

Da prática da arte às outras práticas

O papel da arte na produção de realidades

Luciano Vinhosa

Neste artigo me proponho a refletir sobre as relações entre arte e vida. Sem, entretanto, contrapor essas noções, entendo que a arte, singularizando-se como uma prática social, constitui um dos aspectos que funda o mundo real. Por esta razão, acredito que a eficácia da proposta artística reside no fato de ser recebida como arte.

Comunidade, recepção estética, realidades.

Um anseio comum às práticas artísticas atuais é extrapolar a fronteira que, aparentemente, separa arte e vida, esta última sendo entendida como sinônimo de real ou de realidade. Aqui e alhures, a estratégia vem sendo quase sempre a mesma: intervir no espaço urbano – entendido como lugar preferencial onde a realidade se manifesta – por meio de inserção de objetos ou de ações com frequência indiferenciados artisticamente e, portanto, indeterminados quanto aos fins. A crença comum é que, situando-se nessa zona de indeterminação, esse objeto ou evento poderia virtualmente ser acolhido por qualquer prática – tantas quantas forem as filiações genéricas desse público que ele assedia. À luz dessas práticas artísticas, o presente artigo se propõe a repensar o conceito de realidade e a forma de a arte atuar no mundo. Servindo-me do conceito de *expectativas do receptor* formulado por Jauss (1978) e em seguida o redimensionando pela noção de *comunidade* ou *forma de vida* avançada por Wittgenstein (1996), eu os associarei à tese de Goodman (1992) discorrendo sobre *maneiras de fazer mundos*. Ora, a arte, embora constitua uma prática social diferenciada, não está separada da vida, antes a integra ao participar do modo como produzimos nossas realidades.

Da intenção da obra às intenções do receptor

A Comunidade

Me parece que a noção de comunidade está no centro de toda prática que se desenha no espaço comum. Com certeza, a obra de arte, por sua natureza pública, existe enquanto presença que se instaura nesse espaço, e, por essa razão, chegar a um conceito de comunidade nos poderá ajudar a entender melhor nossa experiência com a obra, bem como os julgamentos que tecemos a seu propósito.

Em princípio, comunidade é uma noção muito ampla implicando vários níveis de significações diferentes segundo os usos que lhe damos. Então, para chegarmos a uma definição de comunidade que nos sirva, começarei por incorporar a essa o conceito auxiliar de *horizonte de expectativas* desenvolvido por Jauss (1978). Logo que o autor tenta estabelecer a definição desse conceito, ele procura aproximar a crítica formalista da crítica marxista. Assim, Jauss acredita que o *horizonte de expectativas* do receptor está modelado tanto estética como sociologicamente. Ele portaria, de uma parte, os códigos estéticos partilhados por um grupo social determinado e, de outra, os interesses e as necessidades do grupo que a situação histórica e econômica condiciona. Desse modo,

o autor pretende que a forma artística da obra proposta, ao mesmo tempo em que as rompe, invista-se também de certas expectativas circunscritas no interior de determinadas classes sociais. De algum modo, a satisfação desse horizonte seria o que primeiramente impeliria o receptor a uma entrega; em revanche o embate com a forma nova (da obra) atuaria de maneira a ampliar os limites de seu horizonte. Ora, a experiência estética produtiva, segundo Jauss, portaria a tensão dialética: conformidade e ruptura.

Embora a definição de *horizonte de expectativas* que Jauss fornece nos seja útil, eu teria, entretanto, algumas reservas sobre suas teses, sobretudo quando ele insiste em relacionar as expectativas do receptor com as determinações de classe social, mesmo que, em outro momento, relativize sua posição logo que engloba nessa definição a experiência existencial do indivíduo.¹ De minha parte, avançarei que, mesmo que o *horizonte de expectativas* reenvie aos códigos estéticos partilhados por um grupo determinado de indivíduos, esses agem segundo seus interesses, necessidades, desejos e aspirações individuais, mais do que em nome de uma classe social. Nesse caso, me parece que a comunidade, tal qual sugerida por Wittgenstein, venha a ser um instrumento conceitual mais apropriado para apreender o *horizonte de expectativas* do receptor logo que tentamos contornar os constrangimentos impostos pela determinação de classe contida na definição de Jauss. Tomando-o de empréstimo ao autor – e uma vez que Wittgenstein o emprega de forma muito ampla –, terei, contudo, o cuidado de tentar aqui precisá-lo para melhor servir-me do conceito.

De fato, a relação com a obra põe face a face duas singularidades, artista e público, que, por um momento, e apenas por um momento, se tornam cúmplices na experiência do sentido que realizam juntas. Com efeito, se na experiência com obra uma zona de aderência ou, melhor, algum ponto de contato entre receptor e artista advém, isso bastaria para estabelecer o que Wittgenstein nomeou, sem jamais definir, comunidade ou forma de vida. Mas o que, enfim, nessa experiência específica possibilitaria a emergência dessa área de adesão? Wittgenstein

tem no mecanismo dos jogos de linguagem o motor de seu raciocínio.

É sabido que a linguagem se organiza a partir de uma estrutura gramatical regular, sem a qual não se poderia instaurar no espaço comum. Contudo, ensina Wittgenstein, as regras não estão separadas da aplicação e, por conseguinte, nem do contexto de seus usos. Depreende-se que Wittgenstein compreende a linguagem mais como instrumento dinâmico de expressividade do que patrimônio indelével. Com efeito, certos desvios advindos da contingência dos usos seriam perfeitamente aceitáveis. De alguma forma, dada sua imprevisibilidade, esses desvios seriam inteligíveis, por um lado, por estar contrfundados na regularidade; por outro, por inscrever-se em uma *forma de vida*.

Assim, dadas as condições contextuais, a comunidade, me parece, emergiria do adensamento de experiências que o momento atual – momento específico e contingente – faz aflorarem. Pessoas que já viveram em um país estrangeiro poderão acompanhar-me no exemplo que se segue: embora dominando parcialmente o idioma – conhecendo as palavras e as regras gramaticais – às vezes fica impossível rir de certas piadas, uma vez que não podemos acessar seus sentidos. Dito de outra forma, o evento piadístico como tal não acontece se nós mesmos não estivermos em contexto. Compreender o sentido é trazer à superfície – e de forma instantânea – toda uma gama de experiências partilhadas. Assim, a experiência do sentido, ainda que vivida na privacidade, não está dissociada das outras experiências comuns e, então, das condições abrangentes de aprendizagem dos indivíduos. Em suma, tão logo a expressão se configure no espaço público, a experiência do sentido põe à prova nossa capacidade de fazer confluírem nesse espaço comum nossas experiências privadas.² Tomada sob essa perspectiva, a noção geral de comunidade esboçada por Wittgenstein pode ajudar-nos a compreender as comunidades estéticas.

Se bem que ela seja relativa a um grupo de indivíduos compartilhando experiências comuns, penso que a comunidade estética não pode ser confundida com aquela que fixa o grupo

segundo as camadas sociais, como proletariado e burguesia, ou ainda segundo as diversas inscrições identitárias, como determinações sexuais ou étnicas, porque isso seria negar uma possível zona de contato que, porventura, possa ocorrer entre um operário e um profissional liberal, um indivíduo árabe e outro americano por exemplo, ou entre o universo de referências feminino e masculino na ocasião da relação com a obra. Também a comunidade não pode ser redutível a nenhuma unidade espaço-temporal, que encerraria os indivíduos como se esses formassem um grupo homogêneo, partilhando das mesmas aspirações ideológicas, simplesmente porque vivem dentro de um mesmo território geográfico. Essas noções de comunidade podem ser úteis para fins políticos e ou administrativos e com certeza participam de uma forma mais abrangente de comunidade que são as comunidades estéticas que ora tento descrever, mas a redução que elas empreendem sobre a compreensão de nossa experiência com a obra de arte não se prestaria para esclarecer o que religa artista e público.

Naturalmente, essa sensação de pertencimento pressupõe algum campo de homogeneidade cujo fundo vem a ser formado pelas práticas culturais partilhadas. Admitir que a comunidade tem seu fundamento na diversidade cultural só nos ajudaria a entender o pluralismo dos padrões de julgamento e a relatividade dos objetos de sua escolha; contudo, deixaria de fora as possibilidades de extrapolação das fronteiras que a experiência com a arte freqüentemente põe à prova. Nesse caso, é a noção mesmo de cultura como um sistema dinâmico de trocas que deveria ser o modelo para estender a comunidade além dos limites que, de hábito, a circunscrevem dentro de um território específico.

Tomando em consideração as condições do sistema de informação no mundo atual e na medida em que as culturas se entrecruzam literalmente à velocidade da luz,³ eu arriscaria a tese de que o território comunitário se apresenta, por sua vez, mais e mais descontínuo. Assim, indivíduos vivendo em uma unidade espaço-temporal “X”, por exemplo, podem estar muito facilmente ligados a outros vivendo alhures, em uma unidade “Y”,

conquanto o intercâmbio entre os quadros de referências simbólicas estabeleçam as interfaces e os limites de uma prática. Isso explicaria, talvez, o fato de que um indivíduo vivendo em um tempo presente possa, pela experiência com a obra, de alguma forma religar-se a outro que tenha vivido no passado, pois uma prática os reúne. Por outro lado, isso poderia explicar também o fato, um pouco mais complicado, de que uma produção material “X”, outrora associada a uma prática “Y” procedendo de uma cultura original circunscrita em um território geográfico, como seria o caso, por exemplo, dos objetos ritualísticos africanos, possa despertar o interesse artístico de um indivíduo qualquer vivendo alhures, notadamente no Ocidente. Este último exemplo se aplica se o objeto em questão se achar agora integrado a uma prática “X-Y” resultante de uma fusão – seja introduzindo o símbolo artístico na prática religiosa, seja, ao contrário, introduzindo o símbolo religioso na prática artística –, e, então, o vetor de trocas será ambivalente ao se direcionar simultânea e inversamente para os dois contextos culturais. Mas, bem entendido: dependendo das condições eventuais em que a experiência tenha lugar, uma ou outra dessas funções prevalecerá para o modo de uso do objeto. Esse, por si só, não poderá jamais autodeterminar-se, seja como objeto de arte ou como objeto religioso (Vinhosa, 2005).⁴

A relação orgânica das intenções

Se, de uma parte, o próprio artista não está dissociado da comunidade em que o receptor se acha, ele não poderá propor algo a um público como se esse existisse fora de todo sentimento de pertencimento mútuo que os reúne. Por outro lado, se, na relação com a obra, o receptor pode supor as intenções do artista, seria porque a obra possuiria teoricamente um corpo próprio de intenções que seria acionado, em seu turno, pelas intenções do receptor.

Em sua teoria da obra aberta, Eco (1991) chamava atenção para o papel preponderante do receptor no processo de formação da obra. Para o autor, a obra não é redutível ao objeto acabado e autônomo, um *a priori* que impõe sua realidade constante, existindo

independentemente das intenções do receptor. Entretanto, Eco (1997) relativiza sua tese ao admitir que a própria obra possui um corpo de intenções que impõe limites à interpretação. Dito de outra forma, tão logo sejam observadas qualidades no corpo da obra, reconhecer sua intencionalidade é vislumbrar uma interpretação que lhe respeite a integralidade de objeto. Em Eco (1997), a produção da obra articula simultaneamente três níveis de intencionalidade: o do artista, o da obra e, finalmente, o do receptor.

Se, para Eco, porém, a obra procede da intenção do artista, as intenções da obra e a do receptor se impõem sobre a do primeiro. Para justificar seu ponto de vista, Eco (1997) constrói uma representação elaborada das apostas interpretativas. Segundo o autor, *o texto é um dispositivo concebido com o objetivo de produzir um leitor-modelo* (p.75).⁵ O leitor empírico, ao interpretar a obra, faria conjecturas a propósito de um possível leitor-modelo postulado pelo texto. Uma vez que o texto não tem outra intenção senão a de *produzir um leitor-modelo capaz de fazer conjecturas a seu propósito, a iniciativa do leitor-modelo consiste em imaginar um autor-modelo que não é o empírico e que, no fim, coincide com a intenção do texto* (p. 75). Eco dá o exemplo de um texto que começaria pela expressão "Era uma vez...". Segundo o paradigma estilístico, seria provável que o texto em questão fosse um conto de fadas, e o leitor-modelo postulado, uma criança. Entretanto, ao prosseguir a leitura, o leitor empírico poderia constatar tratar-se de um conto erótico, em que a expressão acima assumiria conotação irônica. Assim, o leitor empírico, ao conjecturar sobre as intenções do leitor-modelo, permaneceria nas intenções do texto, argumenta o autor.

Para ilustrar a idéia de forma diferente, Eco (1997) se refere ao poema "I Wander lonely as a cold", de Wordsworth, cujo verso *A poet could not but be gay* fosse encontrado na revista *Playboy* por um leitor contemporâneo. Eco sustenta que, em ocorrência ao contexto, o fragmento do poema assumiria uma conotação sexual que não faria jus ao sentido original, pois fora escrito em uma época em que a palavra *gay* não poderia assumir conotações sexuais. Se, por

outro lado, encontrássemos o mesmo poema em uma garrafa à deriva no mar, e se tentássemos interpretá-lo, seria necessário primeiro verificar se o texto, como um todo, comporta alguma conotação sexual em que o termo *gay* possa se aplicar a homossexualidade. Se um tal ajustamento nos parecesse correto, a obra se assemelharia com a de um autor contemporâneo talvez parodiando o estilo romântico. Por aí, Eco pretende estabelecer a diferença entre uso e interpretação. Enquanto esta última tomaria a obra por um todo coerente, o primeiro a deformaria para servir a seus fins.

Ora, toda obra de arte nos faz supor uma intencionalidade genética (Genette, 1997). Um pouco diferente de Eco, eu penso que a intenção do artista não está dissociada da intenção da obra, assim como essas duas não estão dissociadas do contexto que dá lugar ao evento artístico, pois esse só pode advir no momento em que essas três instâncias se atualizam simultaneamente na experiência. Assim, no exemplo do fragmento de poema encontrado na revista *Playboy*, fica fácil ver que o autor não é mais Wordsworth, mas o editor. Ao inserir o fragmento de verso nas páginas de sua revista, ele criou uma nova obra, um poema *ready-made*, que sugere um novo nível de articulação do sentido. Se o poema fosse encontrado em uma garrafa à deriva, sua forma – escrito em versos – já nos deixaria entrever certa intencionalidade de origem que encontra seu limite nas condições de sua recepção, que inclui um receptor capaz de diferenciar formas literárias. Tem-se que as condições da experiência favorecem as interfaces necessárias.

Em parte, as observações de Eco (1997) me parecem pertinentes, uma vez que me vejo inclinado a admitir com ele que a obra possui sim um corpo de intenções; todavia, este seria imanente às condições de recepção. Afinal, admitir uma intencionalidade outra é confrontar-se com esse outro que a obra torna presente. Um outro diferente de mim, mas que de alguma forma me implica. Assim, as intenções, ao ensaiarem uma aproximação articulada, têm na produção do sentido seu ponto de interseção e inflexão.

O retorno da arte ao mundo

O embate produtivo

Em face da obra, adotar uma postura produtiva é antes entregar-se à experiência que ela nos proporciona. Se, por um lado, o engajamento do receptor em uma relação está limitado por seu *horizonte de expectativas*, por outro, a forma artística que a obra assume o solicita. Esse ato de sedução consuma a formação de uma superfície de aderência entre as duas singularidades expostas. Ora, esse assédio de voluntarismos sutilmente diferenciados gera uma espécie de atrito que libera energia. Nesse caso, em vez de confortá-lo, a obra acarreta no receptor uma cadeia de reações reflexivas que o leva a redimensionar suas referências.

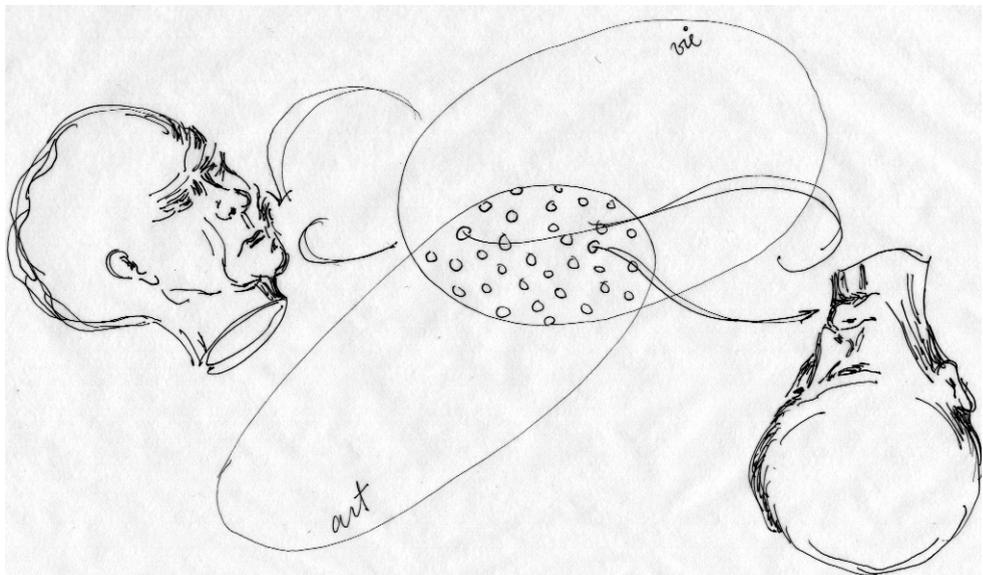
De fato, a relação estética, longe de induzir um tipo de atitude complacente, engendra uma espécie de saber em ação que Jaus (1978) qualifica de *poder poético*. O autor, tomando de empréstimo a J. Millettstrass, afirma que o *poder poético* é o *poder de reconhecer o que pode ou não ser feito* (p.152). Esse poder, explorando a matéria até os limites de suas possibilidades, a apreende, (trans)formando-a segundo suas necessidades. Entre o que se pode ou não fazer, as possibilidades que a obra insufla são infinitas – tanto mais quanto mais refinadas são as práticas apropriativas da interpretação.

Nesse caso, o bom uso dependerá sempre da largueza de espírito daquele que se serve da obra. Tem-se que a prática continuada conduziria ao aprimoramento.

No estado produtivo, a construção elaborada⁶ engendrada pelo *poder poético* do receptor é a própria fonte do prazer que a relação propicia. Assim, Jaus (1978) pode afirmar que o sentido original do termo “gozo” – usufruir de um bem fazendo bom uso – vem juntar-se ao sentido moderno – *tirar prazer ou alegria de alguma coisa* (p.138). Por outro lado, Goodman (1992) afirma: *da mesma maneira que conceber sem perceber é simplesmente vazio, perceber sem conceber é cego (totalmente não operatório)* (p.15). Conquanto que perceber e conceber não estejam dissociados na experiência estética, essa, sendo de ordem afetiva, integra igualmente razão e entendimento. Afinal, se o *horizonte de expectativas* é o que orienta e limita o processo de recepção, o embate com a obra força os limites desse horizonte e oferece, em retorno, a possibilidade de um mundo mais alargado. De fato, a produtividade que advém da experiência com a arte a ultrapassa e se estende às outras práticas, permeando a vida.

Real e realidades

“Estar no mundo” implica, de uma parte, expor-se às contingências factuais: as condições de



existências ditas “reais”; de outra parte, as experiências circunstanciais fornecem o insumo necessário para organizarmos o real segundo uma visão de mundo: uma realidade adaptada às nossas necessidades e aspirações. Uma visão de mundo implica antes a construção de um sistema de representação em que os símbolos acham seus lugares de correspondência (Goodman, 1992). Assim, a matemática, a arte, a religião, a ciência constituem, por exemplo, formas de organização simbólica, verdadeiras representações de mundo que o espírito humano habita e nas quais ele age.

Goodman chama atenção para as múltiplas maneiras de fazer mundos que entram em jogo quando falamos de realidade. O autor ensina que *para construirmos um mundo como nós o sabemos fazer, começamos sempre a partir de outros que já estão à nossa disposição, fazer é refazer* (p. 15). Por outro lado, a ciência e a religião não são mais extensivas à arte do que a arte é extensiva à religião e à ciência, por exemplo. Símbolos integrando um mundo podem muito bem participar de outros, conquanto a organização interna que cada um dos mundos induz os diferencie. Tem-se que, abrindo-se às trocas permanentes, os mundos singulares se interceptam, se interpenetram e se influenciam mutuamente sem perder de vista suas especificidades. De fato, Goodman descreve alguns procedimentos que entram em jogo quando fazemos nossos mundos: a composição, a decomposição, o agenciamento, a supressão, a suplementação, a deformação, a ponderação, entre outros. Para o autor, desfazer e refazer são maneiras de conhecer. Em face da pluralidade dos mundos, a noção de realidade vem a ser ela mesma relativa.

A teoria dos mundos plurais de Goodman investe-se de interesse porque sugere que a construção de mundos está sujeita às condições particulares de sociabilidade e de aprendizagem. Então, os mundos existentes e sempre em construção, como o mundo da arte, da ciência, da religião e, mais ordinariamente, o mundo cotidiano ou simplesmente o mundo do outro, fornecem a matéria-prima necessária para forjar nossos próprios mundos individuais. A experiência de *estar no mundo* superexposto ao encontro com o outro – outros mundos – é o

fundamento de todo mundo singular tão logo partilhemos experiências. Por essa razão, a noção de mundo singular não pode ser confundida com aquela do indivíduo alienado que se fecha dentro de seu pequeno mundo.

Por outro lado, admitir a existência de vários mundos não impede em nada falarmos em versões corretas de mundo. Se, de uma parte, o poder de organização global do sistema é o que garante a eficácia de uma versão, de outra, o uso partilhado desse sistema o tornaria não só aplicável como socialmente legítimo. Mesmo as versões de mundo bastante contraditórias, como o mundo da ciência e da religião, por exemplo, são versões válidas e verdadeiras conquanto integrem as crenças do grupo.

Se a princípio admitem-se várias versões de mundo, Goodman entretanto chama nossa atenção para o fato de que *o assentimento em acolher indiscriminadamente todos os mundos não constrói nada* (p. 31). Podemos avançar daí que o “valor”, hierarquizando um quadro de referências, está alojado no centro da noção de realidade. Isso porque, transitando entre um mundo e outro, retemos apenas aquilo que se aplica às nossas versões particulares. Se o referido processo nos expõe à confrontação e à comparação permanente, em retorno, a experiência continuada refina nosso poder de discernimento.

Entre as versões de mundo, existe uma que chamamos de *mundo real* que é o mundo em que podemos comumente nos achar tão logo o referimos às nossas experiências triviais. Para Goodman, o mundo real é um composto heteróclito que, distanciando-se das versões exemplares de mundo tais como da ciência e a da arte, por exemplo, as reagrupa tão logo nos lançamos às experiências cotidianas. Em vez de ser um mundo físico, no qual se possa encontrar um objeto *real*, como um tijolo, por exemplo, o mundo *real*, em meio às casualidades dos possíveis,⁷ faz surgir uma superfície comum de contato entre as versões idiossincráticas de mundo. Ponto de interseção, a noção de *mundo real* fornecida por Goodman me parece particularmente indispensável uma vez que estabelece um lugar de ancoragem a duas ou mais singularidades. Nele o senso comum

mostra sua face. Dessa forma, ainda que brutalizado pelo hábito, o *mundo real* longe de ser estável, prolifera-se no reino movente da *doxa*: lugar das argumentações, das contradições, dos desvios, dos acordos, das mudanças e das transformações. Por essa razão ele emerge como lugar privilegiado do debate.

Se o artista ao realizar seu trabalho aspira a partilhar seu mundo com o outro, o receptor, por seu turno, ao servir-se da obra vê emergir dessa experiência uma superfície de contato. Nesse assentimento percebe-se uma forma de vida compartilhada delinear-se no espaço comum. A obra de arte, consumada entre dois ou mais sujeitos, não terá outra função no mundo senão dar materialidade ao *mundo real*.

Conclusão

Finalmente, chamarei de *espaço poroso* a zona de contato a que, mais acima, me referi para qualificar o encontro casual que a obra promove entre duas ou mais singularidades. Essa zona possibilita também a interface entre dois ou mais sistemas de representação simbólica, como o mundo da economia, por exemplo, e o mundo da arte. Ela não apaga as diferenças entre as duas práticas; antes as reaproxima por contraste e, às vezes, afinidades eletivas.

Se o contexto é o que estabelece as condições para a existência da obra como tal, não podemos esquecer que ele abraça igualmente o receptor. Dessa forma, a obra de arte, entendida como objeto concretamente manifesto, está no centro do evento ao qual o receptor se vê integrado. É ela que o conduz ao *estado de felicidade*: a satisfação de receber que ele experimenta. Decerto, a forma artística que o objeto assume encontra correspondência em certas regras de receptividade, mas que, de alguma forma, podem ser extrapoladas tão logo os usos que o objeto assume sejam contingência do contexto de sua recepção.

Assim, me parecerá sempre mais vantajoso em arte cuidar-se de manter sua singularidade enquanto prática para melhor atuar no *mundo real*, pelo simples fato de ali interagir pelo viés das diferenças poéticas (intenções implicando práticas). Dito de outra forma, o modo artístico de recepção conferiria ao evento sua pretendida

eficácia. Acredito que seja dessa maneira que a obra de arte, instaurando-se no hiato entre duas singularidades, dois mundos heterogêneos, dois sistemas simbólicos, abrir-se-ia também às outras práticas e participaria enfim da produção de realidades.

Luciano Vinhosa é doutor em *Études et Pratiques des Arts* pela *Université du Québec à Montréal/UQAM* e mestre em Artes Visuais pela EBA/UFRJ. Professor do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense e colaborador na Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ. Em 2005, publicou, na França, o artigo *Penser l'œuvre dans son sens élargie*, in *Figures de l'art* n 10. Pau: PUP.

Notas

¹ "Cette précompréhension du récepteur (Jauss emprega o termo leitor) inclut les attentions concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle." (p. 284). ("Esta precompreensão do receptor inclui as expectativas concretas correspondendo ao horizonte de seus interesses, desejos, necessidades e experiências, como determinados pela sociedade e a classe à qual ele pertence como também por sua história individual").

² Para saber mais sobre o mecanismo dos jogos de linguagem, ler: *O jogo do belo e do feio* de Giannotti (2005).

³ Penso aqui no esquadramento do mundo através das informações via satélite.

⁴ Lembro que são as condições eventuais que situam o receptor em um *contexte total*. Nesse contexto as contingências espaço-temporais de aparição de um objeto evocam no receptor um quadro específico de referências simbólicas: uma forma de apreensão e uso do objeto. Nesse caso, será objeto de arte aquele que é circunstancialmente apreendido pelo uso artístico.

⁵ A teoria de Eco concerne às obras literárias; eu a estou estendendo, aplicando-a às obras de arte em geral.

⁶ O termo vem do latim *elaborare, labore*, que significa trabalho.

⁷ Um objeto qualquer que eu encontre casualmente pode ou não ser tomado por arte ou por uma outra coisa qualquer. É a crença em tal uso partilhado que funda o mundo real.

Referências Bibliográficas

Eco, U. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Genette, G. *L'œuvre de l'art: la relation esthétique*. Paris: Seuil, 1997.

Giannotti, J. A. *O jogo do belo e do feio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Goodman, N. *Manières de faire des mondes*. Paris: J. Chambon, 1992.

Jauss, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

