



**O SENTIDO INACABADO DAS ARTES:
RECEPÇÃO ESTÉTICA E SUAS CONTRIBUIÇÕES
PARA A INTERFACE ARTE E HISTÓRIA**

***THE MEANING OF UNFINISHED ART:
AESTHETICS AND RECEIVE CONTRIBUTIONS
FOR INTERFACE AND ART HISTORY***

FERRO, Luís Felipe¹

RESUMO

A partir da constatação da escassez de estudos de recepção estética em exposições de arte na literatura brasileira, o presente artigo visa propor questionamentos para pensarmos a importância da recepção estética para posicionar histórico-culturalmente as diversas artes. Procuramos, no desenrolar deste trabalho, ressaltar a contribuição proporcionada pelo estudo conciso da recepção estética para a compreensão pormenorizada de um processo psicossocial, tendo, para tal, a arte como mediadora. Em campo pragmático, procuramos, ainda, proporcionar alguns apontamentos para a realização de entrevistas com o público de exposições de arte, sustentando, em aplicação prática, o levantamento de dados e a análise de sua recepção estética.

Palavras-chave: Recepção estética; exposições de arte; público de arte.

ABSTRACT

Observing the scarcity of studies of aesthetics reception in art exhibitions in Brazilian literature, this article presents questions to ponder about the importance of these studies to place historic-culturally the arts. We intend, in the course of this work, to highlight the contribution offered by the concise studies of aesthetics reception for detailed understanding of a psychosocial process, having the art as a mediator. In the pragmatic field, we intend, still, to provide some notes for interviewing the public of art exhibitions, underpinning, in practical application, the collection of data and the analysis of the aesthetics reception.

Keywords: Aesthetics Reception; art exhibitions; public of art

¹ Mestre pelo departamento de Psicologia Social e do Trabalho da faculdade de Psicologia da Universidade de São Paulo – IPUSP. Professor Assistente (Dedicação Exclusiva) do curso de Terapia Ocupacional do departamento de Terapia Ocupacional da Universidade Federal do Paraná – UFPR. E-mail: luisfelipeferro@gmail.com.



Introdução

Vários questionamentos populararam o processo de pesquisa acadêmica que nos propomos ao levantar e analisar a opinião do público de duas exposições de arte². Deparamo-nos neste percurso com a complexidade da recepção estética.

Este artigo se compôs de explorações literárias e acadêmicas advindas deste processo, procurando preencher uma fenda presente na literatura brasileira quando o assunto tratado é recepção estética de exposições de arte.

Procurando proporcionar apontamentos para a construção de uma base sólida para pesquisas neste campo, analisaremos criticamente, ao longo do trabalho, algumas posturas que vêm acompanhando o campo da recepção estética, seus questionamentos e transposições.

Abordar amplas questões filosóficas próprias a este campo nos proporcionará base para pousarmos no espaço expositivo, ressaltando as múltiplas influências que este exerce na recepção estética, vislumbrando-o como materialização discursiva.

Finalizaremos procurando explicitar os questionamentos levantados durante nosso percurso de aplicação dos estudos teóricos na prática concreta das entrevistas com o público.

Adentremos em nosso objeto de estudo.

Recepção Estética - Apontamentos

*Uma obra de arte não
chega a sê-lo se não é
recebida³.*

A obra de arte só apresenta existência quando em contato com um público que a

recebe esteticamente. No entanto, em seu percurso histórico, a área de estudo da recepção estética já se embateu e transpôs alguns entraves metodológicos que obscureciam uma análise mais pormenorizada da obra em sua existência em um mundo de intersubjetividades.

A visão idealista da obra de arte; o problema do objetivismo e do subjetivismo; a ingenuidade sobre as influências da amplitude expositiva e discursiva sobre a recepção estética; são alguns destes obstáculos que ao serem aplainados e desmembrados com uma atenção cautelosa permitem uma análise mais adequada de nosso objeto de estudo, desembocando na afirmação da obra de arte como mediadora de um processo psicossocial a ser compreendido.

A visão idealista da obra de arte

*Não há objetos reconhecidos como
artísticos universalmente, em todas as épocas e
por todos os homens, nem tampouco
propriedades fixas para todas as culturas ou
classes sociais⁴.*

Para podermos visualizar adequadamente a problemática da visão idealista nas artes plásticas em sua relação com a recepção estética, sua concepção, o papel do artista, das obras, do público, é necessário, de antemão, percorrermos um resumido trajeto pela “história das Belas Artes”.

Para Canclini⁵, a noção de artes plásticas começa a se instaurar no século XV, apresentando uma relação intrínseca com as mudanças econômicas, sociais e culturais vivenciadas nesse século, levando posteriores três séculos para alcançar a noção evidenciada usualmente nos dias atuais.

A arte, até então, se encontrava submissa à tutela religiosa e cortesã. As obras eram encomendadas aos artífices pelo

² A pesquisa referida compõe a dissertação em andamento realizada pelo autor na Universidade de São Paulo.

³ CANCLINI, Néstor Garcia. *A socialização da arte: Teoria e prática na América Latina*. Tradução de Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1984, p.39.

⁴ CANCLINI, Néstor Garcia, *op. cit.*, p. 77.

⁵ *Ibidem*



poder eclesiástico, com propostas fechadas que deveriam somente ser reproduzidas, sem espaço para criatividade nem originalidade nas obras. A corte impunha seus gostos aos artífices, que até então não eram considerados socialmente como criadores⁶.

Com o desligamento progressivo do controle eclesiástico e com o desenvolvimento do capitalismo, a burguesia emerge e um novo campo de consumo se apresenta aos artistas. Peças que não haviam sido solicitadas passam a ser produzidas pelos artistas.

Bastide⁷ coloca:

“No início o artista foi um escravo ou artesão, com salário igual ao dos artesãos de outros ofícios. Portanto, só podia melhorar sua condição social pondo-se a serviço de um rico mecenas”.

Essa pretenciosa “libertação” da arte, no entanto, logo se amolda às exigências desse novo mercado burguês. Intermediários passam a ditar à obra seus temas, conforme pedidos dos compradores.

Com efeito, a aparição, no Renascimento, da noção de 'artista' como criador a que está ligado um mérito pessoal determinou uma primeira ruptura na função social da arte, na medida em que esta se tornara correlativamente objeto de fruição privativa, ao passo que, anteriormente, pertencia de direito e de fato a toda a comunidade⁸.

Nos séculos XVI e XVII, começa a se presenciar, à figura do artista, uma ligação com o status de criador, de gênio. O artista passa a ser tomado como importância vinculada às obras.

Outra das facetas da arte, atualmente ainda evidenciável e que se compõe a partir

do século XVIII, é a de que as obras possuem um ilusório sentido universal⁹.

Os séculos XVIII e XIX contribuem para consolidar essa concepção romantizada da arte. O artista aqui estaria em íntimo contato com um plano sutil, ao qual somente ele teria acesso e o poder de materializá-lo no palpável através de sua arte. Nesse contato, o artista imprimiria na obra de arte, em marca indelével, algum aspecto desse plano intangível para ser apresentada a mortais obsoletos – a marca acompanharia a obra a qualquer lugar ou tempo que essa por ventura viesse a se encontrar, e comporia seu sentido, completo em unicidade. O artista, conforme nos coloca Bastide¹⁰ poderia era considerado até mesmo como um santo, “testemunho disso são as histórias de artistas que, tendo ordem de pintar um quadro, retiram-se para o deserto onde vivem uma vida de anacoreta e de meditação puramente espiritual, sem sequer tocar num pincel e depois, de volta à corte, encerram os segredos do mundo em três traços, um botão de flor, uma asa de pássaro”¹¹.

O artista, na premissa romântica, estaria totalmente livre das situações mundanas, conseguindo desvincular-se, teoricamente, das situações históricas, dos intermediários, do público na produção de obras de caráter universal.

Ao público caberia, em seu contato com a arte, procurar elevar-se a um estado sublime em que o encontro com a obra pudesse se dar em completude e essa, por fim, pudesse transmitir seu transcendente significado. Nesse circuito romântico, a arte e seu sentido passam a ser impostos ao público, e a esse seria reservado o papel de contemplação passiva das obras¹².

Na visão idealista, a obra, com seu sentido não aberto a negociações, produzido em exclusividade pelo artista,

⁶ *Ibidem*

⁷ BASTIDE, Roger. A sociologia do produtor de arte. IN: *Arte e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979, p.70-83, p.74-5.

⁸ LEENHARDT, Jacques. Recepção da obra de arte. IN: DUFRENNE, Mikel (org.). *A estética e as ciências da arte*. Lisboa: Bertrand, 1982, p.62.

⁹ CANCLINI, Néstor Garcia, *op. cit.*

¹⁰ BASTIDE, Roger, *op. cit.*

¹¹ *Ibidem*, p. 78.

¹² PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3.ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.



compõe seu contato unilateral com o público – obra de arte fala, público se cala e escuta.

O objetivismo na recepção estética

...o processo de interpretação não é fechado, porque logo, sob a solicitação de novos pontos de vista, intencionalmente buscados ou casualmente ocorridos, novas descobertas premem, uma revisão se impõe, e o processo se reabre com toda uma nova trajetória de propostas, verificações, descobertas, revelações.¹³

Variações de público em raça, momento histórico, sociedades, diferentes rostos e vozes, todos sucumbiriam frente a uma única verdade – a verdade da obra de arte.

Pensamentos, sensações, lembranças, histórias de vida, indivíduos em diversidade de relações com a obra, tudo se apresentaria como equívoco a ser transposto por um silêncio imposto a esses fenômenos, em detrimento ao ilusório sentido único e universal da obra de arte.

Através da ilusão de uma composição inicial de sentido da obra com seu produtor que a acompanharia em diferentes situações e épocas, um mundo objetivo toma lugar.

A esse mundo não haveria utilidade qualquer em dar voz às diferentes relações que a obra apresentaria com público diverso, com pessoas distintas, pois já haveria a priori um sentido único que os atravessaria a todos. Aos expectadores seria relegado o descaso frente às suas opiniões e composições com a obra, frente ao impacto e efeito desta obra em determinado público ou indivíduo.

Em adição, críticos de arte despreparados, em ilusório e prepotente conhecimento de todos os meandros da obra em seu percurso social, ditariam ao público a forma de se relacionar com a obra. O público vestiria seu cabresto, procuraria anular, como se possível, toda

sua vivência em um mundo compartilhado, na intenção de experienciar tal forma e sentido únicos de se relacionar com a obra – falhariam! Ressaltariam, todavia, na frustração da tentativa, a impossibilidade de sua nulificação frente à obra, se afirmando em existência humana e subjetividade na afirmação do “não entendi dessa forma” ou “para mim significou algo diferente...” ou ainda no silêncio de uma relação íntima e reservada na composição de sentido para com a obra.

Determinado expectador poderia compor até mesmo diferentes sentidos em diferentes épocas de sua vida. Nada raro assistirmos a um filme considerado de excelente qualidade em nossa juventude e revisto em julgamento na velhice; escutarmos a uma música charmosa e acalentadora na atualidade que na infância nos irritava; olhar um quadro com “outros olhos” de um instante para outro.

Os sentidos se fariam múltiplos quando a obra se encontrasse com diferentes indivíduos, de diferentes sociedades e momentos históricos – o objetivismo na recepção estética cede.

O problema do subjetivismo na recepção estética

Doravante meu corpo pode comportar segmentos tomados do corpo dos outros assim como minha substância passa para eles, o homem é espelho para o homem¹⁴

Demonstramos até o momento que o caminhar objetivo pela análise de dados próprios ao campo da recepção estética é claudicante e não consegue ancorar metodologicamente a amplitude da recepção estética das exposições de arte.

Percebemos e ressaltamos a existência do sujeito e seu contato e composição de sentido com o objeto, em

¹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 23.

¹³ *Ibidem*, p. 228.



nosso caso a obra de arte. Inserimos um quesito para pensarmos a recepção estética, o subjetivismo.

Pois bem, existem alguns obstáculos ainda para o percurso que nos propomos no início do artigo – a afirmação da obra de arte como mediadora de um processo psicossocial a ser compreendido.

Uma grande contribuição do subjetivismo para a arte foi a de repensar o papel do público na recepção estética¹⁵. Da passividade e contemplação, o público começa a ser visto como compositor de sentido em sua relação com a obra de arte. No entanto, esse novo papel não se encontra livre de críticas.

Em suposta liberdade no contato com a obra, o subjetivismo capacita o indivíduo-expectador como um Deus em seu dom transcendente de criação¹⁶. Em contato com a obra, o público criaria sem restrições, sem limites e influências por parte do mundo, de discursos, de semelhantes ou de qualquer quesito expositivo – o mundo, o sentido, a vivência seriam moldadas somente pelo sujeito.

Uma existência em liberdade onírica seria imposta à obra de arte, seria-lhe outorgado, e a seus expectadores, um mundo desconectado de toda a intersubjetividade e complexidade de relações próprias ao mundo humano.

O indivíduo, em sua subjetividade, criadora de um mundo sem influências da sociedade que o cerca, seria unicamente responsável pela composição de sentido para a obra de arte. Influências sociais em determinado grupo de indivíduos seriam desconsideradas em apologia a uma pretensa intensidade subjetiva.

Feliz no recordar que toda operação humana, até a mais receptiva, tem sempre um caráter ativo, esta concepção acaba por exagerar a atividade numa absoluta criatividade, esquecendo que é difícil pensar numa

receptividade mais ativa que a leitura de uma obra de arte, onde o receber é reconstituir, fazer reviver, interpretar, penetrar, colher, e onde, na verdade, trata-se não de inventar mas de executar, não de criar mas de recriar, não de dar a vida mas de despertá-la¹⁷.

Modos e interações sociais amplas e complexas de determinados momentos históricos não se sustentariam no mundo subjetivista. Qualquer funcionamento estruturalista da sociedade daria lugar a uma exaltação da ilusão do homem como ser único, completo em si próprio e teoricamente livre de sua sociedade e momento histórico.

Margareth Rago, em um artigo voltado para o estudo da contribuição foucaultiana no campo do conhecimento, coloca:

... ele [Foucault] afirma que nada temos de natural, que nem mesmo o ato de comer poderia ser assim pensado, pois não há uma essência humana situada no campo da natureza sobre a qual a cultura investiria. Tudo é histórico e cultural no ser humano; os sujeitos não existem para entrar posteriormente em relações conflituosas ou harmoniosas. Eles atuam num campo de batalha, onde não há bastidores¹⁸.

Por mais sedutora para o homem a afirmação de sua liberdade enquanto sujeito único e singular em relação ao mundo não cedamos à tentação de aceitá-la sem críticas. Fato que se apresenta, contrariando nossa pretensão egóica de liberdade absoluta, é que somos todos seres sociais e a influência de modos de atuação amplos e consagrados na sociedade se faz perceber em aspectos diversos em nosso dia-a-dia.

Não podemos negar, em nossa sociedade, o desgosto visceral por práticas

¹⁷ *Ibidem*. p. 203.

¹⁸ RAGO, Margareth. As marcas da pantera: Foucault para historiadores. *Revista Resgate - Revista de Cultura*, v.1, n.5, 1993, p.24.

¹⁵ PAREYSON, Luigi, *op. cit.*

¹⁶ *Ibidem*



usuais em outras sociedades e momentos históricos, ao exemplo do canibalismo ou da prática espartana de sacrificar filhos nascidos com qualquer deficiência – o que se apresentava como usual passa a assumir até mesmo representações corpóreas nas sensações de náuseas.

Não podemos negar em momento qualquer as influências de estereótipos em nossas atitudes mais rotineiras.

E práticas discursivas se sustentam nesse terreno. O **estereótipo** da loucura em São Paulo apregoa a incapacidade do indivíduo em sofrimento psíquico de conviver em sociedade, sua violência, sua impossibilidade de cuidar de sua casa, contas e até mesmo de seu corpo e de sua higiene. E esse estereótipo, pautado em idéias pré-concebidas e não na experiência prática com pessoas em sofrimento psíquico, sustenta as propostas manicomiais para boa parte da população, criando espaços de segregação e aprisionamento destes indivíduos.

Os discursos¹⁹, em linguagem foucaultiana, exercem sua influência em nossa vida diária, não se importando em ferir ou não nosso ego. A mesma coisa acontece na recepção estética, recorrer somente a um mundo subjetivista para a análise dos enunciados do público de exposições de arte seria deveras inconsequente. A comparação e união dos dados em categorias não seriam necessárias para a análise da recepção estética, dado que cada indivíduo receberia supostamente a obra de maneira única e auto-suficiente. Discursos e suas influências nos enunciados passariam despercebidos.

O estruturalismo e a recepção estética

Não marcar nenhum contorno seria tirar a identidade dos objetos. Marcar apenas

*um seria sacrificar a profundidade, isto é, a dimensão que nos dá a coisa*²⁰.

Condenamos, em nosso percurso, a postura subjetivista para a análise dos dados referentes a opiniões/relações diversas do público quando em face a uma exposição/obra de arte. Ressaltamos a influência do momento histórico, das interrelações sociais, da complexidade intersubjetiva que interpenetra público e sua relação com a obra de arte.

Trouxemos para a discussão, visando entendermos em profundidade as questões referentes à recepção estética, o tema do estruturalismo. No entanto, é necessária cautela antes nos equivocarmos e recorrermos a uma pressa metodológica para apreender a recepção estética como objeto de estudo, relacionando-a precocemente com a sociedade e momento histórico o qual se estuda.

Analisemos, com maior minúcia o tema do estruturalismo, procurando evitar a condenação do sujeito a uma inexistência subjetiva, em que sua relação com a obra de arte fosse reduzida à amplitude da potência de uma só voz que dialogaria somente com populações maciças.

Antes, durante, após, atravessando, compondo a recepção estética em sua complexidade existe o sujeito, mas sua existência não é puramente subjetiva. Reforçamos a influência social, no entanto, apresenta-se uma questão: Como se dá a conjugação entre esses dois componentes, sujeito e sociedade, para a recepção estética que nos propomos a realizar?

Recorreríamos a um erro metodológico se aderíssemos a uma ideia estruturalista de governança, em que os indivíduos submetidos a formas de funcionamento social, que lhes apareceria unilateralmente, fossem totalmente controlados, extinguindo-se como sujeitos – o gado seguiria seu rebanho e se perderia no meio dele, somente vislumbraríamos

¹⁹ Para aprofundamento no conceito de discurso ver FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 4.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

²⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. A Dúvida de Cézanne. IN: *Textos escolhidos. Seleção, tradução e notas de Marilena Chauí*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 117.



uma massa uniforme em movimento, sem subjetividades.

À análise dos dados da recepção estética, se tropeçássemos nesse obstáculo, caberia somente captar amplas estruturas de funcionamento social não interessando a relação do sujeito para com a obra de arte/exposição. A influência social seria a única motivação da pesquisa, não conjugaríamos sujeito e sociedade.

Vodicka²¹, procurando desenvolver na prática investigativa da recepção estética o conceito de “concreção” de Ingarden²², coloca a importância do estudo das críticas literárias para a recepção estética – e aqui recorre a um estruturalismo exacerbado.

Coloca que na investigação da recepção estética:

No todas las concreciones posibles en la perspectiva de la intención lectora individual, deben ser objeto de nuestro conocimiento, sino sólo aquellas que muestran la conexión de la estructura de la obra y la estructura de las normas literarias de la época²³.

Esse autor sobrevaloriza a investigação da crítica literária e afirma como desnecessário o contato com o público que entra em relação com a obra. Adota metodologicamente como base filosófica de sua pesquisa o estruturalismo e, ao fazê-lo, coloca a crítica literária como necessidade primária e única no estudo da recepção estética.

Afirma a múltipla existência de críticas literárias e “concreções” quanto à obra estudada:

“Puede ocurrir naturalmente que coexistan dos o tres versiones de concreciones, lo que explica porque en tal tiempo coexisten también en la literatura dos o tres normas, que se diferencian, por

ejemplo, por su pertenencia generacional”²⁴.

Acertadamente infere sobre a transformação das normas literárias, críticas e conseqüentemente de suas “concreções” em diferentes épocas, mesmo a existência concomitante de diferentes “concreções” em uma dada época – se fecha, no entanto, aos diferentes sujeitos em contato com a obra²⁵.

Para Leenhardt²⁶, existe razão “[...] em querer atribuir ao público as características de uma estrutura social, mas acrescentar logo a seguir que esta é amorfa, em vez de iluminar, obscurece (...) Com efeito, um público nunca existe em si mesmo, duplica apenas um recorte sociológico de classes ou de grupos”.

Permanece a questão: Como conjugar sujeito e sociedade?

Cada sujeito se situa em um mundo vivido e compartilhado por outros sujeitos, que, assim como ele, são seres sociais – só existem em um mundo compartilhado de influências múltiplas. Abandonamos aqui a ingênua liberdade de criação própria ao subjetivismo.

Quando situamos o sujeito em um mundo compartilhado e intersubjetivo assumimos a importância da influência social, que é retomada como componente a ser estudado e influente na composição da experiência estética.

Não cabe mais aplicar uma liberdade sem medidas, onírica e puramente utópica a sujeitos onipotentes. Não cabe também em seu oposto extremo retirá-lo de sua condição de sujeito e impor à sua relação com a arte um único modo de funcionamento social estritamente amplo e maciço.

Por um lado, visualizar-se-ia a composição de sentido pelo público como liberta de qualquer influência social, por outro somente poderia ser aplicado a esse

²¹ VODICKA, Felix. La estética de la recepción de las obras literarias. IN: WARNING, Rainer. (org.) *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.

²² O termo “concreção” foi introduzido por Roman Ingarden em seu livro “Das literarische Kunstewrk”

²³ VODICKA, Felix, *op. cit.*, p.72.

²⁴ *Ibidem*, p.68.

²⁵ WARNING, Rainer. (org.) *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.

²⁶ LEENHARDT, Jacques, *op.cit.*, p.73.



sentido uma existência unicamente homogênea em congruência a outros enunciados.

A conjugação entre sujeito e sociedade seria vivenciada na estreiteza do entendimento, procura e análise das amplas influências sociais na relação sujeito/obra e possibilidade de apreensão da obra por determinado indivíduo, em que sua relação com a obra fosse evidenciada – o encontro com a arte aconteceria entre sujeito e obra em um mundo compartilhado.

Em resumo, é esta a estrutura da interpretação, que basta para mostrar o quanto são inadequados e injustos aqueles modos de concebê-la e para explicar, em primeiro lugar, como a interpretação deve ser um processo infinito e sempre passível de revisão, sem por isso assumir um caráter de mera aproximação; e como ela deve ser múltipla e sempre nova e diversa, sem por isso cair no subjetivismo e no relativismo²⁷.

Realizaríamos, na prática, uma pesquisa em que ao público seria dada a voz e, a partir de sua escuta, influências múltiplas poderiam ser levantadas, situando cada um destes indivíduos em um mundo compartilhado, sem negar-lhes sua condição de existência.

A arte passaria a representar uma mediação para um entendimento mais aprofundado das relações sociais estabelecidas e de todo um processo psicossocial em constante movimentação.

A amplitude expositiva e discursiva e a recepção estética

Algumas questões permanecem, contudo, ainda pouco exploradas: Na prática da situação expositiva como se dá a aplicação dos conceitos vistos até então? Como, na concretude de uma experiência

estética, se materializam jogos discursivos ou diversos conceitos, próprios a determinados discursos? Como situações de mudanças discursivas, novas práticas, tomam corpo, e a partir disso influenciam e abrem novas possibilidades enunciativas?

Vamos procurar aterrissar o amplo e impalpável do que nos referimos até então ao discurso, práticas discursivas e enunciados, no terreno de uma exposição.

Nenhum discurso se encontra suspenso aereamente e distante dos cotidianos e das ações mais práticas, só podem existir se conectados ao mundo fenomênico, dos enunciados - compõem-se a partir destes.

Na arte moderna, ao exemplo, procurava-se um espaço expositivo neutro, onde a forma das obras, amplamente valorizada, pudesse ser ressaltada. Intencionava-se atingir um espaço laboratorial, onde as obras pudessem ser dissecadas e estudadas objetivamente, com mínima interferência do ambiente²⁸. Paredes brancas foram amplamente utilizadas nas exposições, com a premissa de criação deste ambiente. Conceitos próprios ao momento discursivo da arte da época calcaram a materialidade da exposição - todo discurso aparece na materialidade do mundo.

Davallon²⁹ desmitifica a idéia da exposição como livre dos discursos e da suposta liberdade das obras frente aos discursos em uma de suas materializações iminente, a exposição. O autor refuta a idéia da exposição como nula em discurso e pontua-a como uma situação de comunicação.

A exposição sempre apresenta em sua configuração um discurso subjacente e uma intenção do curador de que o visitante receba o mundo simbólico. Para tanto, utiliza-se de estratégias que envolvem

²⁷ PAREYSON, Luigi, *op. cit.*, p. 226.

²⁸ O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube: the ideology of the gallery space*. S. Francisco: Lapis Press, 1986.

²⁹ DAVALLON, Jean. *La Mise en exposition*. IN: *L'Exposition: L'Oeuvre*. Paris/Montreal. L. harmattan, 1999.



signos articulados que levam o visitante ao mundo utópico proposto pela exposição.

A exposição guia a produção de sentido e desenvolve uma estratégia de comunicação.

Para analisarmos a recepção estética das obras das exposições por seu público é necessário pensarmos que toda a amplitude do espaço expositivo e sua interface com o público podem interferir na fruição das obras – são materializações enunciativas dos discursos.

Segundo Gonçalves³⁰, “quando as exposições de arte são pensadas como meio de comunicação entre o espectador e a arte, verifica-se que na perspectiva da imaginação social seu âmbito é ilimitado, sendo amplos os limites do contexto cultural que articulam seu espaço comunicante”.

Canclini³¹, Gombrich³², Leenhardt³³, Argan³⁴, Pareyson³⁵ e autores vinculados a um estudo conciso das artes acusam a ingenuidade em se assumir sentido para obras de arte tomando como base somente o autor e sua relação com a obra. E ressaltam, para o entendimento da arte e sua composição de sentido, a relação obra-artista-intermediário-público, sempre situada em determinada configuração psicossocial.

“Se considerarmos que o objeto do estudo da estética é o processo que abrange os artistas, as obras, os intermediários e o público, a história da arte será a história das relações entre esses componentes, suas transformações de uma cultura para outra, de um modo de produção para outro...”³⁶.

Ao assumirmos a diversidade e mutabilidade dos sentidos para a obra de

arte de acordo com variações na configuração psicossocial, não podemos deixar alheio o papel do intermediário nesta composição.

Uma exposição, ao ser apresentada a um público, é pensada, configurada e montada. Neste processo, intermediários (curadores, marchands, entidades de fomento...) opinam decisivamente em vários quesitos, desde a escolha das obras expostas, forma de configuração da exposição, de apresentação das obras, até mesmo a verba destinada para a exposição influencia objetivamente em seu produto final – e esse processo, por mais ilusoriamente distante que possa se apresentar do público, chega até este materializado na exposição.

Exemplo ilustrativo, presente no artigo bastante instigante de Lima³⁷:

A exposição de Arte Incomum, de 1981, trazia ao lado das obras, ainda como nas mostras da década de 1940, o diagnóstico dos pintores e uma rápida história de caso. A esse respeito, Benetton (1984) conta que jovens em tratamento no Hospital-dia “A Casa” foram visitar essa exposição e ficaram indignados com essa forma de apresentação dos trabalhos que enfatizava mais a discussão clínica que os procedimentos ou a linguagem da obra.

Reiterando: Todo discurso está presente na materialidade dos fenômenos. Não basta falarmos de discursos desconectados da realidade, é necessário visualizarmos os discursos em sua aplicação mais fenomênica, aqui, no caso, manifestos na amplitude do espaço expositivo. A identificação da maneira como operou a curadoria e como a exposição foi concebida é determinante para a análise da recepção estética das

³⁰ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias: O museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p.32.

³¹ CANCLINI, Néstor Garcia, *op. cit.*

³² GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. São Paulo: LTC Editora, 2002.

³³ LEENHARDT, Jacques, *op.cit.*

³⁴ ARGAN, G.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

³⁵ PAREYSON, Luigi, *op. cit.*

³⁶ CANCLINI, Néstor Garcia, *op. cit.*, p.81.

³⁷ LIMA, E.M.F.A. Por uma arte menor: ressonâncias entre arte, clínica e loucura na contemporaneidade. *Interface - Comunic, Saúde, Educ*, v.10, n.20, p.317-29, jul/dez, 2006, p.321.



obras, pois interferem com peso substancial nos enunciados do público.

As entrevistas com o público das exposições

A partir da consistência de uma base conceitual com a qual abordaríamos os dados obtidos, ficava a palpável e prática questão: Como, na realidade das entrevistas realizadas com o público das exposições, poderíamos obter os dados com propriedade condizente à nossa base conceitual?

A indagação se multiplicou e se tornou, em seu desfecho, o ponto nodal na realização das entrevistas com o público: Seria possível transpor a eventual ‘contaminação’ do trabalho pelo entrevistador, de seu ponto de vista teórico no momento da entrevista? Como revelar a voz do objeto da pesquisa, fazendo-o falar sua própria linguagem, por vezes desconfortável a tantos ouvidos, talvez até mesmo aos do próprio entrevistador? Como essa voz poderia ressoar sem a distorção das instâncias que trabalhariam, em tempo vindouro, os enunciados obtidos?

Longe de vislumbrarmos, teórica ou praticamente, a ingênua neutralidade do pesquisador, do ambiente da entrevista, de seu contexto, percorremos o caminho arenoso da composição. Ao invés de assumirmos o cartesianismo da existência solitária do objeto da pesquisa/enunciados, existência sem influências das circunstâncias e agentes embrenhados no contexto das entrevistas, visualizamos e assumimos a diversidade das influências. No entanto, aderindo ao extremismo desta declaração, poderíamos facilmente nos deparar com a condução lícita da pesquisa pelo entrevistador, que poderia, nessa legalidade, procurar uma ilustração de seu referencial teórico nas falas dos entrevistados – conduzindo a entrevista a bel prazer, dada a assunção desta influência. Ficamos novamente com as questões: Como dar voz aos entrevistados e

seus enunciados? Qual seria o papel do entrevistador nessa esboçada relação de composição?

A posição da pesquisa fenomenológica nos proporcionou elementos para a realização das entrevistas, para pensar, praticamente, as sutilezas entre deixar o objeto de sua pesquisa falar e procurar somente ilustrações teóricas que silenciariam os enunciados.

Na pesquisa fenomenológica, o relato é tomado em sua intencionalidade própria e constitutiva, isto é, não como indício de nada de outro. Ou ainda, não é tomado pelo que revela, mas pelo que é. Que ele pretende efetivamente dizer? Esta é a pergunta que o pesquisador fenomenológico se faz [...] Ele aceita o desafio da palavra dirigida e a diz de novo no contexto de uma determinada problemática. O que ele busca no relato é a experiência intencional, vivida.³⁸

A pesquisa fenomenológica não estaria interessada em desvelar uma verdade subentendida nos enunciados; não se prenderia à forma do que se disse e sua relação direta com o sentido³⁹ (chegando a conclusões que não dependeriam do sujeito/contexto que proclamou tal enunciado); mas sim o que o indivíduo entrevistado quis realmente dizer, sustentado pela materialidade da experiência.

Amatuzzi⁴⁰ ressalta a postura do entrevistador na pesquisa fenomenológica. O entrevistador teria a função de atuar como facilitador do acesso ao vivido, no nosso caso, de fazer com que a vivência da visita à exposição pudesse se apresentar nos enunciados dos entrevistados em sua

³⁸ AMATUZZI, Mauro Martins. Pesquisa Fenomenológica em Psicologia. IN: BRUNS. M.A.T.; HOLANDA, A.F. (org.). *Psicologia e fenomenologia: reflexões e perspectivas*. Campinas: Ed. Alínea, 2003, p.20.

³⁹ Como algumas vertentes de análise de dados propõem. Para ilustração do caso ver BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

⁴⁰ AMATUZZI, Mauro Martins, *op.cit.*



qualidade mais fenomenológica.

Ao entrevistador **não** caberia conduzir o expectador/marionete, com seus fios presos a teorias apresentadas de antemão à experiência, utilizando-o somente para afirmar a prevalência das teorias defendidas. O processo seria invertido: atar o expectador/vivenciador (e porque não a si mesmo?) ao momento vivido, ao processo da exposição, partindo dos enunciados encontrados, da síntese da entrevista, para um trabalho de construção conceitual.

Nas entrevistas realizadas, o entrevistado era convidado a falar abertamente sobre sua experiência com a exposição, qualquer ponto abordado nos era de interesse para a futura análise sistemática dos dados e construção conceitual. Procurávamos intervir ao mínimo neste processo, fazendo com que a experiência de visitação à exposição e sua relação com o entrevistado pudesse aparecer. Em alguns momentos, fazíamos algumas perguntas e colocávamos determinadas problemáticas sobre alguns enunciados, visando que os entrevistados se posicionassem em opinião frente a este novo quadro.

Seguindo a aproximação metodológica desenvolvida por Frayze-Pereira⁴¹, agrupamos determinados enunciados com similaridades entre si em tópicos comuns, discorrendo a respeito dos pontos abordados por estes enunciados ou relacionando, quando pedido pelo objeto de estudo, com quesitos próprios à cenografia e espaço expositivo.

O sentido inacabado da arte

Procuramos, no desenrolar deste trabalho, ressaltar a contribuição proporcionada pelo estudo conciso da recepção estética para a compreensão

pormenorizada da arte como mediadora de um processo psicossocial a ser compreendido.

Através do estudo da recepção estética do público de exposições de arte, podemos compreender em minúcia as diversas influências, confluências e ressonâncias despertadas pela arte em determinada situação histórica e psicossocial.

Em campo pragmático, procuramos, ainda, proporcionar alguns apontamentos para a realização de entrevistas com o público, sustentando, em aplicação prática, o levantamento e a análise da recepção estética do público das exposições de arte.

O público muito tem a falar sobre as obras e exposições, portará significados próprios, coletivos, subjetivos, intersubjetivos. Afirmar-se-á como ser histórico, estabelecendo relações com a obra que comporão um sentido em constante mutação, mutação que acompanhará todas as mudanças sociais próprias ao movimento da história da humanidade – um panorama em constante (re)composição. Sentidos que sempre (re)posicionarão historicamente as diversas artes, sentido completos mas sempre em formação, sempre inacabados.

Referências

AMATUZZI, Mauro Martins. Pesquisa Fenomenológica em Psicologia. IN: BRUNS. M.A.T.; HOLANDA, A.F. (org.). *Psicologia e fenomenologia: reflexões e perspectivas*. Campinas: Ed. Alínea, 2003.

ARGAN, G.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

AUGIER, Jean-Pierre. *Marca d'água. Si tous les gars du Monde*. 2010.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

⁴¹ FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. *Olho d'água: arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta, 1995. 122p.



BASTIDE, Roger. A sociologia do produtor de arte. IN: *Arte e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

CANCLINI, Néstor Garcia. *A socialização da arte: Teoria e prática na América Latina*. Tradução de Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

DAVALLON, Jean. La Mise en exposition. IN: *L'Exposition:L'Oeuvre*. Paris/Montreal. L harmattan, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 4.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. *Olho d'água: arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta, 1995.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias: O museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. São Paulo: LTC Editora, 2002.

LEENHARDT, Jacques. Recepção da obra de arte. IN: DUFRENNE, Mikel (org.). *A estética e as ciências da arte*. Lisboa: Bertrand, 1982.

LIMA, E.M.F.A. Por uma arte menor: ressonâncias entre arte, clínica e loucura na contemporaneidade. *Interface - Comunic, Saúde, Educ*, v.10, n.20, p.317-29, jul/dez, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____, Maurice. A Dúvida de Cézanne. IN: *Textos escolhidos. Seleção, tradução e notas de Marilena Chauí*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube: the ideology of the gallery space*. S. Francisco: Lapis Press, 1986.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3.ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.

RAGO, Margareth. As marcas da pantera: Foucault para historiadores. *Revista Resgate - Revista de Cultura*, v.1, n.5, 1993.

VODICKA, Felix. La estética de la recepción de las obras literarias. IN: WARNING, Rainer. (org.) *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.

WARNING, Rainer. (org.) *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.