

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

DES – CRER – VER

experimentos com descrição em arte contemporânea

Juliana Proença de Oliveira

Porto Alegre
2018

JULIANA PROENÇO DE OLIVEIRA

Des – crer – ver:
experimentos com descrição arte contemporânea

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (UFRGS)

Banca: Prof^ª. Dr^ª. Mônica Zielinsky (UFRGS)

Prof^ª. Dr^ª. Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS)

Porto Alegre

2018

AGRADECIMENTOS

Pierre Bourdieu, na introdução d'*As regras da arte*, indica a persistência da crença no inefável – no incognoscível, no *indescritível* – como um dos grandes entraves ao estudo da arte. Peço perdão pela gafe de recorrer a autores desde já, mas o eixo me parece ideal para agradecer. Agradeço à minha mãe e meu pai, por terem me empurrado em direção ao incognoscível (meu, deles), e à minha irmã e meu irmão, por trilharem esse caminho desconhecido comigo, nem sempre ao lado, mas sempre perto o suficiente, servindo de apoio e de inspiração. Agradeço às amigas e amigos, por terem me auxiliado até nos momentos indizíveis. Agradeço a todas as professoras e professores do curso de História da Arte, sobretudo ao Edu e à Mônica, orientadores desta e de outras pesquisas, por oferecerem tantas e tão generosas ferramentas na busca do indescritível, por ajudar a despi-lo de sua invencibilidade. Agradeço, enfim, à Laura e ao Munir, por terem aberto o próprio universo inefável às minhas investigações.

RESUMO

Este trabalho examina três experimentos em que foram solicitadas, a diferentes públicos, descrições das obras de arte da dupla Ío (*Conjunção adversativa*, *Demônio pessoal* e *Qual é o nome do meu irmão?*) expostas no Santander Cultural, em Porto Alegre, nos meses de junho e julho de 2018. A primeira experiência, inspirada em *Cent lectures de Marcel Duchamp*, do artista Jean-Paul Thenot, consistiu na aplicação de formulários a cem visitantes, demandando descrições em uma palavra. A segunda, calcada na série *Purloined*, da artista Sophie Calle, reuniu descrições orais feitas por funcionários da citada instituição. Na última, relacionada à própria crítica de arte, demandou-se descrições escritas de alunos do curso de História da Arte na UFRGS. Cada capítulo, nessa linha, ilustra a criação, a execução e os resultados desses experimentos, cuja apreciação se desenvolveu por meio de análises de conteúdo do tipo classificatório, com base em Lawrence Bardin (2011). O intuito, único e abrangente, que se impôs ao estudo: descobrir como o público local enxerga, concretamente, obras de arte contemporânea, poderia rebaixá-lo a uma pré-pesquisa, mera fase preparatória, mas a riqueza e as possibilidades oferecidas pelo material colhido (o núcleo duro do trabalho) indicam a validade da abordagem. As conclusões, assim, vêm na forma de perguntas: qual é a diferença entre público *especializado* e público *em geral*? Existe um substrato coletivo na percepção das obras de arte? E, por fim, quais são os limites entre descrever, interpretar e julgar uma obra de arte?

Palavras-chave: Descrição de obras de arte. Público de arte contemporânea. Interação entre obra de arte e público. Ío.

RÉSUMÉ

Ce travail examine trois expériences dans lesquelles différents publics ont été invités à décrire les oeuvres d'art du double Ío («Conjunção adversativa», «Demônio pessoal» et «Qual é o nome do meu irmão?») qui ont été exposées au Santander Cultural, à Porto Alegre, pendant les mois de juin et juillet 2018. Dans la première expérience, inspirée de «Cent lectures de Marcel Duchamp», de l'artiste Jean-Paul Thenot, cent formulaires ont été distribués aux visiteurs, dans lesquels il leur a été demandé de décrire les oeuvres en un seul mot. Dans la deuxième, basée sur la série «Purloined», de l'artiste Sophie Calle, les employés de l'institution ont décrit les oeuvres oralement. Dans la troisième, liée à la critique d'art elle-même, on a demandé aux étudiants du cours d'Histoire de l'Art à l'UFRGS de décrire les oeuvres par écrit. Chaque chapitre, dans cette ligne, illustre la création, l'exécution et les résultats de ces expériences, dont l'appréciation finale s'est formée sur des analyses de contenu du type classificatoire, d'après le livre de Lawrence Bardin (2011). L'objectif, unique et vaste, qui s'est imposé à l'étude: découvrir comment le public local voit, concrètement, les oeuvres d'art contemporain, pourrait la dévaluer, comme s'elle n'était qu'une phase préparatoire à la recherche. Toutefois, la richesse et les possibilités offertes par le matériel collecté (la partie fondamentale du travail) indiquent la validité de l'approche. Les conclusions viennent, pourtant, sous la forme de questions: quelle est la différence entre le public spécialisé et le public en général? Existe-t-il un substrat collectif pour la perceptions des oeuvres d'art? Et, finalement, quelles sont les limites entre décrire, interpréter et juger une oeuvre d'art?

Mots-clés: Description d'oeuvres d'art. Public d'art contemporain. Interaction entre le public et les oeuvres d'art. Ío.

Sumário

1. Apresentação	7
2. Experimento I: uma releitura de Jean-Paul Thenot	17
2.1 Introdução	17
2.2 Materiais e métodos	26
2.3 Resultados e discussão	36
3. Experimento II: incorporando Sophie Calle	58
3.1 Introdução	58
3.2 Materiais e métodos	62
3.3 Resultados e discussão	70
4. Experimento III: reflexão crítica	95
4.1 Introdução	95
4.2 Materias e métodos	96
4.3 Resultados e discussão	105
5. Conclusão	123
Referências	128
Apêndice – entrevista com Laura Cattani e Munir Klamt (Ío)	132

1. Apresentação

Cada descrição descreve o objeto *e* ela mesma [...]; de modo que sempre exige um suplemento descritivo. Por princípio, nenhuma ficha técnica, nenhum catálogo jamais estarão completos. Assim como o próprio artista, cujos argumentos descritivos, epígrafe da obra, apenas complicam o propósito de suas associações, pontos de vista, contingências fantasmáticas, etc..., mesmo que ele escute: “é isso o que importa... além dos fantasmas”. A dívida do autor, como a minha, são igualmente indescritíveis. Ninguém jamais terá esgotado as suas sobras (DERRIDA, 1978, p. 274-275).¹

Descreva esta obra de arte.

O comando hipotético soava cristalino, inequívoco, algo na linha de “com licença” ou “que horas são?”; era a única certeza na largada desta pesquisa. E que baque não foi vê-la estatelar-se logo nas primeiras voltas. Mas me adianto na narrativa, melhor começar contando como essa formulação *irrepreensível* foi alcançada. Passei, entre 2012 e 2013, uma temporada na França. Em algum dia desse período, entrei, desavisada, em uma série de salas do *Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris* que – descobri depois – abrigavam instalações do artista Christian Boltanski. A última delas, intitulada *Les abonnés du téléphone*, conta “com cerca de 2500 listas telefônicas de todo o mundo dispostas em prateleiras”, conforme o *site* da instituição.² Na porção reservada ao Brasil, encontrei, com surpresa, a compilação dos proprietários de telefones da cidade de Caxias do Sul, onde nasci, em 1998. Folheando-a, encontrei o antigo telefone da casa dos meus pais, e não houve, daí, como impedir as lágrimas que começaram a brotar.

¹ Tradução livre do original: “Chaque description décrit l’objet et elle-même [...]; dès lors elle requiert toujours un supplément descriptif. Aucune fiche technique, aucun catalogue ne s’en acquittera jamais, par principe. Pas plus que l’auteur lui-même, dont le cartuche descriptif, exergue dans l’oeuvre, vient compliquer l’objet de ses associations, points de vue, contingences phantasmatiques, etc..., même s’il entend ‘ce qui importe... par-delà les fantasmes’. La dette de l’auteur, comme la mienne, sont aussi indescritibles. Personne ne sera jamais quitte devant ces restes”.

² Tradução livre do original: “Installation comportant environ 2500 annuaires venant du monde entier disposés sur des étagères”. Disponível em: <http://www.mam.paris.fr/fr/oeuvre/reserve-du-musee-des-enfants-i-et-ii-boltanski>. Acesso em 02 de dezembro de 2018.



Christian BOLTANSKI (Paris, 1944)

Les abonnés du téléphone, 2000

Instalação comportando cerca de 2500 listas telefônicas vindas do mundo inteiro dispostas sobre prateleiras
MAM Ville de Paris, França

Ao sair do recinto, deparei-me com uma explicação sobre a obra, que havia ignorado na entrada. Segundo as letras na parede, ela versava, como tantas outras de Boltanski, sobre o Holocausto, invocando a redução de pessoas a sobrenomes. Pois bem, minha percepção inicial estava completamente *errada*... ou não?³ Seja como for, a incerteza sobre se eu gostaria de continuar no terreno de “certezas” do Direito⁴ deu lugar à certeza de que eu preferia as “incertezas” da arte. A vontade de cursar o Bacharelado em História da Arte (na UFRGS) surgiu, indiretamente, ali; e não via maneira de encerrá-lo senão retomando, de algum modo, essa experiência, por mais que a recepção de obras pelo público seja, em boa parte, *terra incognita* para historiadores da arte. A despeito do papel fundamental desempenhado pelo

³ Para além de certo e errado, já tive várias opiniões a respeito da minha própria experiência com essa obra de Boltanski. A primeira foi de um completo *erro* de comunicação, como se eu tivesse encontrado uma “falha” no sistema do artista (quem não gosta de se sentir especial?). Agora, acredito ter caído na armadilha dele: não é como se encontrar um nome conhecido em uma sala com milhares de listas telefônicas, do mundo inteiro, seja um resultado, *realmente*, inesperado. E que maneira melhor de enxergar um punhado de letras para além disto do que lembrando-se dos pais? Todos os milhões de nomes empilhados naquela sala são pais, mães, filhos, resquícios, enfim, de pessoas, em toda a sua complexidade, irredutível.

⁴ Então, eu realizava intercâmbio na área de Ciências Políticas, relacionado ao bacharelado em Ciências Jurídicas e Sociais na UFRGS.

público na arte contemporânea – o que remonta ao minimalismo e à arte conceitual⁵ –, não encontrei um caminho claro a seguir no estudo de sua interação com as obras, de modo que resolvi criar *experimentos*. Fique claro que não estou sugerindo o ineditismo do estudo aqui proposto; há textos de nomes como Panofsky e Didi-Huberman (citados ao longo do desenvolvimento desta monografia) que permitem aproximações ao tema, mas são exemplos esparsos e, sobretudo, teóricos. Tampouco existe, nesse viés, a pretensão de fundar uma nova metodologia. Os objetivos estão limitados a isto: aproximar-se, concretamente, dos espectadores, por meio de exercícios específicos. E nem por isso os considero modestos. O público é uma espécie de “elefante na sala” da história da arte; universalmente presumido, mas cuja percepção *concreta* é pouco estudada.

A inspiração para os experimentos surgiu, assim, de um trabalho artístico; uma série, na verdade, *Purloined (Roubado)*, da artista Sophie Calle,⁶ mencionada pela americana Peggy Phelan em *The ontology of performance: representation without reproduction (A ontologia da performance: representação sem reprodução, 1993)*, artigo que escolhi ler ao acaso, em meio ao longo índice de uma coletânea de escritos sobre memória. Calle, em suma, re-expõe obras de arte roubadas (daí o título da série), mediante fotografias, acompanhadas das transcrições de descrições feitas por funcionários de museus que as viram antes de desaparecerem. Nesses moldes, tomei a descrição como um meio seguro de acessar a visão que o público tem das obras de arte. A associação faz sentido, inclusive, do ponto de vista da história da arte. No ponto, não há como deixar de citar Johann Joachim Winckelmann e os textos em que descreve milimetricamente esculturas greco-romanas, como o *Apolo de Belvedere* e o *Grupo de Laocoonte*. Elisabeth Décultot, comentando-os, sublinha que uma das principais inovações da descrição *winckelmanniana* é a aproximação entre público e obra, em contraste com as imposições de distanciamento e racionalização vigentes: “Enquanto a doutrina clássica exige, para uma descrição acurada da arte, o afastamento do espectador em relação à obra observada,

⁵ Lembro aqui das duras críticas que Michael Fried direcionou ao minimalismo em *Arte e objetividade*, sendo uma das grandes inconformidades do crítico a aproximação que entre aquela vertente artística e o teatro: “Pois o teatro *tem* uma audiência – ele *existe para* uma – de um modo que outras artes não têm; de fato, isso mais do que qualquer outra coisa é o que a sensibilidade modernista considera intolerável no teatro em geral. [...] *A arte entre em degeneração à medida que se aproxima da condição de teatro*” (FRIED, 2002, p. 142). Quanto à arte conceitual, vale citar o seguinte comentário de Marchán Fiz, trazido por Dária Jaremtchuck: “A proposta, à que às vezes se têm apontado timidamente, se orienta a uma modificação dos códigos habituais de leitura com o objeto de que o tradicional receptor passivo promova respostas autênticas, aproveitando a margem que se lhe confia na realização imaginária ou real” (JAREMTCHUK, 2007, p. 23).

⁶ Vale comentar que Calle é francesa, como Boltanski, e contemporânea dele.

Winckelmann, ao contrário, afirma sua necessária comunhão”⁷ (DÉCULTOT, 2006, p. 12). Denis Diderot também merece menção; voltarei a eles no desenvolvimento.

Tomada essa decisão, faltava saber *quais* obras seriam descritas. O pressuposto de ausência de Calle não funcionava tão bem para mim; pareceu-me indispensável examinar trabalhos que eu, e também eventuais participantes pudéssemos ver pessoalmente. Logo, em exposição em Porto Alegre, durante o ano de 2018.⁸ Até porque o estudo do público *local* de arte contemporânea mais do que vontade, tomou, para mim, vulto de obrigação, diante de episódios recentes; como o fechamento da exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira*, montada no Santander Cultural dessa capital, em meio a acusações de pedofilia e zoofilia lançadas por visitantes contra as obras, causando comoção popular,⁹ a que os intelectuais da arte não lograram fazer muito mais do que assistir. O público, enfim, quebrou seu silêncio ideal, e o que se ouviu foi estarrecedor. Tudo isso levado em conta, escolhi as três obras da dupla Ío exibidas na mostra que marcou a “reabertura” do Santander Cultural depois da confusão – *RSXXI: Rio Grande do Sul experimental*, com curadoria de Paulo Herkenhoff, e que ocorreu entre 20 de junho e 29 de julho de 2018.

Além dos fatores já elencados, cabe anotar que a exposição, embora coletiva, não envolvia um projeto curatorial cujo discurso se sobrepunha ao das obras. Segundo o catálogo, “a exposição **RSXXI** se propõe a articular a força da invenção contemporânea do Rio Grande do Sul” (SANTANDER CULTURAL, 2018, s/p). Ficaria, assim, favorecida a apreciação das obras *por si mesmas*.¹⁰ No mais, realizei, ao longo do curso de História da Arte, algumas pesquisas, bastante proveitosas, sobre a carreira, as obras e outros projetos da Ío, formada pelos artistas Laura Cattani e Munir Klamt, de forma que foi natural selecioná-los em meio aos doze artistas que participaram da mostra. Não há, de outro lado, um *bom* motivo pelo qual resolvi desenvolver o estudo a partir das três obras do duo incluídas na exposição, em vez de só uma delas. Já afirmo que os trabalhos, apesar de expostos próximos, não formavam uma

⁷ Tradução livre do original: “Alors que la doctrine classique exige, pour une juste description de l’art, le détachement du spectateur face à l’oeuvre observée, Winckelmann affirme au contraire leur nécessaire communion”.

⁸ Praticamente não existem obras em exposição permanente na cidade, sobretudo de arte contemporânea.

⁹ A mostra entrou em cartaz no dia 15 de agosto de 2017, sendo encerrada prematuramente pela direção do banco em 10 de setembro, diante das manifestações referidas. O episódio foi vastamente documentado na mídia. Trago como referência, entre as várias possíveis, a seguinte matéria digital do jornal *El País*: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Acesso em 03 de dezembro de 2018. Outros casos de censura, país afora, seguiram-se a esse; deixo de elencá-los, contudo, pois extrapolaria do escopo deste trabalho.

¹⁰ Diversos fatores, é claro, interferem nessa apreciação; mas aqui, ao menos, um discurso curatorial “alienígena” não é um deles, ou, ao menos, não é tão forte.

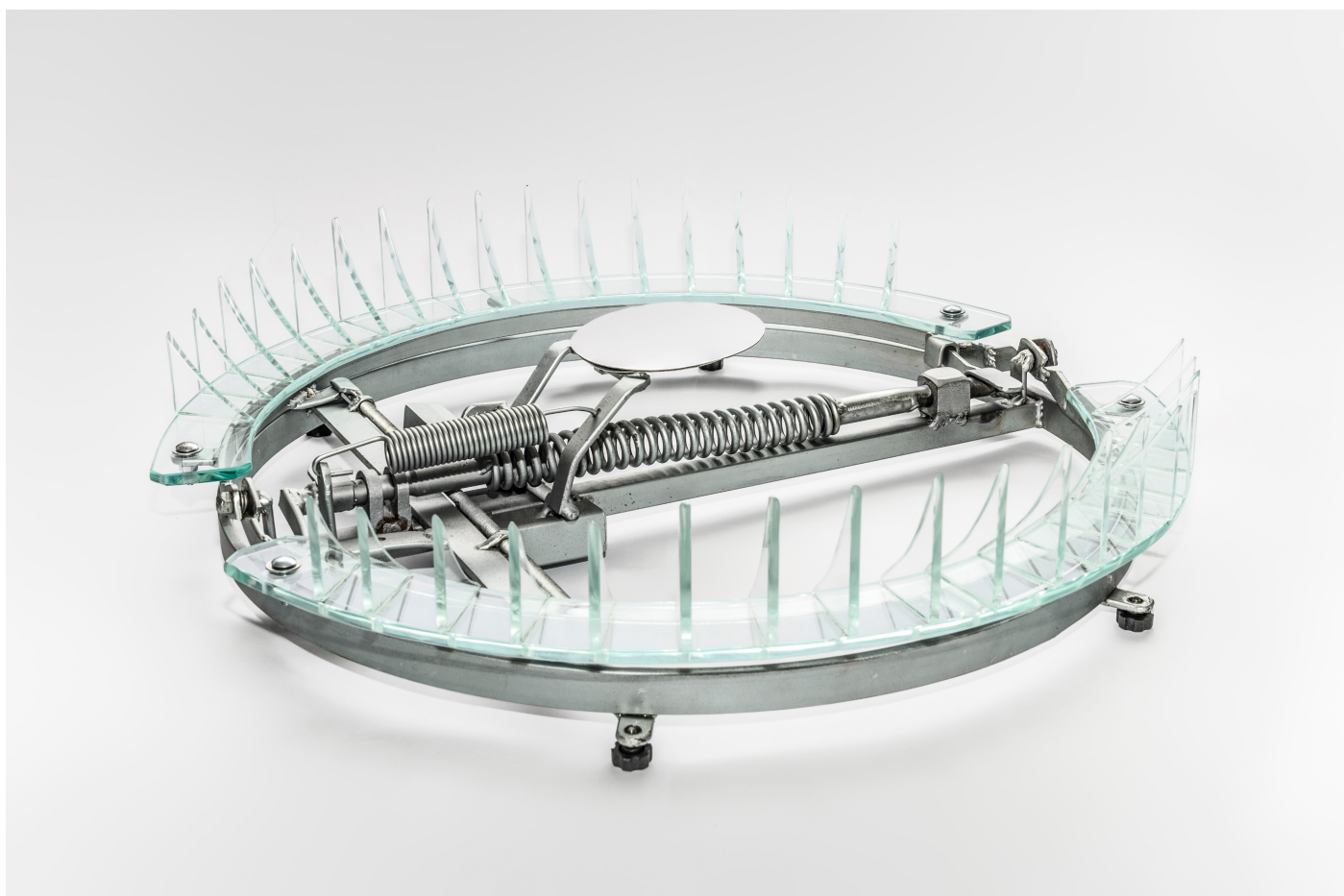
instalação, ou coisa do tipo, guardando autonomia em relação aos demais. Enfim, optei por recolher descrições de todos os três, e apresento-as tanto juntas como separadas ao longo do desenvolvimento. Seja como for, raramente as escolhas ao longo de uma pesquisa são tão minuciosamente calculadas como se gostaria (e como se costuma relatar).

As obras em questão, todas datadas de 2018, intitulam-se: *Conjunção adversativa*, *Demônio pessoal* e *Qual é o nome do meu irmão?*. As duas primeiras já foram expostas em outras ocasiões, sendo que a última “estreu” no Santander Cultural. Trago, nas próximas páginas, imagens dos trabalhos, e também a íntegra do texto que acompanha *Qual é o nome do meu irmão?*, na forma de um grosso livro com folhas repetidas, colocado ao lado das cabeças de cães. Deixo, por ora, de fazer descrições mais detalhadas dos trabalhos, haverá bastante disso no restante desta monografia.

Face ao desejo de me aproximar do público, entretanto, o exercício “proposto” por Calle restava um tanto limitado, de modo que formulei outros dois, explorando outras faixas de espectadores e tipos de descrição. Como referido, batizei-os *experimentos*: o primeiro, inspirado na série *Cent lectures de Marcel Duchamp*, do também francês Jean-Paul Thenot, envolve a aplicação de formulários a cem visitantes da citada exposição, demandando-lhes que descrevam cada obra selecionada em *uma* só palavra; no segundo, tem-se, seguindo os passos de Calle, descrições fornecidas, em entrevista oral, pelos funcionários do Santander Cultural; o último traz textos descritivos produzidos por alunos do Bacharelado em História da Arte da UFRGS. Reitero que, apesar dos desdobramentos, o intuito (pouco objetivo) da pesquisa seguiu, e segue, sendo descobrir ou entender como o público enxerga as obras de arte, sem resultados específicos em mente; e, sobretudo, desde uma perspectiva da história da arte, sem enveredar por construções sociológicas ou psicológicas. Nesse sentido, poder-se-ia tomá-la como uma espécie de pesquisa exploratória, ou mesmo, de pré-pesquisa. A riqueza e as possibilidades do material colhido, mesmo aduzido sem pretensão específica, não deixam dúvida de que a abordagem é válida. Isso, espero, ficará claro ao longo do desenvolvimento.



ÍO (Laura Cattani, 1980, e Munir Klamt, 1970)
Conjunção adversativa, 2018
Instalação: espêculo de aço inox em parede
Coleção dos artistas



Ío (Laura Cattani, 1980, e Munir Klamt, 1970)
Demônio pessoal, 2018
Escultura, metal e vidro, 70×70×25cm
Coleção particular



ÍO (Laura Cattani, 1980, e Munir Klamt, 1970)

Qual é o nome do meu irmão?, 2018

Instalação: três cabeças de cachorro em bronze, cordas, presilhas de metal e livro

Dimensões variadas

Coleção dos artistas

Quando eu tinha oito anos, em Laguna, Santa Catarina, acompanhei contrariado minha mãe a um cartomante. O homem de modos afetados e roupa extravagante conquistou, imediatamente, minha antipatia. Meu único desejo era desmascarar aquele impostor.

- A senhora teve outro filho, não?

Sua primeira pergunta me inundou de *Schadenfreude*: ser filho único era uma parte fundante de minha identidade, uma certeza.

- Sim, responde minha mãe.

Com frequência, a literatura tenta narrar momentos em que o chão parece desabar diante de seus personagens, mas é sempre um esforço infrutífero de evocação. O mundo em que eu vivia parecia indicar sua primeira fissura, e sem que eu soubesse porquê, senti um grande medo deste irmão.

Quando saímos do cartomante eu balbuciei algumas palavras em sua direção. Fiquei então sabendo que dois anos antes do meu nascimento, minha mãe estava grávida de quatro meses. Um dia, ao visitar um cliente, ela foi convidada a entrar no pátio enquanto ele buscava a chave da porta. Ela foi imediatamente cercada por três dobermanns furiosos. Naquele momento, foi como se o tempo se dilatasse, e cada instante estivesse mais próximo do momento que os cães a atacariam - e, simultaneamente, parecia estático.

Quando ele chegou, minha mãe já estava no chão.

Nunca mais falamos sobre isso.

Oito anos depois, sonhei que fui trazer o meu irmão de volta para nossa família. Porém no lugar onde ele estava, ao final de um túnel, três cães que se mordiam ferozmente guardavam a entrada. Eu não sabia como contar aos meus pais que eu não conseguiria trazê-lo de volta. Quando manifestei o desejo de transformar este episódio em uma obra, Paulo Herkenhoff fez uma só pergunta: se eu sabia qual seria o nome de meu irmão.

Mas eu nunca ultrapassei os cães.

A escolha do nome “experimento” liga-se com o caráter *experimental* desta monografia, na órbita das obras de arte que a inspiraram, mas também com a acepção *científica* do termo. Ironicamente, mas não apenas. É evidente que aquilo que proponho aqui não atende aos rigores da ciência. Ao mesmo tempo, essa foi uma preocupação que pesou ao longo de todo o percurso: busquei me anular ao máximo durante a realização dos exercícios, não formulei nem respondi perguntas; a instrução, de regra, limitou-se a “descreva”; e até ao longo da escrita me esforcei para não “entregar” minhas opiniões sobre as obras e sobre os resultados. Não sei até onde fui bem sucedida nisso; seja como for, a organização mais lógica que alcancei para este trabalho foi a das experiências científicas. Cada capítulo, assim, dedica-se a um dos experimentos citados, expondo como ele foi criado (*Introdução*), como ele foi executado (*Materiais e métodos*) e seus resultados (*Resultados e discussão*).

O ato mesmo de descrever parece reivindicar uma aura de cientificidade; tratar-se de algo objetivo, preciso. Inclusive no que tange a obras de arte. Existe, por exemplo, uma padronização para tanto, relacionada ao *Getty Vocabulary Program* (Programa de Vocabulário do Getty): são as CDWA (*Categories for the Description of Works of Art – Categorias para a Descrição de Obras de Arte*), assim definidas no próprio *site*: “[...] um conjunto de diretrizes para melhorar as práticas na catalogação e descrição de obras de arte, arquitetura, outras culturas materiais, grupos e coleções de obras e imagens relacionadas, organizadas em uma estrutura conceitual que pode ser usada para projetar bancos de dados e acessar informações”.¹¹ O rigor desse sistema, entretanto, torna-se um tanto duvidoso, quando da descoberta de que ele envolve *mais de 540 categorias*. Em suma, a descrição da obra de arte está longe de ser uma tarefa inequívoca. E aqui retorno às primeiras frases dessa apresentação. A certeza inicial de que “descreva” era um comando neutro, isento de controvérsia, dissolveu-se rapidamente, eis que, a partir dele, recebi as mais diversas respostas, sendo a *minoría* delas, descrições – do ponto de vista epistemológico. Considero-o, curiosamente, uma vitória.

Nesse norte, o texto tecido nas páginas seguintes assume, para além do caráter de pré-pesquisa, o de uma pesquisa sobre pesquisa, recheada de indagações endereçadas ao leitor, mas, sobretudo a mim mesma – desponta, então, o uso da primeira pessoa. Questiono, mais de

¹¹ Tradução livre do original: “The **Categories for the Description of Works of Art (CDWA)** are a set of guidelines for best practice in cataloging and describing works of art, architecture, other material culture, groups and collections of works, and related images, arranged in a conceptual framework that may be used for designing databases and accessing information”. Disponível em: http://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/introduction.html. Acesso em 03 de dezembro de 2018.

uma vez, os limites, bem como os acertos e os erros dos experimentos realizados. Mesmo porque, o núcleo duro deste trabalho são os resultados extraídos deles. A propósito, houve a realização de análises de conteúdo de tipo classificatório, com base em Lawrence Bardin (2011), do primeiro ao último capítulo, *cumulativamente*. Com isso, quero dizer que as categorias, desde o início, foram *extraídas* do material colhido e separado em cada capítulo, reaproveitando-se no próximo, por adequação, com complemento das classes em razão dos novos dados. Todo o estudo, na verdade, encaixa-se nessa lógica: as referências teóricas, os questionamentos, os comentários são fruto das respostas recolhidas nos experimentos. O que se cria, assim, é uma trama, corrente em todos os capítulos e aberta, simultaneamente.

Por fim, não ignoro que a proposta pode soar insuficiente, talvez até ingênua, já que, na esteira da epígrafe extraída de Derrida, sempre restará algo intocável, *indescritível* na obra de arte – e cabe dizer o mesmo quanto ao público. Revido minhas próprias objeções com uma citação de Goethe, trazida por Bourdieu (e já indiretamente referida nos agradecimentos): “Nossa opinião é de que convém ao homem supor que há algo de incognoscível, mas ele não deve colocar limite à sua busca” (BOURDIEU, 1996, p. 13). No entanto, como não sou homem, e algumas coisas mudaram desde a época de Goethe, permito-me uma busca menos “racional” do que aquela a que ele provavelmente se referia.

2. Experimento I: uma releitura de Jean-Paul Thenot

2.1 Introdução

O intuito, ou missão, do primeiro experimento de descrição por mim realizado foi o de abarcar o público de arte *em geral*; o “espectador comum”, que nomeia o primeiro dos textos de Alberto Manguel em *Lendo imagens*. Nele, o escritor argentino relata as primeiras experiências com imagens que o marcaram, de ilustrações de livros infantis a uma praia “multicolorida” de Vincent van Gogh (MANGUEL, 2001, p. 19-20), e arremata o primeiro bloco de reflexões com as frases seguintes:

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o

caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos (MANGUEL, 2001, p. 21).

A permuta entre imagem e palavra é uma operação-chave para este trabalho¹² – e o trecho de Manguel, a meu ver, indica que todos estamos aptos a fazê-la, inclusive em relação às obras de arte: não se trata de algum privilégio acadêmico, mas da matéria mesma que nos forma. Tal interpretação se relaciona com a crença de que (a escolha da palavra se relaciona com a dificuldade de comprovar) qualquer formulação sobre a obra é válida. As palavras do artista ou do crítico de arte não são as únicas que têm valor. Não quero dizer, com isso, que todas sejam iguais, é possível sim formular ideias mais interessantes e melhor informadas a partir de uma mesma imagem.¹³ Contudo, muitos fatores além de conhecimento específico podem influenciar esse exercício, e mesmo as leituras mais brilhantes começam com um simples olhar: aberto, generoso, descritivo... Nas palavras de Jorge Coli: “Frequentar uma obra é, antes de tudo, um ato de interesse. Ouvir uma sinfonia é escutá-la e reescutá-la; olhar um quadro é examiná-lo, observá-lo, detalhá-lo. Conheço poucos exercícios tão fecundos quanto *descrever* simplesmente uma pintura [...]” (COLI, 2013, p. 123, grifo meu). E é a impressão de hierarquia, de que o olhar dele é insuficiente, de que é *difícil demais* entender,¹⁴ que costuma afastar o espectador comum da arte contemporânea.

Aliás, foi a previsão (precipitada) de que seria *difícil demais* conseguir a adesão do público, ainda mais depois das recentes hostilidades endereçadas à arte contemporânea em Porto Alegre e no Brasil, que me fez limitar a primeira versão desta pesquisa a pessoas já “do campo” (no sentido mesmo de Pierre Bourdieu¹⁵) – agradeço à professora Camila Schenkel o

¹² Sobre a qual, todavia, não há espaço para se aprofundar. Concentro-me na operação de descrever, já que (tentar) abarcar os tipos de discurso alargaria demais o escopo deste trabalho.

¹³ Sirvo-me aqui de um exemplo de Arthur Danto sobre brincadeiras infantis, que se aplica às obras de arte (e é esse até o intuito do filósofo na argumentação): “É evidente que se as crenças de uma pessoa sobre o original forem falsas ela poderá imaginar toda sorte de coisas: se a criança agita o pedaço de pau fazendo ‘piu-iii’ e diz que o pau é um cavalo, eu teria de concluir que ela pensa que trens são cavalos. Essa criança não é ‘mais imaginativa’ do que outra que galopa montada no pedaço de pau: é apenas menos informada” (DANTO, 2005, p. 193–194).

¹⁴ Nas palavras de Susan Sontag: “[...] a efusão de interpretações da arte [busca de significados ocultos na obra] hoje envenena nossa sensibilidade” (SONTAG, 1987, p. 16). O *hoje* da crítica, no caso, são os anos 1960 nos Estados Unidos, mas se pode estender a reflexão até o nosso *hoje*.

¹⁵ Ou seja, que ocupam, ou estão em formação para ocupar, para acessar, uma posição nas dinâmicas de disputa pelo monopólio da autoridade artística, cuja determinação é (relativamente) autônoma face a outras esferas sociais como a política ou a economia. É um resumo demasiado sucinto das teses de Bourdieu, mas não há motivo para aprofundá-las aqui, então limito-me a ele. Mais informações sobre o conceito de campo, em geral, e de campo artístico, especificamente, estão disponíveis em: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012, e BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

desafio de ampliar os horizontes, a partir da pré-banca de avaliação deste trabalho. A falta de nitidez quanto ao rosto e à voz desse tal “público” me inquietava, também; não há, todavia, outra maneira de dar-lhe rosto e voz, senão por meio da pesquisa. O medo, então, passou a ser de não dar conta das nuances sociológica e psicológica que, inevitavelmente, acompanham a decisão de realizar um estudo sobre (ou com) o público. Qual é, ademais, a diferença entre o espectador “especializado” e o “comum”, onde se traça a linha? De que lado estou eu? Como falar do público se não há como defini-lo previamente, sem um objetivo específico? Por mais que essas perguntas não sejam essenciais para os passos seguintes, vale tê-las em mente.

Em meio às dúvidas acerca de como abarcar o público, sem recair em idealizações ou em pura aleatoriedade, recebi o *link* para o *site* de Jean-Paul Thenot – um dos vários encontros fortuitos deste trabalho. O artista francês se apresenta, no endereço citado, como “doutor em psicologia clínica e psicoterapia”, cuja “prática tenta conectar campos pertencentes a diferentes domínios, sejam artísticos, sociológicos, psíquicos ou científicos”.¹⁶ Duas séries desenvolvidas por ele nos anos 1970, particularmente, chamaram a minha atenção. A primeira, denominada *Enquêtes interactives* (*Enquetes interativas*, 1972-1975), consiste em diversas pesquisas realizadas com um público “sistematicamente não-artístico, representativo de uma certa população”, convidando-o a responder questionamentos sobre cores, materiais e valores de obras de arte, de modo a “estimar o impacto e a força significativa de certas palavras, signos ou elementos, apresentados, por um lado, em uma forma linguística (palavra), por outro lado, em uma forma perceptiva (realidade ou reprodução)”.¹⁷ Seguem imagens de alguns dos experimentos – o próprio artista emprega esse termo – realizados por Thenot.

¹⁶ Tradução livre de trechos de: “Dans un esprit transdisciplinaire, sa pratique tente de relier des champs appartenant à différents domaines, qu’ils soient artistiques, sociologiques, psychiques ou scientifiques. Egalement docteur en psychologie clinique et psychothérapeute, il a mis au point une méthode thérapeutique utilisant la vidéo et publié articles et ouvrages”. Disponível em: <http://www.jeanpaulthenot.fr/index.php/presentation>. Acesso em 27 de outubro de 2018.

¹⁷ Tradução livre de trechos do original: “Chaque intervention se propose par l’approche de l’imaginaire, d’estimer le retentissement et la force significative de certains mots, signes ou éléments, présentés d’une part sous une forme linguistique (mot), d’autre part sous une forme perceptive (réalité ou reproduction). [...] Ces questionnements et ces expérimentations sont effectués auprès d’un public systématiquement non artistique, représentatif d’une population donnée”. Disponível em: <http://www.jeanpaulthenot.fr/index.php/enquetes-interactives>. Acesso em 30 de outubro de 2018.

Qu 'évoque pour vous cette couleur ?

Jean-Paul THENOT (1943)
Enquêtes interactives, 1972–1975

oranges	10
soleil	6
feuilles mortes	5
moutarde	5
chaleur	4
sable	4
bouton d'or	3
feu	3
tournesol	3
abricots	2
beau soleil	2
blés	2
oeuf	2
réponses originales	23
sans réponse	26
total	100

Jean-Paul THENOT (1943)
Enquêtes interactives, 1972–1975

la cote des oeuvres

SUR LES IMPLICATIONS SOCIO-ECONOMIQUES
DE L'ŒUVRE D'ART

sondage
réalisé en 1974 par Jean-Paul THENOT

I-A combien évaluez-vous cette oeuvre ?

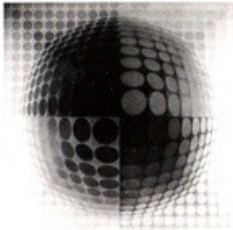
II-Vendue ... f en 1974 ,qu'en pensez-vous ?

III-Si vous disposiez de ... f,qu'en feriez-vous ?

effectué sur échantillon représentatif de la population
Pour situer historiquement ,additif :

Qu'évoque pour vous 1974 ?

Jean-Paul THENOT (1943)
Enquêtes interactives, 1972-1975

VEGA - PAL VASARELY 1969			acrylique sur toile 200x200cm			
A combien évaluez-vous cette oeuvre ?		Vendue 105000f en 1973 qu'en pensez-vous ?		Si vous disposiez de 105000f qu'en feriez-vous ?		
0	à 100	9	ça les vaut pas	6	immobilier	17
101	1000	12	trop cher	6	voyages	12
1001	3000	9	placement d'argent	5	amélioration de l'habitat	9
3001	5000	2	surestimé	4	foncier	6
5001	8000	22	ça me surprend	3	voiture	6
8001	10000	5	dix millions bordel !	3	yachting	4
10001	20000	1	c'est vraiment du commerce	2	meubler	3
20001	50000	18	prix excessif	2	avion	2
50001	200000	3				
200001	1000000	0	réponses originales	43	réponses originales	17
sup à 1000001f		0	sans réponse	26	sans réponse	24
sans réponse		19	total	100	total	100
total		100				

Jean-Paul THENOT (1943)
Enquêtes interactives, 1972-1975

Cent lectures de Marcel Duchamp (*Cem leituras de Marcel Duchamp*, 1974) é o título da segunda série. Nela, a lógica das *Enquêtes interactives* é reproduzida, com o objetivo de investigar a “recepção geral, ou seja, popular” dos principais trabalhos de Duchamp – selecionados por Thenot. O psicólogo-artista (ou viceversa) formulou questões no molde “*Qu’ évoque pour vous?*” (“O que evoca para você?”) sobre o material, o título e uma reprodução fotográfica de obras como a *Fonte* (1917) e *Étant donnés* (1946-1948), aplicadas sempre a uma amostragem aleatória de cem pessoas, “representante da população francesa”.¹⁸ Em 2006, o conjunto de enquetes transformou-se em livro,¹⁹ resumido como um estudo a respeito do *inconsciente ótico*, na medida em que “pelo olhar se revelam os afetos e a mente do espectador”.²⁰ Trago, na página seguinte, registros das pesquisas.

Uma releitura de Thenot surgiu como rota possível (e instigante) de aproximação com o público, no sentido *experimental*. Ainda assim, e mesmo diante dos resumos breves dos parágrafos anteriores, vê-se que o artista explora alguns aspectos sociológicos e psicológicos que afirmei antes me preocuparem (ou, ao menos, ele tenta). Além da formação em psicologia, vale ressaltar que Thenot fundou, junto com Hervé Fischer e Fred Forest, o chamado *Collectif d’art sociologique* (*Coletivo de arte sociológica*), cujo norte era a aproximação de arte e pesquisa na área da sociologia, com vasta bibliografia produzida.²¹ Por exemplo, tanto nas *Enquêtes interactives*, quanto nas *Cent lectures* de Duchamp, Thenot formulou perguntas relativas às impressões dos participantes acerca dos anos, ou de aplicação da enquete ou de produção da obra alvo dela; o intuito disso era contextualizar o estudo e as respostas historicamente.

¹⁸ Tradução livre de trechos do original: “Jean-Paul Thenot [...] ne pouvait que rencontrer sur sa route l’inventeur du ready-made et s’interroger, non sur la viabilité de son discours, mais sur la réception générale, c’est-à-dire populaire, de son œuvre. [...] Comme d’habitude, il a choisi arbitrairement une centaine de personnes représentatives de la population française (chiffres Insee) et a limité son enquête, d’une part, à quelques travaux majeurs de Duchamp”. Disponível em: <http://www.jeanpaulthenot.fr/index.php/lectures-duchamp>. Acesso em 30 de outubro de 2018.

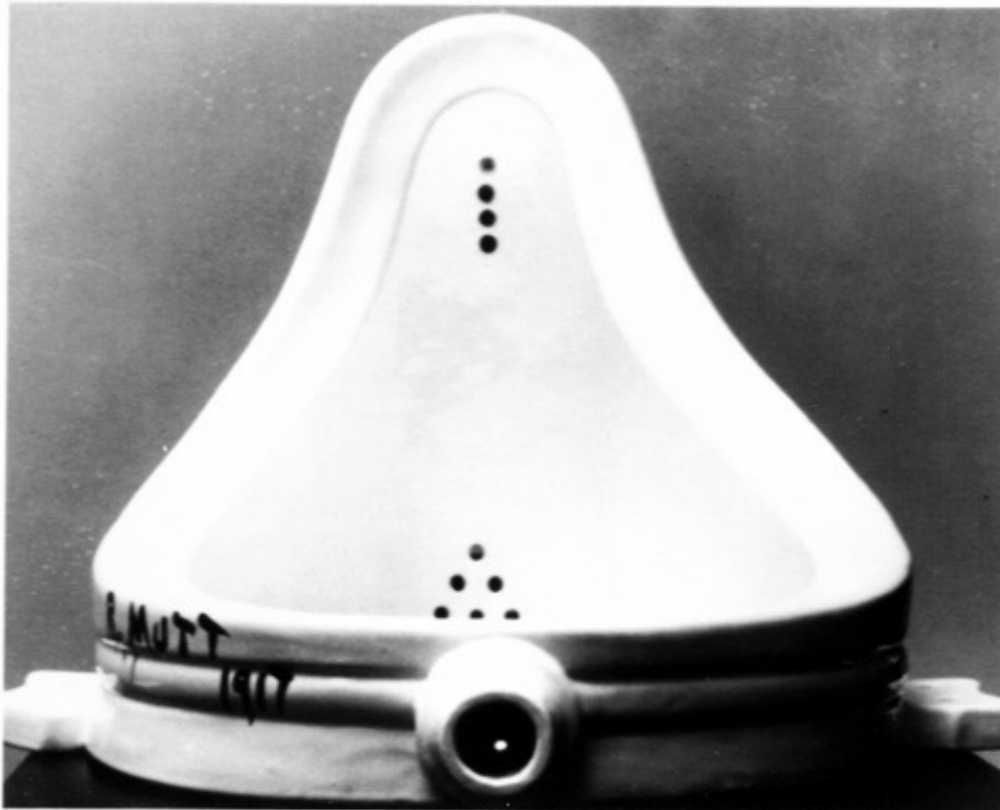
¹⁹ THENOT, Jean-Paul. *Cent lectures de Marcel Duchamp*. Crisnée, Yellow Now, 2006. Infelizmente, não consegui ter acesso à publicação, que ainda não é vendida no Brasil.

²⁰ Tradução livre de trechos do original: “Et la lecture d’une image est aussi une façon de se lire soi-même : par le regard se révèlent les affects et le mental du regardeur ; on pourrait parler d’inconscient optique [...]”. Disponível em: <http://www.jeanpaulthenot.fr/index.php/publications>. Acesso em 30 de outubro de 2018.

²¹ Conforme informações disponíveis em: <http://www.jeanpaulthenot.fr/index.php/trajectoire>. Acesso em 31 de outubro de 2018.

Qu'évoque pour vous cette reproduction photographique?

For you, what does this photographic reproduction evoke?



Urinoir	17%	A urinal
Coiffure	12%	A headdress
Biberon	4%	A feeding bottle
Lavabo	4%	A hand basin
Bouilloire	3%	A kettle
Crachoir	3%	A spittoon
Fontaine	2%	A fountain
Rien	2%	Nothing
Autres réponses	24%	Other answers
Sans réponse	29%	Without any answer

Jean-Paul THENOT (1943)
Cent lectures de Marcel Duchamp, 1974

Qu'évoque pour vous un urinoir?

For you, what does a urinal evoke?

Odeur	14%	A smell
Soulagement	8%	Relief
Salé	7%	Dirt
Pisser	3%	To piss
Urinoir	3%	A urinal
Urine	3%	Urine
Rien	3%	Nothing
Clochermerle	2%	A clochermerle
Lieu public	2%	A public place
Autres réponses	34%	Other answers
Sans réponse	22%	Without any answer

Jean-Paul THENOT (1943)
Cent lectures de Marcel Duchamp, 1974

Qu'évoque pour vous une fontaine?

For you, what does a fountain evoke?

Eau	24%	Water
Lieu, monument	12%	A place, a monument
Fraicheur	6%	Coolness
Soif	5%	Thirst
Jean de la Fontaine	3%	Jean de la Fontaine
Pureté	3%	Purity
Vie	3%	Life
Limpidité	2%	Limpidity
Montagne	2%	Mountains
Autres réponses	19%	Other answers
Sans réponse	18%	Without any answer

Jean-Paul THENOT (1943)
Cent lectures de Marcel Duchamp, 1974

Aqui começam meus dissensos com relação ao psicólogo – e não é surpresa que eles existam: atuamos em contextos bem diversos. Esta primeira proposta é, justamente, *inspirada* por Thenot, não uma réplica de seu experimento (por mais que a ideia seja instigante e eu pretenda, um dia, colocá-la em prática). Prossigo, em materiais e métodos, descrevendo no que os formulários do artista foram copiados ou adaptados para o presente estudo.

2.2 Materiais e métodos

Exatamente como Thenot, formulei um questionamento (talvez instrução) e o apliquei a cem pessoas, que deveriam respondê-lo em uma só palavra. Não há menção específica a essa restrição nos comentários do artista sobre a própria obra,²² mas a considero um dos pontos mais interessantes do trabalho. Por mais que favoreça, obviamente, a análise dos dados – julgo ter sido essa a motivação da escolha de Thenot, com base em métodos sociológicos, e também serve aqui –; é flagrante a dificuldade de se condensar uma obra de arte em um termo apenas. Sei que não era bem isso que o psicólogo propunha a seus entrevistados. Afinal, ele retirava a obra de seu *habitat* natural e apresentava reproduções a participantes fora de contexto (artístico), a fim de estabelecer as relações deles com imagens, palavras, conceitos. É possível que parte dos que responderam o que a *Fonte* lhes evocava nem soubesse que se tratava de uma obra de arte. Daí a intenção de medir a recepção *popular* de Duchamp.

Escolhi abordagem diversa, em função da vontade e do objetivo (mesmo que difuso) de examinar as obras de arte e a experiência do público com elas – e não como essa experiência se assemelha (ou não) ao consumo de imagens em geral. Tanto que o primeiro experimento, foi realizado bem ao lado das três obras escolhidas da dupla Ío; os participantes preencheram os formulários observando-as, na presença delas. Isso, é claro, influenciou as respostas: fornecer uma palavra sobre um objeto em seu pleno e solene *status* de arte, bem posicionado e bem iluminado no interior de uma instituição consagrada no meio artístico (local, ao menos), é totalmente diferente de fazê-lo em relação a uma peça despojada desses

²² Meu acesso a dados sobre Thenot limitou-se ao *site* do artista e alguns relacionados, como costuma ocorrer no estudo da arte contemporânea, sobretudo internacional. Ademais, desbordaria dos limites do estudo, por ora, contatá-lo para conduzir entrevistas ou investigações mais aprofundadas.

privilégios – se é que ser *arte* configura um privilégio.²³ Explorar os limites entre arte e *não-arte* nunca foi uma pretensão da pesquisa: todos os participantes sabiam, desde o início, que se tratava de descrever um trabalho artístico.²⁴ É um pressuposto, talvez o único, que se aplica a todas as etapas deste estudo, afinal, nem o que é *descrição* parece pacífico.

Conforme exposto na introdução, a ideia de trabalhar com descrições precede todos os experimentos, sendo o conceito-base deste estudo. Assim, foi natural²⁵ substituir a matriz de perguntas de Thenot – “O que evoca para você?” – pelo comando “Descreva, em uma palavra, as seguintes obras”. No mais, “evocar”²⁶ propõe um exercício mnemônico, a busca de uma referência implícita, o revolver das lembranças; já “descrever”²⁷ é, em princípio, mais objetivo, condiz com a percepção instantânea, ainda mais quando se está ao lado das obras. Tanto me interessava a experiência com os objetos, e não só as intertextualidades que eles poderiam proporcionar, que coloquei imagens deles nos questionários oferecidos ao público, sem mencionar os títulos; o participante poderia lê-los nas etiquetas, se quisesse (e pude perceber que a maioria não o fez). Por fim, a possibilidade – que só existe em razão da formulação escolhida – de avaliar o que se toma por *descrição* diante de um trabalho artístico é, para mim, um dos aspectos mais interessantes deste estudo.

Inseri algumas perguntas de viés sociológico no questionário aplicado: nome, idade, profissão e existência de interesse específico/profissional em arte (com opções “sim” ou “não”). Contudo, não analisei, nem revelarei esses dados. Antes, comentei sobre a dificuldade de dar rosto ao público, e sobre como a pesquisa pode fazê-lo; mas, nesse caso, creio que se

²³ Penso nas frases inaugurais do documentário *Les statues meurent aussi (As estátuas também morrem – 1953)* de Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cloquet: “Quando os homens morrem, eles entram para a história; quando as estátuas morrem, elas entram para a arte”. A crítica se volta às esculturas africanas levadas para a Europa no início do século XX, que tinham uma *vida* antes dos museus; mas será que não serve também à arte contemporânea, que parece a todo custo tentar se conectar com o público para além da solenidade e da hierarquia implícitas nos museus?

²⁴ Repito, o estudo de Thenot é bastante instigante. Será que existe, por exemplo, alguma obra de museus locais que pessoas aleatoriamente escolhidas em Porto Alegre conseguiriam reconhecer fora de contexto? Para além de pinturas, claro, cujo reconhecimento visual é fácil; objetos, instalações... Talvez um trabalho da *Queermuseu*? A proposta deste trabalho se afasta disto só por ter trilhado um caminho diverso – nem melhor, nem pior.

²⁵ Não há porque esconder que parte das escolhas que eu agora relato e justifico foram intuitivas, seria estranho até se isto não tivesse ocorrido. As variáveis deste estudo são inúmeras, seria impossível controlar todas de modo racional e perfeitamente calculado. A própria proximidade dos experimentos com criações artísticas se relaciona com essa valorização da intuição – vital também para a ciência.

²⁶ A definição da palavra no dicionário é: “1. Chamar de algum lugar. 2. Fazer aparecer, chamando por meio de encantamentos, invocações ou exorcismos (as almas do outro mundo, os demônios) [...]. 4. Trazer à lembrança, à imaginação” (FERREIRA, 1999, p. 854-855). Observo que, em francês, ela aduz o mesmo sentido: “Remettre en mémoire; rappeler une chose susceptible d'être oubliée”, em tradução livre, “puxar da memória; lembrar uma coisa suscetível de ser esquecida”. Disponível em: <http://www.le-dictionnaire.com/definition.php?mot=évoquer>. Acesso em 22 de novembro de 2018.

²⁷ Do dicionário: “1. Fazer a descrição de; narrar. 2. Expor, contar minuciosamente” (FERREIRA, 1999, p. 642).

criariam armadilhas na relação entre as palavras e as demais características dos participantes – por exemplo, pessoas com interesse específico em arte forneceriam termos *melhores*. O objetivo de evitar pré-julgamentos e hierarquização de percepções é essencial. Debruço-me, pois, apenas sobre as palavras fornecidas por um público “ideal” – representante de um todo “homogêneo”, como fez Thenot. As demais informações poderão ser aproveitadas em estudos futuros, e também para controle deste. Segue uma cópia do formulário aplicado.

Pesquisa sobre descrição de obras de arte


Nome: _____


Idade: _____


Profissão: _____

Tem interesse específico/profissional em arte? Sim Não

Descreva, **em uma palavra**, as seguintes obras:

Palavra: _____

Palavra: _____

Palavra: _____

Ao obter, após cerca de uma semana de deliberações, concordância por parte do Santander Cultural para oferecer os formulários ao público no interior da instituição, passei duas tardes lá, nos dias 24 e 25 de julho de 2018, respectivamente terça e quarta-feiras da última semana da exposição *RSXXI – Rio Grande do Sul experimental*. Os trabalhos estavam reunidos no extremo do corredor esquerdo do primeiro andar, próximo à entrada do prédio histórico do (ex-)banco; numa espécie de beco sem saída, com um portal de colunas, que não exatamente encorajava a aproximação do público, sobretudo das máscaras caninas de *Qual é o nome do meu irmão?*, postadas bem ao fundo, esperando e vigiando. Assim como eu, que me posicionei ao lado delas, próxima do texto que acompanha a obra – no intuito de abordar os espectadores depois que já houvessem circulado um pouco pelo espaço, o que nem sempre segui. Devo excluir as crianças desse comportamento cauteloso; assisti a duas ou três entrarem correndo na “cela” onde eu esperava com a prancheta em mãos, esparramando-se no chão e latindo “de volta” para os *dobermanns* e suas mudas bocas abertas.

Poucas pessoas chegavam ao fundo da sala, e menos ainda liam o relato em livro, com folhas repetidas, que acompanha *Qual é o nome do meu irmão?*, estimo que apenas cerca de 10 ou 15% dos que encaravam as máscaras de cachorro.²⁸ Assim, como referi acima, o *timing* de abordagem dos participantes se pautou em uma ciência um tanto inexata – acredito que essa seja a regra ao lidar com pessoas. Quando sentia que o visitante iria partir, oferecia a prancheta; alguns, poucos, disseram-me “mas eu ainda nem vi todas as [três] obras”, ao que eu indicava que poderiam ficar à vontade. Outros, interessados por mim, lá, parada, com folhas e canetas, vinham indagar o que eu fazia ali (com os olhos ou com palavras), ao que eu replicava oferecendo o questionário. Pergunto-me o quanto o meu olhar sobre o olhar deles influenciou a aproximação e a apreciação das obras – não havia, de qualquer modo, outro jeito, invisível, de realizar a pesquisa.²⁹ O texto-padrão que logo desenvolvi junto com o gesto de alcançar as pranchetas consistia em me apresentar (“Oi, meu nome é Juliana”), informar que estava realizando um estudo para meu trabalho de conclusão em História da Arte pela UFRGS, e convidar à participação, deixando claro que era anônima e que não era obrigatória. Aceito o desafio, eu me afastava (“avaliar” obras de arte parece uma tarefa um tanto íntima).

²⁸ Logo, não há como saber de que maneira a leitura do texto influenciou nas palavras fornecidas. Mesmo porque, o intuito do estudo não era medir o impacto do texto na percepção de *Qual é o nome do meu irmão?*.

²⁹ Ou sim, deixando os questionários à disposição próximo das obras, mas seria, possivelmente, um processo muito mais demorado.

Vários “descritores” me devolveram perguntas – às quais tentei ao máximo não responder. A primeira imagem do questionário corresponde a *Conjunção adversativa*, que é, sem dúvida, mais tímida, visualmente, do que as demais; alguns espectadores tiveram certa dificuldade em encontrá-la até, indagando onde estava. Depois de seguir a direção apontada por meu dedo, muitos seguiam perplexos (ou envergonhados) e perguntavam, examinando de perto o espelho: “Mas o que é isto?” ou “É o que eu estou pensando?”. Nos dois casos, tentava me fazer de desentendida. Mulheres acompanhadas de amigos ou de filhos (e até de filhas pequenas) vinham sugerir que eles não entenderiam do que se tratava, pelo gênero ou pela idade; ainda assim, uma menina de cerca de oito anos não titubeou em escrever “perereca” no formulário preenchido com a anuência da mãe. Um bom número de jovens mulheres se mostrou, além disso, revoltada com o espelho, sugerindo que se tratava de uma violência com o corpo feminino. Entre as questões mais frequentes, estavam também: se eu era a autora das obras e se era possível acionar a armadilha em *Demônio pessoal*, se ela funcionava “de verdade” – “Não” era a minha resposta nesses casos. Por fim, com o questionário em mãos ou depois de algum tempo de tê-lo entregue, houve quem cedesse à curiosidade e viesse me demandar qual era, afinal, a resposta certa; o que os artistas “queriam dizer” com o trabalho. A esses, só pude oferecer um decepcionante: “Não há resposta certa”.

Diferente de Thenot, decidi não computar as recusas em participar da pesquisa nos levantamentos finais. A vontade de recolher todas as cem palavras (trezentas, dado que se trata de três obras) foi mais forte, e admito: para mim, tocar as obras por meio dos olhares de outras pessoas era mais interessante do que manter a integridade numérica da pesquisa. Talvez seja uma escolha reprovável, mas não há, todo modo, como modificá-la a essa altura. Observo, sem maior rigor, que apenas de cinco a oito, entre as pessoas que convidei a participar, recusaram-se; uma adesão que considero impressionante, talvez pelo receio que já relatei. E mais do que simples adesão, houve um engajamento real (capaz de me arrancar alguns sorrisos) da maior parte dos “descritores” desse primeiro experimento. Adianto que recebi (uma minoria de) respostas como “não sei”, “bleh” e “nada”; todavia, ao mesmo tempo, pude ver famílias de duas, três, quatro pessoas debruçadas sobre os formulários, conversando, caminhando em volta das obras, ansiosas, às vezes, por me oferecer mais do que só uma palavra. E houve quem, de fato, preenchesse com mais do que uma, mesmo diante da objetividade com que foi formulada a instrução (“Descreva, **em uma palavra**, as seguintes

obras”). Aceitei todas as respostas; vez que, ao fim, escolhi não realizar uma análise *quantitativa*, baseada em repetições, como a de Thenot, mas *qualitativa*.³⁰ A propósito, a metodologia utilizada para processar as centenas de termos recolhidos é a análise de conteúdo de tipo classificatório, adequada para a apreciação de respostas a pergunta aberta de um questionário; na esteira de exemplo próximo, relativo à simbólica do automóvel, tratado por Lawrence Bardin em seu compêndio sobre o assunto (BARDIN, 2011, p. 65-72).

Antes de aduzir a lista completa de termos, vale um último comentário. Conforme indicado nos trechos *supra*, as três obras estavam expostas juntas, quase numa “sala” própria, bastante próximas. É provável que isso tenha influenciado a percepção do público sobre elas; o artista Munir Klamt, em entrevista, observou que se poderiam criar narrativas entre os três termos propostos por vários dos participantes (ÍO, 2018). Trata-se de uma variável difícil de controlar: o normal é que uma obra esteja exposta em relação com outras, o que pode interferir em sua leitura. O único jeito de isolá-la, em princípio, seria adotar a estratégia de Thenot, mostrar só uma reprodução, mas isso mudaria o perfil do estudo, pelas razões antes discutidas. Mesmo que eu tivesse demandado a descrição de apenas uma, em vez das três obras exibidas em conjunto, as outras duas estariam ali, logo ao lado. Enfim, não há, de fato, como medir essa influência, só a deixo indicada, até como reflexão para futuros estudos.

Segue a relação dos termos recolhidos em formulário. Cada coluna corresponde a uma das obras, organizando verticalmente as cem palavras relacionadas a ela; cada linha horizontal representa o trio de respostas fornecido por cada “descriptor”:

<i>Conjunção adversativa</i>	<i>Demônio pessoal</i>	<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>
Inox	Armadilha de humanos	Cachorro
O nascimento	Você erra se quiser	Guardião do infinito
Inovador	Criativo	Diferenciado

³⁰ “A abordagem quantitativa funda-se na *frequência* de aparição de determinados elementos na mensagem. A abordagem não quantitativa [logo, qualitativa] recorre a indicadores não frequenciais suscetíveis de permitir inferências; [...]” (BARDIN, 2011, p. 144). Fica claro já nesse trecho, mas vale reforçar que o uso de uma análise qualitativa *não* quer dizer que não empregarei números, e sim que eles se baseiam em outros critérios que não a repetição. Nesse norte: “Por último, precisemos que a análise qualitativa não rejeita toda e qualquer forma de quantificação. Somente os índices é que são retidos de maneira não frequencial, podendo o analista recorrer a testes quantitativos: por exemplo, a aparição de índices similares em discursos semelhantes” (BARDIN, 2011, p. 147).

<i>Conjunção adversativa</i>	<i>Demônio pessoal</i>	<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>
Intrusiva	Exótica	Impressionante
Enigmático	Curioso	Inusitado
Lacre	Tempo	Conexão
Medicina	Espinhos	Limite
Profundidade	Armadilha	Presos
Constrangimento	Natureza	Expressão/sentimentos
Sexualidade	Superioridade	Posse
Bico	Corredor	Anúbis
Ferramenta	Armadilha	Impactante
Vagina	Armadilha	Feroz
Sexo	Catapulta	Sadomasoquismo
Conexão	Vulnerabilidade	Realidade
Ferramenta	Armadilha	Selvagem
Estranho	Presa	<i>Dobermann</i>
Duvidoso	Urso	Cérbero
Dúvida	Caça	Proteção
Funcional	Surpreendente	Mitológicos
Monumento	Espelho	Cerebelo
Função	Máquina	Linguagem
Vulva	Armadilha	Confuso
Ressignificação	Sincronismo	Impressão
Minimalista	Utilitário	Floresta
Profundo	Circular	Segurança
Túnel	Incógnita	Surreal
Natureza	Civilização	Cérbero
Esquisito	Olhar	Cães
Penetração	Dentada	Caça
Rigidez	Fragilidade	Autoproteção

<i>Conjunção adversativa</i>	<i>Demônio pessoal</i>	<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>
Alargador	Dor	<i>Dobermanns</i>
Dor	Destruição	Medo
Dor	Dor	Dor
Feminino	Dor	Prisão
Dolorida	Bleh	Agoniante
Visibilidade	Dor	Limite
Ligação	Dor	Medo
Vazio	Dor	Medo
Sexual	Dor	Crueldade
Angústia	Dor	Prisão
Violência	Dor	Ódio
Dor	Marcas	Censura
Vagina	Humanos	Prisão
Aprisionado	Torturado	Encurralado
Intimidador	Lobo	Caçador
Misterioso	Estranho	Apavorante
Chafariz	Prisão	Perseguição
Maternidade	Horror	Busca
Invasão	Medo	Incapacidade
Invasão	Predador	Medo
Desconhecido	Perigo	Ausência
Intrigante	Quero	Medo
Intrigante	Estranho	Medo
Íntimo	Perigo	Amedrontador
Perereca	Ratoeira	Angústia
Gancho	Armadilha	Prisão
Força	Prisão	Sufrimento
Cérvix	Armadilha	Cruela

<i>Conjunção adversativa</i>	<i>Demônio pessoal</i>	<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>
Incompreensão	Trituração	Afeto/barreira
Violência	Travamento	Imobilidade
Agonizante	Desafiador	Curioso
Estranheza	Agonia	Ataque
Medicina	Angústia	Morte
Gineco	Nervoso	Fúria
Sarcástico	Perigoso	Complexo
Invasivo	Sangue	Horror
Invasivo	Trapaça	Surgimento
Desautonomia	Emboscada	Instinto
Interior	Caçada	Dificuldades
Íntimo	Caçada	Prisão
Instigante	Aflicção	Assustador
Tortura	Ataque	Assustador
Abstrato	Armadilha	Perigo
Castigo	Sufrimento	Perigo
Medicinal	Boicote	Sobriedades
Intimidade	Perigo	Controle
Estranho	Voraz	Dominação
Apoio	Insegurança	Intolerância
Agonia	Tortura	Perseguição
Curiosidade	Atenção	Insegurança
Curiosidade	Sinergia	Agonia
Segredos	<i>Beautification</i>	Ameaça
Intrigante	Covardia	Raiva
Curioso	Perigo	Segurança
Estranho	Perigo	Feroz
Criativo	Perigoso	Curioso

<i>Conjunção adversativa</i>	<i>Demônio pessoal</i>	<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>
Profundo	Armadilha	Medo
Intrigante	Interessante	Assustador
Exame	Medo	Morte
Tristeza	Armadilha	Lástima
Inusitado	Não sei	Desconfortável
Feminino	Trapaça	Segurança
Desejo	Armadilha	Ameaça
Nada	Perigo	Sensações
Castidade/repressão	Equação	Limite
Abertura	Prisão	Segurança
Vida	Solidão	Parcimônia
Medo	Terror	Pânico
Sophie Calle	Floresta	Freud

A análise conta com duas etapas. Na primeira, as palavras foram divididas em duas categorias: descrições e interpretações. O critério para tanto foi extraído do texto de Robert J. Matthews, *Describing and interpreting a work of art (Descrevendo e interpretando uma obra de arte, 1977)*; embora antigo, o pressuposto do filósofo é reproduzido em diversos escritos posteriores sobre o assunto e, até onde me consta, não foi desmentido. Em suma, segundo Matthews, um enunciado *descritivo* sobre uma obra de arte pode ser avaliado como verdadeiro *ou* falso; já um interpretativo não é *nem* verdadeiro *nem* falso. Nesses moldes, constatei que 23 das trezentas palavras fornecidas são descrições, e as outras 277, interpretações. Surgiu, então, a necessidade de classificar, separadamente, o grande volume de resultados interpretativos.

Nesse segundo momento, o preceito de categorização foi a referência utilizada pelo participante para realizar a interpretação, isto é, que tipo de relação estabelece a palavra

ofertada:³¹ com o objeto ou obra a ser descrita (**adjetivações**); com o sujeito que descreve (**sensações**); ou com ideias que desbordam dos dois anteriores, trazendo novos elementos à reflexão (**citações**). Apesar de uma das subcategorias intitular-se *adjetivações*, indico que o aspecto gramatical não é decisivo; as palavras foram separadas em função de seu sentido (ou do sentido que eu lhes atribuí). Para usar os termos de Bardin, o critério de divisão não foi o “sintático (os verbos, os adjetivos)”, mas sim o “léxico (classificação das palavras segundo o seu sentido, com emparelhamento dos sinônimos e dos sentidos próximos)” (BARDIN, 2011, p. 147). Logo, há adjetivos, gramaticalmente falando, em todas as subcategorias, e até nas descrições; o mais importante foi deixar agrupadas as palavras com mesmo significado. Trago como exemplos, que serão retomados adiante, os termos “dúvida” e “duvidoso”, “medo” e “assustador”, “sexo” e “sexual”: diante dos parâmetros estabelecidos, não caberia colocá-las em classes diversas por se tratarem, as primeiras, de substantivos, e as segundas, de adjetivos, já que traduzem ideias idênticas. No tópico seguinte, comentarei esse processo em detalhes, trazendo outros referenciais teóricos.

2.3 Resultados e discussão

Reproduzo a tabela com a lista completa de termos colhidos, agora identificados por cor, conforme a classificação que receberam. Os termos da categoria *descrições* estão com a célula cinza, enquanto as demais cores representam interpretações: azul para a subcategoria *citações*; amarelo, para *sensações* e verde, para *adjetivações*. Conforme legenda, na qual também estão os respectivos números de ocorrências das classes e das espécies.



³¹ Uma vez que, refiro novamente, não havia objetivo específico ou predeterminado para a pesquisa, extraí as subcategorias de tendências apontadas pelas próprias palavras. Tratou-se do processo de repartição do particular para o geral, assim descrito por Bardin: “[...] partimos dos elementos particulares e reagrupamo-los progressivamente por aproximação de elementos contíguos, para no final deste procedimento atribuímos um título à categoria” (BARDIN, 2011, p. 68).

<i>Conjunção adversativa</i>	<i>Demônio pessoal</i>	<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>
Inox	Armadilha de humanos	Cachorro
O nascimento	Você erra se quiser	Guardião do infinito
Inovador	Criativo	Diferenciado
Intrusiva	Exótica	Impressionante
Enigmático	Curioso	Inusitado
Lacre	Tempo	Conexão
Medicina	Espinhos	Limite
Profundidade	Armadilha	Presos
Constrangimento	Natureza	Expressão/sentimentos
Sexualidade	Superioridade	Posse
Bico	Corredor	Anúbis
Ferramenta	Armadilha	Impactante
Vagina	Armadilha	Feroz
Sexo	Catapulta	Sadomasoquismo
Conexão	Vulnerabilidade	Realidade
Ferramenta	Armadilha	Selvagem
Estranho	Presas	<i>Dobermann</i>
Duvidoso	Urso	Cérbero
Dúvida	Caça	Proteção
Funcional	Surpreendente	Mitológicos
Monumento	Espelho	Cerebelo
Função	Máquina	Linguagem
Vulva	Armadilha	Confuso
Ressignificação	Sincronismo	Impressão
Minimalista	Utilitário	Floresta
Profundo	Circular	Segurança
Túnel	Incógnita	Surreal
Natureza	Civilização	Cérbero

<i>Conjunção adversativa</i>	<i>Demônio pessoal</i>	<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>
Esquisito	Olhar	Cães
Penetração	Dentada	Caça
Rigidez	Fragilidade	Autoproteção
Alargador	Dor	<i>Dobermanns</i>
Dor	Destruição	Medo
Dor	Dor	Dor
Feminino	Dor	Prisão
Dolorida	Bleh	Agoniante
Visibilidade	Dor	Limite
Ligação	Dor	Medo
Vazio	Dor	Medo
Sexual	Dor	Crueldade
Angústia	Dor	Prisão
Violência	Dor	Ódio
Dor	Marcas	Censura
Vagina	Humanos	Prisão
Aprisionado	Torturado	Encurralado
Intimidador	Lobo	Caçador
Misterioso	Estranho	Apavorante
Chafariz	Prisão	Perseguição
Maternidade	Horror	Busca
Invasão	Medo	Incapacidade
Invasão	Predador	Medo
Desconhecido	Perigo	Ausência
Intrigante	Quero	Medo
Intrigante	Estranho	Medo
Íntimo	Perigo	Amedrontador
Perereca	Ratoeira	Angústia

<i>Conjunção adversativa</i>	<i>Demônio pessoal</i>	<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>
Gancho	Armadilha	Prisão
Força	Prisão	Sufrimento
Cérvix	Armadilha	Cruella
Incompreensão	Trituração	Afeto/barreira
Violência	Travamento	Imobilidade
<i>Agonizante</i>	Desafiador	Curioso
Estranheza	Agonia	Ataque
Medicina	Angústia	Morte
Gineco	Nervoso	Fúria
Sarcástico	Perigoso	Complexo
Invasivo	Sangue	Horror
Invasivo	Trapaça	Surgimento
Desautonomia	Emboscada	Instinto
Interior	Caçada	Dificuldades
Íntimo	Caçada	Prisão
Instigante	Aflição	Assustador
Tortura	Ataque	Assustador
Abstrato	Armadilha	Perigo
Castigo	Sufrimento	Perigo
Medicinal	Boicote	Sobriedades
Intimidade	Perigo	Controle
Estranho	Voraz	Dominação
Apoio	Insegurança	Intolerância
Agonia	Tortura	Perseguição
Curiosidade	Atenção	Insegurança
Curiosidade	Sinergia	Agonia
Segredos	<i>Beautification</i>	Ameaça
Intrigante	Covardia	Raiva

<i>Conjunção adversativa</i>	<i>Demônio pessoal</i>	<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>
Curioso	Perigo	Segurança
Estranho	Perigo	Feroz
Criativo	Perigoso	Curioso
Profundo	Armadilha	Medo
Intrigante	Interessante	Assustador
Exame	Medo	Morte
Tristeza	Armadilha	Lástima
Inusitado	Não sei	Desconfortável
Feminino	Trapaça	Segurança
Desejo	Armadilha	Ameaça
Nada	Perigo	Sensações
Castidade/repressão	Equação	Limite
Abertura	Prisão	Segurança
Vida	Solidão	Parcimônia
Medo	Terror	Pânico
Sophie Calle	Floresta	Freud

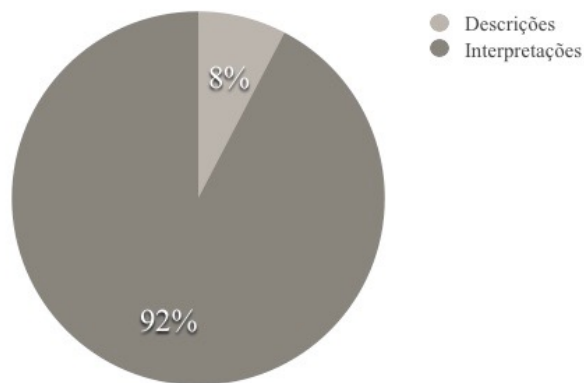
Esclareço, desde já, que construirei o estudo tanto encarando o bloco de trezentas palavras como um todo – sem dividi-lo entre as três obras –, como analisando as palavras em relação com o trabalho a que remetem. Haverá movimentos nas duas direções, sem uma regra ou uma ordem específica a respeito. Como já referi, o envolvimento de três obras diversas não é um dado a ser ignorado, mas tampouco é essencial aqui: o objetivo não é compará-las.

No que tange às duas grandes categorias da análise, houve uma maioria esmagadora de interpretações (277 palavras) diante das descrições, que totalizaram 23 palavras, ou seja, 8% apenas dos resultados (*vide* gráficos a seguir). Arma-se um aparente paradoxo, já que a única e clara instrução do formulário antes reproduzido era de que as obras fossem *descritas*. Ora, então a maior parte das pessoas não sabe o que significa descrever uma obra de arte? É provável, mas fique claro que isso não é nenhum demérito, e de modo algum significa que as

respostas oferecidas estão *erradas*. Afinal, os participantes não estavam cientes do critério de classificação extraído de Matthews e aqui utilizado; e eu tampouco estava quando apliquei os questionários. Não é, na verdade, assim tão óbvio definir no que consiste a *descrição* de uma obra de arte; traçar, com clareza, as fronteiras que a separam da interpretação, por exemplo.

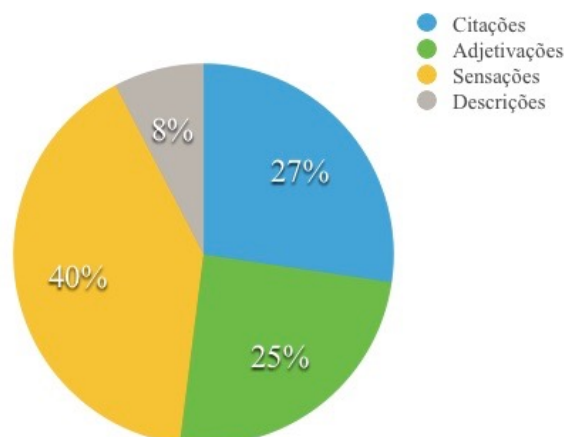
Experimento I – Categorias

CATEGORIA	NRO DE PALAVRAS
Descrições	23
Interpretações	277
TOTAL	300



Experimento I – Geral

SUBCATEGORIA	NRO DE PALAVRAS
Citações	82
Adjetivações	74
Sensações	121
Descrições	23
TOTAL	300



A *tensão* entre descrição e interpretação da obra está no princípio do que se entende hoje por crítica de arte; na França do século XVIII,³² a popularidade logo fez com que os *salons* artísticos ganhassem as páginas da imprensa – primeiro com “breves comentários meramente descritivos, escritos por diletantes sem nenhuma credencial” (MOURÃO, 2008, p. 10), depois com textos mais elaborados, sob autoria de *connaisseurs* como Denis Diderot (1713–1784), mas que ainda deveriam descrever as obras para quem não as pudesse ver (já que a reprodução de imagens era muito mais limitada). Os escritos de Diderot, a seu turno, são alvo da reprovação de Lionello Venturi, vez que “não falta a aderência às obras sobre as quais discorre, porque participa de uma opinião pública que engloba em si a opinião dos artistas e que se transforma em comunidade de gosto” (VENTURI, 2007, p. 143). A contrariedade do historiador parece recair sobre o aspecto demasiado *interpretativo* dos escritos do filósofo francês (chamado por Venturi de jornalista); falta objetividade, *descrição*. E quais são as fronteiras entre interpretar e descrever?

Matthews iniciou seu já citado artigo, justamente, por indicar que a distinção entre descrição e interpretação era de grande interesse para a crítica de arte à sua época (anos 1970 nos Estados Unidos),³³ tratando-se de uma discussão relevante, eis que “quando alguém requisita uma descrição de uma obra de arte, espera uma resposta diferente daquela apropriada para um pedido de uma interpretação do mesmo trabalho” (MATTHEWS, 1977, p. 05). Embora não se aplique a este estudo,³⁴ é difícil discordar da correção da premissa do filósofo. Arthur Danto, também filósofo da arte, e contemporâneo de Matthews, soma-se à controvérsia traçada por ele, com uma posição um tanto polêmica: a de que não é possível descrever uma obra de arte.

³² “Antes do século XVIII as oportunidades de crítica de arte encontravam-se nos tratados de arte e nas vidas dos artistas. Mas o século XVIII trouxe, com as exposições de arte, especialmente em França, a oportunidade as crônicas [sic] escritas” (VENTURI, 2007, p. 139). Também vale citar que Philippe Hamon coloca a *ekphrasis*, isto é, a descrição literária de uma obra de arte (em meio, por exemplo, a uma narrativa), como local de ensaio daquilo que viria a se constituir como a crítica de arte. Ele arremata essa tese com o seguinte comentário: “Um Diderot, que, em seus *Salons* explora com deleite as relações do visível e do legível, do quadro e do texto, marca uma etapa importante na história das relações cruzadas da imagem a ler e da imagem a ver, do analógico e do digital, do simultâneo e do sucessivo, do motivado e do arbitrário”. Tradução livre do original: “Um Diderot, qui dans ses *Salons* explore avec délectation les relations du visible et du lisible, du tableau et du texte, marque une étape importante dans l’histoire de ces relations croisées de l’image à lire et de l’image à voir, de l’analogique et du digital, du simultané et du successif, du motivé et de l’arbitraire” (HAMON, 1991, p. 08). Atribuir a literatura como origem da descrição da obra de arte põe em xeque a objetividade de que ela parece se vestir.

³³ Não ignoro que o salto de Diderot para os anos 1970 é enorme. Todavia, desborda do escopo deste trabalho uma retrospectiva detalhada da crítica de arte mundial; o foco são os experimentos. A contextualização serve para ampliar o diálogo e justificar alguns dos caminhos tomados na apreciação de seus resultados, sem pretensão de ser total, exaustiva, ou de fornecer abordagens únicas e acabadas para as respostas fornecidas pelo público.

³⁴ Mesmo porque eu demandei *apenas* descrições; de novo, constitui um futuro estudo interessante demandar a descrição e, em seguida, a interpretação de uma mesma obra de arte.

N’*A transfiguração do lugar-comum* (1981), Danto afirma que buscar “uma descrição neutra é ver a obra *como uma coisa* e portanto não como obra de arte, já que uma condição analítica do conceito de obra de arte é que deva haver uma interpretação” (DANTO, 2005, p. 189). O filósofo, ao que me consta, não define o que seria uma *descrição neutra*, qual é, de novo, o limite? Atribuir *qualquer* significado já redundaria interpretar? Sherry Irvin, em texto que contesta a premissa de Danto, explora a hipótese (absurda) de uma descrição neutra que se restrinja às posições dos *pixels* de uma pintura (IRVIN, 2005, p. 143). Voltarei a esse imbróglio. Por ora, vale notar que a questão-chave para Danto, em vista da qual o excerto anterior deve ser entendido, relaciona-se com a diferenciação entre o objeto comum, não-artístico, *a coisa*, e a obra de arte; um de seus estudos de caso mais famoso, nesse sentido, são as *Brillo boxes* de Andy Warhol – como discernir uma caixa de sabão em pó no supermercado e na galeria de arte, se ela são visualmente iguais? A reflexão é um tanto conveniente para esta pesquisa, já que ao menos duas das obras (*Conjunção adversativa* e *Demônio pessoal*) se servem de objetos que existem, de fato, mesmo que com adaptações. Será que alguém, face à demanda de descrever um espéculo guardado dentro de um consultório ginecológico (seu *habitat* natural), em vez de inserido na parede de museu, responderia, como aqui, “instigante”, “tortura” ou “chafariz”? A probabilidade é (parece ser) mínima.

Em contexto similar ao dos demais (Estados Unidos, década de 1960), Susan Sontag publicou um de seus mais famosos escritos: *Contra a interpretação* (1964). Nele, a autora tenta demonstrar, ao mesmo tempo em que tece duras críticas, a necessidade quase obsessiva de interpretação das obras de arte; aqui, a interpretação equivaleria a uma busca incessante de significados escondidos, interferindo na apreciação, na experiência em si, com os trabalhos.³⁵ Ela assevera que a “interpretação [...] constitui uma violação da arte. Torna a arte um artigo de uso, a ser encaixado num esquema mental de categorias” (SONTAG, 1987, p. 19), sugerindo que como “a ênfase excessiva no *conteúdo* provoca a arrogância da interpretação,

³⁵ É possível fazer uma aproximação interessante entre o texto de *Sontag* e *A arte de descrever*, de Svetlana Alpers. Claro, a descrição tratada por esta não é a dos críticos de arte, mas dos próprios pintores holandeses do século XVII que, segundo ela, e em oposição às telas narrativas de seus contemporâneos italianos, “[...] apresentam seus quadros como descrevendo antes o mundo visto que as imitações de ações humanas significativas” (ALPERS, 1999, p. 38). De todo modo, Alpers comenta, na introdução, sobre o desconforto que a obviedade dessas pinturas causava em quem escrevia (e escreve) sobre elas, gerando uma desconfiança infundada diante da superfície pictórica e uma busca de significados ocultos: “Longe de reproduzir o mundo ‘real’, diz essa tese, tais pinturas são abstrações materializadas, que pregam lições de moral ocultando-as sob encantadoras superfícies. Não acredite que o que você está vendo constitui a mensagem das pinturas holandesas” (ALPERS, 1999, p. 36). Como Sontag, Alpers sustenta uma maior generosidade com o aspecto visual (que considera o principal) nas telas holandesas do citado período.

descrições mais extensas e mais completas da *forma* calariam. O que é necessário é um vocabulário – descritivo e não prescritivo – para as formas” (SONTAG, 1987, p. 21, grifo sublinhado meu, os demais são da autora). Com efeito, (quase) nenhuma das palavras fornecidas relacionava-se à forma, aos aspectos visuais, das obras estudadas – e não só neste experimento, como nos dois próximos.

Entre a obrigação de interpretar e de *não* interpretar, autores mais recentes optaram por um meio-termo; para eles, a descrição é uma etapa necessária da interpretação das obras, garantindo sua “correção” (IRVIN, 2005; BARRETT, 2012).³⁶ Ou seja, quem comenta a obra deve (ou deveria) fornecer dados minimamente objetivos – descrições –, a fim de embasar suas interpretações, em tese construídas a partir deles, para que o interlocutor possa avaliá-las. De fato, um texto, ou até uma simples conversa, envolvendo tão-somente a descrição, longa e detalhada, de um trabalho artístico seria um tanto monótono, e quase incabível, sem alguma justificativa excepcional – apresentar o trabalho a uma pessoa cega, por exemplo; da mesma forma, desdobrar interpretações sem fazer nenhuma referência a aspectos visuais da obra (ou facilmente identificáveis) prejudicaria, no mínimo, a comunicação e a crítica a respeito delas.

Duas questões surgem aqui. A primeira diz com uma certa neutralidade ou até *cientificidade* da descrição em comparação com a interpretação – na verdade, isto permeia quase todas as referências citadas, mas deixo o comentário aqui, a fim de preservar a estrutura do texto. Descrever não é uma tarefa *imparcial*, ela envolve sim escolhas e atribuições de significado, nas palavras de Rainer Rochlitz: “[...] a descrição é, de fato, voluntária ou involuntariamente, subentendida (ou apoiada) por julgamentos antecipados que não são tematizados (ou temáticos)” (ROCHLITZ, 1998, p. 114). O próprio critério de divisão entre enunciados verdadeiros ou falsos e nem um nem outro, funda-se em um *consenso* no ponto, não em valores absolutos (GOLDMAN, 2013, p. 25).³⁷ Sirvo-me, para ilustrar, de um exemplo traçado por Erwin Panofsky, e que enlaça o que foi dito neste parágrafo – embora o

³⁶ A referência traz o já citado artigo de Sherry Irvin, em revisão a Danto, e um manual de crítica de arte contemporânea escrito recentemente por Terry Barret; isto é, partindo de objetivos bem diversos, os autores chegam a concepções similares (senão iguais), sendo que citam em seus escritos diversos outros autores a reforçar essa posição.

³⁷ Matthews não trata dessa ideia diretamente em seu texto, mas ela *cabe* nele, sem contradizê-lo. Como disse antes, o escrito de Matthews é dos anos 1970, e foi comentado, mas não negado, até onde sei.

restante do texto aponte caminhos diversos.³⁸ Os comentários partem da pintura *A ressurreição*, de Matthias Grünewald, integrante do retábulo de Issenheim:



Matthias GRÜNEWALD (-1528)
The resurrection, c. 1515
Óleo sobre madeira, 269x141 cm
Unterlinden Museum, Colmar, França

³⁸ O texto, chamado *On the problem of describing and interpreting works of the visual arts* (*Sobre o problema de descrever e interpretar trabalhos de artes visuais*) é de 1931, mas, mesmo que pareça, não é um *fiuro* na (rápida) cronologia apresentada até aqui. Apesar do título e do excerto reproduzido, o intuito dele é sustentar que uma descrição *correta* de uma obra de arte depende de conhecimentos históricos de estilo e tipos de representação. A posição de Panofsky se aproxima da de Danto (sempre se está interpretando), mas limitando-se a representações pictóricas e, em geral, de passados remotos. Logo, não guarda maior relevância na análise deste experimento, dadas as obras escolhidas (não pictóricas e contemporâneas), como comentarei mais a seguir.

Quando eu chamo a acumulação de luz e cor no centro da representação de um ser humano pairando com buracos em seus mãos e pés, então, novamente, eu desbordo de uma descrição puramente formal [ou neutra?]; mas eu sigo dentro de uma esfera de significado e imaginação da qual o espectador pode participar – que é familiar para ele a partir de sua experiência visual habitual, seu sentido de tato, e outras percepções sensoriais, em suma, sua experiência de vida imediata. Todavia, quando eu chamo essa acumulação de luz e cor de Cristo em ascensão, então eu estabeleço um requisito de maior conhecimento, já que alguém não familiarizado com o conteúdo do Evangelho (por exemplo) pode encarar *A última ceia* de Leonardo da Vinci como a cena de um jantar animado, que – a julgar pela bolsa – caiu em discórdia por conta de algum desacordo financeiro (PANOFSKY, 2012, p. 469).³⁹

Existem, em suma, *gradações* entre descrição e interpretação, geralmente não muito claras e que podem variar conforme o conhecimento do espectador, daí a ideia de consenso. Insistindo na hipótese de Panofsky: hoje, alguém que, apontando para *A última ceia* de Da Vinci, afirmasse “Trata-se de uma representação da passagem bíblica d’A última ceia” estaria antes descrevendo do que interpretando, *vide* a (quase) total anuência a respeito; por mais que haja uma complexa atribuição de significado nessa atitude. Matthews aborda a influência do conhecimento de quem descreve – e como isso pode modificar a descrição para interpretação – sob o conceito de “base epistemológica”; isto é, a pessoa deve estar em posição de saber que o que diz sobre o trabalho é verdadeiro ou falso para descrever (MATTHEWS, 1977, p. 06). E aqui desponta a segunda questão que eu antes referi.

Dado que não foi colhida mais do que *uma* palavra, é, às vezes, difícil decifrar a base epistemológica dos participantes. No que tange às descrições, nem tanto; seja pelo número pequeno, seja porque, diferente das hipóteses de Panofsky, as obras aqui estudadas não dependiam de maiores conhecimentos literários ou históricos para serem “entendidas”.⁴⁰ Assim, adianto que partirei do pressuposto de que aqueles que forneceram descrições sabiam

³⁹ Tradução livre do original: “When I call the accumulation of light and colour in the centre of the picture a hovering human being with holes in his hands and feet, then, to repeat, I breach the limits of purely formal description; but I still remain within a sphere of meaningful imagination in which the viewer can partake—which is familiar to him from his habitual visual experience, his sense of touch, and other sensory perceptions, in short, from his immediate life experience. However, when I call this accumulation of light and colour an ascending Christ, then I set an additional requirement for further knowledge because someone unaware of the content of the Gospels (for example) might take Leonardo da Vinci’s The Last Supper to depict an animated dinner party, that—judging from the purse— has fallen into discord on account of some financial disagreement”.

⁴⁰ Existem conhecimentos dessas espécies envolvidos nos trabalhos, não estou afirmando o contrário, mas elas não são indispensáveis para a fruição da obra, podendo apenas dar-lhe mais camadas de significado. Os artistas costumam indicar, e fizeram afirmações nesse sentido na entrevista que realizei com eles sobre esta pesquisa (ÍO, 2018). Caberia perguntar se o mesmo não vale para a pintura de Grünewald, todavia, estaria *errado* interpretá-la sem saber que se trata da ascensão de Cristo?

o que é um espéculo, uma armadilha e cachorros da raça *dobermann*. A abstração da palavra isolada se agrava diante das interpretações – afinal, na esteira dos autores contemporâneos citados, elas se explicam a partir das descrições, das informações consensuais sobre a obra; mas aqui não foram demandadas explicações. Logo, preencherei algumas lacunas com suposições, mais adiante. Agora volto às descrições obtidas no experimento concreto.

Lançadas essas breves premissas teóricas, passo a comentar os resultados. Primeiro, sei que os participantes (até onde me consta) não são críticos de arte, e talvez soe estranho avaliar suas respostas a partir do panorama traçado, mas parto aqui da noção de que a crítica influencia sim, difusamente, a relação com as obras – assim como a história da arte, entre tantas outras informações e até impressões.⁴¹ Os autores e as teses citadas servem como norte da apreciação, sem pretensão de esgotar as possibilidades latentes nos resultados (nem acredito que conseguiria fazê-lo aqui). Pois bem, para *Conjunção adversativa* as palavras “inox”, “Medicina” (duas ocorrências), “medicinal”, “alargador”, “gineco” e “exame” foram classificadas como descrições. A obra consiste em um espéculo inserido na parede da sala de exibição; sendo verdadeiro (pois, descritivo) que o objeto exposto era feito de *inox*, tratando-se de um instrumento de *exame ginecológico* (uma especialidade da *Medicina*, logo é relativo a ela, *medicinal*), também conhecido como *alargador*. Afora *inox* (que traduz o material constante até da ficha da obra), os demais termos invocam características ou funções do objeto *em si*, ou seja, do espéculo “no mundo real”, e não necessariamente dele enquanto parte do trabalho artístico.⁴²

Da mesma forma, em *Demônio pessoal*, uma armadilha adaptada com vidro, a palavra “armadilha” (com onze repetições) relaciona-se com o próprio objeto mais do que com a obra, por mais que seja evidente (isto é, verdadeiro) que se trata de uma armadilha; é, também, uma descrição a palavra “circular”, relativa à forma do objeto. Por fim, quanto a *Qual é o nome do meu irmão?*, formada por três moldes de cabeça de cães, houve a ocorrência das palavras “cachorro” e “cães” que correspondem a verdades, uma vez que é esse o animal representado nas esculturas expostas, modeladas segundo a raça *dobermann*, palavra que apareceu duas

⁴¹ Mais uma vez, recorro a uma passagem certa de Alberto Manguel: “Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo [sic], por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa” (MANGUEL, 2001, p. 28).

⁴² Talvez até “inox” caberia nessa observação, mas deixo-o de fora por englobar um aspecto visual e menos específico do que, por exemplo, “gineco”, que não pode ser visualizado. Lembro a questão das gradações.

vezes e que também foi tomada, por essa razão, como descrição. Ou seja, a grande maioria (excluídos apenas aspectos visuais – “inox” e “circular”) das palavras tidas como descrições remetem a características dos objetos representados, ou diretamente assimilados, às obras. Seria um indício de que Danto está certo ao dizer que descrever de forma *neutra* implica falhar em reconhecer algo como uma obra de arte?

Não vejo como afirmá-lo peremptoriamente. Sobretudo porque, como já referi, os participantes *sabiam* que se tratava de descrever obras de arte; não é plausível supor que os “descritores” acreditassem estar analisando um simples espelho, ou uma armadilha de caça, ou ainda cães (em vez de representações de cães⁴³) casualmente deixados no interior de um museu. O experimento, como formatado, é incapaz de “medir” a probabilidade da tese de Danto, cogito que uma formulação mais próxima da de Thenot seria melhor adaptada a esse objetivo – que, no caso, não era o meu. Outra indagação interessante que surge aqui (a qual, até onde sei, não está resolvida em Danto) é como separar as características do objeto, uma vez assimilado à obra, dela própria: em que medida apontar um aspecto do objeto “real” foge da análise artística? Por exemplo, não é possível que a “memória” ginecológica aliada ao espelho seja um aspecto que os artistas gostariam de invocar (em vez de esconder) ao criar a instalação com o instrumento introduzido na parede? Quiçá a grande função desses exercícios seja apontar questões (sem resposta).

Um resumo mais objetivo dos resultados desta primeira etapa de categorização seria: a despeito de o formulário demandar que as obras fossem descritas, a grande maioria (92%) das palavras fornecidas correspondem a interpretações, em vez de descrições, conforme distinção

⁴³ Não pretendo me aprofundar nisto, mas a diferença entre a *coisa* e a representação dessa *coisa* (ou até a *coisa* incorporada a uma obra de arte) é outra questão com que este estudo se depara e que me parece longe de estar resolvida, diante do que aconteceu, por exemplo, na exposição *Queermuseu* – em que representações de crianças “viadas” viraram pedofilia, ou imagens de sexo com animais, zoofilia. Trago um trecho de Sontag, em texto diverso do já citado, *Do estilo*: “Mas tampouco seria adequado que tivéssemos uma reação moral a algo contido numa obra de arte assim como reagimos a um ato na vida real. Sem dúvida ficaria indignada se alguém que conheço assassinasse sua esposa e sobrevivesse (do ponto de vista psicológico, legal), mas dificilmente fico indignada, ao contrário de muitos críticos, quando o herói de *An American Dream*, de Norman Mailer, assassina sua esposa e não é punido” (SONTAG, 1987, p. 33-34). Svetlana Alpers também trata desse assunto em uma nota de rodapé exemplar no livro usado até aqui, limito-me a reproduzir só um trecho, pelo tamanho: “Ele [Panofsky] apresenta o seu assunto com o simples exemplo de encontrar um amigo na rua que nos cumprimenta tirando o chapéu [esse exemplo está no texto antes indicado de 1931, aliás]. O borrão de formas e cores identificado como um homem e o senso de que ele está numa certa disposição de humor são chamados por Panofsky de significado primário ou natural, ou significado iconográfico. Até aqui estamos lidando apenas com a vida. A estratégia de Panofsky é então de recomendar transferir os resultados de sua análise da vida diária para uma obra de arte. Assim, temos agora a pintura de um homem tirando o chapéu. O que Panofsky resolve ignorar é que o homem não está presente, mas está representado na pintura. De certo modo, sob que condições está o homem representado à tinta na superfície da tela? O que se requer, e o que falta aos historiadores da arte, é a noção de representação” (ALPERS, 1999, p. 36-37, grifo meu).

de cunho epistemológico, voltada para obras de arte, proposta por Matthews (1977). O aparente paradoxo indica (ao mesmo tempo em que provavelmente é fruto de) não ser tão óbvia a definição de *descrever* um trabalho artístico – suas fronteiras com *interpretar* são tênues. Quanto às obras estudadas, a que teve o maior número de descrições foi *Demônio pessoal* (12/100), seguida de *Conjunção adversativa* (07/100) e, por último, *Qual é o nome do meu irmão?* (04/100). Entre as descrições (23 ao todo), duas palavras correspondem a aspectos visuais: “inox”, material de *Conjunção adversativa*, e “circular”, forma de *Demônio pessoal*; dezesseis, aos objetos e animais incorporados ou representados (“alargador”, em *Conjunção adversativa*; “armadilha”, com onze ocorrências em *Demônio pessoal*; e “cães”, “cachorros” e “dobermanns”, duas vezes, em *Qual é o nome do meu irmão?*). Finalmente, cinco palavras, todas relativas a *Conjunção adversativa*, dizem com o uso do objeto (espéculo) integrado ao trabalho: “Medicina”, duas ocorrências, “medicinal”, “gineco” e “exame”.

Antes de prosseguir com as interpretações, reforço a inexistência de hierarquia entre as respostas obtidas. Essa segunda categoria não é melhor, ou superior, às descrições, nem viceversa. A larga preponderância de respostas interpretativas, de outro lado, parece reforçar, para o bem ou para o mal, as posições de Sontag – há uma busca incessante por significados não aparentes em trabalhos artísticos – e de Danto – ver uma obra de arte é interpretá-la. Deixo para explorar essa hipótese depois de uma análise mais detida das subcategorias criadas para abarcar as 277 palavras tidas como interpretação: adjetivações, sensações e citações. **Adjetivações** é a subcategoria na qual as palavras guardam relação mais próxima com as obras analisadas, ou com os objetos incorporados a elas. É isto que a diferencia das outras subclasses: nas *citações*, o liame se estabelece com referências externas (ou menos imediatas) aos trabalhos em si, sendo que, nas *sensações*, a preponderância é dada ao sujeito. Essa é, a meu ver, a subcategoria interpretativa mais próxima da descrição. Assim, inicio a análise por ela, e talvez em razão disto (a vocação descritiva) se trate da divisão menos representativa (74/277 palavras) do estudo, depois das descrições, ocupando 25% dos resultados.

Mais da metade das respostas que integram essa classe (41/74 palavras) correspondem ao que eu chamo de *adjetivações genéricas*. Uma listagem tornará claro o sentido do nome: “inovador”, “criativo” (duas ocorrências), “diferenciado”, “exótica”, “impressionante”, “enigmático”, “curioso” (quatro ocorrências), “curiosidade” (duas ocorrências),

“inusitado” (duas ocorrências), “impactante”, “estranho” (cinco ocorrências), “estranheza”, “intrigante” (quatro ocorrências), “complexo”, “duvidoso”, “dúvida”,⁴⁴ “surpreendente”, “confuso”, “incompreensão”, “incógnita”, “esquisito”, “misterioso”, “desconhecido”, “instigante”, “desafiador”; também incluo nesse grupo as *abstenções* de resposta: “bleh”, “nada” e “não sei”. Isto porque encaro toda essa gama de palavras como uma espécie de *fuga*, adjetivos aplicáveis, indistintamente, a qualquer obra de arte (contemporânea), quando não se entendeu o significado oculto (de Sontag). Ou ainda, é possível que se trate da busca pela resposta correta, a respeito da qual, como contei, alguns participantes vieram me indagar.

Embora soem como reprovações, encaro as frases anteriores como hipóteses (espero que elas se comuniquem assim). Afinal, pela quantidade e pelas repetições, julgo que as adjetivações genéricas não podem ser descartadas como *preguiça* ou resistência em participar e, aliás, apontam caminhos instigantes (para usar uma palavra do rol acima). Por exemplo, nenhuma das adjetivações aduz viés estético: bonito, feio, agradável, desagradável, etc.⁴⁵ E veja-se que são conceitos historicamente associados à arte e que ainda resguardam seu lugar; houve quem indagasse “onde está o belo?” na exposição *Queermuseu*. Seria esse um critério aplicável somente a pinturas? No mais, as obras da dupla Ío denotam, na minha opinião, uma preocupação estética, com a aparência. A maior parte das palavras listadas – salvo, talvez “estranho” e “esquisito”, que podem traduzir impressões visuais –, todavia, aduz um viés *intelectual*. Seria o triunfo da visão (hegeliana)⁴⁶ de que o principal na obra é o conceito, seu “conteúdo” – contra o qual Sontag se volta? De novo, não parece haver resposta evidente.

Três grupos organizam as 32 adjetivações restantes, para fins de análise. O primeiro reúne palavras que invocam características visuais, relativas ao uso do objeto incorporado nas obras, ou às obras em si; similar ao que ocorreu nas descrições. Elenco-as relacionando com o

⁴⁴ “Curioso” e “curiosidade”, “estranho” e “estranheza”, “duvidoso” e “dúvida” são duplas de termos em que um deles não é da classe gramatical *adjetivo*, mas não faria sentido encaixá-los em subcategoria diversa.

⁴⁵ “Bleh” pode ser entendida como uma expressão de desagrado, mas a vejo, no caso, mais próxima à abstenção, de “não sei”.

⁴⁶ A teoria, e mesmo a história, de Hegel sobre a arte se funda na concepção da obra como concretização da *Ideia*. Cito a frase inicial da segunda parte do seu *Curso de estética*: “Entretanto, uma vez que a Ideia, deste modo é unidade concreta, esta unidade somente poderá vir à consciência artística por meio da propagação e da mediação renovada das particularidades da Ideia, e por meio desse desenvolvimento a beleza artística adquire uma totalidade de fases e de Formas particulares” (DUARTE, 2013, p. 188). A citação, ainda assim, foi antes inspirada no seguinte trecho de Rancière do que no próprio Hegel: “Inicialmente as coisas parecem claras: de um lado, há práticas; de outro, suas interpretações; de um lado, o fato pictural; de outro, a massa de discursos que filósofos, escritores ou os próprios artistas lhes despejaram em cima, desde que Hegel e Schelling fizeram da pintura uma forma de manifestação de um conceito de arte identificado a uma forma de desdobramento do absoluto” (RANCIÈRE, 2012, p. 79). Não há, ainda, como deixar de referir *A arte depois da filosofia*, de Joseph Kosuth, com afirmações como: “Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente” (KOSUTH, 2006, p. 217).

trabalho respectivo, para ajudar na compreensão: *Conjunção adversativa* – “funcional”, “função”, “utilitário”, “abertura”, “feminino” (duas ocorrências), “vagina” (duas ocorrências), “vulva”, “cérvix”, “perereca”; *Demônio pessoal* – “natureza”, “presa”, “urso”, “caça”, “lobo”, “predador”, “ratoeira”, “caçada”, com duas ocorrências, “floresta”, “vulnerabilidade”, “fragilidade” e “travamento”.

Constata-se, nos dois casos, situação similar: a assimilação do objeto ao *endereço* de seu uso; assim, espéculo e “vagina” (entre outros termos similares) e armadilha e “presa” ou “urso” ou “lobo”. Eis que não há como afirmar que tais equiparações são verdadeiras (espéculo = vagina), deixei de incluir as respectivas palavras na categoria descritiva; mesmo se tratando de uma associação bem próxima ao objeto, aspecto ínsito à presente subcategoria. Ainda, por mais que “caçada” seja a *função* da armadilha, não a considere, bem como similares, como descrições, apesar de tê-lo feito quanto a *Conjunção adversativa* (“exame”, “gineco”), pois o objeto mostrado em *Demônio pessoal* não cumpriria essa função. Claro que o espéculo se encontra recontextualizado e não seria, de fato, empregado em uma consulta médica, mas poderia; a armadilha jamais cumpriria sua função “normal”, mesmo que retirada da sala de exposições e colocada na *natureza*. Pode-se, é claro, contestar a decisão (como tantas outras que tomei para efetivar a categorização).

No segundo agrupamento, estão adjetivos que se aproximam de citações, invocando conceitos de história da arte (ou quase); mas cujo cabimento é, para mim, duvidoso, utilizando-se os termos em sentido mais amplo, de modo que os coloco nesta subcategoria: *Conjunção adversativa* – “minimalista”, “abstrato” e “sarcástico”;⁴⁷ *Qual é o nome do meu irmão?* – “surreal”. No último (e talvez o mais curioso) grupo, inclui termos que, na minha opinião, adjetivam não *a obra*, mas, os cães, em *Qual é o nome do meu irmão?* – “presos”, “feroz” (duas ocorrências) e “selvagem” – e à armadilha em *Demônio pessoal* – “voraz”.

A próxima subcategoria, **sensações**, concentra praticamente a metade não apenas das interpretações (121/277), mas de todas as trezentas palavras colhidas no experimento (40%, *vide* gráfico geral). O que a caracteriza são termos que traduzem a relação entre o sujeito e a obra; como ele se sente diante dela. Foram incluídos adjetivos, também, nessa classe, sob a motivação de que são equivalentes, dentro dos parâmetros aqui traçados, as palavras “medo” e “amedrontador”; esta é a atribuição daquele sentimento ao objeto. Há, ainda, termos que

⁴⁷ “Sarcástico” vai além da história da arte, mas também cabe aqui.

poderiam se aproximar de citações, como “prisão”, “limite” ou “censura”. O critério de inclusão deles na presente subcategoria foi o já citado: acredito serem palavras que ilustram antes um sentimento do espectador do que uma intertextualidade; quanto aos termos citados, tomo-os por indicação de que o participante se sentiu tolhido, limitado, diante da obra, ou que algum componente dela sofria uma censura (o que equivale a uma sensação pessoal, comentarei mais a respeito).

As palavras com maior número de repetições encontram-se nessa espécie e são: “dor”, com treze ocorrências, “medo”, com dez, “prisão” e “perigo”, com oito cada uma. É possível, além disso, relacionar termos e sentimentos próximos aos citados, aumentando ainda mais sua representatividade nos resultados. Faço esse exercício com os dois primeiros. São bastante próximos ao conceito de “dor”: “dolorida”, “*agoniante*”, com duas ocorrências, “angústia”, com três ocorrências, “sofrimento”, com duas ocorrências, “agonia”, com três ocorrências, “aflição” e “desconfortável”; outrossim, palavras como “tortura”, com duas ocorrências, “torturado” e “castigo”, são facilmente relacionáveis a dor física ou psicológica. Assim, a contagem de palavras “dor” e relacionadas atinge o número de trinta (10% de todas as respostas obtidas). Ligam-se, de maneira direta, com “medo”: “intimidador”, “apavorante”, “horror”, com duas ocorrências, “amedrontador”, “assustador”, com três ocorrências, “insegurança”, com duas ocorrências, “terror” e “pânico”; computados todos os anteriores, além das repetições de “medo”, têm-se 22 palavras.

Diferentemente das adjetivações, não logrei criar grupos que facilitassem a compreensão das sensações. No máximo, é palpável que a maioria dos sentimentos (e afins) expressados nos formulários são *negativos*; identifiquei como *positivos*:⁴⁸ “segurança”, com quatro ocorrências, “proteção”, “autoproteção”, “afeto/barreira” e “desejo”, e como *neutros*: “parcimônia”, “expressão/sentimentos” e “sensações”.⁴⁹ Listarei a seguir as demais palavras da subcategoria, tidas como negativas, afora as que estão no parágrafo *supra*, sob pena de certa monotonia, para então passar a alguns comentários: “intrusiva”, “constrangimento”, “limite”, com três ocorrências, “superioridade”, “posse”, “crueldade”, “violência”, com duas ocorrências, “ódio”, “censura”, “aprisionado”, “encurralado”, “perseguição”, com duas ocorrências, “invasão”, com duas ocorrências, “incapacidade”, “trituração”, “imobilidade”,

⁴⁸ Tal classificação de sentimentos não segue nenhum norte além do senso comum.

⁴⁹ Não ignoro a tautologia, contudo, me pareceu melhor deixar as menções a sensações e a sentimentos nessa subcategoria.

“ataque”, com duas ocorrências, “nervoso”, “fúria”, “perigoso”, com duas ocorrências, “invasivo”, com duas ocorrências, “*desautonomia*”, “controle”, “dominação”, “intolerância”, “atenção”, “ameaça”, com duas ocorrências, “raiva”, “tristeza”, “lástima”, “quero”, “castidade/repressão” e “solidão”.

Conforme indiquei no início, fuge ao meu escopo com este trabalho realizar análises de cunhos sociológico ou psicológico; logo, nem tentarei levantar hipóteses sobre o porquê as obras estudadas deixam, aparentemente, o público tão amedrontado ou desconfortável.⁵⁰ De outro lado, não há como ignorar a predileção dos participantes por informar sentimentos (seus) em face dos trabalhos, o que, inevitavelmente, lembra uma visão um tanto *romântica* da arte. Depois de passar ilesa pelo clichê do julgamento estético, a pesquisa recai em outro grande lugar-comum da relação com o público, o de que a arte são sensações/sentimentos. Vale retomar o já citado Diderot, inclusive para contextualizar a referência feita há pouco ao Romantismo; emerge aqui o citado papel difuso da crítica no “consumo” da arte. Sirvo-me de trecho escrito por Venturi:

Também Diderot (1713-1784) pertence aos enaltecedores do sentimento, ou antes, daquilo a que ele chama *passions*. O seu *Pensées Philosophiques* (1746) abre com um hino às paixões [...]. De onde se conclui que considerar a arte como sentimento fazia parte de uma nova concepção de realidade, baseada nas paixões, às quais se atribuía um valor essencial. E também mais tarde, no *Essai sur la Peinture* (1765), defrontando-se com a objecção [sic] de que sem uma regra fixa e eterna o gosto se transforma numa questão de capricho, Diderot responde, não com um argumento mas com um encolher de ombros: “Arreda sofista! jamais convencerás o meu coração de que está errado quando se comove, ou que as minhas entranhas erram quando se emocionam” (VENTURI, 2007, p. 136).

Outra vez, esclareço que o tom dos comentários não é de crítica; pode ser bastante profícuo *trabalhar* sentimentos por meio da arte – trata-se de uma ideia que existe desde os tempos de Aristóteles.⁵¹ E que perdura. Didi-Huberman traça, ao longo do livro *O que vemos, o que nos olha*, analogias da obra de arte como uma espécie de espelho, no qual o espectador

⁵⁰ Adianto que, diante da repetição de resultados nos próximos capítulos, acabo explorando algumas alternativas.

⁵¹ Conforme o livro IV da *Poética*: “É pois a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o ‘terror, e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (DUARTE, 2013, p. 37). A propósito, vale reproduzir este trecho de Sontag: “Mentira ou não, a arte possui um certo valor, segundo Aristóteles, por constituir uma forma de terapia. A arte é útil, apesar de tudo, rebate Aristóteles, do ponto de vista medicinal por despertar e purgar as emoções perigosas” (SONTAG, 1987, p. 12).

tende a ver a si mesmo, aos seus sentimentos,⁵² refletidos. No primeiro capítulo, o filósofo francês expõe sua tese, que depois vai abarcar o suposto vazio das obras feitas pelos minimalistas nos Estados Unidos durante a década de 1960, a partir de Stephen Dedalus, personagem de *Ulisses*, escrito por James Joyce, cuja visão é constantemente filtrada pela morte da mãe. Veja-se este trecho:

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem –, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. Quando Stephen Dedalus contempla o mar parado à sua frente, o mar não é simplesmente o objeto privilegiado de uma plenitude visual isolada, perfeito e “separado”; não se mostra a ele nem uniforme, nem abstrato, nem “puro” em sua optacidade. O mar, para Dedalus, torna-se uma tigela de humores e mortes pressentidas, um muro horizontal amaeçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo *indicar* a profundidade que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua imaginação como um “broquel de velino esticado”, carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33).

Caberia retrucar, a essa altura, que todas as respostas obtidas contêm uma carga subjetiva; do que não discordo, mas também penso que ela desponta mais fortemente nessa subcategoria. Inclusive, um dado interessante, já sugerido no tópico anterior, mas que se reforça aqui, é o de que parte das palavras, provavelmente, foi motivada pelo sentimento dos participantes quanto a (seus) cachorros. As sensações *positivas* de “proteção” e “segurança” aparecem relacionadas apenas a *Qual é o nome do meu irmão?*; o que soa contraditório com a postura ameaçadora das cabeças expostas, duas delas com os dentes à mostra, e mais ainda com o texto que acompanha o trabalho, no qual o narrador relata que foram os *dobermanns* a provocar o aborto de sua mãe. Os “descritores” devem ter se sentido *seguros* ou *protegidos* com base na percepção geral que têm sobre cachorros, a qual não encontra guarida, em princípio, na obra. Também cabe cogitar (embora eu tenha dito que não o faria) que palavras como “crueldade” e “prisão” se voltam, na verdade, contra as coleiras que ligam as esculturas à parede. Ensaio, ainda, uma última hipótese. O maior número de ocorrências da palavra “dor” ocorreu para *Demônio pessoal*, o que faz crer que o público, olhando para a armadilha,

⁵² Didi-Huberman emprega antes o termo *sintoma*, emprestado da psicanálise; talvez “sentimento” seja uma permuta demasiado simplória neste caso, mas, repito, não pretendo mergulhar no viés psicanalítico (e julgo que o autor tampouco o faz).

via-se *abocanhado* e ferido por ela, numa projeção subjetiva, mesmo que pelo corpo de algum animal; dor é, afinal, um sentimento bastante íntimo. Mais uma vez, o “fantasma” de Sontag aparece, advertindo que não se deve olhar *através* da obra, e sim para ela (SONTAG, 1987).

Enfim, comento as **citações**, que representam 82 das 277 interpretações, ou 27% dos resultados. Essa subcategoria compreende palavras que buscam outras fontes de interpretação para além das obras e dos sujeitos, invocando intertextualidades e recontextualizando os trabalhos. A meu ver, essa subclasse se relaciona com o pedido de *evocações* feito por Thenot, conforme os tópicos anteriores. De novo, agrupei os termos a fim de abordar algumas possibilidades.

No primeiro deles, elegi conceitos com conotações culturais ou linguísticas mais específicas,⁵³ que aliam referências não (ou não tão) imediatas aos trabalhos. Nessa porção da análise, sempre mencionarei a obra a que as respostas se referem, no intuito de tornar sua visualização mais clara: *Conjunção adversativa* – “monumento”, “ressignificação” e “Sophie Calle”; *Demônio pessoal* – “sincronismo”, “sinergia” e “*beautification*”; *Qual é o nome do meu irmão?* – “Anúbis”, “Cérbero” (duas ocorrências), “Cruella”, “mitológicos” e “Freud”. A gama de fontes vai desde desenhos animados, com a vilã responsável pelo sequestro de filhotes, *Cruella* de Vil, do filme *101 dálmatas*; passando por palavras que sintetizam, a meu ver, questões envolvidas nas obras – *ressignificação* de um objeto (espéculo) e a *sinergia* ou o *sincronismo* da destruição da armadilha ao encontrar sua presa; até chegar a evocações históricas ou mitológicas (*Freud*, *Anúbis*, *Cérbero*, além do próprio adjetivo *mitológicos*) ou artísticas (*monumento*, *Sophie Calle*).

O próximo grupo concentra citações criadas a partir de associações com aspectos visuais das obras. Na introdução e em alguns pontos do texto até aqui, comentei a respeito do meu desejo (necessidade, talvez) de buscar isenção durante a formulação e a aplicação dos experimentos. Na análise, igualmente, o emprego de metodologias e de bases teóricas, além da demonstração e da justificativa dos caminhos seguidos visam a tornar tudo menos subjetivo. Não há como fugir, todavia, de que a minha influência na maneira como esses dados estão sendo apresentados é contundente; eu não estou somente *descrevendo* o experimento e os seus resultados – eu os interpreto, sem dúvida, e julgo até (categoria que

⁵³ É possível afirmar que todos os termos fornecidos denotam referências culturais e linguísticas, obviamente. A especificidade aqui está na proposição de outras referências, no aprofundamento e no desdobramento de significados.

aprofundarei no próximo capítulo). Mas é nessa subdivisão, a das citações, onde mais me sinto moldando as respostas, preenchendo-lhes com opiniões próprias; talvez seja reflexo do perfil mesmo da subcategoria, talvez, de novo, seja reflexo meu. Listo, com isto em mente, as palavras do agrupamento visual: *Conjunção adversativa* – “bico”, “túnel”, “chafariz”, “gancho”, “apoio”, “lacre”, “vazio”, “visibilidade”, “profundidade”, “profundo” (duas ocorrências), “ferramenta” (duas ocorrências) e “rigidez”; *Demônio pessoal* – “espinhos”, “corredor”, “catapulta”, “espelho”, “máquina”, “dentada” e “destruição”; *Qual é o nome do meu irmão?* – “conexão”. Esse último termo, por exemplo, aparece aqui pois supus que se refere aos três cães estarem *conectados* por coleiras que se unem a um mesmo ponto na parede; o que não é, a partir do conhecimento de que disponho, nem verdadeiro, nem falso.

Incluí, no terceiro grupo, ideias relacionadas aos objetos incorporados e aos animais representados nas obras – o que as coloca em terreno próximo ao de adjetivações e, ainda, de descrições; farei algumas observações a fim de demonstrar os contrastes. Começo por elencar as respostas tidas como citações: *Conjunção adversativa* – “sexualidade”, “sexo”, “sexual”, “íntimo”, com duas ocorrências, “intimidade”,⁵⁴ “penetração” e “maternidade” ; *Demônio pessoal* – “armadilha de humanos”, “tempo” e “sangue”, além de alguns termos, que destaco, contendo *opiniões* sobre armadilhas: “trapaça”, com duas ocorrências, “emboscada”, “boicote” e “covardia”; *Qual é o nome do meu irmão?* – “floresta”, “caça” e “caçador”.

Traço dois exemplos a fim de demonstrar as fronteiras antes citadas. O primeiro deles se refere às palavras de conotação sexual (abarcando íntimo, intimidade e penetração⁵⁵): uma coisa é dizer que o espéculo utilizado na obra serve para exame ginecológico, uma verdade, logo descritiva. Já assimilá-lo, ou o próprio trabalho artístico, a uma vagina sugere uma operação interpretativa, como se abordou nas *adjetivações*. Por fim, atribuir conteúdo sexual ao espéculo (objeto médico) inserido na parede em *Conjunção adversativa* é uma construção de sentido ainda maior, recontextualizando mesmo aquilo que está exposto, de modo que encaro os termos como citações. Reitero aqui a noção de gradação referida mais cedo no texto, bem como que não há hierarquia entre essas classificações. A intensificação na atribuição de significado também pode ser acompanhada em *Demônio pessoal*: constatar que o objeto adaptado na obra se trata de uma armadilha é imediato (e uma verdade, logo

⁵⁴ A ocorrência de adjetivos aqui, de novo, se explica por guardarem o mesmo sentido dos substantivos que recaíram nesta categoria.

⁵⁵ Sei que penetração não aduz *só* sentido sexual, mas costuma ser empregado nele, então tomo assim o termo.

descrição); em um segundo momento, percebe-se o paradoxo da fragilidade de sua construção com vidro (*adjetivação*), que é bem menos *interpretativo* do que chamar o objeto de “trapaça” ou “covardia” – *citações*.

Percebo, além disso, em algumas palavras dessa subcategoria relativas a *Qual é o nome do meu irmão?*, a influência do texto que acompanha a obra. Por exemplo: “busca”, “ausência”, “morte”, com duas ocorrências, e a já citada “Freud” – relembro que o escrito conta, em tom psicanalítico, a descoberta do narrador sobre o aborto de sua mãe em razão do ataque de três *dobermanns* e a tentativa de resgatar o irmão morto em sonho. De novo, são interpretações minhas que se sobrepõem às informadas pelos participantes. Eis que penso já ter feito isto bastante, o grupo final foi batizado de “inevidentes” ou “indecifráveis” (tenho minhas teorias, claro, sobre estas palavras, mas com maior *margem de erro*, pelo que as deixo falar por si); identifico só em alguns casos as obras a que se relacionam, por se tratar de repetições: “sodomismo”, “realidade”, “cerebelo”, “linguagem” e “impressão” (*Qual é o nome do meu irmão?*), “civilização”, “olhar”, “ligação”, “marcas”, “humanos”, “força”, “surgimento”, “instinto”, “dificuldades”, “interior”, “*sobriedades*”, “segredos”, “equação”, “vida”, “conexão” e “natureza” (*Conjunção adversativa*). As citadas repetições não deixam de ser interessantes, aliás: “natureza”, quando aduzida em relação a *Demônio pessoal*, foi tida como uma *adjetivação*; mas, quanto a *Conjunção adversativa*, parece-me uma *citação*.

Por fim, comento um caso único, que ocupa a segunda linha das tabelas já apresentadas: um dos participantes forneceu, em vez de *uma* palavra, o que parecem ser títulos para os trabalhos. Para *Conjunção adversativa*, “O nascimento”; *Demônio pessoal*, “Você erra se quiser”, e *Qual é o nome do meu irmão?*, “Guardião do infinito”. Comentei antes que evitei indicar os títulos no formulário, para não induzir leituras por parte dos “descritores”. Não sei precisar, então, se este participante conhecia os títulos das obras e resolveu reformulá-los, ou se nem teve contato com eles.

Faço breves considerações finais, reservando maiores comentários para a conclusão do trabalho. Não obstante meu objetivo fosse ampliar a visão sobre as obras, tenho que esse primeiro experimento me aproximou do público – justo o que me afligia antes de fazê-lo –, quiçá porque, na linha de Didi-Huberman, as impressões sobre as obras refletem as subjetividades dos participantes, quiçá porque, no fundo, eu me identifiquei mais com ele do que presumia no início. Apesar de já me sentir íntima das palavras, que mastiguei de novo e

de novo antes de formular os resultados aduzidos, creio que ainda há espaço para trabalhá-las, quem sabe o farei de novo, a partir de novas perspectivas, no futuro. A baixa incidência de descrições (conforme o parâmetro indicado) foi uma surpresa bem-vinda: o estudo seria tão interessante se eu tivesse recebido apenas o que demandei, ou antes, o que pensava que gostaria de receber dos espectadores? Aprofundo essas questões e trago outras no próximo experimento, inspirado por uma obra de Sophie Calle, artista constante de umas das respostas do questionário (o último aplicado, aliás).

3. Experimento II: incorporando Sophie Calle

3.1 Introdução

A inspiração do segundo experimento que realizei para este TCC serviu, como consta da introdução do trabalho, de força disparadora para a pesquisa como um todo. Refiro-me à série intitulada *Purloined (Roubado)*, desenvolvida a partir dos anos 1990, por Sophie Calle, e assim descrita por Peggy Phelan, no citado artigo que encontrei ao acaso, *The ontology of performance: representation without reproduction (A ontologia da performance: representação sem reprodução, 1993)*:

A artista francesa Sophie Calle [...] fotografou as galerias do Isabella Stewart Gardner Museum em Boston. Inúmeras pinturas valiosas foram roubadas do museu em 1990. Calle entrevistou diversos visitantes e membros da equipe do museu, pedindo que eles descrevessem as pinturas roubadas. Ela então transcreveu esses textos e colocou-os próximo às fotografias que tirara da galeria. O trabalho dela sugere que as descrições e memórias das pinturas constituem a “presença” continuada delas, a despeito da ausência das pinturas mesmas. Calle indica uma noção de troca interativa entre o objeto artístico e o observador (PHELAN, 2012, p. 112).⁵⁶

Por meio de buscas em livros e na *internet*, não localizei as obras produzidas por Calle a partir dos roubos em Boston; mas logrei encontrar outras da série, envolvendo trabalhos

⁵⁶ Tradução livre do original: “The French-born artist Sophie Calle [...] has photographed the galleries of the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston. Several valuable paintings were stolen from the museum in 1990. Calle interviewed various visitors and members of the museum staff, asking them to describe the stolen paintings. She then transcribed these texts and placed them next to the photographs of the galleries. Her work suggests that the descriptions and memories of the paintings constitute their continuing ‘presence’, despite the absence of the paintings themselves. Calle gestures toward a notion of the interactive exchange between the art object and the viewer”.

furtados de propriedade da Tate Britain, em Londres, inclusive com as descrições que as acompanham. Seguem imagens e transcrições de texto introdutório e um bloco de descrições relativas a uma dessas obras, para melhor ilustrar a incorporação de *Purloined* a esta pesquisa:



Sophie CALLE (1953)
Purloined (Turner), 1998-2013
 Duas fotografias, impressões *dye destruction* sobre papel e litografia sobre papel,
 Dimensões variáveis
 Tate Modern, Londres

Introdução – Em 28 de julho de 1994, *Shade and Darkness - The Evening of the Deluge (Sombra e escuridão - A noite do Dilúvio)* e *Light and Colour (Goethe's Theory) - The Morning of the Deluge - Moses Writing the Book of Genesis (Luz e cor - Teoria de Goethe - A manhã do Dilúvio - Moisés escrevendo o Livro de Gênesis)*, de J.M.W. Turner, foram roubadas do *Kunsthalle* em Frankfurt. As duas pinturas estavam emprestadas da Tate em Londres. Em frente aos dois novos quadros de Turner que tomaram o lugar delas na Tate Britain, eu convidei curadores, guardas e outros membros da equipe de funcionários a descrever as obras desaparecidas. Após negociações

secretas com a máfia iugoslava, *Shade and Darkness* voltou para Londres em julho de 2000, e *Light and Colour* próximo ao Natal de 2002.⁵⁷

Texto – Como eu sempre digo, um Turner é um Turner é um Turner. Nós termos tantos deles. Na Tate, sempre houve uma sala com obras do final da carreira de Turner e essas duas pinturas quase sempre estiveram ali. Coisas da Bíblia, elas tinham a ver com o Dilúvio - a noite anterior e a manhã seguinte; e também havia alguma coisa relacionada ao Goethe nelas. Eu me recordo do tema, mas não consigo me lembrar das figuras ^{*58} [...] Eu não esqueci dessas pinturas. Elas ainda existem em arquivos. *Shade and Darkness* era a n. 00531, *Light and Colour* era a n. 00532. Trinta e um centímetros. Ambas pintadas com óleo e resina, no final da vida do Turner, por volta de 1834. Sem assinatura. Roubadas em uma quinta-feira, 28 de julho de 1994, às 22h12 do *Kunsthalle* em Frankfurt. Vinte e quatro milhões de libras pelo par * Telas octogonais iguais, com o mesmo formato, mesmo tipo de composição, como um vórtex. Uma repleta de uma luz dourada, a outra parecia nublada. É isso que eu consigo lembrar. Eu me ocupo das posições de armazenamento das coisas. Ambas estavam na posição C047, onde agora estão as molduras delas. Vazias * [...] Pinturas que confundem, que não foram feitas para admirar. Elas deixam você desorientado quanto ao que diabos Turner achava que estava representando. Há maneiras muito mais claras de mostrar o Dilúvio, Moisés escrevendo o Livro de Gênesis não me convence em nada, e eu acho a teoria do Goethe difícil de entender. Como mediador, eu evitava mencioná-la, e sempre tive medo que alguém do público dissesse: “Me conte exatamente o que isto significa?”. Da maneira como eu vejo, elas eram demonstrações da teoria de Goethe por Turner, como exercícios, e é por isto que eu não gosto delas, eu não quero ter que lutar com a teoria da cor de ninguém para entender o que está acontecendo em uma pintura. A vida é muito curta * Coisas completamente malucas e extraordinárias. Pinturas muito famosas. Inacreditavelmente ousadas, únicas, fortemente emotivas. A mais clara parecia sangrar cores. Há um tom ultramarino, cromo, laranja, amarelo dourado no centro, sem muito vermelho, um marrom quente. Boas cores para se admirar, cores puras – não misturadas –, e você percebe mais e mais cores conforme se aproxima. Torna-se quase uma pintura abstrata. A *The Evening* causava muita ansiedade, perturbadora; você era sugado para dentro daquele espaço sublime, perdendo o fôlego naquele terror negro e indistinto. Era uma sucessão de azuis escuros, roxos e pretos, representando, aparentemente, tristeza, tragédia, perda. Uma incrível composição rodopiante, eu acho que era a ideia dele de um homem preso no vórtex, puxado por seu destino. No centro, há um maravilhoso e ofuscante branco * O interesse delas era intelectual. Elas foram pintadas por alguém que entendeu o impacto da tecnologia, mas não tinha uma visão muito otimista do resultado da civilização. Eram sobre a inevitabilidade do declínio. Eu as associava com

⁵⁷ Tradução livre do original: “Introduction – On July 28, 1994, *Shade and Darkness-The Evening of the Deluge and Light and Colour (Goethe's Theory)-The Morning of the Deluge-Moses Writing the Book of Genesis*, by J.M.W. Turner, were stolen from the *Kunsthalle* in Frankfurt. The two paintings were on loan from the Tate in London. In front of the two new Turners that took their place at the Tate Britain, I asked curators, guards, and other staff members to describe the missing works. After secret negotiations with the Yugoslav mafia, *Shade and Darkness* came back to London in July 2000, and *Light and Colour* around Christmas 2002”. Disponível em: https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1/purloined-turner/27764. Acesso em 19 de novembro de 2018.

⁵⁸ Presumo que os asteriscos indicam a troca de “descritores”.

algo trágico e extremamente inteligente, mas de uma maneira um tanto complexa [...]”.⁵⁹

A exemplo do que ocorreu com Thenot, não tive acesso a maiores detalhes sobre como Calle conduziu seu experimento – ainda que, ao contrário do primeiro, ela não o tenha assim chamado; mas sei que consistia nisto: em demandar *descrições* (específica e oralmente) de obras desaparecidas a funcionários dos museus aos quais elas haviam pertencido. Dois aspectos, em especial, da série *Purloined*, me instigaram: primeiro, a ideia de que *pedaços* da obra sobrevivem no olhar dos espectadores, de que as impressões deles são indispensáveis para invocar a sua presença, e, depois, a abordagem de uma faixa específica de público – os funcionários de diversas áreas de museus. Esse experimento ocupa o capítulo intermediário deste trabalho em função disso: encaro-os, de maneira geral, nem como espectadores leigos, nem como especializados; por mais que alguns possam ocupar posições (de destaque até) no campo. A forma de coleta das descrições, por meio de entrevista, torna as impressões aduzidas menos *solenes* ou embasadas teoricamente, de regra, daí o aspecto intermediário – lembro que no primeiro capítulo houve o pedido de uma só palavra e, no terceiro, cuidar-se-á de textos.

No mais, percebe-se que Calle tentou evocar, na série, um tipo de experiência diversa daquela que o visitante médio de museu estabelece com a obra de arte, ela buscou a

⁵⁹ Tradução livre do original: “As I always say, a Turner is a Turner is a Turner. We've got so many. At the Tate, there's always been a room of late Turners and those two paintings had almost always been there. Biblical stuff, they had to do with the Deluge-the night before, the morning after; and it had stuff about Goethe in it. I remember the theme but I can't remember the pictures * [...] I haven't forgotten those paintings. They still exist in the files. Shade and Darkness was no. 00531, Light and Colour was no. 00532. Thirty-one inches. Both painted with oil and resin, late in Turner's life, around 1843. Not signed. Stolen on Thursday, the 28th of July, 1994, at 10:12 p.m. from the Kunsthalle in Frankfurt. Twenty-four million pounds for the two of them * Same octagonal canvas, same format, same kind of circular composition, like a vortex. One filled with golden light, the other sort of cloudy. That's as much as I can remember. I'm concerned with positions of things in the storage. They were both in the position C047, now occupied by their carrying frames. Empty ones [...] * Paintings that puzzle, not paintings that one admires. They left you bewildered as to what on earth Turner thought he was representing. There are much clearer ways of depicting a deluge, Moses writing the Book of Genesis doesn't grab me at all, and I found Goethe's theory difficult to understand. As a guide, I avoided mentioning it, and I always feared that somebody in the audience would say : "Tell me exactly what you mean by that?" As I understand it, they were Turner's demonstration of Goethe's theory, like an exercise, and that's a reason why I didn't like them, I didn't want to have to grapple with anybody's theory of color in order to understand what's going on in a painting. Life is too short * Completely crazy, extraordinary things. Very high-profile paintings. Unbelievably bold, single minded, strongly emotive. The light one was was bleeding colors. There is an ultramarine shade, chrome, orange, golden yellow in the heart, not much red, warm brown. Good colors to look at, pure colors -not mixtures-that you noticed more and more as you got closer. It becomes like an abstract painting. The Evening one was very anxious-making, disturbing, you were sucked into this sublime space; you lost your breath in this dark and indistinct terror. It was a succession of dark blues, purples and blacks. Those apparently represented sadness, tragedy, loss. A wonderful, swirling composition, which I think was his idea of man trapped in the vortex, sucked into his fate. And in the center this marvelous, blinding white * Their interest was intellectual. They were painted by someone who understood the impact of technology but didn't have a very optimistic view of the outcome of civilization. It was about the inevitability of decline. I associated them with something tragic and extremely intelligent, but in a rather overcomplicated way [...]”. Disponível em: https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1/purloined-turner/27764. Consulta em 19 de novembro de 2018.

convivência dessas pessoas com as obras, o que permitiu que se lembrassem delas, mesmo desaparecidas. E também uma percepção diversa da materialidade (efetiva) das obras de arte, enquanto *coisas* a serem armazenadas, transportadas, roubadas. Vejo, quiçá pela parcialidade de minha mirada, duas grandes questões do primeiro experimento ecoarem aqui. A começar pela diferença de discurso sobre arte e sobre objetos “normais”, cogite-se que fosse um policial a pedir descrições do que foi furtado para os funcionários dos museus, o que eles replicariam? Além disso, a artista francesa parece, como me ocorreu, ter recebido mais interpretações do que descrições. Enfim, decidi replicar sua abordagem, mesmo que me faltasse a ausência – até onde sei os trabalhos da Ío estão sãos e salvos – com os funcionários do Santander Cultural, a fim de comparar esse *locus* específico de descrição com os demais.

3.2 Materiais e métodos

Depois das duas tardes em que apliquei os formulários ao público, passei ainda outra (a do dia 27 de julho de 2018) no Santander Cultural, à disposição dos funcionários que quisessem participar da pesquisa. Entrevistei-os (oralmente) em uma sala da biblioteca da instituição, de onde não era possível ver as obras que, naquela data, ainda estavam em exposição. A distância física foi uma tentativa de replicar a ausência que serviu de ponto de partida para Sophie Calle – de modo que se pode contestar a falta de distância temporal. Não sei, de qualquer modo, o quanto *testar* a memória dos participantes “melhoraria” o resultado (nem consigo pensar em um parâmetro para tanto)⁶⁰; outrossim, não consegui descobrir quanto tempo depois dos roubos Calle contatou seus “descritores” e, finalmente, houve alguma resistência a que eu realizasse a pesquisa por parte do museu (voltarei a isto a seguir), de modo que me pareceu melhor fazê-la em um só bloco, em vez de retornar depois de um período arbitrário para entrevistar os funcionários.

Na esteira da artista, o meu intuito era colher descrições orais de funcionários dos mais variados setores; inclusive aqueles sem formação ou atuação no campo artístico (de novo, no sentido *bourdiano*). Sobretudo porque, pelo que pude observar nos dias anteriores, aqueles que tinham maior contato, no sentido de convivência, com as obras eram os seguranças, vez que não havia projeto educativo relacionado à exposição *RSXXI – Rio Grande do Sul*

⁶⁰ Lembro da ausência de objetivo predeterminado para os experimentos.

experimental. No entanto, a instituição não permitiu que eles participassem do estudo; assim, conversei apenas com profissionais graduados nas áreas de artes e comunicação, atuantes na administração, na comunicação, na montagem, no setor educativo e na biblioteca do Santander Cultural. Foram seis entrevistados ao todo; o que corresponde aos funcionários que se dispuseram a fazer parte do estudo. Não vi sentido em preestabelecer um número de participantes para este experimento, de modo que deixei de fazê-lo, respeitando a vontade dos funcionários. A propósito, informei a direção da instituição a respeito da pesquisa e de quando estaria lá para realizá-la, o que foi repassado, até onde sei, aos demais setores.

As entrevistas foram conduzidas com um só entrevistado no interior da sala, além de mim, sentada diante dele. Todos os funcionários foram advertidos de que haveria a gravação da conversa, sendo que assinaram termos anuindo com isso e com o uso do conteúdo neste trabalho. Antes de começar, apresentei-lhes, brevemente, a mim mesma e a pesquisa, referindo a série de Sophie Calle. Houve a formulação de um único questionamento – ou, de novo, instrução: a descrição das obras em exposição da dupla Ío. Diante do pressuposto da ausência das obras, e em razão da escolha de não fornecer o título ou uma descrição minha dos trabalhos, mostrei a eles imagens – as mesmas reproduzidas aqui –, a fim de indicar sobre qual dos três trabalhos eles falariam a seguir. Não propus outras perguntas, nem interrompi de maneira alguma os “descritores”; também deixei claro desde o início que eu não interviria, e que eles poderiam falar o que e o quanto achassem necessário. O objetivo, mais uma vez, era o de não influenciar as descrições fornecidas, conduzindo-as de algum modo. Cinco minutos foi a duração média das sessões – sete minutos e 17 segundos, a mais longa, um minuto e 40 segundos, a mais curta.

Segue a garantia de anonimato do primeiro experimento. Não revelarei nem o nome e nem o cargo ocupado pelos “descritores” na instituição, embora se possa presumir pelos testemunhos de alguns. Já referi que os entrevistados formam um grupo relativamente homogêneo em face de sua formação, mas reforço que não existem pretensões sociológicas no estudo, de modo que não há maior interesse em revelar os postos de trabalho que ocupam no Santander Cultural (quijá em um futuro estudo). A fim de identificar, pois, os participantes, chamarei-os de “descritor” e lhes atribuirei um número, de 01 a 06. A seguir, têm-se as transcrições das respostas recebidas. A respeito delas, esclareço que fiz pequenas correções gramaticais e de conjugação verbal, bem como suprimi expressões repetidas ou frases

cortadas, indicadas com “[...]”, a fim de facilitar a leitura, mantendo ao máximo a integridade do que foi dito pelos entrevistados. As repostas estão, de novo, divididas por obra, seguindo a ordem alfabética do experimento anterior, alguns comentários foram destacados, quando necessário.

Obra	Descrições – Descritores n. 01:
<i>Conjunção adversativa</i>	Objeto perigoso, que machuca, que provoca repulsa.
<i>Demônio pessoal</i>	Objeto que machuca.
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	Medo, grotesco.
Comentário geral	<p>São objetos que provocam uma repulsa, particularmente, não gosto [...]. Eu sei que na arte não existe “gosto” ou “não gosto”, mas tem objetos e materiais que nos aproximam, e outros que nos repulsam; esses trabalhos, no geral, me repulsam [...]. Eu acho que os trabalhos falam muito sobre violência, agressividade, tortura, talvez até “aquela coisa” de querer fugir do “bonitinho” da arte, de que tem que ser “coloridinho”, para colocar na parede, para decorar. São coisas que perturbam, acho que é a proposta dos artistas, e como eu não gosto muito de filmes agressivos, que induzam ou transmitam algum sentimento ruim, eu não gosto muito do trabalho deles. Tem alguns trabalhos que, apesar de falarem sobre violência, agressividade, tu tens uma relação, tu gostas; tem outros que não. Mas eu entendo a proposta deles [artistas] [...], justamente, eles querem falar sobre esses assuntos, é o tema que interessa para eles: chocar, repulsa, nojo, provocar essas coisas no público, esses sentimentos. Aquele trabalho que fala de estupro, de aborto, de violência, me afasta. Eu tenho uma coisa mais, talvez, infantil, do que é “bonitinho”, “coloridinho”, “fofinho”, que dá um aconchego, um acolhimento, mas eu sei que a função da arte não é esta, não é que tu gastes, mas que te provoque alguma coisa, que te questione, que te perturbe, justamente para tu questionares, ou entenderes a história, para tu estares “por dentro” da violência contra a mulher e esse tipo de coisa que é importante questionar e pensar sobre, mas que a gente acaba evitando; “olhos que não vêem, coração que não sente”. A miséria, a pobreza, a dor, se tu não vês, aquilo não te afeta, mas se tu vês e vais a fundo, aquilo começa a te prejudicar, como se o estupro ou o aborto fossem provocados em ti, então tu sofres. E o que nós queremos é não sofrer. [...] As obras deles instigam bastante coisa, no sentido de que além de “gostar” ou de “não gostar”, tu tens o que falar, eu acho que é isto, tu consegues desenvolver muitos questionamentos sobre a nossa realidade, sobre a violência. Violência acho que faz parte do ser humano; o ser humano é agressivo, a violência está dentro de nós. Claro que é mais fácil praticar a violência contra uma pessoa que é mais frágil; com uma mulher, com uma criança; mas a própria criança, a própria mulher também tem agressividade.</p>

Obra	Descrições – Descritores n. 02:
<i>Conjunção adversativa</i>	<i>Ready-made</i> , me parece uma “daquelas coisas” de descontextualização. Sempre me remete ao [Marcel] Duchamp, eu acho sempre muito parecido. Eu fico pensando que o “cara” [Duchamp] fez isto há tanto tempo e fez tão bem, que insistem tanto em se aproximar, mas ninguém vai chegar perto. Acho que já passou aquele momento, nunca vi uma “grande sacada”. Agora este sim [Duchamp] foi o melhor que eu vi.
<i>Demônio pessoal</i>	Frágil. Como eu trabalho há muito tempo com montagem de exposições... É [...] um trabalho que fica no chão, baixo, perigoso, oferece risco pro público, a obra em si corre muito risco. Eu acabo tendo uma visão muito técnica, quando eu olho “aquela coisa” no chão, eu já me preocupo.
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	Esse [trabalho] eu já acho mais legal. Ele é mais agressivo. Mas eu acho ele, de certa maneira, caricato, porque, na verdade, ele não vai te atacar, [...] ele tem uma certa empatia. Ele pretende ser assustador, mas não assusta tanto quanto gostaria, é o que me parece.

Obra	Descrições – Descritores n. 03:
<i>Conjunção adversativa</i>	É um trabalho novo da Ío, que eu não conhecia, mas, para mim, sempre existe [nas obras] um texto subliminar, alguma coisa que está em uma camada não muito acessível. Há um segredo, uma chave para encontrar isto. Até pelo fato de ela estar na parede, ela evoca, justamente, isto, um dispositivo conectado na parede do espaço expositivo, que não está pendurado, está anexado, ele interfere, ele entra dentro desse espaço, quase como um <i>site specific</i> . Um dispositivo que interfere, que arranha, que machuca esse espaço, e cria um corpo, uma amálgama entre um objeto cotidiano, simples, com funcionalidades diversas, mas ali, ele perde a sua função objetiva, específica, ele passa a ser um dispositivo de ruído, de incômodo, de relação.

Obra	Descrições – Descritores n. 03:
<i>Demônio pessoal</i>	Esse [trabalho] também é um apontamento de discurso que está lá, engendrado nesse mecanismo. Ele me parece justapor agressividade, força, delicadeza, fragilidade. É uma armadilha, mais uma vez, um dispositivo, uma ferramenta, um instrumento reconhecível; uma armadilha para prender lobos, ou feras. Como eu já conhecia esse trabalho um pouco mais também, se ela apreende isto que ela parece esperar... Tem a coisa do tempo também, do objeto em suspensão, aguardando, uma armadilha mesmo, que aguarda pacientemente a sua presa. Mas, ao menos tempo, ela é fadada à própria morte, no momento em que ela se fechar... Se a presa é frágil, ela também assume, nesse instante, a própria fragilidade: ambos morrem, ambos se prendem, se amalgamam juntos, mais uma vez [como na obra anterior], se unem, se <i>corporificam</i> .
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	São três cabeças, três cães... [...] Mais uma vez, esse trabalho estabelece uma relação com o espaço. Eles [os cães] estão contidos, de novo, existe a presença dessa agressividade, disso que é ameaçador, mas contidos por essa – eu não sei que material é aquele – corda, que os prende, subtraindo dali o corpo. Talvez nesses cães, que parecem raivosos, a anatomia desses bichos... Para que nós percebamos que um animal, no caso um cão, está tendo uma atitude agressiva, isso tudo vai acontecer na cabeça. Ele não vai comunicar isto com as patas, ou com nenhuma parte do corpo. Parece que a escolha da cabeça é, justamente, por isso, essa parte da anatomia que vai comunicar essa intencionalidade, mas que está contida. Eles parecem pretender direções diferentes; ao mesmo tempo, eles só se acessariam entre eles mesmos, se eles pudessem se movimentar, de fato, só conseguiriam alcançar eles mesmos. Há uma espécie de conluio, de cumplicidade, não é parceria simplesmente. Se não me engano o título é “Qual é o nome do meu irmão?”. É muito interessante porque “irmão” também tem essa ideia de cumplicidade, tem outras “historinhas”. A Ío busca muita leitura também, tem muitas coisas da mitologia e da literatura presentes nos trabalhos deles... E traduzir isto em imagem, em instalação, em situação visual é, realmente, um desafio, e acho que eles conseguem muito bem isto. Um texto, lido por mais pessoas, sofre possibilidades de leitura, interpretações diferentes, é rico por isto.

Obra	Descrições – Descritores n. 04:
<i>Conjunção adversativa</i>	Objeto super-identificável, ao menos para as mulheres, que dentro do espaço expositivo tem uma outra conotação.

Obra	Descrições – Descritor n. 04:
<i>Demônio pessoal</i>	Objeto bastante atraente, de difícil entendimento, mas que revela no seu interior, quanto tu te dás conta do centro, um pouco de mim, um pouco da pessoa que está visualizando, ali dentro daquele local complexo.
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	Trabalho bastante forte e quase agressivo, remete a muitas coisas de violência.

Obra	Descrições – Descritor n. 05:
Comentário geral	Eu tenho que falar sobre o que eu achei da obra? A minha impressão? <i>R: Como tu quiseres, é livre.</i>
<i>Conjunção adversativa</i>	Eu gosto dela [da obra], porque ela é um pouco rebelde... Como a dupla [Ío] trabalha com questões de transgressão, eu acho que foi proposital eles terem utilizado uma obra com esse tipo de referência, uma vagina, num espaço como o Santander [Cultural] hoje, em função do que ocorreu [com a exposição <i>Queermuseu</i>]... Por causa disto, eu gostei.
<i>Demônio pessoal</i>	Essa [obra] eu conheço também, é <i>Demônio pessoal</i> . Eu não gosto muito dessa obra, são questões pessoais... Não é por causa do tema dela, nem do que ela quer dizer. Mas eu acho que não ficou legal o objeto naquele sentido e a referenciação que se fez em relação ao título do trabalho. Por isto, eu não gostei muito, achei que não ficou muito objetivo. Eu sei que não precisa ser objetivo, mas como eu sou bibliotecário, eu tento buscar objetividade em tudo. Então, eu não gostei disto. Sempre que eu vou visitar museus, obras de arte, eu tento criar vínculos que sejam objetivos para mim, e eu não vi uma ligação muito perfeita nessa obra.
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	Essa [obra] eu também gosto, porque ela é pulsante, parece que a obra está em movimento. Os cachorros no chão, com as cordas; a impressão é de que, realmente, os cachorros, se não fossem as cordas, eles iriam pular “na tua cabeça”. Há essa questão de movimento.

Obra	Descrições – Descritor n. 06:
<i>Conjunção adversativa</i>	Essa obra parece um instrumento médico, cirúrgico, me faz lembrar... Não conheço muita coisa sobre medicina... Me faz lembrar um tipo de alargador, usado para se abrir cortes cirúrgicos, ou até para obstetrícia... Não sei, já vi coisas parecidas em seriados médicos (<i>riso</i>). E esse objeto está inserido direto na parede da sala expositiva, como que forçando a entrada através de uma fenda, que antes não existia nesse espaço. Passa uma ideia de penetração forçada, abertura forçada de uma passagem dentro do espaço expositivo.
<i>Demônio pessoal</i>	Essa obra me parece ser um tipo de armadilha usada para caçar animais de grande porte na floresta. Mas ela foi feita com um material fora do normal, pelo que eu sei, de vidro, e não de metal, como normalmente é feito. A sensação que eu tenho em relação a ela... Eu não tenho muito contato, não li ou estudei sobre a obra, então o que eu tenho é uma sensação como público mesmo de arte contemporânea, mais do que como uma pessoa que trabalhou na exposição nesse caso... Ela passa [a obra], apesar dessa aparência geral de armadilha ou de agressão, uma sensação de fragilidade, em função do material com que ela foi feita, vidro. Ela é praticamente um objeto inviável, que não se realiza no seu propósito original, mas que está modificado pela construção que eles [os artistas] fizeram desse objeto.
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	Essa última obra é, para mim, a mais misteriosa das três, na verdade, para leitura da imagem, são três cabeças de cachorro, colocadas junto ao chão, cada uma delas sai de um tipo de guia ou coleira, e essas guias estão presas juntas, penduradas por uma argola na parede da sala expositiva. Quando eu tive a oportunidade de visitar a exposição, eu acabei pensando no arquétipo do Cérbero, do cachorro de três cabeças, mas não consegui muito construir uma narrativa desse obra em relação às outras para além disto. Talvez tenha “a ver” com a ideia de entrada existente na primeira obra, ou de fenda, ou de espaço no qual se entra de uma maneira forçada... Esse bicho está ali como um tipo de guardião, uma função tanto de cachorros normais, quanto do Cérbero.

Meu plano inicial era aplicar metodologias diferentes nos três capítulos desta monografia, tratando-os, de certa forma, como experimentos únicos, pesquisas autônomas. A despeito desse desejo, há de se reconhecer que o fato de todos envolverem as mesmas obras, em um mesmo contexto temporal e espacial, além da minha ingerência sobre a execução (quase) simultânea deles, conecta-os em vários níveis. Cheguei a flertar com a possibilidade de empregar história oral nesse segundo capítulo, dada a forma de coleta das descrições aqui tratadas. Não há como ignorar, contudo, que muitas palavras obtidas no experimento I repetem-se nas transcrições acima. Todos os “descritores” desse segundo experimento utilizaram pelo menos um, quando não vários, dos trezentos termos recolhidos em questionário e aduzidos no capítulo anterior. Nesses moldes, começar uma nova análise, “do zero”, seria desperdiçar uma oportunidade que se mostra bastante profícua.

Decidi, portanto, realizar uma análise de conteúdo também neste experimento, com a repetição das categorias construídas no primeiro capítulo: descrições (enunciados verdadeiros *ou* falsos) e interpretações (enunciados *nem* verdadeiros, *nem* falsos). E, também, das subcategorias de interpretação: adjetivações (elaboradas a partir da obra ou do objeto que a integra); sensações (elaboradas a partir do sujeito) e citações (elaboradas a partir de referências externas). Surgiu, além disso, a necessidade de criar uma nova categoria: **juízos**. Para além de indicar características minimamente consensuais da obra (descrição) ou atribuir-lhe significados e relações possíveis (interpretação), no julgamento, existe a formulação de um juízo de aprovação ou reprovação do trabalho artístico, a partir de parâmetros selecionados pelo próprio emissor. Não obstante se trate de uma tarefa tradicional da crítica de arte, Matthews não faz qualquer referência a juízos em seu artigo utilizado até aqui. Assim, recorro a Barrett: “Quando os críticos interpretam as obras de arte, buscam determinar sobre o que elas tratam. Quando julgam as obras de arte, visam determinar se a obra é boa ou não, por que e de acordo com quais critérios” (BARRETT, 2014, p. 132).

A nova categoria conta, ainda, com três subcategorias, divididas conforme o “alvo” do julgamento emitido pelos “descritores”: sobre a obra, sobre os artistas, sobre arte (contemporânea) em geral. Essas indicações ficarão mais claras, como ocorreu no primeiro capítulo, no tópico seguinte, em que especificarei os excertos classificados em cada sub e categoria, discutindo-os e aprofundando as reflexões.

3.3 Resultados e discussão

Começo por reproduzir o quadro com as transcrições das entrevistas, trazendo, agora, a identificação por cor dos trechos relacionados a cada categoria e subcategoria, a exemplo do que ocorreu no primeiro experimento. A legenda deste, aliás, foi mantida, a fim de favorecer a compreensão: descrições estão destacadas em cinza; adjetivações, em verde; sensações, em amarelo, e citações, em azul. Somam-se a essas referências a da nova classe, também apresentada por meio das subcategorias diretamente: destaque roxo, julgamentos sobre as obras; vermelho, sobre os artistas, e laranja, sobre arte.

Também apresento numerações junto com a legenda mais adiante, relativas ao número de trechos ou *unidades* de entrevista enquadradas em cada sub ou categoria. Claro que a contagem aqui é menos rigorosa do que no experimento I, em que as palavras formavam itens perfeitamente homogêneos (ou quase). Como no primeiro caso, as unidades de significação foram estabelecidas com base em seu sentido, ou *tema*; trata-se de excertos maiores ou menores englobando uma só e a mesma ideia (correspondente a uma das sub ou categorias). As nomenclaturas indicadas partem do seguinte trecho de Bardin: “[...] o tema é a unidade de significação que se liberta naturalmente de um texto analisado segundo certos critérios relativos à teoria que serve de guia à leitura. O texto pode ser recortado em ideias constituintes, em enunciados e em proposições portadores de significados isoláveis” (BARDIN, 2011, p. 135).

Adianto, ainda, que estão em **negrito**, ao longo das transcrições, palavras que repetem diretamente as respostas obtidas no primeiro experimento – ou que aduzem sentido muito próximo a elas, situação em que os termos específicos foram colocados entre colchetes ao lado. Farei maiores comentários sobre isto no final. Segue a tabela, enfim, onde se poderá melhor visualizar todas essas observações.

	Interpretações (43/75)	Julgamentos (22/75)
● Descrições (10/75)	● Citações (9/43)	● Sobre a obra (12/22)
	● Sensações (22/43)	● Sobre os artistas (6/22)
	● Adjetivações (12/43)	● Sobre arte (4/22)

Obra	Descrições – Descritor n. 01:
<i>Conjunção adversativa</i>	Objeto perigoso , que machuca [dor], que provoca repulsa.
<i>Demônio pessoal</i>	Objeto que machuca [dor].
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	Medo , grotesco .
Comentário geral	<p>São objetos que provocam uma repulsa, particularmente, não gosto [...]. Eu sei que na arte não existe “gosto” ou “não gosto”, mas tem objetos e materiais que nos aproximam, e outros que nos repulsam; esses trabalhos, no geral, me repulsam [...]. Eu acho que os trabalhos falam muito sobre violência, agressividade, tortura, talvez até “aquela coisa” de querer fugir do “bonitinho” da arte, de que tem que ser “coloridinho”, para colocar na parede, para decorar. São coisas que perturbam, acho que é a proposta dos artistas, e como eu não gosto muito de filmes agressivos, que induzam ou transmitam algum sentimento ruim, eu não gosto muito do trabalho deles. Tem alguns trabalhos que, apesar de falarem sobre violência, agressividade, tu tens uma relação, tu gostas; tem outros que não. Mas eu entendo a proposta deles [artistas] [...], justamente, eles querem falar sobre esses assuntos, é o tema que interessa para eles: chocar, repulsa, nojo, provocar essas coisas no público, esses sentimentos. Aquele trabalho que fala de estupro, de aborto, de violência, me afasta. Eu tenho uma coisa mais, talvez, infantil, do que é “bonitinho”, “coloridinho”, “fofinho”, que dá um aconchego, um acolhimento, mas eu sei que a função da arte não é esta, não é que tu gostes, mas que te provoque alguma coisa, que te questione, que te perturbe, justamente para tu questionares, ou entenderes a história, para tu estares “por dentro” da violência contra a mulher e esse tipo de coisa que é importante questionar e pensar sobre, mas que a gente acaba evitando; “olhos que não vêem, coração que não sente”. A miséria, a pobreza, a dor, se tu não vês, aquilo não te afeta, mas se tu vês e vais a fundo, aquilo começa a te prejudicar, como se o estupro ou o aborto fossem provocados em ti, então tu sofres. E o que nós queremos é não sofrer. [...] As obras deles instigam bastante coisa, no sentido de que além de “gostar” ou de “não gostar”, tu tens o que falar, eu acho que é isto, tu consegues desenvolver muitos questionamentos sobre a nossa realidade, sobre a violência. Violência acho que faz parte do ser humano; o ser humano é agressivo, a violência está dentro de nós. Claro que é mais fácil praticar a violência contra uma pessoa que é mais frágil; com uma mulher, com uma criança; mas a própria criança, a própria mulher também tem agressividade.</p>

Obra	Descrições – Descritor n. 02:
<i>Conjunção adversativa</i>	<p><i>Ready-made</i>, me parece uma “daquelas coisas” de descontextualização [ressignificação]. Sempre me remete ao [Marcel] Duchamp, eu acho sempre muito parecido. Eu fico pensando que o “cara” [Duchamp] fez isto há tanto tempo e fez tão bem, que insistem tanto em se aproximar, mas ninguém vai chegar perto. Acho que já passou aquele momento, nunca vi uma “grande sacada”. Agora este sim [Duchamp] foi o melhor que eu vi.</p>
<i>Demônio pessoal</i>	<p>Frágil. Como eu trabalho há muito tempo com montagem de exposições... É [...] um trabalho que fica no chão, baixo, perigoso, oferece risco pro público, a obra em si corre muito risco. Eu acabo tendo uma visão muito técnica, quando eu olho “aquela coisa” no chão, eu já me preocupo.</p>
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	<p>Esse [trabalho] eu já acho mais legal. Ele é mais agressivo. Mas eu acho ele, de certa maneira, caricato, porque, na verdade, ele não vai te atacar [ataque], [...] ele tem uma certa empatia. Ele pretende ser assustador, mas não assusta tanto quanto gostaria, é o que me parece.</p>

Obra	Descrições – Descritor n. 03:
<i>Conjunção adversativa</i>	<p>É um trabalho novo da Ío, que eu não conhecia, mas, para mim, sempre existe [nas obras] um texto subliminar, alguma coisa que está em uma camada não muito acessível. Há um segredo, uma chave para encontrar isto. Até pelo fato de ela estar na parede, ela evoca, justamente, isto, um dispositivo conectado na parede do espaço expositivo, que não está pendurado, está anexado, ele interfere, ele entra dentro desse espaço, quase como um <i>site specific</i>. Um dispositivo que interfere, que arranha, que machuca [dor] esse espaço, e cria um corpo, uma amálgama entre um objeto cotidiano, simples, com funcionalidades diversas, mas ali, ele perde a sua função objetiva, específica, ele passa a ser um dispositivo de ruído, de incômodo, de relação.</p>

Obra	Descrições – Descritor n. 03:
<i>Demônio pessoal</i>	<p>Esse [trabalho] também é um apontamento de discurso que está lá, engendrado nesse mecanismo. Ele me parece justapor agressividade, força, delicadeza, fragilidade. É uma armadilha, mais uma vez, um dispositivo, uma ferramenta, um instrumento reconhecível; uma armadilha para prender lobos, ou feras. Como eu já conhecia esse trabalho um pouco mais também, se ela apreende isto que ela parece esperar... Tem a coisa do tempo também, do objeto em suspensão, aguardando, uma armadilha mesmo, que aguarda pacientemente a sua presa. Mas, ao menos tempo, ela é fadada à própria morte, no momento em que ela se fechar... Se a presa é frágil, ela também assume, nesse instante, a própria fragilidade: ambos morrem, ambos se prendem, se amalgamam juntos, mais uma vez [como na obra anterior], se unem, se <i>corporificam</i>.</p>
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	<p>São três cabeças, três cães... [...] Mais uma vez, esse trabalho estabelece uma relação com o espaço. Eles [os cães] estão contidos, de novo, existe a presença dessa agressividade, disso que é ameaçador, mas contidos por essa – eu não sei que material é aquele – corda, que os prende, subtraindo dali o corpo. Talvez nesses cães, que parecem raivosos, a anatomia desses bichos... Para que nós percebamos que um animal, no caso um cão, está tendo uma atitude agressiva, isso tudo vai acontecer na cabeça. Ele não vai comunicar isto com as patas, ou com nenhuma parte do corpo. Parece que a escolha da cabeça é, justamente, por isso, essa parte da anatomia que vai comunicar essa intencionalidade, mas que está contida. Eles parecem pretender direções diferentes; ao mesmo tempo, eles só se acessariam entre eles mesmos, se eles pudessem se movimentar, de fato, só conseguiriam alcançar eles mesmos [prisão, limite]. Há uma espécie de conluio, de cumplicidade, não é parceria simplesmente. Se não me engano o título é “Qual é o nome do meu irmão?”. É muito interessante porque “irmão” também tem essa ideia de cumplicidade, tem outras “historinhas”. A Ío busca muita leitura também, tem muitas coisas da mitologia e da literatura presentes nos trabalhos deles... E traduzir isto em imagem, em instalação, em situação visual é, realmente, um desafio, e acho que eles conseguem muito bem isto. Um texto, lido por mais pessoas, sofre possibilidades de leitura, interpretações diferentes, é rico por isto.</p>

Obra	Descrições – Descritor n. 04:
<i>Conjunção adversativa</i>	Objeto super-identificável, ao menos para as mulheres, que dentro do espaço expositivo tem uma outra conotação.
<i>Demônio pessoal</i>	Objeto bastante atraente, de difícil entendimento, mas que revela no seu interior, quanto tu te dás conta do centro, um pouco de mim, um pouco da pessoa que está visualizando, ali dentro daquele local complexo [espelho].
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	Trabalho bastante forte e quase agressivo , remete a muitas coisas de violência .

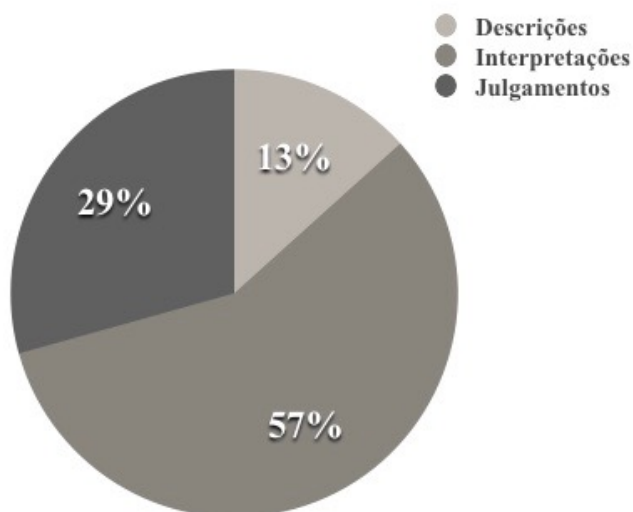
Obra	Descrições – Descritor n. 05:
<i>Comentário geral</i>	Eu tenho que falar sobre o que eu achei da obra? A minha impressão? <i>R: Como tu quiseres, é livre.</i>
<i>Conjunção adversativa</i>	Eu gosto dela [da obra], porque ela é um pouco rebelde... Como a dupla [Ío] trabalha com questões de transgressão, eu acho que foi proposital eles terem utilizado uma obra com esse tipo de referência, uma vagina , num espaço como o Santander [Cultural] hoje, em função do que ocorreu [com a exposição <i>Queermuseu</i>]... Por causa disto, eu gostei.
<i>Demônio pessoal</i>	Essa [obra] eu conheço também, é <i>Demônio pessoal</i> . Eu não gosto muito dessa obra, são questões pessoais... Não é por causa do tema dela, nem do que ela quer dizer. Mas eu acho que não ficou legal o objeto naquele sentido e a referenciação que se fez em relação ao título do trabalho. Por isto, eu não gostei muito, achei que não ficou muito objetivo. Eu sei que não precisa ser objetivo, mas como eu sou bibliotecário, eu tento buscar objetividade em tudo. Então, eu não gostei disto. Sempre que eu vou visitar museus, obras de arte, eu tento criar vínculos que sejam objetivos para mim, e eu não vi uma ligação muito perfeita nessa obra.
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	Essa [obra] eu também gosto, porque ela é pulsante, parece que a obra está em movimento. Os cachorros no chão, com as cordas; a impressão é de que, realmente, os cachorros , se não fossem as cordas, eles iriam pular “na tua cabeça”. Há essa questão de movimento.

Obra	Descrições – Descritor n. 06:
<i>Conjunção adversativa</i>	Essa obra parece um instrumento médico , cirúrgico, me faz lembrar... Não conheço muita coisa sobre medicina ... Me faz lembrar um tipo de alargador , usado para se abrir cortes cirúrgicos, ou até para obstetrícia... Não sei, já vi coisas parecidas em seriados médicos (<i>riso</i>). E esse objeto está inserido direto na parede da sala expositiva, como que forçando a entrada através de uma fenda, que antes não existia nesse espaço. Passa uma ideia de penetração forçada, abertura forçada de uma passagem dentro do espaço expositivo.
<i>Demônio pessoal</i>	Essa obra me parece ser um tipo de armadilha usada para caçar animais de grande porte na floresta . Mas ela foi feita com um material fora do normal, pelo que eu sei, de vidro, e não de metal, como normalmente é feito. A sensação que eu tenho em relação a ela... Eu não tenho muito contato, não li ou estudei sobre a obra, então o que eu tenho é uma sensação como público mesmo de arte contemporânea, mais do que como uma pessoa que trabalhou na exposição nesse caso... Ela passa [a obra], apesar dessa aparência geral de armadilha ou de agressão, uma sensação de fragilidade , em função do material com que ela foi feita, vidro. Ela é praticamente um objeto inviável, que não se realiza no seu propósito original, mas que está modificado pela construção que eles [os artistas] fizeram desse objeto.
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	Essa última obra é, para mim, a mais misteriosa das três, na verdade, para leitura da imagem, são três cabeças de cachorro , colocadas junto ao chão, cada uma delas sai de um tipo de guia ou coleira, e essas guias estão presas juntas, penduradas por uma argola na parede da sala expositiva. Quando eu tive a oportunidade de visitar a exposição, eu acabei pensando no arquétipo do Cérbero , do cachorro de três cabeças, mas não consegui muito construir uma narrativa desse obra em relação às outras para além disto. Talvez tenha “a ver” com a ideia de entrada existente na primeira obra, ou de fenda, ou de espaço no qual se entra de uma maneira forçada... Esse bicho está ali como um tipo de guardião, uma função tanto de cachorros normais, quanto do Cérbero .

Sigo com a análise, começando por comentários sobre as categorias, para, depois, aterm-me às subdivisões. Mais uma vez, as **descrições** representam uma porcentagem pequena (13%) das respostas, correspondendo a dez das 75 unidades estabelecidas – vejam-se os gráficos a seguir. É interessante notar que, de regra, os “descritores” que formularam julgamentos *não* ofereceram descrições, ou seja, não aduziram qualquer característica minimamente consensual da obra, a fim de embasar suas, no caso, reprovações. Veja-se, a propósito, as entrevistas com os descritores n. 01, n. 02 e n. 05; às quais voltarei mais adiante. De outro lado, entrevistados que não emitiram julgamentos, apresentando, sobretudo, interpretações, tenderam a descrever, de fato, as obras: *vide* os descritores n. 03 e n. 06.

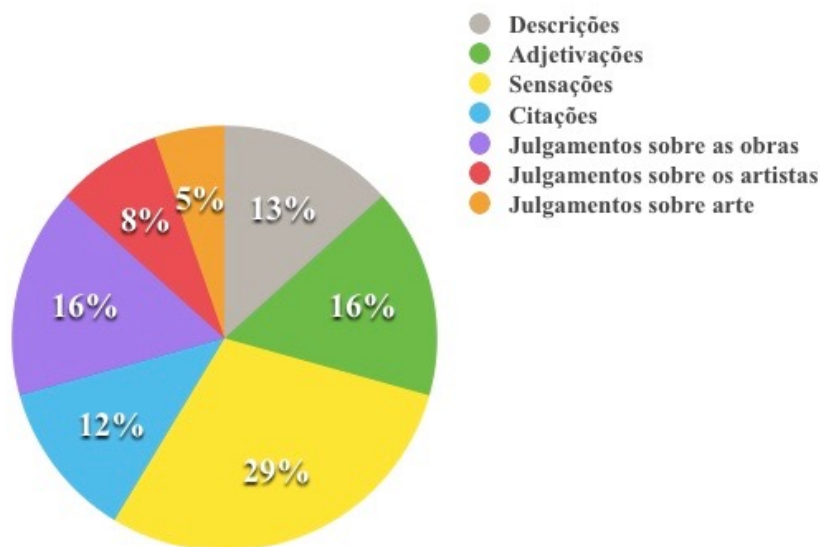
Experimento II – Categorias

(SUB)CATEGORIAS	N. DE TRECHOS
Descrições	10
Interpretações	43
Julgamentos	22
TOTAL	75



Experimento II – Geral

(SUB)CATEGORIAS	N. DE TRECHOS
Descrições	10
Adjetivações	12
Sensações	22
Citações	9
Julgamentos sobre as obras	12
Julgamentos sobre os artistas	6
Julgamentos sobre arte	4
TOTAL	75



Quanto ao conteúdo das unidades, observo que a maioria das descrições repete os resultados, inclusive com palavras, do primeiro experimento. Elenco-os, sublinhando termos obtidos anteriormente⁶¹: “É [...] um trabalho que fica no chão” (*Demônio pessoal* – descritor n. 02); “Até pelo fato de ela estar na parede” (*Conjunção adversativa* – descritor n. 03); “É uma armadilha” (*Demônio pessoal* – descritor n. 03); “São três cabeças, três cães...”, “mas contidos por essa – eu não sei que material é aquele – corda” (*Qual é o nome do meu irmão?* – descritor n. 03); “Os cachorros no chão, com as cordas” (*Qual é o nome do meu irmão?* – descritor n. 05); “Essa obra parece um instrumento médico, cirúrgico, me faz lembrar... Não conheço muita coisa sobre medicina... Me faz lembrar um tipo de alargador, usado para se

⁶¹ Repetirei essa indicação no restante da análise.

abrir cortes cirúrgicos, ou até para obstetrícia...”; “E esse objeto está inserido direto na parede da sala expositiva” (*Conjunção adversativa* – descritor n. 06); “Essa obra me parece ser um tipo de armadilha”; “Mas ela foi feita com um material fora do normal, pelo que eu sei, de vidro, e não de metal, como normalmente é feito” (*Demônio pessoal* – descritor n. 06); “são três cabeças de cachorro, colocadas junto ao chão, cada uma delas sai de um tipo de guia ou coleira, e essas guias estão presas juntas, penduradas por uma argola na parede da sala expositiva” (*Qual é o nome do meu irmão?* – descritor n. 06). A própria recorrência dos aspectos descritivos, *vide* termos em destaque, reforça o caráter *consensual* da descrição.

Os participantes de n. 03 e 06 foram os únicos a desenvolver alguma espécie de descrição sobre as obras. E o segundo é quem mais desenvolveu questões descritivas para além do que aparecera no primeiro capítulo – no qual o espaço para desenvolver raciocínios (uma palavra) era bem mais limitado. Destaco, nesse sentido, as referências: à adaptação com vidro de *Demônio pessoal* e a mais detalhes visuais (coleiras e seu respectivo posicionamento) em *Qual é o nome do meu irmão?*. Dados descritivos de *Conjunção adversativa* aparecem, outrossim, apenas nesse caso. Julgo válido comentar, já que a análise de entrevistas não se limita ao documento transcrito, podendo abranger trejeitos e posturas do entrevistado, que o descritor n. 06 ficou visivelmente desconfortável ao falar sobre essa obra; muito embora a tenha, de fato, descrito (ou seja, apresentado fatos um tanto objetivos) a maior parte do tempo. Isto se reflete nas hesitações do discurso⁶²: “Não conheço muita coisa sobre medicina” e “Não sei já vi coisas parecidas em seriados médicos (*riso*)” – esse último trecho foi tomado, inclusive, como interpretação; a tal ponto que existe, em meio às verdades (ou consensos), uma informação *falsa* (mas que segue descritiva): que o espelho seria usado para abrir cortes cirúrgicos. Outro indício da duvidosa objetividade da descrição. Como no primeiro capítulo, trago, antes de prosseguir, gráficos ilustrando os resultados deste experimento.

As **interpretações**, a seu turno, continuam representando a maioria das respostas (57%), mesmo com a introdução de uma nova categoria. Replico aqui a ordem de análise que foi empregada no primeiro experimento; a começar pelas **adjetivações**, cujo diferencial é o uso do objeto como base da reflexão, e que aqui representam doze das unidades totais, cerca

⁶² “Uma entrevista, como se trata de uma fala espontânea de inquirido, é feita de palavras, expressões, fins de frases aparentemente supérfluos, não levados em conta pela determinação semântica da procura de temas, mas muitas vezes, de fato, portadores de sentido; Além disso, o próprio estilo, nas suas variações, está carregado de significações. Uma leitura da “maneira de dizer”, separada da leitura temática, pode completar e aprofundar a análise” (BARDIN, 2011, p. 105).

de 1/3 dos 43 trechos tidos como interpretativos. Outra vez, muitas das palavras encaixadas nessa subcategoria no experimento I aparecem aqui; por exemplo, as *adjetivações genéricas*, mesmo que em quantidade bem menos representativa: “As obras deles instigam bastante coisa, no sentido de que além de ‘gostar’ ou de ‘não gostar’, tu tens o que falar, eu acho que é isto, tu consegues desenvolver muitos questionamentos sobre a nossa realidade, sobre a violência” (*Comentário geral* – descritor n. 01); “de difícil entendimento” (*Demônio pessoal* – descritor n. 04) e “Essa última obra é, para mim, a mais misteriosa das três, na verdade, para leitura da imagem” (*Qual é o nome do meu irmão?* – descritor n. 06). Também encaro como *genérica* a seguinte frase: “Esse [trabalho] também é um apontamento de discurso que está lá, engendrado nesse mecanismo”, inaugural do comentário do descritor n. 03 sobre *Demônio pessoal*. Seguem-se a ela apontamentos coerentes, como se essa frase preenchesse um “silêncio” organizador de pensamento. Identifico-a como um marcador do *meio* (a entrevista) desse segundo experimento.

As oito unidades restantes envolvem observações sobre as obras sem o uso (imediate) de referências externas, reflexões fundadas nos próprios trabalhos ou objetos que os integram, conforme a característica dessa subclasse. A repetição de termos do primeiro experimento é também palpável: “uma amálgama entre um objeto cotidiano, simples, com funcionalidades diversas, mas ali, ele perde a sua função objetiva, específica” (*Conjunção adversativa* – descritor n. 03); “Ele [o trabalho] me parece justapor agressividade, força, delicadeza, fragilidade”, “uma armadilha para prender lobos, ou feras”, “Tem a coisa do tempo também, do objeto em suspensão, aguardando, uma armadilha mesmo, que aguarda pacientemente a sua presa. Mas, ao menos tempo, ela é fadada à própria morte, no momento em que ela se fechar... Se a presa é frágil, ela também assume, nesse instante, a própria fragilidade: ambos morrem, ambos se prendem, se amalgamam juntos, mais uma vez, se unem, se *corporificam*” (*Demônio pessoal* – descritor n. 03); “[armadilha] usada para caçar animais de grande porte na floresta”, “Ela passa [a obra], apesar dessa aparência geral de armadilha ou de agressão, uma sensação de fragilidade, em função do material com que ela foi feita, vidro” (*Demônio pessoal* – descritor n. 06).

Ainda nesse grupo (interpretações fundadas na própria obra), destaco dois casos. O primeiro contém uma adjetivação *inédita*, um aspecto que não aparecera no primeiro capítulo: “Mais uma vez, esse trabalho estabelece uma relação com o espaço” (*Qual é o nome do meu*

irmão? – descritor n. 03). Por mais que os participantes desse segundo experimento tenham disposto de mais espaço para se expressar – o quanto quisessem, na verdade, em oposição ao desafio da síntese em uma palavra –, de novo, as referências a aspectos visuais são poucas; voltarei a comentar essa questão. Já a segunda situação reitera a confusão entre objeto e seu uso (ou no que ele é utilizado) verificada antes: “uma vagina” (*Conjunção adversativa* – descritor n. 05). Tenho que é possível atribuir a reincidência de palavras em relação àquelas recolhidas em formulário à citada *vocação descritiva* das adjetivações, que lhes conferiria um caráter mais consensual.

Passo às **sensações** que é de novo a subcategoria mais representativa, correspondendo a 22 das 75 unidades estabelecidas, ou seja, quase 30%. Lembre-se que essa classe reúne interpretações cuja referência é o sujeito. Boa parte dos sentimentos *negativos* do primeiro experimento reapareceu: “Objeto perigoso, que machuca [dor]” (*Conjunção adversativa* – descritor n. 01); “Objeto que machuca [dor]” (*Demônio pessoal* – descritor n. 01); “Medo” (*Qual é o nome do meu irmão?* – descritor n. 01); “Eu acho que os trabalhos falam muito sobre violência, agressividade, tortura” (*Comentário geral* – descritor n. 01); “Ele [o trabalho] é mais agressivo” (*Qual é o nome do meu irmão?* – descritor n. 02); “Um dispositivo que interfere, que arranha, que machuca [dor] esse espaço, e cria um corpo”, “ele passa a ser um dispositivo de ruído, de incômodo, de relação” (*Conjunção adversativa* – descritor n. 03); “Trabalho bastante forte e quase agressivo, remete a muitas coisas de violência” (*Qual é o nome do meu irmão?* – descritor n. 04).

Aqui desponta uma questão que já poderia ter sido constatada no experimento I, mas só agora se tornou evidente para mim. Não obstante se trate da espécie menos *objetiva* de todo o estudo, é nas sensações (negativas) que se percebe o maior número de repetições. Desde a lista de palavras, na qual houve *trinta* repetições de sentimentos ligados a dor, e *vinte e duas*, ligados a medo; sendo que referências similares (ou até idênticas) persistem neste segundo capítulo, apesar dele trazer uma outra abordagem. Se as obras funcionam como um reflexo do sujeito, é notável o número de sujeitos que enxergam a mesma coisa, ou quase. Os sentimentos, dada a frequência, parecem *pescados* de um substrato coletivo, cuja isca é alguma das características das obras (de todas as três). Ou seria da arte em si? Uma espécie de reminiscência grega, no sentido de Aristóteles, afinal *bons* sentimentos não precisam ser purgados. Ou, ainda, seria a isca ainda mais difusa, relacionada ao contexto social vigente ou

visto – violento, agressivo, assustador? A lista de possibilidades é imensa, eis que, na linha de Didi-Huberman, qualquer *detalhe* pode ter desencadeado as repetidas reações emocionais: “Pois a ilusão se contenta com pouco, tamanha é sua avidez: a menor representação rapidamente terá fornecido algum alimento – ainda que discreto, ainda que um simples detalhe – ao homem da crença” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 50).

Não ignoro a falta de *cientificidade (stricto sensu)* dessas hipóteses, todavia, não encontro qualquer indicativo de resposta, por enquanto, nos experimentos. O entrave do primeiro, que se limita a uma palavra, é óbvio. Mas tampouco nesse segundo há alguma justificativa para essas interpretações. Ou antes, elas não foram embasadas por *descrições* (indicações de elementos consensuais das obras). E, nesse ponto, cogito que tenha sido um equívoco não formular perguntas aos entrevistados; eis que, voluntariamente, nenhum justificou suas sensações. Será que, e com estas encerro as conjecturas, explicações desnaturalizariam o sentimento? O papel da obra de arte é nos arrebatá-los *inexplicavelmente*⁶³? Reitero, por oportuno, as palavras de Diderot trazidas por Venturi: “[...] jamais convencerás o meu coração de que está errado quando se comove, ou que as minhas entranhas erram quando se emocionam” (VENTURI, 2007, p. 136).

A entrevista do descritor n. 01, por exemplo, é marcada pelo aspecto sentimental. No entanto, ele não indica *o quê* nas obras lhe evocou *dor* ou *medo*, trazendo, a reforçar sua posição inicial, elocubrações sobre arte, sobre os artistas, e sobre sentimentos em geral. Destaco estes trechos do *Comentário geral*, classificados como sensações: “A miséria, a pobreza, a dor, se tu não vês, aquilo não te afeta, mas se tu vês e vais a fundo, aquilo começa a te prejudicar, como se o estupro ou o aborto fossem provocados em ti, então tu sofres. E o que nós queremos é não sofrer” e “Violência acho que faz parte do ser humano; o ser humano é agressivo, a violência está dentro de nós. Claro que é mais fácil praticar a violência contra uma pessoa que é mais frágil; com uma mulher, com uma criança; mas a própria criança, a própria mulher também tem agressividade”. Eu nem vejo como precisar a qual trabalho o entrevistado se refere com a palavra *estupro*: seria *Conjunção adversativa*? *Qual é o nome do*

⁶³ Lembro, no ponto, das considerações de Immanuel Kant sobre o juízo de gosto: “O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico, e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação *não* pode ser *senão* subjetivo. Toda referência das representações, mesmo a das sensações, pode, porém, ser objetiva (e ela significa então o real de uma representação empírica); somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação” (DUARTE, 2013, p. 119). Ou seja, a despeito de defender que o prazer e o desprazer *estéticos* são completamente subjetivos – voltarei a essa questão –, o filósofo sustenta que as demais *sensações* têm sim relação com o objeto.

meu irmão? Alguma alusão externa ou ato falho? Comentarei essa entrevista em particular mais adiante.

Em sentido similar, o descritor n. 03 alia as suas sensações diante de *Qual é o nome do meu irmão?* à anatomia dos cães, em afirmações cuja veracidade é um tanto duvidosa, de molde que não chegam a justificá-las: “Eles [os cães] estão contidos, de novo, existe a presença dessa agressividade, disso que é ameaçador, mas contidos por essa – eu não sei que material é aquele – corda, que os prende, subtraindo dali o corpo. Talvez nesses cães, que parecem raivosos, a anatomia desses bichos... Para que nós percebamos que um animal, no caso um cão, está tendo uma atitude agressiva, isso tudo vai acontecer na cabeça. Ele não vai comunicar isto com as patas, ou com nenhuma parte do corpo. Parece que a escolha da cabeça é, justamente, por isso, essa parte da anatomia que vai comunicar essa intencionalidade, mas que está contida. Eles parecem pretender direções diferentes; ao mesmo tempo, eles só se acessariam entre eles mesmos, se eles pudessem se movimentar, de fato, só conseguiriam alcançar eles mesmos [prisão, limite]”. Essa unidade caberia, ainda, em outra tendência que observo nas *sensações* e que surgiu somente nesse segundo experimento – em razão, creio eu, do uso da entrevista.

Trata-se de frases que tomam o entrevistado, seus conhecimentos, em geral ou sobre as obras e até os artistas especificamente, como ponto de referência. Pelo conteúdo subjetivo, encaixo nessa subcategoria excertos como: “É um trabalho novo da Ío, que *eu* não conhecia, mas, *para mim*, sempre existe [nas obras] um texto subliminar, alguma coisa que está em uma camada não muito acessível. Há um segredo, uma chave para encontrar isto” (*Conjunção adversativa* – descritor n. 03); “Como *eu* já conhecia esse trabalho um pouco mais também, se ela apreende isto que ela parece esperar...” (*Demônio pessoal* – descritor n. 03); “Essa [obra] eu conheço também, é *Demônio pessoal*” (descritor n. 05); “Não sei, [eu] já vi coisas parecidas em seriados médicos (*riso*).” (*Conjunção adversativa* – descritor n. 06); “A sensação que *eu* tenho em relação a ela... *Eu* não tenho muito contato, não li ou estudei sobre a obra, então o que *eu* tenho é uma sensação como público mesmo de arte contemporânea, mais do que como uma pessoa que trabalhou na exposição nesse caso...” (*Demônio pessoal* – descritor n. 06); “mas [eu] não consegui muito construir uma narrativa desse obra em relação às outras para além disto” (*Qual é o nome do meu irmão?* – descritor n. 06).

Como ocorreu no primeiro, foram expressados, nesse segundo experimento, alguns (poucos) sentimentos *positivos*: o descritor n. 04 se referiu a *Demônio pessoal* como “Objeto bastante atraente”; e um contraste curioso, o descritor n. 02 disse ter sentido *empatia* pelos cães de *Qual é o nome do meu irmão?*, ou viceversa, “porque, na verdade, ele não vai te atacar [ataque], [...] ele tem uma certa empatia”, sendo que o descritor n. 05 comentou ter *gostado* da mesma obra, justamente porque “a impressão é de que, realmente, os cachorros, se não fossem as cordas, eles iriam pular “na tua cabeça”. Há essa questão de movimento”. Na análise dos julgamentos, voltarei a essas indicações – até porque, a despeito do uso do termo *empatia*, o descritor n. 02 parece desdenhar da obra com o comentário.

Para finalizar a subcategoria das sensações, trago, diferentemente do que ocorreu até aqui, palavras repetidas em relação ao primeiro experimento, mas que, nele, encontravam-se em categoria diversa. O descritor n. 06 afirmou o seguinte sobre *Conjunção adversativa*, mais especificamente sobre o espéculo que a compõe: “como que forçando a entrada através de uma fenda, que antes não existia nesse espaço. Passa uma ideia de penetração forçada, abertura forçada de uma passagem dentro do espaço expositivo”, aduzindo ideia similar em relação a *Qual é o nome do meu irmão?*: “Talvez tenha a ver com a ideia de entrada existente na primeira obra, ou de fenda, ou de espaço no qual se entra de uma maneira forçada...”. Anteriormente, classifiquei “abertura” como *adjetivação* e “penetração” como *citação*, dada a conotação sexual do termo. A associação das palavras com o adjetivo *forçada*, inexistente no experimento I, a meu ver, traz um forte sentido *sensível* à ideia exprimida, de modo que, neste experimento, considero os trechos como *sensações*.

Deixo de modificar a análise realizada mais cedo. Mas aproveito para refletir sobre a mútua influência dos experimentos entre si – e sobre mim. Não há como mensurá-las a essa altura; é fato, entretanto, que eu tive contato com todo o material antes de começar a escrever este trabalho. Logo, existe uma boa possibilidade de que as entrevistas e os textos (do próximo experimento) tenham interferido nos sentidos que atribuí às palavras do primeiro experimento, assim como a própria interação entre elas, todas as trezentas, na medida em que se confrontaram, moldando, ainda que por contrariedade, a minha própria visão sobre as obras. Por mais que eu tente não manifestá-la aqui, focando meus esforços nos resultados, na sua análise objetiva, é óbvio que eu tenho convicções sobre os trabalhos, e que elas determinaram, mesmo sem querer, várias das minhas escolhas. A intensa e prolongada

convivência com o material e suas (presumo) inesgotáveis possibilidades me impede até de traçar a linha entre como eu via as obras da dupla *Ío antes*, e como as vejo agora.

Abordo, enfim, a última subcategoria interpretativa: **citações**, cuja frequência foi um tanto baixa neste último experimento, só nove ocorrências, 12% do total, proporcionalmente inferior ao que se vê no primeiro capítulo. Além disso, há menos repetições nessa classe, em relação às que foram abordadas há pouco. Começo por elas para seguir a linha da análise realizada até aqui. Estão no experimento I e também aqui referências a: “ressignificação” – “me parece uma ‘daquelas coisas’ de descontextualização. Sempre me remete ao [Marcel] Duchamp, eu acho sempre muito parecido” (*Conjunção adversativa* – descritor n. 02), “Objeto super-identificável, ao menos para as mulheres, que dentro do espaço expositivo tem uma outra conotação” (*Conjunção adversativa* – descritor n. 03); a “espelho” – “mas que revela no seu interior, quanto tu te dás conta do centro, um pouco de mim, um pouco da pessoa que está visualizando, ali dentro daquele local complexo” (*Demônio pessoal* – descritor n. 04)⁶⁴; e ao cão mitológico Cérbero: “Quando eu tive a oportunidade de visitar a exposição, eu acabei pensando no arquétipo do Cérbero, do cachorro de três cabeças, [...] Esse bicho está ali como um tipo de guardião, uma função tanto de cachorros normais, quanto do Cérbero” (*Qual é o nome do meu irmão?* – descritor n. 06).

Quanto às *novidades*, surgiram nesse segundo experimento mais *citações* relacionadas a conhecimentos artísticos: “grotesco”⁶⁵ (*Qual é o nome do meu irmão?* – descritor n. 01); “*Ready-made*”⁶⁶ (*Conjunção adversativa* – descritor n. 02); “Até pelo fato de ela estar na parede, ela evoca, justamente, isto, um dispositivo conectado na parede do espaço expositivo, que não está pendurado, está anexado, ele interfere, ele entra dentro desse espaço, quase como um *site specific*” (*Conjunção adversativa* – descritor n. 03). Também incluo nesse grupo, a despeito de não constituir um conceito *específico*, o comentário feito pelo descritor n. 06 a respeito de *Demônio pessoal*, qualificando-a de *objeto inviável*: “Ela é praticamente um

⁶⁴ Não é possível ver na imagem disponível neste trabalho, mas, ao centro da armadilha em *Demônio pessoal* há uma superfície que reflete, como um espelho, quem a olha de determinado ângulo. Essa referência voltará mais adiante.

⁶⁵ Conforme o dicionário: “1. Diz-se do estilo plástico que se originou na imitação de ruínas de edificações descobertas no séc. XIV, em Roma, e que foram tidas como grutas; nelas se encontraram pinturas que retratavam, sob forma de arabescos e linhas sinuosas, homens e animais. 2. Que suscita riso ou escárnio, ridículo” (FERREIRA, 1999, p. 1012). Acredito que o descritor n. 01, ao relacionar a palavra com *medo*, não tenha usado nenhuma desses sentidos. Deixo-a nessa categoria, de todo modo, em razão da origem da palavra, relacionada a objetos artísticos.

⁶⁶ A despeito da proximidade, *ready-made* e “ressignificação” ou até “descontextualização”, citada pelo mesmo descritor em seguida, não têm o mesmo sentido. O primeiro termo guarda relação com uma série específica da obra de Marcel Duchamp, e assim o tomo, em contraste com os demais.

objeto inviável, que não se realiza no seu propósito original, mas que está modificado pela construção que eles [os artistas] fizeram desse objeto”. Trago, por fim, estas reflexões sobre o título de *Qual é o nome do meu irmão?*, pelo descritor n. 03: “Há uma espécie de conluio, de cumplicidade, não é parceria simplesmente. Se não me engano o título é ‘Qual é o nome do meu irmão?’. É muito interessante porque “irmão” também tem essa ideia de cumplicidade, tem outras ‘historinhas’”. Eis que, como referido, não indiquei o título das obras para nenhum dos entrevistados, considero-o uma referência *externa*.

O desdobramento das *citações*, sobretudo àquelas relacionadas à arte, era esperado por mim, talvez de maneira até mais contundente, *vide* o recorte de público proposto no segundo experimento; ainda mais diante do dado de que a instituição só me permitiu ter contato com funcionário com formação na área, ou similar. Já a profusão de comentários *de gosto* – “não gosto” ou “gosto” – foi, confesso, inesperada. Enquanto nas *descrições* de Calle apenas um mediador, contrariado com a tentativa de Turner em traduzir visualmente as teorias de Goethe sobre cor, manifestou vereditos sobre a obra e, aliás, sobre o próprio artista⁶⁷; aqui os **juízos** (afirmativas de aprovação ou de reprovação) representam mais de 30%, isto é, 1/3 dos resultados. Separei-os em, também, três subcategorias, conforme o “alvo” de seu conteúdo: as obras, os artistas ou a arte em si. Análiso as subclasses nessa ordem.

Antes de começar, faço um esclarecimento sobre os limites da categoria, que abrange desde as citadas afirmações “gosto” e “não gosto”, até comentários indicando que os artistas são *piores* do que Marcel Duchamp. Seria possível encarar os primeiros como manifestações de *preferências pessoais*, que dispensam fundamentação. É o que Barrett, cujo escrito foi utilizado aqui para definir *juízos*, indica: “Quando alguém afirma que gosta de algo, não é logicamente obrigado a defender sua preferência. Em questões de julgamento de obras de arte, contudo, se alguém diz que tal obra é ‘boa’ e outra é ‘ruim’, espera-se que os motivos sejam apresentados por quem faz tal afirmação” (BARRETT, 2014, p. 165). Ainda assim, os entrevistados foram convidados a participar de uma pesquisa acadêmica, descrevendo obras de arte, e não a dizer se *gostavam* delas. E mesmo os que se posicionaram dessa forma, apresentaram justificativas, que serão, então, analisadas como juízos. Em suma, não *isentarei* esses participantes; não contestarei suas conclusões – eles, como qualquer um,

⁶⁷ Em um estudo exaustivo dos resultados obtidos por Calle, provavelmente, multipliquem-se os *juízos*.

podem gostar ou não gostar das obras – mas examinarei o discurso construído junto com ou para chegar até elas. Há mais comentários nesse sentido ao final do capítulo.

Começo pela subcategoria voltada para julgamentos sobre *as obras*, reproduzindo os trechos que emitem reprovações: “[Objeto] que provoca repulsa” (*Conjunção adversativa* – descritor n. 01); “São objetos que provocam uma repulsa, particularmente, não gosto”, “esses trabalhos, no geral, me repulsam”, “como eu não gosto muito de filmes agressivos, que induzam ou transmitam algum sentimento ruim, eu não gosto muito do trabalho deles”, “Aquele trabalho que fala de estupro, de aborto, de violência, me afasta” (*Comentário geral* – descritor n. 01); “Acho que já passou aquele momento, nunca vi uma ‘grande sacada’” (*Conjunção adversativa* – descritor n. 02, comparando a obra a ser descrita com os *ready-made* de Marcel Duchamp); “Esse [trabalho] eu já acho mais legal [...] Mas eu acho ele, de certa maneira, caricato” (*Qual é o nome do meu irmão* – descritor n. 02, por mais que a palavra *legal* demonstre aprovação, é arrematada com o termo *caricato*, que assume sentido depreciativo no contexto).

A necessidade de complementar o sentido daquilo que está entre aspas, como se vê acima, e que eu ainda não havia sentido neste trabalho, reforça a constatação inicial de que os julgamentos não se sustentam sozinhos. Segundo Barrett, aliás, eles devem vir acompanhados de *descrições e interpretações* (BARRETT, 2014, p. 166); a lógica é complementar àquela já referida no primeiro parágrafo – com base no próprio Barrett e em Sherry Irvin (2005) –: o intérprete deve (ou deveria) indicar a partir de qual elemento consensual da obra (descrição) construiu sua interpretação, que, por sua vez, embasa a aprovação ou reprovação do trabalho. Não constato, todavia, essa cadeia de raciocínio em *nenhum* dos julgamentos fornecidos. Em geral, eles se retroalimentam de opiniões pessoais dos “descritores”. Há de se levar em conta que a espontaneidade da entrevista, o tipo de manifestação que ela envolve, oral, rápida, pode ter desfavorecido a formulação de raciocínios fechados e com a concatenação indicada, mas não sei se isto explica as posturas assumidas por alguns deles. Analiso alguns trechos.

O descritor n. 02 aduz uma *citação* (no sentido da subcategoria deste trabalho) a Marcel Duchamp e à série de *ready-mades* do artista para expressar seu descontentamento com *Conjunção adversativa*. O critério, então, é este: *ready-mades*. Nada é dito, no entanto, quanto à sua validade ou ao seu cabimento no caso; *Conjunção adversativa* é um *ready-made*? Por quê? E, se for, por que é um *ready-made* ruim? Duchamp é um critério absoluto,

nada pode ser melhor do que ele ou qualquer coisa que ele criou? Por quê? Enfim, nenhuma dessas questões é respondida, ou mesmo cogitada. Em última instância, é a opinião do descritor n. 02 que conta, ela é suficiente para atestar a qualidade de *Conjunção adversativa*, a partir de uma referência genérica e duvidosa à história da arte.

Na mesma linha, o descritor n. 05, ao tratar de *Qual é o nome do meu irmão?*, emitiu um julgamento *positivo*: “Essa [obra] eu também gosto, porque ela é pulsante, parece que a obra está em movimento”; acompanhado de uma descrição “Os cachorros no chão, com as cordas”, seguida de uma sensação: “a impressão é de que, realmente, os cachorros, se não fossem as cordas, eles iriam pular ‘na tua cabeça’. Há essa questão de movimento”. O que foi descrito, contudo, é insuficiente a embasar a interpretação e, assim, o julgamento fica incompreensível – ou, no mínimo, bastante questionável. De onde parte a *impressão* de que os cachorros estão prestes a atacar? A indicação de que eles estão no chão, com cordas, não me soa suficiente. E, mais, por que isto determina a *aprovação* da obra? Afora, é claro, a opinião pessoal do entrevistado... Vale reiterar que o descritor n. 02 desaprovou o mesmo trabalho, chamando-o de *caricato*, “porque, na verdade, ele não vai te atacar”. Por fim, o já citado descritor n. 01 afirmou não gostar das obras pois elas lhe causam sentimentos negativos, mas o que nas obras é responsável por isto segue um mistério.

A arrematar o que foi exposto até aqui, há dois trechos das entrevistas dos citados descritores n. 02 e n. 05 que reprovam obras com base em seus conhecimentos profissionais. Ainda assim, a *objetividade* é duvidosa: “Frágil. Como eu trabalho há muito tempo com montagem de exposições... É [...] um trabalho que fica no chão, baixo, perigoso, oferece risco pro público, a obra em si corre muito risco. Eu acabo tendo uma visão muito técnica, quando eu olho “aquela coisa” no chão, eu já me preocupo” (*Demônio pessoal* – descritor n. 02); “Eu não gosto muito dessa obra, são questões pessoais... Não é por causa do tema dela, nem do que ela quer dizer. Mas eu acho que não ficou legal o objeto naquele sentido e a referenciação que se fez em relação ao título do trabalho. Por isto, eu não gostei muito, achei que não ficou muito objetivo. Eu sei que não precisa ser objetivo, mas como eu sou bibliotecário, eu tento buscar objetividade em tudo. Então, eu não gostei disto. Sempre que eu vou visitar museus, obras de arte, eu tento criar vínculos que sejam objetivos para mim, e eu não vi uma ligação muito perfeita nessa obra” (*Demônio pessoal* – descritor n. 05). Enquanto o segundo excerto é, assumidamente, pessoal, e não traz qualquer ponto *reconhecível* da obra,

a fim de decifrar o sentido da crítica do descritor; o comentário do descritor n. 02 é, de fato, reconhecível. O estranho é que suas impressões sobre a obra se limitam a isto: aspectos de sua montagem. Esse é, para mim, o resultado mais próximo daquilo que Danto teorizou sobre ver a obra como *coisa*, e não como *obra*; por mais que não seja, a meu ver, uma *descrição neutra*.

O último julgamento relacionado às obras – são doze ao todo, um número alto entre as subcategorias – é de aprovação,⁶⁸ do descritor n. 05, em relação a *Conjunção adversativa*: “Eu gosto dela [da obra], porque ela é um pouco rebelde...”. Ele completa o comentário com uma espécie de julgamento encaixado na próxima subcategoria, aquele direcionado aos *artistas*: “Como a dupla [Ío] trabalha com questões de transgressão, eu acho que foi proposital eles terem utilizado uma obra com esse tipo de referência, [uma vagina,] num espaço como o Santander [Cultural] hoje, em função do que ocorreu [com a exposição Queermuseu]... Por causa disto, eu gostei”. O descritor n. 01 ensaia palpites semelhantes quanto às intenções do duo: “talvez até ‘aquela coisa’ de querer fugir do ‘bonitinho’ da arte, de que tem que ser ‘coloridinho’, para colocar na parede, para decorar. São coisas que perturbam, acho que é a proposta dos artistas”, “Mas eu entendo a proposta deles [...], justamente, eles querem falar sobre esses assuntos, é o tema que interessa para eles: chocar, repulsa, nojo, provocar essas coisas no público, esses sentimentos”. É como se os entrevistados tivessem decifrado o *coeficiente artístico*⁶⁹ das obras, enxergando com clareza o que os artistas pretendiam com elas, sendo que essas pretensões são curiosamente próximas de suas próprias opiniões. Por exemplo, o descritor n. 05 considera os artistas *rebeldes*, logo a obra é *rebelde*; ele gosta de rebeldia, então está aprovada. Em sentido similar, o descritor n. 01 acredita que os artistas gostam de *perturbar*, ele não gosta de sentimentos *perturbadores*; então, não gosta das obras.

Vale reproduzir uma advertência de Barrett sobre a formulação de uma crítica de arte:

As obras de arte – e não os artistas – são o objeto dos julgamentos. Ainda que leiamos e ouçamos comentários de que tal artista é isso ou aquilo, o que devemos julgar são suas obras de arte, não os artistas em si. Os julgamentos são dirigidos ao artista são argumentos *ad hominem*, erroneamente dirigidos à pessoa, em vez de à obra. É lógica e psicologicamente possível para as pessoas não gostar de um artista e ainda assim apreciar sua obra, ou não

⁶⁸ Cinco unidades de desaprovação dispersas no discurso do descritor n. 01; quatro de desaprovação no do descritor n. 02 e uma de desaprovação e duas de aprovação no do descritor n. 05.

⁶⁹ Sirvo-me aqui do conceito que o já citado (algumas vezes) Marcel Duchamp desenvolve no breve texto *O ato criativo*. Conforme o artista: “[...] na cadeia de reações que acompanham o ato criativo, está faltando um elo. A lacuna – que representa a inabilidade do artista para expressar plenamente sua intenção, aquela diferença entre o que foi pretendido e o que não foi conseguido – é o ‘coeficiente artístico’ pessoal contido na obra” (DUCHAMP, 2013, p. 518).

gostar de um indivíduo, mas concordar com suas posições como crítico (BARRETT, 2014, p. 167 – grifo no original).

É bastante comum, quando se fala de arte, a confusão entre *artista* e *obra*. Não por acaso termos como “Picasso” podem se referir tanto ao pintor quanto a uma obra específica, “*um Picasso*”, ou, ainda, a uma *obra genérica*, representativa de qualidades ou características normalmente associadas ao pintor ou à sua obra (em geral): “não é *um Picasso*”. Em vez de seguir nessa linha de hipóteses, volto-me às respostas fornecidas pelo descritor n. 02; todas elas, eis que acredito que foram motivadas, em conjunto, pela opinião (negativa) desse entrevistado sobre os artistas. Esse desvio na análise, que até aqui estava limitada às unidades, encontra guarida nos comentários de Bardin, com base em Michelat, a respeito da “equação particular do indivíduo” (BARDIN, 2011, p. 94);⁷⁰ em suma, trabalhar com entrevistas particulares, para além de um bloco de informações, pode ser também proveitoso para o estudo. Selecionei, então, o bloco de respostas dos descritores n. 01 e n. 02, marcados por julgamentos (a categoria inédita neste experimento), para analisar mais detidamente, e em sua totalidade. Eles concentram, ademais, a única subcategoria que ainda não foi esmiuçada, a dos julgamentos sobre *arte*, com quatro unidades, de modo que servem bem ao fechamento dessa porção da pesquisa.

Pois bem, o descritor n. 02 começa seu discurso sobre *Conjunção adversativa* com a citação dos *ready-mades*, e prossegue, dizendo “me parece uma ‘daquelas coisas’ de descontextualização. Sempre me remete ao [Marcel] Duchamp, eu acho sempre muito parecido”. Arremata, então, a reflexão com um julgamento direcionado aos *artistas*: “Eu fico pensando que o ‘cara’ [Duchamp] fez isto há tanto tempo e fez tão bem, que insistem tanto em se aproximar, mas ninguém vai chegar perto”; ou seja, os artistas da Ío tentaram, com a obra, *imitar* Marcel Duchamp e falharam. Falta-lhe uma *grande sacada*: “Acho que já passou aquele momento, nunca vi uma ‘grande sacada’” – já citado julgamento sobre a obra, mas que também poderia ser sobre os artistas. O entrevistado encerra, então, com seu veredito sobre *arte*: “Agora este sim [Duchamp] foi o melhor que eu vi”. Essa última frase, inclusive, abarca

⁷⁰ “A principal dificuldade da análise de entrevistas de inquérito deve-se a um *paradoxo*. De forma geral, o analista confronta-se com um conjunto de ‘x’ entrevistas [...] representativa de uma população de indivíduos ou de um grupo social. Mas ele encontra também – e isto é particularmente visível com entrevistas – *pessoas* em sua unicidade. Como preservar ‘a equação particular do indivíduo’, enquanto se faz a síntese da totalidade dos dados verbais proveniente da amostra das pessoas interrogadas? Ou então, como diz Michelat, como ‘utilizar a singularidade individual para alcançar o social?’” (BARDIN, 2011, p. 94).

a confusão de termos sugerida no parágrafo anterior; parece que o entrevistado viu Duchamp em pessoa, o que não é, todavia, provável.

Veja-se que Duchamp é quase uma *instituição*, um paradigma incontestável, e que boa parte da arte produzida nos últimos *cem anos* é inválida para o descritor n. 02. Mas não se sabe bem *qual* parte, já que ele não define o que é um *ready-made*, nem quais obras merecem ser comparadas a essa série da obra de Duchamp. Em tese, toda obra de arte opera alguma forma de *descontextualização* (tomando-se o termo em sentido amplo, até porque não foi especificado). E, aliás, o restante da obra de Duchamp, é também imbatível? Qual é o limite de “Duchamp foi o melhor que eu vi”? E o que ele *viu*, afinal? *A Fonte? Roda de bicicleta? O Porta-garrafas? O Nu descendo uma escada?* Suponha-se, por exemplo, que fosse revelado que a dupla Ío, em *Conjunção adversativa*, na verdade, executou um velho e desconhecido rascunho de Duchamp, ou seja, “fez” uma obra *dele*; ou que a obra sempre tenha sido de Duchamp, houve uma confusão com as legendas. Só restaria ao descritor n. 02 passar a venerá-la, eis que o critério de reprovação aduzido foi, em última instância: não é uma obra assinada por Marcel Duchamp.

Também cabe cogitar que existe uma questão de proximidade; é bem provável que não só o descritor n. 02, mas todos os entrevistados conheçam, pessoalmente, os artistas da dupla Ío, já que eles vivem e trabalham em Porto Alegre. Isto, por si só, determina que não sejam *mistificados* como Marcel Duchamp; ou, nem é preciso ir tão longe: se a confusão de legendas fosse entre a Ío e um artista desconhecido do descritor n. 02. Será que o tom das “descrições” seria o mesmo? Antes de seguir nessa linha, que leva a questionamentos sobre o próprio funcionamento do campo artístico local, analiso as demais respostas desse entrevistado. Um último comentário: a despeito da reverência, o funcionário em questão ignora umas das “instruções” básicas de Duchamp para o público de arte – apreciar os *atributos internos* da obra. Veja-se este trecho d’*O ato criativo*: “Afinal de contas, o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus *atributos internos*, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo” (DUCHAMP, 2013, p. 519, grifo meu).

Quanto a *Demônio pessoal*, o descritor n. 02 limita-se a dizer que é “frágil”, e que ele se preocupa com os riscos sofridos pela obra e pelo público por trabalhar com montagem. A observação parece *objetiva*, mas, repito, não acredito que seja. É possível traçar um paralelo

com o mediador da série de Sophie Calle, contrariado por não saber explicar a teoria da cor de Goethe ou a interpretação que Turner fez dela, embora fosse sua função estudá-lo. Também cabe cogitar se o entrevistado faria comentário semelhante, caso se tratasse, por exemplo, de uma obra de Marcel Duchamp. Enfim, parece haver uma resistência *pessoal* aos artistas, que, na primeira resposta, são imitadores mal-sucedidos de Duchamp e, nesta, atrapalham as funções do descritor com sua obra. E o discurso condenatório se aprofunda na terceira obra.

Em *Qual é o nome do meu irmão?*, o descritor n. 02 afirma de saída que considera o trabalho “mais legal. Ele é mais agressivo”. E, então, segue-se uma inflexão: “Mas eu acho ele, de certa maneira, caricato, porque, na verdade, ele não vai te atacar, [...] ele tem uma certa empatia. Ele pretende ser assustador, mas não assusta tanto quanto gostaria, é o que me parece”. De novo, ele imputa uma intenção aos artistas, só para concluir que fracassaram, sem apresentar qualquer argumento. Vale lembrar que um número considerável de participantes deste e do primeiro experimento manifestou *medo* diante dessa obra. Enfim, o conjunto das respostas me leva a crer que o descritor n. 02 aduz algum problema de ordem pessoal com os artistas – em relação ao qual talvez nem ele esteja consciente – e que isto determinou suas respostas.

O discurso do descritor n. 05, por exemplo, também é permeado por julgamentos, ora de aprovação, ora de reprovação, mas que normalmente apontam *algum* elemento das obras para tanto (a comparação a uma vagina, a relação entre título e obra, a sensação de movimento), por mais que também *julgue* os artistas. Outrossim, o descritor n. 03, ao emitir um julgamento de aprovação sobre a dupla Ío – último dos seis trechos que compõem essa subcategoria – faz referência à sua capacidade em traduzir visualmente referências literárias, o que guarda relação com as obras e com uma habilidade *legítima* a se atribuir a, ou exigir de, artistas (diferente de *ser melhor* do que Marcel Duchamp, ou amedrontar espectadores): “A Ío busca muita leitura também, tem muitas coisas da mitologia e da literatura presentes nos trabalhos deles... E traduzir isto em imagem, em instalação, em situação visual é, realmente, um desafio, e acho que eles conseguem muito bem isto. Um texto, lido por mais pessoas, sofre possibilidades de leitura, interpretações diferentes, é rico por isto”.

O descritor n. 01 faz, igualmente, suposições sobre os artistas, mas, diferente do n. 02, em vez de voltar-se *contra* eles, volta-se para si mesmo, passando *batido* pelas obras. De início, ele aduziu, sumariamente, sensações: dor, medo, repulsa, grotesco – as duas últimas já

migrando para o julgamento. Observo que a porção do *comentário geral* dessa entrevista foi marcada por interrupções; como referi, deixei os entrevistados livres para falarem o quanto quisessem. Esse foi o único caso em que, depois de dar a “descrição” por encerrada, o participante voltava a falar, fazendo com que, por duas ou três vezes, eu o interrompesse para ligar, novamente, o gravador. Tal hesitação se reflete na construção do discurso. Ele afirma que *não gosta* das obras, a despeito de saber “que na arte não existe ‘gosto’ ou ‘não gosto’, mas tem objetos e materiais que nos aproximam, e outros que nos repulsam [julgamento *sobre arte*]; esses trabalhos, no geral, me repulsam”. Faz, então, conjecturas sobre a *proposta* dos artistas, que seria *perturbar*, em contraste com produzir obras *bonitinhas* ou decorativas; e estabelece um paralelo com *filmes agressivos*, para reforçar sua desaprovação. O discurso segue nesse ziguezague: “Tem alguns trabalhos que, apesar de falarem sobre violência, agressividade, tu tens uma relação, tu gostas; tem outros que não”; mas compreende que os artistas *querem* chocar, “Aquele trabalho que fala de estupro, de aborto, de violência, me afasta”. Os exemplos de *violência* fornecidos pelo entrevistado são sempre de cunho físico ou sexual: tortura, aborto, estupro; reitero que, embora haja mais de uma referência a *estupro* na fala, não fica claro a qual das obras ela se dirige.

Segue-se uma longa conjectura sobre arte (calcada no sujeito): “Eu tenho uma coisa mais, talvez, infantil, do que é ‘bonitinho’, ‘coloridinho’, ‘fofinho’, que dá um aconchego, um acolhimento, mas eu sei que a função da arte não é esta, não é que tu gastes, mas que te provoque alguma coisa, que te questione, que te perturbe, justamente para tu questionares, ou entenderes a história, para tu estares ‘por dentro’ da violência contra a mulher e esse tipo de coisa que é importante questionar e pensar sobre, mas que a gente acaba evitando; ‘olhos que não vêem, coração que não sente’”; a associação entre arte e *coisas infantis* também é um tanto incompreensível – arte e *beleza* seria uma aproximação tradicional, mas aconchego? Após novas referências a dor, estupro e aborto, o descritor n. 01 conclui que “o que nós queremos é não sofrer”. Enfim, ele pondera que as obras visam propor “questionamentos sobre a nossa realidade, sobre a violência”, sendo que a reflexão (final) desenvolvida por ele é a seguinte: “Violência acho que faz parte do ser humano; o ser humano é agressivo, a violência está dentro de nós. Claro que é mais fácil praticar a violência contra uma pessoa que é mais frágil; com uma mulher, com uma criança; mas a própria criança, a própria mulher também tem agressividade”.

Mantive, até aqui, gênero neutro (masculino) para todos os entrevistados, compatível com o intuito de não realizar análises sociológicas ou psicológicas. Mas revelo, nesse caso específico, que o descritor é mulher. Ou seja, em suma, a entrevistada depois de reprovar a “violência” ao longo de todo o discurso, contra mesmo suas convicções sobre arte (onde não existe “gosto” ou “não gosto”), relacionando-a a abuso, dor e estupro, acaba por *se assimilar* à violência que repugna: “a própria criança, a própria mulher também tem agressividade”. Até daria para identificá-la, também, com a *criança* citada, *vide* a confissão de um *gosto infantil* mais cedo na fala. Repito o que disse há pouco, não me considero apta a emitir juízos de psicologia, mas a impressão é de que a visão dessa participante foi bloqueada por algum abuso que sofrera, sendo essa memória tudo o que ela conseguiu enxergar nas obras, em todas as três, a despeito de suas flagrantes diferenças. O descritor (ou descritora) n. 1 seria, neste estudo, o Stephen Dedalus de Didi-Huberman.

De outro lado, há de se reconhecer que, pelas respostas, o descritor n. 01 foi o *único* a ler o texto que acompanha *Qual é o nome do meu irmão?*, fonte das referências a “aborto”. Veja-se, por exemplo, as respostas dos descritores n. 03 e n. 06: ambos oferecem os maiores esforços de análise e de interpretação das obras entre os entrevistados, trazendo citações e tentando estabelecer conexões entre os três trabalhos. A falta de leitura da narrativa se torna, assim, ainda mais eloquente: seja pela *ausência* de indicações relacionadas ao relato; seja pela presença de trechos como este, em que o descritor n. 03 cogita que o título da obra remeta a uma irmandade entre os cães: “Eles parecem pretender direções diferentes; ao mesmo tempo, eles só se acessariam entre eles mesmos, se eles pudessem se movimentar, de fato, só conseguiriam alcançar eles mesmos. Há uma espécie de conluio, de cumplicidade, não é parceria simplesmente. Se não me engano o título é ‘Qual é o nome do meu irmão?’. É muito interessante porque ‘irmão’ também tem essa ideia de cumplicidade, tem outras ‘historinhas’. Não que não seja uma possibilidade, só é curioso que o entrevistado sugira isto, sem levar em conta a clara explicação constante do texto disponível junto ao trabalho.

Não nego a existência de certo viés sociológico na análise que construí ao longo deste capítulo. É razoável “exigir” a leitura do texto que acompanha uma das obras? Se algum dos participantes do experimento I, ou mesmo um segurança da instituição (em um mundo paralelo onde eles pudessem participar do estudo) tivesse apresentado um julgamento, eu seria tão dura ao apreciar os seus argumentos? Sem dúvida, não. Mas a questão é que, a meu ver, o

que *permitiu* aos entrevistados desse segundo experimento exprimir opiniões de modo tão contundente foi, justamente, sua posição, enquanto funcionários de uma instituição cultural, com formação na área, que (com quase certeza) já tiveram contato pessoal com os artistas. E as respostas devem ser analisadas levando isto em conta. É possível, por exemplo, que o “público em geral” não tenha reprovado (ou aprovado) as obras em razão de seu espaço de expressão se resumir a uma palavra; ao mesmo tempo, há termos como “repulsa”, “grotesco” e “caricato”, que bem resumem as falas de alguns descritores nesse segundo capítulo. O mais próximo que vejo delas no experimento anterior são os bem mais singelos “não sei” ou “bleh”. Os resultados são tão surpreendentes, que chego a cogitar se os “descritores” (ou boa parte deles) não *levaram a sério* a minha proposta; de qualquer forma, nunca escondi que se tratava de uma pesquisa acadêmica, e que as respostas (anonimamente, mas enfim) seriam publicizadas na forma de um Trabalho de Conclusão de Curso. Seja como for, acredito que o estudo – mesmo sem intenção – levanta e pode desdobrar questões sobre o profissionalismo dos agentes e das instituições, e sobre como isto afeta o campo artístico local.⁷¹

Também vale esclarecer que não há nada de errado, *a priori*, com julgamentos sobre obras de arte. Trata-se de uma ferramenta válida, eu diria até essencial (ou deveria ser), da crítica. O problema é emitir vereditos mal embasados, ou sem nenhum embasamento, frutos de opiniões pessoais que se pretendem “verdades”, uma espécie de *mito* vinculado a críticos de arte, a ser combatido. De novo, cito Barrett: “Lançar meras afirmativas de julgamento sem apresentar as razões para tais é irresponsável e não deve ser considerado como uma boa crítica” (BARRETT, 2014, p. 166). Os entrevistados, é claro, não são críticos de arte, nem estavam produzindo um relato dessa espécie para publicação; tampouco, repito, foram convidados a dar uma opinião pessoal e irrepreensível sobre as obras estudadas. Quando o descritor n. 05, após a demanda por *descrições*, perguntou “Eu tenho que falar sobre o que eu achei da obra?”, não houve nem afirmação, nem negação da minha parte; porque os limites do que alguém fornece, diante de um pedido abrangente de comentário (descrição) sobre obras de arte, é parte da reflexão. Mas, de novo, considero plausível exigir maior discernimento dos participantes desse segundo experimento, diante do recorte realizado.

⁷¹ Deve-se, é claro, levar em conta que os funcionários foram os únicos a fornecer depoimentos oralmente, o que torna o conteúdo mais *espontâneo*, menos filtrado; eles não dispunham do mesmo espaço de reflexão de que gozaram os participantes dos experimentos I e III, cujo formato era escrito. Mesmo que possa mitigar, tenho que esse dado não anula as reflexões apontadas.

Por fim, um ponto que me *incomoda* (sei que o termo é um tanto subjetivo, mas uma boa parte deste trabalho está construído sobre impressões minhas) tanto no experimento I, mas particularmente neste, é a falta de referências a aspectos visuais das obras. Eu questiono, sobretudo, se isto é fruto da formatação dos estudos, de eles terem sido realizados, primeiro, diante das obras (vendo-as) e, depois, com a dinâmica de exibição de imagens dos trabalhos. Mas como fazê-lo de outra forma? Mencionar apenas os títulos reduziria bastante o número de pessoas aptas a participar da pesquisa, eis que deveriam conhecer, previamente, as obras, e, de novo, o intuito não era criar desafios mnemônicos. E se a pergunta fosse mais específica: “descreve a obra para alguém que não pode vê-la”. Isto não seria, contudo, guiar as respostas – e o olhar – dos participantes? Por que não se seleciona, *naturalmente*, características visuais da arte a ser descrita?

Talvez seja um desejo antiquado, um apego ao modelo *winckelmanniano*, mas me parece que as descrições deveriam viabilizar a *visualização* dos trabalhos, a produção de um desenho mais ou menos próximo dos originais. Alguém que não conhece as obras da dupla Ío, conseguiria imaginar algo próximo às imagens aqui reproduzidas? Talvez por meio de uma complexa combinação de resultados; ninguém referiu as diferentes atitudes assumidas por cada um dos três cães de *Qual é o nome do meu irmão?*, a palavra espécuro, também, só foi trazida por mim, o que um terceiro desinformado veria *inserido* na parede da sala expositiva? Que tipo de armadilha, afinal, ele estaria vendo, adaptada com vidro de que maneira? E, finalmente, isto faria *alguma* diferença? Alguma dessas questões seria capaz de modificar o entendimento dele sobre a obra ou sobre o conteúdo deste trabalho? Kosuth parece ter uma sugestão de resposta: “A partir disso, é fácil perceber que a viabilidade da arte não está conectada à apresentação de uma experiência de tipo visual (ou de outro tipo)” (KOSUTH, 2006, p. 223).

4. Experimento III: reflexão crítica

4.1 Introdução

O terceiro experimento é, talvez, o menos *inventivo* deles. Não foi inspirado em obra alguma, mas na própria crítica de arte. Trata-se de uma espécie de complemento lógico, de

uma abordagem cuja necessidade surgiu dos *testes* anteriores, para preencher uma lacuna autoevidente. Depois de comprimir as descrições em uma palavra, a fim de tocar o público em geral, e de recolher descrições orais (entrevistas) fornecidas por funcionários que, em tese, conviveram com as obras na instituição onde elas foram expostas; faltava a forma *clássica* da descrição em arte: escrita. As buscas teóricas que insistiam na direção de textos sobre o fazer da crítica de arte, bem como os *fantasmas* de Winckelmann e Diderot, que vêm e vão em reflexões e citações, impediram-me de encerrar este estudo sem um experimento em sua homenagem.

Pois bem, decidido o *como*, faltava o *quem* e o *quando*. As respostas óbvias para essas perguntas estão no parágrafo anterior: respectivamente, críticos de arte e depois de ver as obras *ao vivo* (como se costuma fazer na crítica tradicional). Mas o primeiro caso ainda pedia maiores determinações; em vez de convidar críticos profissionais, optei por demandar as descrições a colegas cursando as etapas finais do curso de História da Arte. Uma das possibilidades do bacharel na área é, afinal, trabalhar com crítica de arte, e a escrita sobre obras, de leituras de imagens a ensaios críticos, é um dos principais exercícios realizados ao longo da graduação. Além disso, vale lembrar, meu intuito não era o de recolher *críticas* formais, mas descrições escritas. A escolha permitia, ademais, explorar uma faixa de público diversa das demais, no sentido de que não se trata nem de público *em geral* – são pessoas com conhecimentos específicos –, nem de *profissionais* do campo – ainda, ao menos.

4.2 *Materias e métodos*

Convidei cinco colegas, escolhidos entre os dezessete participantes de um exercício que propus durante o desenvolvimento do projeto deste trabalho. Tratava-se de um formulário *online*, bastante parecido com o aplicado no primeiro experimento, demandando descrições de obras da 11ª Bienal do Mercosul, que ocorreu em Porto Alegre entre 06 de abril e 03 de junho de 2018. A principal diferença é que não havia restrição no que tange ao número de palavras. Divulguei o formulário para amigos e nas redes sociais, ainda assim, obtive respostas quase que exclusivamente de estudantes do curso (de História da Arte). Inclusive, esse resultado – um tanto parcial – foi um dos fundamentos do meu medo quanto à cooperação do *público em geral*. Até cogitei limitar esta pesquisa a colegas do Instituto de Artes, o que hoje vejo que a

empobreceria.⁷² O recorte dos escolhidos, para além da exclusão daqueles que responderam ao citado questionário e *não* cursavam o bacharelado, pautou-se em preferência pessoal – relembro que, segundo Barrett, não há necessidade de defesa nesse caso.

A ausência de metas pré-estabelecidas (como já referi algumas vezes) tornava difícil traçar critérios de seleção dos “descritores”; excluídos os que não cursavam História da Arte, ainda havia quinze candidatos. O número, multiplicado por três obras e diante do volume de material dos outros experimentos (que à época não haviam sido realizados, mas já haviam sido criados), pareceu-me exagerado. Reduzi-o, então, a cinco pessoas, que convidei pessoalmente para fazer parte da pesquisa, antes mesmo da abertura da exposição *RSXXI – Rio Grande do Sul Experimental* no Santander Cultural (em 20 de junho de 2018). Pedi que visitassem a mostra e, duas semanas antes de seu encerramento (que ocorreu em 29 de julho de 2018), remeti-lhes, por *e-mail*, imagens dos trabalhos – as mesmas disponíveis aqui –, junto com as fichas técnicas, acompanhadas do pedido de que descrevessem as obras.

Fornei, ainda, algumas especificações: indiquei que poderiam usar conhecimentos específicos em suas descrições, e também que cabia a eles escolher se descreveriam as obras individualmente, ou desenvolveriam um texto abarcando as três obras. Indiquei o máximo de três páginas no total (uma para cada trabalho), sem impor tamanho mínimo aos escritos. Nesse experimento, foram mais frequentes as questões relativas a “o que eu queria dizer” com descrição – das quais desviei, como sempre; todos (ou quase) todos os participantes me demandaram isto em algum momento, além de mostrar hesitação na entrega dos resultados: “espero que ajude” ou “que esteja bom” ou “que *sirva* de alguma coisa”. Generosidade deles, é claro – sem contar que o fato de eu conhecer, pessoalmente, os “descritores”, nesse caso, influencia a dinâmica de realização do experimento. De todo modo, se este estudo indica alguma coisa, é o imbróglio que pode causar uma instrução (aparentemente) simples.

Um dos colegas convidados me informou, depois de encerrada a exposição, que não havia conseguido visitá-la, logo, não poderia participar. Outro não enviou o texto final com as descrições. Minha reação inicial foi similar à do experimento I: não admitir abstenções. Passei a pensar em alternativas, outros colegas que poderiam participar, talvez artistas que fizeram parte da *RSXXI*, cogitei até eu mesma escrever descrições; mas logo desisti. Primeiro porque

⁷² Ou não, mais uma vez, a falta de objetivo prévio torna difícil dizer o que *empobreceria* a pesquisa; de novo, uma ideia de estudo seria comparar descrições (ou textos) de alunos no início e no final do curso. De qualquer forma, como havia a vontade (mesmo que difusa) de entender o *público*, como se enxergam as obras de arte, a abertura no número de participantes e nos “tipos” de espectadores favoreceu os resultados, a meu ver.

uma nova “leva” de “descritores” estaria em desvantagem quanto aos demais, que sabiam da tarefa de escrever sobre as obras antes mesmo de ir à mostra pela primeira vez – a influência disto não é, por óbvio, mensurável, mas existe. E me inserir como *descritora*, depois de todo o contato que eu tive com os trabalhos, com o restante do material e com a reflexão mesmo do que é (d)escrever sobre obras de arte, seria injusto – quase um eufemismo. Aliás, não tenho dúvida de que este estudo modificou de modo permanente a maneira como eu me relaciono com a escrita (ou até a fala?) voltada para obras de arte. Outro estudo hipotético, mas que, infelizmente, já se perdeu, seria comparar minhas *descrições* das obras antes e depois da pesquisa. Enfim, decidi aceitar as ausências; mesmo porque não havia um número ideal de participantes a ser atingido.

Ainda quanto aos limites desse terceiro experimento, ocorreu-me trazer, como uma espécie de paradigma, o texto assinado por Paulo Herkenhoff sobre as obras da dupla Ío para o catálogo da mostra *RSXXI*, da qual, relembro, ele foi curador. O escrito, aliás, estrutura-se em *blocos* de comentários sobre cada um (dos três) trabalhos, o que facilitaria a comparação com os resultados deste estudo. No entanto, boa parte das ressalvas do parágrafo *supra* cabem aqui: o processo e as motivações de Herkenhoff na construção da análise foram completamente diferentes daqueles dos participantes deste trabalho. Não espanta, a propósito, que o primeiro se valha de uma gama muito mais de referências (o ensaio é intitulado *Ío – Í de Nietzsche e O de Artaud*), inclusive entrevistas que ele mesmo realizou com os artistas; de modo que tê-lo como “modelo” lançaria uma sombra nos demais resultados. E o foco do estudo, afinal, é este: os resultados, explorar referências e abordagens surgidas neles, sem objetivo de hierarquização – o que não equivale a *aceitar*, acriticamente, todas as respostas. Dessa forma, resolvi omitir as “descrições” de Herkenhoff neste trabalho – por mais fascinantes que sejam. Acredito que o ideal teria sido contar com a participação dele no segundo experimento, mas não foi possível entrevistá-lo pessoalmente na ocasião; e, caberia, de todo modo, perguntar se é possível encará-lo como *funcionário* do Santander Cultural. Talvez, de novo, em uma próxima pesquisa.⁷³

⁷³ Não resisto, de qualquer modo, a comentar sobre a existência de temas presentes nos resultados que encontram eco no texto do aclamado crítico. Veja-se, por exemplo, a frase de abertura: “Ío pode ser tomada por três perturbações fantasmiais: *Conjunção adversativa*, *Demônio pessoal* e *Qual é o nome do meu irmão?*. Todas aguardam impassíveis por suas presas. Não tocar – é a norma do museu. Aparelhos devastadores, cada obra é um objeto *fautif* (*culpado*, na acepção de Duchamp nos *Étants donnés*). Urge identificar sua energia e nomeá-la por seu nome: crueldade” (SANTANDER CULTURAL, 2018, p. 37).

Segue tabela com a íntegra dos textos enviados pelos três “descritores” – como nos capítulos anteriores, mantenho o anonimato, identificando-os por números –; todos optaram por fazer comentários autônomos sobre cada obra, em vez de texto único. O descritor n. 01 aduziu uma breve introdução às suas respostas, aqui colocada em célula separada. Diferente dos experimentos I e II, em que as descrições de cada trabalho foram organizadas em ordem alfabética conforme o título (*Conjunção adversativa, Demônio pessoal, Qual é o nome do meu irmão?*), respeitei, aqui, a sucessão indicada nos arquivos que recebi dos participantes.

Obra	Descrições – Descritor n. 01:
Introdução	<p>As palavras ‘crítica’ e ‘crise’ têm a mesma origem etimológica. Acredito que fazer uma crítica a uma obra de arte, uma que seja verdadeiramente interessante, é se colocar em estado de crise. E quando assumimos o caos da crise, assumimos nossa vulnerabilidade. É impossível ficar impassível diante de uma obra de arte. Seja pelo fascínio, seja pela repulsa ou até — e geralmente no caso da arte contemporânea — de estranhamento. Mas alguma reação ela sempre gera. Resta a nós, meros espectadores, baixarmos ou não a guarda, ter olhos, ouvidos e o que mais que se requeira, alerta, para abrir o canal da conexão.</p> <p>Durante os anos de Bacharelado em História da Arte, quando me era solicitado fazer uma “leitura de imagem” como tarefa, sempre com certo receio, eu buscava olhar aquelas imagens com os olhos de dentro, porque ver é diferente de olhar, afinal. A análise formal é sim importante, porém o conteúdo é o que sempre me envolve. Até porque “percepção requer envolvimento”, como diz Muntadas. Minhas análises sempre se dão de forma afetiva, invariavelmente. É uma bênção e uma maldição. Minha crítica sempre parte de causos e experiências pessoais, que muitas vezes não interessam a ninguém além de mim mesma. Mas, talvez, me expor assim seja uma retribuição (poética?) de obras que se expõem, no sentido mais literal da palavra.</p>

Obra	Descrições – Descritor n. 01:
<p><i>Qual é o nome do meu irmão?</i></p>	<p>A primeira obra que me chamou atenção foi a dos cães. Eu nunca gostei de cachorro. E sempre tive um motivo bem específico. Quando você pensa na sua memória mais antiga de infância, o que te vem à cabeça? A mim, se materializa direto a imagem de um cachorro bem grande pulando e me derrubando no chão, no caminho de ladrilhos defronte ao nosso prédio, quando eu devia ter uns quatro anos. Desde então, nunca gostei muito de cachorro. Quando meu irmão nasceu, eu tinha sete anos. Era difícil para minha mãe, cuidar de duas crianças pequenas com meu pai desde cedo no trabalho. Nós morávamos perto da minha escola. Ela sempre me levava de manhã enquanto meu irmão ficava dormindo sozinho e isso a deixava de coração apertado. Teve um dia que ela ia me deixar ir sozinha, porque eu já tinha oito anos. Mas sabe-se lá por que, de última hora, ela resolveu ir junto. Na esquina antes da escola, perto de alguns camelôs, um grupo de cães latia e arregaçava os dentes em nossa direção, numa espécie de barreira que mais parecia uma muralha que se materializara no caminho. Eu lembro de sentir muito medo e congelar. Minha mãe me colocou para trás e começou a afugentar os cachorros com ajuda dos ambulantes que estavam por perto. Às vezes me pergunto como teria sido se ela não estivesse junto comigo naquele dia. Até hoje se perguntar para ela, com certeza vai falar do seu instinto de mãe que fez com que viesse junto e me impedisse de encarar de frente meu maior medo de então, com meus oito anos. Quando li o livro ao lado dos cachorros na exposição, lembrei imediatamente dessa história, porque eu também nunca tive coragem de cruzar os cachorros, como o personagem do relato. Mas ao contrário dele, que era o salvador, eu tive de ser salva. É engraçado porque acho ainda que o personagem está em certa vantagem, porque o cachorros estão presos, amarrados com cordas grossas às paredes do museu. No meu caso, meu terror vinha da liberdade daqueles animais. Da possibilidade deles atacarem a qualquer instante. Fico pensando em todos os outros medos amarrados, já domesticados, mas que muitas vezes ainda mostram os dentes, querendo se desprender. É preciso estar sempre alerta.</p>

Obra	Descrições – Descritor n. 01:
<i>Conjunção adversativa</i>	<p>Eu fui uma adolescente do grupo de jovens da igreja católica. Sexo sempre foi um assunto polêmico na minha casa. Se é que um dia isso foi assunto porque qualquer alusão ao tema já incorria em um alto risco de ser pecado. Subvertendo as leis divinas, transei antes de obter o sagrado sacramento do matrimônio. E isso era meu segredo de Estado, no auge dos meus dezoito anos. Fui escondida ao ginecologista. Paguei consulta particular em um médico em outra cidade, para conseguir obter a receita para contraceptivos. Naquele dia fiz meu primeiro exame com espéculo. Lembro de querer chorar ao sentir o frio daquele objeto contra a minha carne. Ele penetrava minha alma cheia de culpa. Até hoje associo-o com um objeto de tortura. Ao vê-lo furando a parede, pensei na potência daquela coisa. Coisa mesmo, para mostrar como é asquerosa. Mas também tão poderosa. Capaz de romper paredes. O que será que se achou no buraco da parede? Dentro de mim só achei sofrimento naquela ocasião. E nem pude chegar em casa e desabafar a minha dor, tinha que manter o meu segredo. Quantas dores uma mulher enfrenta diariamente em função de ser mulher? Quantas verdades cabem no silêncio feminino?</p>
<i>Demônio pessoal</i>	<p>Eu tenho uma gaiola aberta tatuada no antebraço esquerdo — outra decisão tomada em segredo — como lembrete de todas as gaiolas que eu mesma me coloco, em função do medo. Os refúgios e subterfúgios que encontro para me esconder na famosa zona de conforto e não dar o passo seguinte em direção à zona de confronto. Há poucos dias li um conto de Galeano falando sobre o medo da liberdade. E tem a famosa frase do Sartre, que sempre me acerta como uma flecha, dizendo como estamos “condenados a sermos livres”, algo assim. Ao ver essa espécie de armadilha, eu penso em tudo isso. Tensão é a primeira palavra que surge dentro de mim. Um pequeno toque e os dentes afiados se fecham. Iminência de dor. Mas aí vem a grande reviravolta: em vez do tradicional ferro, o que compõem essas pontas agudas é vidro — leio na placa de identificação. É quase um alívio. Porque sim, haveria a dor, mas logo tudo se quebraria. Alguns pedaços podem ficar e marcar a pele, é bem verdade, mas no estilhaço tudo se desfaz. Penso em toda a ação sem que ela dê qualquer indício de acontecer. Obra de arte gatilho, é o que é esta. Nessa mania de poetizar, vem a metáfora de outro tipo de medo, talvez o pior de todos: o medo inventado. Esse medo maldito, catastrófico, que aterroriza e me faz sofrer, mas que é feito de vidro, matéria frágil e quebradiça. Ele segue com a bocarra escancarada, só me esperando cair em sua armadilha muito bem armada. Rodeio essa obra com todo cuidado, porque ela me encara de um jeito que eu não gosto. E é por isso que tenho de ir embora.</p>

Obra	Descrições – Descritor n. 02:
<i>Demônio pessoal</i>	<p>Desde que o artista plástico Flávio Gonçalves disse que a obra <i>Demônio pessoal</i> parecia, por um conjunto de impressões, o tremular da água quando Narciso mergulhou em direção à própria imagem – e vejamos que ao meio da “armadilha” temos uma peça de metal muito semelhante a um espelho –, nunca mais consegui ver a obra sem pensar nisso, ainda mais vendo que é instalada ao chão, e para se aproximar dela deveríamos, de fato, nos abaixar em direção ao solo, ou à água, como Narciso faria. O fato da água jorrando se transformar aqui em dilacerantes peças de vidro salientes só torna a imagem ainda mais interessante.</p> <p>De toda forma, para mim, a obra parece uma formação arquitetônica futurista ou mesmo um disco voador pelo formato redondo, circular. O disco central, sendo também redondo, contrasta muito com as linhas retas que os outros dispositivos formam. A matéria é toda feita de tensões, o metal, preso, as linhas retilíneas e os círculos. Interessante é ainda pensar que, de fato, a obra, como objeto, é um objeto em estado de inércia, mas cuja finalidade é justamente se mover de uma forma que não é pacífica. Ela contém uma virtualidade, por assim dizer, que é a possibilidade de ser ativada, como uma arma cujo gatilho está impedido de ser pressionado por alguma trava frágil. Fico me perguntando se essa possibilidade, ou sua realização mesmo, fariam ou não parte da obra.</p>
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	<p><i>Schadenfreude</i> é o nome de uma de minhas músicas favoritas de uma banda de música eletrônica. Agressiva e pesada. Se alude a algo sexual no texto, eu não me lembro mais. De toda forma, o livro espesso, como livro objeto, achei muito convidativo. As cabeças dos cães, da forma como estão organizadas quase escrevem o número “3”, fiquei pensando nisso a todo tempo. As cordas parecem ser de algum material muito nobre, ou talvez seja o contraste do preto com o branco do espaço expositivo que tenha dado, igualmente, uma certa presença ao material. Ou não, minto. As cordas formam linhas, e essas linhas é que são fortes, além disso, tem uma argola redonda e mais ferro preso, literalmente, na parede. Não vemos cachorros, ao menos não inteiros. Mais uma vez poderíamos dizer que as cabeças surgem da água, se quiséssemos. Imediatamente fiquei imaginando <i>Cerberus</i> espancando os danados do Inferno (é o Canto VI, de Dante, o círculo dos gulosos), pobres almas imersas na lama, fustigados pela brutalidade irascível do cão-besta. Não me lembro agora ao certo das palavras do poeta, mas lembro que fazem menção à violência e ao dilaceramento da carne que o cão fazia. De toda forma, a violência presente no texto e ainda lembrada com o nome da obra é extremamente perturbadora, caso tenha entendido.</p>

Obra	Descrições – Descritor n. 02:
<i>Conjunção adversativa</i>	<p>Eu não fazia ideia do objeto até alguém me dizer. Agora reconheço a forma “final”, no sentido de finalidade na obra, mas a verdade é que, desconsiderando isso, acho que o objeto me parece uma flor, e uma flor bela, na verdade. O prateado do material é extremamente sedutor e as formas arredondadas parecem ter algo de líquido, ou o reflexo nos dá a sensação de algo líquido. Não imagino a válvula, ou o ferrolho em sua função médica, por assim dizer, mas achei interessante que o objeto de fato “aflora” da parede. Acho que o que se abre é um jogo livre: gozamos do prazer estético do objeto, mas se quisermos pensar em sua finalidade, poderemos ter ou um outro prazer (ou desprazer), de imaginá-lo sendo usado, ou de tentar reconhecer na forma algo daquela finalidade ou simplesmente ignorar tudo isso. De toda forma, uma vez sabendo dessa finalidade, é difícil não pensar no objeto como “feminino”. É de toda forma um objeto muito belo, especialmente o prateado líquido que o cobre na nossa visão.</p>

Obra	Descrições – Descritor n. 03:
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	<p>Uma evidente relação inicial em função das cordas e presilhas de metal, o sadomasoquismo, esteve presente em minhas impressões sobre este trabalho do Duo Ío, logo dissipadas, com a leitura do texto que acompanha a instalação. Após a leitura, ficou claro para mim, a relação da passagem do tempo e a influência deste passado, sobre o presente, e no caso do Duo Ío, uma interferência pretérita com forte carga emocional sobre o processo artístico que culminou nesta obra. Quando vi os três cães, pensei no Cão Cérbero, o cão de três cabeças que guarda o mundo inferior, e imediatamente lembrei de um romance. Trata-se de <i>Cães negros</i> do escritor inglês Ian McEwan, escrito em 1992. Nesta obra, o autor trabalha entre outros temas, sobre a questão da inocência, ou melhor, a respeito da inexistência da “inocência humana” em contextos históricos totalitários. No livro, a metáfora dos cães negros é diretamente relacionada ao nazismo, contudo, ao observar a obra <i>Qual o nome do meu irmão?</i>, eu pensei no “mal extremo” em sentido amplo, e não a um contexto específico onde ele foi colocado em prática.</p>

Obra	Descrições – Descritor n. 03:
<i>Conjunção adversativa</i>	<p>Mesmo antes de descobrir do que se tratava o equipamento médico utilizado pelos artistas na instalação <i>Conjunção adversativa</i>, repulsa e aversão foram as minhas primeiras sensações. Os objetos metálicos pontiagudos e enviesados causam em mim o medo de ser torturado. A relação médico>paciente pode conter em determinados contextos, um componente de poder que gera temor em alguns. Tendo em vista que o espéculo de aço está enfiado na parede, estabelece-se ainda, a projeção de um <i>status</i> que inexistente neste objeto ao ser utilizado no campo da medicina. Aqui, eu encontro uma qualidade advinda de um contraste apresentado pelos artistas na obra: um instrumento que serve para investigar a doença, e que, conseqüentemente, poderá trazer de volta a saúde, gera medo no espectador, logo, para mim, a conjunção é conclusiva. A carne macia da vagina sempre estará indefesa a um frio mecanismo de metal capaz de abrir espaço no duro concreto.</p>
<i>Demônio pessoal</i>	<p>Na obra <i>Demônio pessoal</i>, os vidros pontiagudos que cumprem o papel do metal nas armadilhas tradicionais, iriam se espatifar, caso algum incauto a obrigasse a disparar o seu mecanismo atroz. Essa relação do vidro, metal e imagem, e que dispara o meu demônio pessoal, é o que carrega beleza à obra. Sim, a escultura produzida pelo Ío é atraente, colocando em ação um forte poder de sedução sobre o espectador. Uma pergunta impõe-se, ao ver-se apanhado pela obra e a sucumbir à curiosidade produzida pelo desejo: o que eu fiz de errado para ser pego por uma armadilha? Ao vislumbrar a dupla vergonha de todas as presas – ser ao mesmo tempo ingênuo e ambicioso -, uma resposta surge fulminante e inequívoca: toda a presa merece ser apanhada. Os demônios pessoais são desejos insatisfeitos e bem alimentados.</p>

Mais uma vez, a metodologia utilizada é a análise de conteúdo; com *reaproveitamento* das categorias criadas nos capítulos anteriores: descrições (trechos que são verdadeiros ou falsos), interpretações (trechos que não são *nem* verdadeiros, *nem* falsos) e julgamentos (que envolvem aprovação ou reprovação das obras). As duas últimas dividem-se em subcategorias: de interpretação – adjetivações (cuja referência é o objeto), sensações (cuja referência é o

sujeito) e citações (cuja referência é externa); de julgamento: sobre as obras, sobre os artistas, sobre arte em geral. As interpretações, ademais, ganham duas novas subclasses: *citações visuais*, ou seja, conexões sugeridas pelos participantes a partir de aspectos visíveis das obras (o destaque se justifica, em parte, nas considerações que fiz ao final do segundo experimento); e *projeções* – outro tipo de interpretação inédita até aqui, na qual o participante, em vez de aduzir (apenas) as próprias impressões sobre os trabalhos, imagina como outras pessoas, ou até animais, portar-se-iam diante deles. Por exemplo, o que pensaria a presa, depois de ser *abocanhada* pela armadilha de *Demônio pessoal*? O que outra pessoa, e não eu, poderia pensar ao confrontar-se com o espéculo de *Conjunção adversativa*?

Outra novidade é que, em vez de desenvolver a análise com foco nas categorias, usando-as como fio condutor e desmembrando as unidades, apreciarei os textos fornecidos *como um todo*, na ordem já apresentada, servindo-me das categorias ao longo do estudo (sempre que o título da categoria for mencionado, estará em itálico, e deve ser tomado no sentido estabelecido aqui). Julgo que o número de participantes (três) e a tessitura mais densa dos resultados (textos, em vez de palavras ou falas espontâneas) torna essa a melhor alternativa. Em função disto, também, não apresentarei tantos dados *numéricos* nesse último experimento; os gráficos, a propósito, virão só ao final.

4.3 Resultados e discussão

Diante da escolha de analisar os blocos de respostas de cada descritor, e não estruturar o estudo a partir das categorias; reproduzo uma tabela de resultados por vez, que será apreciada antes de passar-se para a próxima. A identificação por cores empregada no primeiro e no segundo experimentos segue valendo, conforme constará da legenda a seguir, na qual estão também indicadas as cores de identificação das novas subcategorias de interpretação. De novo, coloco em **negrito** as palavras fornecidas pelo público no experimento I e que se repetem literalmente (ou quase) nos textos deste terceiro experimento. Por fim, a lógica de divisão das unidades (trechos que guardam um só sentido) é a mesma do capítulo anterior.

- **Descrições**
- | | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ● Interpretações ● Citações ● Sensações ● Adjetivações ● Citações visuais ● Projeções | <ul style="list-style-type: none"> ● Julgamentos ● Sobre a obra ● Sobre os artistas ● Sobre arte |
|--|--|

Obra	Descrições – Descritor n. 01:
Introdução	<p>As palavras ‘crítica’ e ‘crise’ têm a mesma origem etimológica. Acredito que fazer uma crítica a uma obra de arte, uma que seja verdadeiramente interessante, é se colocar em estado de crise. E quando assumimos o caos da crise, assumimos nossa vulnerabilidade. É impossível ficar impassível diante de uma obra de arte. Seja pelo fascínio, seja pela repulsa ou até — e geralmente no caso da arte contemporânea — de estranhamento. Mas alguma reação ela sempre gera. Resta a nós, meros espectadores, baixarmos ou não a guarda, ter olhos, ouvidos e o que mais que se requeira, alerta, para abrir o canal da conexão.</p> <p>Durante os anos de Bacharelado em História da Arte, quando me era solicitado fazer uma “leitura de imagem” como tarefa, sempre com certo receio, eu buscava olhar aquelas imagens com os olhos de dentro, porque ver é diferente de olhar, afinal. A análise formal é sim importante, porém o conteúdo é o que sempre me envolve. Até porque “percepção requer envolvimento”, como diz Muntadas. Minhas análises sempre se dão de forma afetiva, invariavelmente. É uma bênção e uma maldição. Minha crítica sempre parte de causos e experiências pessoais, que muitas vezes não interessam a ninguém além de mim mesma. Mas, talvez, me expor assim seja uma retribuição (poética?) de obras que se expõem, no sentido mais literal da palavra.</p>

Obra	Descrições – Descritor n. 01:
<p><i>Qual é o nome do meu irmão?</i></p>	<p>A primeira obra que me chamou atenção foi a dos cães. Eu nunca gostei de cachorro. E sempre tive um motivo bem específico. Quando você pensa na sua memória mais antiga de infância, o que te vem à cabeça? A mim, se materializa direto a imagem de um cachorro bem grande pulando e me derrubando no chão, no caminho de ladrilhos defronte ao nosso prédio, quando eu devia ter uns quatro anos. Desde então, nunca gostei muito de cachorro. Quando meu irmão nasceu, eu tinha sete anos. Era difícil para minha mãe, cuidar de duas crianças pequenas com meu pai desde cedo no trabalho. Nós morávamos perto da minha escola. Ela sempre me levava de manhã enquanto meu irmão ficava dormindo sozinho e isso a deixava de coração apertado. Teve um dia que ela ia me deixar ir sozinha, porque eu já tinha oito anos. Mas sabe-se lá por que, de última hora, ela resolveu ir junto. Na esquina antes da escola, perto de alguns camelôs, um grupo de cães latia e arregaçava os dentes em nossa direção, numa espécie de barreira que mais parecia uma muralha que se materializara no caminho. Eu lembro de sentir muito medo e congelar. Minha mãe me colocou para trás e começou a afugentar os cachorros com ajuda dos ambulantes que estavam por perto. Às vezes me pergunto como teria sido se ela não estivesse junto comigo naquele dia. Até hoje se perguntar para ela, com certeza vai falar do seu instinto de mãe que fez com que viesse junto e me impedisse de encarar de frente meu maior medo de então, com meus oito anos. Quando li o livro ao lado dos cachorros na exposição, lembrei imediatamente dessa história, porque eu também nunca tive coragem de cruzar os cachorros, como o personagem do relato. Mas ao contrário dele, que era o salvador, eu tive de ser salva. É engraçado porque acho ainda que o personagem está em certa vantagem, porque o cachorros estão presos, amarrados com cordas grossas às paredes do museu. No meu caso, meu terror vinha da liberdade daqueles animais. Da possibilidade deles atacarem a qualquer instante. Fico pensando em todos os outros medos amarrados, já domesticados, mas que muitas vezes ainda mostram os dentes, querendo se desprender. É preciso estar sempre alerta.</p>

Obra	Descrições – Descritor n. 01:
<i>Conjunção adversativa</i>	<p>Eu fui uma adolescente do grupo de jovens da igreja católica. Sexo sempre foi um assunto polêmico na minha casa. Se é que um dia isso foi assunto porque qualquer alusão ao tema já incorria em um alto risco de ser pecado. Subvertendo as leis divinas, transei antes de obter o sagrado sacramento do matrimônio. E isso era meu segredo de Estado, no auge dos meus dezoito anos. Fui escondida ao ginecologista. Paguei consulta particular em um médico em outra cidade, para conseguir obter a receita para contraceptivos. Naquele dia fiz meu primeiro exame com espécuro. Lembro de querer chorar ao sentir o frio daquele objeto contra a minha carne. Ele penetrava minha alma cheia de culpa. Até hoje associo-o com um objeto de tortura. Ao vê-lo furando a parede, pensei na potência daquela coisa. Coisa mesmo, para mostrar como é asquerosa. Mas também tão poderosa. Capaz de romper paredes. O que será que se achou no buraco da parede? Dentro de mim só achei sofrimento naquela ocasião. E nem pude chegar em casa e desabafar a minha dor, tinha que manter o meu segredo. Quantas dores uma mulher enfrenta diariamente em função de ser mulher? Quantas verdades cabem no silêncio feminino?</p>
<i>Demônio pessoal</i>	<p>Eu tenho uma gaiola aberta tatuada no antebraço esquerdo — outra decisão tomada em segredo — como lembrete de todas as gaiolas que eu mesma me coloco, em função do medo. Os refúgios e subterfúgios que encontro para me esconder na famosa zona de conforto e não dar o passo seguinte em direção à zona de confronto. Há poucos dias li um conto de Galeano falando sobre o medo da liberdade. E tem a famosa frase do Sartre, que sempre me acerta como uma flecha, dizendo como estamos “condenados a sermos livres”, algo assim. Ao ver essa espécie de armadilha, eu penso em tudo isso. Tensão [medo, ameaça] é a primeira palavra que surge dentro de mim. Um pequeno toque e os dentes afiados se fecham. Iminência de dor. Mas aí vem a grande reviravolta: em vez do tradicional ferro, o que compõem essas pontas agudas é vidro — leio na placa de identificação. É quase um alívio. Porque sim, haveria a dor, mas logo tudo se quebraria. Alguns pedaços podem ficar e marcar a pele, é bem verdade, mas no estilhaço tudo se desfaz. Penso em</p>

Obra	Descrições – Descritor n. 01:
	<p>toda a ação sem que ela dê qualquer indício de acontecer. Obra de arte gatilho, é o que é esta. Nessa mania de poetizar, vem a metáfora de outro tipo de medo, talvez o pior de todos: o medo inventado. Esse medo maldito, catastrófico, que aterroriza e me faz sofrer, mas que é feito de vidro, matéria frágil e quebradiça. Ele segue com a bocarra escancarada, só me esperando cair em sua armadilha muito bem armada. Rodeio essa obra com todo cuidado, porque ela me encara de um jeito que eu não gosto. E é por isso que tenho de ir embora.</p>

Uma vez que o próprio texto deixa isto claro, tenho que não há motivo para chamar o descritor n. 01 de *descriptor*, quando se trata de uma descritora; irei tratá-la assim. Ela foi a única a trazer um trecho introdutório, que justifica o teor de suas “descrições” (ou seria o contrário?), demonstrando seus *juízos sobre arte*. Para a primeira descritora, em suma, é “impossível ficar impassível diante de uma obra de arte”, eis que ela nos coloca em estado de crise, o que *puxa* uma *citação*⁷⁴ quanto à etimologia da palavra “crítica”. Ela indica privilegiar o *conteúdo* em relação à forma,⁷⁵ traçando uma analogia em que diz olhar “com os olhos de dentro”, arrematada com a *citação* do artista espanhol Antoni Muntadas: “percepção requer envolvimento”. A participante conclui que sua apreciação das obras costuma se basear em experiências pessoais, e o considera uma *retribuição* à exposição do trabalho para si (ela também se expõe para ele). Há, ainda, trechos qualificados como *sensações*, por trazerem experiências que a tomam como referência, como já ocorreu em um grupo dessa subcategoria no capítulo anterior.

Aliás, as respostas dessa descritora praticamente se resumem a *sensações*, na medida em que são pautadas por memórias pessoais. Mas identifico uma diferença na maneira como ela *apresenta* suas *sensações*, em relações aos tantos participantes que o fizeram antes – o parâmetro de comparação será, naturalmente, o experimento II, dadas as limitações do I. Sigo com a análise de seu discurso antes de fazer maiores comentários a respeito. A “descrição” de

⁷⁴ Sempre que o nome de uma das categorias criadas ao longo do trabalho for citado nesse capítulo, seu emprego é nesse sentido mesmo: não enquanto o próprio termo, mas enquanto a categoria que representa aqui.

⁷⁵ A divisão me faz lembrar do comentário de Sontag: “E é a defesa da arte [em face da teoria mimética] que gera a estranha concepção segundo a qual algo que aprendemos a chamar ‘forma’ é absolutamente distinto de algo que aprendemos a chamar ‘conteúdo’, e a tendência bem-intencionada que torna o conteúdo essencial e a forma acessória” (SONTAG, 1987, p. 12).

Qual é o nome do meu irmão? atende, de fato, aos critérios autoestabelecidos no preâmbulo. Como já referi a ordem de obras foi estabelecida pelos próprios participantes, e a descritora n. 01 indica que foram os *cães* que mais lhe chamaram a atenção, disparando duas memórias de infância, nas quais quase foi atacada por cachorros. Ela conta, em detalhes, sobretudo a segunda ocasião, quando a mãe lhe defendeu, acompanhando-a depois de ter dito que deveria ir sozinha à escola. Ainda assim, e diferente, por exemplo, da descritora n. 01 do segundo experimento, a recordação traumática não parece tê-la *cegado* diante da obra. Tanto que, em dado momento, ela passa a se comparar com o personagem do escrito que acompanha a obra,⁷⁶ e conclui que ele estava em vantagem, já que lidou com *cães amarrados*, vide as “cordas grossas” ligando-os à “parede do museu” – ou seja, existem trechos descritivos a *ancorar* o restante do relato. A despeito das diferenças notadas pela participante, não consigo deixar de notar que os “envolvidos” em ambos os relatos – dela e naquele que acompanha a obra – são os mesmos: o (ou a) protagonista, a mãe e um irmão.

O aspecto narrativo é relevante. Não me refiro aqui aos testemunhos mnemônicos da descritora, mas de como ela apresenta uma relação *em etapas* com a obra. Primeiro, o avistar dos *cães*, depois a conexão com o texto, com as cordas, enfim a recordação de *outros medos*. É possível constatar em todas as respostas fornecidas pelos três descritores alguma espécie de movimento; uma mudança de percepção quanto à obra, ou de foco quanto a suas partes e até seus detalhes. Nesse sentido, vislumbro menor *hierarquização* entre descritores e obras nesse terceiro experimento, no que tange ao segundo; em vez de *eu-sujeito, você-coisa*, em que o primeiro é responsável por atribuir significado à segunda, e mais, um significado *único*, correto, reflexo, muitas vezes, do discurso dos artistas – que é o que vejo no experimento II – aqui parece se estabelecer um *diálogo*, no qual a obra também tem voz. A comunicação entre mim (enquanto leitora, ou interlocutora) e o descritor se mostra, igualmente, melhor; de fato, eu consigo *ver* as obras através dos olhos deles. Será isto porque eles as olham como *eu* estou acostumada a olhar – da maneira correta *para mim*?

Outra narrativa extremamente pessoal se desenrola, na descritora n. 02, diante de *Conjunção adversativa*. Dessa vez, com mais personagens: a Igreja, o sexo, a culpa, o

⁷⁶ Constatamos algumas inconsistências nas referências que essa descritora faz ao texto de *Qual é o nome do meu irmão?*. Tenho três hipóteses no ponto: a sobreposição das suas memórias pode ter afetado a interpretação do escrito, ou ela escreveu o texto algum tempo depois de ter visto a obra, de modo que alguns detalhes lhe escaparam, ou ainda, uma junção das anteriores – as recordações de infância modificaram o que ela lembrava do texto.

médico, a dor, a tortura. E o espéculo, é claro. Nesse caso, a narradora se vê parede. Curioso notar que, embora se trate de uma situação – ou de uma sucessão de situações – *específica*, que ocorreu com a participante (um testemunho), é fácil imaginar, encaixar, muitas outras mulheres naquilo que foi contado: “Quantas dores uma mulher enfrenta diariamente em função de ser mulher?”. Diferente das memórias associadas por ela a *Qual é o nome do meu irmão?*, por exemplo. Fica, além disso, a impressão de que nenhum outro objeto teria a capacidade de invocar essa narrativa como o espéculo, a despeito de sua aparente imparcialidade médica. No mais, o termo “dor”, tão invocado ao longo de todos os resultados, parece assumir muito sentidos, mas não o físico, que normalmente se lhe associa. Ainda, a palavra “segredo”, classificada por mim como *indecifrável* no primeiro experimento, aqui faz todo o sentido.

Demônio pessoal, a sua vez, não despertou recordações específicas – entendo que a aproximação com uma tatuagem não equivale a isto – na descritora n. 01; e, de fato, seria estranho que uma armadilha de caça o fizesse. Ainda assim, e como referi alguns parágrafos antes, o aspecto narrativo se mantém: o medo inicial da captura, da restrição de liberdade, estilhaça-se com a constatação de que o artifício seria incapaz de prendê-la, já que seus *dentes* são feitos de vidro. Ela a denomina “obra de arte gatilho”, embora todas, talvez as outras mais ainda, tenham *disparado* memórias e associações. Encerra, então, o conto comparando a “falsa” armadilha com medos *inventados*, mas que, ao fim, são aptos a fazê-la fugir. Mais uma vez, destaca-se, para mim, a *flexibilização*, ao longo do relato, dos sentimentos, que até aqui, nos experimentos anteriores, soavam como barreiras. Associar o trabalho artístico a alguma sensação ou memória não equivale a reduzi-lo a elas. Ou, ao menos, não *precisa* equivaler.

No mais, veja-se que a descritora n. 01 não trouxe nenhum sentimento inédito ao universo de resultados deste trabalho; pelo contrário, repisou os mais frequentes: medo, dor, sofrimento, tortura. A novidade é que ela não o faz *genericamente*, relacionando-os tanto com questões dela, como das obras; mesmo que a prevalência seja do sujeito. A partir desse bloco de respostas é possível delimitar que são os cães em posição de ataque, o próprio espéculo e a possibilidade de ser capturada pela armadilha que provocam essas sensações na participante. Não é nada particularmente surpreendente, mas, ao mesmo tempo, acredito que não seja possível atestar que foi essa a motivação de *todos* os que ofereceram respostas similares. A descritora n. 01 do segundo experimento, por exemplo, parece ter estabelecido uma conexão

diversa com as obras, mesmo que não tenha esclarecido qual. E a própria ideia de “dor” física que, como eu comentei, não é o que prepondera nos relatos da primeira descritora aqui – há a referência à iminência de dor face ao fechamento da armadilha, mas só –, sendo que pode ter sido o motor de muitos “descritores”.

Sigo com o segundo descritor deste experimento.

Nas respostas do descritor n. 02, despontam as duas novas subcategorias do terceiro experimento: citações visuais (referências externas que envolvem aspectos visíveis das obras) e projeções (interpretações que se baseiam em “outros” sujeitos). O discurso seria, talvez, o mais *imparcial* entre os recolhidos neste trabalho, mostrando uma porcentagem menor do que a média de sensações; e menor ainda de sentimentos, eis que, como no segundo experimento, também inclui referências próprias – “eu lembro”, “eu acho”, “eu imagino”. Há, contudo, outras maneiras de manifestar subjetividade diante das obras, que não expressando memórias ou sensações sentimentais. Comentarei a seguir.

Obra	Descrições – Descritor n. 02:
<i>Demônio pessoal</i>	<p>Desde que o artista plástico Flávio Gonçalves disse que a obra <i>Demônio pessoal</i> parecia, por um conjunto de impressões, o tremular da água quando Narciso mergulhou em direção à própria imagem – e vemos que ao meio da “armadilha” temos uma peça de metal muito semelhante a um espelho –, nunca mais conseguimos ver a obra sem pensar nisso, ainda mais vendo que é instalada ao chão, e para se aproximar dela deveríamos, de fato, nos abaixar em direção ao solo, ou à água, como Narciso faria. O fato da água jorrando se transformar aqui em dilacerantes peças de vidro salientes só torna a imagem ainda mais interessante.</p> <p>De toda forma, para mim, a obra parece uma formação arquitetônica futurista ou mesmo um disco voador pelo formato redondo, circular. O disco central, sendo também redondo, contrasta muito com as linhas retas que os outros dispositivos formam. A matéria é toda feita de tensões, o metal, preso, as linhas retilíneas e os círculos. Interessante é ainda pensar que, de fato, a obra, como objeto, é um objeto em estado de inércia, mas cuja finalidade é justamente se mover de uma forma que não é pacífica. Ela contém uma virtualidade, por assim dizer, que é a possibilidade de ser ativada, como uma arma cujo gatilho está impedido de ser pressionado por alguma trava frágil. Fico me perguntando se essa possibilidade, ou sua realização mesmo, fariam ou não parte da obra.</p>

Obra	Descrições – Descritor n. 02:
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	<p><i>Schadenfreude</i> é o nome de uma de minhas músicas favoritas de uma banda de música eletrônica. Agressiva e pesada. Se alude a algo sexual no texto, eu não me lembro mais. De toda forma, o livro espesso, como livro objeto, achei muito convidativo. As cabeças dos cães, da forma como estão organizadas quase escrevem o número “3”, fiquei pensando nisso a todo tempo. As cordas parecem ser de algum material muito nobre, ou talvez seja o contraste do preto com o branco do espaço expositivo que tenha dado, igualmente, uma certa presença ao material. Ou não, minto. As cordas formam linhas, e essas linhas é que são fortes, além disso, tem uma argola redonda e mais ferro preso, literalmente, na parede. Não vemos cachorros, ao menos não inteiros. Mais uma vez poderíamos dizer que as cabeças surgem da água, se quiséssemos. Imediatamente fiquei imaginando <i>Cerberus</i> espancando os danados do Inferno (é o Canto VI, de Dante, o círculo dos gulosos), pobres almas imersas na lama, fustigados pela brutalidade irascível do cão-besta. Não me lembro agora ao certo das palavras do poeta, mas lembro que fazem menção à violência e ao dilaceramento da carne que o cão fazia. De toda forma, a violência presente no texto e ainda lembrada com o nome da obra é extremamente perturbadora, caso tenha entendido.</p>
<i>Conjunção adversativa</i>	<p>Eu não fazia ideia do objeto até alguém me dizer. Agora reconheço a forma “final”, no sentido de finalidade na obra, mas a verdade é que, desconsiderando isso, acho que o objeto me parece uma flor, e uma flor bela, na verdade. O prateado do material é extremamente sedutor e as formas arredondadas parecem ter algo de líquido, ou o reflexo nos dá a sensação de algo líquido. Não imagino a válvula, ou o ferrolho em sua função médica, por assim dizer, mas achei interessante que o objeto de fato “aflore” da parede. Acho que o que se abre é um jogo livre: gozamos do prazer estético do objeto, mas se quisermos pensar em sua finalidade, poderemos ter ou um outro prazer (ou desprazer), de imaginá-lo sendo usado, ou de tentar reconhecer na forma algo daquela finalidade ou simplesmente ignorar tudo isso. De toda forma, uma vez sabendo dessa finalidade, é difícil não pensar no objeto como “feminino”. É de toda forma um objeto muito belo, especialmente o prateado líquido que o cobre na nossa visão.</p>

No que tange a *Demônio pessoal* – obra com que o descritor escolheu iniciar seu texto (ou textos) –, vale notar que esse é o único comentário que desloca o trabalho de sua *condição*

de armadilha; ou, ao menos, não se foca só nele. A referência mitológica de Narciso, fundada em comentário de terceiro e no *espelho* que existe no “miolo” da armadilha (já referido nos outros experimentos), desdobra-se em uma *citação visual*, a qual transforma as fileiras de dentes *transparentes* da peça em água esparramando-se com a queda do personagem – ou de qualquer um que se admire muito proximamente. Essa construção traz uma nova via diante das concepções que haviam surgido até aqui – claro que se pode pensar no reflexo como uma armadilha, mas não no sentido de caça de animais selvagens que tanto se repetiu. Da mesma forma, a comparação com arquitetura futurista ou discos voadores foge dessa linha, por mais que seja *visível*, diante dos materiais e das formas da obra. As conjecturas finais a respeito da inércia e da possibilidade de *ativação* da armadilha se aproximam de terreno conhecido; mas veja-se que o descritor não se coloca como alvo desse fechamento, prevendo dor ou clausura, e sim o trata como uma potência natural, ínsita ao objeto.

A meu ver, a falta de associação com sentimentos ou experiências pessoais, embora dê um tom de objetividade às “descrições”, e, de fato, há vários trechos *descritivos*, não torna os comentários neutros: a subjetividade do participante emerge na seleção de citações e aspectos das obras destacados. Por exemplo, ele inicia a “descrição” de *Qual é o nome do meu irmão?* associando-a a uma música – única referência desse gênero entre os resultados – “agressiva e pesada”; a obra ou a canção? Segue-se uma conjectura fragmentada sobre o conteúdo (sexual) do texto, que, presumo, esteja relacionada à citação musical; já que, de resto, está deslocada. A lembrança do texto dá lugar a um *juízo* quanto ao livro que integra a obra, chamado de *convidativo*, em função da espessura, ou seria de outra característica não explicitada? Como em *Demônio pessoal*, seguem-se *citações visuais* acerca do posicionamento das cabeças de cachorro e do material das cordas em contraste com o espaço expositivo.

A falta de *corpo* dos cães, “justificada” pelo descritor n. 03 do experimento II como uma tentativa de *focar* na atitude agressiva dos animais, que, anatomicamente, concentra-se na cabeça, ganha aqui outra alternativa: os cachorros estarem mergulhados em água (elemento que surgiu em *Demônio pessoal*). A (não-)visualização dos corpos trouxe a lembrança de *Cerberus*, já mencionado algumas vezes; mas, diferente dos demais, o descritor n. 02 deste experimento buscar referir onde e como Dante *descreveu* a criatura. Por fim, o participante afirma que “a violência presente no texto e ainda lembrada com o nome da obra é extremamente perturbadora”. Ou seja, o que o perturbou não foram os cães, ou uma memória

própria, mas aquilo que consta da narrativa que acompanha a obra, envelopada no livro que fora, antes, *convidativo*.

O escrito relativo a *Conjunção adversativa*, mais uma vez, contrasta com o restante dos resultados; na medida em que não trata o espéculo integrado à obra como, bem, um espéculo. Tanto que diz enxergar a porção visível do instrumento *saindo (aflorando)* e não entrando na parede da sala expositiva. O segundo participante descreve (ou antes interpreta) a forma e o material do objeto de modo a apresentá-lo ao leitor como uma flor metálica, sedutora e *bela*. Eis que, quase na última resposta do estudo, aparece o *belo*. Caberia, pois, perguntar se esse julgamento foi bem embasado – uma das grandes questões sobre a qual me debrucei no capítulo anterior.⁷⁷ A meu ver, o descritor foi bem sucedido na comunicação de seu veredito: eu consigo entender o que o envolveu na obra. No mais, a apreciação estética é, sem dúvida, plausível no caso, diferente da capacidade de *Qual é o nome do meu irmão?* em assustar o público proposta pelo descritor n. 02 do experimento II.⁷⁸ Além disso, o participante deste experimento não afirmou a beleza da peça *em relação* a alguma coisa, como fez, de novo, o descritor n. 02 no capítulo anterior, atestando que *Conjunção adversativa* é um *ready-made* malsucedido. Contudo, a capacidade de despertar tal admiração estética por um *objeto comum* – chega-se a cogitar, lendo o texto, que o potencial dos espéculos está sendo desperdiçado em consultórios ginecológicos – não seria um indício de que se está diante de um *ready-made* bemsucedido? Seja como for, a obra não se resume a apresentar um objeto “industrial” sobre um pedestal, ele está inserido na parede, “desempenhando sua função” (ou tentando), e o título também pode sugerir interpretações.

O descritor n. 02, inclusive, *projeta* (sugere como alguém, que não ele, poderia *ver* a obra) a possibilidade de se enxergar o espéculo da obra com sua “finalidade” em mente – sem jamais especificá-la –, mas reforça, ao fim, o posicionamento estético que assumiu; ele não manifesta qualquer desconforto ou *sensação* pela maneira como o objeto é apresentado, qualificando-o de “feminino” apenas. Essa é, quiçá, a descrição mais próxima do modelo *winkelmanniano* que eu mencionava no capítulo anterior entre todos os resultados, dada a atenção e o fascínio pelas formas. É curioso notar, todavia, que, em momento algum o termo

⁷⁷ A lembrança de Kant, de todo modo, retorna: enquanto as demais sensações têm reflexo objetivo; o prazer *estético* é puramente subjetivo (DUARTE, 2013, p. 119).

⁷⁸ Não senti a necessidade de esclarecer isto mais cedo no trabalho, mas, a ordem dos descritores foi determinada cronologicamente, ou seja, conforme a realização das entrevistas no experimento II e conforme o envio dos textos neste experimento. A existência de um paralelo entre os descritores n. 01 e n. 02 de cada experimento é, portanto, acidental.

espécuro é citado; na verdade, da leitura atenta, constata-se que dificilmente se adivinharia que se trata de um espécuro, caso não se soubesse previamente (como aqui). Uma pergunta que não fiz antes, a meu próprio incômodo, mas faço agora: e por que a possibilidade de *recriar* a obra, exatamente como ela é, em desenho ou em pensamento, é um parâmetro de “qualidade” da descrição? O que de grave ocorreria caso alguém, lendo o texto em questão, concebesse uma reluzente flor prateada brotando da parede?

Passo aos textos do descritor n. 03. Trata-se do último conjunto de respostas a ser apreciado e, por coincidência ou não, vejo nele a possibilidade de retomada de termos ainda um tanto *obscuros* do primeiro experimento.

Obra	Descrições – Descritor n. 03:
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	<p>Uma evidente relação inicial em função das cordas e presilhas de metal, o sadomasoquismo, esteve presente em minhas impressões sobre este trabalho do Duo Ío, logo dissipadas, com a leitura do texto que acompanha a instalação. Após a leitura, ficou claro para mim, a relação da passagem do tempo e a influência deste passado, sobre o presente, e no caso do Duo Ío, uma interferência pretérita com forte carga emocional sobre o processo artístico que culminou nesta obra. Quando vi os três cães, pensei no Cão Cérbero, o cão de três cabeças que guarda o mundo inferior, e imediatamente lembrei de um romance. Trata-se de <i>Cães negros</i> do escritor inglês Ian McEwan, escrito em 1992. Nesta obra, o autor trabalha entre outros temas, sobre a questão da inocência, ou melhor, a respeito da inexistência da “inocência humana” em contextos históricos totalitários. No livro, a metáfora dos cães negros é diretamente relacionada ao nazismo, contudo, ao observar a obra <i>Qual o nome do meu irmão?</i>, eu pensei no “mal extremo” em sentido amplo, e não a um contexto específico onde ele foi colocado em prática.</p>

Obra	Descrições – Descritor n. 03:
<i>Conjunção adversativa</i>	<p>Mesmo antes de descobrir do que se tratava o equipamento médico utilizado pelos artistas na instalação <i>Conjunção adversativa</i>, repulsa e aversão foram as minhas primeiras sensações. Os objetos metálicos pontiagudos e enviesados causam em mim o medo de ser torturado. A relação médico>paciente pode conter em determinados contextos, um componente de poder que gera temor em alguns. Tendo em vista que o espéculo de aço está enfiado na parede, estabelece-se ainda, a projeção de um <i>status</i> que inexistente neste objeto ao ser utilizado no campo da medicina. Aqui, eu encontro uma qualidade advinda de um contraste apresentado pelos artistas na obra: um instrumento que serve para investigar a doença, e que, consequentemente, poderá trazer de volta a saúde, gera medo no espectador, logo, para mim, a conjunção é conclusiva. A carne macia da vagina sempre estará indefesa a um frio mecanismo de metal capaz de abrir espaço no duro concreto.</p>
<i>Demônio pessoal</i>	<p>Na obra <i>Demônio pessoal</i>, os vidros pontiagudos que cumprem o papel do metal nas armadilhas tradicionais, iriam se espatifar, caso algum incauto a obrigasse a disparar o seu mecanismo atroz. Essa relação do vidro, metal e imagem, e que dispara o meu demônio pessoal, é o que carrega beleza à obra. Sim, a escultura produzida pelo Ío é atraente, colocando em ação um forte poder de sedução sobre o espectador. Uma pergunta impõe-se, ao ver-se apanhado pela obra e a sucumbir à curiosidade produzida pelo desejo: o que eu fiz de errado para ser pego por uma armadilha? Ao vislumbrar a dupla vergonha de todas as presas – ser ao mesmo tempo ingênuo e ambicioso -, uma resposta surge fulminante e inequívoca: toda a presa merece ser apanhada. Os demônios pessoais são desejos insatisfeitos e bem alimentados.</p>

A relação entre *Qual é o nome do meu irmão?* e *sadomasoquismo*, tida como evidente pelo último descritor, “em função das cordas e das presilhas de metal” (trecho descritivo que embasa a conclusão interpretativa), apareceu já nos resultados desse estudo, mas uma só vez, no experimento I. Ele narra, em seguida, a mudança dessa percepção inicial, motivada pela leitura do texto que acompanha a obra. Observo que nesse, em contraste com o segundo

experimento, todos os participantes relataram a leitura do texto e de que modo isso influenciou seus comentários. A partir da narrativa, o descritor n. 03, em vez de se colocar no lugar do personagem (como a n. 01), ou perturbar-se diante do trabalho (como o n. 02), formulou um *juízo* sobre os artistas, constatando “uma interferência pretérita com forte carga emocional sobre o processo artístico que culminou nesta obra”. Trata-se de uma das poucas observações que se volta para o *processo*, em vez de tomar a obra exposta como um dado absoluto. A propósito, o descritor n. 03 do experimento anterior elogiou⁷⁹ a capacidade dos artistas em traduzir visualmente uma gama de referências mitológicas e literárias. No mais, o comentário do participante deste experimento desvela (responde, na verdade, mas me permito levantar) uma questão interessante, que ainda não havia aparecido: seria o narrador do livro em exposição um dos ou os dois artistas, ou um personagem ficcional?

Quanto aos cães,⁸⁰ o descritor n. 03 traz a *citação* referente ao “Cão Cérbero”, mas não como *produto*, e sim *meio* de outra conexão, inédita até aqui, com o romance *Cães negros*, de Ian McEwan. Segundo ele, o escrito cuida da “inexistência da ‘inocência humana’ em contextos históricos totalitários. No livro, a metáfora dos cães negros é diretamente relacionada ao nazismo”; mas a obra, os cachorros especificamente, não lhe remete a um *contexto específico* onde o mal foi colocado em prática, e sim ao “mal extremo”. Já que não conheço o romance mencionado pelo participante, é difícil explorar o paralelo construído para além do que ele ofereceu; entretanto, a generalização do *mal* representado pelos cães é uma indicação interessante. O próprio texto que teria mudado o entendimento desse descritor sobre a obra sugere um *contexto específico* de atuação (do mal) desses animais. Por outro lado, o alcance deles enquanto metáfora, e não só *cães*, pode, de fato, ser bem mais abrangente.

A análise de *Conjunção adversativa* é inaugurada pela afirmação (*juízo*) de que a obra de arte causou no descritor *repulsa e aversão*, mesmo sem saber que se tratava de um espelho. Os sentimentos foram motivados (sublinhe-se que ele os motiva, em vez de apenas apresentar) pelo *medo de ser torturado* que lhe desencadeiam “objetos metálicos pontiagudos

⁷⁹ A comparação entre descritores de mesma “numeração” é, de novo, uma coincidência. Não ignoro, ademais, que o trecho do descritor deste experimento III não configura, exatamente, um *juízo*, já que não aprova nem reprova a conclusão de que uma carga emocional dos artistas esteve envolvida no processo de realização da obra. Seria, antes, uma interpretação. Mas a comparação com o restante das considerações inseridas nessa linha de julgamentos é útil, e não vejo razão para criar uma nova categoria só em função desse trecho.

⁸⁰ Os textos parecem sugerir uma análise sectária: do texto extrai-se *isto*, dos cães, *aquilo*. Não vi, nos resultados, alguma conexão *direta* entre os dois; por exemplo, ao ver as três cabeças, pensei tratar-se de Cérbero, mas, ao ler o texto, imaginei uma *triade* de *dobermanns*. Não é, por óbvio, uma “correção”, só uma conjectura sobre a inserção, o papel do texto diante do restante da obra.

e enviesados”. O participante em questão é do sexo masculino, o que parece distanciá-lo da experiência narrada pela descritora n. 01 em relação à mesma obra; no entanto, a associação entre instrumentos médicos e de tortura, a meu ver, aproxima os relatos. A narrativa da n. 01, até por comunicar uma situação específica, invocada pela obra, traz outras nuances (de teor moral, sobretudo); sendo que não há como afirmar a origem do medo anunciado pelo n. 03: alguma experiência médica traumática, ou até de tortura, vivida, ou relatada por alguém próximo? Ou se trata de um temor genérico, produto de referências ficcionais? Ou, ainda, é uma mistura de ambos? Seja como for, o descritor *projeta* sua sensação ao público em geral: “A relação médico>paciente pode conter em determinados contextos, um componente de poder que gera temor em alguns”.

Segue-se um desdobramento interessante: o descritor indica que a *descontextualização* do espéculo, realizada pelos artistas (esta seria a intenção deles) ao inseri-lo na parede da sala expositiva, desvela seu aspecto assustador, retirando-lhe o véu de neutralidade ou, mesmo, de *cura*, fornecido pelo “campo da medicina”. O efeito, pois, seria *conclusivo*, e não adversativo (uma referência ao título da obra). Por fim, ele “devolve” a obra ao contexto ginecológico: “A carne macia da vagina sempre estará indefesa a um frio mecanismo de metal capaz de abrir espaço no duro concreto”. De novo, a descritora n. 01 manifestou ideia semelhante: “Ao vê-lo furando a parede, pensei na potência daquela coisa. Coisa mesmo, para mostrar como é asquerosa. Mas também tão poderosa”. Os comentários, ao mesmo tempo em que aproximam o espéculo de seu uso “real”, tornam-no um instrumento *mágico*, quase com personalidade, animado por uma força sinistra a fazer mais do que o habitual, rompendo paredes, quiçá até a do consultório médico onde deveria estar. Curiosa essa vilania atribuída ao espéculo: e se ele, na verdade, for a vítima? Arrancado de suas funções e condenado a ficar em um pequeno buraco na parede, incapaz de se expandir, cumprindo alguma espécie de penitência moral, por aquilo que fez operado por mãos médicas? Inclusive, se nos outros experimentos se confundiu o espéculo com a vagina, aqui ele parece se passar pelo médico, ou antes, pela própria pessoa do torturador.

Para encerrar, *Demônio pessoal*; de início, o descritor n. 03 descreve a adaptação da armadilha com vidro, indicando que se *espatifaria* caso acionada – talvez eu tenha encaixado essa última constatação como interpretativa nas etapas anteriores, mas a essa altura, já a tenho

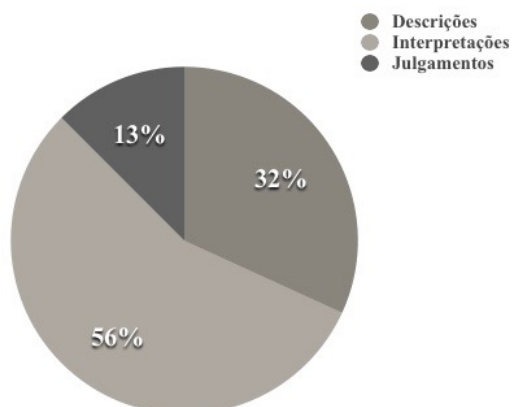
como um consenso. Em seguida, um *juízo*, atestando que a obra é *bela e sedutora*⁸¹: “Essa relação do vidro, metal e imagem, e que dispara o meu demônio pessoal, é o que carrega beleza à obra. Sim, a escultura produzida pelo Ío é atraente, colocando em ação um forte poder de sedução sobre o espectador”; diferentemente do descritor n. 02, aqui a questão não parece ser puramente estética: a possibilidade de *disparar* o mecanismo da armadilha (julgo ser essa a “imagem” a que ele se refere na frase). De fato, diversos participantes do primeiro experimento vieram me *confidenciar* a vontade de acionar a armadilha, não sei se para vê-la destruir-se ou para ser *abocanhado* por ela: o termo “quero” foi fornecido (em formulário) nesse sentido. O descritor n. 03 segue com a hipótese de ser capturado pela obra, *projetando-se* no discurso da presa: “o que eu fiz de errado para ser pego por uma armadilha? Ao vislumbrar a dupla vergonha de todas as presas – ser ao mesmo tempo ingênuo e ambicioso –, uma resposta surge fulminante e inequívoca: toda a presa merece ser apanhada. Os demônios pessoais são desejos insatisfeitos e bem alimentados”. O trecho, outra vez, parece desenvolver um resultado do experimento I, dos mais curiosos, aliás, aquele em que o participante aduziu (novos) títulos para as obras, sendo, nesse caso: “Você erra se quiser”.

Trago, enfim, os gráficos referentes à análise de conteúdo realizada nesse terceiro experimento, e apresentado em arranjo um pouco diverso. Alguns esclarecimentos sobre as unidades: considere o comentário da descritora n. 01 a cada obra, em especial as narrativas de memórias pessoais, como *uma só* unidade, inclusive por envolverem um único sentido. No mais, tenho a impressão de que se trata do bloco mais *denso* de resultados, apesar do aparente paradoxo diante do menor número de participantes. O número de unidades, a propósito, é maior do que o do segundo experimento, que envolveu a metade de entrevistados. Não nego – nem haveria como – que a apreciação das unidades *desmembradas*, como ocorreu nos outros capítulos, poderia trazer reflexões diferentes; mas a análise *interna* da estrutura dos textos, com as (sub-)categorias como apoio pareceu-me uma abordagem profícua e conforme o perfil desse último experimento.

⁸¹ Admito que o juízo, nesse caso, está menos bem fundamentado do que aquele que o descritor n. 02 formulou em *Conjunção adversativa*, mas, de novo, é possível compreender o que está por trás da aprovação, e, inclusive, identificá-la em outras porções dos resultados.

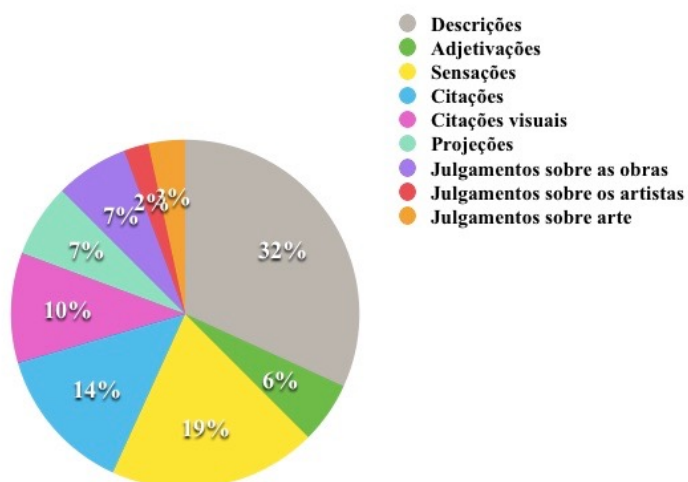
Experimento III – Categorias

(SUB)CATEGORIAS	N. DE TRECHOS
Descrições	28
Interpretações	49
Julgamentos	11
TOTAL	88



Experimento III – Geral

(SUB)CATEGORIAS	N. DE TRECHOS
Descrições	28
Adjetivações	5
Sensações	17
Citações	12
Citações visuais	9
Projeções	6
Julgamentos sobre as obras	6
Julgamentos sobre os artistas	2
Julgamentos sobre arte	3
TOTAL	88



Em comparação aos demais gráficos, salta aos olhos o crescimento proporcional das *descrições*. Relembro que a categoria ocupou 8% dos resultados, no primeiro experimento, e 13%, no segundo, representando 32% no experimento III. A seu turno, as *interpretações* quase não variaram entre o segundo (56%) e o terceiro (57%) experimentos, concluindo-se que as *descrições*, neste, ocupam o lugar destinado aos *juízos* naquele; e, veja-se, que, de fato, essa categoria (*juízos*) representava 29% das unidades do experimento II, diminuindo para 13% no III. Em suma, os textos desse último experimento são os resultados que melhor se encaixam nas orientações de Irvin e, sobretudo, de Barrett quanto a como se deve estruturar uma *crítica* de arte; trazendo descrições (aspectos visíveis, consensuais) a embasar as interpretações e, se houver, os juízos, em relação aos quais se deve apresentar critérios e justificativas. Nenhum participante do experimento III, ademais, posicionou-se em tom de *gosto* ou *não gosto*. E é natural que seja assim, trata-se, afinal, de pessoas “acostumadas” a formular textos sobre obras de arte e que, sem dúvida, conhecem (o mínimo da) etiqueta requerida pela tarefa. O próprio formato escrito, em contraste com a entrevista oral, ademais, permite maior reflexão quanto ao que entrará ou não no resultado final, por mais simples que ele se mantenha.

Também admito – e creio que isto transpareceu durante a análise nesse experimento final – que surgiram nesse experimento algumas das observações mais interessantes sobre as obras, na minha opinião. Mas, de novo, é possível que a *minha opinião* seja direcionada pela proximidade com o estilo e o formato que tomou o experimento III. Não por acaso, no início, eu gostaria de me limitar a ele: é mais fácil olhar para um espelho; a metáfora de Narciso, trazida pelo descritor n. 01, não poderia estar melhor posicionada. Acontece que, limitar a interlocução a meus colegas não me aproximaria do público. E é necessário fazê-lo: veja-se a subcategoria das *projeções*, que despontou só nesse capítulo. Nada mais é do que a *ilusão* de que sabemos (e eu me incluo aqui, sem dúvidas) *como* o público, e não apenas nós mesmos, enxerga uma obra de arte e de que maneira convencê-lo do nosso ponto de vista. Uma espécie de conversa sem interlocutor: “Quando você pensa na sua memória mais antiga de infância, o que te vem à cabeça?” (descritora n. 01); “se quisermos pensar em sua finalidade, poderemos ter ou um outro prazer (ou desprazer), de imaginá-lo sendo usado, ou de tentar reconhecer na forma algo daquela finalidade ou simplesmente ignorar tudo isso” (descritor n. 02); “A

relação médico>paciente pode conter em determinados contextos, um componente de poder que gera temor em alguns” (descriptor n. 03).

O público existe, sem dúvida, *lo hay*. Mas quem é ele, afinal? O que nos permite falar com tanta propriedade sobre suas impressões; e, ao mesmo tempo, ser incapazes de prever e até de entender uma reação como a que teve a exposição *Queermuseu*. Como essa figura, às vezes apática, outras incontrolável, habita nossos textos, está subentendida em quase tudo que fazemos, pode ser entendida? Para além, é claro, de um “elefante na sala”. Permito-me atrasar a (tentativa de) resposta em mais um tópico.

5. Conclusão

É difícil extrair afirmações de uma pesquisa cuja pretensão nunca foi essa. Sugiro, ao menos uma, antes de retornar ao *estado de crise* (tomo o termo emprestado da descritora n. 01 do experimento III) das indagações: nada há de cristalino, nem de inequívoco, no comando “Descreva esta obra de arte”. Ainda mais quando ele surge sem aviso – e que tipo de aviso haveria de precedê-lo? Embora, conforme referi à p. 38, seja difícil discordar da seguinte indicação de Matthews: “Quando alguém requisita uma descrição de uma obra de arte, espera uma resposta diferente daquela apropriada para um pedido de uma interpretação do mesmo trabalho” (MATTHEWS, 1977, p. 05); ninguém, confrontado com uma demanda de descrição de uma obra, pede licença para realizar uma investigação epistemológica sobre o assunto. É provável que instruções subsequentes: “descreva” e, então, “interprete” provocassem essa reação, mas de maneira, obviamente, artificial, provocada. E qual é, afinal, a *utilidade* da diferenciação? Talvez, para o público “em geral”, nenhuma; já para quem escreve sobre arte e até, julgo possível expandir esse espectro, para todos que atuam no campo (*bourdiano*, mais uma vez), a relevância de discriminar as duas tarefas existe.

Na esteira de Irvin (2005) e Barrett (2014), *vide* p. 39, uma *boa* interpretação deve vir amparada por uma descrição acurada do trabalho artístico; do mesmo modo que julgamentos “apresentados sem razões são irresponsáveis” (BARRETT, 2014, p. 166). Lembro, ainda, nesse contexto, do seguinte comentário de Anne D’Alleva: “Como vocês, eu espero, já devem ter percebido a essa altura, história da arte não é opinião, é interpretação, que pode ser melhor

caracterizada como uma opinião embasada e bem informada” (D’ALLEVA, 2010, p. 74);⁸² que, por sua vez, retoma um exemplo de Danto, no início do primeiro capítulo (p. 14): se uma criança imita um cavalo com o som “piu-iii”, não se deve considerá-la mais criativa, mas pior informada. Da mesma forma que tachar uma obra de arte de pedofilia ou zoofilia, exemplos relacionados à polêmica da *Queermuseu* e citados antes, não é questão de opinião, mas de falta de informação (dolosa em alguns casos, culposa em tantos outros). E não se trata de estabelecer alguma espécie de hierarquia *a priori* ou de autoridade absoluta no discurso sobre arte: qualquer um pode expor suas interpretações, nem todas, contudo, merecem ser aceitas, já que *há* interpretações melhor construídas e embasadas. Meus colegas de História da Arte se saíram muito bem nas respostas, sendo a faixa de participantes que mais forneceu *descrições*, no sentido estrito. Mas cogito que seja mais por intuição, ou por prática, do que por reflexão teórica; projeto neles (como é difícil resistir às projeções) minha própria experiência: escrevi já algumas dezenas de artigos e de leituras de imagens, a maioria bem-sucedidos, jamais havia, contudo, antes desta pesquisa, refletido sobre a composição desses textos. E julgo que um movimento consciente de qualificação daquilo que se diz e se escreve sobre arte – fique claro que *qualificação* no sentido de como o discurso é comunicado, e não, como se poderia presumir, no reforço de seu tom acadêmico ou rarefeito – é essencial para enfraquecer a impressão de que é uma questão de opinião, e só. Não que se trate de um esforço fácil,⁸³ ou definitivo, a realidade é muito mais complexa do que isso, é apenas um caminho possível e que me parece adequado. Eis uma linha de *conclusões*.

Mudo um pouco o foco. Se a definição de *descrever* obras de arte é um imbróglio, cabe concluir que a maior parte dos participantes (excluídos, quiçá, os do experimento III, que tiveram mais tempo para trabalhar nas *descrições*) indicou, sem maior reflexão, aquilo que lhe pareceu mais relevante acerca das obras, que soou como a resposta *certa*. E o que a maioria considerou fundamental foram: sentimentos, *vide* gráficos dos experimentos I e II – dor, medo, tortura, prisão. Poucos, de outro lado, referiram aspectos *visuais* das obras, veja-se os comentários da p. 90; e não quero, com isso, sugerir que deveria ter havido mais respostas na linha do descritor n. 02 do experimento III, quando compara as “dilacerantes peças de vidro salientes” da armadilha em *Demônio pessoal* à água respingando após o mergulho de Narciso.

⁸² Tradução livre do original: “As I hope you’ve come to realize by now, art history isn’t opinion, it’s interpretation, which might be better characterized as supported and informed opinion”.

⁸³ Ainda mais diante de um contexto em que as opiniões mais estapafúrdias ganham palanques na *internet*.

Falo de constatações óbvias. Suponha-se que o experimento I *ainda* não foi realizado, que eu contasse aqui apenas a pretensão de abordar visitantes oferecendo-lhes um formulário a ser preenchido imediatamente. Caberia presumir que um bom número de palavras seria *óbvio*, descritivo. Lembro de pensar que *Conjunção adversativa* seria um desafio, já que “espéculo” não é um termo corrente⁸⁴ – muitos participantes, de fato, ficaram desconcertados com o objeto metálico, mas estimo que por motivos que desbordam da linguística.

O óbvio, contudo, parece ter sido *pular* os aspectos visuais do objeto, procurando seu “âmago” em algum lugar, invisível, além deles. Tanto que referências à *beleza* – as quais não são evidentes no sentido proposto, mas guardam fulcro na visão – só surgiram no experimento III. Aproveito essa deixa para agrupar algumas referências teóricas mencionadas ao longo do trabalho. Os resultados *tocam* diversas teorias da arte, de romantismo (p. 48) a conceitualismo (p. 91), passando por Hegel (p. 46) e Kant (p. 77), e parecem “negar” tantas outras, formalismo, por exemplo. Mas nenhuma é capaz de explicá-los satisfatoriamente, talvez um *pout-pourri* delas; o que não surpreende, de novo, a realidade é mais complexa do que isso. E cabe até questionar se aqueles que manifestaram sentimentos pautaram-se, de fato, pela noção de que *arte é sentimento*; ou se não passa de uma projeção acadêmica minha (que tanto critiquei projeções sobre o público). Seja como for, uma das únicas certezas do trabalho, referida desde o início, é de que *todos* os participantes sabiam que os objetos a descrever são obras de arte. O raciocínio, nesses moldes, seria o seguinte: pelo simples fato de saberem do *status* artístico das peças, os participantes recorreriam a uma gama diversa de palavras para descrevê-las em relação a objetos “normais”.

Susan Sontag parece sugerir algo nessa linha ao voltar-se contra a interpretação, a racionalização e a busca de significados ocultos na arte, por impedirem a fruição da obra *em si* (p. 39); da mesma maneira que Alpers contesta a necessidade de se escavar lições morais sob a “superfície encantadora” das pinturas holandesas (ALPERS, 1999, p. 36). De outro lado, que monumental fracasso seria esta pesquisa se todos, ou a maior parte, dos participantes tivesse se limitado a dizer o óbvio, descritivamente, sobre os trabalhos. É difícil, de fato, abandonar a crença de que o “âmago” da arte repousa sobre algo mágico, imaterial. A partir do momento em que um objeto é exibido a título de *arte* se torna (quase) impossível enxergá-lo pelo que é, e nada mais. E aqui se encaixa, ou é possível encaixar, a tese de Danto, de que

⁸⁴ Tanto que só apareceu no experimento III, no qual forneci aos participantes a ficha técnica da obra, onde constava a especificação “espéculo”.

fornecer uma *descrição neutra* equivale a enxergar algo como *coisa* e não como obra de arte (p. 38). Reforço, no entanto, a pergunta aventada à f. 44: qual é o limite? Em se tratando de objetos *reais*, ou mesmo de representações deles, quanto dos significados inerentes a eles se transfere para a arte, e viceversa? E se o comando lançado fosse: “descreva uma armadilha de caça” ou “descreva um espécuro”, não é plausível que várias das respostas envolvessem, como aqui, as palavras *dor*, *angústia*, *medo*, *perigo*? Agora, ninguém, provavelmente, diria “armadilha” diante do pedido de descrever “uma armadilha de caça”, pois isso já está dado, a obra (*Demônio pessoal*) é, então, necessariamente uma armadilha *e mais alguma coisa*. Mais uma vez (p. 49 e 76), cabe citar Didi-Huberman: “Seja como for, o homem da crença *verá sempre alguma outra coisa além do que vê*, quando se encontra face a face com uma tumba”⁸⁵ (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 48).

Eis que incorro, novamente, nas generalizações de que duvidei ao fim do terceiro capítulo. Acontece que os próprios resultados as permitem, de certa forma; tanto que foi possível aplicar as categorias criadas, a partir das palavras fornecidas no experimento I, nos dois próximos. Sobretudo nas sensações, é possível ver uma sólida continuidade nos termos recolhidos (alta frequência de *dor* e *medo*), nas entrevistas (com destaque para a descritora n. 01 do experimento II) e nos textos (sobretudo, de novo, o da descritora n. 01 do experimento III). Disso também despontam algumas conclusões: por mais que haja contrastes, são várias as convergências entre as respostas dos três experimentos – *vide*, por exemplo, as considerações sobre o texto do descritor n. 03 à p. 116 –, e eles, em princípio, envolvem faixas de público diferentes. Ou seja, as impressões sobre as obras do público “em geral” – do primeiro experimento – não estão tão longe daquelas do público “especializado” – dos últimos dois.⁸⁶ Ainda nessa linha, parece exagerado afirmar que os espectadores não vêem a obra, como os comentários sobre as baixas indicações visuais sugeriam. Há de existir algo objetivo (nos trabalhos) de onde tantas respostas similares têm origem. Mesmo que várias respostas assumam um tom pessoal, relatando experiências ou memórias individuais, parece existir nelas, dadas as repetições, um substrato coletivo; uma fonte comum da qual se alimentam, por

⁸⁵ Reitero que o *tema* de Didi-Huberman são obras minimalistas e seu pretensão vazio de significado, no caso, ele analisa trabalhos que remetem, pela forma, a tumbas.

⁸⁶ Os experimentos, até por utilizarem meios diferentes de “descrição” (uma só palavra, entrevista oral e texto escrito), não servem a uma comparação *rigorosa* de públicos; além disso, é bem possível que pessoas com conhecimentos específicos tenham participado do experimento I – *vide* respostas como “Sophie Calle”. De todo modo, creio que o apontamento é válido, diante da evidente consistência de respostas ao longo das experiências. No mais, um de seus pressupostos é a conversa com diferentes públicos, logo cabe traçar conclusões a respeito, sem pretensão definitiva.

exemplo, as relações entre instrumentos médicos e de tortura apontadas pelo descritor n. 03 do experimento III (p. 114-115). Ou, também, o relato da descritora n. 01 do mesmo experimento, no qual, como comentei à p. 107, muitas mulheres poderiam ser encaixadas.

Uma fatia dos resultados, contudo, parece negar boa parte dessas elucubrações – eu avisei que não seria fácil aduzir afirmações. Trata-se das *adjetivações genéricas*: “inovador”, “criativo”, “diferenciado”, “inusitado”, “impactante”, “estranho”, etc. Elas surgiram quase que exclusivamente no primeiro experimento (p. 45), ocupando uma boa porcentagem de suas respostas – mais de 10%; não guardam, salvo melhor juízo, relação específica com as obras, ou os objetos que as compõem (custa visualizar alguém, em um consultório ginecológico, referindo-se ao espéculo como *inovador*) e tampouco indicam alguma escavação em busca de significado, no máximo, em raciocínio inverso, poderiam ilustrar a deserção em encontrá-lo. Contudo, como já ponderei ao tratar delas pela primeira vez (na citada p. 45), não as vejo como mera resistência em responder, pode até ser, mas elas também projetam respostas *certas*, elogios até, cabíveis em arte contemporânea – que é *intelectual*, e não *estética*. E aqui retorno à introdução: julgo que esses termos, para o bem ou para o mal, ligam-se àquilo que Bourdieu chama de “experiência do inefável”, do incognoscível, do *indescritível* na arte.

Ora, se a arte sempre guarda uma face *indescritível*, este trabalho estava fadado ao fracasso desde sempre. Ou não? Cogitei organizar essa conclusão, simplesmente, como um inventário de perguntas sem resposta que cresceram (como ervas daninhas anticientíficas) ao longo do desenvolvimento. Quem é o público? Qual é a diferença entre público *leigo* e público *especializado*? Quais são os limites entre descrever e interpretar? E interpretar e julgar? E julgar e descrever? Onde termina o objeto “real” e começa a obra? Como se difere a representação da coisa da própria coisa? Boa parte delas, inclusive, volta-se para o próprio estudo: e se a pergunta fosse outra? E se os objetivos fossem mais precisos? E se eu fosse mais isenta? Ou menos isenta? A pesquisa também tem algo de *indescritível*. A essa altura, no entanto, não mudaria nada no experimento de descrever (ou interpretar?) esses experimentos, que cruzaram tantos olhares com o meu. Resta acolher o conselho de Goethe, e seguir...

Referências

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BARDIN, Lawrence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARRETT, Terry. *A crítica de arte: como entender o contemporâneo*. 3 ed. Porto Alegre: AMGH, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

D'ALLEVA, Anne. *How to write art history*. 2 ed. Londres: Laurence King Publishing Ltda., 2010.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DÉCULTOT, Élisabeth. Introduction – *Einfühlung*, empathie. In: WINCKELMANN, J. J. *De la description*. Paris: Éditions Macula, 2006. p. 10-13.

DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora e Crisálida, 2013.

DUCHAMP, Marcel, O ato criativo. In: TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 517-519.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. In: *Arte & ensaios*. Rio de Janeiro, PPGAV/EBA-UFRJ, n. 9, 2002, p. 131-147.

GOLDMAN, Alan H.. *Philosophy and the novel*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

HAMON, Philippe. *La description littéraire*. Paris: Éditions Macula, 1991.

ÍO (Laura Cattani e Munir Klamt). Entrevista concedida a Juliana Proença de Oliveira. 01 set. 2018.

IRVIN, Sherry. Interprétation et description d'une oeuvre d'art. In: *Philosophiques*, Volume 32, numéro 1, printemps 2005, p. 135-148. Disponível em: <id.erudit.org/iderudit/011067ar>. Acesso 01 dez. 2018.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia [1969]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 210-234.

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

LE DICTIONNAIRE. *Définition du mot évoquer*. Disponível em: <<http://www.le-dictionnaire.com/definition.php?mot=évoquer>>. Acesso 22 nov. 2018.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MATTHEWS, Robert J. Describing and interpreting a work of art. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 36, n. 1, autumn 1977, p. 5-14. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/430744?read-now=1&refreqid=excelsior%3Acc6986c9da5d11582be33e3b1136c2cc&seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso 01 dez. 2018.

MENDONÇA, Heloísa. Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. In: *El País Brasil*. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html>. Acesso 07 dez. 2018.

MOURÃO, Elder João Teixeira. *Denis Diderot: a formulação de uma crítica de arte para além do Iluminismo*. Dissertação (Mestrado em Letras: Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte: 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7J6H6A/dissertacao_elder_18_nov_08.pdf?sequence=1>. Acesso 01 dez. 2018.

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS. Réserve du Musée des Enfants I et II | *Christian Boltanski*. Disponível em: <<http://www.mam.paris.fr/fr/oeuvre/reserve-du-musee-des-enfants-i-et-ii-boltanski>>. Acesso 02 dez. de 2018.

PANOFSKY, Erwin. On the problem of describing and interpreting works of the visual arts. Tradução: Jaś Elsner e Katharina Lorenz. In: *Critical Inquiry*, Vol. 38, No. 3 (Spring 2012), p. 467-482. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/664547>>. Acesso 01 dez. 2018.

PERROTIN. *Sophie Calle | Purloined: Turner, 1998-2013*. Disponível em: <https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1/purloined-turner/27764>. Acesso 19 nov. 2018.

PHELAN, Peggy. The ontology of performance: representation without reproduction, 1993. In: FARR, Ian (Org.). *Memory*. Londres: The MIT Press e Whitechapel Gallery Ventures Ltda. p. 112-113.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROCHLITZ, Rainer. *L'art au banc d'essai: esthétique et critique*. Paris: Gallimard, 1998.

SANTADER CULTURAL. *RSXXI: Rio Grande do Sul experimental / curadoria: Paulo Herkenhoff*. Catálogo da exposição. 1 ed. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2018.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

THE GETTY. *CDWA (Categories for the Description of a Work of Art)*. Disponível em: <http://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/introduction.html>. Acesso 03 dez. de 2018.

THENOT, Jean-Paul. *Site oficial do artista*. Disponível em: <<http://www.jeanpaulthenot.fr>>. Acesso 31 out. 2018.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 2007.

Apêndice – entrevista com Laura Cattani e Munir Klamt (Ío)

Entrevistei Laura Cattani e Munir Klamt, da dupla Ío, em 1º de setembro de 2018, no apartamento deles, em Porto Alegre. Na ocasião, tanto indaguei os artistas sobre o que eles esperavam dos experimentos (sobretudo o primeiro) quanto lhes revelei as respostas obtidas nos experimentos I e II. Acredito que seja visível a omissão, ao longo da monografia, do discurso da Ío sobre as próprias obras, o que foi uma escolha; repito, o foco eram as percepções do público. Assim, o objetivo da juntada dessa entrevista, em tom um tanto informal, não é o de esclarecer o verdadeiro sentido dos trabalhos estudados – julgo que ela nem seria capaz de atendê-lo. Mas sim, dentro da linha de pesquisa sobre pesquisa que o texto tomou, de expor mais uma etapa em sua construção. Várias ideias que se desenvolveram, ao longo dos capítulos, constam, em embrião, dessa conversa espontânea. A transcrição, então, é também uma forma de agradecimento e de reconhecimento das contribuições da Laura e do Munir para este estudo. Nela, conjugações e expressões foram corrigidas, e alguns trechos, suprimidos, deixando a indicação “[...]”, a fim de favorecer a leitura.

Juliana – Então, o que vocês imaginam dos resultados? Começando pelo primeiro experimento, aquele em que o público deveria fornecer uma só palavra.

Munir – De modo geral, nossos trabalhos são uma ideia que tenta tomar uma forma não-ilustrativa; nessa tomada de forma eles entram em vários âmbitos de acontecimentos: seja formal, seja simbólico, seja afetivo, seja instintivo. Nós desenvolvemos, a partir dessa conjunção entre forma, estrutura, símbolo, etc., um trabalho que se pretende aberto – isto é, ele tem muitas leituras. Nisso se dá a funcionalidade dele, no sentido de que nós não queremos dizer uma coisa específica que deve ser entendida; logo, existe um sistema, meio irônico, meio escorregadio...

Laura – Para mim, na verdade, o interessante é... Eu não tenho muita expectativa em relação a coisas específicas que as pessoas possam ter dito. Minha curiosidade é, justamente, ver o que elas falaram e o quanto isso pode divergir, completamente, de qualquer coisa que eu esperaria; minha expectativa é mais nesse sentido.

Munir – Dessa forma, nós não ocupamos uma posição de “detentores” da chave, da solução da obra...

Juliana – Sim, de incompreendidos...

Laura – Isso, não existe uma interpretação errada *a priori*...

Munir – Nós sempre nos aproveitamos de coisas, de sistemas simbólicos, de sistemas de referência, que não foram criados por nós, eles são coletivos; nós nunca pensamos em termos de como as pessoas *devem* entender o trabalho, nós pensamos que ele deve funcionar, em parte, emocionalmente, no sentido de despertar “repulsa” ou “atração”, o que é muito mais primal do que formulação de palavras, e a partir daí tu crias uma pequena história, através da qual tu inseres ele na tua realidade. Então, reduzir tudo isto a uma palavra, não é o tipo de lógica em que nós trabalhamos... Eu nos considero pouco hábeis a fazer essas suposições [de quais palavras o público teria escolhido]. É um jogo de ficção, como “amigo secreto”... Alguém te dá um pacote para tu adivinhares o que há dentro... Mas em “amigo secreto” te dão dicas... Se for para sugerir palavras: acredito que “estranho” tenha aparecido... É uma palavra que se usa comumente na linguagem, nos dois sentidos: “engraçado” e “bizarro”; além de um “engraçado” do tipo “eu não entendo”... Nossos trabalhos tem uma boa quantidade de “engraçado” na linha de “eu estou atraído, mas eu não sei o que é isto”.

Laura – É muito provável que haja reações de medo, e até, em função disso, a reação pode ser um pouco cômica. Eu não ficaria surpresa se houvesse coisas nesse sentido...

Munir – Nos dois lados: ou brincando com a história ou... As pessoas têm muita facilidade em fazer quadros clínicos dos outros, “doente” ou “maluco”, pode, então, haver algumas respostas mais agressivas, nesse sentido. Eu não consigo definir quais palavras poderiam traduzir isto... Por exemplo, a Júlia Rebouças [curadora da exposição individual que a Ío realizou no Santander Cultural em 2015] falou que os trabalhos eram “apelativos”, eu acho que eles são *super* apelativos; mas essa não é a única camada, é só uma instância... Os cães com os dentes à mostra...

Laura – É quase um truque: chama a atenção para uma coisa que parece evidente, mas, de repente, pega no contrapé, porque não é nada daquilo, ou é muito além do que aquilo que é mostrado em um primeiro momento...

Munir – Uma ideia de prestidigitação: tu tens que levar para outra direção, a fim de esconder algo que tu estás fazendo; quando a pessoa vai nessa direção, tu já fizeste “aquilo”, daí ela vê que “aquilo” está feito. Os trabalhos têm essa dimensão...

[...]

Laura – Talvez, também, uma leitura mais literal, no sentido de usar palavras que remetam, diretamente, a medo, agressividade, etc.

[...]

Juliana – O formal e o simbólico são igualmente importantes nas obras?

Munir – A equação ser equilibrada é muito importante. Por exemplo, mesmo se eles fossem totalmente esvaziados, se os trabalhos não tivessem um conjunto de coisas que estruturam eles; eles seriam formalmente muito bonitos, eles ainda poderiam ocupar um espaço na arte. Eu vejo um paralelo com o reino animal: cada animal, durante a evolução, acabou tomando uma forma que lhe fez sobreviver. Esses trabalhos tomam uma forma que faz eles sobreviverem dentro de uma dimensão estética, mas eles agrupam muitas outras coisas... É a clássica junção entre forma e função: eles têm essa forma, porque a forma é atraente, e isso é importante. Não que não seja possível fazer um trabalho em que o relevante é *não* ser atraente; uma coisa repulsiva, ou uma coisa monótona...

Laura – Nesse sentido, eles remetem a uma planta carnívora...

Munir – Isso, porque disfarça outra coisa...

Laura – Ao mesmo tempo que, para um observador externo ela é ameaçadora, para um inseto, ela é *super* interessante...

[...]

Munir – Outra coisa que é complicada é o seguinte: quando o trabalho, na nossa concepção, está funcionando, nós estamos muito pouco preocupados com o que os outros acham que ele é, não é uma das metas. Por outro lado, se ele não está funcionando, nós erramos em algum grau, e as pessoas não terão a leitura correta, não vão acessar ele. Mas quando nós achamos que ele está funcionando, ele está apresentável, no sentido de apresentação, ele está ocupando toda a sua dimensão no campo da arte. Eu, particularmente, não me preocupo muito com...

Juliana – Como as pessoas vão enxergar...

Munir – Exatamente.

Laura – É, eu não gostaria, por exemplo, que algo fosse divulgado erroneamente como a intenção do artista, porque isso é sempre um risco, quando dizem “eles quiseram transmitir *tal* ideia”... Agora que a pessoa tenha *tal* leitura, isso, realmente, é tranquilo: ela tem o direito de interpretar o que ela quiser. É uma coisa que nós comentamos às vezes, a interpretação da obra, quando se trata de algo que não é evidente, que não é óbvio, vai dizer muito mais sobre quem está interpretando, do que sobre a obra em si, e isso é interessante. E o fato de que a obra permita essas várias leituras, para nós, é interessante; se todo mundo tivesse a mesma leitura, *ok*, funcionou, mas não é tão interessante. O interessante é, justamente, ter essa zona meio indefinida. Por exemplo, eu acho *legal* quando as pessoas nos questionam, muito curiosas, o que a obra significa.

Juliana – Muitas pessoas vieram me perguntar, depois de preencher os questionários, qual era a “resposta certa”. Ou “o que os artistas queriam dizer?”.

[...]

Munir – Eu acho que os trabalhos sempre anseiam um pouco ser evasivos, criar conduções diferentes daquilo que as pessoas esperam no primeiro momento.

Juliana – *Ok*, vou orientar, então, minhas perguntas para as respostas [recolhidas nos experimentos I e II]; antes de revelar elas, finalmente. A intenção dos trabalhos era, de alguma forma, chocar ou causar sentimentos negativos, medo ou dor?

Munir – Chocar não, mas o sentimento... Existe uma coisa que é a expectativa da dor, o processo mental de imaginar a dor, que é um momento interessante, é uma experiência que se desenvolve muito cedo. A nossa espécie é desenvolvida nesse sentido, e nós criamos muitos artefatos, muitos instrumentos para saber que não é *legal*, por exemplo, colocar a mão no fogo. Nós criamos quadros mentais dessas coisas, conseguimos sentir a dor de outra pessoa quando se machuca. Então, não que isso tenha uma intenção de chocar...

Laura – Na verdade, tem uma palavra, nós até nos policiamos para não usar ela em excesso, mas eu acho muito pertinente, que é “instigante”. Algo instigante não é, necessariamente, agradável, nem causa medo, mas é algo que provoca interesse, e faz com que a pessoa busque entender, se aproximar, ou ter algum contato com aquilo; desenvolver uma reflexão a partir daquilo. De certa forma, é isso que nós buscamos sempre trazer nas obras, essa maneira de tocar a pessoa que faça ela se interessar e buscar algo além. Isso, às vezes, ocorre através de uma primeira impressão que pode ser de dor, de medo... Mas a ideia nunca é, simplesmente,

causar repulsa, até porque isso afastaria. A pessoa olharia e sairia de perto... é mais no sentido de “ai que horror... mas que interessante”.

Munir – Porque o espéculo é incômodo, a armadilha é *dolorida*, e o cachorro não deixa de ser “que bom que não é comigo” [referência ao texto]. Essa é uma sensação importante, um *voyeurismo* emocional que nós temos com a dor alheia, que era tão comum nas execuções – que eram, realmente, grandes festas. É uma coisa que tu consegues construir enquanto imagem, ao mesmo tempo, tu ficas satisfeito dessa imagem ser apenas uma construção. Há esse *frisson* entre imaginar que isso poderia ter acontecido, que bom que não acontece, mas ao mesmo tempo é fascinante poder imaginar.

Laura – Tem um aspecto que foge um pouco à minha compreensão, embora, obviamente, eu possa desenvolver várias análises de porquê isso é assim, e elas fazem muito sentido, mas, em um primeiro momento, eu não esperava como as pessoas se sentem atraídas por essas obras. Por exemplo, a dimensão projetiva da armadilha, era algo esperado, que a pessoa olhasse e pensasse: “isso poderia acontecer com alguém”, ter essa curiosidade mórbida de ver isso acontecer com alguém, é algo esperado; mas, sempre me surpreende a quantidade de pessoas que confessam ter muita vontade de acionarem a armadilha elas mesmas. Isso, para mim, é muito fascinante.

[...]

[Mostrei aos artistas o formulário do experimento I e a tabela com as respostas]

Juliana – Enfim, sobre os resultados: a palavra mais frequente foi dor (e similares), principalmente para *Demônio pessoal*.

Munir – É engraçado, *Qual é o nome do meu irmão?* transmite mais dor do que a armadilha... Para quem lesse o texto, ao menos, nem todos lêem.

Laura – Eu tenho curiosidade de saber quantas, das pessoas que responderam, haviam lido o texto...

Juliana – Eu diria que, *chutando* alto, 20% das pessoas leram o texto... Entre 10 e 20%...

[...]

Munir – O texto tinha uma coisa complexa na sua relação que é: ele só tem uma página, mas quando tu olhas, parece ter muitas... E ninguém vai ler muitas páginas... Mas não havia como explicar essa informação.

[...]

Munir – E tu achas que essa dor era atribuída a nós, de alguma forma, no sentido de quem fez essa obra tem *dor no coração*, ou era das pessoas, uma dor em si?

Juliana – Eu acredito que seja uma dor delas se projetando na obra de alguma forma, se vendo presas, sofrendo a ação desses objetos.

Laura – As pessoas usavam mais palavras para descrever como elas se sentiam em relação à obra, do que para descrever a obra em si?

Juliana – Sim. As características visuais são minoria...

Laura – Pois é, no formulário está indicado “Pesquisa sobre descrição de obras de arte” – “Descreva em uma palavra”... Seria muito esperado que respondessem: espéculo, armadilha, cachorros.

Juliana – “Armadilha” até foi bastante citada...

Laura – Eu acho que é uma interpretação, na verdade...

Munir – Armadilha é uma coisa, mas é uma ideia...

Laura – No sentido de “entendi o que isto significa”... Isso representa tal coisa [em sentido figurado].

[...]

Munir – Na verdade, as respostas relativas a *Conjunção adversativa* são mais interessante do que as outras...

Juliana – Normalmente, as pessoas ficavam fascinadas: em princípio, elas não viam, eu tinha que indicar, e diversas vezes conversaram comigo, muitas interpretavam o espéculo como uma violência, o que me parece bem curioso...

[...]

Munir – É muito interessante, também, pensar, além da lista de trabalhos, cada trio de respostas, fornecido por cada pessoa... *Dá* para criar narrativas em cima das respostas de cada um... Existe uma coerência nas palavras colocadas na horizontal...

[...]

Juliana – Realmente, isso é uma variável interessante... As três obras estavam juntas, mas, se estivessem separadas, as respostas seriam completamente diferentes? Até acho que sim, mas não tem como saber...

Munir – Também não cabe a ti criar narrativas a partir disso ou fazer suposições...

[...]

Juliana – Ainda, o que me incomoda é a falta de referências visuais. As pessoas parecem não enxergar os aspectos formais das obras, que eu considero relevantes, parecem *passar reto* por eles, e se projetar, presos na armadilha, por exemplo...

Munir – Mas daí se entra em algumas esferas bem complexas, porque nós fazemos o trabalho conscientes de que vivemos em um universo no qual artes plásticas não é futebol... Uma coisa que me surpreendeu muito foi saber que, por exemplo, em Londres, as pessoas dão muita bola para uma exposição do [Gabriel] Orozco na Tate, é assunto...

Laura – Elas debatem, até brigam... (risos)

Munir – Elas falam sobre aquilo; antigamente, amigos iam ao cinema e depois saíam para discutir o filme, por horas a fio, dando suas versões. É uma tradição que se perdeu, o cinema perdeu completamente essa relevância social. Tu podes ver, como podes não ver, e aquilo pouco impacta. Nós fazemos os trabalhos sabendo que eles têm um arco de vida distinto, mas, muitas vezes, nós só mostramos uma vez, o que é bizarro. Desse modo, o formalismo é algo muito relevante para nós. Nós sabemos que as pessoas não têm domínio disso, artes plásticas não é um vocabulário corrente. As pessoas não têm esses recursos, bem pelo contrário, elas são muito reprimidas para não falar "coisa errada".

Laura – Por exemplo, o participante que respondeu "inovador, criativo, diferenciado"...

Munir – Ele respondeu *super* certo, dentro do universo de acontecimentos...

Laura – Ele tentou dar a resposta correta, por ter noção de que estavam se tratando de obras de arte...

[...]

Munir – Eu tenho consciência de que os trabalhos têm três instâncias muito marcadas: a primeira é ser apelativo, de invocar, diretamente, dor, sofrimento, etc. Isso é o grito, a pessoa se assusta com o grito, ela não se dá conta de quem é o emissor do grito, que seria a dimensão estética da obra, e ela não faz ideia de que a dimensão estética tem uma vasta genealogia, várias coisas que fizeram aquela forma poder gritar...

[...]

Juliana – A grande maioria das pessoas *topou* participar, eu estimo que cerca de seis a oito recusaram o convite...

Munir – Eu acho um índice altíssimo, porque tu não sabes com quem está se relacionando, é como dar resposta na TV, todo mundo fica travado, acaba falando obviedades porque tem medo de errar... As pessoas ficam em um papel vulnerável...

Juliana – Sim, de parecer ridículo...

Laura – E é um medo legítimo.

[...]

Munir – Acho que o alto índice de adesão é alguma coisa que tu podes comentar...

Laura – Vale uma análise, por mais especulativa que seja.

[...]

[Mostrei aos artistas as transcrições das descrições colhidas no experimento II, que foram lidas em ordem]

Juliana – Diferente das palavras, nas descrições dos funcionários eu senti que a impressão deles sobre vocês influenciou nas respostas (só para avisar).

[Leitura das respostas do descritor n. 01 do experimento II]

Munir – Acho uma análise *super* interessante, muito equivocada em vários aspectos, que fala muito sobre ela, mas que... Nós não fazemos as coisas para chocar, o objetivo não é esse... Eles [os trabalhos] são pontos da realidade que têm uma extrema energia, são vórtices de acontecimento. E, por serem vórtices de acontecimento, eles acabam sendo atraentes. A ideia de chocar é muito simplista, porque choca e acabou... Ela não ecoa. Mas acho uma leitura absolutamente correta da parte dela, porque, do viés dela, as obras são apenas chocantes. Também é interessante que ela dê tantas abordagens para *Conjunção adversativa*...

Laura – Acho que ela falou mais sobre *Qual é o nome do meu irmão?*...

Juliana – Eu não sei a qual obra ela se referiu especificamente com estupro... Aborto *ok*...

Laura – É, estupro não está em *Qual é o nome do meu irmão?*, mas ela pode ter interpretado...

Munir – Mas tanto aborto, como estupro cabem em *Conjunção adversativa*, em razão do espéculo...

Laura – Em *Qual é o nome do meu irmão?* há uma narrativa de aborto...

Munir – Sim, mas não menciona estupro...

Laura – Mas ela pode ter assimilado diante de uma ideia de violência, relacionada à gravidez...

Munir – Pode ser, existe uma ideia semelhante difusa, e a pessoa espelha isso...

[...]

Munir – Nós fazemos e montamos os trabalhos rindo, não há um apego do *tipo* "são meus sentimentos", eles não são receptáculos projetivos da emocionalidade. Eles são artefatos que surgem de um outro gerenciamento: história da arte, lógica, mitologia, etc. Por exemplo, eu não preciso que ninguém se identifique com a minha mãe [*vide* texto em *Qual é o nome do meu irmão?*], a história é boa, ela tem uma dimensão mítica, é por isso que está ali.

Laura – Não está ali por uma necessidade emocional.

Munir – Eu acho que é muito difícil para as pessoas, porque não é o procedimento normal. Os nossos trabalhos têm uma dimensão irônica, que não é tão comum, logo acaba sendo difícil de ler...

[...]

Munir – A ironia costuma ser entendida como um deboche, sarcasmo social; enquanto, para nós, é um elemento constitutivo muito forte, ela é usada quase como uma figura de linguagem, na qual se usa outra forma para dizer aquilo que se quer dizer. Nessa instrumentação, é muito difícil para as pessoas que não têm uma tradição reflexiva dentro da arte, de hermenêutica específica, lerem isso.

Juliana – Sim, mas tu não estás insinuando que quem *pega* a ironia tem uma compreensão "melhor" da obra, é só uma compreensão diferente, uma outra camada.

Munir – Isso.

Laura – Mas voltando um pouco, uma coisa curiosa é que nós partimos de alguma ideia, ou de uma vontade, até de algum material, etc. Mas a nossa intenção não é fazer uma obra tão mórbida quanto as pessoas costumam achar que é... Ela pode até se manifestar assim no final, mas não é o que nos move. Às vezes, fica assim, é meio inevitável, dentro das nossas referências, do que nós achamos interessante... Até, com frequência, nós tentamos nos afastar disso, para não virar um clichê...

Munir – É, a intenção não é essa, não é uma intenção caricata... As obras não são instrumento para isso [chocar, causar medo, dor, etc.], mas sim para outra coisa.

[...]

Juliana – É, eu vejo *Conjunção adversativa* antes como uma piada, do que como um instrumento de tortura...

Munir – Existe, em *Conjunção adversativa*, uma coisa de signo gráfico [vírgula, ponto], é um entre parênteses, sob o viés da linguagem, contrastando com o texto branco da parede, como um vazio contido.

Laura – Para mim, ela [a obra] guarda uma dimensão projetiva. Tu tens apenas uma parede branca e aquele objeto, isso faz com que, de alguma maneira, tu vejas a parede como um corpo, ou que tu esperes a existência de algo dentro dessa parede, que vai nascer, ou vai sair dali. E talvez essa percepção tenha se perdido por causa da associação com as duas outras obras... Por exemplo, acredito que a leitura de *Conjunção adversativa* na Fundação Iberê [Camargo, onde o trabalho foi exposto alguns meses antes, no início de 2018] seria bem diversa...

Munir – Sem dúvida.

Laura – Acredito que seja, das três obras, a que mais foi afetada pelo contexto.

Juliana – Eu acho que o próprio espéculeto chocava as pessoas...

[...]

Laura – Mas eu tenho a impressão de que a associação dele com um instrumento de tortura foi fruto do contexto [da relação com as outras obras no Santander Cultural]...

[...]

[Leitura das respostas do descritor n. 02 do experimento II]

Munir – O mais interessante, de novo, me parece o que ele falou sobre *Conjunção adversativa*... Ele tem razão, mas eu não sei o quanto ele conhece do trabalho do Duchamp. Porque, no Duchamp, tem uma coisa com reentrâncias... Até acho que *Delíquio* [outra obra da Ío, com esculturas adaptadas a orifícios do corpo humano] é bem mais *duchampiano*, no sentido de fazer as reentrâncias, as entradas, os moldes...

Laura – Mas eu não acho que seja essa a questão, porque, em qualquer *ready-made*, o artista pode fazer o objeto, a própria *Fonte* foi reproduzida depois a partir da fotografia, o ponto não é esse... É que o objeto [em *Conjunção adversativa*] não está sendo apresentado só como um espéculeto fora de seu contexto, ele está colocado como uma instalação, vira outra coisa, a própria parede passa a fazer parte do trabalho.

Munir – É, ele vira um contexto. Claro, a mudança de natureza [do objeto] é influente, porque ele é trazido daquele lugar... O que também é *legal*, já que muitos homens não sabem o que é um espéculeto, para eles, é um objeto desconhecido, estranho. Por outro lado, se cria

um jogo de associação interessante, apesar de ser um objeto nítido, ele parece outras coisas, incluindo conchas, mexilhões...

Laura – Eu vejo essa diferença: o *ready-made* é aquilo, um objeto descontextualizado em relação à sua função, mas, mesmo assim, apresentado enquanto objeto; em *Conjunção adversativa* se atribui uma outra função ao espéculo.

Munir – Mas essa pessoa parece estar em conflito com a gente, apesar de nós não estarmos em conflito com ela⁸⁷... Porque ela está em conflito na instância da arte, da expografia e até na instância de "eles não me metem medo"...

Juliana – Eu até acho que pode haver uma mudança de função no *ready-made*, na minha humilde opinião, a questão de virar o urinol para criar a *Fonte*, de assinar... Mas nas respostas dos funcionários existe uma questão mais pessoal, que se liga com as opiniões deles sobre vocês, mais do que sobre as obras, alguns ao menos. É engraçado, porque o contato com os funcionários se justificaria na medida em que eles teriam convivido mais com as obras, mas parece que eles, na verdade, conviveram mais com vocês...

[Leitura das respostas do descritor n. 03 do experimento II]

Munir – Tem uma questão curiosa, eu não sei quem é essa pessoa, mas ela utilizou muitas palavras "nossas"...

Laura – Pode ser alguém que já conversou bastante conosco, porque eu também identifiquei isso...

Munir – É um pouco estranho, porque é ver a tua voz, na voz do outro. É um papel curioso do artista, o de tentar fazer o seu discurso [tornar-se] homogêneo socialmente. Então, quando essa pessoa fala algumas coisas que eu sei que nós já dissemos, que ela pode ter lido, soa como uma reprodução.

Laura – Ou, claro, ela pode ter chegado nisso sozinha, e daí seria muito interessante saber como isso aconteceu...

Juliana – Isso puxa de novo o Duchamp... Que foi alguém muito habilidoso em eternizar o próprio discurso a respeito das suas obras...

[...]

⁸⁷ Reforço que a identidade dos participantes não foi revelada aos artistas, assim como seu anonimato foi mantido ao longo de todo o trabalho.

Munir – Sobre *Qual é o nome do meu irmão?* nós nunca falamos, não existem textos ou material "oficial" sobre a obra... Então, em relação a esse trabalho, eu não reconheci nenhuma palavra, mas, obviamente, porque não existem palavras dadas, "nossas" a respeito dele...

Laura – Não existe um discurso estabelecido por nós.

Munir – Em *Demônio pessoal*, também é possível identificar muitas coisas que nós já dissemos e que se reproduz no discurso dele [do participante]... Mesmo que com acréscimos. Já, em *Qual é o nome do meu irmão?*, ele entrou em outras zonas, e me pareceu a resposta mais confusa entre as três...

Juliana – Pois é, a interpretação dos cães como irmãos é a que mais foge assim, da obra, quanto ao que está no texto, por exemplo... Por mais que seja possível, sem dúvida.

Laura – É, não me parece que a pessoa que falou isso tenha lido o texto.

Munir – Também acho que não.

Juliana – E é uma "falha" que acaba chamando a atenção no meio de um discurso tão bem construído...

Munir – Exatamente, porque não faz nenhuma referência à história [do texto]. Mas é interessante, porque foi a primeira pessoa que não fez referência a violência, etc. Ele indica uma espécie de outro nível de reflexão, em que se abandona algumas leituras. Até um grau de leitura, os trabalhos são *super* violentos, quando tu vais para outro lado, esse fator passa a ser menos relevante para a interpretação.

[...]

[Leituras das respostas dos descritores n. 04 e n. 05 do experimento II]

Munir – Em resumo, tu não recolheste nenhuma descrição... (risos)

Juliana – Pois é, é bem curioso, como eu disse antes, para mim, descrições iriam para o lado de aspectos visuais dos trabalhos, e, nesse sentido, quase ninguém descreveu...

Laura – Realmente, quase ninguém descreveu os trabalhos...

Munir – Ninguém descreveu.

Juliana – Por exemplo, se tu não conheces o trabalho, previamente, não há como visualizar ele [como ele realmente é] a partir das "descrições" recolhidas...

Munir – Isso é um exercício legal: pedir para pessoas descreverem visualmente as obras a partir dos resultados que tu recolheste aqui. No sentido de uma obrigação, mesmo, em vez de deixar livre, de a pessoa poder dizer que não entendeu, ou não consegue.

Juliana – Eu fiquei me perguntando se foi falha minha, por ter mostrado imagens, se por ter a imagem dada, os participantes acabaram se desonerando de falar sobre a visualidade... Só que também não me ocorreu como fazer isso de outra maneira... Eu demandaria especificamente descrições visuais? Porque acho que faz parte do jogo as pessoas escolherem do que vão falar a partir de "descrição" que, em tese, é uma palavra objetiva...

Munir – Sim, a partir de um enunciado... Mas acho que tu tens algumas perguntas a fazer, a primeira é "eu errei?", outra pergunta seria, "por que dentro desse campo a descrição parece prescindível?"... Existe a percepção de que a imagem já cria um pacto entre o entrevistado e o entrevistador, indicando que isso [a visualidade] é redundante? Talvez exista isso. Para que descrever, se a descrição substituiria uma imagem que já me foi mostrada? É possível que tenha se estabelecido esse código entre as pessoas, sem tu teres percebido, nem suposto. O que é bem natural, para ti "descrever" é uma obviedade, enquanto os interlocutores perceberam que as obras já estavam descritas nas imagens, e levaram para outro lado...

Juliana – Pois é, fica um jogo entre linguagem e imagem; porque, ao mesmo tempo, se eu fornecesse só o título, vai que a pessoa não lembrasse da obra, *Conjunção adversativa*, por exemplo, daí eu teria que descrever a obra, para ela me descrever de volta... Viraria uma conversa de maluco... Meio que teve que "dar errado", para eu poder refletir sobre isso também...

Munir – Sim, acho que é uma questão a ser levantada no trabalho.

Laura – Uma dúvida: tu mostravas as imagens e deixavas elas aparentes, ou escondias elas?

Juliana – Eu mostrava e depois escondia, era só para a pessoa entender qual obra ela deveria descrever... Eu me guiei, na verdade, por intuição em várias decisões, pode ser que vire um TCC sobre uma grande falha...

Munir – Acho que não... Porque intuição é, em última instância, como tu percebes jogos sociais, nós temos sistemas de jogos sociais muito complexos interiorizados, dos quais nós não nos damos conta, nem se sabe como foram interiorizados. Tu vais falar um pouco como um alienígena...

[...]

[Leitura das respostas do descritor n. 06 do experimento II]

Munir – Essas foram as respostas mais descritivas... Mas dá para perceber que essa pessoa não leu o texto, o que fez bastante falta, embora tenha apresentado uma solução interessante para Qual é o nome do meu irmão?...

Juliana – Sim, eu acho que esse participante está mais próximo do que eu esperava com os pedidos de descrição...

Laura – É o mais próximo, também, do que eu pensaria que as pessoas responderiam, é uma descrição com alguns comentários.