada do chão. A imagem de quase três metros de altura por mais de oito de comprimento era composta por uma superfície quadriculada, onde, dentro de cada pequeno quadrado, encontravam-se diferentes formas como círculos, retângulos, estrelas, cruzes, triângulos, dentre outras. Além do forte apelo do trabalho devido ao seu tamanho, havia também uma grande variação de cores que preenchiam cada possível espaço da composição.

Ao avistar o trabalho em questão, a estudante disse entender a mensagem do artista³². Em sua fala acerca da interpretação que fizera, disse a garota que a imagem representava uma sociedade, sendo que cada pequeno quadrado poderia ser visto como um indivíduo em meio a outros. Cada quadrado representaria um ser humano em sua forma física; assim, a junção dos quadriláteros justificaria a sociedade: pessoas lado a lado num único aglomerado. Porém, a estudante não terminava aí sua contribuição para a leitura da obra; havia ainda as diferentes formas que estavam inseridas dentro de cada pequeno quadrado. Segundo ela, aquelas figuras assumiam a representação do que somos por dentro, do que carregamos conosco; aquilo que nos preenche e nos forma como indivíduos. Ousaria ainda complementar a fala da estudante dizendo que poderíamos associar a vastidão de cores às diferentes etnias existentes, ou ainda, trazendo para um contexto mais próximo, considerar como sendo uma representação da população brasileira, tão heterogênea em sua composição.

³² Nesse ponto torna-se necessário retomarmos um dos apontamentos realizados nas páginas anteriores, que diz respeito à prática do embrutecimento elucidada por Rancière. Ao dizer que havia entendido a mensagem do artista, a estudante evidenciava a relação de embrutecimento herdada de uma formação que cria o abismo entre aquele que sabe e aquele que ignora, e que acaba sendo transposta para a relação com a obra de arte. Esse é o ponto que buscarei problematizar na continuidade desta pesquisa, discutida por Marcel Duchamp em O ato criador. Por hora torna-se necessário seguir adiante para mais à frente abordar a questão, contrapondo as ideias de Duchamp e Pareyson.



Delson Uchoa
Rapsódia americana, 1989 – 2010
Acrílico sobre lona. 285 x 840 cm
Foto do autor

Passados alguns poucos anos, tal situação me conduz a constantes reflexões acerca do que na fala daquela garota se pode tomar como uma das definições de “cultura”. José Luiz dos Santos afirma que, dentro dos sentidos comuns,

cultura está muito associada a estudo, educação, formação escolar. Por vezes se fala de cultura para se referir unicamente às manifestações artísticas, como o teatro, a música, a pintura, a escultura. Outras vezes, ao se falar na cultura da nossa época ela é quase identificada com os meios de comunicação de massa, tais como o rádio, o cinema a televisão. Ou então cultura diz respeito às festas e cerimônias tradicionais, às lendas e crenças de um povo, ou a seu modo de se vestir, à sua comida a seu idioma. A lista pode ser ampliada³³.

Mas qual definição de cultura devo assumir para a continuidade desta

32 O que é cultura, 2012. p.22

pesquisa? Quando falo que o sujeito traz consigo toda sua cultura no processo de leitura da obra de arte, do que afinal estou falando?

Em uma breve reflexão na esfera da antropologia, é possível mencionar o pesquisador Roque de Barros Laraia, que afirma que a antropologia moderna tem se dedicado, como uma de suas principais tarefas, à reconstrução do conceito de cultura, uma vez que, devido a inúmeras reformulações, encontra-se posta em fragmentações³⁴. A formulação do conceito de cultura não é uma preocupação contemporânea. Segundo José Luiz dos Santos e Roy Wagner, a palavra cultura tem sua origem no latim, vindo do verbo *colere*, cujo significado é “cultivar”. O primeiro ainda coloca que esse significado foi ampliado por pensadores romanos, de modo que cultura passou a se referir ao “refinamento, sofisticação pessoal, educação elaborada de uma pessoa”³⁵, sentido que permanece até os dias atuais. Porém, o termo adquiriu maior complexidade a partir do século XVIII, principalmente em território germânico, numa Alemanha ainda não unificada.

Cultura era então uma preocupação de pensadores engajados em interpretar a história humana, em compreender a particularidade dos costumes e crenças, em entender o desenvolvimento aos povos no contexto das condições materiais em que se desenvolviam. É muito importante que vocês notem que a Alemanha era então uma nação dividida em várias unidades políticas. A discussão sobre cultura tinha assim um sentido muito especial: ela procurava expressar uma unidade viva daquela nação não unificada politicamente, servia para falar de todos os alemães na falta de uma organização política comum³⁶.

Se cultura era uma preocupação germânica para dar unidade àquele território como uma nação, de modo que seus habitantes se entendessem como possuidores de modos de vida semelhantes, os pensadores locais não eram os únicos dedicados a sistematizar o conceito.

No final do século XVIII e no princípio do seguinte, o termo germânico *Kultur* era utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto a palavra francesa

34 Cf. LARAIA, Roque de Barros. Cultura: um conceito antropológico, 1986. p.59

35 O que é cultura, 2012. p.28

36 *Ibidem*, p.26

Civilization referia-se principalmente às realizações materiais de um povo. Ambos os termos foram sintetizados por Edward Tylor (1832-1917) no vocábulo inglês *Culture*, que “tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”. Com esta definição Tylor abrangia em uma só palavra todas as possibilidades de realização humana, além de marcar fortemente o caráter de aprendizado da cultura em oposição à ideia de aquisição inata, transmitida por mecanismos biológicos³⁷.

Com o desenvolvimento dos países europeus, a preocupação pela compreensão acerca do que poderia vir a ser cultura alinhou-se a uma necessidade de expansão econômica, em que a Europa, como o continente mais industrializado, passou a buscar novos mercados. Nessa busca desenfreada, e tomando contato com outras civilizações do globo terrestre, “sociedades antes isoladas foram subjugadas e incorporadas ao âmbito de influência europeia”³⁸. É nesse mesmo período que temos o continente europeu sob forte impacto da teoria evolucionista de Charles Darwin, com a “nascente antropologia sendo dominada pela estreita perspectiva do evolucionismo unilinear”³⁹. O mesmo Tylor, que buscou elaborar uma definição de cultura que conciliasse as diferentes perspectivas existentes, também preocupou-se com a elaboração de uma escala evolucionista de culturas, considerando que a diversidade cultural era fruto da desigualdade existente entre os povos e, dessa forma, situando as nações europeias no grau evolutivo mais alto.

Roy Wagner, ao retomar a ideia de refinamento humano dos romanos apontada por Santos, somada ao pensamento de Tylor, complementa a situação do século XVIII e XIX em termos da problematização do conceito de cultura:

O sentido contemporâneo do termo – um sentido de “sala de ópera” – emerge de uma metáfora elaborada, que se alimenta da terminologia da procriação e aperfeiçoamento agrícola para criar uma imagem de controle, refinamento e “domesticação”

37 LARAIA, Roque de Barros. Cultura: um conceito antropológico, 1986. p.25

38 O que é cultura, 2012. p.28

39 LARAIA, Roque de Barros. Cultura: um conceito antropológico, 1986. p.33

do homem por ele mesmo. Desse modo, nas salas de estar dos séculos XVIII e XIX falava-se de uma pessoa “cultivada” como alguém que “tinha cultura”, que desenvolvera seus interesses e feitos conforme padrões sancionados, treinando e “criando” sua personalidade da mesma maneira que uma estirpe natural pode ser “cultivada”⁴⁰.

Seguindo o mesmo ponto de vista de Wagner, considero tal definição elitista, de modo que para este trabalho, ao mencionar o vocábulo nas páginas que se seguem, entendo-o como o contrário dessa elaboração que se deu na maior parte da história. Minha compreensão de cultura se estabelece como uma construção dos modos de agir e viver que se dão nas experiências humanas, calcadas nas relações com o meio em que habitamos e com outras pessoas. Dessa forma, pensando por meio de uma antropologia contemporânea, como afirma Santos, cultura são “todas as maneiras da existência humana”⁴¹.

Se as pessoas existem de diferentes formas, a experiência de leitura de uma obra de arte também se dá por diferentes formas. Se fosse validado o discurso do artista, do curador, do crítico ou da instituição como os únicos corretos, se estaria, de certo modo, reproduzindo a ideia evolutiva relatada nos parágrafos acima. Toda interpretação é passível de novas elaborações, complementações e reestruturações. E compartilhar não significa transmitir, mas construir em conjunto. Nesse sentido, a ideia de “endoculturação” também se faz pertinente: um aprendizado constante em nossas vidas, do nascimento à morte, que se dá “através do envolvimento direto do corpo, da mente e da afetividade, entre as incontáveis situações de relação com a natureza e de trocas entre os homens”⁴²

Não equivocadamente se relaciona educação à cultura, de forma que a primeira surgiria naturalmente como consequência da existência da segunda e, como ninguém escapa à cultura (afinal, somos sujeitos formados pela cultura e também dela modificadores) então, inevitavelmente, não conseguiríamos

40 WAGNER, Roy. A invenção da cultura, 2012. p.77

41 O que é cultura, 2012. p.35

42 BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O que é educação, 2007. p.24

deixar de passar por algum processo educacional. Como afirma o educador e pesquisador Carlos Rodrigues Brandão, “ninguém escapa da educação. Em casa, na rua, na igreja ou na escola, de um modo ou de muitos, todos nós envolvemos pedaços da vida com ela: para aprender, para ensinar, para aprender-e-ensinar”⁴³.

Desse modo, considero o espaço expositivo como mais um local de aprendizados por parte de todos aqueles que nele se propõem a construir algo, a interpretar obras, cenários e arquiteturas, compartilhar ideias e saberes. E, nesta pesquisa, sempre que for mencionado o termo “cultura”, é importante que se tenha em mente seu significado como uma construção que se dá a partir dos modos da existência humana e que nos mantém em constante formação enquanto pessoas.

43 *Idem*, p.07

Capítulo I
A criação artística

1.1. O processo de criação

Pergunto-me: por que falar da criação artística?

Bem, a ideia de obra de arte pressupõe uma criação: a existência de qualquer obra de arte está condicionada a uma criação humana. E se vou abordar a criação artística, preciso antes de tudo entendê-la como um processo, e um processo que não termina com a finalização do artista. Aliás, este é outro ponto: se há uma obra de arte realizada por meio de um processo de criação, há também um artista.

Para refletirmos sobre a relação entre o espectador e a obra de arte, e entendendo que o artista também é espectador de sua própria obra, torna-se necessária uma breve reflexão sobre o processo criativo, buscando que esta reflexão contribua para o desdobramento deste trabalho. A ideia é que mais adiante, com os alicerces deste texto já construídos, eu possa verificar as possíveis semelhanças entre o processo de criação e o processo de interpretação da obra de arte.

Mas vou estruturar as ideias para esclarecer o que foi escrito no

parágrafo acima.

Luigi Pareyson afirma que “a arte é caracterizada precisamente pela falta de uma lei universal que seja sua norma, e a única norma do artista é a própria obra que ele está fazendo”⁴⁴. Para o filósofo italiano, também “a arte é um fazer e todo fazer implica o tentar”⁴⁵, de modo que “uma das principais características do fazer artístico é a exigência de uma série de tentativas em busca do êxito”⁴⁶.

Marcel Duchamp, ao falar sobre o processo de criação, enfatiza que a “luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente consciente”⁴⁷.

Na leitura dessas citações, de Pareyson e Duchamp, percebo duas características. Primeiro, que a criação artística se imprime como um processo árduo, que envolve um começar e recomeçar, um fazer e refazer que de tentativa em tentativa acaba por dar forma a uma obra. É nesse sentido que Cecília Almeida Salles afirma que o “movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente”⁴⁸.

Segundo, a criação parece ser guiada por uma obscuridade da qual nem o artista, em meio ao processo, consegue mapear seus passos. Nesse sentido, Duchamp afirma que daí vem a imagem do artista considerado como um ser mediúnico, de modo que “todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa auto-análise, falada ou escrita, ou mesmo pensada”⁴⁹.

Temos então um processo que ora parece se mostrar mais ordenado, ora menos ordenado. É a imagem relatada por Duchamp do artista em meio a

44 Os problemas da estética, 1997. p.184

45 NAPOLI, Francesco. Luigi Pareyson e a estética da formatividade. 2008, p.61

46 *Ibidem*, p.61

47 O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. A nova arte. 1986, p.73

48 Gesto inacabado. 2011, p.34

49 O ato criador, p.72

um labirinto buscando “caminhar até uma clareira”⁵⁰ – ou em busca do êxito, pelo pensamento pareysoniano. Ou então a imagem de alguém cavando um buraco em busca de uma nascente e ficando envolto por um amontoado de terra. Quando se para, a quantidade de terra é percebida e o buraco é analisado; dentro da cavidade um novo espaço se desenha, ao mesmo tempo em que fora dela nada permanece como antes: a terra amontoadada forma novas superfícies e pequenos relevos. É o que Salles observa do processo de criação em certos momentos: “diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto”⁵¹. Com a vontade de encontrar água e guiado pela intuição, a mulher ou o homem que cava o buraco decide sobre continuar ou mudar o caminho; cavar mais fundo onde já se está ou fazer outro buraco mais ao lado; fechar a cavidade com a terra retirada ou guardá-la para outras finalidades.

E se Duchamp fala da intuição como guia do artista (e depois a relativiza), Pareyson vê a imagem mental que o artista tem da obra não concluída como direcionadora do processo. Francesco Napoli, pesquisador das teorias de Pareyson, diz que

quando, por exemplo, alguém afirma que uma obra já existia em sua mente antes de executá-la, ou que a obra já existia em algum lugar e bastou buscá-la numa operação interior, há aí um fato inegável, segundo Pareyson: o artista procede como se algo o guiasse.⁵²

No entanto:

mesmo que haja um guia, este não é a obra pronta, mas sim uma imagem vaga do que o artista quer da obra, imagem esta que se transforma junto com a matéria na medida em que as soluções vão sendo utilizadas e a obra vai tomando corpo e, mesmo diante da incerteza de suas escolhas, quando o artista chegar ao resultado bem sucedido, ele saberá reconhecer este momento e saberá que sua obra se formou.

Assim, pode-se dizer que há algo que guia, mas este não é garantia de nada; existe o desejo do êxito, mas, ao mesmo tempo, se lida com a possibilidade iminente do fracasso. É no fazer que o artista descobre as soluções na medida em que nunca há o conhecimento prévio do modo exato pelo qual os

50 *Ibidem*, p.72

51 Gesto inacabado, p.34

52 NAPOLI, Francesco. Luigi Pareyson e a estética da formatividade. 2008, p.61

atos devem ser realizados.⁵³

Considerando que Duchamp discorre sobre essa qualidade mediúnica do artista, num primeiro momento a intuição que o artista francês menciona parece se equivaler à imagem vaga de Pareyson apresentada por Napoli. No entanto, ao abordar a materialização da obra de arte, o teórico italiano estrutura um pensamento que parece se opor à ideia de intuição discutida pelo artista francês. Para evidenciar essa situação, quero falar sobre a materialização da obra de arte.

Salles afirma que no processo de criação, “o desejo do artista pede uma recompensa material. Sua necessidade o impele a agir”⁵⁴. Essa recompensa material também é apontada por Pareyson; no entanto, o teórico italiano fala em “extrinsecação”⁵⁵ da obra de arte. O termo utilizado pelo filósofo se equivale a uma materialização do trabalho artístico. Segundo ele

a arte é *necessariamente* extrinsecação física. A presença de um elemento físico é indispensável para a arte, quer ele apareça maciço e evidente como nas pedras da arquitetura, quer ele se atenua até quase desaparecer como nas páginas de um romance, onde o aspecto semântico das palavras prevalece sobre sua consistência fonética, sem no entanto cancelá-la de todo. Também a palavra tem um aspecto físico, porque ela não é apenas sentido, mas também som⁵⁶.

É nesse ponto da materialização da obra de arte que Pareyson fala da dialética entre forma-formante e forma-formada, criando uma oposição à ideia de Duchamp. Napoli explica que “a forma existe como formada e, ao mesmo tempo, age como formante no processo artístico”⁵⁷. E complementa:

Pareyson afirma que a forma existe e não existe ao mesmo tempo. Não existe porque como formada só existirá quando

53 *Ibidem*, p.61-62

54 *Ibidem*, p.58

55 No livro *Os problemas da estética*, a tradutora Maria Helena Nery Garcez afirma que considerou como mais adequado utilizar o neologismo “extrinsecação” para traduzir o termo original *estrinsecazione*. Segundo ela, uma outra tradução possível, “exteriorização”, não se constituiria como um equivalente exato do termo em italiano.

56 *Os problemas da estética*, p.153. Grifo do autor

57 Luigi Pareyson e a estética da formatividade, p.64

concluir o processo e existe, porque como formante já age desde que começa o processo.⁵⁸.

O paradoxo criado com a ideia de forma-formante e forma-formada só pode ser explicado se o processo de criação tiver a própria obra de arte em formação como condutora do processo. É o que faz o filósofo, ao afirmar que “a lei universal da arte é que na arte não há outra lei senão a regra individual. Isto quer dizer que a obra é lei daquela mesma atividade de que é produto; que ela governa e rege aquelas mesmas operações das quais resultará”⁵⁹. Desse modo, a oposição entre Duchamp e Pareyson se evidencia: nesse ponto, o primeiro constrói seu pensamento tendo o artista como ponto referencial do processo de criação, já o segundo, estrutura suas ideias através do referencial da obra de arte. Enquanto Duchamp entende que no “ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas”⁶⁰, Pareyson entende que a obra

triunfa porque resulta tal como ela própria queria ser, porque foi feita do único modo como se deixava fazer, porque realiza aquela especial adequação de si consigo que caracteriza o puro êxito: contingente na sua existência mas necessária na sua legalidade; desejada, na sua realidade, pelo autor, mas, na sua interna coerência, por si mesma⁶¹.

Contudo, o filósofo italiano não coloca o artista como uma marionete da obra de arte:

De um lado, é preciso reconhecer que a matéria artística não é tal de per si, independentemente do ato com que o artista a adota: é precisamente o artista quem a constitui como tal, imprimindo-lhe uma disposição fértil de possibilidades e dela liberando uma multidão de sugestões criativas e de iniciativas de obras. Sem o olhar fecundador do artista, a matéria é inerte e muda: apenas aquele olhar formativo desperta-a para a vida da arte⁶².

58 *Ibidem*, p.64. Grifo do autor

59 Os problemas da estética, p.184

60 O ato criador, p.73

61 Os problemas da estética, p.184-185

62 *Ibidem*, p.163

No entanto, o paradoxo é reforçado ao retomar a forma-formante como referencial:

Por outro lado, as possibilidades e as sugestões que o artista sabe fazer-se dar pela matéria, não é ele quem as cria ou que as confere a ela: ele apenas as despertou nela, de acordo com a sua particular constituição, e é bem ela quem as oferece e propõe a ele. Naquele ato com que o artista adota, ela entra com sua natureza muito especial, que é aquela e não outra: para conseguir o seu desígnio, o artista deve ter isso em conta, e não pode violá-la para dobrá-la a seu propósito, porque, antes, consegue fazer dela aquilo que ele quer somente através da inviolada vontade dela⁶³.

A leitura que faço do paradoxo apontado no pensamento pareysoniano é que, ao criar o conceito de forma-formante, o filósofo afasta a figura do artista da ideia do gênio que cria; em minhas reflexões, também não compartilho da ideia do artista como um gênio que cria. Isso se torna mais evidente quando o teórico italiano fala da “espiritualidade” do artista⁶⁴, ou sua vida espiritual. Pareyson entende que a criação artística é permeada por essa espiritualidade, sendo que esta última, em outras palavras, pode ser entendida como a formação do artista enquanto sujeito: “sentimentos, crenças, sua história e a circunstância histórica na qual ele está inserido e todo o jogo psíquico característico da pessoa”⁶⁵. Segundo Francesco Napoli, a “espiritualidade”, ou a vida espiritual do artista, “está impregnada de sua cultura”⁶⁶. E continua:

Ao se dizer que é a pessoa do artista fator determinante no seu modo de formar, está se afirmando o papel preponderante que toda a vida espiritual do artista desempenha no processo de formação da obra. Esta vida espiritual é formada pelos aspectos culturais nos quais o artista está inserido e estes são o único modo pelo qual a pessoa pode perceber o mundo e a si mesma⁶⁷.

63 *Ibidem*, p.164

64 Cf. Os problemas da estética

65 Luigi Pareyson e a estética da formatividade, p.66

66 *Ibidem*, p.65

67 *Ibidem*, p.65

Com essa espiritualidade, que podemos entender como a bagagem de vida e contexto em que o artista está inserido, Pareyson fala do ponto de partida para a criação artística, chamada por ele de *spunto*. Diz Napoli que

O *spunto* é algo que inicia o processo de formação da obra ao ser assumido pela intenção formativa do artista, mas que não o domina porque depende da livre adoção por parte da pessoa. A partir do *spunto*, inicia-se o processo artístico no qual um fazer só pode ser considerado um formar quando não se restringe a uma simples execução mecânica de um dado objeto previamente idealizado, mas ao contrário, quando é inventado o *modus operandi* no momento em que se realiza a obra, definindo, concebendo, executando e projetando sua lei individual.⁶⁸

Portanto, se a forma-formante conduz o artista no processo de criação, o *spunto* é o disparador desse processo. E, segundo Pareyson, por mais que própria obra em formação seja a condutora da criação artística, isso somente é possível se o artista adotar esse pressuposto, inventando o seu modo de operar.

Acredito que uma possibilidade para o pensamento pareysoniano se estruturar de forma paradoxal se dá pelo fato do filósofo buscar um diálogo “entre a estética e a experiência concreta dos artistas⁶⁹”, já que, segundo Napoli, “seu objetivo era nitidamente pensar a arte a partir da experiência mesma dos artistas, mas sem perder o caráter filosófico que a estética exige”⁷⁰.

A linha de pensamento que quero adotar também visa a não colocar o artista na figura de gênio, no entanto, quero enfatizar a aproximação que tenho pelo pensamento de Duchamp, já que por este, temos a criação artística como um processo que se dá pelo referencial de quem cria, ainda que nesse referencial a intuição seja a base da criação. Afinal, a intuição, por mais incerta

68 Luigi Pareyson e a estética da formatividade, p.62-63. Optei por utilizar a citação de Napoli uma vez que não tive acesso ao original em italiano e na versão por mim estudada o conceito foi traduzido como “insight”. Acerca disso, o próprio Napoli explica que recusou o termo em inglês por considerá-lo redutor e problemático, já que “insight” pode sugerir, no senso comum, uma inspiração que vem do nada e domina a situação.

69 ABDO *apud* NAPOLI, Luigi Pareyson e a estética da formatividade, p.15. Grifo do autor

70 Luigi Pareyson e a estética da formatividade, p.15

que possa parecer, é a intuição da pessoa que cria.

Apesar de minha aproximação pelo pensamento de Marcel Duchamp, julgo necessário dizer que sua discussão sobre a intuição na criação artística pode parecer um tanto vaga já que, ao atribuir, hipoteticamente, ao artista uma qualidade mediúnica, Duchamp leva sua reflexão para um campo que demonstra o quão pouco essa visão explica do processo de criação e do papel do artista nesse processo. Acredito que as reflexões de Cecilia Almeida Salles possam ser um ponto substancial tanto à vagueza da dialética de Duchamp quanto aos paradoxos de Pareyson.

1.2. Da intenção à realização

Salles afirma que “o processo de criação é o lento clarear da tendência que, por sua vagueza, está aberta a alterações”⁷¹. A autora também aborda a questão do que direciona o artista em seu processo de criação falando em “trajeto com tendências”⁷². Segundo a autora:

Muitos criadores referem-se a essa espécie de rumo vago que direciona o processo de construção de suas obras. Peter Brook (1994) descreve essa tendência como uma intuição amorfa, que dá senso de direção; Borges (1984), como um conceito geral; e Murray Louis (1992), como uma premissa geral. O trabalho de criação não passa da perseguição a uma miragem, para Maurice Béjart (1981) (...)

Intuição amorfa, conceito ou premissa geral e miragem são alguns modos de descrever o elemento direcionador do processo. O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade. Ele é seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva a ação⁷³.

Ainda nas palavras de Salles, “as tendências mostram-se como

71 Gesto inacabado, p.39

72 *Ibidem*, p.36

73 *Ibidem*, p.36-37

condutores maleáveis, ou seja, uma nebulosa que age como bússola”⁷⁴. Por mais que haja uma vagueza no trajeto de tendências, não se pode tornar esta ideia um equivalente da intuição, já que, segundo Salles, a tendência apresenta tudo aquilo que o artista carrega consigo (ou o que Pareyson denomina de “espiritualidade”), enquanto que a intuição pode levar à ideia de algo que surge do nada. Desse modo, uma tendência não se faz antes de uma intenção. A intenção da pessoa que cava o buraco, exemplo que utilizei nas primeiras páginas deste capítulo, é encontrar a nascente, e, à medida que essa intenção se transforma em ação prática, o processo se converte em descoberta e conhecimento. É nesse ponto que a autora utiliza a citação do dramaturgo Edward Albee, que afirma que

nenhum escritor sentaria e colocaria uma folha de papel na máquina e começaria a escrever uma peça, a não ser que soubesse sobre o que está escrevendo. Mas, ao mesmo tempo, o processo de escritura tem a ver com o ato de descoberta. Descobrir sobre o que se está escrevendo.⁷⁵

Aqui surge uma equivalência com a ideia de *spunto* de Luigi Pareyson e a invenção do modo de operar do artista. O artista não descobre apenas o que faz, mas também como o faz. Quem cria utiliza-se de sua percepção artística – sendo esta a “atividade criadora da mente humana”⁷⁶ – para dar origem às novas construções.

A lógica criativa consiste na formação de um sistema, que gera significado, a partir de características que o artista lhe concede, ao longo do processo. É a construção de mundos mágicos gerados de estímulos internos e externos recebidos por meio de lentes originais.⁷⁷

Nesse processo, gostos e crenças conduzem o modo de ação do artista: “um projeto pessoal, singular e único”⁷⁸. Salles também enfatiza que

⁷⁴ *Ibidem*, p.38

⁷⁵ *Apud* SALLES, p.38

⁷⁶ SALLES, Cecilia Almeida. Gesto Inacabado, p.95

⁷⁷ *Ibidem*, p.95

⁷⁸ Gesto inacabado, p.44

esse projeto pessoal é influenciado pelo contexto em que o artista está inserido:

O artista não é (...) um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhe oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolve sua produção⁷⁹.

Dessa forma, é possível dizer que além do processo de criação envolver as reações subjetivas de quem cria, envolve também as influências do contexto em que o artista e sua criação se encontram. A subjetividade do artista, em determinado espaço e tempo, sofre influências do contexto em que se encontra – modificando, construindo e reconstruindo aquelas reações subjetivas apresentadas por Duchamp.

Outro fator que pode influenciar o artista e seu processo criativo é o acaso. O artista, mergulhado em seu processo de criação, permanece atento a tudo a sua volta que possa lhe interessar na construção da obra de arte. Esse acaso passa a ser então um acaso induzido, já que há uma busca por ele:

Discutir a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo. Por um lado, o artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico.⁸⁰

É importante ressaltar que não se trata de uma contradição quando falo de um acaso induzido. Este pressupõe uma abertura do artista para com tudo que o rodeia, deixando que sua percepção capte, a todo instante, situações que podem ser incorporadas no processo criativo. Salles utiliza, entre outros, o exemplo do pintor espanhol Joan Miró, que “descreve o nascimento de telas no

⁷⁹ *Ibidem*, p.45

⁸⁰ *Ibidem*, p.42

ato corriqueiro de limpar pincéis”⁸¹. Neste caso, se o artista não estivesse atento à sua ação de limpar os pincéis, se a estivesse executando de modo mecânico, talvez não percebesse a própria ação ou seu resultado como algo a ser inserido no processo de criação. E ao se apropriar do acaso, o artista reinventa seu modo de operar no fazer artístico, de forma que outros caminhos se abrem no processo de criação: “aceitar a intervenção do imprevisto implica em compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez. Admite-se assim, que outras obras teriam sido possíveis.”⁸². Fazendo um paralelo com uma metáfora de Duchamp, é possível afirmar que o artista, quando em meio ao labirinto, possa encontrar mais de uma clareira, de forma que as saídas do labirinto se criam à medida que o artista caminha atento ao traçado que percorre.

Cecilia Almeida Salles aborda também um dos pontos que problematizei nas páginas anteriores acerca do pensamento pareysoniano: o que diz respeito à obra reger o processo criativo. A autora afirma que

À medida que o artista vai se relacionando com a obra, ele constrói e aprende as características que passam a regê-la, e, assim, conhece o sistema em formação. Modificações são feitas, muitas vezes, de acordo com critérios internos e singulares daquele processo. O artista conhece, nesse momento, o que a obra deseja e necessita.⁸³

Apesar da proximidade com o pensamento de Pareyson, o modo como a autora estrutura suas ideias não se faz paradoxal. Salles considera o processo de criação como um processo de construção de conhecimento. Ao expor essa citação da pesquisadora, devo enfatizar a construção que a leva a esse pensamento: o artista está inserido em um contexto e por ele é influenciado em seu processo de criação. Ao manipular a matéria-prima, ao refletir sobre o processo e pesquisar, o sujeito que cria passa a estabelecer novas formas de conhecimento. “O percurso criativo pode ser observado sob a perspectiva da

81 *Ibidem*, p.42

82 *Ibidem*, p.42

83 *Ibidem*, p.135

construção de conhecimento. A ação do artista leva à aquisição de uma grande diversidade de informações e à organização desses dados apreendidos”⁸⁴. Desse modo, ao falar do que a obra deseja e necessita, entendo que a autora expõe o conhecimento construído no processo de feitura da obra como mais um elemento a guiar a criação artística. Como Salles afirma, “o percurso criador deixa transparecer o conhecimento guiando o fazer, ações impregnadas de reflexões e de intenções de significado”⁸⁵. E ainda: “a criação é, sob esse ponto de vista, conhecimento obtido por meio da ação”⁸⁶.

1.3. O artista como primeiro leitor de sua obra

À medida que o artista cria, ele faz leituras⁸⁷ de seu próprio trabalho em criação. Francesco Napoli afirma que “o processo artístico também é um processo interpretativo”⁸⁸. O artista interpreta o mundo a sua volta e também o seu próprio fazer artístico. E é interpretando seu trabalho, seu processo criativo, que o artista passa a conhecer o sistema de formação da obra, passa a conhecer o mundo e a si próprio⁸⁹. Ao interpretar o mundo,

as informações são apreendidas e transformadas em nome das novas realidades em criação. Nessa experiência cognitiva, o artista imprime seu traço, que seu olhar impõe a tudo que é observado. Conhecer o mundo significa selecionar, apreender, transformar, ou seja, ressignificar⁹⁰.

O conhecimento adquirido passa então a ser articulado no contato com a matéria-prima, na feitura da obra de arte. Nesse processo, novos

84 *Ibidem*, p.127

85 *Ibidem*, p.127

86 *Ibidem*, p.127

87 A ideia de leitura da obra de arte será discutida no segundo capítulo desta dissertação.

88 Luigi Pareyson e a estética da formatividade, p.66

89 Cf. SALLES, Gesto inacabado, p.127-135

90 SALLES, Gesto inacabado, p.129

conhecimentos se constroem. Salles afirma: “nessa troca recíproca de influência, artista e a matéria-prima vão se conhecendo, sendo reinventados e seus significados são, conseqüentemente, ampliados”⁹¹.

Luigi Pareyson, nesse mesmo sentido, afirma que “a interpretação é conhecimento – ou melhor, não há conhecimento para o homem, a não ser como interpretação”.⁹² E se interpretar é “captar, compreender, agarrar, penetrar”⁹³, Salles aponta que “o percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí o percurso criador ser para ele, também, um processo de autoconhecimento”⁹⁴. Por esse motivo é que no processo de criação “o artista se conhece diante de um espelho construído por ele mesmo”⁹⁵.

Conhecendo a si próprio em meio ao seu processo de criação, ao interpretar, o artista estabelece diálogos com seu mundo circundante e com sua obra em processo de feitura. Esse diálogo, “é o diálogo do artista com ele mesmo, agindo, nesse instante, como o primeiro receptor da obra”⁹⁶. Para Napoli, a interpretação do artista é fundamental para o êxito em sua criação. Diz o pesquisador que

o autor é sempre seu próprio espectador e, mesmo não se colocando intencionalmente no lugar do possível espectador, ele inevitavelmente se posiciona diante de sua própria criação como quem também vai fruí-la, depois de chegar ao êxito da forma e concluir o processo formativo. Esta invocação do intérprete é uma condição de se chegar ao êxito. A produção da obra também está marcada por atos interpretativos sem os quais não seria possível sua constituição⁹⁷.

Ainda que a obra se constitua em um processo marcado pelas interpretações do artista, este último não deve ser considerado um leitor

91 *Idem*, p.132

92 PAREYSON *apud* NAPOLI. Luigi Pareyson e a estética da formatividade, p.67

93 *Idem*, p.67

94 SALLES, Gesto inacabado, p.134

95 *Idem*, p.134

96 *Idem*, p.50

97 NAPOLI. Luigi Pareyson e a estética da formatividade, p.70

privilegiado do trabalho artístico – retomando a citação de Peter Bürger, utilizada na introdução desta pesquisa:

O autor não é nenhum leitor privilegiado do seu texto. Sem dúvida, como qualquer outro leitor, ele tem o direito de participar da sua interpretação e de sua reinterpretação (e, sempre, toda interpretação é também uma reinterpretação); mas não deveria, na sua intervenção, pretender ser algo assim como o proprietário do sentido correto do texto.⁹⁸

Napoli também afirma que “o fato de a forma nascer da pessoa do artista não significa que a obra dependa do artista para ser interpretada”⁹⁹. Nesse sentido, Jorge Luis Borges diz que a obra (no caso dele, o texto) “é resultado da estreita colaboração entre um autor e um leitor. Se é certo que não existe texto sem autor, não é menos certo (e tautológico) que não existe sem leitor”¹⁰⁰.

Com essas palavras, começo a inserir aqui o papel do espectador na relação com a obra de arte, seja ele o próprio artista ou o público em geral. Para ampliar a reflexão dessa relação, quero dedicar o próximo capítulo à discussão da interpretação.

98 Teoria de vanguarda, p.15

99 Luigi Pareyson e a estética da formatividade, p.67

100 BORGES *apud* SALLES, Gesto inacabado, p.53

Capítulo II

Leitura da obra de arte e o espectador-artista

2.1. Interpretação

Cecilia Almeida Salles afirma que “a obra necessita de um receptor”¹⁰¹. E complementa: “o artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega o futuro diálogo entre o artista e o receptor”¹⁰². Luigi Pareyson, ao falar do papel da recepção, defende a ideia de que o processo de leitura é o caminho para a contemplação da obra de arte. Para o teórico italiano, “ler significa executar, e executar significa fazer com que a obra viva de sua própria vida”¹⁰³, sendo que essa execução citada pelo autor, em outras palavras, “trata-se de reconstruir a obra na plenitude de sua *realidade sensível*, de modo que ela revele, a um só tempo, o seu *significado espiritual* e o seu *valor artístico*, e se ofereça, assim, a um ato de contemplação e fruição”¹⁰⁴.

Com esse pensamento, Pareyson demonstra mais uma vez um ponto dialético em sua teoria. Em um primeiro momento, podemos associar a “execução” de que o autor nos fala ao trabalho de um instrumentista de orquestra que, ao ler a partitura que se encontra em sua frente, executa os

101 Gesto inacabado, p.53

102 *Idem*, p.54

103 Os problemas da estética, p.208

104 *Idem*, p.201. Grifos do autor

códigos musicais inscritos no papel transformando-os em sonoridades. Um outro exemplo seria um ator ou uma atriz executando um texto dramático em uma peça teatral. Ou ainda uma pessoa qualquer interagindo e modificando algum trabalho participativo, como por exemplo os Parangolés de Hélio Oiticica. No entanto, Pareyson ressalta que a “execução” não se restringe mais a algumas artes que a outras; não é exclusiva das linguagens que costumam possuir registros em alguma escrita convencional, como a música e o teatro. Para o teórico italiano, a execução também não deve ser apenas creditada a intermediários entre o trabalho artístico e o espectador. Diz o autor que o fato da “execução”

dizer respeito a todas as artes é já prova suficiente de que toda obra de arte a exige de qualquer leitor; e além disso a intervenção do mediador não exige de modo algum o espectador ou ouvinte de executar a obra por conta própria¹⁰⁵.

A ideia então é que a execução não é tarefa exclusiva daqueles que lêem uma partitura ou interpretam um texto teatral, nem mesmo se restringe, no campo das artes plásticas, às obras participativas. O autor também estabelece a importância do espectador ao afirmar que o fato de existir um mediador não faz com que aquele que entra em contato com a obra deixe de executá-la.

Pareyson constrói a ideia de “execução” (também muito utilizado por Umberto Eco em *Obra Aberta*) como essencial para a relação entre o espectador e a obra de arte, já que, para ele, executar significa interpretar a obra de arte. Nesse processo, o autor também defende que, ao interpretar a obra, o espectador exprime a si mesmo. E esse é o ponto dialético: ao mesmo tempo que o autor busca humanizar o processo de interpretação afirmando que interpretar é um exprimir da pessoa que faz a leitura da obra, ele também não abre mão de assegurar que a obra vive de sua própria vida, como apontado anteriormente. Pareyson enfatiza:

A obra de arte é vida, vida que é criada uma vez e quer ainda

105 *Estética: teoria da formatividade*, 1993, p.212

viver: a execução pretende justamente fazê-la viver desta sua vida, que é dela e somente dela; ela nada mais faz que torná-la presente e viva naquela plenitude de sua realidade sensível e espiritual em que foi concebida e criada, e na qual quer viver ainda e sempre, e continuar a reviver de tempos em tempos. Executar a obra de arte, portanto, não significa acrescentar-lhe alguma coisa de estranho, nem expô-la a inevitáveis falseamentos ou disfarces: pelo contrário, significa precisamente “fazê-la ser” naquela que é a *sua* realidade e na vida da qual ela própria *quer* viver¹⁰⁶.

Sobre a interpretação, diz o filósofo italiano que

como a natureza da interpretação consiste em declarar e desvelar aquilo que se interpreta e exprimir ao mesmo tempo a pessoa que interpreta, reconhecer que a execução é interpretação quer dizer dar-se conta de que ela contém *simultaneamente* a identidade imutável da obra e a sempre diversa personalidade do intérprete que a executa¹⁰⁷.

Dessa forma, Pareyson propõe o conceito de “execução” de modo a conciliar esse paradoxo que se cria em sua teoria. Quero adiantar aqui que minha posição é de concordância com o exprimir da pessoa que interpreta a obra, no entanto, me mostro contrário à ideia da obra viver de sua própria vida. Mas quero continuar discorrendo sobre este assunto de modo a problematizar melhor essa questão.

Ao estruturar sua teoria de modo a conciliar a ideia de que, na execução, a obra vive de sua própria vida e possui independência com a ideia de que a execução é também um exprimir humano, Pareyson constitui a interpretação como um desvelamento da obra ao mesmo tempo em que é também um exprimir do sujeito que a interpreta, sendo que, para o filósofo italiano, esses dois aspectos são indivisíveis. O autor nomeia essa inseparabilidade com o termo “personalidade”:

Personalidade não quer dizer “subjetividade”: o “sujeito”, assim como é concebido por toda uma tradição filosófica, está fechado dentro de si mesmo, e resolve em atividade própria

106 Os problemas da estética, p.217. Grifos do autor

107 Estética: teoria da formatividade, 1993, p.216

tudo aquilo com que entra em relação; a pessoa, no entanto, é aberta e sempre aberta para o outro ou para os outros. A melhor garantia contra os perigos do subjetivismo é oferecida pelo conceito de pessoa, com base no qual justamente quando se afirma que tudo aquilo com que a pessoa entra em relação deve tornar-se-lhe interior, afirmando-se-lhe ao mesmo tempo a irreduzível independência¹⁰⁸.

A ideia trazida por Pareyson com o conceito de pessoa se mostra pertinente para esta pesquisa, de abertura do indivíduo para com os outros e para com o mundo. No entanto, é preciso entender a ideia de independência da obra apresentada pelo autor. A teoria estética pareysoniana, por mais que esteja voltada para uma estética da produção, se estrutura muitas vezes de um modo complexo que acaba por fortalecer a aura do objeto artístico, já que o autor discorre de forma exacerbada sobre o fato da obra de arte viver de sua própria vida. Tal situação nos leva a crer em certos momentos que o filósofo italiano atribui não só uma aura ao trabalho de arte, mas também uma vida quase que humana.

Entendo que a fala de Pareyson, ao argumentar acerca da independência da obra de arte, reflete o fato desta não necessitar do artista explicando suas intenções, já que o espectador pode interpretá-la por meio de seus referenciais, mantendo um respeito¹⁰⁹ necessário para com o objeto artístico, já que este possui uma forma (material ou imaterial) que nos traz indicações para a leitura. Contudo, essas indicações são acessadas de acordo com o repertório de cada sujeito, estruturando a leitura como um processo de múltiplas possibilidades. Ora, a obra de arte de fato não é um ser vivo, mas um objeto construído por um ser vivo e embutida de ideias deste último. Ainda assim, essas ideias só podem ser acessadas, reconstruídas ou interpretadas através do referencial do espectador. Pareyson mesmo reconhece que a

¹⁰⁸ *Idem*, p.216

¹⁰⁹ Ao falar sobre o termo “respeito”, trago uma ideia equivalente ao que Salles denomina, em conformidade ao pensamento de Joseph Ransdell e Lúcia Santaella, de “objetividade semiótica”. A própria pesquisadora aponta que a obra, apesar de ser passível de múltiplas interpretações, não pode ser qualquer coisa, ou seja, a interpretação não é absolutamente relativa, uma vez que existe uma objetividade na obra que nos leva a um campo de possibilidades de leitura.

interpretação é um exprimir do indivíduo. E aqui entendemos esse exprimir como uma manifestação de expressões corporais, sejam elas gestuais ou através da fala¹¹⁰. O fato de a pessoa ter voz, nesse processo, evidencia o caráter humano da relação com a obra de arte. Esta não regula a leitura fazendo imposições de como deve ser lida: essa percepção parte do espectador, que, quando disposto a desvelá-la, utiliza-se de cada parte percebida e de seus conhecimentos prévios para construir sua interpretação. O próprio Pareyson reconhece que

a pessoa, embora esteja a cada instante seu recolhida em uma determinada totalidade, está em contínuo movimento, pois a sua substância histórica se acha suspensa em uma iniciativa livre e inovativa, de sorte que perspectivas sempre novas se lhe vão descortinando à medida que sua experiência de vida se enriquece e descobre novas direções¹¹¹.

E é esse contínuo movimento que regula a leitura da obra de arte e possibilita as múltiplas interpretações: ele parte do indivíduo, quando este se encontra em relação com o objeto artístico. É nesse sentido que Marcel Duchamp apresenta seu conceito de “coeficiente artístico”. Diz ele que, no processo de criação, nem todas as intenções do artista se constroem junto da obra. Muito do que o artista quis colocar em sua obra acaba se perdendo, e muito do que ele não intencionava acaba por ser inserido na criação. Duchamp aponta que “o resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência”¹¹². E complementa:

Por conseguinte, na cadeia de reações falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o “coeficiente artístico” pessoal contido na sua obra de arte.

Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso

110 Cf. PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética, 1997. p.153

111 *Idem*, p.217

112 O ato criador, p.73

embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente¹¹³.

Ao falar do “coeficiente artístico”, “Duchamp insiste aí em alargar a concepção da criação para além dos limites da técnica e da subjetividade do artista”¹¹⁴. O espectador recebe um papel tão importante quanto o do artista. E aqui retomo esta ideia do exprimir da pessoa, apontado por Pareyson, e aquela do artista não cumprir sozinho o papel da criação, conforme a citação de Salles com a qual iniciei este capítulo.

Desse modo, quando Pareyson afirma que a “execução é sempre de um intérprete individual que quer exprimir a obra como ela mesma quer ser expressa”¹¹⁵, entendo o “como ela mesma quer” não como uma intenção ou vontade da obra, mas sim como um respeito ao que se percebe do objeto. As vontades e intenções são manifestadas pelo artista que criou o trabalho, no entanto, quando desvinculados da presença física do criador, restam apenas indicações dessas vontades e intenções, e que nem sempre acabam sendo acessadas em sua totalidade pelo espectador. Como aponta Duchamp, a obra acaba por abarcar indicações do que não foi intencionado pelo artista, e que podem apenas ser recriadas pelo próprio espectador em seu ato de interpretação. Tania Rivera afirma que

se tal coeficiente é “pessoal”, ele não confirma, contudo, a pessoa do artista, muito pelo contrário: ele despersonaliza, na medida em que desbanca a intenção e a expressão do artista. O ato criador mostra-se então *hi-ato*: descontinuidade entre intenção e ação do artista que se reproduz, em ato, no “olhador” da obra.¹¹⁶

Interpreto esse “hi-ato” proposto por Rivera como o inacabamento discutido por Salles quando afirma que “tomando a continuidade do processo e

113 *Idem*, p.73

114 RIVERA, Tania. Gesto analítico, ato criador. Duchamp com Lacan. In: Pulsional: Revista de Psicanálise, nº184, 2005. p. 67

115 Estética: teoria da formatividade, 1993, p.217

116 Gesto analítico, ato criador. Duchamp com Lacan. In: Pulsional: Revista de Psicanálise, nº184, 2005. p. 67

a incompletude que lhe é inerente, há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está sempre por ser realizado”¹¹⁷. Ao afirmar que “o artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento”¹¹⁸, Salles complementa:

o inacabamento tem um valor dinâmico, na medida em que gera esse processo aproximativo na construção de uma obra específica e gera outras obras em uma cadeia infinita. O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agradem, mas que se revela sempre incompleto. O objeto “acabado” pertence, portanto, a um processo inacabado.¹¹⁹

Ao abordar esse assunto, a autora utiliza como exemplo uma das obras mais conhecidas de Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger*, de 1907. Salles a utiliza para falar de seus esboços, de sua mobilidade no processo de criação e do que permaneceu inalterado do começo ao fim de sua feitura. No que diz respeito à leitura do trabalho artístico e ao respeito que mencionei que o espectador deve ter ao que se percebe em sua interpretação da obra, compreendo a possibilidade de se falar também em mobilidade e inalterações no processo interpretativo.

Este trabalho de Picasso, assim como qualquer trabalho de qualquer outro artista, nos possibilita uma infinidade de leituras, no entanto, quando falamos da obra se expressar como ela quer, estamos falando do respeito que devemos ter ao que percebemos da tela: cinco figuras femininas aparentemente nuas, sendo que quatro delas se encontram em pé enquanto uma se encontra sentada. Na parte central inferior é possível perceber uma cesta com frutas e as duas mulheres do canto direito do espectador parecem usar máscaras africanas. Essa descrição inicial pode ser considerada uma das percepções mais básicas do trabalho, porém, na sequência do processo, é possível perceber outros aspectos, como o fato do fundo, que em minha leitura vejo como cortinas, possuir as mesmas cores da bandeira da França, de modo

117 Gesto inacabado, p.83

118 *Idem*, p.84

119 *Ibidem*, p.84

inclusive a parecerem com a bandeira invertida do país mencionado, o que poderia proporcionar uma relação direta com a cidade de *Avignon*, localizada ao sul da França. Contudo, no site do MoMA (Museum of Modern Art – Nova York) é possível encontrar um texto sobre essa obra dizendo que na verdade o lugar retratado por Picasso trata-se de uma rua de mesmo nome da cidade francesa, mas localizada em Barcelona, na Espanha¹²⁰. Ainda assim, diante dessa informação, não se pode desconsiderar a leitura de alguém que se proponha a interpretar a obra sem esse dado e acaba entendendo que se trata da cidade francesa. A obra permite ainda ir além, refletindo sobre o que pode estar acontecendo em tal cena, ou o que pode ter acontecido ou o que pode vir a acontecer. O artista fornece algumas pistas de suas intenções e possíveis respostas para os questionamentos acima; no entanto, quando entrega sua obra ao mundo, deixa de fazer prevalecer seu ponto de vista (do qual se fez também através da perspectiva de um espectador) e possibilita que as leituras se multipliquem por meio do “coeficiente artístico”, conforme apresentado por Duchamp.

Com esses apontamentos, surge uma nova questão com a qual Pareyson também se preocupa: a multiplicidade de leituras pode vir a comprometer a identidade da obra?

Como aponta Carlos Fuentes, “o processo de criação mostra-se, também, como uma tendência para o outro. Está em sua própria essência a necessidade de seu produto ser compartilhado”¹²¹. Umberto Eco, no mesmo sentido, aponta que uma obra, como uma forma, é o “ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, através de perspectivas diversas”¹²². Desse modo, é possível, sim, afirmar que a comunicação estabelecida entre o espectador e a obra de arte permite a multiplicidade de leituras da segunda, possibilitada pela abertura presente em qualquer trabalho

120 <http://www.moma.org/collection/works/79766>

121 *Apud* SALLES, p.48

122 Obra aberta, 2010, p.28

artístico. Seguindo a mesma linha de pensamento apresentada no exemplo da obra de Picasso, basta considerarmos o respeito ao trabalho do artista para que a identidade da obra seja preservada. No caso de *Les Femmes d'Alger* (O Grande O), não seria possível dizermos que a imagem construída pelo artista representa, por exemplo, cinco formigas, ou cinco cadeiras, ou qualquer outra coisa que seja. Poderíamos criar analogias, interpretá-las de forma metafórica, mas é fato que a tela representa cinco figuras humanas. E é essa ação de respeitar nossa percepção que se converte em respeito à obra. Mesmo que façamos uma leitura que caminhe para a criação de uma história para cada uma daquelas mulheres, em uma ação completamente pessoal, ainda assim teremos partido do fato de que são cinco figuras femininas, respeitando nossa percepção.



Pablo Picasso
Les Femmes d'Alger, 1907
Óleo sobre tela 2,44 x 2,34
Fonte: MoMA, Nova York, EUA

Dessa forma, por mais pessoal que possa ser a leitura do sujeito, ela será a própria obra para o indivíduo que a interpreta. O objeto artístico nunca é

para o espectador aquilo que ele não leu, pelo contrário, é sempre a sua própria leitura, interpretada de acordo com seus saberes prévios que se unem ao saberes surgidos desse desvelar da obra. Segundo Pareyson,

a verdade das execuções tem portanto o seu fundamento na complexa natureza tanto da pessoa do intérprete como da obra a executar; e não se pode afirmar que uma coisa seja diferente ou distinta da outra, pois em virtude da personalidade da interpretação a mobilidade da pessoa e a infinidade da obra convergem simultaneamente no ato da execução. Os infinitos pontos de vista dos intérpretes e os infinitos aspectos da obra se correspondem reciprocamente e se encontram e se invocam mutuamente, de sorte que um determinado ponto de vista consegue revelar a obra inteira somente se a capta naquele seu bem determinado aspecto, e um aspecto particular da obra, que a revela inteiramente sob uma nova luz, deve esperar o ponto de vista capaz de captá-lo e colocá-lo na devida perspectiva. Eis por que a infinidade e a diversidade das execuções não compromete em nada a identidade e a imutabilidade da obra.¹²³

Desse modo, é possível retomar a mobilidade das leituras da obra de arte, entendendo que as leituras variam de acordo com a personalidade de quem a interpreta. É assim que o “objeto considerado acabado representa, também de forma potencial, uma forma inacabada”¹²⁴. Se a obra depende do receptor, ou seja, do espectador, para ter sua existência continuada, é possível afirmar que ela permanece em um estado de inacabamento. Como afirma Duchamp,

o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.¹²⁵

123 Estética: Teoria da formatividade, 1993, p.217

124 SALLES, Cecilia Almeida, Gesto inacabado, p.85

125 O ato criador, p.74

2.2. A interpretação como um processo de conhecimento

A criatividade não é um monopólio dos artistas...
Quando eu digo que cada homem é um artista,
quero dizer que todos podem determinar o
conteúdo da vida na sua esfera particular,
seja na pintura, na música, na engenharia,
no cuidar de doentes, na economia por aí fora.
Joseph Beuys

A partir do desenvolvimento dessa reflexão que realizamos nas páginas anteriores, surge um desdobramento. Quando mencionei a presença de uma possível bandeira da França invertida na tela de Picasso e indiquei a possibilidade do espectador associá-la à cidade de *Avignon*, sem desqualificar essa provável associação, apresentei logo em seguida uma referência que indica que possivelmente o artista espanhol buscou representar uma rua da cidade de Barcelona.

A partir disso pode-se questionar: e quando o espectador já possui sua leitura de determinado trabalho e em circunstância posterior recebe informações que confrontam sua execução, o que acontece? Aponte que a leitura efetuada é a própria obra para o espectador, mas se este tem sua interpretação colocada em xeque, como fica sua relação com a obra?

Quero colocar como exemplo um processo de leitura ocorrido em minha própria experiência. Quando criança, ouvia minha avó e meus pais recitarem a seguinte parlenda:

Hoje é domingo
Pede cachimbo
O cachimbo é de barro
Bate no jarro
O jarro é de ouro
Bate no touro

O touro é valente
Bate na gente
A gente é fraco
Cai no buraco
O buraco é fundo
Acabou-se o mundo

Por apenas ouvir os versos colocados acima, a sonoridade me fazia acreditar que o segundo verso era “pé de cachimbo”. Ficava imaginado como seria um pé de cachimbo, que além disso era de barro, e o porquê disso ser igual a domingo. Somente anos mais tarde, ao tomar conhecimento da escrita dessa parlenda, entendi que se tratava do verbo “pedir”. Pois bem, minha leitura inicial acabou confrontada com a informação recebida anos depois; no entanto, em vez de abandonar minha execução presente na infância, acabei por reconfigurá-la, de modo que tal parlenda passou a ser ambas as possibilidades, de forma que uma estava ligada a uma afetividade em relação à minha avó e aos meus pais, enquanto que a outra provinha de uma descoberta ao acessar os versos escritos.

A mesma consideração pode ser tomada para a relação entre obra de arte e espectador em tal situação. Este último reconfiguraria sua leitura caso recebesse alguma informação, de modo a não anular a primeira, mas sim incrementá-la. É preciso ainda ressaltar que isso não aconteceria necessariamente apenas com uma informação recebida já que, para reconfigurar sua leitura inicial, basta o indivíduo entrar em contato novamente com a obra de arte. São muitas variáveis que poderiam influenciar: a posição da qual o sujeito observa o objeto artístico, sua predisposição para o processo de leitura, seus conhecimentos e sua cultura – que por se mostrarem em constante movimento, podem proporcionar ao espectador novas leituras de um mesmo trabalho em novos contatos com a obra.

É nesse sentido que Pareyson afirma que as interpretações são simultaneamente definitivas e provisórias. Definitivas pelo fato da interpretação ser a própria obra e, provisórias, pela necessidade de sempre se aprofundar na própria leitura. Diz o autor:

Enquanto definitivas as interpretações são paralelas, de sorte que uma exclui as outras embora sem negá-las: cada uma delas é um modo pessoal e por isso irreduzível de penetrar e dar vida a uma mesma obra. Enquanto provisórias as interpretações dialogam entre si, e se aperfeiçoam e corrigem e substituem mutuamente. Cada uma delas se insere no processo pelo qual o intérprete individual procura aprofundar sempre mais a própria interpretação.¹²⁶

Nesse ponto começa a se desenhar a ideia da abertura da obra de arte para com uma infinidade de possibilidades interpretativas¹²⁷. E, para Pareyson, a possibilidade de interpretação está associada à construção de conhecimento: o autor afirma que este último possui um caráter interpretativo. Diz o filósofo que

o conhecimento sensível é capaz de captar a realidade das coisas somente enquanto lhe figura, e portanto lhe produz e lhe forma a imagem. Mais precisamente, uma imagem tão bem feita que seja capaz de revelar, ou melhor, *seja* a própria coisa. Trata-se de figurar “esquemas” de interpretação e de comensurá-los gradualmente às descobertas que vão brotando continuamente do feliz encontro de um insight fecundo e um olhar atento, e de eliminar ou substituir ou corrigir ou integrar esses esquemas, conforme estejam mais ou menos longe do objeto, através de um processo onde o esforço de fidelidade não se deixa desestimular pelos inevitáveis insucessos e não cede às solicitações da impaciência, pelo contrário, conserva sempre a possibilidade de confronto e a necessidade de verificação, até que se encontre finalmente a “imagem” que revela a coisa e em que a coisa se desvela. Trata-se, é claro, de um processo formativo, pois essas “figuras”, tanto as eliminadas pelo esforço de fidelidade como aquelas adotadas pelo esforço de penetração, tanto os “esquemas” provisórios como “a imagem” definitiva, são figuradas, realizadas, produzidas, formadas pelo sujeito cognoscente.¹²⁸

126 Estética: teoria da formatividade, p.223

127 Cf. ECO, Umberto. *Obra aberta*, 2010.

128 Estética: teoria da formatividade, p.171

Com essas palavras é retomada a ideia do caráter definitivo e provisório da obra de arte, em que o espectador penetra o objeto artístico estruturando sua própria interpretação e fazendo com que esta seja a própria obra, sem deixar de realizar adequações na medida em que desenvolve a leitura ou que a interpreta outras vezes. Segundo Pareyson, esse processo de interpretação é também um processo de formação, ativo e pessoal, de modo que

sua natureza ativa explica seu caráter produtivo e formativo, e sua natureza pessoal explica como é que a interpretação é movimento, inquietude, busca de sintonia, numa palavra, incessante figuração¹²⁹.

Dessa forma, o teórico italiano busca discutir o conceito de interpretação definido-a como conhecimento, sendo que seu processo se dá através de uma captação, compreensão, agarramento e penetração. O indivíduo utiliza-se de seu conhecimento sensível, aquilo que traz consigo e que o faz ser, para criar um processo formativo que, por sua vez, torna-se um novo conhecimento. O filósofo italiano afirma que “não há conhecimento, para o homem, a não ser como interpretação”¹³⁰, e que “interpretar é uma tal forma de conhecimento em que, por um lado, receptividade e atividade são indissociáveis e, pelo outro, o conhecimento é uma forma e o cognoscente é uma pessoa”¹³¹.

Com essa estrutura de pensamento evidencia-se o caráter pessoal da interpretação. Pareyson ressalta que não apenas esta possui esse caráter, mas também todo agir humano pode ser caracterizado como pessoal, além de, ao mesmo tempo, dar-se em receptividade e atividade.

Pareyson afirma que o cognoscente é uma pessoa e que o conhecimento é uma forma; o que conecta, em termos filosóficos, o cognoscente ao conhecimento é o processo de interpretação. Esta, enquanto um agir humano, estrutura-se em receptividade e atividade, ao mesmo tempo,

129 *Idem*, p.172

130 *Ibidem*, p.172

131 *Ibidem*, p.172

de modo que sem um não haveria o outro. Segundo o teórico italiano

não há agir humano que não pressuponha uma ocasião, um insight ou intuição, um estímulo ou uma proposta: toda iniciativa deve ser proposta, sugerida, desencadeada. Mas esse pressupor, por sua vez, não deve ser entendido como uma determinação de fora, um condicionamento externo, uma relação, pois aproveitar uma ocasião é já valer-se dela, aproveitar um insight é já desenvolvê-lo, acolher uma proposta é já dar-lhe uma resposta, receber um estímulo é já reagir: a própria forma da receptividade é a atividade (...) O que constitui a receptividade como tal, e impede que se torne determinista passividade, é a própria atividade que a acolhe e a desenvolve: só é receptividade aquela que se prolonga em atividade.¹³²

O inverso também é verdadeiro e concomitante:

No homem a atividade sempre se põe como o prolongamento e o desenvolvimento de uma receptividade (...) No homem, assim como a receptividade nunca é passividade, da mesma forma a atividade não é nunca criatividade: a passividade é recepção sem desenvolvimento, sem reação, sem crescimento, e assim a criatividade seria ação sem insight, sem ocasião, sem sugestão, coisa que no homem vivo é impossível.¹³³

John Dewey é outro teórico que aborda a relação entre receptividade e atividade, afirmando também que a primeira não é passividade. Para o teórico norte-americano, a receptividade “é um processo composto por uma série de atos reativos que se acumulam em direção à realização objetiva”¹³⁴.

Partindo da concepção de receptividade e atividade, Pareyson destaca a característica comum de se falar em interpretação através de pronomes possessivos: minha ou sua interpretação, ou nossa ou deles. De fato, isso enfatiza o caráter pessoal da interpretação, vista pelo viés humano. Contudo, o teórico italiano chama a atenção para o fato de que a interpretação, se é sempre de alguém, é também sempre de algo, retomando assim o respeito pela obra, já tratado em páginas anteriores. Diz o autor que

¹³² *Ibidem*, p.173

¹³³ *Ibidem*, p.173-174

¹³⁴ *Arte como experiência*, 2010, p.134

a interpretação é atividade que tem em mira um objeto determinado e o mantém em sua determinação própria. Não é tal se não é respeito pelo interpretando, se não é um captar algo que se recebe e se conserva, um perscrutar algo que se deixa ver e conhecer.¹³⁵

E relacionando à receptividade, Pareyson aponta que

a interpretação não é tal se o objeto se impõe somente ao sujeito, e se o sujeito se sobrepõe ao objeto. Se uma coisa se me impõe a tal ponto que tenha que sofrê-la ou, melhor, se enrijeço a coisa diante de mim, em uma imposição que deixa de ser uma proposta, em uma exterioridade que não é mais apelo, em uma oposição que me faz impenetrável, então não há mais interpretação. Nem tampouco há de haver interpretação quando eu me sobreponho àquilo que devo interpretar, impedindo-me de me colocar na situação que me abre a via de acesso a ela, e rejeitando o esforço de fidelidade que constitui a possibilidade de captar a natureza íntima do objeto. O enrijecimento do objeto em uma imposição que exclui a proposta elimina aquela abertura ao dado na qual consiste a receptividade. Aí só seria possível mera passividade, tendo em vista que o enrijecimento é provocado pelo próprio cognoscente que mata o germe de interpretação que carrega consigo, é resultado de uma atitude assumida voluntariamente pelo sujeito e de uma direção por ele impressa na própria experiência, é atitude ativa de repúdio, de negação, de rejeição.¹³⁶

Dewey, em perspectiva semelhante à de Pareyson, ressalta que

a percepção é um ato de saída da energia para receber, e não retenção de energia. Para nos impregnarmos de uma matéria, primeiro temos de mergulhar nela. Quando somos apenas passivos diante de uma cena, ela nos domina e, por falta de atividade de resposta, não percebemos aquilo que nos pressiona. Temos de reunir energia e colocá-la em um tom receptivo para *absorver*.¹³⁷

135 Estética: teoria da formatividade, 1993, p.174

136 *Idem*, p.174-175

137 Arte como experiência, 2010, p.136

2.3. O espectador-artista

Sobre essa atividade frente a matéria, Dewey apresenta uma outra problematização. O teórico norte-americano, acerca da relação entre o indivíduo e a obra de arte, inclui a memória do fazer artístico do criador. O autor afirma que

não é muito fácil, no caso de quem percebe e aprecia, compreender a união íntima do fazer com o sofrer, tal como se dá no criador. Somos levados a crer que o primeiro simplesmente absorve o que existe sob forma acabada, sem se dar conta de que essa absorção envolve atividades comparáveis às do criador¹³⁸.

Francesco Napoli, em sentido próximo, afirma que, no processo interpretativo, “recebe-se o objeto, ao mesmo tempo em que, ativamente, fornece-se a sua imagem, ou seja, a interpretação é também um processo de produção”¹³⁹. A ideia do coeficiente artístico mais uma vez é validada perante essas citações. A leitura do espectador se dá como uma recriação da obra de arte: “sem um ato de recriação, o objeto não é percebido como uma obra de arte”¹⁴⁰. Dewey afirma:

O artista escolheu, simplificou, esclareceu, abreviou e condensou a obra de acordo com seu interesse. Aquele que olha deve passar por essas operações, de acordo com seu ponto de vista e seu interesse. Em ambos, ocorre um ato de abstração, isto é, de extração daquilo que é significativo. Em ambos, existe compreensão, na acepção literal desse termo – isto é, uma reunião de detalhes e particularidades fisicamente dispersos em um todo vivenciado. Há um trabalho feito por parte de quem percebe, assim como há um trabalho por parte do artista.¹⁴¹

Segundo as palavras do teórico norte-americano, podemos perceber a

138 *Idem*, p.134

139 Luigi Pareyson e a estética da formatividade. 2008, p.69

140 Arte como experiência, 2010, p.137

141 *Idem*, p.137

relação de proximidade entre o fazer artístico de quem cria uma obra e a leitura de um espectador. A relação com a obra de arte, enquanto um agir humano que implica recepção e se desenvolve em ação simultaneamente, coloca o indivíduo como um recriador do trabalho artístico, fazendo com que ele também faça suas escolhas e condense sua personalidade nesse processo sem, claro, perder de vista o respeito ao que se vê. Nessa mesma linha, Umberto Eco afirma que

uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (um sinal de trânsito, ao invés, só pode ser encarado de maneira única e inequívoca, e se for transfigurado por alguma interpretação fantasiosa deixa de ser *aquela* sinal com *aquê* significado específico). Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.¹⁴²

Diante disso, o artista deixa de ser a figura central da criação artística: sua posição de criador é compartilhada com o espectador. Essa é a ideia principal de Marcel Duchamp. A arte não existe sem que o processo criador tenha sua continuidade garantida pelo espectador. E é essa ideia de

¹⁴² Obra Aberta, 2010. p.40

espectador que quero enfatizar nesse trabalho: é por essa criação compartilhada que quero denominar esse espectador de “espectador-artista”¹⁴³.

Ao propor este termo, quero enfatizar a devida importância do espectador no processo de criação artística, ressaltando ainda o caráter humano presente na arte, assim como faz Duchamp. Como afirma Eduardo Almeida, Duchamp reaproxima a arte da vida, já que ele, em seu texto O ato criador,

derruba o artista do trono celeste e lhe propõe um coautor – o espectador –, que deverá interpretar a obra, acrescentando a ela seus conhecimentos pessoais e fazendo associações psíquicas próprias para finalizá-la. Em outras palavras, a obra deixada pelo artista jamais estaria completa em si; ela precisaria ser interpretada para exercer seu papel. Deste modo, o artista, seu criador, já não seria mais onipotente; não representaria mais uma estrutura totalitária e autossuficiente. O poder divino que o mantinha distante a ponto de ser inalcançável pelo público se esvai. E, assim, arte e homem finalmente se reencontram.¹⁴⁴

Nos dois primeiros capítulos desta dissertação, busquei problematizar as ideias apresentadas pelos autores com os quais venho trabalhando de modo a criar um efeito de comparação entre o processo de criação da obra de arte e sua leitura, construindo pouco a pouco a ideia do espectador-artista. Para tornar mais evidente meu pensamento, quero aqui retomar algumas concepções e citações.

Ao estruturar o termo que dá nome a este trabalho, trago primeiramente a ideia de “execução” da obra de arte, defendida por Luigi Pareyson. Na “execução” da obra, ou seja, em sua interpretação, o espectador exprime a si mesmo, assim como o artista exprime a si mesmo no ato de criação por meio

¹⁴³ Quero aqui evidenciar que o termo espectador-artista tem como inspiração e referência o trabalho de Nardo Germano. O artista e pesquisador discute o que denominou de “poética da autoria aberta”, de 2012, em tese para a qual traz os termos “espect-ator” de Augusto Boal e “espect-autor” de Mohamed Aziz Gellouz; esses conceitos foram mencionados anteriormente em meu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “Recriação Conceitual”, de 2012.

¹⁴⁴ Relações simbólicas entre o artista e espectador. In: Pesquisa em Debate, edição 11, v.6, n.2, jul/dez 2009. p.3

de sua “espiritualidade”. O “olhar fecundador do artista”¹⁴⁵ inicia o processo de criação, através do que Pareyson denomina de *spunto*, sendo este o diferenciador entre um simples fazer e um ato formativo. Nesse processo, “uma simples execução mecânica de um dado objeto”¹⁴⁶ dá lugar à invenção do modo de se fazer a obra.

Pois bem, na interpretação da obra de arte, o espectador, ao exprimir a si próprio, o faz também através de sua “espiritualidade”, já que este termo é definido por Pareyson como “sentimentos, crenças, sua história e a circunstância histórica na qual ele está inserido e todo o jogo psíquico característico da pessoa”¹⁴⁷. Como afirma Jacques Rancière, “o espectador (...) observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares”¹⁴⁸. Para Susana Gomes da Silva, em diálogo com as ideias de Fernando Hernández, um dos conceitos-chave nessa relação é “o conhecimento-base dos sujeitos (os seus saberes prévios)”¹⁴⁹. Desse modo, tanto o artista quanto o espectador, “executam” a obra de arte com aquilo que Pareyson denomina de “espiritualidade”. Além disso, o próprio verbo “executar”, utilizado pelo filósofo italiano, atribui ao espectador um papel diferente daquele que a tradição artística atribui: qualquer ideia de passividade da pessoa que vê, analisa e interpreta a obra e arte é destituída em nome do espectador que faz parte do processo criativo. Para Pareyson, a leitura da obra de arte

trata-se de uma atividade semelhante àquela de quem executa um texto musical ou dramático: chamar o texto à sua vida e atuar a sua realidade originária; tirar a obra de sua aparente imobilidade e devolver-lhe a sua pulsação; fazer com que aquele conjunto de sons, de vozes, de gestos que o intérprete realiza *seja* a própria obra na sua realidade plena e completa. Aquele tipo de atividade que exercitam, quer o intérprete musical, quer o intérprete dramático – os quais, no ato de tirar a obra da página à qual ela está entregue numa escrita

145 PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética, 1997, p.163

146 NAPOLI, Francesco. Luigi Pareyson e a estética da formatividade, 2008, p.62

147 *Ibidem*, p.66

148 O espectador emancipado, 2012, p.17

149 Para além do olhar: a construção e a negociação de significados pela educação museal. In: BARBOSA; COUTINHO. Arte/educação como mediação cultural e social, 2009, p.125

convencional e no ato de apresentá-la ao público, “realizam-na”, isto é, fazem-na viver, devolvem-lhe a sua realidade – aquele tipo de atividade, portanto, não é específico da música e do teatro, mas estende-se a todas as artes¹⁵⁰.

Outro ponto: no processo de criação da obra de arte, “o desejo do artista pede uma recompensa material. Sua necessidade o impele a agir”¹⁵¹. Pareyson também afirma que “a arte é necessariamente extrinsecação física”¹⁵²e, desse modo, a materialização de algo físico se torna fundamental.

Mas e no processo de leitura?

O próprio filósofo italiano afirma que

a presença de um elemento físico é indispensável para a arte, quer ele apareça maciço e evidente como nas pedras da arquitetura, quer ele se atenua até quase desaparecer como nas páginas de um romance, onde o aspecto semântico das palavras prevalece sobre sua consistência fonética, sem no entanto cancelá-la de todo. Também a palavra tem um aspecto físico, porque ela não é apenas sentido, mas também som”¹⁵³.

Assim, se a palavra também possui aspecto físico, o fato do espectador se expressar oralmente já garante uma materialização. Também não se pode desconsiderar o gestual, a expressão corporal da pessoa que, mesmo em silêncio, também possui aspecto físico. Portanto, o espectador também pode exteriorizar/materializar aquilo que interpreta/recria. E ao interpretar e recriar a obra, o sujeito também convive com diferentes possibilidades, já que qualquer informação, mudança de posição, alteração da percepção podem provocar uma mudança na leitura da obra. O espectador, assim como o artista, “vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente”¹⁵⁴. Nesse sentido, a leitura da obra de arte também pode ser definida, assim como a criação do artista, como “diferentes possibilidades habitando o mesmo teto”¹⁵⁵. Em meu

150 Os problemas da estética, 1997. p.208

151 SALLES, Cecilia Almeida. Gesto inacabado, 2011. p.58

152 Os problemas da estética, p.153

153 *Ibidem*, p.153

154 SALLES, Cecilia Almeida. Gesto inacabado, 2011. p.34

155 *Ibidem*, p.34

entendimento, o inacabamento da obra de arte abordado por Salles também se faz presente para o espectador. E se a cada novo contato com a obra faz com que o sujeito reformule, complemente e reinterprete o trabalho artístico, esse mesmo “inacabamento (...) gera outras obras em uma cadeia infinita”¹⁵⁶. É o que Umberto Eco define como “obra aberta”, e que se alinha à ideia de que “o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis”¹⁵⁷. E chamo de movimento criativo também a leitura da obra de arte pois, conforme afirma Duchamp, “o público (...) acrescenta sua contribuição ao ato criador”¹⁵⁸. Se o artista francês enfatiza que a “luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações e recusas”¹⁵⁹, Pareyson afirma que também a “interpretação é movimento, inquietude, busca de sintonia”¹⁶⁰. O acaso, as tendências e o contexto no qual o espectador está inserido também influenciam em sua interpretação, assim como os mesmos fatores influenciam o artista em sua criação.

Quero ainda retomar a ideia de forma-formante e forma-formada, defendida por Pareyson. Em meu entendimento, o paradoxo que existia, quando os conceitos eram pensados no processo de criação do artista a partir do referencial da obra de arte, se torna nulo quando pensamos na interpretação da obra através do referencial da pessoa. De fato, ao tomar contato com o trabalho artístico, o espectador se depara com uma forma-formada pelo artista. No entanto, ao adentrar o processo criativo, na leitura da obra de arte, a pessoa passa a desenvolver sua interpretação por meio de uma forma-formante, já que, como o próprio Pareyson coloca, a obra é para o espectador aquilo que ele leu, e nunca o contrário. Assim, acredito que os dois conceitos propostos por Pareyson, se mostram pertinentes ao processo criativo em sua continuidade dada pelo referencial do espectador, ou seja, no processo de interpretação da obra de arte.

156 *Ibidem*, p.84

157 *Ibidem*, p.34

158 O ato criador, p.74

159 *Ibidem*, p.73

160 Os problemas da estética, p.172

Como afirma Rancière:

Aí está o ponto essencial: os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema, como o fazem, à sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou *performers*.

Com esse confronto de pensamentos estrutura aqui a ideia do espectador-artista: aquele que participa da continuidade do ato criador, aquele que, segundo Dewey, adentra um processo se envolvendo em “atividades comparáveis às do criador”¹⁶¹ da obra; aquele que também é criador em sua interpretação.

161 Arte como experiência, p.136

Capítulo III

O espectador-artista e a formatividade

3.1. Formatividade

Em continuidade à formação da ideia de espectador-artista, quero apresentar aqui uma breve explanação do conceito de “formatividade”, proposto pelo italiano Luigi Pareyson. Este conceito se mostra pertinente para o trabalho que venho construindo uma vez que busca aproximar a arte de toda a produção humana. Muito do que apresentei nos capítulos anteriores acerca do pensamento pareysoniano se encontra dentro ou conectado à ideia de “formatividade”. Contudo, quis esperar até este capítulo para defini-lo com maior consistência devido à abordagem que quero dar a ele na reflexão acerca da ação do espectador-artista. Para chegar a este conceito, é necessário apresentar uma linha de pensamento que Pareyson realizou para mostrar o seu porquê.

O filósofo italiano explica que, ao longo da história, houve muitos entendimentos acerca de “forma” e “conteúdo” da obra de arte. Inicialmente, o conteúdo foi tomado como o assunto ou argumento da obra, “que podia ser um objeto natural a ser representado, uma história a ser contada ou um

sentimento a ser cantado”¹⁶². Diz ainda o teórico italiano que

paralelamente a esta concepção, a forma era vista na *perfeição exterior* da obra, isto é, no esmero técnico e estilístico com que se tratava e se deveria tratar um determinado argumento, isto é, naqueles valores formais nos quais reside a qualidade artística da obra e que a distinguem das outras obras não artísticas que, porventura, tenham os mesmos conteúdos¹⁶³.

Por essa linha de pensamento, a obra de arte acaba reduzida à sua exterioridade e à técnica, e como bem define o autor, como um ornamento que embeleza o assunto tratado.

Em um segundo momento, a relação se modificou e o conteúdo passou a ser visto como um sentimento inspirador, como a expressão do artista, enquanto que a forma da obra de arte passou a ser associada a essa expressão, de modo que fazer arte passou a significar “ ‘formar’ conteúdos espirituais, dar uma ‘configuração’ à espiritualidade, traduzir o sentimento em imagem, exprimir sentimentos”¹⁶⁴. A obra de arte passou a ser vista por uma concepção menos extrínseca e mais profunda, sendo reconhecida pela

inteireza da expressão, pela qual a obra diz tudo quanto tem de dizer, sem deixar nada de não feito ou de inexpresso, sem remeter a outro para ser compreendida e penetrada e sem que seja necessária a intervenção do autor para explicar-lhe o sentido e o valor, de modo que, tendo tudo aquilo quanto deve ter – nada de mais e nada de menos – pode, enfim, viver por conta própria¹⁶⁵.

Dessa forma, conteúdo e forma começaram a ser vistos como inseparáveis, contudo, essa concepção de inseparabilidade era afirmada a partir do ponto de vista do conteúdo. Segundo Pareyson, essa concepção encerrava o problema da desvalorização do aspecto físico da obra de arte, defendida por algumas teorias estéticas, contudo, apesar de estabelecer a

162 Os problemas da estética, 1997. p.55

163 *Idem*, p.55. Grifos do autor

164 *Ibidem*, p.57

165 *Ibidem*, p.56

inseparabilidade de forma e conteúdo, tal teoria trazia a problemática de não dar conta, por exemplo, de obras arquitetônicas ou músicas abstratas. Com isso, buscou-se o conteúdo em um campo mais amplo, e o que se encontrou foi algo além da expressão do artista: o modo de viver e pensar, agir e sentir, suas experiências e suas crenças. Pareyson chama a tudo isso de “espiritualidade” do artista, que, em outras palavras, pode ser definida como o estilo, e também este entendido como o modo de fazer arte e formar a obra, como já apresentado no primeiro capítulo deste trabalho. Segundo o autor, tal situação proporcionou a elucidação da essência material da obra de arte, e a forma passou a ser entendida como “o resultado da formação de uma matéria, da produção de um objeto físico, como matéria formada, isto é, como uma configuração conseguida de palavras, sons, cores, pedras ou qualquer outra coisa”¹⁶⁶. Com esse pensamento, além de se manter as concepções de forma e conteúdo como inseparáveis, afirma-se essa inseparabilidade através do ponto de vista da forma.

E é com essa definição de forma como inseparável do conteúdo, mas com uma inseparabilidade afirmada pelo ponto de vista da primeira, que Pareyson estrutura seu conceito de “formatividade”. Sandra Abdo afirma que, ao assumir essa posição,

sua explícita intenção é justamente evitar o beco sem saída em que se confinam tanto aquelas teorias que se perdem na exaltação de um vazio formalismo, quanto aquelas que tomam como ponto de partida um suposto conteúdo da obra de arte e, depois, não tem como explicar consistentemente a crucial passagem do mesmo ao plano da arte¹⁶⁷.

Segundo Francesco Napoli, “o conceito pareysoniano de forma envolve um caráter abrangente e integrador”¹⁶⁸, de modo que o filósofo italiano “sempre demonstrou considerável preocupação no sentido de não permitir a

166 Os problemas da estética, 1997, p.57

167 ABDO, Sandra. Sobre o problema da autonomia da arte e suas implicações hermenêuticas e ontológicas. 2005. Artigo publicado na página http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200018

168 Luigi Pareyson e a estética da formatividade. 2008, p.32

evocação da antítese forma e conteúdo”¹⁶⁹. Para Abdo, ao falar de forma, Pareyson fala de uma

criação orgânica, autônoma, singular, irrepetível e dotada ao mesmo tempo, de caráter exemplar (no sentido de que se torna ponto de referência, estímulo e norma para novas formações); fisicidade formada e estruturada em conformidade com suas próprias leis internas, que garantem seu caráter unitário e indivisível através de recíproca coerência que instituem entre suas partes constitutivas e o todo.¹⁷⁰

Desse modo, o teórico italiano estrutura o conceito de “formatividade” ressaltando que ao propor este termo, entre outros motivos, busca evidenciar o caráter dinâmico da obra de arte. Segundo o filósofo

Era mais que tempo, na arte, de pôr a ênfase no fazer mais que no simplesmente contemplar. Se, apesar da pouca elegância do termo, preferimos designar esta teoria como “estética da formatividade” em vez de “estética da forma”, foi sobretudo por dois motivos. Em primeiro lugar, porque o termo “forma”, por seus inúmeros significados, acaba tornando-se ambíguo e corre o risco de passar pelo simples contraposto de “matéria” ou “conteúdo”, evocando assim a *vexata quaestio* do formalismo e do conteudismo (...) Em segundo lugar, para logo colocar em evidência o caráter dinâmico da forma, à qual é essencial o ser um resultado, ou melhor, a resultante de um “processo” de formação, pois a forma não pode ser vista como tal se não se vê no ato de concluir e ao mesmo tempo incluir o movimento de produção que lhe dá nascimento e aí encontra o próprio sucesso¹⁷¹.

Em outras palavras, Pareyson propõe o conceito de formatividade defendendo que o neologismo busca evidenciar a abertura da obra de arte e evitar possíveis confusões com conceitos que, ao longo da história, apresentaram diferentes significados.

Napoli afirma que “invenção é a palavra chave para a compreensão do

169 *Idem*, p.32

170 ABDO *apud* NAPOLI, Luigi Pareyson e a estética da formatividade. 2008, p.33

171 Estética: teoria da formatividade, 1993, p.09-10

conceito de formatividade”¹⁷². Diz o pesquisador que

o modo por meio do qual o homem se relaciona com o mundo é dialogante e inventivo, pois é necessário, a todo momento, reinventar o modo de agir, já que o mundo é uma fonte inexaurível de novas situações. Desde atividades simples, como tarefas domésticas, até o modo como o artista dialoga com sua obra, exigem dos seres um caráter inventivo. (...) Todo operar humano tem, inevitavelmente, um lado inventivo e inovador como condição fundamental de toda realização. Para se exercer qualquer atividade é necessário arte, ou seja, toda ação humana, desde as técnicas mais simples até as mais sofisticadas invenções, é um exercício de formatividade e, conseqüentemente, um exercício de arte¹⁷³.

Portanto, o conceito de “formatividade” envolve invenção e abarca toda criação humana, além de caracterizar esta última também como um exercício de arte. A “formatividade”

não se trata de uma ampliação do conceito de arte transformando este em um conceito “guarda-chuva”, que cubra tudo o que se queira colocar embaixo. Pareyson quer, antes de tudo, desmistificar o conceito vulgar de arte, retirando a carga hegeliana e romântica que este contém, a partir da qual o artista é uma espécie de ser iluminado e sua arte é algo diferente das outras atividades consideradas não artísticas. Pareyson ressalta o caráter da fisicidade da arte e sua familiaridade com as atividades tidas como não artísticas. Alude também ao fato de serem inerentes a todo ser humano tanto os elementos que envolvem o fazer artístico, quanto à contemplação da arte. Ou seja, o modo como o artista faz sua arte não difere do modo de se fazer qualquer função utilitária¹⁷⁴.

Ao mesmo tempo que Pareyson afirma que “procurou teorizar uma estética da ‘formatividade’ ” concebendo “obras de arte como organismos vivendo de vida própria e dotados de legalidade interna”¹⁷⁵, ele também concede uma posição de destaque para qualquer sujeito a quem a história, a crítica e o mercado viriam a não considerar como um artista: para o filósofo,

172 Luigi Pareyson e a estética da formatividade. 2008, p.34

173 *Idem*, p.34

174 *Ibidem*, p.35

175 Os problemas da estética, 1997. p.27

há aquele que “faz arte” e aquele que “faz com arte”.

3.2. O fazer arte e o fazer com arte

Pareyson aponta para um caminho em que fazer arte significa “produzir um objeto que exista como coisa entre coisas, exteriorizado numa realidade sonora e visiva”¹⁷⁶. Nessa exteriorização da obra, ou seja, na materialização, no processo de criação, “o exprimir apresenta-se como um fazer e o fazer é, ao mesmo tempo, um exprimir.”¹⁷⁷. E o filósofo italiano ainda complementa: “o exprimir e o dizer que não se resolvem no fazer não são atividade artística, nem pertencem ao conteúdo da arte; e o fazer que não seja ao mesmo tempo um dizer não atinge a arte, mas permanece confinado no ofício”¹⁷⁸.

Esta construção filosófica acaba por abarcar um pressuposto defendido por Pareyson já apresentado no primeiro capítulo deste trabalho: o que prevê que qualquer obra, para ser definida como tal, necessita impreterivelmente nascer de uma “extrinsecação” física por parte do artista, ou seja, uma materialização que se dá concomitantemente ao conteúdo. Porém, para o autor, a produção ou realização de uma obra de arte, em suma, sua materialização, não a define como arte se aquela não possuir um caráter inventivo, condição esta que o filósofo italiano coloca como a essência da arte. A leitura que aqui faço é que essa inventividade não necessita estar associada ao novo em escala social ou global, podendo apresentar-se como construção e reconstrução, criação e recriação, tanto a partir do referencial do artista e de seu processo criativo, como de seus espectadores enquanto possíveis leitores, fruidores ou coautores.

Pareyson afirma a necessidade de se reconhecer que a arte está

¹⁷⁶ *Idem*, p.58

¹⁷⁷ *Ibidem*, p.61-62

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.64

presente em qualquer atividade humana, já que nesta há sempre características inventivas e inovadoras, que seriam parte fundamental para qualquer realização. Francesco Napoli, discorrendo sobre o pensamento pareysoniano, diz que “a diferença entre um artista e uma pessoa não artista, ou seja, a diferença entre quem faz atividades cotidianas e ou utilitárias com arte, e quem faz a arte propriamente dita está na finalidade de sua ação”¹⁷⁹.

Ao falar sobre esse reconhecimento, da presença da arte em qualquer atividade humana, Pareyson amplia os horizontes da própria arte, não a relegando apenas à esfera acadêmica ou mercadológica, tampouco somente à profissão de artista. Toda atividade humana passa a ser considerada, quando consciente, um exemplo de vitalidade: uma interação entre o sujeito e o mundo. Quanto à questão da inventividade, John Dewey afirma que na interação da pessoa com o mundo, na fase de consumação da experiência, sempre surge algo novo¹⁸⁰.

Porém, ao mesmo tempo que Pareyson aproxima do fazer artístico aquele que Napoli chama de “pessoa não artista”, ele também o afasta ao criar uma polarização entre o “fazer arte” e “fazer com arte”. O teórico italiano afirma que este segundo se encontra em toda atividade humana, enquanto que o primeiro pode ser definido como a própria arte tendo a si mesma como fim. É acrescentado ainda que

entre a arte assim especificada e a arte que se estende a toda atividade do homem não há um abismo qualitativo ou uma solução de continuidade: há, antes, uma passagem gradual que, dos primeiros esboços oferecidos por aquele tanto de inventividade que é exigido pela atividade mais regulada e uniforme, alcança as mais altas e desinteressadas realizações da arte¹⁸¹.

Mas se não há um abismo que separe o “fazer com arte” e o “fazer arte”, qual seria então a necessidade de classificá-los separadamente?

179 Luigi Pareyson e a estética da formatividade. 2008, p.35

180 Cf. Arte como experiência., 2010.

181 Os problemas da estética, 1997, p.33

Bem, um ponto fundamental para tal diferenciação parece estar na existência da arte enquanto ofício, o que leva então a analisar a intencionalidade da realização, da produção e da execução. Seguindo tais preceitos defendidos por Pareyson, torna-se possível adotar a seguinte hipótese: o artista seria o indivíduo consciente de sua criação enquanto arte, atribuindo à formatividade de sua realização um caráter autônomo. Já qualquer outro sujeito, em suas operações, as quais o autor qualifica como “fazer com arte”, as fariam sem a finalidade e intencionalidade dessas como arte. O filósofo ainda afirma que

há uma gama infinita de possibilidades “artísticas” que se matizam do “fazer com arte” ao “fazer arte”, e que seria injusto tanto relegar para fora da arte quanto identificar com a verdadeira arte, propriamente dita¹⁸².

É possível afirmar que a arte como ofício se distingue da arte presente em qualquer operação humana: há pontos que divergem uma da outra, como a questão da pesquisa, presente no interior da poética de qualquer artista, os métodos e as técnicas desenvolvidas pelo próprio artista e exigidas na prática artística, e a intencionalidade de constituir algo como obra de arte; todas estas, em primeira instância, não são requisitos ao “fazer com arte”. Ainda assim, acredito que a arte deve ser arte em qualquer segmento, não adotando como prerrogativa para a sua essência qualquer exclusividade por parte de uns ou de outros. Assim como há ofícios ligados à educação – como o de um professor – há a educação presente em todas as instâncias e momentos da vida cotidiana; assim como há profissionais da saúde que se incumbem da manutenção e preservação do corpo humano – como médicos e enfermeiros, por exemplo – há uma autopreservação presente na individualidade de cada ser humano. Em termos de educação, o pesquisador Carlos Rodrigues Brandão aponta que “a educação é, como outras, uma fração do modo de vida dos grupos sociais que criam e recriam, entre tantas outras invenções de

182 *Idem*, p.34

sua cultura, em sua sociedade”¹⁸³. E assim é possível tomar a arte em seu sentido mais amplo: como uma das frações do modo de vida, das atividades humanas, reinventadas a todo instante. Nessa linha, Pareyson apresenta que “a arte, verdadeira e propriamente dita, não teria mais lugar se toda a operosidade humana não tivesse já um caráter ‘artístico’, que ela prolonga, aprimora e exalta”¹⁸⁴. Talvez por isso a importância da obra de arte para as pessoas: se toda “operosidade humana” possui um caráter artístico, a partir dela se reconhece um fazer artístico mais elaborado e a exalta, como apresentado pelo teórico italiano. Retomando os exemplos descritos nas linhas anteriores, é possível perceber a possibilidade de uma relação semelhante: por praticarmos a educação em nossa vida cotidiana é que damos importância – ainda que muitas vezes somente no discurso – à atuação de um professor; por nos autopreservarmos no dia a dia é que damos importância ao conhecimento de um médico. Em relação à arte, acredito que também seja possível apontar o contrário como verdadeiro: se não damos importância a algum trabalho artístico, é porque, possivelmente, entre outros motivos, não reconhecemos ali uma ação que deriva do fazer com arte, presente em nosso cotidiano. Se, como coloca Pareyson, a “arte propriamente dita” surge do caráter artístico presente em toda atividade humana, é possível afirmar que um dos determinantes da relação entre o sujeito e a obra é o entendimento de arte trazido pelo espectador. Na apresentação do livro *Gesto Inacabado*, de Cecília Almeida Salles, a artista plástica Elida Tessler relembra bem as palavras de Marcel Duchamp: “ ‘*C’est le regardeur qui fait le tableau*’ (‘É aquele que olha que faz o quadro’)”¹⁸⁵. Pois bem, se é o espectador quem faz a obra, a faz com sua compreensão de mundo, com seus conhecimentos prévios, com seu arcabouço cultural, por meio do processo de leitura do trabalho artístico. E a compreensão que a pessoa traz consigo acerca da arte fomenta sua ação, simultaneamente à recepção, no processo formativo do qual foi definido como interpretação no capítulo anterior.

183 O que é educação, 2007. p.10

184 Os problemas da estética, 1997. p.33

185 *Gesto inacabado*, 2011.p.18

Dessa forma, tendo em vista que a estética possui como uma de suas finalidades dar conta das especificidades da arte, torna-se necessário que qualquer pesquisador que se proponha a isso, realize tal dever sem anular o caráter humano e universal da arte: se como característica fundamental do ser humano existe a necessidade de inventar e reinventar, a si próprio ou ao meio em que vive, é possível afirmar que esse caráter inventivo e artístico encontra-se no cerne do ser, no desabrochar de cada experiência.

3.3. A obra de arte por meio das referências da pessoa

Quero recorrer aqui a Paulo Freire que, ao dialogar com Sartre em um de seus trabalhos, apresenta um exemplo significativo para se discutir a obra de arte por meio das referências da pessoa:

A educação como prática da liberdade, ao contrário daquela que é prática da dominação, implica na negação do homem abstrato, isolado, solto, desligado do mundo, assim também na negação do mundo como uma realidade ausente dos homens.

A reflexão que propõe, por ser autêntica, não é sobre este homem abstrato nem sobre este mundo sem homem, mas sobre os homens em suas relações com o mundo. Relações em que consciência e mundo se dão simultaneamente. Não há uma consciência antes e um mundo depois e vice-versa.

“A consciência e o mundo, diz Sartre, se dão ao mesmo tempo: exterior por essência à consciência, o mundo é, por essência, relativo a ela”.

Por isto é que certa vez, num dos “círculos de cultura” do trabalho que se realiza no Chile, um camponês a quem a concepção bancária classificaria de “ignorante absoluto”, declarou, enquanto discutia, através de uma “codificação”, o conceito antropológico de cultura: “Descubro agora que não há mundo sem homem”.

E quando o educador lhe disse: – “Admitamos, absurdamente, que todos os homens do mundo morressem, mas ficasse a terra, ficassem as árvores, os pássaros, os animais, os rios, o mar, as estrelas, não seria tudo isto mundo?”

“Não! respondeu enfático, faltaria quem dissesse: *Isto é mundo*”. O camponês quis dizer, exatamente que faltaria a consciência do mundo que, necessariamente, implica no mundo da consciência¹⁸⁶.

Quero comparar agora o mundo referenciado nas palavras de Freire, refletido a partir da concepção de Sartre e exemplificado na voz do camponês relatado, com uma obra de arte. Esta, realizada a partir da operosidade do artista, está contida de consciência humana, o que não faria dela objeto sem vida. Desse modo, a obra tem sua existência garantida pela consciência de quem a cria. No entanto, para o espectador que não a conhecia e frente a ela se coloca, aquela obra passa a existir a partir daquele contato, daquela tomada de consciência a partir da leitura do trabalho artístico, na continuidade do processo de criação do artista. O espectador descobre suas relações e cria novas relações nesse processo, quando se dá sua aproximação com a obra – eis o espectador-artista. Tendo em vista a concepção de Sartre, de que consciência e mundo se dão ao mesmo tempo, é possível afirmar que a obra de arte só é obra de arte quando se dá pela consciência humana. O artista, ao criar seu trabalho, percebe o que faz como obra de arte; para o público, este até então desconhecido trabalho só será obra de arte quando percebido como tal, quando ocorrer por meio do contato do sujeito com a obra. Por isso uma obra de arte não vive por si só, uma vez que precisa do contato humano para ser “executada”. No entanto, também não permanece sem vida, pois, ao ser criada pelo artista, já foi percebida como obra de arte e, por mais que o indivíduo que a realizou não esteja sempre a executando, ele possui a lembrança, a ideia, a concepção que a faz existir, ainda que seja para um único sujeito. E assim acontece sucessivamente com cada pessoa que entra em contato com determinado trabalho artístico: consciência e obra se dão ao mesmo tempo, de modo que, posteriormente, cada espectador-artista que a executou terá a lembrança, as ideias e os conhecimentos provenientes desse contato. É essa concepção de formatividade, emprestando e ampliando o conceito pareysoniano que quero utilizar para as finalidades dessa reflexão.

¹⁸⁶ Pedagogia do oprimido, 1987, p.70-71

Se, segundo Pareyson, o conceito de “formatividade” busca evidenciar o caráter dinâmico da obra, o que se tem é uma concepção que carrega toda a abertura do trabalho artístico, pensada por meio das referências de quem se propõe a interpretar a obra. E se é essencial que a obra seja resultante de um processo de formação, é possível afirmar que essa formação se dá também com o espectador. A obra de arte está a todo momento “sendo”, e isso porque sua leitura se diferencia de espectador para espectador, ou então se diferencia para o mesmo sujeito à medida que ele se propõe a interpretar em diferentes momentos. Quero aqui enfatizar que considero a formatividade – respeitando a concepção inicial do conceito e estendendo-o à minha leitura – como um conjunto de relações dinâmicas que se dá na leitura da obra de arte, considerando que esta última se encontra em constante formação e permeada pela inventividade de quem interpreta. Se, como afirma Agnus Valente, em consonância com Pareyson, a formatividade pode ser compreendida “enquanto estilo do artista no modo único e irrepetível de seu fazer, que se integra à obra enquanto *forma*”¹⁸⁷; e considerando a concepção do espectador-artista apresentada no segundo capítulo deste trabalho, então aquele que faz a leitura recria a obra de arte segundo seu modo de ser e interpretar, também único e irrepetível. No contato com a obra de arte é o espectador quem vê a forma artística quando faz a leitura das relações existentes na obra de arte, e isso porque há, independentemente de ser artista ou não, um caráter artístico na atuação humana.

Tendo que obra de arte e consciência se dão ao mesmo tempo, em um processo possível a partir da leitura da primeira, a segunda pode apresentar-se em diferentes formatividades, dependendo da circunstância em que determinada consciência toma contato com uma obra de arte. As relações que o espectador pode estabelecer em sua leitura do trabalho artístico são múltiplas, já que “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só

187 VALENTE, Agnus. Útero .'. Cosmos: hibridações de meios, sistemas e poéticas de um *sky-art* interativo, 2008. p.36

significante”¹⁸⁸. Isso é o que Umberto Eco chama de obra aberta. O teórico ainda afirma que

a poética da obra “aberta” tende (...) a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura a própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas (...) poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor¹⁸⁹.

Nesse sentido, tendo em vista que toda obra é aberta e minha leitura acerca da ideia da formatividade, quero utilizar aqui dois exemplos de diferentes experiências minhas ao entrar em contato com duas distintas obras de arte, em espaços e tempo também diferentes.

Primeiramente, *Sala branca*, de Olafur Eliasson, uma grande instalação constituída por quatro paredes brancas que delimitavam um espaço retangular de grande escala em seu interior. Neste ambiente criado pelo artista, apresentado no SESC Pompeia, em São Paulo, o espectador que ali adentrava se deparava com uma grande quantidade de fumaça branca que preenchia todo o espaço vazio – ou melhor, vazio já não existente, já que a própria fumaça exercia grande presença no corpo da obra. A entrada do trabalho era tomada por uma penumbra, sendo que, à medida que se caminhava pelo espaço, o sujeito encontrava maior claridade na outra extremidade da instalação. Porém, apesar da variada luminosidade presente nos diferentes pontos do interior da obra, a fumaça mostrava-se constante por todos os cantos, apenas cessando em parte quando o espectador, ao alcançar a extremidade contrária a que havia adentrado o trabalho, reconhecia a presença de refletores colocados na extensão de uma das paredes. Assim, com tantos pontos perceptíveis em relação às discussões possivelmente propostas por essa obra de Eliasson, como por exemplo a

188 ECO, Umberto. *Obra aberta*, 2010, p.22

189 *Idem*, p.41

questão da variação de tonalidades da cor branca presente na fumaça – o que em minha experiência trouxe uma sensação pictórica que pode também ter sido explorada no processo do artista – uma delas chamava a atenção para a construção de minha experiência na formatividade da obra. Enquanto matéria e formato, ela estava constituída: quatro paredes brancas que criavam um ambiente interior preenchido por fumaça e com luminosidade variante. No entanto, sua formatividade, ou seja, seu processo de formação de relações que se davam por meio do estilo e referências do espectador, construía-se a partir das experiências ali realizadas (minhas e de outros espectadores), necessitando da presença de indivíduos que a “executassem” não somente por meio da consciência, mas também corporalmente, com toda a inventividade pessoal cabível nesse contato. Não se tratava apenas da fumaça preenchendo o espaço, mas também da angústia, do receio, do medo, da alegria ou de qualquer outra sensação experienciada pelo espectador que tomasse o espaço tanto quanto a fumaça, além de seu próprio corpo junto de outros espectadores que se locomoviam naquele lugar. As sensações ali presentes no contato do espectador com a obra fomentavam as ações da pessoa na continuidade da experiência. A formatividade da obra alterava-se, renovava-se diante da presença corporal do espectador naquele espaço: a obra, em consequência de sua forma, das relações propostas pelo artista, causava sensações no sujeito que, em contrapartida, guiado pela percepção, criava e recriava novas formatividades para o trabalho. Ainda há de se mencionar o encontro de diferentes interações e “execuções” que, em conjunção, davam origem a uma nova formatividade – fato ocorrido em minha experiência, já que meu receio de seguir andando pelo espaço era dilatado pelo som de crianças que gritavam e pareciam correr dentro daquele ambiente, onde minha visão era anulada e a audição permanecia mais atenta. Essa situação, que podemos entender como uma inter-relação de formatividades, que fazem com que uma afete a construção da outra, é o que Agnus Valente conceitua como “hibridação interformativa”, conceito que deve ser compreendido como aquele “que se configura predominantemente 'sob o

signo da formatividade' e que (...) se estende desde a produção até a recepção da obra"¹⁹⁰. E complementa:

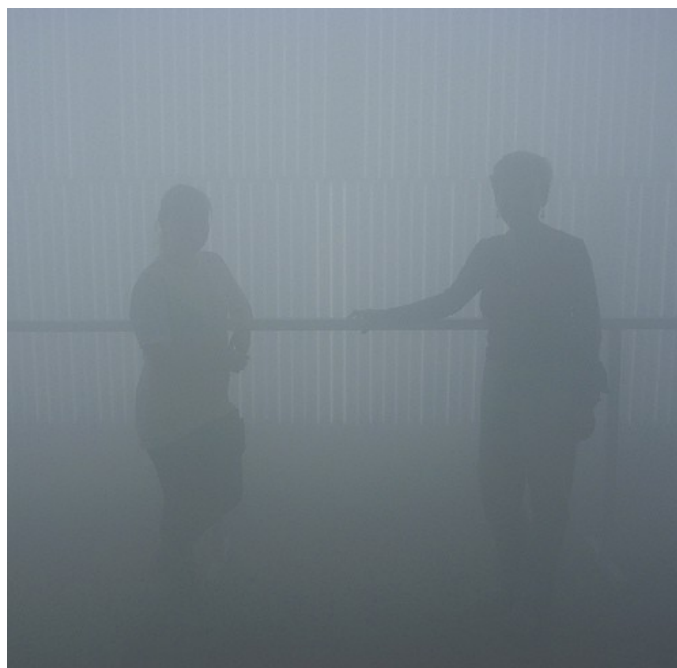
A meu ver, o público efetivamente hibrida-se na obra. De modo permanente ou efêmero, o *iterator* hibrida uma forma que é sua, afetando a obra tanto em seu campo de interpretabilidades (que se amplia na medida em que nela integra seus conteúdos e experiências), quanto em sua forma e estrutura, embutindo nela seu gosto e seu tempo. Experimenta-se uma situação na qual torna-se possível ao *iterator* fruir sua própria formatividade contida no teor ou no ato (ritmo, pausas, tempo) de sua interação, representada pelas diferentes aparições, desdobramentos e significações da obra.¹⁹¹



Olafur Eliasson
Sala Branca, 2012
Sesc Pompeia, São Paulo, Brasil
Fonte: Associação Video Brasil

190 VALENTE, Agnus. Útero .'. Cosmos: hibridações de meios, sistemas e poéticas de um sky-art interativo, 2008. p.36

191 *Idem*, p.38-39. É importante esclarecer que o autor inicia o parágrafo citado discorrendo sobre o que ele chama de "hibridações poéticas geradas por proposições interativas". Contudo, apesar de se tratar de uma ideia que aborda a possibilidade de interação física com a obra de arte, julgo que o pensamento do autor se mostra pertinente às obras das quais não se pode relacionar fisicamente, já que ele também faz uma reflexão acerca do campo da interpretabilidade.



Olafur Eliasson
Sala Branca, 2012
Sesc Pompeia, São Paulo, Brasil
Crédito: Remo Alberto Pierri

A segunda experiência se refere ao contato com uma pintura muito conhecida pelo público em geral e praticamente inquestionável em seu valor artístico: *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci. Nesta obra, a pintura em madeira emoldurada retrata o busto de uma mulher jovem em primeiro plano – assim teríamos uma das descrições mais simplificadas da imagem que constitui esta obra. Porém, não deixando de levar em consideração que a obra em questão encontra-se em uma sala do Museu do Louvre, em Paris, onde, devido à fama do trabalho, permanece repleta de pessoas que se espremem para poder chegar mais próximo da pintura, torna-se necessário analisar o trabalho de Da Vinci em relação ao ambiente onde o objeto pode ser visto.

A pintura encontra-se sozinha em uma grande parede, construída mais

ao fundo da sala, com um isolamento feito por um corrimão de madeira seguido por uma fita elástica isolante, que cria um maior distanciamento entre o espectador e essa obra de arte. É preciso ressaltar ainda que, devido à grande quantidade de pessoas, nem sempre aquele que se propõe a entrar em contato com a obra consegue escolher o melhor posicionamento para fazer sua leitura, tendo de se adaptar às possibilidades do momento. Logo, este contato com a pintura sofre interferências devido aos condicionantes impostos pelo ambiente, definindo assim, diferentes formatividades ou uma hibridação interformativa. Esta reflexão acerca deste exemplo originou-se a partir de uma fala de Agnus Valente, em sua aula ministrada na pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp, na disciplina Poéticas Híbridas Colaborativas, Cooperativas, Participativas e Interativas. O artista e pesquisador comentava sobre as mudanças de formatividade que uma obra pode sofrer dependendo do contexto em que o espectador e a obra se encontram, pois, um simples caminhar de uma outra pessoa frente ao trabalho de arte pode ser suficiente para que outro espectador perceba a obra em uma formatividade muito diferente caso tal movimento de qualquer outro indivíduo não se desse naquele dado momento.



Museu do Louvre. Sala onde se encontra Mona Lisa, de Leonardo Da Vinci (foto do autor)



Museu do Louvre. Sala onde se encontra Mona Lisa, de Leonardo Da Vinci (foto do autor)

Diante disso, erguem-se duas proposições. A primeira: a variação da formatividade de uma obra de arte se dá através de um determinante físico, já que o local onde se encontra determinada obra, é constituído de significados derivados da visão curatorial, da estética do lugar e da disposição dos trabalhos artísticos no espaço. Tomarei como exemplo o espaço do SESC Pompeia, em São Paulo, onde, dentro desta unidade, há diferentes espaços que abrigam exposições. A área de convivência, logo na entrada, na maioria das mostras, tem suas características rústicas preservadas, com as paredes de tijolos a vista trazendo significados muito diferentes de um espaço que possui paredes brancas. Já mais a frente, na mesma unidade do SESC, há o galpão, espaço também constituído de chão e paredes rústicas, mas que é revestido para algumas exposições tornando-se um cubo branco, como aconteceu na mostra de obras do artista Joseph Beuys. Ora, a estética do

ambiente (com a formatividade de quem projetou o ambiente) onde se encontram as obras de arte é determinante para a formatividade dos objetos artísticos. A diferença entre os dois exemplos relatados acima evidenciam tal variação, onde, no primeiro caso, o próprio espaço torna-se objeto de análise por parte do espectador, enquanto que, no segundo caso, buscando-se o efeito do cubo branco, é possível percebermos uma intenção curatorial de atrair a atenção dos espectadores quase que exclusivamente para a obra, de modo a aurificar o objeto de arte.



Área de Convivência, Sesc Pompeia. Crédito:
<http://pranchetadearquitecto.blogspot.com.br/2013/06/inspiracao-sesc-pompeia-sp.html>



À esquerda, o Galpão do Sesc Pompeia durante a temporada da peça teatral *O Idiota*, em 2010. À direita, o mesmo espaço durante a exposição *A Revolução Somos Nós*, de Joseph Beuys. Crédito: Maurício Shirakawa e Jefferson Coppola.

Ainda sobre o prédio do SESC Pompeia, há nele também um exemplo de formatividade na arquitetura: o prédio, em seu formato, constitui uma preservação de sua estrutura original por parte da arquiteta Lina Bo Bardi, já que, antigamente, o local abrigava uma fábrica de geladeiras. Contudo, diante de sua dinâmica com o público frequentador e as atividades culturais ali realizadas, as pessoas estabelecem diferentes formatividades dependendo do contexto em que os eventos são organizados. Em uma exposição, por exemplo, é possível afirmar que as obras ali colocadas alteram a percepção do espectador em relação à arquitetura, enquanto que esta também acaba por alterar a percepção dos trabalhos de arte que naquele espaço se encontram.

Isto leva à segunda proposição, em que as variações da formatividade de uma obra de arte se dão também através de uma ordem perceptiva, dependendo do modo como cada espectador percebe, interage e “executa” o trabalho de arte¹⁹². Neste processo, dentro das variações de formatividade em uma obra de arte, temos que consciência e aspecto físico, como já apontado por Sartre nas palavras de Paulo Freire, se dão ao mesmo tempo, sendo que

192 Cf. VALENTE, Agnus. *Útero .!.* Cosmos: hibridações de meios, sistemas e poéticas de um *sky-art* interativo, 2008.

se estabelece uma relação onde um completa, recria, interfere, se constrói conjuntamente com o outro. O aspecto físico do espaço e da própria obra de arte alimentam a consciência e a modificam, enquanto que esta também alimenta e modifica o que há de físico diante de si, por meio da percepção.

John Dewey, refletindo sobre essa questão, aponta como exemplo uma situação relatada em um livro de Max Eastman (1883-1969):

Em seu livro *Enjoyment of Poetry* [Apreciação da poesia], Max Eastman usa a oportuna ilustração de um homem atravessando um rio, digamos, e chegando à cidade de Nova Iorque em uma barca, para destacar a natureza da experiência estética. Alguns homens encaram esse trajeto como uma simples viagem destinada a levá-los ao lugar em que desejam estar – um meio a ser suportado. Por isso, talvez leiam um jornal. Um homem sem compromisso talvez olhe para um ou outro prédio e o identifique como a Torre da Metropolitan, o edifício da Chrysler, o Empire State e assim por diante. Outro, impaciente para chegar, pode ficar atento a marcos referenciais pelos quais avaliar o progresso em direção a seu destino (...) Por fim, o cenário composto pelos prédios pode ser visto por alguém como volumes coloridos e iluminados em relação uns aos outros, ao céu e ao rio. Essa pessoa o estará vendo esteticamente, como o veria um pintor¹⁹³.

E continua:

Pois bem, a característica dessa última visão, em contraste com as outras que foram mencionadas, é que ela diz respeito a um todo *perceptual*, constituído por partes relacionadas. Nenhuma figura, aspecto ou qualidade, por si só, é escolhida como meio para chegar a um outro resultado externo desejado, nem como sinal de uma inferência que se possa extrair. O Empire State pode ser *reconhecido* por si, mas, ao ser visto em termos pictóricos, é visto como uma parte relacionada de um todo perceptualmente organizado. Seus valores, suas qualidades, tal como vistos, são modificados pelas outras partes da cena inteira, e estas, por sua vez, modificam o valor percebido de todas as outras partes do todo. Então existe forma no sentido artístico¹⁹⁴.

193 Arte como experiência, 2010. p.261

194 *Ibidem*, p.261-262

No ano de 2010, passei por uma experiência que se aproxima do que Dewey apresenta nessas duas últimas citações. Trabalhando como educador no Sesc Pompeia, na exposição de arte contemporânea indiana *Urban Manners II*, tive contato com a obra *Now in your Neighborhood* [Agora no seu bairro], criada em 2008 pela dupla Thukral & Tagra. A obra era composta por inúmeras garrafas de plástico de cor rosa que formavam um grande dinossauro. Pois bem, por tratar-se de um trabalho que podia ser visto como um aglomerado de pontos, uma vez que visto a uma distância média trazia essa impressão, a formatividade da obra compunha uma nova formatividade que se misturava à parede de fundo – de tijolos a vista – com o chão e o lago cheio de pedras. Vista como uma grande composição de pontos em conjunto à parede e ao chão, havia ali uma forma estética, no sentido em que coloca Dewey. A mesma obra, vista em outros espaços, apresenta formatividades diferentes no contraste entre a formatividade do artista presente na obra e a do arquiteto presente no espaço, como mostra as imagens a seguir.



Thukral & Tagra
Now In Your Neighborhood ["Agora No Seu Bairro"], 2008
 Crédito: Laura Neilson e Divulgação SESC



Thukral & Tagra
Now In Your Neighborhood ["Agora No Seu Bairro"], 2008.
 Exposição Urban Manners II – Sesc Pompeia, 2010.

3.4. Obras interativas e participativas e poéticas colaborativas e relacionais

Entre os exemplos de leitura da obra de arte, de continuidade do processo de criação por parte do espectador-artista, não posso deixar de mencionar os que envolvem obras em que o espectador é convidado a modificar fisicamente o trabalho de arte.

Se teóricos como Pareyson, Dewey, Rancière, Eco, Salles, Valente, entre outros citados aqui nesta dissertação, problematizam a figura do espectador atribuindo-lhe a justa importância de seu papel no processo criativo, muitos artistas contemporâneos nas últimas décadas tem construído suas poéticas evidenciando a contribuição dos espectadores na criação artística, possibilitando que o corpo da obra seja modificado ou até mesmo construído em conjunto.

Umberto Eco identifica em sua pesquisa o fenômeno da obra em movimento, que

oferece interessantes manifestações no campo das artes plásticas, onde encontramos hoje objetos artísticos que trazem em si mesmos como que uma mobilidade, uma capacidade de reproduzir-se caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como eternamente novos. Em nível mais restrito, podemos lembrar os mobiles de Calder ou de outros autores, estruturas elementares que possuem justamente a capacidade de mover-se no ar, assumindo disposições espaciais diversas, criando continuamente seu próprio espaço e suas próprias dimensões. Em nível mais amplo, lembramos a nova Faculdade de Arquitetura da Universidade de Caracas, definida como “a escola a inventar todos os dias”: as salas dessa escola são constituídas de painéis móveis, de modo que professores e alunos, consoante o problema arquitetônico e urbanístico em exame, constroem o ambiente de estudo apropriado, modificando continuamente a estrutura interna do edifício¹⁹⁵.

Como obra em movimento, é possível citar ainda “Bichos”, de Lygia Clark. Neste trabalho, o espectador modifica a obra à medida em que as

¹⁹⁵ Obra aberta, 2010, p.51

dobras e as aberturas vão sendo feitas; no entanto, percebe-se uma limitação de possibilidades em sua forma, já que a proposta da artista consolida-se numa mudança desejada. Apesar das muitas possibilidades de modificações nas formas – que possibilitam inúmeras outras formatividades – a intenção da artista permanece demarcada no trabalho: a manipulação do objeto é regrada pela sua forma.



Alexander Calder
Mobile, 1932
Tate Gallery, Londres
Fonte: ARS, NY e DACS



Lygia Clark
Bicho, 1960
Crédito: Marcelo Corrêa

Nicolas Bourriaud, afirmando que “a atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais”¹⁹⁶, realiza reflexões acerca da arte contemporânea discutindo os trabalhos de artistas como Felix Gonzalez-Torres, Philippe Parreno, Sophie Calle, Maurizio Cattelan, Christine Hill, Rirkrit Tiravanija, entre muitos outros¹⁹⁷ – artistas cujas poéticas se situam numa esfera inter-humana, com práticas artísticas constituídas por realizações cotidianas. Tomando Tiravanija como exemplo:

¹⁹⁶ Estética relacional, 2009. p.15

¹⁹⁷ Cf. Estética relacional, 2009 e Pós-produção, 2009.

Quem visita uma exposição de Rirkrit Tiravanija – *Untitled (One Revolution per Minute)*, por exemplo – tem dificuldade em distinguir a fronteira entre a produção do artista e sua própria produção. Uma bancada com crepes, cercada por uma mesa invadida pelos visitantes, ocupa o centro de um labirinto de bancos, catálogos, tapeçarias; quadros e esculturas dos anos 1980 (...) dão ritmo ao espaço. Diante de uma obra que consiste essencialmente no consumo de um prato, e por meio da qual os visitantes, tal como o artista, são levados a executar gestos cotidianos, onde termina a cozinha e onde começa a arte? Essa exposição mostra claramente uma vontade de inventar novos vínculos entre a atividade artística e o conjunto das atividades humanas, com a construção de um espaço narrativo que encaixa obras ou estruturas do cotidiano dentro de uma forma-enredo, tão diferente da arte tradicional quanto uma festa rave comparada a um show de rock.¹⁹⁸

Nesse caso, é possível perceber a dissolução das fronteiras do “fazer arte” e “fazer com arte”, definidas por Luigi Pareyson. Como afirma Bourriaud, na poética de Tiravanija

A obra fornece uma trama narrativa, uma estrutura a partir da qual se forma uma realidade plástica: espaços destinados à realização de funções cotidianas (ouvir, música, comer, descansar, ler, discutir), obras de arte, objetos. O visitante de uma exposição de Rirkrit Tiravanija é colocado diante do processo de constituição do sentido de sua própria vida, por meio do processo paralelo (e semelhante) de constituição do sentido da obra.¹⁹⁹

Esse novo contexto de poéticas artísticas é o que Bourriaud denomina de “estética relacional”: um fenômeno em que

a obra de arte pode consistir num dispositivo formal que gera relações entre pessoas, ou nascer de um processo social (...) cuja característica determinante é considerar o intercâmbio humano como objeto estético em si.²⁰⁰

Desse modo, temos a potencialização da “hibridação interformativa” de Valente, em que artista e espectador-artista deixam de realizar seus processos

198 BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção, 2009. p.51-52

199 *Ibidem*, p.52

200 *Ibidem*, p.32

criativos separados para criarem juntos, unindo suas formatividades e fazendo com que a obra nasça e se constitua na consciência de ambos ao mesmo tempo. Tais poéticas se apresentam como uma herança duchampiana:

O espaço de reflexão aberto pelo “coeficiente de arte” de Marcel Duchamp, que tenta delimitar exatamente o campo de intervenção do receptor na obra de arte, hoje consiste numa cultura interativa que apresenta a transitividade do objeto cultural como fato consumado. Com isso, esses elementos apenas corroboram uma evolução que ultrapassa largamente o domínio exclusivo da arte: é no conjunto dos vetores de comunicação que o grau de interatividade é ampliado.²⁰¹



Rirkrit Tiravanija
Untitled (One Revolution per Minute), 1996

201 BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional, 2009. p.36

No contexto brasileiro, é possível também citar artistas que vem construindo suas poéticas em consonância com os desdobramentos da arte contemporânea, criando obras interativas, participativas, colaborativas, em movimento ou relacionais.

Na exposição Move!²⁰², realizada em São Paulo, no SESC Belenzinho, o performer Maurício Ianês apresentou um trabalho colaborativo com o estilista Alexandre Herchcovitch. Nele, Ianês atuava como um manequim vivo, servindo de suporte para as roupas criadas pelo estilista, sendo que a proposta era que os espectadores presentes trocassem de roupa com o artista: o sujeito que se propusesse à experiência deveria indicar ao *performer* uma peça de roupa que gostaria de levar, cedendo em troca uma peça que estivesse vestindo.



Maurício Ianês e Alexandre Herchcovitch
Ligadura, 2013
Sesc Belenzinho

202 A mostra, realizada entre 09 e 19 de março de 2013, discutia arte, moda e comportamento por meio de instalações criadas por artistas e estilistas. Com curadoria de Cecilia Dean, David Colman e Antonio Haslauer, a mostra contou com a participação de Ricardo de Castro, Dudu Bertholini, Banzai Studio, Pedro Lourenço, Cynthia Rowley, Ryan McNamara, Diane von Fürstenberg, Oskar Metsavaht, Vik Muniz, Francisco Costa, Alexandre Herchcovitch, Maurício Ianês, Rob Pruitt, Marc Jacobs e Peter Coffin.



Mauricio Ianês
Sem título (A bondade de estranhos), 2008
28ª Bienal de Arte de São Paulo

Anos antes, na 28ª Bienal de São Paulo, o artista já havia apresentado a performance “A bondade de estranhos”: Ianês dependia da colaboração das pessoas que visitavam a exposição para receber comidas, bebidas e roupas (uma vez que iniciou o trabalho nu).

Outro artista a explorar processos criativos diferentes daqueles tidos como mais convencionais até a primeira metade do século XX é Nardo Germano, que desenvolve uma poética de abertura à participação dos espectadores. Em seu trabalho de performances participativas “Corpo Coletivo” iniciado em 2006 e que se estendeu por vários anos como parte da série artística Auto-Retrato Coletivo (1987-), o artista foi às ruas vestindo camisetas brancas, propondo às pessoas que encontrava pelo caminho que expressassem “o seu pensamento ou sentimento sobre a identidade coletiva”, fazendo isso “através de textos, desenhos, símbolos etc” ²⁰³. Nesse trabalho, o

203 GERMANO, Nardo. Auto-Retrato Coletivo, 2007. p.103

espectador era convidado a participar inserindo seu próprio repertório na vestimenta de Germano.



Nardo Germano
Corpo Coletivo, 2006 (*performance* de 2008)
Praça Princesa Isabel, São Paulo

Fonte:

<http://www.nardogermano.com/autoretrato coletivo/corpo coletivo/performance/corpo coletivo.htm>

Crédito: Agnus Valente, 2008.

Apesar de o proponente delimitar o material a ser utilizado – no caso, canetas coloridas –, a obra se construía à medida que a camiseta ia sendo modificada pelos espectadores em processos autorais que Nardo Germano concebe como “Poética da Autoria Aberta”²⁰⁴, como na *performance* realizada em 2008, na Praça Princesa Isabel, em São Paulo.

Não se limitando às artes plásticas, lembro-me de uma experiência na

204 *idem*. [Autor] Retrato Coletivo, uma Poética da Autoria Aberta. 2012, p.32-39

peça teatral “Folias Galileu”, em que um dos atores, em uma das cenas da peça itinerante, falava aos espectadores justamente sobre a ressignificação como algo comum ao ser humano. Apontando para um balde utilizado como lixo e uma vassoura ao canto do cenário, questionava o que o público percebia. Diante da resposta esperada, dos objetos exercendo as funções que em primeira instância lhes pareciam cabíveis, o ator retirava o saco de lixo do balde e trazia o objeto para si perguntando mais uma vez ao público o que poderia ser aquele objeto além de um recipiente de descartes. Então surgiam as respostas: “um banco, se virado ao contrário” ou “um instrumento de percussão”, dentre outros. Trazendo a vassoura junto ao balde, o ator retirava do bolso um fio de barbante e esticava-o junto ao cabo da vassoura, posicionando esta sobre o balde. Então perguntava novamente o que poderia ser aquilo. Ao mesmo tempo que o ator possuía um texto que já previa uma solução para as questões que levantava, ele era levado a considerar outras linhas de pensamento à medida que cada espectador ressignificava os objetos. Enquanto alguém dizia que a vassoura com o fio esticado sobre o balde parecia uma jangada, o ator colocava sua visão de forma humorada dizendo que aquilo poderia ser um “contrabalde”, manipulando os três objetos como se estivesse tocando um contrabaixo.

Enfim, os exemplos se multiplicam à medida que prosseguimos com a discussão. Contudo, em tempo de finalizar esta dissertação, é preciso ressaltar que, independentemente da poética construída pelo artista, a ideia do espectador-artista se apresenta no campo da Estética, empoderando a pessoa diante de qualquer obra de arte, seja ela o que por ora se habituou chamar de obra convencional (pintura, escultura, desenho, gravura, etc), ou seja ela uma obra interativa, participativa, colaborativa ou relacional.

Considerações finais

O empoderamento e a emancipação

Nos exemplos apresentados no terceiro capítulo deste trabalho, ao mesmo tempo que considere a interferência do espaço físico na leitura da obra de arte, desconsidere a atuação de educadores, textos de parede, propostas curatoriais na disposição das obras, entre outros fatores que influenciam no contato com a obra de arte. Em suma, falo de fatores institucionais, inevitáveis no caso das obras se encontrarem em exposições de museus e centros culturais.

Falei de inventividade na leitura da obra de arte, da percepção e construção do conjunto de relações no contato com o trabalho artístico, no entanto, não falei sobre as circunstâncias que podem interferir na construção da formatividade da relação própria de cada espectador com a obra de arte. Por isso quero retomar aqui, e já encaminhando para a finalização deste trabalho, alguns pontos apresentados na introdução desta dissertação, referentes às minhas experiências como espectador e educador no espaço expositivo. Também aproveito para dizer que o que vou abordar nos próximos parágrafos se mostra preste para a continuidade da pesquisa após o mestrado.

A prática que relatei ter buscado como educador, prática esta contrária às chamadas visitas guiadas, em que se prevalece o discurso curatorial e institucional junto de explicações sobre o que é determinada obra e sobre o que diz, calcava-se no que hoje vejo como uma subversão do papel institucional do educativo. Com essa reflexão sobre formatividade realizada nas páginas anteriores, posso afirmar que buscava, em minha prática, construir e reconstruir as formatividades das obras em conjunto com quem se propunha a fazer isto comigo e vice-versa.

Entendo que o educador/mediador deva atuar como um “mestre ignorante”, que “não ensina seu saber aos alunos, mas ordena-lhes que se aventurem na floresta das coisas e dos signos, que digam o que viram e o que pensam do que viram, que o comprovem e o façam comprovar”²⁰⁵. Tomando-a emprestada de outras áreas de conhecimento e adequando-a ao contexto da relação entre espectador e obra de arte em exposições, quero utilizar a ideia de “empoderamento” para problematizar a posição do espectador no espaço expositivo.

Segundo Maria Elisabeth Kleba e Agueda Wendausen, “o empoderamento é um termo multifacetado que se apresenta como um processo dinâmico, envolvendo aspectos cognitivos, afetivos e condutuais”²⁰⁶. As pesquisadoras ainda afirmam que, dentre outros sentidos que o conceito pode carregar²⁰⁷, elas assumem a ideia de empoderamento como um “processo de mobilizações e práticas que objetivam promover e impulsionar grupos e comunidades na melhoria de suas condições de vida, aumentando

205 RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado, 2012. p.16

206 Saude soc. [online]. 2009, vol.18, n.4. p.733

207 Kleba e Wendausen afirmam que o conceito de empoderamento deriva do termo de língua inglesa *empowerment*. Segundo as pesquisadoras, 'apesar de esse termo ter na literatura “uma abordagem voltada para melhorar a situação e a posição dos grupos mais vulneráveis”, na tradição anglo-saxônica do liberalismo civil e religioso a palavra empower tem como tradução os verbos transitivos autorizar, habilitar ou permitir' (2009, p.735). Além de apontarem para um cuidado com esse sentido do termo, Kleba e Wendausen ainda afirmam que no Brasil há também um outro sentido para o conceito que caminha para o assistencialismo. Quero enfatizar aqui que, ao utilizar o termo empoderamento, não me refiro a nenhum desses dois sentidos.

sua autonomia”²⁰⁸. Numa linha semelhante, Rodrigo Rossi Horochovski apresenta a ideia de empoderamento como “a capacidade de os indivíduos e grupos terem controle sobre o que lhes afeta, escolhendo, com maior grau possível de autonomia, seus cursos de ação em múltiplas dimensões”²⁰⁹. Rute Vivian Angelo Baquero explora a ideia de empoderamento sob a luz do pensamento de Paulo Freire. Segundo Baquero, Freire propõe uma concepção de empoderamento voltado para o social, e não um empoderamento fechado no indivíduo:

mesmo quando você se sente, individualmente, mais livre, se esse sentimento não é um sentimento social, se você não é capaz de usar sua liberdade recente para ajudar os outros a se libertarem através da transformação da sociedade, então você só está exercitando uma atitude individualista no sentido do empowerment ou da liberdade²¹⁰.

Ainda assim, Paulo Freire considera a importância do empoderamento individual quando este último se volta para a realidade social. Baquero afirma que, na perspectiva do pensador brasileiro, “o empoderamento individual, fundado numa percepção crítica sobre a realidade social, é fundamental, mas tal aprendizagem precisa ter relação com a transformação mais ampla da sociedade”²¹¹.

Mas por que levanto essa questão do empoderamento no final da reflexão desta pesquisa? Respondo: o espaço expositivo muitas vezes se dá por relações de poder, estruturado por discursos “oficiais” que podem não favorecer ou que podem oprimir as relações de inventividade que se transformam em diferentes formatividades na leitura da obra de arte. Considero assim que o educador/mediador pode ser um agente do empoderamento. No entanto, empoderar não significa emancipar; empoderar

208 Saude soc. [online]. 2009, vol.18, n.4. p.735

209 Empoderamento: definições e aplicações, 2006, p.01. Artigo publicado no 30º Encontro Anual da ANPOCS.

210 FREIRE *apud* BAQUERO. Empoderamento: instrumento de emancipação social? - Uma discussão conceitual In: A situação das Américas: democracia, capital social e empoderamento. Revista Debates, 2012. p.180-181

211 BAQUERO, *idem*. p.181

“envolve um processo de conscientização, a passagem de um pensamento ingênuo para uma consciência crítica”²¹², sendo que

a conscientização é um processo de conhecimento que se dá na relação dialética homem-mundo, num ato de ação-reflexão, isto é, se dá na práxis (FREIRE, 1979). Conscientizar não significa manipular, conduzir o outro a pensar como eu penso; conscientizar é “tomar posse do real”, constituindo-se o olhar mais crítico possível da realidade; envolve um afastamento do real para poder objetivá-lo nas suas relações.²¹³

E para que se conscientize, o diálogo se faz mais do que necessário; ele é a base desse processo:

Assim, o diálogo, enquanto instrumento do processo de conscientização, constitui-se em “um encontro dos humanos para refletirem sobre sua realidade tal como a fazem e re-fazem” (FREIRE e SHOR, 1986, p. 123). O diálogo não se constitui em mera verbalização de palavras e não tem como objetivo a transferência de conhecimento especializado, mas problematizar a forma oficial do conhecimento, questionando as relações dominantes que o produziram. Dessa forma, envolve um processo de contestação e redescoberta do conhecimento. O diálogo está a serviço de uma educação para a emancipação²¹⁴.

Portanto, o empoderamento do espectador se faz pelo diálogo e contra os discursos prontos da crítica, da curadoria e do mercado. Empoderar o espectador significa o educador não se utilizar de mecanismos embrutecedores que oprimem os sujeitos em suas interpretações, e para isso significa também se empoderar, tomar consciência na relação com o outro. Como afirma Baquero, referenciando ainda Paulo Freire, “a tomada de consciência não se dá de forma isolada, mas através das relações que os homens estabelecem entre si, mediados pelo mundo”²¹⁵. Dessa forma, o empoderamento não é emancipação, mas um caminho para esta última. Ninguém emancipa ninguém, mas empoderando pelo diálogo, proporciona-se

²¹² *Ibidem*, p.181

²¹³ *Ibidem*, p.181

²¹⁴ *Ibidem*, p.182

²¹⁵ *Ibidem*, p.182

um ambiente favorável à emancipação, ainda que não se possa garantir isso.

O espectador-artista é o espectador empoderado

E esse espectador empoderado é o que chamo de espectador-artista. O espectador que tem a possibilidade de realizar o ato criador do qual fala Marcel Duchamp; o espectador que tem a possibilidade de construir suas formatividades na leitura da obra de arte; o espectador que encontra o caminho para a emancipação. Como afirma Jacques Rancière

a emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto²¹⁶.

As palavras de Rancière dialogam com o que procurei construir nessa dissertação: uma reflexão que problematizasse a posição do espectador, verificando a relação entre o processo de criação do artista e o processo de interpretação de quem se propõe a ler uma obra de arte.

Retomando em linhas gerais, apresentei uma reflexão crítica ao pensamento de Luigi Pareyson acerca da criação artística e da interpretação

²¹⁶ O espectador emancipado, 2012. p.17

da obra de arte, tendo por elemento disparador o pensamento duchampiano em relação ao ato criador. Nessa problematização, apresentei ideias que mostram que a interpretação é também um processo de formação e produção (Pareyson e Napoli), e que o espectador também “executa” a obra de arte – atividade esta que não se restringe aos músicos quando tocam uma peça escrita em uma partitura ou aos atores quando encenam um texto dramatúrgico em um espetáculo teatral (Pareyson). E se, no fazer artístico, o artista descobre soluções para a obra em construção (Salles), o espectador também descobre suas soluções e desdobra a obra em sua interpretação (Eco). Pareyson fala da criação artística ser permeada pelo que ele chama de “espiritualidade” do artista – o que se deve entender por modos de ser, crenças, história, sentimentos e cultura do artista; Eco, discípulo de Pareyson, fala sobre a interpretação ser permeada pela cultura, pelos gostos, pelas tendências e pela situação existencial do espectador. Em ambos, o que se tem são os modos da existência humana sustentando os processos de criação/interpretação.

Apresentei ainda uma discussão sobre como a interpretação da obra de arte envolve atividades que podem ser comparadas às do artista, já que na falta de um ato de recriação, o objeto artístico não pode ser percebido como uma obra de arte (Dewey). Considerando que cada pessoa possui uma diferente formação, Dewey aponta que o espectador deve passar por operações semelhantes à do artista: de escolher, simplificar, esclarecer, abreviar e condensar. E esse processo de criação envolve uma construção de conhecimento (Salles e Pareyson).

Assim como o fazer, a interpretação também implica o tentar e uma série de esforços: tanto o processo de criação quanto o processo de interpretação envolvem uma gama de possibilidades habitando o mesmo lugar (Salles e Eco). E se o desejo do artista pede uma recompensa material (Salles) e se a arte é uma “extrinsecação” física (Pareyson), aqui se tem a ideia que consolida a figura do espectador-artista: as trocas que podem surgir

no espaço expositivo, as conversas e as interpretações da obra de arte se materializam pela fala, a qual o próprio Pareyson reconhece como uma materialização devido ao seu aspecto físico, o som.

Se a ideia de obra de arte pressupõe uma criação, esta é contínua, dependendo somente do contato da pessoa com a obra. Assim, se todo artista é também espectador de sua própria obra, todo espectador é também artista da obra com que se propõe a entrar em contato e interpretar. Diante do “questionamento ‘quem é habilitado a criar?’ ”²¹⁷, o artista alemão Joseph Beuys “responde: ‘aqueles que conhecem a linguagem do mundo, ou seja, você e eu...’ ”²¹⁸.

²¹⁷ BORER *apud* EUGÊNIO, In: *Recriação conceitual*, 2012. p.17

²¹⁸ *Idem*, p.17

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Eduardo. Relações simbólicas entre artista e espectador: uma conversa entre Marcel Duchamp e Carl G. Jung. **Pesquisa em Debate**, edição 11, v. 6, n. 2, jul/dez 2009. ISSN 1808-978X.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009. Tradução: Denise Bottmann.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009. Tradução: Denise Bottmann.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é educação**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Tradução: José Pedro Antunes.

COUTINHO, Rejane G.. Estratégias de mediação e a abordagem triangular. In: BARBOSA, A. M.; COUTINHO, R. G.. (Org.). **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Tradução: Vera Ribeiro.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986. Tradução: Cecília Prada e Vera de Campos Toledo.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2010. Tradução: Giovanni Cutolo.

EUGÊNIO, Edison. **Recriação conceitual**: reflexões sobre a resignificação da obra de arte como um fator criativo. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, São Paulo, 2012.

EUGÊNIO, Edison. **Reflexões sobre a prática educativa em espaços expositivos**. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, São Paulo, 2011.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GERMANO, Nardo. **Auto-Retrato Coletivo**: poéticas de abertura ao espectador na [des]construção de uma identidade coletiva. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, São Paulo, 2007.

GERMANO, Nardo. **[Autor]retrato Coletivo, uma Poética da Autoria Aberta**: Poética da Autoração, Poéticas em Coletividade e uma Taxonomia para a Espect-Autoria – agenciamento autoral dos espectadores nas artes participativas e interativas. 2012. 230 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, São Paulo, 2012.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012. Tradução: Álvaro Cabral.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

NAPOLI, Francesco. **Luigi Pareyson e a estética da formatividade**: um estudo de sua aplicabilidade à poética do *ready-made*. 2008. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura – IFAC / Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2008.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993. Tradução: Ephraim Ferreira Alves.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Tradução: Maria Helena Nery Garcez.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. Tradução: Ivone C. Benedetti.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. Tradução: Lílían do Valle.

RIVERA, Tania. Gesto analítico, ato criador. Duchamp com Lacan. In: Pulsional: Revista de Psicanálise, ano XVIII, nº184, dezembro/2005.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SILVA, Susana Gomes. Para além do olhar: a construção e a negociação de significados pela educação museal. In: BARBOSA, A. M.; COUTINHO, R. G.. (Org.). **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Tripé 2010: escrita: paralelo 30**. São Paulo, 2011.

VALENTE, Agnus. **Útero .': Cosmos**: hibridações de meios, sistemas e poéticas de um *sky-art* interativo. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP, São Paulo, 2008.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Tradução: Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales.

Sites

ABDO, Sandra. Sobre o problema da autonomia da arte e suas implicações hermenêuticas e ontológicas. 2005. Artigo publicado na página http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200018

BAQUERO, R. V. A. Empoderamento: instrumento de emancipação social? Uma discussão conceitual. Revista Debates. Porto Alegre, v.6, n.1, p.173-187, jan/abr, 2012. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/debates/article/viewFile/26722/17099>

GERMANO, Nardo. CORPO COLETIVO: Performances participativas da série AUTO-RETRATO COLETIVO. Disponível em http://www.nardogermano.com/autoretratocoletivo/corpocoletivo/performances_corpo_coletivo.htm

HOROCHOVSKI, R. R. Empoderamento: definições e aplicações, 2006, p.01. Artigo publicado no 30º Encontro Anual da ANPOCS. Disponível em http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=3405&Itemid=232

KLEBA, E.; WENDAUSEN, A. Saude soc. [online]. São Paulo. Out-Dez/2009, vol.18, n.4. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12902009000400016&lng=en&nrm=iso&tlng=pt

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. **Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty**. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>

VALENTE, Agnus. ÚTERO .'. COSMOS. Disponível em <http://www.uteroportantocosmos.agnusvalente.com/>

<http://bienal.org.br/post.php?i=349>
Acessado em 28-05-2016 às 21h32

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/calder-mobile-l01686>
Acessado em 28-05-2016 às 21h18

<http://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2012/08/sp-ve-retrospectiva-de-lygia-clark.html>
Acessado em 28-05-2016 às 21h07

<http://www.sp.senac.br/jsp/default.jsp?newsID=DYNAMIC.oracle.br.dataservers.ContentEventDataServer18.selectEvent&template=946.dwt&event=1556>
Acessado em 28-05-2016 às 20h45

<http://www.moma.org/collection/works/79766>
Acessado em 25-09-2015 – 8h14

<http://www.thukralandtagra.com/urban-manners-2/>

Acessado em 23-09-15 – 07h52

<https://www.flickr.com/photos/sescsp/4187786235>

Acessado em 23-09-15 às 09h13

<http://www.coolhunting.com/culture/artists-thukral>

Acessado em 23-09-15 às 09h16