

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E RECEPÇÃO

Monclar E. G. L. Valverde

Facom -Ufba

Resumo: Hoje, especialmente entre os jovens, é possível que a estética esteja associada ao mundo dos cosméticos e das academias de ginástica, mas, de maneira geral, ao menos no âmbito universitário, ela nos remete ao tema da beleza artística e, mais precisamente, aos problemas relativos à contemplação, fruição, interpretação e avaliação da obra de arte. Mais recentemente, esta noção vem se estendendo, de modo a compreender o estudo dos mecanismos da recepção de todas as formas de expressão cultural, especialmente em seu aspecto plástico. O presente artigo pretende retomar duas das principais correntes estéticas contemporâneas - a Estética da Formatividade e a Estética da Recepção -, ressaltando suas contribuições para o estudo da recepção dos produtos midiáticos.

1. Das “Belas Artes” à “Arte Digital”

Ao procurarmos refletir sobre o complexo percurso que leva das chamadas “belas artes” às poéticas audiovisuais contemporâneas, a primeira dificuldade que enfrentamos diz respeito ao uso da própria palavra *arte*. Será que nós podemos falar de “arte” ainda hoje, com referência ao videoclipe, por exemplo, ou à canção *pop* que toca na FM? Por outro lado, por que é que, desde Hegel, fala-se da “morte da arte” e esse cadáver renasce sem cessar, de modo que a arte é assassinada e ressuscitada praticamente a cada década, em função talvez de uma insegurança com relação a sua natureza?

De início, é necessário admitir que é difícil pensar a arte, hoje, de uma maneira unitária e uniforme, usando a palavra no singular e sem qualquer referência a um modo específico de elaboração. A rigor, deveríamos simplesmente evitar a utilização abstrata desse termo, pois a “Arte”, num sentido singular e maiúsculo, surgiu apenas com o nascimento do museu.

Como bem assinalou Régis Debray, esta noção é uma particularidade histórica da cultura européia moderna, já que os antigos não conheciam “a arte” e os astros da cultura *pop* não fazem questão de utilizar esse rótulo para caracterizar o seu trabalho. Ironicamente, os próprios publicitários, que receberam, sem pleitear, o título de “verdadeiros artistas da sociedade de consumo”, recusam-se a considerar como arte as peças que criam; pelo contrário, mantêm uma verdadeira cruzada contra essa interpretação “pouco profissional” de sua atividade.

No entanto, na vida cotidiana, quando comemos uma comida feita com esmero, dizemos que ela é uma “obra de arte”, da mesma forma que, ao assistir a um gol mirabolante, misto de ousadia e habilidade, nós dizemos que ele é “uma pintura!”. O que quer que possa estar na origem dessa situação - que se caracteriza, por um lado, pela necessidade de reconhecer o caráter artístico dessas realizações e, por outro lado, pela virtual interdição em chamá-las de “arte” - eis aí algo que parece impossível desvendar.

Quando Marcel Duchamp colocou um urinol numa galeria de arte, antes de estar apenas praticando um ato de iconoclastia, estava talvez antecipando essa compreensão do fenômeno artístico, como algo de natureza *institucional*. Não deveríamos, pois, nos perguntar “o *que* é arte?”, buscando identificar os atributos de um tipo ideal, mas procurar compreender *quando* algo produzido por um membro da comunidade é destacado de todos os usos prosaicos e erigido em padrão de beleza digno de ser contemplado e cultivado pelo grupo.

O gesto de Duchamp serviu para sugerir que, se o museu é a instituição que diz o que é e o que não é arte, tudo o que estiver no museu deverá ser considerado arte, porque o que assegura o seu caráter artístico não é sua natureza substancial, mas exatamente uma relação social que se encarna nessa instituição. A radicalização modernista de sua crítica às tradições, acabou por inverter essa equação, recusando a autoridade dos salões e dos museus e proclamando a chegada de uma era de anti-arte.

Paradoxalmente, o desejo vanguardista de se colocar fora dos espaços tradicionalmente reservados à arte, mostrou-se, a médio prazo, uma veleidade, na medida em que as instituições artísticas se apressam em assimilar todas as atitudes que são anti-institucionais. À esse propósito, é muito interessante observar que propostas artísticas que procuravam por em questão os suportes tradicionais, como o “happening”, a “performance” e a “instalação”, por exemplo, acabaram sendo considerados como formatos plenamente aceitáveis pelas instituições que elas procuravam justamente questionar. Como já se disse várias vezes, a ruptura com a tradição acaba instituindo outras tradições, mesmo que sejam tradições de ruptura, que não deixam de se tornar institucionais por causa disso...

Desde que o cinema, depois da fotografia, obrigou os críticos a ampliarem seu quadro classificatório das “belas artes”, para conceder-lhe o título de “sétima arte”, não houve mais lugar para a preocupação em saber qual seria a oitava, a nona ou a décima arte, e nós passamos a encarar com naturalidade o fato de não sabermos se um formato plástico como o videoclípe se enquadraria nessa classificação, embora sejamos obrigados a reconhecer a sua qualidade artística.

Um urinol no museu é uma obra de arte, mas em casa é um utensílio, e é aquele contexto institucional que decide a questão, pois não existe uma substância artística que nos permita identificar uma “obra de arte” com isenção e segurança. Somente este critério poderá nos libertar da angústia e da insegurança quanto ao que é ou não é *arte*.

Independentemente disso, teremos que continuar correndo o risco de *julgar* se algo é belo, quer os museus o aclamem, ou não, como “arte”. Segundo a Estética da Formatividade proposta por Luigi Pareyson, ao admitir que uma obra é bela, estamos reconhecendo que ela é íntegra, que se sustenta, que sua elaboração obedeceu a sua própria vontade, a sua própria lei, que conseguiu ir até o seu próprio limite e impor-se ao próprio “autor” como um estilo de abordagem do material de que é feita. E é esse seu *êxito* que nos faz reconhecê-la como uma nova matriz de sentidos, capaz de ampliar o horizonte da própria experiência.

Desse ponto de vista, os produtos expressivos da cultura contemporânea são dotados de artisticidade e podem ser considerados *belos*, assim como um quadro ou uma

escultura, desde que tenham sido plasmados com *êxito* e tenham cumprido plenamente o seu propósito, assumindo a forma adequada a sua função e a seu material.

2. Experiência Estética e Experiência Artística

Pareyson foi talvez o primeiro estético que frequentou o ateliê, que não elaborou uma teoria estética deduzida a partir de determinados princípios filosóficos gerais, mas procurou penetrar no processo produtivo, tentando conhecer a relação que o artista tem com o seu *métier*, bem como sua reação à resistência do material. Por essa razão, escreveu um texto de estética que o artista recebe muito bem. Contudo, se esse foi certamente um dos seus principais méritos, foi também, provavelmente, sua maior limitação, porque, ao concentrar-se no âmbito da criação, ele, que foi também um dos primeiros a assinalar a importância da interpretação e da leitura da obra de arte, acabou interpretando a própria leitura segundo o paradigma da produção.

A teoria estética dominante desde Kant, voltada para as “belas artes” e guiada pela concepção da criatividade como um dom de personalidades geniais, reduziu a experiência estética à mera contemplação, considerando o fruidor como um coadjuvante passivo, prostrado à frente da obra, à espera do milagre. Dessa forma, a contemplação estética foi associada a uma forma de inatividade, que correspondia ao oposto da ação.

O grande mérito de Pareyson e da estética ligada a ele - especialmente o seu aluno mais famoso, Umberto Eco, que produziu em 1966 um livro totalmente inspirado pelos ensinamentos de Pareyson, que é a *Obra Aberta* - foi o de mostrar que a experiência estética é uma forma de atividade e não apenas uma contemplação passiva, ou seja, que a recepção estética é uma *ação* de leitura, de interpretação, de avaliação e de fruição. Desde então, ficou claro que a leitura e a interpretação também são condutas determinadas; que não são ausência de atitude, mas exatamente uma determinada atitude. A partir daí, tornou-se fundamental para a investigação estética a compreensão da dimensão performativa da recepção.

Mas, numa estética que, em meados do século, ainda tinha como referência o círculo das formas tradicionais de manifestação artística, a ênfase na formatividade só poderia desembocar numa disfarçada apologia da produção. Dessa forma, infelizmente, o próprio Pareyson, ao tentar descrever o regime da atividade do receptor, acaba caindo num jogo especular e fazendo da prática receptiva o reflexo da prática do produtor. Uma posição que está muito clara na dialética que ele propõe, ao descrever a relação entre o processo de produção artística e a fruição que caracteriza a experiência estética, nos termos de uma simetria entre o percurso do autor, que parte da *forma formante* - a forma enquanto projeto e construção - para a obra, enquanto *forma formada*, e o movimento do fruidor, que faz o caminho inverso, partindo da obra enquanto produto realizado, para penetrar na dinâmica do seu processo de configuração. Isso é interessante porque tenta sublinhar o caráter ativo da recepção, mas é frustrante, porque descreve a atividade típica do receptor nos termos da atividade do produtor; o que significa, em última instância, denegar a especificidade da prática da leitura, não reconhecer que ela tem uma particularidade, que exige uma abordagem própria e não admite ser tratada apenas como uma imagem no espelho.

Do ponto de vista da formação pessoal, a capacidade produtiva de alguém depende, em grande medida, da sua habilidade receptiva, e, quanto mais ele for sensível a determinada forma de expressão, mais poderá instruir-se nela, mais possibilidades terá de penetrar na dinâmica de sua produção. Indo mais além, podemos dizer que, de certo modo, a recepção é mais abrangente e originária do que a própria produção, pois mesmo o artista tradicional tem o seu primeiro aprendizado na experiência da fruição e não no treinamento formal. Alguém se decide, por exemplo, a ser pintor, através da fruição da pintura e é aí que tem a sua introdução ao universo pictural. Quando entra num ateliê para pintar, ele já fez, antes, várias escolhas, e suas predileções tendem a se tornar regras de estilo, ainda que provisórias e inconscientes. E uma vez mais, no momento mesmo da conclusão de uma obra, quando tiver que decidir se ela está pronta, será como receptor que tomará essa decisão.

Mas é claro que existe aí uma diferença sutil entre a perspectiva do autor, para o qual a obra se impõe quando está pronta e a do receptor, para quem a obra se mostra bela quando se impõe. Observa-se aí uma assimetria entre os processos de produção e de recepção, pois esta é mais abrangente que aquela, uma vez que nem todos os homens se pretendem “autores”. Provavelmente está aí a profunda verdade de toda a problemática da recepção e da artisticidade, na época da reprodutibilidade tecnológica e das sínteses digitais: numa situação em que as técnicas de produção e reprodução são universalmente acessíveis, a autoria se transforma numa espécie sofisticada de leitura. Mas talvez tenha sido sempre essa a essência por trás da excelência de toda *tékne*, e não era certamente por acaso ou descaso que o grande extemporâneo que foi Jorge Luis Borges insistia em dizer, aos admiradores de sua obra, que ele não passava de um leitor meticuloso.

Em última instância, seria necessário reconhecer que, não só a experiência estética, mas a própria comunicação cotidiana é, antes de tudo, um processo de recepção. Na verdade, pode-se mesmo dizer que não há sujeito da comunicação, pelo menos no sentido do sujeito fundador da filosofia moderna, na medida em que o “emissor” nem é a causa da sua mensagem nem do sentido que se realiza na comunicação. Cada locutor que toma a palavra põe em jogo uma série de mecanismos que ele não criou e uma série de processos dos quais ele não é a origem; e, mesmo em situações muito concretas, quando parece que só ele pode ser a causa de suas atitudes, certamente não poderá ignorar o papel da reação do seu interlocutor, na configuração do sentido do seu próprio discurso, e não poderá jamais pretender ser a fonte das estruturas que permitem que esse discurso seja pronunciado por ele e partilhado com os outros.

Nesse sentido, a comunicação é um fluxo sem paternidade e cada interlocutor ingressa numa corrente que o antecede e o sucederá. Cada locutor diz sempre mais do que diz e é legítimo que as interpretações divirjam, justamente porque é próprio da palavra a polissemia, a riqueza, a equivocidade, a capacidade, enfim, de abrir mundos, de gerar uma cadeia de significações que faz deslizar os significantes em todas as direções, permitindo que cada um retome a palavra do outro e a leve a participar em diferentes jogos de linguagem, independentemente da sua vontade e, mais ainda, livre do seu controle.

Está claro que o autor de um texto pode tentar legislar sobre as possibilidades de superinterpretação que possam vir a ocorrer, especialmente se sua obra tiver caráter discursivo, mas, em termos de expressão artística, e no que se refere aos aspectos

plásticos, esse controle é ainda mais relativo, na medida em que as obras resistem à simples decodificação. Por essa razão, seria inútil, para o autor, tentar estabelecer definitivamente o modo como se deve interpretar uma obra que ele produziu num determinado momento. Não há como não admitir que, uma vez tornada pública, uma mensagem ou uma obra não tem mais propriedade ou paternidade, não pode mais ser remetida a uma origem, a uma causa, muito menos se essa causa for concebida como esse centro psicológico que seria o autor. Mas como o leitor só se forma em contato com várias gerações de obras, que citam e comentam outras obras, é totalmente insatisfatório inverter simplesmente as coisas e passar a afirmar que o leitor empírico é o verdadeiro sujeito da leitura.

Os hábitos mentais dominantes ainda hoje, herdeiros das tradições e instituições modernas, enquadram a experiência estética a partir da produção artística e nós tendemos a analisar o problema da arte a partir do exercício da atividade voluntária de uma subjetividade especial, a subjetividade do autor, do criador, do inventor, do “artista”, chegando a tematizar a própria experiência estética a partir das operações construtivas que o autor desenvolve ao elaborar o seu produto. A exacerbação modernista desse ponto de vista leva-nos a uma atitude que procura decifrar a experiência estética a partir de uma análise exclusivamente procedimental daquelas operações que o autor aciona para produzir efeitos no seu público, sem se dar conta propriamente do modo como esses efeitos se produzem ou do tipo de dinâmica que eles envolvem. A discussão propriamente estética é, assim, rebaixada ao plano poético e este último é reduzindo à mera descrição dos gêneros, modos e técnicas de expressão.

Certamente, a crítica estruturalista já anunciou a morte do autor e o “fim” do sujeito, mas apenas para proclamar o primado do texto, que passava, assim, a ser encarado como uma espécie hipertrofiada de sujeito. Ao afirmar que a produção de sentido se dá na leitura e não na escritura, é claro que nos afastamos do estruturalismo e também do paradigma semiótico, exatamente porque este igualmente denega o aspecto de recepção que toda obra implica, permanecendo na esfera da produção. Hoje já não acreditamos que tenha sentido tratar o texto como uma espécie de arquétipo do seu próprio sentido. O sentido não é algo que esteja simplesmente embutido nas obras e nas coisas, e se o próprio texto funciona como uma espécie de instrução a partir da qual o leitor vai operar para produzir sentido, ele herda estas suas “estruturas de apelo” de outros textos e outras experiências de leitura. Além disso, é esse mesmo sentido, compreendido de maneira extra-textual, a partir do conjunto das interpretações a que o texto esteve sujeito numa certa tradição, que vai, por sua vez, produzir o leitor e “sua” leitura.

3. Padrões Culturais da Recepção Estética.

Uma alternativa a esse privilégio do texto e do autor foi proposta, na década de 60, na Alemanha, no âmbito de um movimento que se autodenominou *Estética da Recepção* e que procurava reconhecer, na discussão estética relacionada ao campo da literatura, a posição e a função da leitura. Com grande repercussão, Hans Robert Jaus e Wolfgang Iser denunciaram, em 1967, a história da literatura como “história dos autores”. Para eles, se a literatura é um fato nacional, um fato cultural de dimensão substantiva, se ela plasma a língua em que uma comunidade se reconhece e se ela fornece as figuras institucionais e imaginárias com as quais uma determinada comunidade elabora sua própria identidade, então não se pode pensar a literatura como o ato idiossincrático de um autor isolado ou um grupo de autores que obedecem a um programa.

A história da literatura diz respeito a sua vigência enquanto sentido cultural, e a reivindicação que a Estética da Recepção fazia era a de que a história da literatura levasse em conta a leitura, e o leitor, enquanto agentes do acolhimento social que *realiza* a obra. Essa postura, a princípio restrita à literatura, se expandiu quase que espontaneamente, de modo a abarcar outras formas de expressão, a tal ponto que, hoje, temos plena convicção de que um empreendimento expressivo qualquer não se completa no momento da sua conclusão, e só se realiza de fato quando faz sentido para alguém.

Certamente, há dois aspectos distintos na *recepção* de uma obra: o seu *efeito* individual, de caráter pessoal e psicológico (e que em geral identificamos com a recepção como um todo), e sua *repercussão* social, que a situa na constelação lingüística e cultural da sociedade em questão. As contribuições de Iser, como as do próprio Pareyson, referem-se ao primeiro desses aspectos, mas, pela excessiva ênfase na subjetividade, acabam deixando de lado talvez o aspecto mais importante: a dimensão social da recepção. Além do mais, é preciso admitir que temos muito mais facilidade em descrever os mecanismos pessoais do que os mecanismos sociais da recepção.

Para melhor considerar a dimensão social da experiência estética, a primeira coisa a observar, é que o que nós chamamos de *experiência* não se reduz à vivência subjetiva, psicológica, íntima, de um sujeito. O que merece a designação de uma “experiência” é toda vivência partilhável e partilhada. A rigor, mesmo as vivências mais solitárias de alguém só se tornam parte de sua experiência, na medida em que possa expressar sua vida interior através desse bem comum que é a linguagem. O sentido, na vida como na arte, não é uma coisa, nem um código que se decifra e que já está incrustado nas coisas, nas obras ou nos textos. Mas também não é apenas esse movimento de construção que se reduz à atividade de um sujeito. Ele é, antes de tudo, o fruto de um movimento intersubjetivo de atualização simbólica que reitera uma partilha social prévia.

A experiência é, pois, antes de tudo, a experiência da *instituição do sentido*, do que *faz* sentido para nós, numa determinada época e numa determinada cultura, e segundo os padrões dessa cultura. Desse modo, o simples nascimento de uma criança ultrapassa o âmbito dos fenômenos biológicos ou fisiológicos; e mesmo para o nascituro, ele é já um acontecimento histórico-cultural que supõe a assimilação, desde o útero, de alguns

padrões de comportamento vigentes na sua sociedade, entre os quais as estruturas fonológicas da língua materna, recebidos como um tipo de musicalidade primordial.

Compreendemos, assim, que a idéia, aparentemente ingênua, de que a mãe deva conversar com o bebê tem um sentido profundo, porque ela está comunicando ao filho a ambiência estética de sua língua e de sua cultura nessa “conversa”; a criança está-se familiarizando com as configurações frasais, antes de ter acesso às dimensões sintática e semântica da língua. Mais tarde, o adulto poderá reconhecer “naturalmente” se uma frase, da qual não ouve todas as palavras, é uma pergunta ou uma ordem, posto que identifica o sentido desse ato de fala, a partir da sua entonação. E essa conclusão não decorre da decifração de um código abstrato, mas da intimidade com uma certa plasticidade que é própria de uma determinada língua.

Podemos dizer que nossa primeira relação com o mundo simbólico, nossa primeira relação com o mundo lingüístico é essa relação estética, que passa exatamente pela assimilação dos padrões plásticos da língua e da cultura. Ora, quando um sujeito vem ao mundo e passa pela socialização, entrando em contato com as práticas sociais, em geral, e com as práticas educacionais, em particular, ele é evidentemente adestrado a reconhecer como naturais aquelas condutas que sua cultura elegeu. Daí porque nós, na verdade, embora involuntária e inconscientemente, cerceamos as crianças, pois estamos a todo momento corrigindo sua fala e moldando seus gestos, para que elas se aproximem do cânone da língua adulta e se integrem à vida social, o que significa dizer que precisamos, de certa forma, reduzir a sua imensa capacidade fonológica, em função das características fonéticas e dos padrões acústicos que são típicos da “sua” língua. Daí também porque é tão difícil aprender uma língua estrangeira na idade adulta, pois já estamos de tal modo formatados pela fonologia (bem como pelas estruturas sintáticas, as regras semânticas e as convenções pragmáticas) da nossa língua, que o novo aprendizado implica como que uma reprogramação dos nossos “softwares” lingüísticos e isso, é claro, demanda um esforço muito maior do que a aquisição gradual da língua materna, através desse contato familiar, que é o protótipo do convívio social.

Com isso nós nos deparamos com a exigência de uma concepção hermenêutica da vida social e da própria experiência mundana, enquanto experiência compreensiva; uma apreensão do nosso modo de estar na cultura como algo que requer determinados meios de inserção social, como a interpretação e o diálogo. A hermenêutica procura descrever os modos pelos quais a aquisição do sentido se torna possível a partir de um sentido prévio. Para isso, ela apela para dois grandes conceitos fundamentais, que serviram de base para a elaboração da estética da recepção: os conceitos de *círculo hermenêutico* e *horizonte de expectativa*. O primeiro contempla o fato de que toda compreensão é sempre a modulação de uma pré-compreensão, o que os hermeneutas assinalam, de maneira provocativa, afirmando que “só compreendemos o que já compreendíamos”, no sentido de que só podemos assimilar algo novo a partir de um padrão de assimilação já sedimentado.

Toda interação, exige algum grau de reiteração, no centro da qual possa ocorrer um desvio, uma modulação. A idéia do círculo hermenêutico quer exatamente trazer isso à tona. Cada experiência singular que temos, vai se incorporar ao repertório da experiência acumulada e por isso podemos dizer que a experiência mesma tem uma *estrutura circular*. Mas, para que seja *uma* experiência singular, terá que diferir, em algum grau, daquele patrimônio estabelecido, porque só há experiência efetiva se ela

provocar alguma transformação no sujeito que a vivencia, o que nos autoriza a dizer que a experiência mesma está submetida a uma *dinâmica desviante*, capaz de provocar uma frustração da expectativa.

No campo expressivo, essa dialética entre o horizonte de expectativas, projetado pela experiência acumulada, e a experiência singular, proporcionada por uma determinada obra, constitui o mecanismo básico de toda recepção e a experiência estética ocorrerá como efeito da tensão entre as propostas da obra e as estruturas já cristalizadas pela recepção anterior. O êxito estético depende, assim, do deslocamento que uma obra é capaz de realizar na reação do receptor frente às disposições poéticas já codificadas e reforçadas pelos hábitos de leitura estabelecidos.

Segundo Jauss, o caso ideal para o deslocamento frente a tais sistemas histórico-literários de referência é o daquelas obras que, primeiramente, graças a uma convenção do gênero, do estilo ou da forma, evocam propositadamente um marcado horizonte de expectativas em seus leitores para, depois, destruí-lo passo a passo. Mas a possibilidade de objetivação do horizonte de expectativas verifica-se também em obras historicamente menos delineadas. Na ausência de sinais explícitos, a predisposição específica do público com a qual um autor conta para determinada obra pode ser igualmente obtida a partir de três fatores, derivados de normas conhecidas ou da poética imanente ao gênero, da relação implícita com obras conhecidas do contexto histórico-literário ou da oposição entre ficção e realidade, entre a função poética e a função prática da linguagem, oposição esta que, para o leitor que reflete, faz-se sempre presente durante a leitura, como possibilidade de comparação.

No caso dos produtos da comunicação mediática, a predisposição do público estará associada aos hábitos estéticos infundidos por determinados meios ou tecnologias da expressão, à relação implícita com outras peças do universo mediático internacional ou ao corte semiótico estabelecido pelo enquadramento característico de cada *formato estético* (a dimensão sócio-técnica de sua forma de apresentação plástica). Esse conceito procura estabelecer uma articulação dinâmica entre forma, meio e modo de expressão, com o campo da recepção. O formato é a forma em ato, encarnada em seu corpo mediático e investida de sua vigência midiológica. É o meio pelo qual as praxes de recepção se transmitem a uma dada situação receptiva, estabelecendo o quadro necessário para o desenrolar da experiência estética.

Quando alguém diz, por exemplo, que gosta muito de ir ao “cinema” ou de ouvir “música”, podemos compreender tais expressões, mas sabemos que elas não são precisas, porque ninguém efetivamente vai ao *cinema* ou ouve *música*, neste sentido genérico. A nossa fruição das formas de expressão está completamente formatada, está subordinada a determinadas configurações socio-técnicas: não se vai ao cinema, assiste-se a um *filme*, que desenvolve algum tipo de trama durante um período médio de duas horas.

Da mesma forma, quando ligamos o rádio na FM, não esperamos ouvir uma sinfonia, mas uma canção de três minutos e meio. Mas a configuração típica da canção popular (uma estrutura de partes separadas por um refrão, cantados por uma voz solo que contrasta com um acompanhamento instrumental, num desenvolvimento que dura cerca de três minutos e meio) não foi estabelecida arbitrariamente, ela é o resultado de uma série de transformações práticas, que envolvem progressos técnicos, inovações mediáticas e alterações na atitude do ouvinte. Quem vai a um concerto se predispõe a

ouvir peças musicais que duram entre trinta e quarenta e cinco minutos e se desdobram em três ou quatro movimentos. Quem liga o rádio está com uma predisposição inteiramente distinta.

Há uma certa maneira de descrever esta situação de modo muito instrumental, muito maquiavélico e maniqueista, supondo que a indústria nos manipule a ponto de poder definir as nossas preferências estéticas, a partir do propósito de obter maiores lucros. Essas configurações, e essas formatações não obedecem apenas a desígnios industriais ou conveniências comerciais, mas à dinâmica da própria recepção, que pode ser - isto sim - codificada e explorada pela indústria cultural, de modo a transformar aqueles padrões em esquemas rígidos e estereotipados.

Existe uma certa expectativa social, que não pode ser dissociada da interação que o espectador tem com uma determinada peça. E o que pretendemos enfatizar aqui, é simplesmente o fato de que essa predisposição deriva de uma história da configuração deste formato em que ela se inscreve. A experiência estética não se dá no encontro entre um sujeito genérico e uma obra abstrata, mas dentro de determinados locais, configurações, instituições e relações pragmáticas. Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que não se trata de formatos sucessivos, a canção popular não derrubou a sinfonia, ela simplesmente colocou a sinfonia no seu devido lugar, enquanto música de concerto, assumindo também o seu lugar adequado, enquanto música de entretenimento.

Em suma, a nossa experiência comunicacional mediática não é só a relação direta com uma obra singular, mas a relação com uma obra que é produzida dentro de determinado formato, que obedece a certos padrões, que foram estabelecidos socialmente e que, do ponto de vista estético, são equivalentes às estruturas da pré-compreensão hermenêutica. Assim como, do ponto de vista semântico, temos um certo padrão prévio de compreensão, do ponto de vista estético, temos uma certa expectativa prévia com relação aos formatos expressivos. Daí porque a riqueza da obra singular tem a ver, não com a instauração de um formato original, mas com a capacidade expressiva que se manifesta nos formatos dados, os quais serão historicamente abandonados, a partir da necessidade expressiva de ultrapassar os modelos estabelecidos e promover outros padrões.

Referências Bibliográficas

- BAYER, Raymond. *História da Estética*. Trad. José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, Ltda., 1978.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*. São Paulo: Ática, 1985.
- DEWEY, John. A Arte como Experiência In *Os Pensadores*. Trad. Murilo Leme. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1974.
- DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1981.
- ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. Trad. José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1986.
- HOSPERS, John e BEARDSLEY, Monroe C. *Estética: historia y fundamentos*. Trad. Román de la Calle. Madrid: Cátedra S.A., 1988.
- JAUSS, Hans Robert. *Experiencia Estética y Hermenéutica Literária*. Trad. Jaime Siles y Ela Maria Fernandez-Palacios. Madrid: Taurus, 1986.
- JAUSS, H-R. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. SP: Ática, 1994.
- KUPERMAN, Breno. Um Tema Fenomenológico: o Mundo. *Revista de Cultura Vozes*, número 4. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 2a Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PAREYSON, L. *Estética - Teoria da Formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo III. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1997
- QUINTÁS, Alfonso Lopez. *Estética*. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1992.
- VALVERDE, Monclar. A Dimensão Estética da Experiência. *Textos de Cultura e Comunicação*, nº 37/38. Salvador: Facom-UFBa, dezembro de 1997, p. 47-61.