



## **A Obra-comunicante: Linguagem e Interpretação nas Obras de Arte<sup>1</sup>**

Júlia Bezerra SALAMÉ<sup>2</sup>

### **RESUMO**

A comunicação compreende tantos domínios humanos quanto os disponíveis na esfera de interação entre os sujeitos. Todos os signos, enquanto produtos do homem, percorrem um caminho de diálogo e sentido no mundo da vida. Dentre os inúmeros elementos disponíveis à coletividade, encontra-se a arte. Neste trabalho, a aproximação de dois nichos da racionalidade do idioma público, a comunicação e a arte, é construída de forma a desmistificar a idéia da obra de arte enquanto linguagem ininteligível. A comunicação é apresentada como sendo a ponte de diálogo entre os atores: artista e espectador.

**PALAVRAS-CHAVE:** Linguagem, comunicação, arte, obras de arte.

### ***Das linguagens: a formatividade da arte***

Cada campo do conhecimento faz uso de uma linguagem específica para enunciar e criar vozes. Para além de palavras e sons, encontram-se as imagens, também capazes de produzir sentido e de comunicar. A palavra talvez seja a forma mais exata de emitir informação, isso porque se pensa que cada termo seja denotado por significados preestabelecidos em dicionários, por exemplo. Contudo, é preciso ressaltar, que a precisão não será total e nem se quer que ela exista, sempre há espaço para interpretações e ressignificações. Considerando o possível contexto, é viável percorrer conotações próximas às pensadas pelo autor do texto, ou seja, o contexto é estrutura necessária para localizar e compreender a essência do que está sendo dito (o texto). Ainda assim, interpretar e ressignificar o sentido das palavras, mesmo quando inseridas em um contexto, é janela aberta para produção de sentido que necessariamente, para existir, precisa circular (e acontecer) em meio à mobilidade entre o que é dito e o que passa a ser compreendido. Não se trata aqui da reprodução mecânica do texto, mas da reprodução do texto pelo leitor por meio de releituras (interpreta e reinterpreta) – cada

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 10 a 12 de junho de 2010.

<sup>2</sup> Graduada em jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco, em janeiro de 2009. E-mail: juliasalame@gmail.com



novo contato é responsável por nova ligação *texto-leitor* (BAKHTIN, 2000). Jaus (2002) esboça essa situação, no contexto da literatura, mas esta pode se estender às diversas formas de comunicar, quando é falado sobre a relação de tensão estabelecida entre o texto e a atualidade. Essa atualidade é não apenas o contexto social modificado que traz conseqüências ao significado da obra, como também, e sobretudo, o novo processo de diálogo estabelecido entre autor e leitor (e outros novos leitores).

No que se refere às imagens, a lógica é semelhante. Continuam existindo contexto e autor responsável pela mensagem imagética, o objeto encontra-se em algum lugar e por isso está submetido a certas condições e esse objeto deve sua existência a alguém que o criou. Sobre a exatidão da mensagem, a regra é diferente: aproxima-se mais da interpretação conotativa. Embora haja espaço à conotação: “a abertura interpretativa da imagem é modificada, especificada, mas também generalizada pelas mensagens do contexto imagético” (SANTAELLA; NÖTHM, 1999, p. 53). Segundo Francastel (1983, p. 23), “um objeto oferece tantas informações abstratas e concretas como o faz o discurso; a sua precisão não é menos, se bem que ocorra a outros níveis”. A subjetividade cabível no entendimento conotativo da imagem não determina identidade abstrata. As imagens são signos (assim como a palavra) carregados de significados derivados dos seus significantes. Por exemplo, a figura de uma maçã ou a própria maçã será remetida à maçã (comestível; às vezes, vermelha, às vezes, verde). No entanto, a maçã também pode significar o símbolo da tentação. Como saber, então, a qual maçã faz-se referência? Somente o contexto, onde a maçã está inserida, esclarece essa dúvida. Daí que, no mundo das imagens, interpretar (conhecer o contexto) também se coloca como tarefa necessária para criar sentido e, conseqüentemente, comunicar.

Não cabe aqui estabelecer diferenciação entre o potencial interpretativo (ou seja, comunicativo, porque, se há interpretação, há comunicação) da linguagem e da imagem. Mas vale ressaltar sobre o comum denominador presente nos dois potenciais. Assim as

frases da língua são também igualmente mensagens abertas, já que, como Wittgenstein continua a explicar, podem ser usadas para os mais variados atos lingüísticos, como afirmações ou declarações imperativas ou interrogações. A modificação de uma imagem pelo seu contexto se mostra, desta forma, apenas como um caso especial do fenômeno semiótico mais geral da dependência contextual de qualquer mensagem (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 54).

Dentro do universo imagético, encontram-se os objetos de arte com forma, dimensão, volume e textura definidos em espaço físico delimitado, embora haja a



sustentação da ausência de argumentação estética sobre a função da arte no que diz respeito à significação, ou seja, ela seria instrumento de exibição (SANTAELLA; NÖTH, 1999).

“As definições mais conhecidas da arte, recorrentes na história do pensamento, podem ser reduzidas a três: ora a arte é concebida como um fazer, ora como um conhecer, ora como um exprimir” (PAREYSON, 2001, p. 21). A terceira postura pode ser vista no romantismo, que considerou o exercício da arte na posição da expressão da beleza, o sentimento como força motriz na realização dos objetos de arte; a segunda concepção revela, na arte, o conhecimento, a contemplação; a primeira considera a forma, “organismo que vive por conta própria e contém tudo o quanto deve conter (...). A forma é expressiva enquanto o seu *ser* é um *dizer*, e ela não tanto *tem* quanto, antes é um significado” (PAREYSON, 2001, p. 23).

Pareyson enumera as três definições, no entanto ele teoriza a forma como enunciação<sup>3</sup> da arte, ocupando o papel revelador da linguagem própria dos objetos artísticos: “ela é um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*” (PAREYSON, 2001, p. 26). De maneira que a justificativa à existência da arte encontra-se nela mesma, não existe uma segunda finalidade externa à obra. “A obra de arte consiste precisamente nisto: no *não querer ter outra justificação que a de ser puro êxito*, uma forma que vive de per si, uma inovação radical e um incremento imprevisto da realidade, alguma coisa que primeiro não era e que é única no seu gênero, uma realização primeira e absoluta” (PAREYSON, 2001, p. 33). Tal singularidade encontrada no ato do fazer das obra de arte é responsável pelo *ato de comunicação* entre pessoas (ECO, 1981):

uma vez formada, a forma não continua a ser realidade impessoal, mas configura-se como memória concreta não só do processo formante, mas da própria personalidade formadora. (...). O artista é o responsável por essa forma, sem que com isso se entenda – como já se disse – que o artista se narre a si mesmo na obra; ele manifesta-se nela, mostra-se nela como *modo* (ECO, 1981, p. 29-30).

Para Eco (1981), o autor da obra é responsável pelo *estilo* ou pelo *modo de formar*, e a obra de arte nasce da fusão “da pessoa do criador feita *objeto físico*” (p. 30).

<sup>3</sup> Charaudeau e Maingueneau (2008, p.193): “A enunciação constitui o pivô da relação entre a língua e o mundo: por um lado, permite representar fatos do enunciado, mas por outro, constitui por si mesma um fato, um acontecimento único definido no tempo e no espaço”. Pode-se estabelecer um paralelo, no caso da arte, com essa definição, sendo as obras objetos de comunicação para fins exteriores e objetos-mensagem, ou seja, a comunicação acontece na obra de arte (e não simplesmente a partir dela).



No entanto a *pessoa do criador* não é única realidade presente no objeto. Os valores socioambientais, o cenário histórico, permite à obra interpretação sociológica, que sabe distinguir a parte integrante da autonomia da obra e aquilo que representa o contexto social (espaço e tempo que caracterizam de alguma forma o fazer artístico).

O pólo artista-intérprete é o que possibilita leitura às obras, sem que existam esses dois atores, não terá como identificar se há comunicação:

Ao dar vida a uma forma, o artista torna-a acessível às infinitas interpretações possíveis. *Possíveis*, frisamos bem, porque a <<obra vive apenas nas interpretações que dela se fazem>>; e *infinitas* não só pela característica de fecundidade própria da forma, mas porque perante ela se coloca a infinidade das personalidades interpretantes, cada uma delas com o seu modo de ver, de pensar, de ser” (ECO, 1981, p. 31).

### **Da forma à interpretação**

De acordo com Marcondes (2000), a partir da interpretação da linguagem, enquanto sistema de símbolos, carregados de significados, é permitido compreender a comunicação humana como reflexo de relações sócio-culturais. A linguagem, então, necessita ser reconhecida segundo relações particulares e não se submeter a generalizações típicas das ciências da natureza. Desse modo, a atividade discursiva será fruto de processo interativo, ou seja, sua natureza necessariamente é dialógica. No contexto social, é que se forma o sentido da linguagem; são as relações culturais que determinam a constituição do significado do discurso.

Foucault (1999) trabalha essa inserção da linguagem no meio social enquanto consequência de conjuntos de signos não-independentes que a caracterizam. Não se trata de um espelho composto uniformemente que pretende declarar a verdade inquestionável. Isso seria arbitrário e, por isso, impróprio para se colocar disponível ao entendimento público. Se assim fosse poder-se-ia pensar a linguagem como ferramenta de alguns poucos.

[A linguagem] é uma natureza fragmentada, dividida contra ela mesma e alterada. Que perdeu sua transparência primeira; é um segredo que traz em si, mas na superfície, as marcas decifráveis daquilo que ele quer dizer. É, ao mesmo tempo, relação subterrânea e revelação que, pouco a pouco, se restabelece numa claridade ascendente (FOUCAULT, 1999, p. 49).

Todo signo constituinte do mundo real é passível de interpretações e está submetido a estas sempre. A todo tempo, cada elemento, disponível na esfera das



relações coletivas, fazem parte do entendimento subjetivo de cada sujeito, mas integram outro patamar que não é suscetível a percepções mais gerais. A realidade de cada indivíduo é particular, por isso carrega intrinsecamente seus próprios limites – o eu –. A intersubjetividade, compartilhamento de *realidades* entre sujeitos, não é algo tão perceptível, uma vez que sua natureza é confundida: por hora, não se sabe se se trata de subjetividade ou objetividade. A intersubjetividade poucas vezes é reconhecida na sua real natureza, permitir a troca de significados por meio da comunicação; exercer a subjetividade na esfera coletiva por meio da utilização da linguagem; fomentar a produção de sentido por meio da interpretação.

“*Interpretar* significa assim construir o sentido que estes signos possuem para os homens em diferentes épocas e em diferentes contexto culturais” (MARCONDES, 2000, p. 141-142). O processo de interpretar conhecimentos é sempre resposta do ato primeiro do reconhecimento de realidades. Para alcançar uma interpretação de alguma coisa, alguém, primeiramente, se predispõe a reconhecer esse elemento externo, questioná-lo, observá-lo. São duas dimensões que comprometem e garantem a existência do ato interpretativo, a receptividade e a atividade inseparáveis ao agir humano, vez que

agir humano é sempre receptivo e ativo ao mesmo tempo, e não apenas a esta ou aquela coisa, de modo exclusivo, pois a receptividade que não fosse acolhida em um processo ativo não passaria de mera passividade, e a atividade que não se pusesse como o desenrolar de uma inicial receptividade seria só criatividade (PAREYSON, 1993, p. 172-173).

A recepção que não responde aos estímulos acionados caracteriza-se por simples recebimento, ou seja, posição passiva diante da situação criada, e, ao permanecer imóvel, não haverá ação (atividade). Sem reação e desenvolvimento, a partir da receptividade, somente será passível de existir, ainda em existência duvidosa, a criatividade.

Conhecimento é interpretação, e receptividade e atividade são conhecimento. Nesse entendimento, chega-se que interpretação é receptividade e atividade de algo e de alguém (PAREYSON, 1993). O ato de interpretar nasce de algum sujeito ativo (intérprete); e o sujeito ativo põe-se a interpretar algum objeto. Nessas duas esferas, surge relação diretamente proporcional ao posicionamento e predisposição de ambos os elementos, sem considerar, no entanto, situações de imposição e sobreposição, seja de um ou de outro. Ao intérprete, não é permissível endurecer perspectiva diante do 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 abre a via de acesso a ela (...). O enrijecimento do objeto em uma imposição que exclui a proposta elimina aquela abertura ao dado na qual consiste a receptividade. (...) é resultado de uma atitude assumida voluntariamente pelo sujeito e de uma direção por ele impressa na própria na própria experiência, é atitude ativa de repúdio, de negação, de rejeição (PAREYSON, 1993, p. 174-175).

Para acontecer o ato de interpretação é necessário que haja entendimento das duas partes, a atividade desempenhada pelo intérprete deve levar em consideração o objeto que se interpreta, a fim de não condicionar nenhuma situação estática a este, o que poderia vir a ser uma perspectiva unilateral do sujeito-observador. O objeto deve ser sempre uma proposta, uma possibilidade a espera da realização, que depende do intérprete. E, na realização, este encontra-se livremente para interrogar e desenvolver o objeto. Talvez essa seja a essência do conhecimento, se colocar diante das realidades do mundo com a intenção de lhes retirar a essência, o fruto trabalhado.

Quando há interpretação, identifica-se e conhece-se a si mesmo, no objeto desconhecido, até então, é possível encontrar reflexos do sujeito-observador, são trocas de dados compartilhados entre sujeito e objeto, afinal, ao mesmo tempo que um se vê no outro, o outro reflete o primeiro. Cria-se, ao interpretar, uma espécie de extensão entre os dois pólos da enunciação.

Cabe ao sujeito intenção e abertura para permitir-se interpretar e conhecer, e cada sujeito-intérprete possui caráter pessoal e intransponível de enxergar o mundo que o circunda. A atividade de um ato particular, não intencionado para fim público, caracteriza-se por ser singular, própria de sujeito único e irreconhecível em outros atores. A pessoa é totalidade e desenvolvimento, caracteriza-se por ser o que *é* no presente e pelo que *não é*, mas permanece sempre *sendo* (o processo de desenvolvimento, de descoberta). “De um lado, a pessoa é a obra que eu faço de mim mesmo, concluída e definida e a cada instante, e de outro, é obra em desenvolvimento, aberta exigindo sempre novos desenvolvimentos” (PAREYSON, 1993, p. 176).

O fazer humano, sob a perspectiva de um sujeito, é sempre levado a direcionamentos intencionados, que revelam o sujeito enquanto emanante de sua própria *infinitude quantitativa e qualitativa da interpretação*, “entendida como forma de



conhecimento que é necessária e constitutivamente não única, mas múltipla e infinita, não imediata, mas tentativa e sempre aprofundável” (PAREYSON, 1993, p. 178).

Não existe interpretação definitiva ou que sirva de modelo, porque, se houvesse, isso seria ação impositiva do sujeito-intérprete (função desempenhada por alguém em dado momento e espaço). Além disso, o objeto em questão detém identidade própria, que não depende do sujeito para existir (depende, no entanto, para comunicar)<sup>4</sup>. Assim, tanto o sujeito, como o objeto são capacitados por características *irrepetíveis* e singulares.

Na interpretação é sempre uma pessoa que vê e observa. E observa e vê do particular ponto de vista em que atualmente se acha e com o singular modo de ver que formou ao longo da vida ou que intenciona, cada vez, adotar, de sorte que toda a pessoa, na íntegra, passa a constituí-los, a partir de dentro, a gerá-los, a direcioná-los, dirigi-los e determiná-los, tanto no particular modo de ver como no singular ponto de vista. Por outro lado, na interpretação é sempre uma forma que se vê e observa. E é vista em uma determinada perspectiva, que a ressalta de determinado modo, no qual todavia ele se condensa e revela por inteiro, e é observada em um dos seus infinitos aspectos, em cada um dos quais ela se mostra toda inteira, certamente, mas segundo uma bem determinada direção, de sorte que toda a forma, na íntegra, se oferece no particular aspecto e na singular perspectiva que se mostram ou se impõe. Na definitividade da pessoa há infinitos pontos de vista e modos de ver, e na determinabilidade inconfundível da forma há infinitos aspectos e perspectivas (PAREYSON, 1993, p. 180).

As inúmeras possibilidades de perceber e de, outra vez, perceber o mesmo objeto, sob outro ângulo, e desse objeto mostrar-se diante de nova perspectiva, principalmente ao ser transposto para situação espaço-temporal distinta, revela que “é precisamente a infinidade inexaurível da forma e da pessoa que funda a infinidade quantitativa da interpretação, e é justamente o fato de que nenhum dos aspectos da pessoa e da forma é exaustivo que funda a infinidade qualitativa da interpretação” (PAREYSON, 1993, p. 179-180).

A formatividade da arte é responsável pelo produto, seu objeto de arte, enquanto movimento acabado, “infinito recolhido em um ponto bem definido” (PAREYSON, 1993, p. 217). Ou seja, totalidade existente naquele objeto específico e findável, mas ao mesmo tempo aberto ao infinito, que o acolhe, por sua vez, enquanto forma.

---

<sup>4</sup> O objeto de arte, ou um objeto qualquer fruto do interesse do conhecimento humano, desempenha funções própria e para coletividade. Ora, ele vale-se de suas características físicas, próprias da sua unicidade; ora ele vale-se das características a ele atribuídas. Tal atribuição é dada no contexto social por meio da produção de sentido, responsável pela efetivação da validade do ato de comunicar.



## **A obra-mensagem estética ou a obra como signo**

Quando se fala tem-se a intenção de dizer alguma coisa como propósito de alcançar outra, não existe mensagem livre de objetivo, tudo o que é dito impregna-se de segundas intenções. “Usamos a linguagem para exprimir e obter sentidos. É a função da linguagem. *O sentido é inerente à própria definição de linguagem*” (BERLO, 1999, p. 183).

Na interpretação de Habermas da visão hegeliana, a linguagem desempenha a simbolização da realidade, e tal realidade é consequência não de dados originário, mas de situações construídas em bases sociais. Essas constituições são determinadas pela linguagem (MARCONDES, 2000). Dessa maneira, toda enunciação é conexão da língua e do mundo (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008) e, assim, carrega-se de finalidades. Por mais que, ao primeiro momento sejam imperceptíveis, as intenções sempre existem. “As obras de arte são objetos lingüísticos que se comunicam na medida em que comunicam algo inseparável da linguagem em que são formulados: idéias” (BARBOSA, 2006, p. 43)

A linguagem desempenha, segundo Roman Jakobson, funções que classificam as intenções das variadas mensagens: *referencial; emotiva; imperativa; fática* ou *de contato; metalingüística; e estética* (ECO, 1991). A obra de arte utiliza-se dessa última, a função estética da linguagem<sup>5</sup> – “quando [a linguagem] se apresenta estruturada de modo ambíguo e surge como auto-reflexiva, isto é, quando pretende atrair a atenção do destinatário primordialmente para a forma dela mesma, mensagem” (ECO, 1991, p. 52) –. Ela torna-se seu próprio objeto, o qual revela “o lado palpável dos signos” (JAKOBSON apud MEUNIER; PERAYA, 2008, p. 60). A intenção da obra de arte seria ela mesma; as formas delineadas pelo artista seriam o ponto de interesse inicial do observador que a contempla. Isso não quer excluir interpretações secundárias que o objeto de arte suscita, mas delimitar que o foco das atenções na mensagem estética é a obra em si. A arte é “um sistema aberto de leituras” (MARIN apud SANTAELLA; NÖRTH, 1999, p. 101).

---

<sup>5</sup> A arte como linguagem ou, mais especificamente, a pintura como linguagem foi estudada pela semiótica francesa baseada em um discussão estruturalista, que analisou o compartilhamento de conteúdo entre pintura e língua. A partir daí, a semiótica passa a estudar “as pinturas como discurso e como um sistema intertextual de leituras” (SANTAELLA e NÖTH, 1999, p. 100).





Como características sempre presentes nesse tipo de mensagem estão a ambigüidade e a auto-reflexão, segundo enumera Eco (1991). A obra de arte está disponível ao espectador que diante dela debruça-se a fim de perceber aquele signo como fonte rica de informações e, por permitir a ambigüidade, o objeto está permanentemente aberto a escolhas interpretativas. Forma-se inúmeras vezes o mesmo objeto, cada espectador o lê de uma forma e um mesmo espectador pode lê-lo de diferentes maneiras. Essas oportunidades de ressignificar o objeto é traduzível sob a forma da não-obviedade da mensagem. Isso leva a crer que a obra de arte, ao ser removida de um espaço-temporal para outro, ganha novos significados derivados dos significantes transformados pela locomoção.

O signo, enquanto unidade relacional e diferencial, como coloca Meunier e Peraya (2008), comporta, respectivamente, sua existência na relação entre significante e significado e, ao mesmo tempo, é capaz de se opor às unidades preexistentes. “A significação de um signo nasce tanto da associação de um significante com seu correspondente significado quanto do valor dessa unidade em relação a todas as outras” (MEUNIER; PERAYA, 2008, p. 40). A natureza do signo, ainda segundo Meunier e Peraya (2008), caracteriza-se nessa dualidade: sensível (o significante) e inteligível (o significado). Daí que a *função-signo* trabalha com funções superpostas: 1. “uma significação não intencional, visto que a primeira vocação dos objetos é veicular sua função, antes de significá-la” (MEUNIER; PERAYA, 2008, p. 42); 2. diz respeito à conotação.

Dentro da mensagem estética, há níveis de informações determinantes para compreender o signo. Desde os suportes físicos até as expectativas ideológicas. O que pode ser denotado no primeiro contato com o objeto; o que pode ser conotado após perceber os detalhes da obra; e como nessa obra (o todo da obra e não as partes da obra) relacionam-se ela mesma e o contexto que a circunda. Quem a criou? A criação é sinal de protesto? É *arte pela arte*? Quais intenções estão subtendidas na obra de arte?. As respostas às questões, encontram-se no código particular da obra. As particularidades da obra são como raízes frutíferas às próprias obras no sentido de possibilitar sempre novos significados para significantes de outros significados (ECO, 1991).

Ao permitir todo e qualquer significado aos significantes, a mensagem estética (obra de arte) se coloca na posição de ser aberta o suficiente para diversas leituras e, conseqüentemente, como incapaz de ser reconhecida em alguma estrutura de classificação:



Portanto, o que se tentou chamar de “informação estética” é uma série de possibilidades realizadas que nenhuma Teoria da Comunicação pode dominar em sua totalidade. A Semiologia e uma Estética de fundamentação semiológica *podem sempre dizer-nos o que uma obra poderá tornar-se, nunca o que se tornou.* (ECO, 1991, p. 61)

Os artistas, como autores da obra-mensagem, são responsáveis pelos códigos que produzem, mas esses códigos não são resultados totais de particularidades do artista, podem ser conseqüências parciais da biografia dele. Mas antes correspondem a implicações que abrangem o domínio público. O que erroneamente seria interpretada como carga unilateral advinda do autor e, por isso mesmo, impossível de ser inteligível aos outros é, na verdadeira essência, “produto de complexas transações entre os membros do corpo social” (ECO, 1991, p. 67). O que volta a ratificar a capacidade de interpretação da obra-mensagem estética ou da obra como signo.

Na semiótica de Peirce, há a substituição do pensamento binário por um sistema triádico que obedece categorias descritivas como etapas do fenômeno interpretativo. A composição desse sistema obedece aos três graus.

Ela [primeiridade] é a categoria da presença imediata, do sentimento irrefletido, da mera possibilidade, da liberdade, da imediaticidade, da qualidade não diferenciada e da independência. (...). Ela [secundidade] é a categoria do confronto, da experiência no tempo e no espaço, do fatural, da realidade, da surpresa. (...). Ela [terceiridade] é a categoria da mediação, do hábito, da lembrança, da continuidade, da síntese, da comunica e da semiose, da representação ou dos signos (SATAELLA e NÖTH, 1999, p. 143).

Desses três processos do pensamento, ao estabelecer um paralelo com a arte, é possível compreendê-los como três dimensões da concretização do objeto de arte. O primeiro refere-se ao ato possível da idéia do artista, a liberdade do primeiro pensar que permanece independente até esse estágio; o segundo é a realização da idéia, quando ela é posta em prática, e o *confronto* acontecerá entre *um primeiro* (a idéia/ veículo) e *um segundo* (o artista/ signo e objeto); o terceiro representa a idéia formada e transformada pelo artista e, agora, finalmente, colocada a *um terceiro* (interpretação) e, nesse estágio, acontece a comunicação.

A partir da codificação da arte por meio de convenções culturais, seja ao considerar a concepção social da arte ou o entendimento histórico do desenvolvimento da mesma, o *veículo do signo* e o *objeto do signo* dependem para acontecer do *intérprete*, nessa consideração apresentam-se os dois (três) atores que compõem a



existência e sustentação do objeto de arte: artista e público, este divisível em crítico e espectador.

### **Sobre os atores: artista, crítico e espectador**

O triângulo entre autor, obra e público formado em base de relações dinâmicas é reconhecido por Jauss (2002) como sendo um assalto necessário às teorias positivistas, aos sistemas semióticos fechados e aos modelos formalistas de descrição. Ao perceber nas estruturas dinâmicas responsáveis pela produção e recepção da obra de arte motivos suficientes para recondicionar o propósito da arte, foi possível ratificar o caráter comunicativo da atividade estética.

O caráter de “coisa” das obras de arte se desfaz tão logo nos voltamos para elas – ou tão logo nos vemos como que sob o seu olhar, como Rilke diante de um torso de Apolo, “pois ali ponto não há/ Que não te mire”: as obras se dirigem a nós de modo semelhante a como nos dirigimos a alguém a quem comunicamos as reações que elas despertam em nós. À maneira de um ato de fala, como aquele(s) em que tomamos posição diante do que lemos, vimos ou ouvimos, as obras de arte vêm ao nosso encontro com uma pretensão de *direito* – e por isso reclamam *validade* (BARBOSA, 2006, p. 31).

Muitos são os questionamentos acerca da existência da arte e da distinção do que, realmente, é arte. Se a disposição desses objetos são parte de concepções arbitrárias; se os responsáveis pela criação artística são dotados de capacidades inexplicáveis. Como já fora dito, há obras de arte. E há artistas que as assinam. Devido a essa existência, a obra de arte passa a ser um elemento à disposição, no sentido de estar exposto, do mundo e da vida, o que se quer dizer com isso é que, a partir do momento em que o objeto é colocado na realidade, ou seja, não mais faz parte apenas do intelecto do artista, o que seria a pré-realização da obra, ele se oferta ao público, às leituras desse público (PAREYSON, 1993). Portanto, se há obra, há artistas, então, da mesma forma, há público.

Em *A origem da obra de arte*, Heidegger (apud QUINTÁS, 1993, p. 198) afirma que

o artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Ninguém é sem o outro. Mas nenhum dos dois sozinho constitui o apoio do outro. O artista e a obra *são*, tanto em si como em sua relação mútua, por virtude um terceiro, que na verdade é o primeiro, aquele de quem o artista e a obra recebem seu nome: a arte.



Seria essa *arte* não somente algo resultante de um primeiro e segundo elemento, mas, antes, conseqüência de um acontecimento de interação que permite ao resultado (a arte) receber esse título. Nessa idéia concentra-se, da mesma forma, a insubstituível presença do espectador, como papel imprescindível à validação da arte.

Desse encontro, nascem os principais atores que participam e determinam a existência da obra de arte, sem os quais ela jamais seria possível, recapitulando discussão anterior, na ausência de público, é ocultada, da mesma forma, vida à arte. Em análise das teorias freudiana e kantiana, segundo Adorno (2006, p. 22), “a obra de arte encontra-se apenas em relação com aquele que a contempla ou que a produz”. Tal afirmação revela a preciosidade do encontro entre esses atores, sem o ato da criação, inicialmente de responsabilidade do artista, o objeto de arte não existiria; e sem o ato de (re)criação, cabível ao público, o objeto de arte morreria.

Pareyson (1993) relaciona a leitura de uma obra de arte com a execução dela, onde ele afirma que *ler significa executar*. Diferente do que se possa pensar sobre execução como atividade de intérpretes de composições musicais, executar torna-se sinônimo de ler à medida que toda leitura é uma nova invenção da obra de arte, ou seja, a referência não é feita somente às obras interpretáveis, antes, qualquer objeto de arte disponível ao público é inquestionavelmente propício a execuções.

O sentido da palavra executar traz, contudo, uma nova noção à palavra leitura. Trata-se de um processo ativo que interfere na natureza do produto. Com isso não se afirma que haja uma espécie de ruptura na *aura* da obra de arte, pelo contrário: o que acontece é, a cada nova execução, novos sentidos são concedidos à arte. A obra não carrega somente um significante por toda sua existência, ao invés de um, são vários, e vários que se transformam. A obra é posta ao mundo coletivo e por isso é capaz de produzir sentido para a coletividade, seu entendimento acontece intersubjetivamente, mas de forma personificada a cada identidade que a executa.

A execução, portanto, é um aspecto necessário e constitutivo da leitura de uma obra de arte enquanto aspecto conatural e insuprimível de sua própria formação. Ela é reclamada e exigida pela obra porque estava contida no processo que a formava: essencial porque originária. Exigindo sua execução, a obra não reclama nada a não ser o que já lhe é próprio, e quem a executa só a torna presente e viva em sua própria realidade. A execução do leitor retoma a mesma execução do artista: como esta é uma atividade que faz a obra viver de uma vez para sempre, assim também aquela é uma atividade que lhe dá vida cada vez, não uma vida nova, que lhe seja acrescentada ou emprestada, mas



a própria vida de onde começou a viver e quer viver ainda (PAREYSON, 1993, p. 214).

O público responsável por dar vida (sentido) à arte divide-se em dois. Por um lado, existe o *espectador*; por outro, o *crítico*, e, entre esses dois, existe um espaço abismal. Enquanto o primeiro recebe o título de leitor despretensioso, desprovido de bagagem cultural que o permita fazer avaliações minuciosas e contextualizadas do objeto contemplado, o segundo é carregado de conhecimento teórico que o põe diante de tal objeto de modo a proporcioná-lo uma leitura predisposta a acontecer.

O encontro desses atores, por fim, anuncia o que reverbera à eternidade: a arte enquanto “uma das condições essenciais da vida humana” (TOLSTÓI apud SALLES, 1998, p. 42). E desse ponto é possível avistá-la, de imediato, como um meio de comunicação.

### Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBOSA, Ricardo. Experiência estética e racionalidade comunicativa. In: GUIMARÃES, C.; LEAL, B.; MENDONÇA, C. (Org.). Comunicação e Experiência Estética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 27-49.

BERLO, David Kenneth. O processo da comunicação: introdução à teoria e à prática. Tradução de Jorge Arnaldo Fontes. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUINEAU, Dominique. Dicionário de análise do discurso. São Paulo: Contexto, 2008.

ECO, Umberto. A definição da arte. Tradução de José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1981.

\_\_\_\_\_. A estrutura ausente. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.



---

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Tradução de Fernando Caetano. Lisboa: Edições 70, 1983.

JAUSS, H. R. *A estética da recepção: colocações gerais*. In: LIMA, L. C. *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002a.

MARCONDES, Danilo. *Filosofia, linguagem e comunicação*. São Paulo: Cortez, 2000.

MEUNIER, Jean-Pierre; PERAYA, Daniel. *Introdução às teorias da comunicação*. Tradução de Giselle Unti. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

PAREYSON, Luigi. *Estética*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

QUINTÁS, Alfonso L. *Estética*. Tradução de Jaime Clasen. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP, 1998.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.