

Problemas estéticos, semióticos e hermenêuticos das práticas artísticas pós-modernas

Hamlet Fernández Díaz 

(Universidade de La Habana – UH, Havana, Cuba/

Centro Universitário de Patos de Minas – UNIPAM, Patos de Minas/MG, Brasil)

RESUMO – Problemas estéticos, semióticos e hermenêuticos das práticas artísticas pós-modernas – O ensaio propõe uma discussão teórica que parte do problema de como repensar conceitos estéticos, hermenêuticos e semióticos, como os de *unidade da obra de arte*, *identidade hermenêutica* e *denotação-conotação*, especialmente no caso de obras que carecem de uma estrutura estável e bem diferenciada por limites precisos. Consequentemente, o objetivo é analisar a operacionalidade desses conceitos a partir da perspectiva da recepção, projetando-os sobre a especificidade semiótica das *práticas artísticas pós-modernas*. Conclui-se que a identidade hermenêutica de uma obra é produzida pela compreensão que os receptores têm dela, o que se torna mais evidente nas práticas artísticas em que o receptor é obrigado a articular, puramente em nível mental, sua própria projeção de significados denotados e conotados, a fim de compreender a obra.

PALAVRAS-CHAVE

Teoria da recepção. Identidade hermenêutica. Denotação-conotação. Práticas artísticas pós-modernas.

ABSTRACT – Aesthetic, semiotic and hermeneutic problems of postmodern artistic practices – This essay proposes a theoretical discussion that addresses the problem of rethinking aesthetic, hermeneutic and semiotic concepts such as the *unity of the artwork*, *hermeneutic identity*, and *denotation-connotation*, particularly in the case of works that lack a stable and well-defined structure. Consequently, the objective is to analyze the operability of these concepts from the perspective of reception, projecting them onto the semiotic specificity of *postmodern artistic practices*. It concludes that the hermeneutic identity of an artwork is produced through the understanding performed by the receptors, which becomes more evident in artistic practices where the receptor is compelled to articulate, at a purely mental level, their own projection of denoted and connoted meanings to comprehend the artwork.

KEYWORDS

Reception theory. Hermeneutic identity. Denotation-connotation. Postmodern artistic practices.

RESUMEN – Problemas estéticos, semióticos y hermenéuticos de las prácticas artísticas posmodernas – El ensayo propone una discusión teórica, que parte del problema de cómo repensar conceptos estéticos, hermenéuticos y semióticos como los de *unidad de la obra de arte*, *identidad hermenéutica* y *denotación-connotación*, sobre todo en el caso de obras que carecen de estructura estable y bien diferenciada por límites precisos. En consecuencia, el objetivo es analizar la operatividad de esos conceptos desde la perspectiva de la recepción, proyectándolos sobre la especificidad semiótica de las *prácticas artísticas posmodernas*. Se concluye que la identidad hermenéutica de una obra es producida por la comprensión que de ella realizan los receptores; lo cual resulta mucho más evidente en aquellas prácticas artísticas ante las que el receptor se ve precisado a articular, a nivel puramente mental, su propia proyección de significados denotados y connotados, para así poder comprender la obra.

PALABRAS CLAVE

Teoría de la recepción. Identidad hermenéutica. Denotación-connotación. Prácticas artísticas posmodernas.

Introdução

Faz décadas que as categorias anglo-norte-americanas *art* e *visual art* substituíram em grande medida o antigo conceito iluminista de *fine arts* (Belas Artes). Esses termos designam de forma vaga e abrangente todo o heterogêneo panorama criativo contemporâneo. Seu equivalente em espanhol é a noção genérica de *artes visuales*; e em português, artes visuais. De fato, essa é a categoria utilizada em todos os documentos das políticas públicas educacionais que regem o ensino de artes no Brasil (Fernández Díaz, 2021), desde a Lei de Diretrizes y Bases da Educação Nacional (1996; 2017a) até a Base Nacional Comum Curricular (2017b).

Se analisarmos bem, trata-se de uma denominação genérica que, em rigor, resulta excludente, pois desde a década de 1960 os artistas recorrem tanto à produção, seleção e reprodução de imagens, como à produção, seleção e reprodução de objetos comuns, textos verbais, sonoros ou audiovisuais, etc., bem como a ações corporais, ações sociais ou políticas no interior de uma comunidade, intervenções em pequena, média e grande escala em espaços públicos -seja de natureza pictórica, arquitetônica ou performativa- e muito mais. Portanto, a denominação artes visuais, que substituiu a tradicional categoria de artes plásticas, também não se sustenta atualmente.

No âmbito da minha pesquisa sobre problemas de recepção da arte contemporânea (Fernández Díaz, 2016; 2023), proponho a operacionalidade do uso de um conceito não genérico, *práticas artísticas pós-modernas*, o qual, ao não potencializar em sua designação a exclusividade de um tipo de linguagem, não exclui do campo da criação que pretende nomear nenhuma possibilidade de uso de signos ou qualquer outra ação que gere discursos com pretensões estético-artísticas.

As práticas artísticas pós-modernas transcendem os meios de representação exclusivamente visual e bidimensional, como desenho, pintura, gravura e fotografia. Esses meios tradicionais são aproveitados pela criação

contemporânea para gerar estruturas híbridas, onde o objeto, a linguagem verbal, o som, o audiovisual, o corporal, o olfativo, a matéria orgânica e inorgânica, ferramentas tecnológicas etc., se articulam e se imbricam com o pictórico, o fotográfico e o escultórico. É nesse sentido que a crítica de arte fala de “pintura instalada” ou “instalação pictórica”, “pintura objetual”, “instalação escultórica”, “escultura expandida”, “documentação fotográfica”, “fotografia instalada”, “gravura material ou escultórica” e muitas outras variantes em que se misturam linguagens, meios, materiais etc. Por isso, tais práticas artísticas tendem a ser multimediais, intermediais e transmediais, bem como multissensoriais, estando longe da exclusividade visual.

A teórica alemã Irina Rajewsky (2005, p. 43-64) define a categoria de *intermedialidade* como uma noção genérica que abrange fenômenos comunicacionais, discursivos e estéticos que, como indica o prefixo *inter*, se configuram entre diferentes *meios*. Rajewsky propôs um sistema de subcategorias, que tem sido apoiado por muitos autores, que esboça três conjuntos de procedimentos que produzem diferentes “qualidades intermediais”.

O primeiro conjunto é o da “transposição medial”: um determinado texto se torna fonte para a criação de uma nova obra configurada em um meio de representação diferente, como ocorre quando uma obra literária é adaptada para o cinema, um poema se transforma em uma peça musical etc. Nesses casos, a matriz argumentativa, conceitual, ideológica, estilística, o substrato histórico etc., do texto original são transformados ao serem “transpostos” para outro meio.

A terceira definição é denominada “referencialidade intermedial”. Nesses casos, o que predomina são as referências intermediais que constituem uma obra. Em vez de combinar dois ou mais meios que se integram em uma mesma estrutura semiótica, ocorre uma espécie de evocação e/ou imitação dos elementos característicos de um meio nos limites expressivos de outro meio, como o cinema imitando a pintura, a pintura imitando a música, a escultura imitando a dança.

A segunda modalidade é a que mais nos interessa aqui, porque refere-se aos procedimentos que recorrem à “combinação de meios”, que incluem fenômenos tão diversos como manuscritos iluminados, ópera, cinema, teatro, quadrinhos, bem como os chamados multimídia, intermedia e outros fenômenos comunicacionais da era digital. Pode-se dizer que foram as práticas artísticas pós-modernas as que tornaram dominante a “combinação de meios” como procedimento criativo, gerando estruturas semióticas híbridas em propostas discursivas concretas, muitas vezes efêmeras, cujo propósito inicial era desafiar a pretensa pureza e hierarquia estética dos meios legitimados pela tradição, centrados no visual.

Como consequência de seu caráter intermedial, as práticas artísticas pós-modernas também são multissensoriais. A desconstrução da metafísica dos sentidos tem sido um fenômeno central e constitutivo da expansão da criação que vem ocorrendo desde a década de 1960. A estética filosófica, até um pouco além de Hegel, sempre sustentou explicitamente uma hierarquia cognitiva dos sentidos: “O sensível da arte se refere apenas aos sentidos *teóricos*, o da *visão* e o da *audição*, enquanto o olfato, o paladar e o tato são excluídos do desfrute artístico. Na verdade, o olfato, o paladar e o tato se relacionam com o material em si e com suas qualidades imediatamente perceptíveis” (Hegel, 1989, p. 40, tradução nossa). As práticas artísticas pós-modernas destroem essa hierarquia metafísica dos sentidos, e o olfato, o tato e o paladar adquirem grande protagonismo. Filósofos estudiosos da estética, como o alemão Wolfgang Iser, ecoaram a reconfiguração da *aisthesis* que vem ocorrendo na cultura e no pensamento ocidental:

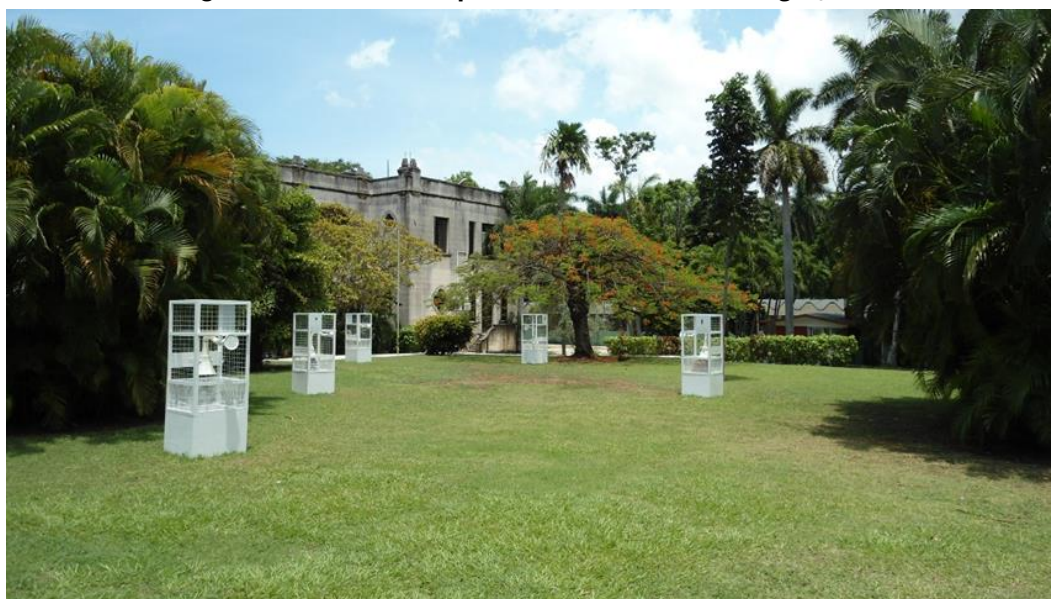
Desde Heráclito, passando por Leonardo da Vinci, até Merleau-Ponty, a visão foi considerada nosso sentido mais excelente e nobre. Entretanto, ao longo do tempo, os padrões que fundamentam esse privilégio -os padrões dominantes de percepção e cognição- têm sido criticados por autores como Heidegger, Wittgenstein, Foucault, Derrida e Irigaray. [...] Ao mesmo tempo, outros sentidos têm recebido nova atenção. A audição, por exemplo, está sendo novamente apreciada por sua proximidade antimetafísica com o evento em vez de ser permanente [...]. Da mesma forma, o tato encontrou seus defensores, devido tanto aos avanços

recentes na tecnologia dos meios quanto ao seu caráter enfaticamente corporal, novamente contrastando com o caráter “puro”, não participativo, da visão. Como resultado desses avanços, ocorre um afastamento crescente da hierarquia tradicional dos sentidos, que colocava a visão no topo, seguida pela audição e depois pelo olfato. As cartas da sensibilidade estão sendo embaralhadas novamente. Em vez de uma hierarquia firmemente estabelecida, tendemos a uma avaliação equitativa de todos os sentidos ou -como eu preferiria- a hierarquias diferentes, específicas para cada propósito (Welsch, 2011, p. 24-25, tradução nossa).

Parafraseando Welsch, podemos concluir que, por mais de meio século, a arte tem embaralhado as cartas da sensibilidade, e nesse processo as hierarquias baseadas em essencialismos ou ilusões metafísicas têm sido dissolvidas. Assim, a imagem, pelo menos no campo das práticas artísticas pós-modernas, tornou-se apenas uma das muitas configurações textuais com as quais se pode discursar com intenções estético-artísticas. Basta pensar na arte conceitual com sua negação da contemplação puramente visual; na arte *povera* com seu gosto pelo descarte, a refuncionalização de uma materialidade comum para fins artísticos; na performance com a potencialização da linguagem corporal, a experiência sinestésica, o tato, o olfato, a audição; no tipo de práticas que trabalham com material abjeto, o escatológico, o repugnante, o reverso do que foi considerado belo e agradável de maneira tradicional; na videoarte, que utiliza a linguagem audiovisual com um propósito subversivo ao próprio meio, e que se hibrida com instalações, o performático e o conceitual; na arte dos novos meios (*new media*), que coloca a frieza instrumental da tecnologia a serviço da experiência artística, ampliando assim as possibilidades interativas dos *environments*, ativando todos os sensores estéticos do corpo humano; e assim por diante.

Um excelente exemplo de imbricação entre procedimentos como intervenção pública, instalação, arte interativa, novas mídias e tudo isso em função de uma experiência estética multissensorial é a obra *The smell of a stranger* (O aroma de um estranho), do artista belga Peter de Cupere. Essa instalação interativa *new media* foi colocada nos jardins da Faculdade de Física Nuclear da Universidade de Havana Figura 1) durante a 12ª Bienal cubana em 2015.

Figura 1 – Peter de Cupere. *The smell of a stranger*, 2015



Fonte: Acervo pessoal do autor.

O aroma de um estranho consistia em uma exibição de plantas cujos aromas foram criados em laboratório. Os aromas podiam ser cheirados através de um sino em forma de cálice, localizado do lado de fora da estrutura metálica que protegia cada espécime (Figura 2). Na ficha técnica, era indicado ao público: aproxime seu nariz ao funil. Pequenos ventiladores solares arejavam os galhos e as folhas das plantas para que os aromas sugestivos se elevassem pelo conduto até nossos narizes: fumaça, suor, pólvora, dinheiro, cadáver, sangue, esperma, vagina -essas eram as essências. Uma experiência sensorial perturbadora tínhamos ao percorrer o belo jardim e degustar cada um desses odores agradáveis ou repugnantes, de acordo com o gosto. Dessa forma, a obra estimulava uma experiência estética através do olfato (um dos sentidos negligenciados pela estética tradicional), mas com a excitação do olfato conseguia-se ativar o paladar, o tato, a visão, que examinava a morfologia das plantas, tentando conciliar o que se cheirava e o que se observava.

Figura 2 – Peter de Cupere. *The smell of a stranger*, 2015. Planta com cheiro de pólvora



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Agora, é claro, uma obra como essa não se limita apenas à pura *aisthesis*. A experiência multissensorial era apenas o estímulo para entrar na narrativa conceitual proposta pelo artista. As cabines foram instaladas no jardim da Faculdade de Física Nuclear, portanto, a escolha do espaço não é aleatória, muito pelo contrário, a intervenção mobilizava a simbologia da ciência ali estudada, reivindicando-a como textualidade cultural que está presente no ambiente, e a proposta artística a transforma em um componente constitutivo de sua narrativa. Aquelas plantas com aromas humanos nos permitiam um contato sensorial desfamiliarizador com a natureza. Peter de Cupere nos mostrava, à maneira de um experimento científico, possíveis efeitos de mutação genética. A experiência estética multissensorial era a porta de entrada para uma reflexão sobre a violência com que a civilização humana imprime sua marca na natureza, a ponto de criar tecnologias, como a nuclear, que ameaçam destruir a vida no planeta Terra.

Em termos de recepção, muitos desses processos criativos híbridos, como performance, instalação, ambientação, intervenções públicas, arte processual, conceitual e outros, apresentam uma grande complexidade, porque são “casos de arte” que não se mostram nem existem como textos estéticos estáveis,

diferenciados, com limites e estruturas bem definidas, como acontece com objetos-texto fixados em todos os seus elementos pelo artista. Diante de muitas práticas artísticas pós-modernas, é o receptor que se vê obrigado a estruturar, em nível puramente mental, seu próprio plano de denotação que o leve à articulação de significados conotados, a fim de compreender a proposta da obra.

Por essa razão, diante do campo expandido e heterogêneo da criação artística contemporânea (que não pode ser apreendido pela vaguidade da categoria de artes visuais), é necessário repensar conceitos estéticos, hermenêuticos e semióticos, como a unidade da obra, identidade hermenêutica e denotação-conotação, a partir de uma nova perspectiva teórica focada no processo de recepção artística. Isso requer verificações empíricas sobre a operacionalidade dos conceitos por meio da análise de casos concretos. O que é a identidade hermenêutica de uma obra de arte? Está relacionada à sua unidade como obra, artefato ou texto? Onde reside a unidade de uma obra de arte? Em sua organização formal, na coesão de sua materialidade interna, na harmonia entre forma e conteúdo? Em sua compreensão por parte do receptor? A identidade hermenêutica e a unidade de uma obra de arte estão localizadas na dimensão denotativa ou conotativa do texto? E se tratarmos de obras que não possuem uma estrutura estável e bem diferenciada por limites concretos, obras que não possuem um plano de denotação fixado em todos os seus elementos pelo artista?

O objetivo deste ensaio teórico é refletir sobre os problemas mencionados, projetando-os na especificidade semiótica das práticas artísticas pós-modernas, especialmente aquelas propostas discursivas que carecem de um plano de denotação estável. Na primeira seção, recupera-se o conceito de identidade hermenêutica de Hans-Georg Gadamer, argumentando, a partir da análise de uma obra conceitual, que o antigo conceito estético de unidade da obra de arte só pode ser pensado como resultado de um processo de recepção no qual um sujeito compreende a obra e lhe confere unidade semântica em sua mente, o que constitui sua identidade hermenêutica.

No entanto, acontece que muitas das práticas artísticas pós-modernas apresentam uma considerável complexidade em sua recepção e compreensão, principalmente para pessoas que não costumam interagir regularmente com a criação contemporânea ou que possuem uma noção de arte ancorada na modernidade. Uma das razões é que muitos procedimentos criativos não resultam em objetos duradouros com estrutura estável e bem definida. São todas aquelas práticas que evitam o sentido tradicional de “artefato estético” como único resultado válido de um processo de criação artística. Nesse sentido, o tema semiótico, pouco discutido, da denotação e conotação nas artes “não objetais” ganha grande importância para a reflexão sobre as problemáticas de recepção das práticas artísticas pós-modernas. A essa discussão será dedicada a segunda seção teórica.

Nas considerações finais, propõe-se uma conclusão de caráter geral e sintetizam-se as teses derivadas das análises realizadas, as quais respondem ao objetivo e ao problema proposto. A argumentação proposta é de natureza interdisciplinar. A epistemologia de fundo é uma teoria da recepção que articula hermenêutica, semiótica e teoria estética pós-moderna.

Não tem sido objetivo do ensaio aplicar a teoria e os análises desenvolvidos ao ensino da arte contemporânea (o qual fica para outro texto). Mas consideramos que o trabalho pode ser de interesse e utilidade para estudantes de artes visuais e arte-educadores, os quais podem encontrar suporte teórico no texto tanto para sua formação como para a sua prática pedagógica.

A identidade hermenêutica nas práticas artísticas pós-modernas

Em seu ensaio *A atualidade do belo* (1977), Gadamer fez um esforço teórico extraordinário para conciliar sua estética hermenêutica com o que ele chama de “arte moderna”. Um espectador -diz ele- é mais do que um mero observador; longe de contemplar apenas o que acontece em um jogo, ele sempre participa de forma ativa (mesmo que mentalmente) e faz parte como co-jogador de uma espécie de “autorrepresentação do movimento do jogo”. Na arte, essa apreciação geral se

torna muito mais relevante e essencial. A fundamentação do elemento lúdico na arte parecia-lhe significativa para estabelecer uma ponte entre a arte da tradição e a “arte experimental moderna”, especialmente no que diz respeito à existência concreta das obras. Diante da inclinação de muitos artistas do século XX -que Gadamer considera importantes- em eliminar a distância tradicional, estritamente regulamentada, entre o público e a obra, ele pergunta:

No entanto, isso significa que a obra não existe mais? De fato, muitos artistas -assim como os teóricos de arte que os seguem- acreditam nisso, como se o que importasse fosse renunciar à unidade da obra. [...] É um equívoco pensar que a unidade da obra significa seu fechamento em relação àqueles que se dirigem a ela e àqueles que ela alcança. A identidade hermenêutica da obra tem um fundamento muito mais profundo. Mesmo o mais efêmero e irrepetível, quando aparece ou é valorizado como experiência estética, é referido em sua singularidade. [...] Assim, é a identidade hermenêutica que fundamenta a unidade da obra. Como ser que compreende, tenho que identificar. Pois havia algo que julguei, que ‘compreendi’. Eu identifico algo como o que foi ou como o que é, e somente essa identidade constitui o sentido da obra (Gadamer, 1991, p. 70-71, tradução nossa).

Gadamer até mesmo dá o exemplo do *Porta garrafas* (1914) de Marcel Duchamp, que ele considera um caso limite, um instrumento que “de repente” se torna “oferecido” como se fosse uma obra. Isso tem sua determinação no efeito que produziu uma vez; não pode ser considerado uma “obra duradoura” no sentido tradicional da noção de “durabilidade”, mas Gadamer confirma que, no sentido da identidade hermenêutica, “certamente é uma obra”.

Se a identidade da obra é isso que dissemos, então haverá apenas uma recepção real, uma experiência artística real da obra de arte, para aquele que ‘joga com’, ou seja, para aquele que, com sua atividade, realiza um trabalho próprio. Como isso acontece propriamente? Certamente, não apenas retendo algo na memória. Mesmo nesse caso, ocorre uma identificação; mas sem aquela aprovação especial pela qual a ‘obra’ significa algo para nós. Por meio do que uma ‘obra’ possui sua identidade como obra? O que faz de sua identidade uma identidade, podemos dizer, hermenêutica? Essa outra formulação quer dizer claramente que sua identidade consiste precisamente em que há algo ‘a entender’, em que pretende ser entendida como aquilo a que ‘se refere’ ou como o que ‘diz’. Esse é um desafio que parte da ‘obra’ e espera ser correspondido. Exige uma resposta que só pode ser dada por aquele que aceitou o desafio. E essa resposta tem que ser a sua própria, aquela que ele mesmo produz ativamente. O co-jogador faz parte do jogo (Gadamer, 1991, p. 72-73, tradução nossa).

É o receptor que assume o desafio de ser co-jogador, que se encarrega de construir a unidade da obra entendida em termos de identidade hermenêutica, porque essa identidade ou identificação de significados é essencialmente a mesma que a experiência artística daquele que se coloca em situação interpretativa. Esse fenômeno é mais visível quando se trata de ações artísticas efêmeras, mas, como Gadamer também afirma, na experiência da arte sempre há um esforço de reflexão, um “trabalho espiritual”, não importa se o receptor está lidando com obras tradicionais ou com a criação contemporânea mais experimental. “Por essa razão, parece-me – diz Gadamer (1991, p. 77) – que é falso opor uma arte do passado, da qual se pode desfrutar, a uma arte contemporânea, na qual alguém, devido aos sofisticados meios da criação artística, é obrigado a participar”.

Aqui está a ponte que o conceito de identidade hermenêutica traça entre a arte tradicional e as práticas artísticas pós-modernas, porque se trata precisamente de um conceito que só pode ser pensado no processo em que se materializa um processo de recepção. Não há distinção entre a maneira particular como uma obra é interpretada e sua identidade hermenêutica em si, porque há um desafio que parte da obra, espera ser correspondido e a resposta só pode ser dada por aquele que aceitou a provocação cognitiva. Como cada co-jogador faz parte de um jogo histórico e coletivo, as perguntas e respostas são sempre as próprias, as que cada um de nós produz ativamente.

Vamos verificar esse conceito hermenêutico analisando um exemplo. O artista cubano Lázaro Saavedra participou da Terceira Bienal de Havana em 1989 com uma proposta conceitual muito singular, intitulada *Dr. Jeckyl e Mr. Hide*. O artista deixou em branco a área da parede que lhe foi atribuída no Museu Nacional de Belas Artes; ele apenas colocou em frente um pedestal com duas folhas contendo o mesmo texto, uma em inglês e outra em espanhol. As duas folhas originais se perderam após a desmontagem da obra, mas na descrição visual (Figura 3) que Saavedra fez posteriormente, lê-se a seguinte versão do conteúdo original:

A obra que está exposta aqui, diante de você, é uma obra mágica. Todas as pessoas que possuem uma consciência estética subordinada a: as grandes bienais do Primeiro Mundo (ao vivo ou através de catálogos); a arte mercantil; aos meios de divulgação da arte do Primeiro Mundo; à arte neocolonizada, não poderão ver esta obra. Ela só será visível e compreendida por aquelas pessoas que possuem em seu cérebro as sementes da nova consciência estética que a arte do Terceiro Mundo necessita. Obrigado pela visita (Tradução nossa).

Trata-se de um gesto conceitual puramente linguístico, no tom das *Secret Painting* do grupo *Art and Language*. Esse tipo de obra “mágica”, de conteúdo invisível ou secreto, delega ao receptor a mobilização de um universo de problemáticas artísticas e políticas, que o artista enuncia em seu comentário, mas nas quais o receptor deve aprofundar-se para desencadear um processo de reflexão. Portanto, a obra se torna “visível”, compreensível, apenas para aqueles receptores capazes de aceitar o jogo conceitual proposto pelo artista. Se analisarmos o conteúdo do texto disposto no pedestal, ao contrário das *Secret Painting*, a intencionalidade de Saavedra não parece estar direcionada a negar a representação visual em si, mas sim a um tipo de consciência estética subordinada à hegemonia institucional da arte do Primeiro Mundo, da qual a Bienal de Havana tentava se desvincular desde sua fundação em 1984. Portanto, o receptor com olhos para ver a obra teria que possuir uma consciência estética emancipada: “a nova consciência estética que a arte do Terceiro Mundo necessita”.

parede, mas na mente do sujeito, como um processo único e irrepetível de compreensão que interpreta o gesto conceitual do artista.

Se considerarmos que a Bienal é um megaevento internacional que atrai um grande público, esse sujeito poderia ter sido um espectador comum, mas também um artista, colecionador, curador, funcionário político ou crítico de arte; e ele também poderia ser cubano, latino-americano, caribenho, europeu, africano ou soviético. Supõe-se então que as perguntas levantadas por cada um desses possíveis receptores fossem parcialmente diferentes, assim como diferentes seriam as respostas que implicam certo nível de compreensão da obra. A identidade hermenêutica da obra depende dessas perguntas e respostas, que só podem surgir no meio do “jogo artístico” cujo propósito não se estende além de si mesmo, e no qual o receptor é um co-jogador indispensável; porque um “desafio” deve ser compreendido, e a identidade hermenêutica é sempre co-produzida.

Agora, imaginemos que um crítico de arte bem informado sobre as problemáticas da época abordadas por Lázaro Saavedra em *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* tenha escrito uma longa reflexão sobre a obra, aprofundando-se em questões políticas, ideológicas, de mercado, institucionais e estéticas que constituíam diferenças fundamentais entre o que era considerado arte do Primeiro Mundo e arte do Terceiro Mundo, ou arte capitalista e arte socialista, ou as plataformas institucionais dos países desenvolvidos e as alternativas criadas pelos países subdesenvolvidos, considerados periféricos, etc. Nessa situação hipotética, uma identidade hermenêutica da obra teria sido consumada, expandindo-se na interpretação do crítico.

No entanto, como a crítica de arte é escrita para ser publicada, são textos que situam a identidade hermenêutica da obra no espaço público, ao alcance da intersubjetividade de um público, e assim a identidade hermenêutica de uma obra construída por uma interpretação passa a ser compartilhada por várias ou muitas pessoas. Portanto, no final, a identidade hermenêutica de uma obra, seja

considerada um clássico pela tradição ou propostas contemporâneas mais experimentais, é sempre uma construção semântica realizada pela interpretação e compreensão; que, como indica Gadamer, é sempre histórica: possibilitada e limitada a um tempo, pelas possibilidades históricas do compreender.

Mas a obra de Lázaro Saavedra nos permite levantar outros problemas relacionados à recepção. Como já foi descrito, o artista apenas colocou um texto sobre um pedestal em frente à parede em branco. A partir dessa museografia conceitual, um receptor, se aceitar o desafio de ser co-jogador, pode mobilizar certa quantidade de informações, conhecimentos etc., em sua tentativa de interpretação. Então, até que ponto do processo interpretativo é possível verificar que a reflexão que o receptor produz continua sendo diretamente determinada pela provocação do artista? Se, como sugere Gadamer, toda elaboração de um projeto interpretativo é condição de possibilidade para uma nova hipótese, não ocorre nesse processo um distanciamento progressivo do nível denotativo da proposta artística, de modo que em algum ponto os níveis de interpretação começam a se sustentar e verificar uns nos outros na dimensão dos significados conotativos? Se isso for verdade, os projetos anteriores ou iniciais são menos corretos ou adequados do que as novas reformulações interpretativas que se desenvolvem a partir deles? Ou, em vez disso, trata-se de um movimento reflexivo que cresce em espiral, no qual cada um dos círculos concêntricos de significados possui um valor em si mesmo, além de abrir a possibilidade de que outro círculo seja desencadeado a partir do precedente?

Denotação e conotação nas práticas artísticas pós-modernas

Décadas antes do boom da teoria da recepção literária (Rall, 1987; Zilberman, 2015), o teórico checo Jan Mukařovský (2000, p. 192, tradução nossa) expressou o seguinte: “A ambiguidade referencial da obra de arte é compensada pelo fato de que o receptor responde à obra não com uma reação parcial, mas com todos os aspectos de sua atitude em relação à realidade”. Devido ao predomínio

da função estética, a referência na arte se torna “múltipla”, e essa indeterminação faz com que o receptor projete na obra realidades vividas, apreendidas ou imaginadas por ele, que não estão nem podem ser expressas ou aludidas na própria obra, pois fazem parte da experiência íntima do sujeito que compreende.

No entanto, nem mesmo na interpretação de textos artísticos omitimos a dimensão dos significados denotados. Geralmente fazemos um reconhecimento inicial “literal”, apelando ao significado mais convencional e estável dos signos. Mas em termos semióticos nem sempre é possível estabelecer uma clara diferenciação entre o plano da denotação e o plano da conotação, menos ainda em processos interpretativos complexos como os gerados pelas práticas artísticas pós-modernas. Umberto Eco em seu *Tratado de semiótica geral* propõe uma solução provisória para diferenciar a denotação da conotação:

(a) uma denotação é uma unidade cultural ou propriedade semântica de um semema determinado que, ao mesmo tempo, é uma propriedade reconhecida culturalmente de seu possível referente; (b) uma conotação é uma unidade cultural e propriedade semântica de um semema determinado transmitida pela denotação precedente e não necessariamente correspondente a uma propriedade reconhecida culturalmente de seu possível referente (Eco, 1988, p. 138, tradução nossa).

De acordo com a definição de Eco, a conotação difere da denotação pelo menos em dois aspectos básicos: primeiro, as marcas conotativas devem se basear em uma denotação precedente; e segundo, os significados conotados de um signo não precisam corresponder necessariamente a propriedades reconhecidas de seu referente. São conotados os significados de paz e liberdade que associamos ao signo visual de uma pomba branca, por exemplo, porque tais significados são unidades culturais que, por convenção, são correlacionados com esse referente, mas não são propriedades naturais do animal. As propriedades naturais reconhecidas do referente “pomba branca” seriam as marcas denotativas do signo, sobre as quais deslizam, por sua vez, os significados conotados. Esse simples exemplo também permite apreciar que as marcas conotativas de um signo podem ser tão convencionais e estar tão instituídas em um sistema cultural quanto

as marcas denotativas nas quais se baseiam. Portanto, em termos semânticos, a conotação não é, em princípio, um sistema menos estável ou menos codificado que a denotação.

Uma metáfora altamente codificada ainda é uma metáfora, mas ao ser transformada sua ambiguidade em convenção, ela perde seu poder de desfamiliarização, sua potencialidade estética. Na arte, o plano da denotação funciona apenas como uma mola que dispara a leitura em direção ao nível dos significados conotados. E esse caminho de deslocamentos em direção à conotação só é possível de construir por meio de um processo de interpretação. Uma das especificidades da arte consiste no fato de que, quando predomina a função estética, o plano da conotação, em princípio, não deve estar completamente marcado, isto é, instituído, fixado por uma convenção (Mukařovský, 1988; Jakobson, 1995; Eco, 1988; Sonesson, 1996).

Quando, no início da década de 1990, um jovem artista cubano propôs como obra de arte o galho de uma árvore com forma de gancho, a possibilidade da metáfora não residia no fato de o artefato ser percebido como um signo icônico que denotasse a ilha de Cuba, uma vez que possuía certa propriedade perceptual reconhecida culturalmente de seu possível referente: a semelhança da forma do gancho com a forma do arquipélago cubano. Kcho intitulou sua obra *Como el garabato se parece a Cuba* (Figura 4), o que parece reforçar esse plano básico da denotação.

Figura 4 – Alexis Leyva Machado (Kcho). *Cómo el garabato se parece a Cuba*, 1992



Fonte: cortesia do artista.

Quando prestamos atenção ao galho e pensamos no contexto cubano dos anos noventa, começam a surgir outras semelhanças cujas associações são as que produzem um plano de conotação e tornam a metáfora efetiva em termos artísticos. O contexto, mais do que a semelhança perceptual entre o galho e a ilha, é o que permitia que uma série de significados conotados se deslocassem sobre o plano de denotação próprio da iconicidade. O galho de Kcho está seco e despido, apenas um talo fino sobrevive na aridez de seu solo. Cuba estava imersa na maior crise econômica de sua história. Mas o talo do galho introduz uma ideia ambivalente: pode ser o último, mas também pode ser o primeiro após o desastre. Os otimistas poderiam vê-lo como um broto de esperança, algo a que se agarrar; os pessimistas desencantados com o metarrelato do socialismo poderiam assumi-lo como a confirmação do fracasso. Em todos esses aspectos, o gancho (*garabato*) de Kcho se assemelhava à Cuba pós-colapso da União Soviética e do Campo Socialista.

Como vemos, são marcas conotativas que projetamos sobre, neste caso, um simples galho de madeira com forma de gancho, ao qual o artista deu um título e o introduziu no mundo da arte. E ainda podemos acrescentar uma conotação religiosa,

porque na *Santería* cubana yoruba existe o *Garabato de Elegua*, Orisha conhecido como aquele que abre os caminhos, e o *garabato* é um objeto de poder do Santo.

Mas isso não é tudo. A principal problemática relacionada à recepção das práticas artísticas pós-modernas é a seguinte: o que acontece quando nem mesmo o plano de denotação de uma proposta artística é estável? Esse é um dos problemas fundamentais apresentados pela denotação nos procedimentos criativos que não produzem um artefato no sentido tradicional. Diante desses casos, para que o ocorrido seja percebido como texto e possa ser interpretado, o receptor deve articular mentalmente a maior quantidade possível de elementos capazes de desempenhar funções semióticas, a fim de que se estruture um plano denotativo sobre o qual possam surgir conotações sucessivas.

Vejamos o exemplo a seguir. O grupo de criação cubano *Los Carpinteros* realizou uma performance coletiva em 2012 durante a Bienal de Havana. A ação tinha um título muito sugestivo: *La conga irreversible* (A conga irreversível). Na tradição cubana, “a conga” é uma prática festiva musical dançante de profundo enraizamento popular, exuberante e colorida. A conga é festa, alvoroço de carnaval, experiência sinestésica, voluptuosidade popular, inversão de realidades, euforia, expansão dionisíaca que erode a normalidade apolínea etc. Mas na conga irreversível de *Los Carpinteros*, o grupo de músicos e dançarinos vestia trajes de cor preta, embora de grande beleza, e, em vez de avançar para frente, caminhavam para trás, andavam de costas, quase às cegas. Por que vestiam preto e caminhavam de costas?

Isso parece ter agradado ainda mais ao público, e as pessoas entusiasmadas se deixaram levar pelo prazer. É evidente que não se tratava apenas de iniciar uma conga na qual o público pudesse participar. Não estávamos em um carnaval, mas sim em uma Bienal internacional de arte. *Los Carpinteros* pretendiam que a ação pudesse encenar um relato conceitual. A imagem performática geral que a *Conga Irreversible* (Figura 5) gerou tinha um potencial

metafórico, que, por sua vez, iniciava um processo metonímico: a que contexto mais geral se queria aludir com a “conga”, e a que fenômeno se referia com seu caráter declarado de “irreversível”?

Figura 5 – Los Carpinteros. *La conga irreversible*, 2012



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Essa ação performática é do tipo de obra que exige do receptor uma articulação própria do plano de denotação, pois este não existe de maneira estável, como uma estrutura textual fixada em todos os seus elementos pelo artista. Existem as roupas dos músicos e dançarinos, cujo design foi feito ou encomendado por *Los Carpinteros*, que são os autores da performance como ideia conceitual. Mas uma vez que a ação começa, a música, o ritmo, a dança, os gestos, o avanço de costas, a forma como o público se envolve e participa da conga, todas as informações culturais geradas por uma ação coletiva, tudo isso constituirá a obra em sua totalidade. E tudo isso é sentido, intuído, apreendido de forma sinestésica ao participar do evento artístico-festivo. Mas depois, podemos racionalizar essa experiência em um processo de compreensão mais dilatado, em uma segunda

fase de recepção que continua a materializar a identidade hermenêutica da obra além do tempo em que as ações ocorrem.

No entanto, uma voz relevante como Erika Fischer-Lichte argumenta em sua *Estética de lo performativo* que a arte da performance “resiste tenazmente à aspiração de uma estética hermenêutica: a compreensão da obra de arte” (2011, p. 32, tradução nossa). Para Fischer-Lichte, tanto uma estética hermenêutica quanto uma estética semiótica precisam distinguir claramente entre sujeito e objeto. Os papéis do criador (sujeito 1) e do receptor (sujeito 2) são diferentes. O artista cria a obra (objeto), que começa a circular como uma entidade autônoma e, enquanto artefato, não varia em sua estrutura, permitindo ao receptor se posicionar diante dela repetidamente para percebê-la e interpretá-la. Sem dúvida, a teórica alemã tem razão ao afirmar que performances e realizações cênicas nas quais um “acontecimento” envolve a todos os presentes não permitem estabelecer a distinção tradicional entre sujeito e objeto, porque tanto o artista ou artistas quanto os espectadores contribuem para o que acontece na realização, e o acontecimento não produz nenhum “objeto artístico”.

Porém, a abordagem de Erika Fischer-Lichte sobre a resistência das realizações performativas à compreensão é muito polêmica e questionável, em primeiro lugar, porque, ironicamente, o que a autora constrói na obra citada é uma estética hermenêutica do performativo capaz de nos aportar uma compreensão profunda desse tipo de prática artística pós-moderna. O problema fundamental de sua abordagem, na minha opinião, é que ela estabelece uma rígida distinção entre a “experiência estética” vivida pelo receptor com todo o seu corpo e emoções à flor da pele nas realizações cênicas, e os esforços conscientes que o receptor pode empreender posteriormente com o objetivo de racionalizar essa experiência, interpretar o “acontecimento” para aprofundar a compreensão e fixar a identidade hermenêutica da obra. A essa segunda fase do processo de compreensão, que ocorre em um espaço virtual, na mente do receptor, e em um tempo que é apenas

seu, de suas elucubrações interpretativas de duração indeterminada, Erika Fischer-Lichte atribui um papel “meramente marginal”.

A grande maioria dos processos de geração de significado, aos quais me dediquei neste capítulo, não ocorrem como processos hermenêuticos. Ficou claro que o essencial não é compreender a realização cênica, mas possibilitar experiências específicas. Sem dúvida, os processos hermenêuticos podem ser incorporados parcialmente à experiência estética, mas seu papel continua sendo marginal. As realizações cênicas às quais me referi não buscam ser compreendidas, mas sim experimentadas. Portanto, elas não podem ser subsumidas ao paradigma de uma estética hermenêutica.

Apenas quando a realização cênica termina é possível começar a fazer esforços para compreendê-la posteriormente. No entanto, esses esforços devem ser situados além dos limites da experiência estética, não podendo fazer parte de sua constituição. Aqueles que empreendem essa tentativa de compreensão enfrentam problemas muito específicos. O primeiro deles é que a compreensão depende da memória. Quem deseja entender uma realização cênica posteriormente precisa lembrar dela. O segundo problema surge do fato de que esse processo ocorre linguisticamente, enquanto os significados gerados durante a realização cênica são em grande parte não linguísticos. Portanto, quem deseja entender uma realização cênica posteriormente precisa ‘traduzir’ os significados não linguísticos que se lembram para significados linguísticos, uma tarefa que apresenta dificuldades quase insuperáveis (Fischer-Lichte, 2011, p. 316, tradução nossa).

A dicotomia introduzida por Erika Fischer-Lichte entre a experiência estética que o receptor vivencia na realização cênica, da qual ele é coparticipante (co-jogador), e o processo hermenêutico de compreensão que pode ocorrer posteriormente (considerado marginal), desaparece quando se deixa de atomizar um mesmo processo de compreensão que ocorre em duas fases ou momentos intimamente inter-relacionados. Não apenas para performances em que o público desempenha um papel protagonista, mas também para práticas artísticas como ações processuais, intervenções públicas, ambientes, obras interativas, entre outras, é possível falar em duas fases de recepção. Uma fase primária, na qual os receptores fazem parte dos acontecimentos e se constituem, com seus comportamentos, como coprodutores da matéria semiótica não linguística que ocorre e se dissipa ao longo do tempo. Essa simultaneidade e continuidade ininterrupta de ações percebidas e experimentadas, a exaltação emocional e sensorial, o estado de *shock* estético em que o receptor pode entrar etc., tudo isso

certamente impede uma compreensão profunda e global da realização cênica ou do conjunto de ações desconexas quando se participa delas.

Mas, é muito difícil que um receptor competente não prolongue essa “experiência estética” em uma segunda fase de recepção puramente mental, rememorativa, reflexiva, reconstrutiva, conceitual, na qual ele reorganiza essa experiência em forma de significados concretizados em sua consciência linguística. Esse segundo momento, que Fischer-Lichte praticamente exclui da “experiência estética”, é, na minha opinião, o que completa a experiência artística, na medida em que a torna autoapropriada. As duas fases do processo de recepção possuem uma inter-relação essencial: a segunda trabalha com os efeitos estéticos e informacionais da percepção sensorial experimentada na primeira fase. Essa dependência ou inter-relação é acentuada quando o receptor se empenha em construir uma interpretação a mais abrangente e elaborada possível, pois os processos reflexivos sempre terão que recorrer às marcas dessa primeira experiência receptiva.

Quanto aos dois supostos “obstáculos” que o receptor enfrenta ao tentar entender a realização cênica posteriormente, está claro que não é possível “traduzir” em sua totalidade exaustiva para o plano da linguagem verbal todos os efeitos sensoriais e emotivos, com seus significados intrínsecos “constitutivos de realidade” que possam ser lembrados. Mas essa “tradução” é algo que começamos a fazer de maneira praticamente automática e que se torna conceitualmente mais complexa quando o sujeito se empenha em um trabalho de interpretação para aprofundar a compreensão de sua experiência. Na segunda fase do processo de recepção ocorre precisamente esse fenômeno complexo em que a linguagem verbal se apropria da matéria semiótica não linguística, e a estruturação racional dos enunciados que somos capazes de elaborar começa a ocupar seu lugar na memória ou a se sobrepor à impressão deixada pelo “acontecimento” em nosso córtex cerebral. A interpretação luta arduamente com a matéria semiótica não linguisticamente formada para fazê-la entrar nas estruturas instituídas da

linguagem verbal. E esse é um processo que ocorre diante de todos os tipos de arte, desde uma pintura até a performance mais experimental possível. A recepção da arte, de qualquer tipo de arte, nunca termina quando se vira as costas para a obra ou quando se fecha o acontecimento. A experiência de uma obra geralmente continua sendo construída mentalmente, e a duração desse processo tão íntimo é indeterminada, podendo durar uma vida.

Outra variante desse tipo de propostas artísticas sem um plano estável de denotação são as intervenções públicas. Durante a 12 Bienal de Havana, os artistas José Ángel Toirac, Meira Marrero e José R. Alonso realizaram uma intervenção nas grades de Las Terrazas de Prado, um bar-café localizado em frente ao Paseo del Prado. Naquele local preciso, antigamente Prado # 72, entre 1942 e 1944 existiu a Galeria del Prado (Figura 6), onde foram exibidas as melhores pinturas cubanas da época. A alma daquele projeto foi a mecenas e promotora María Luisa Gómez Mena, com a colaboração do crítico de arte José Gómez Sicre. Todas essas informações, e mais, acompanhadas de fotos da galeria, das exposições, dos artistas, foram dispostas em grandes painéis nas grades voltadas para o exterior da cafeteria. Enquanto isso, no interior da instalação, o consumo de bebidas e alimentos próprios desse tipo de estabelecimento não parava.

Figura 6 – Meira Marrero, José Ángel Toirac y José R. Alonso. *Prado 72*, 2015



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nesta intervenção em um espaço público, as informações fornecidas pelos criadores constituem apenas uma parte do contexto de denotação. O receptor deve observar como um todo interligado o ambiente que foi intervencionado pelos artistas. O movimento dentro da cafeteria, as pessoas que entram e nem percebem a exposição, outras que caminham pela calçada e param para ler as placas, o público que chega expressamente para ver a intervenção etc. A cada minuto, o contexto de denotação pode variar em algum aspecto.

A visão geral: o interior da cafeteria com a manifestação espontânea do lazer popular e na fachada externa um fragmento arqueológico do passado mostrando um vislumbre do que foi um núcleo central da cultura cubana na década de 1940, criava um curto-circuito espaço-temporal. O passado e o presente se sobrepunham em um paradoxo histórico: um documento histórico de alta cultura versus um documento vivo de sociabilidade popular. E o espaço se tornava heterotópico (no sentido foucaultiano): várias realidades e vários níveis de interpretação convergindo em um mesmo local, enquanto o tempo ficava suspenso em um presente puro de confronto entre o que foi um dia e o que é hoje, esse fragmento de cidade.

Conceito de texto e práticas artísticas pós-modernas

Como vimos com esses dois exemplos, são propostas artísticas que não possuem um plano de denotação fixo, estável, claramente delimitado em relação a sistemas externos. Então, em que sentido podemos nos referir a esses casos, que são uma parte considerável da arte contemporânea produzida diariamente, com a categoria de “texto artístico”?

Yuri Lotman (1982) propôs um conceito de texto definido com base em três características: “expressão”, “delimitação” e “caráter estrutural”. Um texto é um sistema fixado em signos específicos, que se opõe a estruturas externas a ele. Essa oposição faz com que o texto seja percebido como a realização de um sistema com uma encarnação material concreta. No caso da literatura, isso é muito fácil, porque

se trata de uma expressão estruturada com signos da “língua natural”, que pode ser lida num formato físico, e hoje também digital. No caso do cinema, trata-se de imagens em movimento que podem ter som incorporado, com uma duração temporal determinada. No caso da pintura, trata-se de um suporte, como tela, madeira ou outros materiais, sobre o qual são aplicados pigmentos e criadas formas. Mas nas práticas artísticas pós-modernas, os elementos que desempenham funções de signos podem ser diversos, e há casos em que a expressão é efêmera, ou a encarnação material do sistema é mínima ou estruturada de forma contingente.

A outra característica, a “delimitação”, considera Lotman, é “inerente ao texto”, porque ele se opõe tanto aos signos que não fazem parte de seu sistema quanto às estruturas cujos limites não são distintos (no caso da literatura, trata-se das estruturas das línguas naturais e dos infinitos textos verbais). No entanto, Lotman esclarece que o conceito de limite se manifesta de maneira diferente em textos não literários. Por exemplo: “é o princípio e o fim em textos cuja estrutura se desenvolve no tempo [...], a moldura na pintura, as cortinas no teatro. A delimitação do espaço construtivo (artístico) em relação ao não construtivo se torna o principal procedimento da linguagem da escultura e da arquitetura” (Lotman, 1982, p. 72, tradução nossa).

Se pensarmos em *La conga irreversible*, certamente há uma delimitação espaço-temporal. A performance coletiva ocorreu em um espaço da cidade e em um intervalo de tempo determinado. Mas todos sabemos que os artistas podem repeti-lo em outro lugar, em outra cidade, em outro país, e em cada apresentação pode durar mais ou menos tempo. Além disso, os signos que constituem a performance como um sistema materialmente encarnado não são apenas os previstos pelos autores. O público faz parte indissociável da ação, e contribui com uma maré de significados que torna os limites entre os elementos internos e externos ao sistema muito instáveis, porque se trata de um sistema aberto, no qual constantemente entram e saem componentes que podem desempenhar uma função de signo. Portanto, cada vez que uma nova encenação ocorre, a delimitação da performance como texto artístico será sempre diferente e única.

No caso de *Prado # 72*, sendo uma intervenção motivada por um endereço específico da cidade, há, de fato, uma clara delimitação espacial. Mas da mesma forma, as informações dispostas pelos artistas nas grades da cafeteira não eram os únicos elementos, a única matéria semiótica que constituía a intervenção como sistema. A atividade dentro do estabelecimento gastronômico também desempenhava um papel fundamental, pois tratava-se de permitir ao receptor, ao ter uma visão geral, sobrepor a informação do passado à expressividade viva do presente em um mesmo espaço da cidade.

Podemos concluir que nesses casos trata-se de textos artísticos com fronteiras abertas, porque os criadores apenas delinearam os limites sem fixá-los de forma definitiva. Seu “caráter estrutural”, que é a terceira categoria do conceito de Lotman, depende dessa ambivalência do tipo de delimitação que os caracteriza. A organização interna dessas propostas é apenas prevista em um nível básico e geral pelos criadores, e está longe de formar uma estrutura invariável. A estrutura como um todo, difícil de definir em todas as suas partes, é mais um todo dinâmico e instável de elementos que entram e saem, conferindo ao sistema um caráter não sistemático.

A definição de texto de Umberto Eco (1992, p. 261) é mais ampla e flexível do que a de Lotman. Eco parte de uma distinção entre “universo” e “texto”. Ele entende intuitivamente o primeiro como os mundos cujas leis são explicadas pelos cientistas. E por texto, ele entende “uma série coerente de proposições vinculadas entre si por um *topic* ou tema comum”. No caso de textos com estruturas bem delimitadas, como textos verbais, pictóricos, audiovisuais etc., geralmente são reconhecidos como “um todo coerente e autoexplicativo”, porque possuem o que Eco chama de “*idiolecto*”, ou seja, um código próprio que os faz funcionar como uma língua em miniatura: a explicação que funciona para eles e dentro deles não pode ser aplicada a outros textos. No entanto, uma “sequência de eventos”, desde que estejam relacionados a um tema comum, também pode ser definida como

texto, porque a interpretação pode conferir coerência à sequência, reduzindo-a a “proposições”. Mas, para isso, a interpretação deve encontrar o *topic*:

Reconhecer uma série como sequência textual significa encontrar um *topic* textual que estabeleça uma relação coerente entre dados textuais diferentes e ainda não conectados. A identificação de um *topic* textual é um caso de esforço abduutivo hipocodificado. Muitas vezes não se sabe se o *topic* que é conjecturado é o “certo” ou não, e a atividade de interpretação textual pode resultar em atualizações diferentes e semanticamente contraditórias. Isso demonstra que todo intérprete de um texto realiza abduções para escolher entre as muitas leituras possíveis (Eco, 1992, p. 271, tradução nossa).

Diante de propostas artísticas como os exemplos analisados, o receptor participa da sequência de eventos, seu próprio comportamento produz informações que entram no sistema, ele deve inferir a intenção conceitual dos artistas, que aponta para um possível tema, e deve tentar dar coerência ao que ocorre relacionando uma série de dados não conectados que ele mesmo seleciona de um universo de informações que não pode apreender em sua totalidade. Nesse sentido, podemos dizer que o receptor realiza uma reconstrução textual, na medida em que consegue integrar em um quadro geral com certa coerência um conjunto de ações, informações, percepções sensoriais etc. Esse quadro geral seria o contexto de denotação que o receptor configura em nível mental: a matéria-prima semiótica com a qual a compreensão pode desenvolver processos de reflexão no plano da conotação, a fim de produzir a unidade semântica e a identidade hermenêutica da obra.

Considerações finais

Em termos mais gerais, podemos concluir que quanto mais elaborada, complexa e até mesmo instável for a estrutura textual de uma obra, maior será o número potencial de relações entre os elementos denotados que fugirão para significados conotados. No entanto, sempre dependerá do receptor descobrir, articular e expandir essas relações a níveis imprevisíveis de associações de sentidos conotados. Nos casos de interpretações muito criativas e audazes, são os níveis

de conotação que o receptor articula que começam a sobrepôr um acúmulo de informações ao contexto de denotação da obra; um fenômeno que gera a ilusão de que todas essas informações já estavam condensadas na estrutura artística. Por isso, a identidade hermenêutica de uma obra é resultado de sua compreensão, e não uma entidade metafísica inerente à sua organização formal ou à harmonia entre forma e conteúdo, como era dito nos termos da antiga estética.

Essa conclusão implica que o processo de interpretação na arte é essencialmente arbitrário? Podemos afirmar qualquer coisa sobre a identidade hermenêutica de uma obra, tudo e nada ao mesmo tempo? Estamos optando por um total subjetivismo interpretativo que dá prioridade à intencionalidade do receptor? O fantasma da arbitrariedade não tem lugar diante do fato empírico de que todo trabalho de interpretação parte de uma informação semiótica que, em princípio, está denotada. Esse é o início de toda leitura, e não há maneira de prescindir ou ignorar a presença dada dos signos com toda a sua determinação social e cultural. O primeiro que fazemos, mesmo diante de um texto artístico inundado de ambiguidade, é reconhecer automaticamente, em seu sentido mais primário e convencional, o conteúdo semântico dos elementos significantes que o constituem, para a partir daí explorar essas relações internas guiados pela intuição inferencial de projetar novos significados, mais atraentes e estimulantes.

Mas, como vimos nos exemplos analisados, muitas das práticas artísticas pós-modernas exigem um esforço extra do receptor: realizar posteriormente à vivência da obra, uma reconstrução textual, isto é, articular um plano de denotação em nível mental, sem o qual a compreensão não pode avançar para o nível da conotação. Esse é um dos tantos desafios que essas práticas criativas apresentam à recepção. Nesses casos, para que o ocorrido seja assumido como texto com um *topic* a ser interpretado, o receptor deve recapitular em sua mente a maior quantidade possível de elementos capazes de desempenhar funções semióticas, associá-los a conhecimentos e experiências pessoais, intuir a intenção do artista e

da obra e começar a projetar a sua própria, o que se traduz em arriscar hipóteses interpretativas de maneira abdutiva¹.

Portanto, diante de muitas das práticas artísticas pós-modernas, o esforço de abdução exigido pela compreensão exige tanta criatividade por parte do receptor que não deixa de ser uma perplexidade hermenêutica. Nunca foi tão verdadeira essa máxima de Gadamer (1998, p. 466, tradução nossa): “O texto faz falar um tema, mas quem o consegue é em última instância o desempenho do intérprete. Ambos têm parte nisso”. Portanto, a identidade hermenêutica é algo que o intérprete produz em seu esforço para compreender o que lhe é proposto como uma aparência de texto potencialmente codificado e, em muitas das práticas artísticas pós-modernas, como um texto aberto de estrutura fortuita.

Nota

- ¹ Segundo Umberto Eco (1992, p. 249, tradução nossa): “A abdução é um procedimento típico pelo qual, na semiose, somos capazes de tomar decisões difíceis quando estamos seguindo instruções ambíguas”. Fazendo um paralelo com a hermenêutica de Gadamer, diríamos que de um modo geral compreender, especialmente no campo da arte, implica necessariamente fazer abduções.

Referências

- BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular*. Versão final. Brasília: Ministério da Educação, 2017b.
- BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. – 14. ed. – Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2017a.
- ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.
- ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen, 1988.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, Hamlet. Identidad hermenéutica y denotación-connotación en las prácticas artísticas posmodernas. *Revista Inter. Interdisc. Art&Sensorium*, Curitiba, v.10, n.2, p. 84-102, jul./dez. 2023.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, Hamlet. La recepción del arte como ámbito de conocimiento y aprendizaje en la Base Nacional Común Curricular. *Acta Scientiarum. Education*, v. 43, n. 1, p. 1-12, 2021. <https://doi.org/10.4025/actascieduc.v43i1.53402>.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, Hamlet. Una mirada desde la estética de la recepción a los márgenes difusos del audiovisual posmoderno. *Cine Cubano*, v. 199, p. 90-97, 2016.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.

- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1998.
- HEGEL, Georg W. F. *Lecciones de estética*. Barcelona: Ediciones Península, 1989.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- LOTMAN, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo, 1982.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Función, norma y valor estéticos como hechos sociales. In: VOLEK, Emil; JANDOVÁ, Jarmila (Org.). *Estética, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Colombia: Plaza & Janés Editores, 2000.
- RAJEWSKY, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, n. 6, p. 43-64, 2005.
- RALL, Dietrich (Org.). *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987.
- SONESSON, Göran. De la estructura a la retórica en la semiótica visual. *Signa*, Revista de la asociación española de semiótica, n. 5, p. 317-248, 1996.
- WELSH, Wolfgang. La estética más allá de la estética. In: WELSH, Wolfgang. *Actualidad de la estética, estética de la actualidad*. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios, 2011.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2015.

Hamlet Fernández Díaz

Doutor em Ciências sobre Arte e Licenciado em História da Arte pela Universidade de Havana, Cuba. Pós-doutorado em Educação pela Universidade de Uberaba, MG, Brasil. Professor da Faculdade de Artes e Letras da Universidade de Havana de 2008 até 2017. Na atualidade atua como professor do Programa de Pós-graduação em Educação do Centro Universitário de Patos de Minas, MG, Brasil (PPGE-UNIPAM). Pesquisa e publica sobre temas de hermenêutica, semiótica, teoria da arte e arte-educação. Ensaísta e crítico de artes visuais e cinema. Autor dos seguintes livros: *Ensayos sobre Arte y Educación. Perspectivas posmodernas* (Eliva Press, 2021); *La acera del sol. Impactos de la política cultural socialista en el arte cubano 1961-1981* (Letras Cubanas, 2020; Hypermedia, 2021); *Educación estética o la poesía de cada instante. Estudio crítico sobre concepciones de enseñanza de Artes Visuales en Brasil* (Appris, 2021). Membro da União de Escritores e Artistas de Cuba (UNEAC); e da Rede de Estudos sobre Educação (REED). Pesquisador líder do LEPAE - Laboratório de Epistemologia e Pesquisa Aplicada à Educação (UNIPAM); e membro dos grupos de pesquisa: GEPIDE - Grupo de Estudos e Pesquisas em Instrução, Desenvolvimento e Educação (UNIUBE); NUPAV - Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais (UFU).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6864-6359>

E-mail: hamletfdez84@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/2527283658721732>

*Recebido em 25 de julho de 2023
Aceito em 4 de dezembro de 2023*

