

Lev S. Vigotski e os quatro fundamentos da crítica de leitor ¹

Edlúcia Robélia Oliveira de BARROS*

Robson Corrêa de CAMARGO**

Resumo

Neste artigo apresenta-se a contribuição do psicólogo russo L. Vigotski a respeito do papel ativo do leitor/intérprete em sua interação com obras artísticas. Aspectos e etapas desse papel ativo são descritos e discutidos. O ponto de partida é a ultrapassagem de uma pressuposta intenção autoral como fonte principal para se explicar processos criativos.

Palavras-chave: Vygotsky, recepção, leitor, Hamlet.

Abstract

This paper presents the contribution of the Russian psychologist L. Vygotsky to the active role of the reader/interpreter in their interaction with artistic works. Aspects and stages of this active role are described and discussed. The starting point is overcoming the authorial intent as a main source to explain creative processes.

Key-words: Vygotsky, reception, lector, Hamlet.

Lev Semenovitch Vigotski (1896-1934) é o grande fundador da escola soviética de psicologia histórico-cultural. A psicologia realizava seus primeiros passos como ciência autônoma, distanciando-se do campo especulativo da filosofia, tentando estabelecer umnexo causal entre o fenômeno objetivo e o subjetivo humano. Vigotski ainda é um nome pouco frequente nos estudos teatrais brasileiros, menos na área de pedagogia, mas sua contribuição deve ser considerada notável em todos os campos, inclusive na recepção.

Vigotski teve larga experiência como artista. Atuou como diretor, produtor de espetáculos de teatro e interpretou, entre outras, a personagem Hamlet (IAROCHEVSKI apud PRESTES, 2010, p. 40). Encenou também, a peça O Casamento, de Nikolai Vasilievich Gogol durante suas férias de verão em Gomel (Bielorússia, nas imediações de Chernobyl), a qual ele mesmo dirigiu (LEVITIN, 1982, p. 23).

*Graduanda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e Membro do Máskara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance (UFG/CNPQ). E-mail: edlucia.barros@gmail.com

** Professor Adjunto do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG). Coordenador do Máskara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance (UFG/CNPQ), da Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais (FAPEG) e do GT Teorias do Espetáculo e da Recepção (ABRACE). robson.correa.camargo@gmail.com

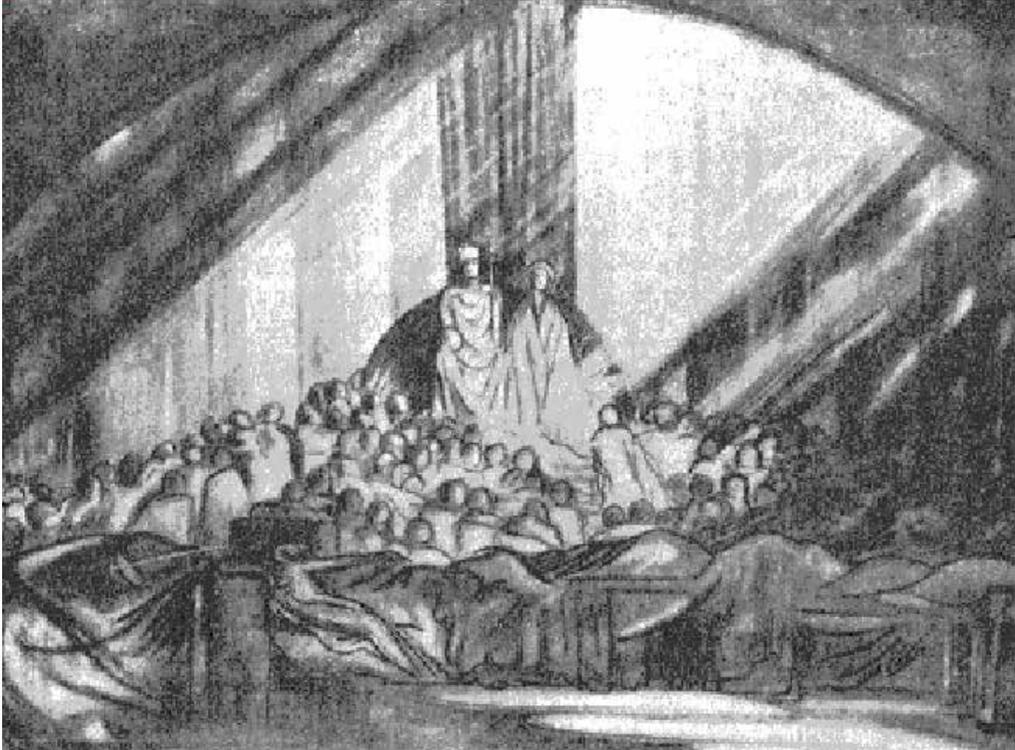


Figura 1: Gordon Graig, esboço (1908). Ato I, cena II Hamlet no TAM. (in: *Towards a New Theatre*: 57)

Amante de teatro e de literatura, Vigotski foi espectador privilegiado das grandes montagens do teatro russo, em Gomel e, principalmente em Moscou onde realizou seus estudos universitários (1913-1917). Vigotski estuda na Universidade de Moscou (direito) e de Shanavsky (filosofia-histórica). O direito era uma forma de melhorar sua existência, pois como advogado teria o privilégio de viver fora das cidades onde os judeus foram confinados por Catarina II, numa zona única formada por parte da Polônia, Rússia, Bielorrússia, etc. em 1791. Entretanto, seu interesse principal se encontrava mesmo é no campo da literatura, da crítica de arte, da filosofia. Enquanto estudava direito decidiu, no ano seguinte, realizar estudos de filosofia e história na Universidade de Shanavski, uma universidade de alto nível, mas não reconhecida oficialmente, de cunho progressista, que aceitava alunos independentemente da religião, nacionalidade ou filiação política.

Durante seus estudos em Moscou Vigotski presenciou as encenações do Teatro de Câmara, sob a direção de Tairov (1885-1950), construídas por fundamentos que se distanciavam dos de Stanislavski (VYGODSKAIA e LIFANOVA, 1999, pp. 34-35); Acompanhou de perto a importante revolução cênica que se desenvolvia nos palcos russos com Stanislavski e seus sucessores: Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874-1940) e Yevgeny Bagrationovich Vaghtangov (1883-1922), principalmente. Era assíduo espectador das famosas e polêmicas encenações do Teatro de Arte de Moscou (TAM), que o influenciaram muito, ensinando-lhe também sobre o mundo e provocando diversas reflexões acerca da vida, da arte e de si mesmo (LEVITIN, 1982, p. 23). Como bem descreve sua filha, Gita L. Vigodskaya, Vigotski e sua irmã Zinaida assistiram ao “famoso ator Kachalov no papel de Hamlet”, no espetáculo de Stanislavski/Craig. Ela acrescenta que ele ficou tão impressionado pelo trabalho daquele ator, que anos depois a ele Vigotski dedicará sua tese e também uma leitura pública, ambas intituladas “Kachalov - Hamlet”.²



Atores russos Vasili Kachalov (Hamlet) e Olga Knipper (Gertrude) na montagem de Stanislavski-Craig (1912)

Voltando a Gomel, em 1918, agora nos primeiros anos da Revolução Russa, Vigotski torna-se diretor da subseção de Teatro para a Educação Pública e, um tempo depois, chefe da Seção de Arte do Departamento Regional para a Instrução Política, levando espetáculos para Gomel, enquanto tomava parte de um dos mais importantes movimentos intelectuais de nosso século. Pinturas futuristas e suprematistas, assim como esculturas construtivistas, eram expostas nas ruas, trens, caminhões e navios. Sua relação com Kandinsky, Malevich, Tatlin, Chagall, Rodchenko, Meyerhold, Eisenstein era constante.

Vamos nos deter em uma de suas contribuições, seu "primeiro trabalho científico", realizado quando tinha ainda dezenove anos, um trabalho de conclusão de curso de graduação sobre Hamlet. Fundamental para as discussões que se travam ainda hoje sobre o entendimento do fenômeno artístico, mas precursor naquela época. Em 1915 (ele reescreverá o trabalho em 1916), Vigotski faz uma profunda análise do texto de Shakespeare A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca (1999a), que certamente contempla a recepção do espetáculo simbolista do Teatro de Arte de Moscou, elaborado por Stanislavski e Gordon Craig, e estreado em janeiro de 1912 (novo calendário). Nela ele aborda de forma peculiar distintos aspectos do fenômeno teatral. Vamos a ele.

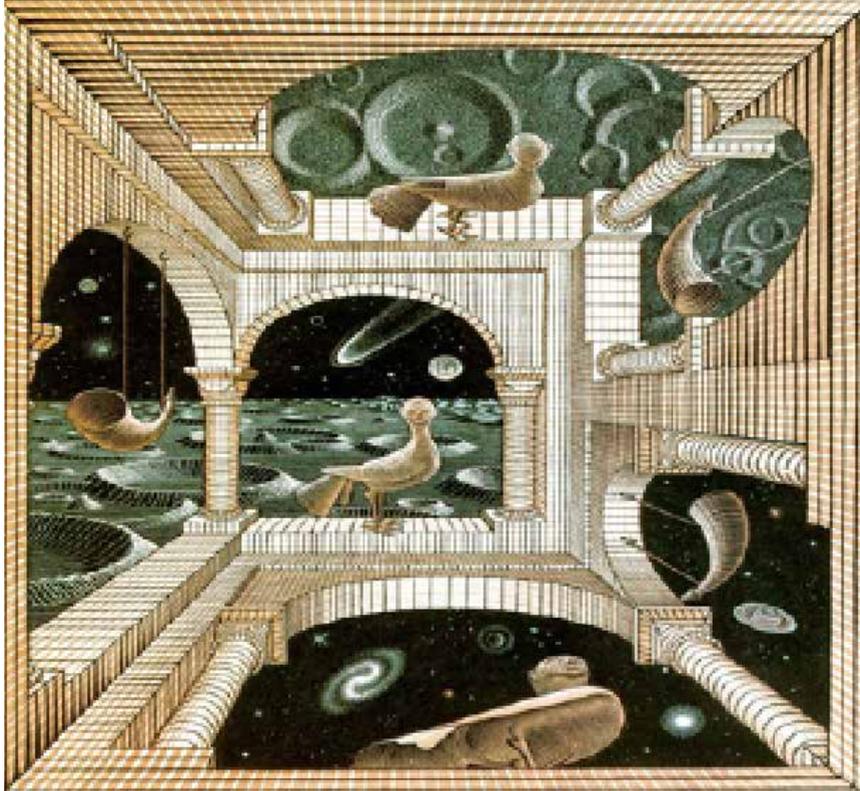


Figura 3: Um Outro Mundo II (1947), de Maurits Cornelis Escher (1898-1972). Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/escher/mundo2.html>

A imagem acima, do artista plástico holandês Escher (1947), nos induz à possibilidade de perceber o mesmo cenário em múltiplas perspectivas, na mesma imagem, rompendo a perspectiva única. Esta é também a leitura que Vigotski estende a todo do fenômeno artístico, rompendo a exigência de uma leitura única ou prevalente da obra de arte. Inicialmente Vigotski lembra que Hamlet já fora objeto de vários estudos que a analisaram com distintos enfoques e que ele os conhecia muito bem. Entretanto este fato, segundo o autor russo, exige daquele crítico interessado em produzir um novo trabalho sobre Hamlet, o conhecimento de todo material elaborado anteriormente a respeito desta obra, como é de praxe no campo científico (VIGOTSKI, 1999a). Entretanto, não é este o único caminho a ser escolhido na análise da obra artística.

Nosso autor descarta a necessidade deste extenso conhecimento prévio para a análise de uma obra teatral e assim realiza um estudo original acerca de Hamlet (1600), realizando o que ele chama de “uma crítica subjetiva”, diletante, feita pelo prazer proporcionado pela obra, uma crítica “de leitor” frente à obra. Esta forma de análise estética por ele aprofundada apresenta algumas particularidades que a diferencia da tradição crítica anterior.

A peculiaridade inicial a ser destacada neste trabalho, e talvez a mais importante, é referente à relação primeira e particular do crítico com a obra. Vigotski propõe uma crítica “de leitor” primeira. Esta não se interessa por quem é o autor da obra, como veremos mais à frente e, ao contrário, afirma que, uma “vez criada, a obra de arte separa-se de seu criador”. Mas o mais importante é que esta não pode existir “sem o leitor”, é “uma possibilidade que o leitor realiza” (VIGOTSKI, 1999a:

XIX). Em outras palavras, a obra torna-se autônoma e realiza-se apenas na participação do leitor, que lhe dá sentido e significação, e que a lê de uma maneira particular, pois cada leitor tem sua própria história e seu ato de significação. Muitas pessoas já leram Hamlet, cada qual fez sua leitura, como os milhares de atores, diretores, cenógrafos etc., que deram vida a este texto dramático atribuindo-lhe um sentido específico. Vigotski, por sua vez, nos apresenta em seu trabalho *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (1999a), a sua visão, a sua “crítica de leitor”, o seu Hamlet, um dentre os vários Hamlets possíveis e imaginados, lidos e assistidos.

Essa multiplicidade de leituras que podem surgir de uma mesma obra ocorre, segundo Vigotski, devido ao caráter simbólico da obra de arte, em outro termo, pela sua característica de obra “aberta”. A expressão “obra aberta”, como se sabe, foi utilizada pelo filósofo, linguista e semiólogo italiano Umberto Eco. Para Eco a obra de arte é “aberta” por ser passível de múltiplas e diferenciadas interpretações por parte de seus intérpretes (fruidores). Segundo Eco, “a primeira vez que aparece uma poética consciente da obra ‘aberta’ é no simbolismo da segunda metade de 1800” (ECO, 1971: 45). E, certamente influenciado pela leitura da montagem simbolista de Hamlet por Craig-Stanislavski, Vigotski chega a “crítica de leitor”. Para este autor, a obra de arte é uma fonte inesgotável de interpretações, como um símbolo, como descreve Bezerra:

Vigotski (...) entende a obra de arte como um grande conjunto simbólico cuja característica essencial consiste na diversidade infinita das suas interpretações, no fato de não existir uma idéia única nem ser possível uma fórmula única capaz de tudo penetrar e tudo abranger. Essa concepção de arte, no caso específico da tragédia shakespeariana, faz eco com a concepção de símbolo de Vyacheslav Ivanov, segundo quem o símbolo “é inesgotável e infinito na sua significação, é multifacético, polissêmico e sempre obscuro em sua profundidade” (BEZERRA in VIGOTSKI, 1999a: X).

Vigotski defende uma posição que será também aprofundada por Roland Barthes na década de 1970. O autor francês, por sua vez, defende “a morte do autor”, afirmava Barthes ser o trabalho de escritura de um texto a destruição de toda voz e de toda origem (BARTHES, 1988). Para Barthes a escritura se constrói como um neutro, um composto e, mais que tudo, de um oblíquo para o qual se lança o sujeito escritor. É também o “branco e o preto onde toda identidade se perde”, principalmente a identidade do indivíduo que a escreve. O autor se estilhaça na obra. Como afirmava Barthes: “a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, onde a escritura começa”. Assim é o leitor que dá ao texto suas múltiplas significações, e assim “o nascimento do leitor implica a morte do autor” (BARTHES, 1998).

Se a obra de arte se constrói no olhar do leitor, com ele a obra de arte também se amplifica nos aspectos “simbólicos”. Vigotski, não tão radicalmente como Barthes, aporta que o olhar do autor acerca de sua criação é apenas um olhar, numa imensidão de olhares e não a única ideia existente a ser investigada ou descoberta pelos críticos e leitores (VIGOTSKI, 1999a).

De outra forma, também o trabalho do autor, assim como do ator, não pode ser compreendido em toda sua magnitude por ele mesmo. É um fato paradoxal que o autor não seja o melhor leitor de sua obra. Aikhenvald³, professor de Vigotski, afirmava que, na maioria das vezes, o autor desconhece “a profundidade de suas criações” e destacava que os “leitores podem apresentar inúmeras revelações sobre a obra” e que ele, o autor, nem sequer as imaginou (AIKHENVALD apud VIGOTSKI, 1999a). Se seguirmos os passos de Vigotski, podemos afirmar que a crítica que se preocupa apenas com o que o autor pretendeu dizer anda em círculos, e, portanto, se distancia da verdadeira leitura da obra, na relação leitor-texto. O sujeito é a obra, não o autor, assim o

autor se torna objeto de sua própria obra, sendo por ela também significado, os leitores, através destas múltiplas significações leem o autor. Podemos lembrar-nos da resposta de Beckett sobre Esperando Godot, quando lhe perguntaram quem seria esta estranha figura. Ele responde, se eu soubesse teria escrito, “tudo o que vocês quiserem saber sobre a obra está nela”.

Sendo assim, se pode questionar a atitude de alguns críticos que se preocupam apenas com a reconstrução histórica da obra ou de aspectos da vida do autor, em observar se o diretor teatral atendeu ou não a uma leitura proposta e a um hipotético modelo “original” a ser seguido pelo(s) artista(s) do(s) texto(s) encenado(s).

Isto é compreendido contraditoriamente no tratamento da obra de Samuel Beckett⁴ por ele mesmo. Na sua primeira fase como dramaturgo iniciante (1953), tentando obrigar o diretor a seguir os passos traçados por sua pena. Pois, conforme um dos seus especialistas, Stanley Gontarski, Beckett supervisionou as encenações de seu texto Esperando Godot (1952) e exigiu, na primeira encenação de sua obra, que o diretor francês Roger Blin atendesse a “um padrão de fidelidade”, não se afastando do que estaria escrito em seu texto original. Bem como, em 1956, Beckett advertiu o seu editor norte-americano, Barney Rossete, sobre possíveis “desvios desautorizados” do referido texto na encenação que seria feita na Broadway visando “salvaguardar a sua ideia” (GONTARSKI, 2008).

Esta preocupação com a “fidelidade” levou a um escritor reformador como Beckett, que destruiu concretamente a ideia da unidade física da personagem, a tornar-se também o encenador de suas próprias obras. Entretanto, sua experiência como diretor proporciona efeito contrário, e possibilita a que ele rompa com a “fidelidade” exigida anteriormente pelo Beckett escritor, passando a compreender a encenação como a de uma das leituras diversas do seu texto, leituras que ele mesmo fará, como encenador de seus textos, encenações que vinham sempre mostrar algo que não havia pensado antes. O leitor pode apresentar revelações ao autor, como aborda Aikhenvald, e isto empurrava o Beckett autor a reescrever o seu texto constantemente, proporcionando inclusive várias versões diferentes e publicadas e do mesmo texto, na mesma língua, como bem descreve Gontarski (GONTARSKI, 2008) e estas, certamente, foram diferentes da encenação propriamente dita.

Outra conclusão a que pode nos levar estas questões levantadas por Vigotski, são as das análises críticas propriamente ditas, sejam de críticos e mesmo espectadores que ainda hoje buscam, como num jogo de adivinhação e não de fruição, identificar a provável ideia do criador ou a exigir a fidelidade a um distante modelo original totalmente idealizado. Se levarmos em conta ainda que, desde o simbolismo até as performances atuais, os artistas procuram cada vez mais indeterminar a apreciação, este reconhecimento das prováveis intenções da fonte original parece ser cada vez mais improvável de se obter. Não pode se conceber a obra (seja ela um texto literário, uma encenação ou outra produção artística) como concluída, acabada, “que pede para ser revivida e compreendida numa direção estrutural dada” pelo autor, mas como uma obra “aberta”, que será finalizada pelo receptor, que a percebe no momento em que a frui esteticamente (ECO, 1971: 39).

O importante na relação artística é este momento “único” de fruição e recepção, de encontro do espectador ou leitor com a obra. Aliás, a crítica genética acabou por destruir esta ideia da obra de arte única, nada é único na arte, mesmo antes de Walter Benjamin ter constatado a reprodutibilidade dela nos meios de comunicação de massa. Maiores, detalhes desta discussão podem ser vistos no texto A Crítica Genética e o Espetáculo Teatral.⁵

Neste contexto a “crítica de leitor” na qual Vigotski se insere é parte fundamental dos estudos sobre a recepção, uma vez que ela não se propõe a focalizar o ponto de vista do autor (qual a ideia

do autor? O que ele quis dizer com a obra?), mas se concentra no estabelecimento múltiplo da recepção da obra pelo leitor. “A essência, a força da obra não reside no que o autor subentendeu por ela, mas na maneira como age sobre o leitor ou espectador” (POTIEBNYÁ apud VIGOTSKI, 1999a: XXI).

Com esta máxima, a crítica de leitor de Vigotski, produzida em 1916, se aproxima a dos formalistas russos seus contemporâneos, também leitores de Potiebnyá, e também “antecipa em algumas décadas a crítica da recepção” (BEZERRA in VIGOTSKI, 1999a: X). Neste sentido Vigotski se alia a outros conhecido autores que mais tarde enfatizarão radicalmente a participação do leitor na recepção crítica da obra de arte literária, além do já citado Eco teremos Hans Robert Jauss (1921-1997); Roland Barthes (1915-1980); Roman Ingarden (1893-1970); Wolfgang Iser (1926-2007); Stanley Fish (1938-); e muitos outros.

Vigotski, através desta primeira peculiaridade da crítica de leitor, estabelece a independência da obra de arte em relação ao seu autor e enfatiza a sua ligação com o leitor/espectador, o que o permite estabelecer uma leitura própria de Hamlet, do texto e do espetáculo a que ele assiste sobre esta obra.

A segunda particularidade a ser destacada pela “crítica de leitor” proposta por Vigotski se constitui no estabelecimento completo da independência da crítica em relação às interpretações anteriores da obra. Para Vigotski, “a obra de arte não tem uma idéia única” uma verdade prevalente e, assim, “todas as idéias nela inseridas são igualmente válidas” (VIGOTSKI, 1999a: XXI), nenhuma é melhor que a outra. Concepção que também se aproxima do simbolismo seu contemporâneo e da fenomenologia. Para ambos um texto pode sofrer diversas interpretações, todas subjetivas, corretas e válidas. O critério de verdade da arte (se é que há algum) não é único. O crítico, segundo Vigotski, pode realizar a sua leitura sem preocupar com as críticas anteriores (ele não precisa fazer revisões ou refutar os estudos já feitos acerca da obra), pois a sua visão não é única, nem será, e não é a “crítica dos críticos”, mas é tão válida quanto às outras. O que explica o fato de inexistir em seu texto *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (1999a) referências explícitas a autores ou outros estudos prévios sobre a referida tragédia, com exceção daquelas existentes no prefácio e nas notas da obra, que não são poucas.

Entendendo a obra de arte em seu discurso múltiplo podemos refletir sobre a nossa postura de leitores e espectadores. Infelizmente ainda somos educados, enquanto leitores/espectadores de uma obra (texto teatral, espetáculo, etc.), a ter uma atitude passiva, a procurar somente a ideia do outro (do autor e de sua fortuna crítica) desprezando em contrapartida, a nossa opinião, a nossa percepção particular e primeira do fenômeno artístico. Como se o mais importante não fosse a fruição, mas sim o trabalho de adivinhação das proposituras autorais.

O teatro, assim como toda arte, não tem por objetivo reproduzir fatos anteriores, mas estabelecer sempre novos paradigmas de percepção, esta é a sua força. Vigotski, com sua crítica de leitor, propôs, há quase cem anos atrás, uma nova forma de se ler Hamlet e de se relacionar com a obra artística.

A terceira particularidade a ser aqui apresentada, trazida pela “crítica de leitor”, se constitui na qualidade desta nova relação de crítica “de leitor” com a obra artística, o que Vigotski chama de “sensação comovida”. O autor defende que o “papel do crítico-leitor é predominantemente compreender e reproduzir na própria alma a obra do outro” (AIKHENVALD apud VIGOTSKI, 1999a: XXI). E aqui Vigotski certamente aponta para as futuras perspectivas de suas investigações, no entendimento da alma, que será a psicologia, no entendimento da reprodução do outro na própria alma do indivíduo.

Assim o leitor recriará a obra com a sua “alma”, num processo também de criação/leitura artística, fundamentando-se apenas nela própria, pois está atado à obra de arte e não às leituras do autor e de outros críticos. Por este motivo o crítico-leitor deve se dirigir a uma leitura primeira, fruto de sua relação de leitor com a obra, excluindo desta forma, da melhor forma possível qualquer referência externa, e se inserindo com um contributo das leituras desta determinada obra.

Vigotski, em seu prefácio de *A Tragédia...* (1999a), também nos informa que o objetivo do crítico-leitor não é o de interpretar ou explicar racionalmente a obra de arte, ação que iria rebaixá-la, suprimir o seu fato artístico, mas sim o de “transmitir suas próprias impressões” (WILDE apud VIGOTSKI, 1999a: XXIV-XXV). Vejamos o que significam estas impressões, não sendo uma leitura ligeira. O “crítico-leitor” não cria algo independente, a sua leitura está atada à obra de arte e ele deve vivenciar a obra nas “angústias das palavras”. Pois, para Vigotski, fundamentando-se no romântico alemão Johann Ludwig Tieck⁶, o crítico-leitor terá dificuldade em encontrar palavras para transmitir sua “sensação comovida (...) que, sozinha, se constitui na verdadeira compreensão da obra de arte” (VIGOTSKI, 1999a: XXV). E aqui estamos no terreno das sensações mais que da racionalidade. Ou seja, a crítica que se estabelece no nível das sensações, sempre será um contributo incompleto, pois a sensação não se reduz às palavras escolhidas, é inexprimível em palavras.

Vigotski afirma, no seu prefácio a *Hamlet*, que a “sensação comovida”, vivenciada pelo crítico-leitor em seu processo de contato com a obra, está diretamente relacionada às vivências místicas descritas pelo psicólogo William James.⁷ Este afirmava que a principal característica da vivência mística é ser inefável (inexprimível em palavras). Ela pode ser vivenciada se o indivíduo tiver a intuição para o místico, do contrário ele não vivenciará “as eternas revelações da arte” (JAMES apud VIGOTSKI, 1999a: XXVI), que são inefáveis assim como as emoções provenientes dos estados místicos.

Vigotski, finalmente, se apropria também de outra categoria, o “conhecimento trágico” elaborado pelo alemão Friedrich Nietzsche,⁸ aquele que surge quando o saber racional não consegue mais dar explicações a algo. Sendo, portanto, um conhecimento pertencente à área do inexplicável, do inexprimível, ao campo da arte. Assim, para se perceber plenamente a tragédia é necessário ter essa “consciência trágica” ou afeto trágico – saber que o conhecimento específico do trágico é muitas vezes intransmissível por palavras. Além disso, cabe acrescentar, a tragédia, entendida como um símbolo é por si só inexprimível, como o define nosso autor:

O símbolo só é o verdadeiro símbolo quando é inesgotável e ilimitado em seu significado, quando articula na sua linguagem secreta (hierática e mágica) da insinuação e da sugestão algo inefável e inadequado à palavra externa. É multifacetado, polissêmico e sempre obscuro na sua profundidade... É uma formação orgânica como o cristal. É até uma espécie de mônada, e com isso se distingue da composição complexa e decomponível da alegoria, da parábola ou da comparação... Os símbolos são inefáveis e inexplicáveis, e somos impotentes perante seu integral sentido secreto (IVÁNOV apud VIGOTSKI, 1999a: XXVI).

Deste modo podemos pensar que não é só a “sensação comovida” que é inefável, porque esta característica está presente na obra simbólica. Ideia que corresponde às duas intraduzibilidades vivenciadas pelo crítico-leitor: a da manifestação de sua impressão (ele tem dificuldade em expressá-la), e o incompreensível, o inexprimível presente na própria obra, o que veremos agora.

Hamlet, para Vigotski, é uma peça inexplicável em palavras, pois é a representação de pensamento: o que pensa *Hamlet*? Porém, muitos críticos buscaram explicá-la, decifrá-la e superar a sua face “obscura”. Ao contrário, Vigotski, em sua leitura desta obra, dá ênfase ao mistério e ao ininteligível que são considerados o núcleo desta tragédia. Pois, não “se revestiu o simples (o compreensível)

de obscuridade, mas se cercou o mistério de personagens, diálogos, ações, acontecimentos quase inteligíveis separadamente, só que na disposição incompreensível, na relação que o mistério exigia” (VIGOTSKI, 1999a: XXIX, *itálicos do autor*). Vigotski, como se pode ver, não pretende desvelar Hamlet, porque o seu objetivo é fazer o leitor sentir o que ele sentiu enquanto crítico-leitor. Para se conhecer melhor a análise de nosso autor, vale a pena se deter numa longa citação, pois

Quem tem ouvidos ouve, o leitor que tem “ouvido da alma” pode ouvir as palavras da tragédia, seus “verbos inefáveis”, só que com entonações de crítico. Elas não existem sem a própria leitura, sem as palavras da tragédia. Essas observações de leitor, esses tons “arrancados” são uma espécie de entonações internas na leitura de Hamlet, que não existem sem a própria leitura. E é possível que, recorrendo à leitura da tragédia, à sua percepção artística integral, o leitor ouça em seu som o que nós ouvimos. Só assim é possível transmitir a emoção do crítico; sua meta é direcionar a percepção de algum modo, apontar-lhe a respectiva direção. O resto fica com o leitor: vivenciar nessa direção, nesses tons (entonações), a tragédia. De sorte que esse estudo é apenas o direcionamento da emoção, o seu tom, apenas os contornos da sombra lançada pela tragédia. E, se pela vivência (sonho) artística o leitor perceber essa tragédia exatamente nesse sentido, nesses tons, a meta do presente estudo estará realizada e a inefabilidade do pensamento do crítico verterá e submergirá no silêncio elevado e infinito que cerca as palavras da tragédia e conclui o seu mistério (VIGOTSKI, 1999a: XXXVII, *itálicos do autor*).

Nota-se com estas palavras que o crítico-leitor Vigotski não procura superar a inefabilidade da obra, mas superar a inefabilidade de seu pensamento, “arrancando” da tragédia “entonações internas” com o objetivo de despertar o discurso interior dos leitores, de mediar o encontro do leitor com a obra e sua inexplicabilidade. Em outras palavras, podemos dizer, junto com Toassa, estudiosa de Vigotski, que este autor pretendeu “conduzir o leitor a uma determinada vivência da tragédia” (TOASSA, 2009: 66, *itálicos da autora*). Vigotski direciona a percepção da tragédia, mas deixa a cargo do leitor vivenciá-la nessa direção. Como um poeta simbolista, procura sugerir com sua obra, porém dá liberdade ao leitor para tirar as suas próprias conclusões, fazer sua própria leitura.

Notas

¹ Dedicamos este trabalho ao psicólogo Achilles Dallari que nos ajudou a levantar nossas velas no universo Vigotskiano.

² (School Psychology International, Vol.16, trad. do russo por Ilya Gindis). <http://webpages.charter.net/schmolze1/vygotsky/gita.html> 21 nov 11.

³ Yuly Aikhenvald (1872-1928), crítico literário e ex-professor de Vigotski na Universidade do Povo Shanjavsky em Moscou (VAN DER VEER e VALSINER, 2006; Yuly Aikhenvald. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Yuly_Aykhenvald. Acesso em: 22 de set. de 2011).

⁴ Samuel Beckett (1906-1989), dramaturgo irlandês e um dos principais autores do teatro do absurdo. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Samuel_Beckett. Acesso em: 22 de set. de 2011.

⁵ Camargo, Robson. A Crítica Genética e o Espetáculo Teatral em - Gestos 43 (Abril, 2007) – pgs. 13-32. Versão revista e ampliada em dezembro de 2008 para publicação virtual em academia.org.

http://ufg.academia.edu/RobsonCamargo/Papers/78081/Teatro_e_Recepcao._A_Critica_e_a_Critica_Genetica._Dialogos_sobre_o_entendimento_do_espetaculo_teatral

⁶ Johann Ludwig Tieck (1773 - 1853), poeta, escritor, tradutor e crítico alemão, fundador do movimento romântico. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Tieck. Acesso em: 22 de set. de 2011.

⁷ William James (1842-1910), psicólogo, filósofo norte-americano e um dos fundadores do pragmatismo. Escreveu, dentre outras obras, *A diversidade da experiência religiosa* (1902), na qual aborda as particularidades das experiências místicas, como a inefabilidade (Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/William_James. Acesso em: 22 de set. de 2011). Em *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, na nota 42, Vigotski faz uso de conhecimentos deste livro de William James. Ver: VIGOTSKI, 1999a: 224-225.

⁸ Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), filósofo alemão do século XIX (Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche. Acesso em: 22 de set. de 2011).

Referências

BARROS, E.; CAMARGO, R.; ROSA, M. Vigotski e o Teatro – Descobertas, Relações e Revelações. *Psicologia em Estudo*, Maringá, vol.16, n.2, p. 229-240, abr./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v16n2/a06v16n2.pdf>>. Acesso em: 19 dez. de 2011.

BARTHES, R. *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BEZERRA, P. Um crítico muito original. In: VIGOTSKI, L. S. *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999, IX-XV.

BROOK, P. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Trad. Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CAMARGO, R. C. O texto espetacular: performances, teatro, teatros. In: Camargo, R.; CAPEL, H.; REINATO, E. (Orgs.). *Performances Culturais*. São Paulo: Hucitec, Goiânia, GO: PUC-GO, 2011, p. 23-42.

CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E. O simbolismo no teatro russo nos inícios do século XX: faces e contrafaces. In: _____; _____; SILVA, N. (Orgs.). *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p.107-141.

ECO, U. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Pérola de Carvalho. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

GONTARSKI, S. E. *Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto de Samuel Beckett*. Trad. Robson Corrêa de Camargo e Adriana Fernandes. Sala Preta, São Paulo, n. 8, p. 261-280, 2008. Disponível em: <<http://ufg.academia.edu/RobsonCamargo/Papers>>. Acesso em: 25 ago. de 2011.

JAPIASSU, R. O. V. As artes e o desenvolvimento cultural do ser humano. *Educação & Sociedade*, Campinas, ano XX, n. 69, p. 34-59, dez. 99. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v20n69/a03v2069.pdf>>. Acesso em: 10 ago. de 2010.

LEVITIN, K. *One is Not Born a Personality: Profiles of Soviet Educational Psychologists*. Moscou:

Progress, 1982.

PRESTES, Z.R. *Quando não é quase a mesma coisa: análise de traduções de Lev Semionovitch Vigotski no Brasil - repercussões no campo educacional*. Tese de doutorado, Universidade de Brasília, 2010.

TOASSA, G. *Emoções e vivências em Vigotski: investigação para uma perspectiva histórico-cultural*. 2009. 348f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-19032009-100357/pt-br.php>>. Acesso em: 13 jun. de 2011.

VAN DER VEER, R.; VALSINER, J. *Vygotsky: uma síntese*. Trad. Cecília C. Bartalotti. 5 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

VYGODSKAIA, G. L.; LIFANOVA, T. M. Lev Semenovich Vygotsky. *Journal of Russian and East European Psychology*, v. 37, n. 2, March-April, 1999, p. 23-81. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/22918405/Vigodskai-e-Lifanova-Biografia-de-Vigotski-Parte-I>>. Acesso em: 20 set. de 2010.

VYGOTSKY, L. S. *Thought and Language*. Edição e tradução por Eugenia Hanfmann e Gertrude Vakar. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology, 1962.

_____. *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. Manuscrito de 1929. Trad. Alexandra Marenitch. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 21, n. 71, p. 21-44, jul. 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-330200000200002&script=sci_arttext Acesso em: 20 ago. de 2010.

_____. *Psicologia da Arte*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Psicologia Pedagógica*. Trad. Paulo Bezerra. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. O papel do brinquedo no desenvolvimento. In: _____. *A Formação Social da Mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. Trad. José Cipolla Neto, Luís Silveira Menna Barreto e Solange Castro Afeche. 7 ed. São Paulo : Martins Fontes, 2007a.

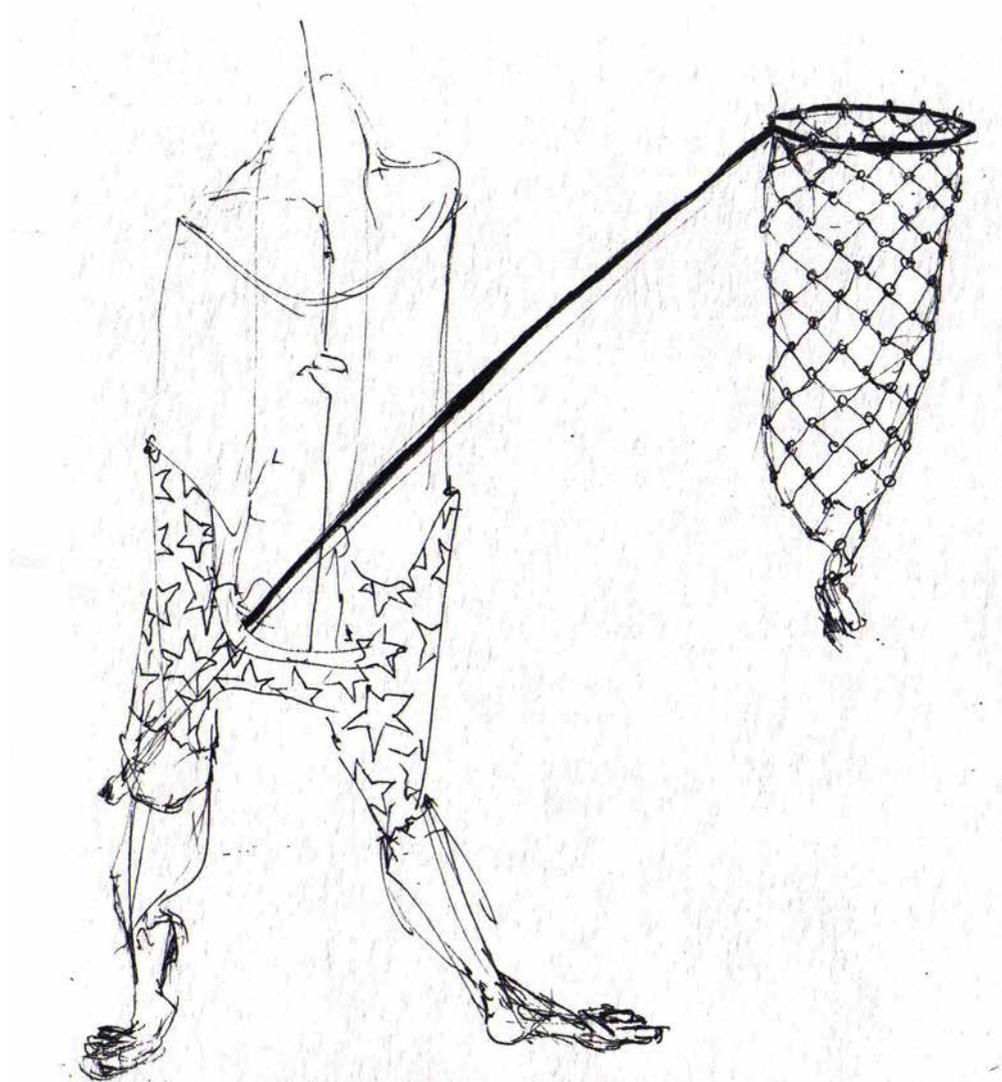
_____. *Pensamiento y habla*. Buenos Aires: Colihue, 2007b.

_____. *Pensamento e Linguagem*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Imaginação e Criação na Infância: ensaio psicológico: livro para professores*. Trad. Zoia Prestes. São Paulo: Ática, 2009a.

_____. *A Construção do Pensamento e da Linguagem*. 2 ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009b.

_____. Sobre o Problema da Psicologia do Trabalho Criativo do Ator. Trad. Achilles Delari Junior. 2009c. Traduzido de: VYGOTSKY, L. S. On the problem of the psychology of the actors creative work. In: _____. *The collected works of L. S. Vygotsky*. Vol. 6. Scientific legacy. Edited by Robert W. Rieber. New York, Boston, Dordrecht, London, Moscow: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 1999. p. 237-244. Disponível em: <<http://www.vigotski.net/psiator.pdf>>. Acesso em: 20 ago. de 2010.



Utopias de proximidade

Rita Gusmão*

Resumo

O processo de fruição da arte vem sendo na contemporaneidade um projeto de tornar o fruidor uma presença em vida na realização da obra, um agente ativo no processo de nomeação, ou de vinculação entre resposta e questão, entre os determinantes da manifestação artística; e esta é uma manifestação que desenha o sujeito com o qual quer se desdobrar e gerar interações. Neste estudo busca-se reconhecer o percurso das interações entre aquele que é chamado pelo artista a participar da nomeação, o próprio chamado como zeitgeist e a participação como projeto, de modo a perceber como estes promovem a aparição de um conjunto de elementos de percepção da manifestação artística que abrange a leitura, sem contudo de restringir a ela.

Palavras-Chave: Fruição. Arte Contemporânea. Presença.

Abstract

The process of enjoyment in contemporary art has been a project to make the spectator a presence in life in the realization of the work, an active agent in the appointment process, or binding between answer and question, among the determinants of artistic expression; and this is a manifestation that draws the subject you want to unfold and generate interactions. In this study we seek to recognize the interactions between that which is called by the artist to participate in the appointment, called as zeitgeist and participation as project, in order to understand how these promote the appearance of a set of elements of perception of artistic expression that covers reading, without however restrict it.

Key-words: Fruition. Contemporary Art. Presence.

O projeto emancipador do pensamento sociocultural e da sensibilidade estética que foi idealizado na modernidade, foi substituído por inúmeras formas de melancolia. Melancolias candentes que se arrastam há tempos, e uma delas permanece profunda na atualidade: será ainda possível gerar relações de fruição a partir de uma arte que se prenda à tradição de representação? Representações significaram para a modernidade um obstáculo ao desenvolvimento da racionalidade e da inventividade, numa arte que estava para preparar e anunciar um mundo futuro. O futuro revelou uma arte que propõe ações e atitudes em universos possíveis, que traça um plano de imanência para a fruição onde a leitura e a contemplação interagem com um pensamento que reivindica o movimento, mais que o conceito. Conceitos, como traços intensivos (DELEUZE & GUATTARI, 1992) pressupõem um sujeito, que seja capaz de movimenta-los. Sujeitos são aqueles a quem se reconhece o poder de mover-se espontaneamente, de sentir-se e de se relacionar consigo mesmo, e seu próprio projeto de formação, como tal, o é também de apreensão da necessidade de subversão do si mesmo, ou seja, solicita dinâmica interna de movimento. Este movimento penetra a experiência dos corpos pensantes por meio de sua duração, da ação intencional do

* Rita Gusmão é professora da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais.

corpo pensante sobre o tempo e o espaço, e o sujeito se conforma a uma relação entre um corpo e um logos, lugares onde a manifestação artística pode desenhar ordenadas de invenção, ou traços diagramáticos (Idem), que podem amplia-la ao emancipar o sujeito de sê-lo e aplicar velocidade e irregularidade ao seu contorno. O contorno da ação de fruição passa a ser então o de catalisar, fazer interagir intuições, tensões e reações.

A reação passa a ser um dos traços diagramáticos mais solicitados ao exercício pós-moderno de fruição. Porque a fruição deixa de ser o conhecimento do novo, e se amplia para percepção da situação. A situação, por sua vez é uma máquina abstrata, onde não existem signos em regime de aplicação conduzida, mas sim, linhas de fuga (DELEUZE & GUATTARI, 1995) que potencializam a ausência e a relação, libertando o fruidor da interpretação, da significância, da sujeição ao conhecimento. Os conhecimentos são desterritorializados, e em seu lugar emergem as imanências.

Imanências são percursos, contém recomposição, absorção, intersecções entre criadores, são um projeto relacional e plural; são a manifestação, também, da subjetividade, mas uma tal que se revela auto-enriquecida pela própria imanência de liberdade e de risco. O risco que se coloca para o fruidor de arte na atualidade, diferentemente de interpretar equivocadamente uma representação, é o de não perceber os módulos temporais catalisadores (BOURRIAUD, 2009) que a constituem, e assim não se lançar a recompor seus próprios universos de subjetivação, e não superar um papel modernista de consumidor de arte. A arte atual, ainda que siga calcada em pressupostos modernistas, como ampliar a criticidade e inaugurar mundos novos, propõe a relação com um co-criador, onde se exercite um movimento perceptivo relativo ao amor. Um amor junguiano, que mata em nós o que éramos para fazer surgir o que não éramos, um amor-morte. E amor-morte como exercício de despersonalização, uma atividade amorosa na qual incide um projeto de discernibilidade de outrem, que inclui a apreensão da emoção instantânea, da multiplicidade de relações que interagem na manifestação, e que, no seu auge, resulta em encorajamento à nomeação.

A nomeação, funciona na atualidade como um operador de leitura e de escritura das manifestações artísticas. A escritura é uma manifestação de um sentido possível num discurso articulado onde se exprime uma forma, uma relação, uma configuração e uma solidariedade (DERRIDA, 2009); sendo complexa e relacional, ela não limita a força criadora do discurso do fruidor, porque possibilita a multiplicação de sujeitos participantes da enunciação, e, simultaneamente, mostra o sacrifício que é a neutralização dos outros sentidos possíveis; o conteúdo, energia viva do sentido (Idem), cria um contorno para alcançar o outro, para engrossar e fazer crescer a linha de comunicação entre o si mesmo e a alteridade que atravessa criador e co-criadores antes, durante e depois da escolha das ferramentas de enunciação. O ato de enunciação se impõe ao artista como um sacrifício diante das relações possíveis, e desejáveis, que se poderiam desenvolver na exposição do objeto ou ação, e é a oportunidade de experiência sobre a posse dos bens culturais e das obras de arte, que transforma o sujeito perceptor em nomeador. Este nomeador, que é possuidor, dispõe de uma forma de discernibilidade que se realiza no seu papel de atribuição de nomes, que embora o aproxime de ser outro criador, resguarda seu espaço como fruidor.

O fruidor é uma presença em vida na nomeação, que se vincula à resposta da questão que determina a razão de ser, ou seguir sendo, da manifestação artística; mas que também elege o sujeito com o qual esta relação quer se desdobrar. Se desdobram as interações com aquele que é chamado pelo artista a participar da nomeação, o chamado e a participação promovem a aparição de um conjunto de elementos de leitura. A leitura age como canal de aproximação, concretiza um entre, que na estrutura desta arte da contemporaneidade que é relacional (BOURRIAUD, 2009), sensibiliza para a utopia, a fantasia de rede entre pensamentos e subjetividades, que as aproxima e torna carne una. O desejo de unidade temporária e profícua atualiza a existência como sujeito para

cada um dos fruidores e dos artistas participantes de cada manifestação artística, seja objeto seja ação, desafiando a informação que circula neste entre, e realizando arte na cultura contemporânea por meio da geração de modos de socialidade.

Como se produz a socialidade específica da arte relacional? Uma possibilidade é quando ela se empenha em investir espaços existentes para novas relações, encorajando-as a serem livres e com durações contrárias às do comércio de representações, em que se tornou o sistema de consumo de arte herdado da modernidade. Na modernidade se problematizou a existência de limites, se borraram as fronteiras, e na contemporaneidade, se problematiza a esfera das relações, se desconstrói o próprio domínio das trocas particulares. O domínio das trocas particulares tem como ponto de partida a contingência do mundo, que não tem origem nem sentido preexistente, nem razão que possa lhe atribuir uma finalidade; a arte contemporânea assume a condição de um conjunto de unidades que deverão ser reativadas pelo observador. Este observador é receptor e manipulador de uma obra que é por estrutura e essência, um manejo.

O manejo implica reconhecimento do rosto, aquele de Lévinas (1988), o qual engloba outrem, que não pode ser objetivado pois transcende a significação, sem contudo negá-la; este rosto rompe com a natureza e a existência cotidiana, para ser instaurado pela linguagem, que o expõe e revela, referencia e propõe reagir. Reação esta que se lança para além do rosto em que se pode reconhecer o semelhante, para além do de Lévinas, para alcançar uma rostidade da forma-obra, percebida pela diferença, resultado das intermináveis e contínuas transações com a subjetividade que paira naquele tempo e naquele espaço escolhidos para compartilhar a ação, sendo esta a essência relacional da manifestação: nós a vemos-sentimos e ela nos olha-instiga. E enquanto nos olha, ela incita o desenvolvimento de novos enfoques culturais e políticos, por colocar em evidência a transformação de um par modernista que era “olhe-me e olhe isto”, no binômio “promover e receber”, vindo este do advento do “visual”; ao promover para receber, a manifestação artística pós-modernista parece implicar uma transposição de valores de um ser para o outro e de uma obra para outra, ao invés de uma invenção de valores para cada relação artística. O artístico pós-modernista contemporâneo, no entanto, está também em busca da aceitação do aleatório, como atitude capaz de estabelecer um “eis-me aqui, diante de e para” o outro. O outro que segue e que precede, numa luta que, sim, se desenvolve desde a modernidade na arte, em busca do reconhecimento do artista como profissional e trabalhador, e que na pós-modernidade ainda não atingiu a perspectiva do trabalho do fruidor.

O fruidor como figura integrante do manejo da manifestação artística, se consolida após a proposição de modelos perceptivos, experimentais, críticos e participativos, que surgiram na troca entre arte e ciência, ainda na modernidade. E não foi na pós-modernidade que o objeto e a ação se tornaram relacionais, uma vez que a alteridade é inerente à elaboração artística. O que se vê é que o artístico relacional que se expõe desde os anos 1990, tem como projeto a estimulação e a percepção das relações inter-humanas, como invenção de modelos de socialidade, nos quais se visa algo diferente do consumo de produtos estetizados: se coloca em evidência e em questão a colaboração e o encontro, reciclando fronteiras entre arte e vida. Como Bourriaud (2009), podemos dizer que a recepção na contemporaneidade se estabelece como processo criativo, instaurado a partir de uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e individual. Este individual estranhado, ao mesmo tempo atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos postulados pela arte moderna que o instaurou, e o reinventa em termos sociológicos, pois essa transformação deriva, sobretudo, do nascimento de uma cultura urbana mundial, formada por seres solitários e autônomos, e da aplicação desse modelo a praticamente todos os fenômenos culturais.

Como fenômeno de caráter cultural a opinião pública, na atualidade, tem dificuldade em reconhecer a legitimidade ou o interesse das experiências relativas à socialidade na arte; para Bourriaud, é porque “elas não se apresentam mais como prenúncios de uma inexorável evolução histórica: pelo contrário, elas se mostram fragmentárias, isoladas, sem uma visão global do mundo que possa lhes conferir o peso de uma ideologia” (2009, p.17). O processo de construção ideológica já não pode considerar a arte como um projeto atemporal disponível num espaço-tempo monumental para o fruitor; na sua expectativa relacional, a manifestação artística se mostra como uma duração a ser experimentada, como um modelo reduzido de situação comunicacional (BOURRIAUD, 2009). De uma situação comunicacional que visa a perscrutação ético-estética das relações, que não se restringe nem se pauta pela representação e onde o artista é em si mesmo um modelo comunicacional simbólico, por ser parte da relação que expõe e questiona, por inventar circunstâncias que podem se remeter a valores internalizados no fruitor, ou que podem criá-los a partir desta produção simbiótica de expressões.

Esta expressão coletiva na realização da manifestação artística, se exprime bem na noção de coeficiente de arte, negociação inter-humana aberta ao diálogo e à discussão, idealizado por Marcel Duchamp; ao assumir a existência de uma tal categoria, o sistema de arte aciona processos criativos para o receptor que tornam a transitividade da obra um fato. Fato que impõe ao fruitor uma necessidade de tomada de posição diante de obras que distribuem seus componentes e ao mesmo tempo querem salvaguardar sua estrutura. A vetorização pela atitude relacional com a estrutura da obra de arte ampliou a interatividade e ocupou o espaço da condensação da emoção, definição característica da obra de arte em tempos histórico-filosóficos anteriores. Em lugar da busca anterior da satisfação do espectador ou da explicação da obra, a arte contemporânea instalou a enunciação de discursos, que se constrói e desconstrói a cada receptor, e a disseminação, seja do desejo seja da expectativa de saciedade.

A saciedade das micro-utopias cotidianas e as estratégias de proximidade nos microterritórios relacionais intermediados por objetos e/ou ações e oferecidos à experiência, imediata ou intermitente, amorfa ou individualizada, mostram um intuito na arte de costurar retalhos de relações. Relações que podem reencontrar em seu percurso os desejos iniciais que demandaram, ou comandaram, a fabricação de objetos. Objetos que transformam o observador em interlocutor direto, com quem negociar, criar vínculos, coexistir. Coexistindo, criadores e co-criadores, se tornam agentes que montam relações possíveis entre unidades distintas, constroem, e destroem, alianças. Alianças entre diferentes parceiros com existências múltiplas, expressas em fecundos instantes de criação, atenta e livre.

Livre como o trabalho dos artistas que participam desta estética relacional, que não se reúnem em nenhum estilo, tema ou iconografia; nem mesmo se pode localizar um universo de formas convergentes, uma problemática ou uma trajetória que os caracterize como uma geração. Aquela que seria uma geração pós-modernista, absorveu a lida com o intercâmbio de subjetividades no social, e nela a interação com o espectador se configura como uma experiência estética definitiva. Como definitiva é a impossibilidade de fazer um comércio tradicional com esta proposta estética. A estética relacional, utilizando processos de comunicação como instrumentos concretos para produzir manifestações artísticas, que visam interligar pessoas e grupos, demanda uma nova economia. Esta economia do compartilhamento está vinculada a conceitos próprios para o sistema artístico e cultural: grande poder de efeitos colaterais ao produto, investimentos de longo prazo, especificidade da remuneração, forte presença do elemento de incerteza, utilidade marginal crescente e importância do financiamento, público ou privado; nesta perspectiva, o fruitor operará, ele mesmo, num horizonte prático de relações humanas com tendência questionadora intrínseca.

Os valores intrínsecos a esta proposta estética levam a um amálgama de políticas de ação no campo cultural, do ponto de vista de que evidenciam que a frequência aos centros de artes plásticas, às salas de cinema e de artes cênicas ao vivo, a leitura de obras literárias e a escuta de música, passam a ter modos análogos de formação de demanda, que superam as desigualdades socioculturais que seguem as linhas divisórias traçadas por outras desigualdades sociais; num extremo do processo estará o fruitor super-estimulado pelo acento político nas manifestações, explícito ou não, e no outro extremo, o trabalho de um criador, elemento central da formação de valor no início da cadeia de produção dos bens artístico-culturais. A necessidade do aprendizado artístico-cultural, que consiste numa perspectiva de contato repetido tanto com as obras quanto com aqueles que aprenderam a frequentá-las, vai se configurar, aparentemente, como uma marca distintiva daqueles que quiserem transparecer estar conectados ao modo de vida atual. Na vida atual, regida pelos módulos catalisadores de relações e de comunicação, o reconhecimento da importância do aprendizado artístico-cultural corresponde a um capital, valorizado como elemento fundamental das teorias econômicas do consumo. A capacidade de consumo será armada com um conjunto de esquemas de percepção e apreciação de aplicação geral, uma disposição transponível e que incita a tentar várias experiências artístico-culturais, além de permitir percebê-las, classificá-las e memorizá-las, mesmo que inscritas em contextos teóricos e ideológicos diferentes. No rastro ideológico deste aprendizado, a obra de arte vai ser vista como aquilo que exige ser percebido segundo uma intenção estético-política; e se, por outro lado, qualquer objeto, seja natural ou artificial, pode ser percebido segundo uma intenção estética, o aprendiz tangenciará a conclusão de que é a intenção estética que faz a obra de arte ou, que é o ponto de vista estético que cria o objeto estético. Para sair deste ciclo conceitual, poderá recorrer à perspectiva de que a obra de arte é uma intenção; mas precisará reconhecer também que na pós-modernidade é uma negação da intenção pragmática objetiva de uso dos objetos, ressaltando o lugar de proponente daquele que condensou esta intenção diferenciada numa ação ou objeto que são em si questões. E a questão que se coloca a seguir é como este criador de intenção diferenciada deve ser remunerado por sua atividade, uma vez que ela só acontecerá de fato na presença e na ação do fruitor.

A partir daí, o ser fruitor solicita ter a habilidade da intervenção na manifestação, e depende, também, da intenção de compartilhar, que é uma função das normas convencionais que regulam a relação com a arte nestas circunstâncias histórica e social; e, ao mesmo tempo, da aptidão do fruitor para conformar-se a essas normas, que pode ser pensada como sendo a sua formação artística. Observa-se, em termos do desenvolvimento da formação, que na relação com a produção artística se pode chegar a uma espécie de pânico ou revolta diante de certos objetos ou ações, cuja intenção, mesmo que tenha sido inteiramente definida pelo criador por referência a um campo e à história relativamente autônoma deste campo, aparece como uma espécie de agressão e desafio ao bom senso. O bom senso é quase sempre desafiado pela estética relacional e sua abertura para a experimentação formal, o que tem sido vivenciado em muitas manifestações como um indício do desejo de manter à distância o não-iniciado ou de falar somente a outros iniciados. Na assunção da categoria não-iniciado, insiste uma espécie de recusa a qualquer espécie de envolvimento, de adesão ingênua, de abandono à sedução e ao arrebatamento coletivo, que se encontra, pelo menos indiretamente, na origem do desgosto pelas experimentações formais e pelas manifestações que não resultam em objeto.

Os objetos e ações relacionais confrontados com as obras de arte tradicionais, levam os mais desprovidos de experiência fruitor a aplicar-lhes os esquemas do ethos, ou seja, a tentar estruturar a percepção a partir da experiência com o comum da existência cotidiana. Acontece um fenômeno, então, que é um composto de descrença e indisposição: ao se confrontarem a produtos de uma sistematicidade não reconhecida, e não desejada, de modo inconsciente estes fruidores inexperientes opõem-se aos princípios da estética relacional. Esta proposta relacional se

nega, outrossim, à redução sistemática das coisas da arte às coisas da vida, à exclusão da forma em benefício do conteúdo superficial, e pode gerar uma atribuição de barbarismo à estética. A estética relacional configura uma ação expressiva, dramática, sentimental, de comunicação e inteligência; estimular o fruidor a criticar a arte que vacina a fruição, que a reduz a uma emoção conhecida, codificada, e buscar reconciliar o indivíduo com o valor da arte como desafio ao humano, e como desenvolvimento de maneiras de apropriação da nossa atualidade múltipla, intensa e fragmentada: eis um projeto formativo cabível à estética relacional.

A estética relacional não se vincula ao projeto do gosto, uma das lutas simbólicas emblemáticas da sociedade burguesa democrática. A democracia do gosto, que se quer prova absoluta de civilidade, se baseia numa espécie de adesão primitivista a um estilo, que seria próprio e único a cada um, que se comporia de preferências e tendências, forjadas no aprendizado. O aprendizado que serve a esta expressão, do gosto, é um esquema de imposição subconsciente de modos de distinção, que impede a vivência livre e a verticalização emotiva em qualquer manifestação que não se coadune com um grupo ou classe ao qual se pretenda pertencer. O pertencimento pautado pela necessidade de distinção na sociedade dos figurantes (BOURRIAUD, 2009), organiza-se a partir da contemplação para a compra, que seria a atividade de escolher objetos, ou ações ou lugares ou artistas, que podem dar, por sua proximidade, testemunho da distinção daquele que os comprou. A compra não contém a apropriação que a estética relacional aborda... Uma apropriação material, uma posse, não corresponde à apropriação emotiva, que, em matéria de cultura, se baseia em investimentos não somente econômicos, mas também psicológicos. Ao desconsiderar o envolvimento psicológico com a manifestação artística, o fruidor experimenta uma exclusão de seus processos intelectuais e afetivos, que impedem a apreensão dos elementos e das emoções aos quais o processo criativo desta se prende. A prisão em territórios pré-definidos e rótulos destrói a relação estética, por não promover o arejamento da sensibilidade. A sensibilização relacional solicita a invenção constante, e o fruidor é co-criador porque pode, e deve, se imiscuir na multiplicidade da manifestação como interagente, e não como receptor passivo.

À passividade expressa no contemplar e consumir manifestações artísticas realizadas por outros, a arte contemporânea e relacional contrapõe a parataxe, o acúmulo de blocos de significação em módulos temporais, que se sobrepõem e exigem a capacidade catalisadora do fruidor para produzir sentidos próprios, fluentes e independentes de significações definidas; o que está de fato definido é o vazio que existe entre as ações e objetos e o fruidor, a ser vivenciado por este. A vivência da capacidade de mergulhar em vazios é estimulada pela estética relacional por uma opção de não fazer julgamentos de valor sobre a reação do fruidor, buscando a pluralidade e a troca, valorizando a diferença. A força da diferença aparece como um engajamento na incerteza, na tensão e na renovação da normatização, assumindo a ambiguidade que é em si própria à manifestação artística. A atitude artística relacional e contemporânea quer usar a contradição como fonte de vitalidade, e solicita ao fruidor sua capacidade de ser livre e inclusivo.

O ser inclusivo será utilizado como referência simbólica para o entendimento e para a definição da sensibilidade fruidora na perspectiva da arte contemporânea relacional, e esta sensibilidade será operada pelo conhecimento e pela imaginação em igual medida. Esta medida está afetada pela possibilidade técnica de registrar e reproduzir algumas ações e objetos artísticos, como uma melodia por exemplo, e esta afetação faz possível que uma mesma sensibilidade seja atingida duas vezes por experiências com um mesmo objeto temporal, embora sejam duas experiências diferentes. A diferença será outra referência simbólica fundamental na compreensão da percepção, como canal sensorial e intelectual para a experiência artística. Na experimentação da arte relacional contemporânea, é possível constatar que há um jogo entre o fenômeno do encontro com o objeto ou ação, que é diferente a cada vez, e a identidade deste encontro que foi retida pelo fruidor, realizando uma articulação assumida entre a memória e a inventividade. A invenção transforma

o jogo, que é da memória, da imaginação e da consciência, numa espécie de mediação, que se potencializa na substituição da representação por uma ligação transcendental com o espírito do objeto ou ação, exteriorizando e refinando o trabalho da imaginação, tornando-a um vínculo entre atos intencionais de dois ou mais criadores e co-criadores.

A manifestação em co-criação pode ser pensada como uma síntese (STIEGLER, 2000), na qual se realiza uma apreensão, uma reconhecimento e a produção de uma relação entre subjetividades disponíveis para realizar trocas. A troca funciona como pressuposto, desenvolvendo a apreensão como sincronização de sentidos externos e internos, levados à atividade de entendimento do conteúdo e das ferramentas presentes na manifestação, que desemboca na manipulação destes últimos para a produção de uma expressão sobre o fluxo gerado na emotividade dos seus participantes temporais. O essencial nesta heteronomia temporal, é o encorajamento no nível individual do domínio do imaginário, que pode ser autonomizado e se arrojar à função de definir, para o sujeito, a realidade na qual ele vai explorar seu desejo. A exploração do desejo como tal, é um conflito entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, que estimula os indivíduos à elaboração intelecto-afetiva de sua própria autonomia.

Autonomia criativa tem uma função que é de ritualizar as ações, para que o sujeito encontre em si próprio um sentido que não é o seu e que virá a transformá-lo por seu uso; o próprio uso do sentido na alteridade, só é concebível como uma relação social. Essa socialidade não é só tema da estética relacional da arte contemporânea, como também, um operador essencial para sua vivência. A vivência que pode autonomizar o fluxo de fruição consiste numa disposição para descobrir como habitar a realidade forjada pela ação ou objeto, e em consequência, como o encontro com esta realidade pode modificá-la e modificar aqueles que com ela se encontraram. Mesmo que de forma pontual e temporária.

A relação temporal da arte relacional contemporânea é uma forma de imaterialidade, sem dúvida, que mostra uma necessidade do criador, e da sua relação com seus desejos e impressões e pensamentos, de se referenciar no tempo mais que no espaço. O espaço na sociedade da informação, ao que parece, comporta menos a sensação que o tempo, e a arte das inter-relações tem refletido sobre a capacidade da manifestação artística de enfrentar este novo modo temporal que teima em se separar da percepção espacial... materiais e suportes continuam partes da rede simbólica que é a arte nesta atualidade veloz, e hoje, são os atos reais, individuais ou coletivos, como o trabalho, o consumo, a guerra, a natalidade, as espécies de materiais que estão sendo descobertos como potentes e influentes para a atividade estética. A estética como imanência da interdependência entre pensamento e emotividade, tem servido de lugar para a geração de utopias, recusadas noutros campos de conhecimento que não atingiram a hibridação em suas estruturas. A estrutura sociocultural atual, talvez, não possa se suportar a si mesma sem a colaboração da experiência de proximidade utópica provocada pela arte. Mas, concordando com Guattari e Bourriaud (2009, p.146), a função de aproximações na arte não será efetiva se não puder nos ajudar a “superar as provas de barbárie, de implosão mental, de espasmo cósmico, que se perfilam no horizonte, e a transforma-las em riquezas e gozos imprevisíveis”.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern; Guilherme J.F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre/RS: Zouk, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção Todas as Artes).

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *MIL PLATÔS- Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1995. (Coleção TRANS)

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

JUNG, C.G. *Sobre o Amor*. SP: Ideias e Letras, 2005.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988.

STIEGLER, Bernard. *L'Imagination transcendente en mille points*. Texto de conferência: Londres, 2000.