

ARTE COMO DISCURSO OU A DISCURSIVIDADE NAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS

Juliana Cunha Passos¹

RESUMO: Este artigo aborda questões relacionadas à discursividade artística, a partir de reflexões sobre os processos de criação artística e recepção / percepção das obras pelo público, relacionando conceitos de autores, como Mikhail Bakhtin e Pierre Bourdieu, com conceitos de Santaella e Umberto Eco. No texto, as obras de arte são entendidas como manifestações de linguagens, ou seja, como enunciados de gêneros do discurso, das diversas linguagens artísticas.

PALAVRAS-CHAVE: Discursividade; Linguagens Artísticas; Criação Artística; Público.

ABSTRACT: This article discusses issues related to the artistic discursivity, reflecting on the processes of the artistic creation and the reception / perception of the artistic works by the public, relating concepts of the authors such as Mikhail Bakhtin and Pierre Bourdieu with Santaella and Umberto Eco's concepts. In this text, the works of art are understood as expressions of languages, in other words, as utterance of speech genres, of the various artistic languages.

KEYWORDS: Discursivity; Artistic Languages; Artistic Creation; Public.

Este texto parte da premissa de que arte é uma manifestação de linguagem, possuindo funções de comunicação e de expressão. Uma obra de arte não pode ser somente entendida como a expressão (ou objetivação) de sentimentos internos do artista, da mesma forma que a fala não é somente a exteriorização objetiva da atividade mental (subjetiva) do indivíduo, através de um código de signos.

“Expressão é tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se objetivamente para outrem com a ajuda de algum código de signos exteriores. A expressão comporta, portanto, duas facetas: o conteúdo (interior) e sua objetivação exterior para outrem (ou também para si mesmo).” (BAKHTIN, 2002: 111)

¹ Bacharel e Licenciada em Dança pela Unicamp. Mestranda em Artes da Cena no Instituto de Artes da Unicamp.

Aquele que fala (ou aquele que escreve, pinta, interpreta, dança, compõe uma obra) deve sempre pressupor que alguém estará recebendo os signos das linguagens utilizadas (através dos órgãos dos sentidos) e percebendo ou interpretando seus conteúdos. A obra de arte nunca é somente expressão do artista ou criação de formas (do ponto de vista da produção), nem somente comunicação com o público ou apresentação de conteúdos (do ponto de vista da recepção). A obra de arte pode expressar, comunicar, apresentar e criar conteúdos.

Seincman (2008) discorre sobre esta relação das manifestações artísticas, especificamente as músicas, com a comunicação humana. Suas afirmações podem ser expandidas para todas as linguagens artísticas:

“Entendo comunicação musical como duas palavras inseparáveis por natureza, já que a música é escrita e interpretada em função de sua comunicabilidade, de sua interação com todos os agentes que a realizam enquanto fenômeno material – autores, obras, intérpretes, ouvintes – e imaterial – história, cultura, repertório, visão de mundo.”
(SEINCMAN, 2008: 69)

O artista que propõe uma poética de expressão de seus conteúdos internos, sem a intenção de comunicar algo para o público, querendo ele ou não, sua obra será percebida e interpretada por outro indivíduo. Toda obra de arte possui uma materialidade física (visual ou sonora) e se constrói a partir de códigos (movimentos, ações, gestos, formas, linhas, cores, luz, notas, timbres, pausas), carregados de conteúdos ou sentidos que serão percebidos e interpretados pelo público.

Quando analisamos uma manifestação de linguagem, é necessário abordar várias esferas da realidade: o som e a materialidade dos objetos são fenômenos físicos; os processos de produção do som da voz e de recepção do som e das imagens são processos fisiológicos. Os processos de criação do artista e de percepção do público envolvem atividades mentais, sendo processos psicológicos. A estes processos devemos somar o contexto social (abordagem sincrônica) e o contexto histórico (abordagem diacrônica) onde esta manifestação da linguagem acontece.

Sobre a importância do contexto social na linguagem, Bakhtin (2002: 70) comenta que “para observar o fenômeno da linguagem, é preciso situar os sujeitos – emissor e receptor do som – bem como o próprio som, no meio social”. Nas linguagens artísticas, as obras de arte (materialidades) estão inseridas em determinados contextos sociais assim como os sujeitos participantes do fenômeno artístico: os artistas e o público.

Existem diversas formas de linguagem, algumas são linguagens verbais (oral e escrita) e outras são não-verbais (visual, gestual, sonora, cinestésica, tátil, olfativa). Uma determinada linguagem artística pode apresentar elementos de diversas linguagens. A dança, por exemplo, se apresenta como linguagem visual (as imagens dos corpos dos artistas, figurino, cenário, iluminação, objetos cênicos), linguagem sonora (a música ou os sons produzidos / emitidos na cena), linguagem gestual e cinestésica (dos movimentos).

A dança pode também utilizar-se da linguagem verbal (oral e escrita), tanto na apresentação da obra quanto no seu processo de criação e divulgação: textos falados, cantados ou projetados durante o espetáculo; textos utilizados para a elaboração do espetáculo (“dramaturgia de origem”) ou textos sobre o espetáculo (release, críticas, comentários, reportagens).

A RECEPÇÃO / PERCEPÇÃO DA OBRA DE ARTE

A arte, sendo uma manifestação de linguagem, possui códigos e signos que são interpretados e/ou reconhecidos pelo público (receptor ou interlocutor). Estes códigos devem, portanto, ser aprendidos e treinados tanto por aqueles que criam ou interpretam a obra de arte (os artistas) quanto por aqueles que a recebem / percebem (o público). Para esclarecer melhor estas questões relacionadas à percepção artística é necessário esclarecer alguns conceitos de Bourdieu como “capital simbólico”, “competência artística”, “campo” e “habitus”.

De acordo com Bourdieu e Darbel (2003), a riqueza da recepção de uma obra de arte (“mensagem”) depende da competência do receptor, ou seja, do grau de seu controle relativo ao código da linguagem utilizada. Cada indivíduo possui uma capacidade definida e limitada de apreensão das informações ou

conteúdos propostos pela obra, capacidade que depende de seu conhecimento global (resultante de sua educação e meio social em que vive) em relação ao código genérico do tipo de mensagem considerada.

Assim, não existe obra de arte universal, que será compreendida ou entendida por todas as pessoas da mesma forma. A percepção (visual ou sonora) é aprendida culturalmente através das interações sociais de uma determinada época. A percepção não é natural ou orgânica, é construída socialmente. A recepção das imagens visuais e dos sons é um processo fisiológico mas a percepção, que envolve processos psicológicos, está ligada à cultura.

Os símbolos, os signos e sinais (o código da linguagem) são aprendidos e ensinados. As regras, as técnicas de uma determinada linguagem são reconhecidas por um determinado grupo cultural. O que para nós é música, para povos de outras culturas pode ser considerado um barulho incômodo. O que é arte para nós pode ser elementos do cotidiano, utilitários ou fazer parte da religião de outros povos.

Segundo Loyola (2002), o capital é um bem que determinado grupo social ou indivíduo possui dentro de uma sociedade, que pode ser material (por exemplo, o capital econômico) ou não-material (por exemplo, o capital cultural, o social e o simbólico). O capital cultural designa uma relação privilegiada que o indivíduo possui com a cultura erudita e escolar; já o capital social designa sua rede de relações sociais. O capital simbólico é formado pelo conjunto de signos e símbolos que permitem situar os agentes no espaço social.

Bourdieu e Darbel (2003) esclarecem que “a obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, de decifrá-la”. A competência artística de um indivíduo corresponde ao seu grau de controle relativo ao conjunto dos instrumentos de apropriação da obra de arte, disponíveis em uma determinada época de uma sociedade. Assim, possuir competência artística é possuir os esquemas de interpretação para apropriação do capital artístico.

“O código artístico, como sistema dos princípios de divisões possíveis em classes complementares do universo das representações oferecidas a determinada sociedade em

determinado momento do tempo, assume o caráter de uma instituição social. Sistema historicamente constituído e baseado na realidade social, este conjunto de instrumentos de percepção que constitui o modo de apropriação dos bens artísticos (...) não depende das vontades, nem das consciências individuais, além de impor-se aos indivíduos singulares, quase sempre sem seu conhecimento, definindo as distinções que eles podem operar e as que lhes escapam.” (BOURDIEU; DARBEL, 2003: 75)

A legibilidade de uma obra de arte (para determinada sociedade e época) depende da diferença entre o código exigido objetivamente pela obra e o código como instituição historicamente constituída. Depende da diferença entre o nível de emissão (grau de complexidade e de sutileza intrínsecas do código exigido pela obra) e o nível de recepção ou competência individual (grau de controle atingido pelo indivíduo relativo ao código social que pode ser mais ou menos adequado ao código exigido pela obra).

Com relação à percepção de obras de arte, Bourdieu e Darbel (2003) ressaltam que, no indivíduo que não detém o código artístico, a percepção de obras de arte acontece com categorias da experiência cotidiana que lhe permitem reconhecer o objeto apresentado a partir de significações primárias (conceitos demonstrativos que designam propriedades sensíveis da obra ou a experiência emocional suscitada por elas).

Quando o indivíduo aprende o código, através da educação familiar ou institucionalizada, possuindo assim a competência artística, passa a ter uma percepção de obras de arte através de significações secundárias (conceitos caracterizantes e estilísticos da obra que constituem o sentido do seu significado). Quais são os elementos da estrutura social de uma determinada sociedade e época que impõem determinados esquemas de percepção para um indivíduo e outros esquemas para outros indivíduos?

Segundo Loyola (2002), Bourdieu afirma que uma sociedade nunca forma uma totalidade única, consistindo um conjunto de espaços relativamente autônomos. Cada um destes espaços constitui um campo (econômico, político, cultural, científico, etc), um sistema estruturado de forças objetivas, com valores e lógica próprios.

“Um campo é também um espaço de conflitos e de concorrência no qual os concorrentes lutam para estabelecer o monopólio sobre a espécie específica do capital pertinente ao campo (...) O que é valorizado num campo poderá ser depreciado em outro: os valores do campo dos negócios, por exemplo, onde predomina o capital econômico, são inversos àqueles do campo cultural, onde o que importa é a estima dos pares, o desinteresse aparente, a distância em relação aos valores mercantis.” (LOYOLA, 2002: 67)

Nos diferentes campos, existe uma correspondência entre as divisões objetivas do mundo social e os princípios de visão e de divisão que os agentes lhes aplicam. As divisões sociais e os esquemas mentais são estruturalmente homólogos. De acordo com Loyola (2002: 68-69) “a exposição repetida às condições sociais definidas imprime nos indivíduos um conjunto de disposições duráveis e transferíveis, que são a interiorização da realidade externa, das pressões de seu meio social inscritas no organismo”.

Assim, o conceito de “habitus” pode ser definido como um sistema de esquemas de percepção, de apreciação e de ação, ou seja, um conjunto de conhecimentos práticos adquiridos ao longo do tempo que nos permite perceber e agir num universo social dado. O habitus é um operador de racionalidade prática, inerente a um sistema histórico de relações sociais. Ele influencia a visão de mundo do indivíduo e conseqüentemente sua percepção das obras de arte de uma determinada sociedade e época.

O ENSINO DAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS

Com relação à aprendizagem das linguagens artísticas (ou dos esquemas de percepção do código artístico), é necessário diferenciar dois contextos: a formação de artistas (relacionado à criação e interpretação de obras de arte) e a formação de público (relacionado à recepção e percepção de obras). Em ambos os contextos é possível reconhecer duas formas de aprendizagem, de apropriação do código artístico: por conhecimento e por reconhecimento.

De acordo com Bourdieu e Darbel (2003), a aquisição dos instrumentos que tornam possível a familiaridade com as obras de arte não pode operar senão por uma lenta familiarização que pressupõe o contato repetido e contínuo com obras de arte. A forma ideal de aprendizagem, a apropriação de

conhecimento, pressupõe uma aquisição imperceptível, inconsciente, difusa e total dos sistemas simbólicos da arte. A percepção artística depende do controle que o espectador detém do código da obra, ou seja, depende de sua competência artística.

A educação escolar tem (ou pelo menos deveria ter) como uma de suas funções a transmissão dos códigos produzidos por uma determinada cultura (“o capital cultural e simbólico”), porém o aprendizado destes códigos depende da cultura do indivíduo (“seu habitus”) recebida pelo meio familiar e social em que vive. Para alguns indivíduos, a cultura escolar é uma herança apropriada pelo conhecimento e para outros, é uma “aculturação”, uma apropriação pelo reconhecimento.

É necessário salientar que transmitir os códigos de uma determinada linguagem não significa somente ensinar a técnica. Segundo Bakhtin (2002), a melhor forma de aprender uma língua nova não é conhecendo suas normas e regras (gramática) ou identificando suas formas através de exercícios deslocados do contexto discursivo. O essencial na tarefa de descodificação é compreender as formas da linguagem num contexto concreto, ou seja, compreender sua significação numa enunciação particular.

Descodificar (compreender) é diferente de identificar (reconhecer). O signo compreendido é interpretado em um determinado contexto, sendo variável e flexível dependendo do contexto do enunciado. O sinal reconhecido pelo interlocutor é identificado, tendo somente um sentido único. Aprender uma nova língua é compreender as formas linguísticas dentro do contexto de um discurso. Assim, possuir competência artística é ter a capacidade de compreender as formas artísticas (os signos) dentro do contexto do discurso do artista e/ou da obra.

No contexto de formação de artistas, em escolas livres de arte ou de nível técnico, a aprendizagem de uma determinada linguagem artística acontece pelo reconhecimento do código artístico e pela aprendizagem das técnicas. Para aquele indivíduo que já possui a competência artística (os esquemas de interpretação do código) e capital simbólico e cultural, adquiridos pela

educação familiar e estimulados pela educação escolar, este contexto de formação provavelmente será bastante eficaz.

Porém aquele indivíduo que não teve um contato contínuo com formas artísticas para uma “aquisição inconsciente, difusa e total”, ou seja, não aprendeu / conheceu os esquemas de interpretação e percepção de obras de arte, possivelmente enfrentará dificuldades em sua formação como artista. Estes estudantes muitas vezes se tornam bons executores de obras artísticas, mas raramente se tornam grandes criadores, pois reconhecem as formas (códigos) utilizadas e aprendem as técnicas (a gramática) mas não os discursos, os contextos.

A questão principal que envolve o ensino de uma linguagem artística está na relação entre técnica e criação, entre código e discurso. O mais importante para o artista não deve ser o “como” criar as formas de arte (as técnicas, os procedimentos, os códigos), mas o “que” criar: os contextos discursivos.

“(...) a comunicação se dá quando a linguagem está a serviço de um discurso, quando a técnica, em si, ‘desaparece’... A técnica tem de estar a serviço de um determinado efeito sobre a plateia, considerando que compositor e intérprete se comportam perante seus objetos como se fossem a apropriada plateia. A técnica não pode ser um fim em si, mas um meio de se alcançar um determinado resultado.” (SEINCMAN 2008: 12, 27-28)

A DISCURSIVIDADE NAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS

Segundo Navas (2008), Maria Lúcia Santaella² define três matrizes que estruturam a linguagem e o pensamento humano: a matriz verbal, a matriz visual e a matriz sonora. Cada uma das matrizes é fundamentada por seu princípio de origem: discursividade, visualidade e sonoridade, respectivamente. As linguagens artísticas são sempre híbridas de matrizes, porém em cada uma delas é possível identificar uma matriz mais emergente.

O princípio da visualidade refere-se àquilo que toma forma, que se presentifica à frente de nossos olhos, como algo que se impregna de matéria,

² Ver também SANTAELLA, M. L. *Matrizes da Linguagem e do Pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001 e PEIRCE, C.S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

mesmo que onírica, podendo, portanto, apresentar-se diante dos “olhos da espírito”. O princípio da sonoridade pode ser definido como aquele da evanescência, da passagem do tempo, da desapareição. O princípio fica patente naquilo que é feito para passar, como o som, que acontece no tempo, para passar com ele e com ele ser levado.

O princípio da discursividade está fundamentado na inscrição ou na intenção de imprimir um traço, mesmo quando este é mera garatuja.

“Um traço que permita o transporte para outras fronteiras do aqui e agora, do concomitante, apontando-se para o passado e futuro, preconizando, dentro de um registro poético do tempo, uma separação entre ‘pré-história’ e uma das histórias possíveis.” (NAVAS, 2008: 5).

Das artes visuais (pintura, escultura, fotografia, arquitetura) emerge prioritariamente a matriz visual. Em obras cinéticas ou que marcam de alguma forma a passagem do tempo aparecem traços da matriz sonora. Da música emerge a matriz sonora, porém quando é executada em um concerto ou um show, a matriz visual está presente nos corpos dos intérpretes e nos instrumentos musicais.

Da literatura emerge fortemente a matriz verbal, a matriz visual pode se fazer presente pela imaginação do leitor ou nas imagens ou ilustrações que acompanham os textos. O teatro e o cinema adicionam à matriz verbal do texto uma materialidade (matriz visual) e uma temporalidade (matriz sonora). Na dança, as matrizes visual e sonora são as mais emergentes: a dança se apresenta e passa diante dos olhos do público.

O princípio da discursividade só está presente naquelas linguagens artísticas que se utilizam prioritariamente da linguagem verbal? Se afirmarmos isso, seremos contrários à afirmação inicial deste texto de que a arte é uma manifestação de linguagem e que tem um discurso próprio. Existem formas de linguagem que não são verbais, então é possível encontrar discursividade em todas as linguagens artísticas, caso contrário, não poderiam ser consideradas linguagens.

Como podemos detectar, por exemplo, este princípio da discursividade em obras de dança? É facilmente identificado em obras (prioritariamente uma

linguagem não-verbal) que utilizam textos (orais ou escritos) como dramaturgia de origem³ (libreto, poema, romance, entrevistas, canções), que servem de estímulos para a criação coreográfica. Nestas obras é possível perceber um fio condutor narrativo e o princípio discursivo está bastante claro.

Como perceber a discursividade presente em obras de dança onde o criador aparentemente não tem “nada a dizer” e mostra movimentos encadeados em cadeias de significação sem fim? A discursividade da obra está presente também na imagem das formas dos movimentos, dos figurinos, iluminação, cenários e objetos cênicos, na passagem do tempo nas cenas, nas músicas, nos sons executados ou emitidos na apresentação da obra. E acima de tudo, a discursividade está nos corpos que se movimentam ou que se silenciam nas cenas.

“Na dança afastada da intenção de comunicar conteúdos que não sejam aqueles de sua própria estrutura, está impresso o traço primordial, a grafia que cada bailarino escreve com sua presença, simplesmente por estar em cena, grafia escrita em seus corpos, fruto de articulação entre o herdado e o adquirido, entre natureza e cultura.” (NAVAS, 2008: 5)

Para se compreender melhor a discursividade na linguagem da dança é necessário perceber que em um espetáculo de dança estão presentes elementos da “cultura coreográfica”⁴ em si (que abrange gêneros e técnicas corporais além de elementos composicionais da obra e elementos estilísticos do artista-criador) e também elementos da “cultura do corpo” e da “cultura da dança” presentes no corpo dos intérpretes. Todos estes elementos se unem à música, ao cenário, figurino e iluminação para construir a discursividade da obra.

Os corpos dos intérpretes estão impregnados de traços culturais. Os hábitos cotidianos (dormir, comer, vestir, sentar, movimentar) e as práticas / técnicas corporais realizadas (esportes, artes marciais, ginástica, danças) moldam os corpos de maneiras distintas. Esta bagagem corporal ou cultura do corpo dos intérpretes fornece sentidos para o público que os assiste e também influencia diretamente os processos criativos dos artistas e as qualidades dos

³ Ver NAVAS, Cássia. *Dança: escritura, análise e dramaturgia*. In Anais do II Congresso da Abrace. Salvador: UFBA. 2002.

⁴ Ver também Guy, J. *Les Publics de la danse*. Paris: La documentation Française. 1991.

movimentos presentes na obra coreográfica. De certa maneira, esta cultura do corpo está ligada ao “habitus” do artista da dança.

De acordo com Loyola (2002), Bourdieu reconhece um “conhecimento pelo corpo”, a inscrição corporal de certos esquemas de comportamento, de habitus incorporados.

“O corpo – instrumento que registra seus usos anteriores e que, sendo continuamente modificado por eles, atribui um peso superior aos mais antigos – traz, sob a forma de automatismos duráveis, o traço e a memória dos acontecimentos sociais, sobretudo primitivos, de que esses automatismos são o produto.” (BOURDIEU, 2003: 164)

O termo “cultura da dança” se refere às manifestações da dança social ou ritual, sem intenção de apresentação para um público. São práticas de dança que também exercem influência sobre os corpos dos artistas da dança e suas formas de se movimentar e criar, o que conseqüentemente influencia a percepção e a criação de sentidos pelo público. Por exemplo, em uma obra coreográfica, intérpretes que dançam samba, frevo ou capoeira trazem elementos e qualidades de movimento diferentes de outros que dançam hip hop ou participam de rituais de candomblé.

Segundo Bakhtin (2002: 118), a atividade mental centrada sobre a vida cotidiana e a expressão que a ela se liga é denominada de ideologia do cotidiano.

“A ideologia do cotidiano constitui o domínio da palavra interior e exterior desordenada e não fixada num sistema, que acompanha cada um dos nossos atos ou gestos e cada um dos nossos estados de consciência.”

No primeiro nível da ideologia do cotidiano estão todas as atividades mentais e pensamentos confusos, onde os fatores biográficos e biológicos têm papel extremamente importante. Não há uma organização sistemática, o que lhe fornece pouca força social. O nível secundário da ideologia do cotidiano é mais substancial e tem um caráter de responsabilidade e de criatividade. Apresenta um nível inicial de organização e conseqüentemente maior força social, sendo capaz de repercutir as mudanças da infraestrutura sócioeconômica mais rapidamente.

A ideologia do cotidiano difere dos sistemas ideológicos constituídos, como a arte, a moral, o direito, a política ou a religião. Estes sistemas ideológicos se cristalizam a partir da ideologia do cotidiano e exercem sobre ela uma forte influência.

“É apenas na medida em que a obra é capaz de estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nesta época (é claro, nos limites de um grupo social determinado). Rompido este vínculo, ela cessa de existir, pois deixa de ser apreendida como ideologicamente significativa.”
(BAKHTIN, 2002: 119)

A ideologia do cotidiano pode estar presente, por exemplo, na arte da dança (um sistema ideológico constituído) de forma não-intencional: é possível identificar elementos da cultura do corpo dos intérpretes ou da cultura de uma dança social presente nas suas movimentações. A cultura do corpo está ligada à ideologia do cotidiano no nível primário (hábitos e formas de se movimentar) e no nível secundário (práticas corporais organizadas); a cultura da dança estabelece relações com o nível secundário.

Os artistas da dança e de outras linguagens artísticas podem intencionalmente buscar elementos da ideologia do cotidiano para inseri-los em suas obras. Por exemplo, quando são inseridos movimentos do cotidiano ou de outras práticas corporais (cultura do corpo – ideologia do cotidiano primária e secundária) como elementos de composição na cultura coreográfica (ideologia da arte). Ou quando são inseridos elementos e movimentos de danças sociais (cultura da dança – ideologia do cotidiano secundária) no espetáculo.

A OBRA DE ARTE COMO ENUNCIADO E SUA ATITUDE RESPONSIVA

A arte é uma manifestação de linguagens, portanto as obras de arte devem ser entendidas como enunciados inseridos em determinados gêneros do discurso das esferas da comunicação humana.

“Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua... A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados, concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da comunicação humana.” (BAKHTIN, 2000: 279)

Segundo Bakhtin (2000), os enunciados são formados por três elementos: conteúdo temático, estilo e construção composicional e sempre são marcados pela especificidade da esfera de comunicação à qual pertencem. Qualquer enunciado considerado isolado é individual, ou seja, pertence a um determinado locutor, porém cada esfera da comunicação elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os gêneros do discurso.

“A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa.” (BAKHTIN, 2000: 279)

Os gêneros do discurso podem ser primários (mais simples, por exemplo, uma carta ou um diálogo) ou secundários (mais complexos, por exemplo, um romance ou um discurso político). Há gêneros mais padronizados e gêneros mais livres, mais propensos ao estilo individual do locutor do enunciado. Durante o processo de sua formação, os gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea.

Será possível ampliar estes conceitos da comunicação verbal para as linguagens artísticas não-verbais? Por exemplo, a relação linguagem verbal – língua – gêneros do discurso – enunciado pode fazer um paralelo com a relação linguagem musical – música popular brasileira – samba – obra musical (enunciado com um tema, estilo do compositor, elementos da composição musical). Ou com a relação linguagem da dança – dança cênica ocidental – ballet clássico – espetáculo de dança (enunciado com um tema, estilo do coreógrafo, elementos da composição coreográfica).

De acordo com Bakhtin (2000), o enunciado se caracteriza acima de tudo pelo conteúdo preciso do objeto do sentido. A escolha dos recursos da linguagem e do gênero do discurso é determinada principalmente pelos problemas de execução que o objeto do sentido implica para o locutor (o autor). Esta é a fase inicial do enunciado, a qual lhe determina as particularidades de estilo e composição.

“A segunda fase do enunciado corresponde à necessidade de expressividade do locutor ante o objeto de seu enunciado. A importância e a intensidade dessa fase expressiva variam de acordo com as esferas da comunicação verbal, mas existe em toda parte: um enunciado absolutamente neutro é impossível (...) O estilo individual do enunciado se define acima de tudo por seus aspectos expressivos.” (BAKHTIN, 2000: 308)

No conceito de enunciado, se torna necessário a presença de um locutor e de um receptor. Na linguagem da arte, o locutor é o artista e sua obra e o receptor é o público. Segundo Bakhtin (2000), o receptor nunca é passivo a um enunciado, adotando sempre uma atitude responsiva ativa ao compreender e significar o enunciado. Ele pode concordar ou discordar (total ou parcialmente), completar ou executar algo.

Esta atitude é a fase inicial e preparatória de sua resposta, que pode ser uma ação, uma fala ou um pensamento (concordando, discordando ou completando) ou uma compreensão responsiva muda (retardada). “Cedo ou tarde, o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte.” (BAKHTIN, 2000: 291)

O próprio locutor é um respondente, pois não é o primeiro locutor, existiram antes outros enunciados. Assim, o locutor quando elabora um enunciado está tendo uma atitude responsiva ativa a outros enunciadore anteriores. “Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados... O enunciado é repleto de reações-respostas a outros enunciados numa dada esfera da comunicação verbal.” (BAKHTIN, 2000: 291, 316)

“Todo enunciado – desde a breve réplica (monolexemática) até o romance ou o tratado científico – comporta um começo absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, há os enunciados dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva ativa muda ou como um ato-resposta baseado em determinada compreensão). O locutor termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou para dar lugar à compreensão responsiva ativa do outro.” (BAKHTIN, 2000: 294)

Destes conceitos de Bakhtin podem-se originar duas reflexões sobre a linguagem da arte: as formas de relação do público com a obra e do artista com a obra. Ou seja, os processos de recepção da obra pelo público e os

processos de criação do artista. Sendo a obra de arte um enunciado formado por signos de linguagem, pode ser compreendida de diversas maneiras por receptores diferentes.

“Uma obra de arte só é um objeto finito quando isolada do fenômeno comunicacional, pois, em sua relação com os sujeitos cria-se um terceiro lugar, o lugar da transcendência e da polissemia. Assim, a comunicação artística transcende a mera relação sujeito-objeto e, depois de lapidada, a matéria bruta das obras, com sua quantidade finita de elementos, passa a ser um meio de conteúdo inesgotável.” (SEICMAN, 2008: 26)

Para cada pessoa, a obra pode ter um significado próprio, dependendo do contexto sócio-histórico em que ela foi apresentada e do contexto social à qual pertence o receptor e suas vivências pessoais (seu “habitus” e nível de competência artística). Há obras que são mais abertas que outras, ou seja, permitem um maior número de significações pelo receptor, possuindo um maior grau de ambiguidade de sentidos.

“Uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor.” (ECO, 2001: 40)

O artista pode produzir uma forma acabada em si, uma obra, mas na fruição/recepção cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos, de modo que a compreensão da forma original se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. Assim, todas as obras são abertas em maior ou menor grau.

“Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (ECO, 2001: 40)

Esta abertura da obra pode-se dar tanto na relação criador-obra-intérprete, quanto na relação artista-obra-público. Na música e na dança,

existem obras onde manipulações de suas estruturas são permitidas pelo intérprete durante a execução da obra (por exemplo, mudar a ordem das sequências de movimento, a velocidade ou o espaço de sua execução), ou que pressupõem momentos de improvisação-criação pelo intérprete durante sua execução (a estrutura da obra é mantida).

Assim, este tipo de abertura não é facilmente percebido pelo público, pois acontece entre o criador/intérprete e a obra no momento de sua execução. A obra é apresentada para o público com uma determinada forma fixa, mesmo sendo uma forma única que jamais poderá se repetir em outros contextos de apresentação.

Na relação de abertura que acontece entre artista-obra-público, o público percebe mais facilmente a abertura, pois participa da obra, manipulando suas estruturas, interferindo na sua execução ou sendo parte da obra. Por exemplo, nas artes visuais há instalações onde o público pode interagir com os elementos da obra, manipular ou deixar objetos na obra. Na música e na dança há obras das quais o público participa, fazendo sons ou manipulando instrumentos, dançando ou criando situações para os intérpretes-criadores.

“A obra em movimento, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor. O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a acabar.” (ECO, 2001: 62)

Em relação aos processos de criação de obras de arte, de enunciados, é possível abordar dois aspectos: primeiramente, o fato de que a obra de arte sempre responde a outros enunciados, sendo possível estabelecer diálogos com outras obras. Estes diálogos podem acontecer de forma consciente: o artista, durante o processo de elaboração da obra, se torna ouvinte de outras obras para estimular seu processo de criação (lê textos, assiste a filmes, vê imagens, ouve músicas).

Em outras vezes, o enunciado-obra-resposta é fruto de uma atitude responsiva retardada do artista criador. A obra está respondendo de alguma forma a outros enunciados-obras que o artista viu, ouviu ou leu em outros

momentos de sua vida. Os processos de criação envolvem também aspectos intuitivos e inconscientes do artista que estão relacionados às suas próprias vivências pessoais.

O segundo aspecto a ser abordado envolve a postura do artista em relação à sua obra, que pode ser mais aberta ou mais fechada. Isto porque o artista também é receptor da sua própria obra, tanto durante a sua criação quanto durante a sua execução. Em algumas criações, o artista utiliza a improvisação como recurso de composição: improvisa várias vezes até chegar a uma forma acabada e definida que será sempre repetida nas apresentações. Em outras criações, o artista define algumas estruturas da composição, que podem ser manipuladas durante a apresentação da obra. Nestes casos há uma abertura maior na relação entre artista e obra. Em outras obras, a improvisação livre faz parte da composição, é a obra em si ou parte da obra.

A palavra improvisar significa fazer, inventar ou preparar às pressas, falar, escrever ou compor de improviso. Toda arte é improvisação, algumas obras são apresentadas no momento em que nascem e outras são improvisações estudadas, revisadas e reestruturadas. Improvisação é a livre expressão da consciência do material que emerge do inconsciente. É a intuição em ação, em um jorro contínuo e rápido de opções.

A improvisação no processo criativo pode ser utilizada como método ou como fim em si mesmo, como a obra em si. Neste caso a criação, estruturação, execução e exibição da obra perante o público ocorrem simultaneamente, num único momento, em que se fundem memória e intenção (passado e futuro) e intuição (presente).

Afinal, qual é o fio condutor, que conduz o artista-criador durante o processo de criação de uma obra de arte, de um enunciado de uma determinada linguagem artística? São os diálogos conscientes ou inconscientes com outros enunciados e ideologias? São as relações e os diálogos que o artista propõe para o público ou para sua obra? É o seu estilo pessoal ou a estrutura composicional escolhida para a obra? Ou é o tipo de gênero do discurso ao qual pertence a sua obra-enunciado?

Todos estes fatores influenciam seu processo de criação, suas escolhas, mas o que deve conduzir o artista pelos caminhos da sua criação é o seu discurso e as relações discursivas que se pretende apresentar com a obra. O resto é o como.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 3ª. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 9ª. ed. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas lingüísticas**. In ORTIZ, Renato (org.). *A Sociologia de Pierre Bourdieu*. 1ª ed. São Paulo: Olho d'Água. 2003.

BOURDIEU, Pierre. DARBEL, Alain. **O amor pela arte. Os museus de arte na Europa e seu público**. 1ª. ed. São Paulo: Editora da USP – Zouk. 2003.

ECO, Umberto. **Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 8ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LOYOLA, Maria Andréa. **Pierre Bourdieu entrevistado por Maria Andréa Loyola**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2002.

NAVAS, Cássia. **Dança: escritura, análise e dramaturgia**. In Anais do II Congresso da Abrace (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas) Salvador: UFBa. 2002.

NAVAS, Cássia. **Interdisciplinariedade e intradisciplinariedade em dança**. In Seminários de Dança I - História em Movimento: biografias e registros em dança. Joinville: Festival de Dança. 2008.

SEINCMAN, Eduardo. **Estética da comunicação musical**. 1ª. ed. São Paulo: Via Leterra, 2008.