

**LEITURA DE NOVAS LINGUAGENS NO ENSINO:
INTERDISCURSOS E O VERBO-VISUAL NA ARTE
CONCEITUAL / *READING OF NEW LANGUAGES IN
TEACHING: INTERDISCOURSE AND THE
VERBO-VISUAL IN CONCEPTUAL ART***

*Carlos Augusto Baptista de Andrade**

*Diogo Souza Cardoso***

Resumo: Nos últimos anos, tem-se acentuado uma discussão sobre leitura. Além dos diversos *papers* sobre a temática, as propostas curriculares para o ensino de Língua Portuguesa demonstram a preocupação dos especialistas a esse respeito. Neste artigo, partimos do pressuposto de que a leitura de diversos gêneros em suas mais variadas esferas de produção pode ser realizada. Nossa análise contempla a *arte conceitual*, um movimento de expressão artística com características próprias, que surgiu na década de 60 com uma proposta diferenciada, o que atende à discussão por nós realizada em relação ao discurso verbo-visual. Para tanto, embasados em fundamentos discutidos pelo Círculo de Bakhtin, bem como na filosofia e história da arte, propomos uma leitura de obra de arte, procurando mostrar os interdiscursos que nela se

* Professor da Universidade Cruzeiro do Sul/ UNICSUL, São Paulo, SP, Brasil; carlos.andrade21@hotmail.com

** Especialista em Língua Portuguesa e História da Arte; discardososter@gmail.com

apresentam e alguns aspectos ligados ao que estamos chamando de leitor/espectador.

Palavras-chave: leitura; arte conceitual; verbo-visual; dialogismo

Abstract: In the last few years, the discussion about reading has been accentuated. Besides the several papers produced about it, the curricular proposals for teaching Portuguese have demonstrated the experts are concerned about reading. In this article, we defend that reading of diverse genres in several levels of their production can be done. For this analysis, we studied Conceptual Art, an artistic expression movement with its own characteristics, that has arisen in the 60's with a different proposal. This has matched the discussion we have been having in relation to the verbo-visual discourse. Thus, grounded on the theoretical foundations discussed by the Bakhtin circle, as well on the art philosophy and history, we propose, in this article, a reading of a masterpiece, trying to make evident the interdiscourses presented on it. Some aspects we are calling reader/ spectator are also discussed.

Keywords: Reading; Conceptual Art; Verbo-visual; Dialogism

Introdução

A leitura é uma prática social que acompanha a vida. Poderíamos dizer que, ao nascer, a criança passa a desenvolver essa atividade, buscando todas as possibilidades de conhecer o mundo em que está inserida. Por isso mesmo, Freire (2006) afirmou que a leitura do mundo precede a leitura da palavra.

Ao entrar na escola, a criança começa a ser envolvida em um processo mais sistemático de leitura, buscando atribuir sentidos às linguagens verbal e não-verbal. Nesse sentido, poderíamos dizer que a leitura passa a ser um conjunto complexo de compreensão de expressões formais e simbólicas, manifestas por meio das mais variadas linguagens. Esse processo envolve a participação do leitor em todas as suas capacidades emocionais, sensoriais e intelectuais.

É possível encontrar várias produções que apontam para a necessidade de desenvolver estratégias de leitura que possibilitem a melhor compreensão dos estudantes em relação aos textos verbais, tais como: *Compreensão e redação de textos* de E. S. Miguel (2002), *A compreensão de leitura: a língua como procedimento* de A. Teberosky (2007), *Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura* de A. Kleiman (2002), entre outros. O estudo mais pontual dos gêneros discursivos demonstrou a importância de trabalhar com a diversidade textual e de outras linguagens, de forma a possibilitar processos de leitura mais diversificados, uma vez que nos comunicamos por meio de enunciados reais que, como aponta Bakhtin (2011), concretizam-se em textos de diferentes gêneros com conteúdo temático, estilo e construção composicional próprios.

Como muito se tem falado no texto verbal, pretendemos, neste artigo, refletir sobre um gênero híbrido, no qual a presença da imagem e do texto é fundamental para a construção do sentido pleno da obra. Para exemplificar o que chamamos de gênero híbrido, recorreremos a Bakhtin (2010), em sua discussão sobre hibridização no romance. O filósofo da linguagem, em sua proposição, afirma que o romance absorve todas as formas dialógicas, permitindo a percepção da natureza das linguagens sociais. Para ele, esse amálgama de linguagens é um processo literário que tem uma intencionalidade própria. Portanto, o gênero híbrido seria uma fusão de linguagens, organizadas, cujo objetivo principal seria o de esclarecer determinado tipo de linguagem uma com o auxílio de outra, potencializando uma leitura mais plena, exigindo o conhecimento das linguagens do plurilinguismo. Pretendemos mostrar neste artigo uma possibilidade de leitura de um trabalho do gênero arte conceitual, que surge como produção na década de 60 e tem como característica privilegiar a ideia frente à estética. Assim, a intenção e o plano organizacional das obras desse movimento ganham destaque, e o papel do espectador passa a ser de extrema importância para que o discurso pretendido pelo artista se concretize. Tal arte exige do espectador uma participação mais mental do que sensitiva, fazendo com que, por trás de cada enunciado constituinte da obra, haja uma fusão de linguagens.

Trataremos da leitura de uma obra da arte conceitual que, como gênero de uma esfera artística, tem sido objeto de discussão na história da arte. Ao pensarmos na arte conceitual como gênero discursivo, devemos levar em conta o que discute Sobral (2009):

Quando se fala em gênero discursivo do ponto de vista do Círculo, fala-se de algo que é ao mesmo tempo estável e mutável. O gênero discursivo é estável porque conserva traços que o identificam como tal e é mutável porque está em constante transformação, se altera a cada vez que é empregado, havendo casos em que um gênero se transforma em outro (p. 115).

Tal aspecto pode parecer contraditório, mas não é. Não podemos pensar no gênero apenas como estruturas fixas de determinados enunciados, devemos observá-lo inserido em um plano maior de comunicação. Reforçando tal ideia, Bakhtin (2008) sustenta que:

O gênero possui uma lógica orgânica, que em certo sentido pode ser entendida e criativamente dominada a partir de poucos protótipos ou até fragmentos de gênero. Mas a lógica do gênero não é abstrata. Cada variedade nova, cada nova obra de um gênero sempre a generaliza de algum modo, contribui para o aperfeiçoamento da linguagem do gênero (p. 159).

A arte conceitual, como leremos a seguir, está ancorada nessa lógica orgânica, pois não há algo que venha de fora e que se imponha a ela. As várias relações entre seus elementos constitutivos fazem com a obra seja percebida como pertencente a um gênero híbrido com um certo tom, cujas estruturas fixas possibilitam um diálogo com outros gêneros e com a atividade mental de cada espectador, que produzirá sentidos no ato de leitura que fizer da obra (ato comunicativo).

A descrição da composição da arte conceitual será apresentada na análise da obra de Joseph Kosuth e nos exemplos que serão mostrados em seguida. Para esta reflexão, será necessário que a leitura perpassa por estratégias de compreensão do texto e de sua relação estrita com a imagem e com o objeto. É nessa relação que o leitor produzirá sentido entre a sua leitura e a proposição do artista. Portanto, nossa proposta busca ir além daquela comumente desenvolvida nas escolas. Ler arte, neste trabalho, é avançar num processo pelo qual os saberes linguísticos e enciclopédicos são ativados pela memória discursiva, produzindo, de certa forma, uma leitura mais crítica, ampla e eficaz.

Uma e três cadeiras: uma leitura da arte conceitual

A obra *Uma e três cadeiras*, de Joseph Kosuth, é um dos marcos da arte conceitual. Frequentemente, ela é utilizada como exemplo desse movimento.



Figura 1: *Uma e três cadeiras*, de Joseph Kosuth, exposta em Nova Iorque.

Fonte: *Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA)*, 1965.

Os elementos que a compõem são uma cadeira de madeira dobrável, uma fotografia dessa cadeira ampliada, tirada na própria galeria, e uma fotocópia ampliada de seu conceito, tirado de um um dicionário.

A cadeira de madeira é um exemplo da influência dos famosos *readymades*¹ de Duchamp, precursor da arte conceitual. A fotografia, com seu valor estético diminuído por seu restrito papel de indicador de mensagem, e o verbete ampliado da palavra cadeira, que traz à tona uma reflexão sobre definição e conceitos, são os elementos que compõem a obra conceitual. Trata-se de libertar-se, como diz Smith (2000), “da monotonia das restrições dos materiais” (p. 185). Eles também expressam a submissão da matéria à ideia, já que não remetem a qualquer trabalho artesanal ou a preocupações estéticas.

Outra característica desse gênero híbrido, encontrada no trabalho de Kosuth, é o fato de obra não conter um objeto artístico único, o que nos permite fazer um

¹ Arturo Schwarz (*apud* JESUS, D. V., 2010) define o *readymade* como “qualquer entidade comum e elaborada que, unicamente em razão de ter sido escolhida pelo autor, e sem sofrer nenhuma modificação, é consagrada como uma obra de arte”. Alerta Diana Vaz de Jesus (2010) que, caso o *readymade* sofra alterações, ele se enquadra em categorias, que são: o *Readymade assistido*, o *retificado*, o *retificado e imitado*, o *Semi-readymade* e o *Readymade recíproco*.

paralelo com a arte contemporânea. Sobre isso, Silva e Trindade (2010) apontam a influência da arte conceitual na arte contemporânea, dizendo que mesmo que “não se possa classificar a arte contemporânea como conceitual, há um conceitualismo presente que rejeita a ideia do objeto de arte autônomo e defende uma estratégia e uma forma de pensar a arte e sua relação com a sociedade” (p. 170).

Os sentidos da obra abarcam o contexto. Isso significa que a situação comunicativa que promoverá a interação com os leitores/espectadores é intrínseca à própria construção do gênero. Percebemos, por exemplo, que a obra se relaciona com a parede branca da galeria. Por essa relação, segundo afirmações de O’Doherty (2002), “elucidou-se o espaço não só no quadro, mas no local onde o quadro é pendurado – a galeria, a qual, com o pós-modernismo, junta-se à superfície pictórica como uma unidade de discurso” (p.36).

A obra de Kosuth não está voltada a proporcionar um deleite sensorial para o leitor/espectador. Conforme Smith (2000),

Apesar de sua extrema diversidade, a maior parte da atividade conceitual estava unida por uma ênfase quase unânime sobre a linguagem ou sobre os sistemas linguisticamente análogos, e por uma convicção – farisaica e puritana em alguns sentidos – de que a linguagem e as idéias eram a verdadeira essência da arte, de que a experiência visual e o deleite sensorial eram secundários e não-essenciais, quando não francamente irracionais e imorais. “A ‘condição artística’ da arte é um estado conceitual”, escreveu Joseph Kosuth (p. 185).

Roberta Smith (2000), referindo-se à obra de Kosuth, diz: sua “*Uma e três cadeiras* é uma progressão do real para o ideal que cobre as possibilidades de seu *ser cadeira*” (p. 69). Já para Edward Lucie-Smith (2006), o “artista pergunta ao público: em qual desses três elementos encontra-se a verdadeira identidade do objeto – no item em si, em sua representação ou em sua descrição verbal? Ela está em um, em alguns, em todos ou, afinal, em nenhum deles?” (p. 151).

Podemos perceber que a proposta dos artistas conceituais aproxima-se do que foi apresentado por Bakhtin (2008) ao tratar da Metalinguística/Translinguística como uma nova disciplina em sua obra *Problemas da Poética em Dostoiévski*. Brait (2012), ao tratar do discurso no âmbito da perspectiva bakhtiniana, diz que esse conceito pertence ao mesmo tempo à Linguística e à nova disciplina, passando a ser chamado de relações dialógicas. Nesse sentido, o objeto estudado entra em uma dimensão mais ampla, além da linguística, considerando-se, também, sua relação com o extralinguístico. Dessa perspectiva, podemos identificar quais as

relações discursivas estabelecidas a partir da interação entre os elementos constitutivos da obra de arte conceitual e a situação comunicativa que se instaura no ato de sua leitura.

É possível identificar, na voz de pessoas que discutem a arte conceitual, alguns aspectos diretamente relacionados a características da arte contemporânea, ou seja, a necessidade de uma postura objetiva/reflexiva frente à obra. Brian O' Doherty, em *No interior do cubo branco* (2002), afirmou:

Quase sempre é como se não pudéssemos mais vivenciar coisa alguma sem primeiro nos distanciarmos dela emocionalmente. Na verdade, o distanciamento pode ser hoje princípio necessário de vivência. Qualquer coisa muito próxima de nós ostenta o rótulo 'Objetive e Engula de Novo'. Esse modo de lidar com a vivência, especialmente a vivência da arte – é infalivelmente contemporâneo. (O' DOHERTY, 2002, p. 54).

O designer Eric Ku trabalhou interdiscursivamente com a relação entre coisa e nome, em junho de 2009, na obra intitulada *Cadeira para montar*. Tal obra funciona como um exemplo dessa arte contemporânea que ostenta o rótulo *Objetive e Engula de novo*. Observemos:

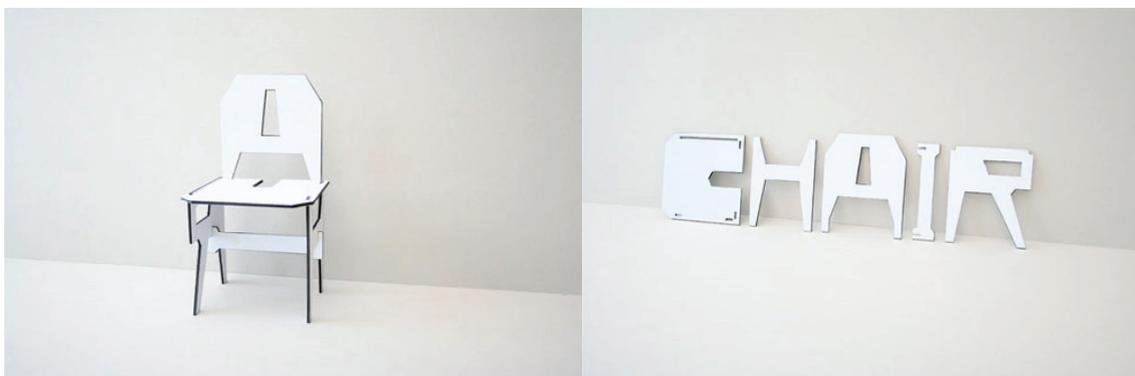


Figura 2: KU, Eric. *Cadeira para montar*. Disponível em: <http://www.iaaa.nl/cursusAA&AI/concept/tautology.html>. Acesso em: 20 mar. 2011.

A obra é constituída por cinco lâminas de madeira, cada uma correspondendo a uma letra. Na imagem da direita, as lâminas, uma ao lado da outra, obedecem a uma ordem sequencial, formando a palavra cadeira em língua inglesa: *chair*. Do lado esquerdo, as lâminas estão sobrepostas, encaixadas de tal maneira que formam o objeto cadeira. Ao usar o nome do objeto para construí-lo, Eric Ku rompe a fronteira que separa o ser e seu nome, construindo uma ponte segura

entre os dois, já que nome e objeto nascem das mesmas peças: as lâminas. Há um interdiscurso entre essa obra e *Uma e três cadeiras*, de Joseph Kosuth. Vê-se uma aproximação entre ambas, principalmente, pela escolha do mesmo objeto. Além disso, em ambos os casos, o objeto cadeira, em situação comunicativa, mantém uma relação com a sua representação linguística.

Em *Cadeira para montar*, as peças possuem mais do que um aspecto funcional: as letras não estão ali apenas como representantes do código linguístico, elas são também importantes peças para a construção do próprio objeto. A obra de Eric Ku pode despertar a memória discursiva do mito católico sobre a criação, por revelar o nome do objeto como matéria criadora: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por meio dele” (João 1:1-3).

Em Eric Ku, de um só corpo monta-se a palavra ou o objeto, diferentemente do que acontece em Kosuth, cuja obra é construída por três corpos. Kosuth, ao expor a definição do vocábulo cadeira, explora a questão do significado, enquanto que, na outra obra, os signos que constituem as palavras se caracterizam como um elemento essencial à leitura da obra, já que as letras fazem parte do corpo da palavra, constituindo também o objeto. Na obra de Kosuth, a começar pelo título *One and three chairs* (uma e três cadeiras), pode-se observar três corpos, três formas de existência ligadas a uma mesma essência: a idéia de cadeira. Na obra, a relação entre os três elementos é indissolúvel, como propõe Bakhtin (2011).

Resgatar, aqui, a natureza ideológica do signo, de acordo com as proposições de Bakhtin /Volochinov (2010), permite-nos afirmar que a leitura dos trabalhos de Eric Ku e Kosuth leva o espectador a construir sentido no ato comunicativo, transcendendo a própria obra, pois o sentido é construído a partir de situações que estão fora dele. Dessa perspectiva, tudo que é ideológico é signo:

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 2010, p. 33).

Dessa maneira, o signo presente no gênero será sempre envolvido pela significação ideológica, o que implica uma avaliação do meio ideológico em que o gênero se insere, conforme a necessidade contextual do leitor/espectador, que

lerá o signo a partir do campo de domínio ideológico que ele representa. Ler obras da arte conceitual perpassa por esse caminho, por esse valor semiótico construído na inter-relação entre diferentes corpos constituintes do gênero e seu contexto, refratando dessa forma seu valor sígnico.

A autonomia desses três corpos – a cadeira, sua fotografia e a fotocópia ampliada do conceito – é um elemento da formação discursiva e ideológica desse gênero. E sabemos que, por trás de uma formação discursiva, há sempre outras, como bem foi apontado por Brandão (2009): “[...] por causa do princípio do dialogismo, toda formação discursiva traz dentro de si, outras formações discursivas com que dialoga, contestando, replicando ou aliando-se a elas para dar força a sua fala” (p.8).

Assim, na obra de Kosuth, vêm à tona diversos discursos, dentre os quais está o da teoria de Jean Paul Sartre, que trata da relação entre coisa e imagem. Para ilustrar sua proposição, o filósofo existencialista utilizou, como exemplo, o ato de ver uma folha branca sobre uma escrivaninha. Enquanto se olha para a folha, colhem-se informações a respeito dela: forma, cor e posição. Tais características, por sua vez, estão no âmbito da constatação. Sobre isso, Sartre (2008) postulou que as características “não dependem de nenhuma espontaneidade, nem da minha, nem da de outra consciência” (p.7). Para ele, as coisas conseguem escapar do domínio da consciência, graças ao fato de serem inertes, pois a inércia é a responsável por conservar a autonomia da *coisa*. Sartre define *coisa* como uma forma inerte, que está aquém de todas as espontaneidades conscientes e que deve ser observada e apreendida aos poucos.

Depois de definir o que é *coisa*, o autor trata da imagem. Ele cita o ato de retirar a folha branca do campo de visão, voltando o olhar para uma parede. Não mais diante dos olhos, a folha aparece na mente humana, com as mesmas características de outrora: cor, posição e forma. Entretanto, ela se apresenta em um plano diferente, como imagem.

A *folha imagem* e a *folha real* mantêm uma mesma identidade de essência, mas não de existência. Se mantivessem uma mesma relação de existência, seria impossível distinguir uma folha da outra. A mesma leitura pode ser realizada na obra de Kosuth. Pode-se dizer que a cadeira, a foto e a definição mantêm uma mesma identidade de essência, mas não de existência. Esse fato garante a autonomia de cada parte do corpo, e, por meio da construção discursiva verbo-visual que se estabelece no gênero, desabrocha uma rede de sentidos interligada, auxiliando

inclusive na compreensão do título *Uma e três cadeiras*, e não *Uma cadeira em três*. Assim, o *eu* discursivo, em sua formação discursiva, expressa uma idéia de autonomia por meio desses três corpos e convida o leitor/espectador a interagir, trazendo a sua própria ideia de cadeira para leitura da obra, atentando para o fato de que o título sugere quatro cadeiras, e não três: *Uma e (+) três cadeiras = quatro*, constituindo, assim, o todo indissolúvel entre os muitos aspectos de um signo ideológico.

A mesma ideia desse *eu* discursivo mostra-se presente em outras obras de Kosuth, que se diferenciam, apenas, pela substituição dos objetos. As obras são construídas por martelos (*hammer*) ou pás (*shovel*) e seus verbetes, como se vê a seguir:

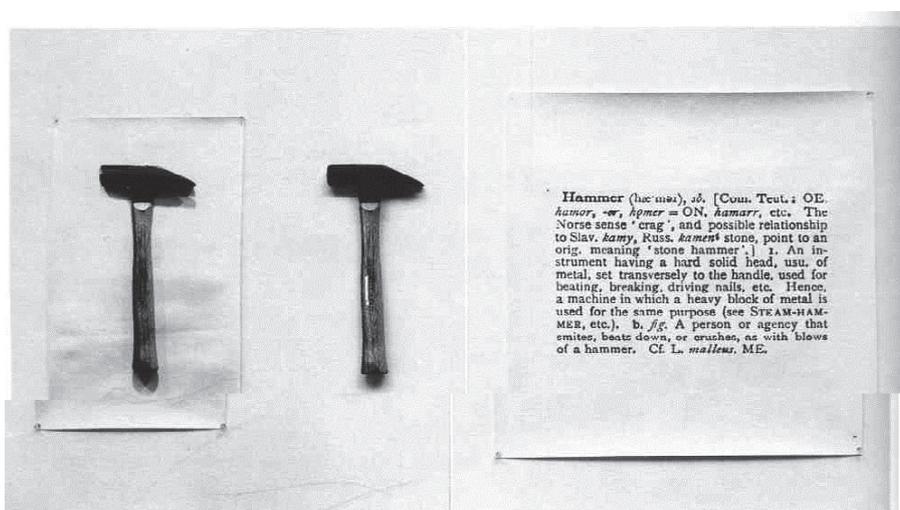


Figura 3: KOSUTH, Joseph. *One and three hammers*. Disponível em: <http://pauillac.inria.fr/~codognet/VR.html>. Acesso em: 5 set. 2012.



Figura 4: KOSUTH, Joseph. Disponível em: <http://www.contemporaryartdaily.com/2008/11/joseph-kosuth-at-sean-kelly/> Acesso em: 5 set. 2012

Nota-se que, em cada trabalho, os objetos – a cadeira, o martelo e a pá – submetem-se a uma mesma organização. O objeto aparece no centro, entre a foto e o conceito. Em uma possível hierarquia, o objeto estaria no topo, configurando um ponto de equilíbrio; seguido da fotografia; e, por fim, do conceito, marcando da mesma forma o gênero híbrido como já afirmamos. A supremacia da fotografia em relação ao conceito se confirma pela preferência do leitor/espectador em olhar para lado esquerdo, ao observar/ler uma obra de arte. A esse respeito, Dondis (1997) faz a seguinte afirmação:

o favorecimento da parte esquerda do campo visual talvez seja influenciado pelo modo ocidental de imprimir, e pelo forte condicionamento decorrente do fato de aprendermos a ler da esquerda para a direita (...) Curiosamente, a destreza se estende às culturas que escreviam de cima para baixo, e que, no presente, escrevem da direita para esquerda (...) Favorecemos o campo esquerdo da visão. Se desconhecemos as razões que nos levam a fazê-lo, já é suficiente sabermos que o fato se comprova na prática. Basta observarmos para que ângulo de um palco se voltam os olhos do público quando ainda não há ação e a cortina se abre (p. 39-40).

O conceito do objeto presente na obra ratifica o interesse de Kosuth pela ideia, a ideia que está por trás da arte e que faz com que haja uma aproximação maior entre o ver e o pensar arte, marca fundamental desse gênero discursivo. Se o leitor/espectador quiser ler a definição do objeto, ele terá que concentrar seus olhos nas palavras, distanciando-se do objeto e da foto, tirando-os de seu campo de visão. Porém, ele os aproxima de outra forma, como se estivesse ali a mensagem de que é preciso ir além da aparência das coisas para capturar a ideia. A exposição do conceito induz o leitor/espectador a ver o objeto e a foto por outro viés, ultrapassa o ato de ver, elevando-o além do simples reconhecimento.

Kosuth não considera os verbetes – ou, como diz o artista, “as cópias fotostáticas” – como arte. Sobre esse recurso, o autor argumenta:

Sempre considerei a cópia fotostática como forma de apresentação (ou mídia) da obra; mas nunca quis fazer ninguém pensar que eu estava apresentando uma cópia fotostática como uma obra de arte – é por isso que fiz essa separação e dei a elas o subtítulo da maneira como fiz (KOSUTH, 2006, p. 233).

O subtítulo do qual fala o artista é *Art as Idea as Idea* (Arte como ideia como ideia). Além levar o leitor/espectador a conhecer a concepção que o autor

tem de arte pelo paralelismo (como ideia como ideia), esse subtítulo também mostra que a arte como ideia é ali posta, seguindo uma formulação que prioriza uma exposição imagética, e não estética. Especificamente, quanto às cópias fotostáticas, o artista sentiu, em um determinado momento, a necessidade de abandoná-las, já que elas não estavam mais sendo encaradas como ele esperava. Diz Kosuth (2006): “no começo as cópias fotostáticas eram obviamente cópias fotostáticas, mas com o passar do tempo elas passaram a ser confundidas com pinturas, de modo que a ‘série sem fim’ foi interrompida” (p. 234).

O artista afirmava que o recurso das cópias fotostáticas deveria ser compreendido como uma forma de mídia e utilizado apenas para expor o caráter efêmero delas: a “idéia com a cópia fotostática era a de que elas podiam se jogadas fora e então refeitas – se fosse preciso – como parte de um procedimento irrelevante, conectado com a forma de apresentação, mas não com a ‘arte’” (KOSUTH, 2006, p. 234).

Considerando o gênero, a cópia fotostática seria fundamental para a constituição do discurso verbo-visual da obra, pois integra o concreto da forma com o abstrato da língua.

Havia uma intencionalidade do artista para a utilização da definição do dicionário em seu trabalho. Para o autor, o propósito principal era de desobjetivar o objeto, como se vê no excerto a seguir:

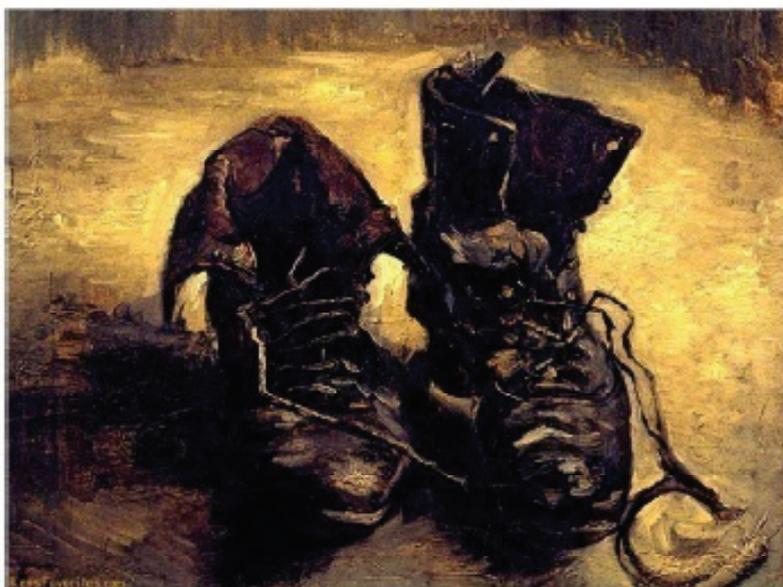
Eu já havia usado a definição do dicionário uma vez, antes, no final de 1965, em uma peça que consistia em uma cadeira, uma ampliação fotográfica da cadeira levemente menor – que eu coloquei na parede perto da cadeira – e uma definição da palavra ‘cadeira’. Aproximadamente na mesma época fiz uma série de trabalhos que diziam respeito à relação entre palavras e objetos (conceitos e aquilo a que se referiam). Assim, como uma série de trabalhos que só existiam como ‘modelos’: formas simples – tais como um quadrado de um 1,5m com a informação de que deveria ser pensado como um quadrado de 30 cm; e outras tentativas simples de ‘desobjetivar’ o objeto. (KOSUTH, 2006, p. 233).

Para desobjetivar o objeto, o artista tem de abstraí-lo cada vez mais. Sobre tal abstração pelos verbetes, afirma Kosuth: “Os trabalhos com o dicionário partiram de abstrações de coisas particulares (como *water*) para abstrações de abstrações (como *meaning*)” (FERREIRA; COTRIM, 2009, p. 233). Vejamos a obra *Meaning* (sentido):

mean·ing (mēn'īŋ), *n.* 1. what is meant; what is intended to be, or in fact is, signified, indicated, referred to, or understood: signification, purport, import, sense, or significance: as, the *meaning* of a word. 2. [Archaic], intention; purpose. *adj.* 1. that has meaning; significant; expressive.

Figura 5: KOSUTH, Joseph. *Meaning*. Disponível em: www.concinnitas.uerj.br/resumos16/maurotrindade.pdf

Pode-se compreender o conceito de *desobjetivação do objeto* pelas proposições do filósofo Heidegger a respeito da obra de arte. No artigo *A obra de arte segundo Heidegger*, Bertoche (2006) cita o filósofo quando este trata da perda do caráter de apetrecho que uma obra de arte sofre na galeria. O exemplo trazido é a obra de Van Gogh intitulada *Um par de sapatos*:



Um par de sapatos. Van Gogh, 1885. Fonte: ver pág. 89.

Figura 6: GOGH, Van. *Um par de sapatos*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/arteheidegger.pdf>. Acesso em: 5 set. 2012.

Bertoche (2006), valendo-se da teoria de Heidegger, afirma que:

O ser do apetrecho, contudo, não reside em sua serventia, em sua utilidade. Reside em seu caráter instrumental. Um apetrecho é apetrecho enquanto é útil. Um sapato exposto em um museu não é um apetrecho; já foi, não mais é. Um

calçado de camponês é um apetrecho enquanto é usado durante seu trabalho, enquanto está calçado, enquanto é usado como apetrecho (p.16).

É possível afirmar que, em *Uma e três cadeiras*, a cadeira não é uma mera cadeira, não é um apetrecho, não está ali para que alguém se sente. É uma obra de arte, graças ao lugar em que se encontra: uma galeria de arte. O gênero híbrido obra de arte conceitual faz com que a cadeira seja mais do que um objeto, ultrapassando o seu aspecto funcional. A situação comunicativa que é instaurada entre o artista e o leitor/espectador determina a sua constituição, o que influencia, por exemplo, a prevalência da ideia sobre a estética. Isso acontece porque não são oferecidos ao leitor/espectador cores gritantes ou elementos figurativos que o levem a um deleite sensorial.

Quanto à esfera em que o gênero circula, a galeria, ela passa a fazer parte da composição da obra, pois a parede branca é sua topografia, compõe o espaço em que cadeira estará à disposição de seus leitores/espectadores, dando a ela, ao verbete e à ampliação da foto uma unidade. A situação comunicativa trata do momento em que a obra se mostra ao leitor/espectador, e este lhe atribui sentido. Assim, o momento de obra de arte depende do leitor/espectador e de sua orientação ideológica, já que é de extrema importância que ele tenha empatia pela proposta do artista.

A organização espacial de *Uma e três cadeiras* mantém uma relação com uma obra de Albrecht Dürer, em que este faz o seu próprio autorretrato. O autorretrato de Dürer, datado de 1500, pertence à Antiga Pinacoteca, localizada em Munique:



Tradução do texto localizado no canto superior direito da imagem ao lado: “Assim eu, Albrecht Dürer de Nuremberg, pinte a mim mesmo com cores inapagáveis, com a idade de 28 anos”.

Figura 7: DÜRER, Albrecht. *Autorretrato aos 28 anos*. Disponível em: www.auladearte.com.br/historia_da_arte/durer.htm. Acesso em: 20 mar, 2011.

Embora seja uma arte formalista (uma pintura), há uma semelhança entre essa obra e aquelas da arte conceitual. Vê-se que, tal qual em Kosuth, há a representação de corpos que se ligam em torno de uma mesma ideia, porém, em vez da cadeira, o objeto é o próprio artista. Do lado direito do espectador, segue um texto que, como o verbete da obra de Kosuth, tem como objetivo fornecer dados substanciais sobre o objeto representado. Ele expõe dados culturalmente aceitos como importantes para a apresentação de alguém: nome, idade, naturalidade e ocupação. A tradução apresentada está posta no trabalho de mestrado intitulado *O autorretrato – o espelho e as coisas*, de Helena G. R. Pessoa. Além de apresentar a tradução, a autora trata no texto do valor simbólico dessa autorrepresentação, destacando o papel precursor do artista na arte dos autorretratos, ao criar uma série deles no Renascimento, como se pode ver a seguir:

Albrecht Dürer foi no renascimento o primeiro artista a realizar uma série de auto-retratos. O primeiro no gênero é de 1493, e o último, de 1500. Este tem por modelo uma pose característica de Cristo. Apesar da inscrição: ‘Assim eu, Albrecht Dürer de Nuremberg, pintei a mim mesmo com cores inapagáveis, com a idade de 28 anos’, o artista cria um jogo de aparências em que a ilusão o despista dele mesmo e, ao mesmo tempo, dá um caráter icônico e divino a seu retrato (PESSOA, 2006, p. 3-4).

Esse caráter icônico e divino, do qual trata Pessoa, exalta a imagem do artista que, embora exacerbada – ele se coloca como Cristo –, assemelha-se à posição importante que o artista em geral recebe na arte conceitual, já que cabe a ele, segundo Kosuth, questionar a natureza de sua obra, deixando a execução para o segundo plano. Há, assim, uma obra renascentista que, tal qual uma obra conceitual, destaca-se mais pela ideia do que pelas características estéticas. Outra semelhança da arte conceitual com a obra de Dürer está no fato de que esta última fecha uma série. Há ainda sua semelhança composicional com *Uma e três cadeiras*, sendo possível aproximar a obra renascentista da concepção de arte como repetição, tautologia, como defende Kosuth: “[...] o que a arte tem em comum com a lógica e a matemática é que ela é uma tautologia; i.e., a “idéia de arte” (ou o ‘trabalho da arte’) e a arte são o mesmo e podem ser apreciadas como arte sem que se saia do contexto da arte para a verificação” (KOSUTH, 2006, p. 221).

No lado esquerdo da pintura, há um símbolo formado pelas iniciais do artista *AD* e a data de sua realização. Já em Kosuth, o lado esquerdo é destinado a uma imagem voltada à representação mais direta do referente – a fotografia.

Tanto em Dürer quanto em Kosuth, a constituição da obra segue a frontalidade bizantina. Assim, as obras se mostram sobre um ponto de vista central, ficando à mercê do leitor/espectador. Em relação às especificidades da frontalidade na construção da obra de arte, Arnold Hauser explica que,

A tendência para uma representação prestigiosa das personagens a quem se tributa respeito e veneração, tendência que começa a afirmar-se desde o Baixo Império, atinge o cume na arte bizantina. Também aqui, como já no Oriente Antigo, o expediente principal é a frontalidade. Põe-se em movimento um duplo mecanismo psíquico: por um lado, a rígida atitude da figura apresentada frontalmente induz em quem olha uma disposição espiritual correspondente; por outro, o artista exprime, através desta atitude, a sua própria veneração pelo espectador, que ele imagina sempre, na pessoa do príncipe, seu comitente e protector. Esta veneração é o significado da frontalidade mesmo quando – devido ao funcionamento simultâneo dos dois mecanismos – é o próprio soberano a personagem representada, e se dá o paradoxo da atitude respeitosa ser assumida até pela pessoa a quem se destina o respeito pelo artista (...) De certo modo, graças à frontalidade, as figuras assumem um carácter oficial (*apud* ARCARI, 2001, p. 56-57).

A representação frontal reforça a ideia de um leitor/espectador ativo na situação comunicativa que se instaura quando ele vê a obra de arte. Pode-se dizer que tal característica é pertinente à arte conceitual, por esta exige um leitor/espectador que dialogue com a obra. Como disse Hauser, pressupõe-se “uma disposição espiritual correspondente”. Arcari (2001) faz a ainda seguinte afirmação sobre as especificidades e os efeitos de sentido resultantes da construção desse ponto de vista:

No século XI, com o humanismo e o início do Renascimento, propõe-se e estabelece-se na representação pictórica um ponto de vista central e único, hipoteticamente, a um metro e sessenta, à altura do olho humano que, imóvel, olha em frente. Esta escolha, introduzida na pintura com base nos estudos de Brunelleschi, por Masaccio (1401-1428), é uma escolha obrigatória para quem se proponha representar visualmente a realidade segundo as convenções da perspectiva geométrica. A escolha de um ponto de vista central tem um significado não só técnico na representação do espaço mas também ideológico. A escolha corresponde sobretudo a uma nova maneira de conceber o homem e a realidade e as relações que existem entre ambos (p. 57).

O ponto de vista central contribui para a formação do estereótipo do leitor/espectador, assim o artista pode fazer o mesmo com seu enunciatário, constituindo

a imagem daquele ser que não olha para o chão ou teto e que é identificado mais de costas do que de frente, fato que pode ser confirmado nas fotos tiradas em exposições. O artista e escritor Brian O' Doherty trata a imagem desse leitor/espectador como se este fosse um fantasma errante. Diz o autor:

À medida que nos deslocamos naquele espaço, olhando para as paredes, evitando o que está no chão, nós nos conscientizamos de que a galeria também contém um fantasma errante mencionado frequentemente nos informes da vanguarda – o Espectador.

Quem é o Espectador, também chamado de visitante, às vezes chamado de Observador, ocasionalmente de Percebedor? Ele não tem face, é principalmente costas. Ele se inclina e pondera; é um pouco inábil. Seu comportamento é indagativo; sua perplexidade, prudente (...). O espectador parece um pouco taciturno; ele não é eu ou você. Sempre disponível, coloca-se hesitante diante de cada nova obra que exija sua presença. Esse coadjuvante complacente está pronto para representar nossas conjeturas mais fantasiosas. Ele as experimenta pacientemente e não se ressentido de que lhe demos instruções e respostas: 'O visitante sente...'; 'o observador percebe...'; 'o espectador se movimenta...'. É sensível a efeitos: 'O efeito no espectador é...'. Ele fareja as ambigüidades como um cão de caça: 'cativado por essas ambigüidades, o espectador...'. Ele não apenas fica de pé ou senta-se diante de uma ordem; deita-se e até engatinha quando o modernismo lhe impinge seus últimos ultrajes (...). Ele pondera; experimenta; é mistificado, desmistificado. Afinal, o Espectador anda às tontas com atribuições confusas: ele é um conjunto de reflexões motoras, peregrino adaptado ao escuro, o ser num quadro, um ator frustrado, até um gatilho de som e luz, num espaço minado para a arte. Pode-se até dizer-lhe que ele é um artista e persuadi-lo de que sua contribuição no que ele observa ou tropeça é sua assinatura de autenticação (O' DOHERTY, 2002, p. 37-39).

O enunciador é determinado pelo lugar de onde o eu discursivo fala, enuncia. Mas esse lugar não diz respeito apenas à galeria, ao espaço em si, ou à esfera. Conforme as proposições do Círculo de Bakhtin, as esferas estão relacionadas com o enunciado e o gênero discursivo. Bakhtin/Voloshinov (2010) explicam que a enunciação é "o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados" (p. 116) e, nesse sentido, mesmo que não haja um interlocutor real, a palavra sempre se dirigirá a um outro. A palavra é produto de uma interação. Para os autores, o centro organizador de toda expressão é o exterior no qual o indivíduo está inserido. Toda dinâmica da enunciação é de natureza social, assim a língua "vive e evolui historicamente na comunicação". No caso das obras analisadas, a enunciação concreta é verbo-visual.

Um exemplo do quão complexo pode ser esse tema e de como esse “lugar” pode ser explorado na filosofia da arte pode ser observado a seguir:

[...] onde está a obra de arte? Esta pergunta parece estranha porque, normalmente, é feita tendo-se em mente uma obra em particular: ‘Guernica’ está no museu Guggenheim ou no Museu de Arte Moderna? Minha pergunta, porém não é apenas uma questão mais geral (...). Minha pergunta é, antes, semelhante àquela que eu poderia fazer-me, como filósofo: Onde está meu amigo? Vendo-o, ao meu lado, numa cadeira, em meu escritório. A resposta ‘ali na cadeira, ao meu lado’ não bastará porque ela contorna o sentido da pergunta que fiz (...). No rosto do meu amigo, assim como em seus lábios apertados em torno do cachimbo, posso notar a sua meditação e seu interesse complacente em ajudar-me em meu próprio raciocínio sobre a questão. Essas características mentais estão incluídas na pessoa de cuja presença estou ciente. É sobre essa pessoa que pergunto, enquanto a olho: ‘onde está ela’? Deverei dizer que sua atividade mental está em seu corpo e que seu corpo está na cadeira e que, assim, sua mente ou a parte reflexiva dela está na cadeira? Lembrem-se de que estou perguntando onde está a pessoa e não apenas o seu corpo. Este problema pode ser generalizado na pergunta – ‘onde está uma pessoa’, qualquer pessoa? Expresso desse modo, o problema se revela como ligado a questões sobre espaços e quanto ao modo pelo qual as coisas estão ou não localizadas neles (ALDRICH, 1969, p. 51).

Como podemos observar, há muito a ser explorado a partir do estudo de uma obra de arte conceitual. O mesmo princípio poderia ser observado em obra de arte de uma forma geral. Levar tais discussões à sala de aula poderia tirar o lugar comum em que se discute a leitura. Não que esse lugar seja menos ou mais importante. O principal é mostrar que a leitura pode ser realizada a partir de diversas linguagens e será mais rica se for trabalhada de modo crítico.

Considerações finais

Procuramos trazer para a reflexão a leitura de uma obra de arte conceitual, considerada aqui como um gênero discursivo híbrido, cuja construção está alicerçada no discurso verbo-visual. A arte conceitual possibilitou explorar a construção artística a partir de elementos verbais e visuais que a constituem. Tal constituição não é meramente uma justaposição de elementos de diversos tipos. Acreditamos ter ficado claro que o discurso verbo-visual no gênero híbrido analisado se mantém na estreita relação das partes da obra com o contexto co-

municativo em que ela está inserida, pois o leitor/espectador, no momento da interação, produzirá os efeitos de sentido que a obra na sua totalidade possibilita.

Como postula Bakhtin, a consciência só pode ser entendida como tal quando se enche de conteúdo ideológico e interage com outras consciências. Isto quer dizer que nenhum signo tem valor absoluto fora da interação social, à margem do contexto, seja ele o contexto do próprio signo ou o contexto dos interlocutores que o utilizam como elemento de implementação, reflexão e transformação do ideológico, analisado segundo limites de espaço e tempo.

Para tanto, os saberes linguísticos e enciclopédicos precisam ser recuperados por meio da memória discursiva ou atualizados pelo professor antes da leitura dessas obras, para que elas possam ser compreendidas de forma adequada.

A leitura da obra de Kosuth e de outros artistas aqui realizada possibilita perceber a riqueza do trabalho com o gênero apresentado. É possível constatar que operar nesses outros níveis de leitura contribuirá para ampliar os caminhos da aprendizagem, em um exercício efetivo e crítico de leitura. Para tanto, é imprescindível que um trabalho voltado a esse tipo de abordagem seja bem planejado pelos professores.

Referências

ALDRICH, V. C. *Filosofia da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

ARCARI, A. *A fotografia: a forma, os objetos, o homem*. Lisboa. Portugal: Edições 70, 2001.

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini e equipe. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e Filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. M. Lahud e Y. F. Vieira. 14.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

ANDRADE, C. A. B.; CARDOSO, D. S. Leitura de novas linguagens...

BERTOCHÉ, G. *A obra de arte segundo Heidegger*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/artehidegger.pdf>. Acesso em: 5 set. 2012.

BRAIT, B. Perspectiva dialógica. In: BRAIT, B.; SOUZA-E-SILVA, M. C. (Org.). *Texto ou discurso?* São Paulo: Contexto, 2012, p. 9-29.

BRANDÃO, H. H. N. *Analisando o discurso*. Disponível em: http://www.estacaodaluz.org.br/files/mlp/texto_1.pdf. Acesso em: 5 set. 2012.

DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60/70*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FREIRE P. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. 47.ed. São Paulo: Cortez, 2006.

JESUS, D. V. *Apropriação e inserção na contra-arte da geração AI-5*. 2010. 144 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita, 2010.

KLEIMAN, A. *Texto e Leitor: aspectos cognitivos da leitura*. 8.ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

KOSUTH, J. Arte depois da Filosofia. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 210 -234. Texto em três partes, publicado originalmente na revista Studio Internacional 178, n. 915 (out 1969); n. 916 (nov 1969); n. 917 (dez 1969).

LUCIE-SMITH, E. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MIGUEL, E. S. *Compreensão e Redação de Textos*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

O'DOHERTY, B. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PESSOA, H. G. R. *Auto-Retrato – espelho, as coisas*. 2006. 66 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SARTRE, J. P. *A imaginação*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: LPM, 2008.

SILVA, A. R.; TRINDADE, M. *Conceitos à deriva*. Disponível em: <www.concinnitas.uerj.br/resumos16/maurotrindade.pdf>. Acesso em: 05 set. 2010.

SMITH, R. Arte conceitual. In: STANGOS, N. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 182-192.

SOBRAL, A. *Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do círculo de Bakhtin*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2009.

STANGOS, N. (Ed.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TEBEROSKY, A. *A compreensão de leitura: a língua como procedimento*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

Recebido em 30/08/2012

Aprovado em 11/11/2012