



Considerações sobre as divergências e convergências entre arte e comunicação

Felipe de Oliveira Rodrigues¹⁴

José Márcio Barros¹⁵

Resumo

Apesar dos avanços nos estudos em arte, concomitantes à crescente diversificação no campo da comunicação, persiste a tendência em conformar o processo de produção e fruição artísticas enquanto meio de comunicar. Este artigo problematiza esse entendimento, ao confrontar alguns dos paradigmas comunicacionais em contraposição a uma perspectiva que compreende a arte enquanto o que se produz na lacuna surgida onde a comunicação fracassa. Apontamos que, enquanto a arte diverge do conceito tradicional que reduz a comunicação à transmissão de uma mensagem, ela conserva afinidade com concepções mais atuais, que entendem a comunicação de maneira processual e creditam a importância da subjetividade na relação que a origina.

Palavras-chave: arte; comunicação; linguagem.

Abstract

Despite advances in art studies, concomitant with the growing diversification in the field of communication, there is a persistent tendency to conform the process of artistic production and fruition as a means of communicating. This article problematizes this understanding, by confronting some of the communicational paradigms in opposition to a perspective that understands art as what is produced in the gap that arises where communication fails. We analyzed that, while art diverges from the traditional concept that reduces communication to the transmission of a message, it still has an affinity with current conceptions, which understand communication in a procedural way, and value the importance of subjectivity in the relationship that originates it.

Key-words: art; communication; language.

14 Cantor mineiro que iniciou sua carreira musical após trajetória no cinema, área na qual é Graduado. Membro pesquisador do Observatório da Diversidade Cultural e mestrando em Artes pela UEMG. avozdofelipe@gmail.com

15 Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais (1980), Mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (1992) e Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003). Professor do PPG Artes e da Escola de Música (ESMU) da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Professor do PPG Cultura e Sociedade da UFBa. Professor da PUC Minas nos cursos de Jornalismo, Cinema e Audiovisual, Relações Públicas. josemarciobarros@gmail.com

A PERSISTENTE SOBREPOSIÇÃO ENTRE ARTE E COMUNICAÇÃO

Durante o século XX, configuraram-se novos campos teóricos sobre as artes, alvejados por influências distintas e multidirecionais, que provocaram modificações drásticas nas nossas formas de pensar a produção artística. Não foi de maneira vã que alguns autores, como o filósofo norte-americano Arthur Danto, em seu livro *Após o fim da arte* (2006), decretaram o fim da arte, entendido não como o fim das obras de arte, mas o fim de um modelo narrativo marcado por estilos, escolas e movimentos. De fato, após a ruptura estética e conjuntural representada e provocada pelo modernismo, pelo advento da indústria cultural e pelo posterior questionamento de artistas contemporâneos, não faltaram evidências para se defender que a arte não mais detinha a influência de outrora na configuração das visões de mundo e na formação das subjetividades, além da própria transformação do que se concebe como arte.

Nesse contexto, Lucy Lippard e John Chandler (2013) escreveram sobre a desmaterialização da obra, sendo este um dos recortes possíveis a serem analisados dentro da arte contemporânea. No decorrer da história ocidental, nos esforçamos por situar, na apreensão estética, os principais aspectos concernentes à conceitualização da arte. A palavra *estética* vem do grego, *aisthesis*, que se refere ao que pode ser apreendido pelos sentidos. A *forma* é a maneira pela qual um conteúdo se torna apreensível para os nossos cinco sentidos: paladar, olfato, visão, audição e tato, utilizando-se de todos eles, ou apenas de alguns. Um pensamento, por exemplo, é um conteúdo imaterial. Ele precisará de um suporte material – como um pedaço de papel com palavras escritas – para que seja apreensível por outras pessoas. O pensamento, impossível de ser compartilhado em sua origem, nesse caso ganhará a *forma* de um texto, exprimível e assimilável.

A *forma* refere-se, portanto, ao contorno assumido por um determinado conteúdo, ou, colocando ainda de outra maneira, à materialidade de determinado conteúdo. Mesmo conteúdos considerados essencialmente imateriais, como a música, precisarão da matéria para se fazerem apreender. O som precisa do ar para ser propagado, de um instrumento para ser emitido e assim por diante. Além disso, a forma pode dizer respeito à disposição dos elementos presentes numa determinada obra. Uma mesma composição musical, por exemplo, pode ser executada em arranjo feito para violão e voz ou para uma orquestra inteira. De um caso para outro, o que se modifica é, também, a *forma*.

A arte, no entanto, possui uma particularidade com relação às demais apreensões estéticas. Kandinsky (1991), o artista e pesquisador russo, nos lembra que a forma, não raro, coincide com o conteúdo. Em suas palavras, “onde se vê a forma, lá está o conteúdo” (KANDINSKY, 1991, p. 118). Ela é o próprio conteúdo, uma vez que modificações na forma alteram substancialmente o conteúdo em si. Imaginemos, por exemplo, um filme em que se assiste à cena de um homem comendo uma maçã em seu quintal vagarosamente. Se filmamos essa ação num plano *close-up*,

que mostra setores do rosto da personagem em seus detalhes, com a boca preenchendo toda a tela e o sumo da fruta escorrendo a cada mordida, podemos construir a narrativa de um homem que está saboreando a maçã. Se essa mesma ação é filmada em um plano geral, que mostra essa personagem apequenada no canto da tela, sentada em meio a uma paisagem ampla e bucólica, distante de qualquer outro sinal de civilização, podemos construir a narrativa de um homem que está comendo vagarosamente por estar entediado, melancólico ou solitário. Trata-se da mesma ação, referente ao mesmo roteiro, alterada consideravelmente a depender da forma como é filmada e apresentada ao público.

Diante disso, surge-nos uma primeira questão: é possível, em arte, que a forma não modifique o conteúdo? É o que defendem Lippard e Chandler (2013), ao discorrerem sobre a Arte Conceitual – uma vertente da Arte Contemporânea –, que entende que o que importa, na obra, é o conceito, e não sua forma. É certo que a forma ainda precisa existir, pois, caso contrário, o observador não poderia fruir dela. A questão é que, para a Arte Conceitual, contanto que o conceito seja preservado, não interessa a forma como ele é apresentado. Uma mesma obra pode ser organizada de diversas maneiras, com diversos materiais, através de diferentes arranjos. Podemos, então, invocar outra pergunta suscitada por esse posicionamento: se a arte perde seu caráter material e o que importa é a ideia por trás da obra, qual a diferença entre arte e um meio de comunicação?

A resposta se modificará a depender da maneira como conceituamos a comunicação, uma vez que esta se modificou e se atualizou no decorrer do tempo, embora, ainda hoje, seja comum que a questão posta se direcione mais às concepções já obsoletas do que às mais atuais. Originalmente e tradicionalmente, o campo de estudo sobre a comunicação se remeteu à análise da transmissão de uma mensagem, envolvendo o processo de colocar uma ideia em códigos decifráveis, que compõem uma linguagem. A mensagem se utilizará de algum veículo para sair do seu emissor e chegar ao receptor, como a internet, o telefone, a televisão ou a oralidade. Nesse trajeto, a informação sofre interferências do meio, que podemos chamar de ruídos. Ao chegar ao seu destinatário, ela já sofreu modificações em relação ao que era originalmente. Ela deverá ser interpretada pelo receptor, que devolverá uma resposta ao seu interlocutor, invertendo os papéis.

A comunicação, nesse paradigma, se refere também à decifração da mensagem. Ela não ocorre de maneira unidirecional, mas, sim, através de vetores que envolvem todos os seus interlocutores, cuja interpretação dependerá em grande grau das suas visões de mundo, do contexto em que se dão e das influências que o meio impinge à informação. Quanto maior for o entendimento mútuo no processo de troca de informações, maior será o sucesso na comunicação.

A partir do advento da indústria cultural e a decorrente obra de seus pesquisadores em meados do século XX, como Walter Benjamin (1987) e Theodor Adorno (1986), a noção de comunicação passou a se vincular fortemente aos veículos midiáticos de massa, como a

televisão, o rádio e, mais recentemente, a internet. Contra essa restrição no uso do conceito, José Luiz Braga (2010a) alargará o que se entende por comunicação, incluindo, em seu escopo, uma complexa rede de interações, por vezes sutis, que constroem uma linguagem. Essas interações – que englobam não apenas o uso da língua, mas, também, discursos não-verbais –, impactam, modificam e transformam as linguagens às quais um determinado povo tem acesso e produz. Eduardo Yugi Yamamoto, elucidando o autor, nos diz:

A Comunicação, nesse contexto, constituiria um espaço de cognição intelectualmente comprometido com a produção de saberes a partir de um conjunto particular de problemáticas, qual seja: as transformações da linguagem (cultura, código sistema, instituição) decorrentes de seu uso pela sociedade (YAMAMOTO, 2013, p. 101).

Partindo desse contexto, podemos nos perguntar: como arte e comunicação se relacionam? O que a arte comunica, sobretudo se adotarmos, como perspectiva, o paradigma que entende a comunicação em sua dimensão processual, discutido por Yamamoto (2013) e Braga (2010a)?

É certo que muitas obras artísticas possuem uma dimensão que se situa no nível do entendimento. Para Max Bense (1971), em seu aprofundamento em teoria estética, existe uma dimensão comunicacional em toda obra que se associa não à sua capacidade de compreensão a nível verbal, mas, sim, à sua capacidade de estabelecer algum grau de compreensão ao praticar códigos de base comum a todos. Assim, algumas obras mais experimentais seriam menos comunicáveis, enquanto outras, clássicas ou tradicionais, comportaram maior grau de comunicabilidade.

Quando assistimos a um filme que segue a linguagem tradicional hollywoodiana, por exemplo, tentamos identificar, nele, uma narrativa a ser compreendida. Estamos interessados em entender que trajetórias traçam suas personagens, os conflitos postos e as questões abordadas. No entanto, será que a comunicação é a única dimensão de transmissão entre arte e fruidor? A compreensão da obra de arte é necessária para a fruição? Ou, ainda, a dimensão do que pode ser comunicado, numa obra, é o que atribui a ela o estatuto de arte? Sobre isso, Deleuze dirá:

Qual a relação entre a obra de arte e a comunicação? Nenhuma. A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte não tem nada a ver com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência (DELEUZE, 1999, p. 13).

Para ele, então, existe uma dimensão da arte que ultrapassa qualquer nível comunicacional. Em consonância a ele, podemos trazer Jacques Rancière (2014, p. 38), que nos coloca: “um ignorante pode ensinar a outro ignorante aquilo que ele mesmo não sabe”. Aqui, ele se refere ao momento da fruição por parte do espectador, quando se revela um tipo de saber patente na obra e latente no artista; um saber que o próprio artista não sabe que possui, mas é transferido em sua obra. Não exposto diretamente, mas, de alguma forma, expressado. Para o autor, existe, então, uma dimensão do processo criativo que ultrapassa a ideia em seu sentido lógico, em seu

sentido pensado, e alcança um lugar impensado, inconsciente, sobre o qual o próprio criador não tem clareza.

Assim, o paradigma instrumental da comunicação, a que se votam os meios de comunicação de massa e onde se insere frequentemente a indústria do entretenimento, não seria suficiente para comportar tudo o que concerne à produção e fruição artísticas. No entanto, a perspectiva trazida por Braga (2010b) nos oferece contribuições para a elucidação de outras possibilidades de conceituar a comunicação. O autor reconhece a existência de “processos mais sutis e menos controláveis, não codificados, que necessariamente se põem em marcha para integrar e completar toda e qualquer comunicação” (BRAGA, 2010b, p. 74). A comunicação, então, mais que a transmissão de uma mensagem, está aqui colocada sob ponto de vista relacional, definida como a interação que se estabelece entre diferentes atores, agentes e elementos do processo cultural, ainda que excedam a ordem verbal. Em sua colocação:

(...) parece-nos que uma linguagem, enquanto código disponível para o exercício de interações sociais (colaboração ou conflito), *não basta às necessidades comunicacionais de uma sociedade*. Há então uma elaboração contínua, em que, paralelamente ao uso das linguagens instituídas para o exercício da comunicação, as necessidades da interação desenvolvem constantemente pressões transformadoras sobre os códigos e, portanto, estão continuamente gerando linguagem (BRAGA, 2010a, p. 49).

Parece, então, que sob esse paradigma, podemos tatear alguma afinidade do efeito da arte em processos comunicacionais. Não o faremos, no entanto, sem antes nos perguntarmos se os elementos sutis partícipes de interações na comunicação são da mesma ordem dos elementos impensados presentes na criação artística. O desafio se fará aqui, justamente na necessidade de atribuir palavras ao que, por definição, excede à simbolização. Intentemos, no entanto, contribuir com alguma elucidação sobre a porção dessa discussão que concerne à obra de arte, recorrendo a uma de suas formas que já se utiliza da palavra, a literatura:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente (LISPECTOR, 1978, p. 21).

Clarice Lispector tentou definir, de maneira poética, o que é o ato de escrever. Sua definição, no entanto, pode ser enfrentada também por outras artes. Nos parece que existe, portanto, em arte, uma relação de contágio entre artista e fruidor, que excede a ordem da comunicação em seu paradigma tradicional, pois é um processo que alcança justamente o que não pode ser transmitido. Na relação entre artista e fruidor, se expressa algo do que não pode ser transposto para o verbo, do que não pode ser decifrado ou codificado numa mensagem. Arte, talvez, ao contrário, justamente aponte esse limite e faça-nos facear com o que fica de fora das possibilidades da linguagem.

A arte é, então, a busca por um cenário outro. A obra joga sua linha e anzol para tentar capturar algo que a comunicação deixou resvalar. Ela não o consegue nunca apanhar, mas nos indica sua existência. Algo que falta está lá, e a arte insiste em nos lembrar. A arte torna presente essa ausência, às vezes de forma perturbadora, ou bela, ou perturbadora e bela. Há algo de perturbador que o belo dissimula. Perturbador, pois tenta preencher um espaço vazio, que nos está subtraído a todos, sem nunca o conseguir completamente.

Dominique Wolton (1999) nos lembra que o interdito é condição para a comunicação, e que isso gera falhas. Em suas palavras:

A comunicação bem-sucedida não conduz ao domínio do “mesmo”, mas sim ao do “diferente”. E este horizonte da alteridade e da incomunicação constitui, provavelmente, a definição, a beleza da comunicação, limitando assim as imagens um pouco simplistas de um mundo de semelhança. Recordar que o horizonte da comunicação não é a gestão do semelhante, mas, sim, a das diferenças, também permite sublinhar o interesse em “sair da comunicação”. A comunicação não é a totalidade da experiência humana. Sair da comunicação, relativizá-la, não retira nada, aliás, à sua grandeza, pois ela é um dos mais belos valores da nossa cultura (WOLTON, 1999, p. 353-354).

A arte, assim, transita pelas falhas e aponta as lacunas que decorrem do processo comunicacional. Se, como sublinha Wolton, a comunicação não é a totalidade da experiência humana, a arte, apesar de partir de algum grau de comunicabilidade, insiste em nos lembrar disso, apontando a diferença, a dessemelhança, a distância e a alteridade comportadas em nossos símbolos. O artista, quando leva sua obra a público, perde totalmente o controle sobre seus códigos. Talvez ele já não estivesse plenamente de posse desse controle, mesmo no momento em que os invoca para organizar sua obra no mundo. Apesar de a criação artística exigir um trabalho árduo de elaboração e rearranjo de elementos simbólicos, sua gênese está numa etapa anterior a essa digressão consciente, sobre a qual o próprio artista não é totalmente capaz de elucidar. O laço que se dá entre artista e fruidor, então, faz trespassar esse elemento indizível que se situa na distância entre o limite da comunicação e a borda da experiência humana.

O EXEMPLO DA REBELDIA DA VOZ CANTADA

Tomemos, da música, o conceito de afinação. A tradição ocidental corresponde ao padrão de perfeição hoje representado pela cultura pop, que trata o espetáculo como um produto passível de reprodução industrial. Os shows da Broadway, por exemplo, são montados ao redor do mundo seguindo uma cartilha de regras que garante sempre o mesmo espetáculo. Ao artista, não é permitido o erro, a falha, a humanidade. O *performer* deve sustentar a invencibilidade. Não importam as condições de sua vida, ele precisa ser capaz de *performar* sempre da mesma maneira. A afinação de uma voz, no entanto, em contraposição a um instrumento temperado, não corresponde a um lugar preciso, mas a uma região, ainda que não devamos ser excessivamente tolerantes com a amplitude dessa região. Padrão semelhante podemos aplicar a um instrumento

de cordas. Existe uma ligeira tolerância sobre o que se pode considerar uma nota afinada. O próprio correr dos dedos nas cordas modifica, com o tempo, sua tensão. As condições de temperatura e umidade produzem impactos no som do instrumento, devido à contração e dilatação da matéria de que é feito. Assim, afinação não é dar uma nota correta, no valor exato de hertz que lhe correspondem, mas, sim, dar uma nota que esteja de acordo com aquele contexto sonoro.

Dito isso, não há cantor no mundo que seja completamente afinado, não importa o grau de proficiência ou de reconhecimento social, o que nos leva a pensar que existe uma dimensão áspera da arte que sobrepuja a perfeição técnica. O prazer da técnica bem executada é um fator de apreciação na arte, mas existe um valor que pode ser atribuído a uma obra apesar de sua imperfeição técnica, ou até por causa dela. Há um envelopamento da voz sob uma embalagem mercadológica, que busca amaciar qualquer aspereza, para que o som chegue de maneira mais deglutível ao maior número de ouvintes, o que impele à pergunta: o que existe na desafinação que, apesar dela, ainda nos captura os ouvidos?

Barthes, em seu livro *O grão da voz* (2004), nos apresenta dois conceitos relativos à estética: *studium* e *punctum*. O primeiro deles sendo a imagem puramente aprazível, que nos conquista pela beleza, pelo prazer da contemplação; o segundo sendo a imagem que possui, em si, algo que ultrapassa o aprazível. Algo que não podemos bem dizer claramente, nem apontar, nem descrever satisfatoriamente, mas se trata desse ponto que nos captura, que nos traga, na imagem, para dentro de si. Um ponto que nos vertigina, na imagem. Uma imagem que faz furo, pois conversa diretamente com nosso próprio furo, com isso que nos está faltando a todos e que a arte faz ver.

Partindo de uma apropriação desse conceito, originalmente pensado para a fotografia, temos exemplos de cantores que não enumeram a afinação dentre suas maiores qualidades, mas que desenvolveram trabalhos que arrebataram plateias, até mesmo em sua estranheza, ou justamente por causa dela. Ademais da óbvia rebeldia a uma pactuação com o mercado das artes, parece que existe algo, em estéticas dissidentes, que as torna tão – ou mais – capazes de estabelecer uma relação com um público, movendo-o de suas casas aos teatros, casas de *shows*, ruas e demais ambientes de execução de música ao vivo, correndo até mesmo o risco – não posso deixar de lembrar –, de ver sua rebeldia assimilada pelo mercado, mas ainda conservando um ponto de fuga, uma zona insondada e inclassificável que nos leva a sentir ou quase apalpar – sem nunca tocá-lo propriamente – um modo de vida que vislumbra o que está para além dos muros da civilização.

Jean-Michel Vives, em seu livro *A voz no divã* (2020), nos dirá que o canto é um objeto privilegiado para a análise sobre a interseção entre a lei e sua transgressão. Isso se deve ao fato de que a voz é suporte, ao mesmo tempo, da veiculação da lei e de sua mandatória verbalização, bem como da convocação à sua rebeldia. A linguagem nos faz humanos na condição de

experimentarmos o mundo apenas dentro da circunscrição de suas possibilidades: as de seu vocabulário e de sua gramática. A nós, não é dada a chance de experimentar um sentimento para o qual não haja nome, ou de pensar sem palavras. A lei, então, que limita a existência de um sujeito é a mesma que o permite existir: a lei da linguagem. O canto, por sua vez, brinca com esse limite.

O canto ocupa posição privilegiada no que concerne ao processo de avançar na elucidação do enigma da produção artística, pois se encontra justamente no cruzamento entre o significado e a ausência dele. Ao mesmo tempo em que o canto se vale da palavra – do significante – para construir seus poemas, se vale também da falta de significado da nota musical – abstração pura, imaterialidade, ausência de sentido. O canto, por vezes, renuncia à clara articulação da língua, tornando-se puro exercício de vocalise, levando nossa experiência ao limite da fronteira do que a linguagem é capaz de comportar. Quando despojada da articulação com a palavra, a nota musical cantada denuncia o que existe, na voz, para além da civilização: o grito – voz desprovida de sentido, que é o que a beleza do canto vela.

Se a arte é um encontro com o que a linguagem faz faltar, ela bordeja um vazio e se faz em torno do que a lei nos suprime. Há algo que a linguagem recorta, nos interdita, deixa de fora das nossas possibilidades de simbolização, que, no entanto, é possível de ser entrevisto num processo de criação artística, quando este faz apresentar uma porção disso que não somos capazes de simbolizar. Isso que, por falta de vocabulário, tantas vezes chamamos de *coisa*. Nas palavras de Vives, “a obra de arte se torna, de algum modo, o avatar da Coisa” (VIVES, 2020, p. 94).

Antelo e Gurgel, ao organizarem volume que seleciona artigos oriundos da psicanálise que tematizam esse estranhamento, dirão: “o artista (...) vislumbra o exílio, o êxtimo de si, e joga inumanidade na cara dos não artistas, dos humanos, demasiadamente humanos” (2021, p. 149). Dessa forma, mais que representação, a arte aqui está colocada como o que presentifica o que não se conforma à nossa humanidade. A obra de arte, mais que passível de compreensão, é um convite à incompreensão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Manoel de Barros escreveu, em seu poema *O fotógrafo*: “Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa / Fotografei o sobre” (BARROS, 2000, p. 379). O eu-lírico não fotografou a paisagem, tampouco a casa, mas o *sobre*. O fotógrafo registrou o irrepresentável, o irregistrável. Através do registro da forma, o artista tocou o que está além da forma, essa coisa que escapa à linguagem, o que a linguagem insiste em não apreender.

O fato de a Arte Conceitual afirmar a prevalência da ideia sobre a forma, não significa que diferentes arranjos de uma mesma obra não possam causar diferentes impactos sobre o fruidor. Ainda que se considere que a forma não importa, uma mesma obra apresentada sob dois arranjos diferentes poderá produzir efeitos diferentes num observador, em sua variação de apreensão. Assim, se privilegiamos a ideia artística em detrimento da forma, não eliminamos sua capacidade de produzir, no fruidor, um efeito que deriva de sua apreensão estética.

Este efeito pode advir de aspectos que, inclusive, não se relacionam apenas à forma pretendida pelo artista, mas também à contingência, como é o caso da reação de uma plateia, numa peça teatral, que influencia a fruição de cada um dos ali presentes. Isso é devido à capacidade da arte, seja pensada como ideia ou como forma, de transcender à ideia, à representação, à inferência e à interpretação, que se situam no âmbito do que é comunicado, para reivindicar seu estatuto de evento, de acontecimento, ou seja, a qualidade do que meramente acontece, situado fora do âmbito do sentido, no além-da-linguagem. Se é verdade que a linguagem é o que organiza o mundo humano, a arte subverte sua organização, alçando-se ao lugar de contravenção.

Para exemplificar essa relação, trago, como alegoria, a figura do *buraco negro*. O famoso cientista Stephen Hawking (2015) nos ensina que o buraco negro é um objeto supermassivo que, devido à sua enorme gravidade, colapsou-se sobre si mesmo. De sua irresistível atração, nada escapa, nem mesmo a luz. Por isso, são objetos invisíveis. Só se vê os indícios ao seu redor. O limite do que pode ser observado a seu respeito é chamado de *horizonte de eventos*. Outro nome possível para o mesmo limiar é *ponto de não retorno*, já que, após cruzá-lo, não há como voltar. A gravidade é tão intensa que o único caminho possível é prosseguir em direção ao seu centro. Em seu interior, o que existe é uma singularidade. *Singularidade* é uma forma de dizer que não se sabe o que há no interior de um buraco negro. Ou, colocando de outra forma, sabe-se que o que há no interior de um buraco negro é algo que não se sabe. A *singularidade* é, em teoria, onde as leis da física se suspendem. Se a lei é o que determina um funcionamento universal, a singularidade é única. A teoria dos buracos negros permaneceu improvada por décadas e muitos duvidaram de sua existência.

Freud (1944, p. 295) sentenciou, em uma disruptiva contribuição no século XX, que “o homem não é senhor em sua própria casa”. Com isso, ele nos diz que um sujeito é alguém cujas motivações para suas escolhas não lhe são completamente conscientes. Existe algo, na trajetória de uma pessoa, que a marca e a orienta, mas, no entanto, permanece oculto e velado para ela mesma. Traçando um paralelo com a figura do *buraco negro*, em torno do cerne do sujeito existe um *horizonte de eventos*, um limite além do qual não se pode ver. No entanto, é possível observar o que acontece nas adjacências desse limite: os sintomas, os desejos, suas produções subjetivas. No interior de um sujeito existe uma *singularidade*. A *singularidade* é, em teoria, onde as leis simbólicas falham. Se a lei é o que atribui contorno ao que deverá funcionar para todos, a *singularidade* é o que funcionará de maneira particular. O inconsciente permanece improvado e muitos duvidam de sua existência. O buraco negro foi provado.

Cada artista é um pesquisador de sua própria língua, aquela que só é falada por ele e é, de alguma forma, denotada em sua obra. Ainda que praticada num formato tradicional, ela não se furta a alguma experimentação: a de ser no mundo a partir de sua posição singular, não mercantilizável, mais ainda passível de expressão.

Embora José Luiz Braga (2010a) reconheça a insuficiência da linguagem na descrição da experiência humana, parece-nos que ele ainda intenta superar essa falta através das transformações que o próprio jogo linguístico faz surgir, oriundas sobretudo de estéticas dissidentes, marginais aos códigos institucionais de uma cultura, como Yamamoto explica:

Vem daí o investimento de Braga no aspecto “tentativo” da comunicação – superar as interdições impostas pela linguagem (e instituições) para sua plena realização (sucesso comunicativo), fato que se mostra nas experimentações tecnológicas e subjetivas em âmbitos diferentes da vida social (da política à estética). A atividade tentativa de Braga dá um acabamento para sua proposta epistemológica, qual seja, abarcar as inúmeras aparições fenomenológicas da comunicação (suas diversas práticas) num fenômeno propriamente comunicacional (o êxito da comunicação, a transposição dos obstáculos que a afligem, incluindo como obstáculo os sistemas semânticos preconcebidos, bem como as instituições sociais e seus dispositivos interacionais). São, portanto, fundamentais nesse modelo tentativo as práticas cotidianas de comunicação que “tentam” solapar, ultrapassar, “assorear” as possibilidades codificadoras socialmente construídas (YAMAMOTO, 2013, p. 104).

Aí está diferença persistente entre arte e comunicação, ainda que sob esse novo paradigma: o contágio que se dá entre arte e fruidor não é apenas da ordem do sucesso comunicacional referido por Yamamoto, tampouco visa a superar a interdição da linguagem. A arte também deriva do fracasso comunicacional, pois tem origem onde algo, na linguagem, se perdeu. Mais que habitar a lacuna deixada por essa perda, a arte quer reconhecer essa perda enquanto insuprimível. A arte sabe que a limitação da linguagem é algo para o qual não há plena solução e, embora não se conforme aos códigos hegemônicos de uma sociedade, nos aponta não para uma conclusão, mas para a ausência dela.

A comunicação segue comportada pelo uso linguístico, seja ele verbal ou não, e, assim, permanece como o lugar do mal-entendido; a arte, por sua vez, ainda que se valha do jogo simbólico, usa-o como trampolim para alcançar o lugar do ininteligível. A comunicação é produto circunscrito pelas possibilidades dos variados códigos de linguagem e sua subversão, atuais ou do devir. A arte, por sua vez, aponta exatamente para o resíduo que se produziu e se decantou a partir do advento da linguagem. Com a arte, então, não temos a ilusão de fazer dela algo a ser entendido com sucesso. A arte, embora esteja dada a sua falta de função, não se furta a produzir alguns efeitos em seus fruidores e em um determinado contexto histórico-social. Através do rearranjo da linguagem, ao fazer funcionarem, juntos, elementos gramaticais originalmente proibidos, ela faz transmitir algo que dialoga não com o *logos* do espectador, mas com o *eros*. Esse *algo* transmitido, embora seja catalisado pelo jogo da linguagem, o excede. Essa *coisa* inominada não pode oferecer qualquer contribuição para que o espectador entenda mais sobre qualquer assunto, mas, talvez, numa boa hipótese, sinta; experimente; aconteça; seja

atravessado pela porção sensível de um tema. A comunicação está abarcada pela interpretação e inferência e, portanto, toca a limitação inerente à língua. A arte, enquanto isso, invoca o direito de não fazer sentido, de resistir ao significado e existir, assim, enquanto acontecimento.

A arte, no entanto, conserva afinidade com as recentes disrupções propostas no conceito interacional de comunicação, enquanto algo que não apenas se utiliza da linguagem, mas tem também o poder de construí-la e modificá-la. Se a arte parte de um jogo de subversão de códigos linguísticos e, assim, aponta para o que está além da linguagem, é apenas para nos devolver e retornar algo que impactará na nossa capacidade de simbolização. A arte atua nas injunções linguísticas, alargando o espaço humano para além dos centros e hegemonias, modificando sua topografia e ampliando as fronteiras do possível, explicitando os conflitos simbólicos e a impossibilidade de encontrar, na linguagem, uma tradução completa da nossa experiência no mundo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural**. In: Theodor W. Adorno. Tradução de Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1986.

ANTELO, Marcela; GURGEL, Iordan (org.). O feminino infamiliar: dizer o indizível. Belo Horizonte: Escola Brasileira de Psicanálise, 2021.

BARROS, Manoel. O fotógrafo. In: **Ensaio Fotográficos**. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz, 2000.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENSE, Max. **Pequena Estética**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BRAGA, José Luiz. Comunicação é aquilo que transforma linguagens. **Revista Alceu**, v. 10, n. 20, p. 41-54, 2010a.

_____. Nem rara, nem ausente – tentativa. **Revista Matrizes**, v. 4, n. 1, p. 65-81, 2010b.

_____. Questões Transversais. **Revista de Epistemologia da Comunicação**, v. 1, n. 2, p. 100-106, 2013.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Edusp: Odysseus, 2006.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 27 jun. 1999. Caderno Mais!.

FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias sobre psicanálise**. Gesammelte Werke, v. XI. Londres: Imago, 1944.

HAWKING, Stephen. **Uma breve história do tempo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

KANDINSKY, Wassily. **Sobre a questão da forma**. In: Olhar sobre o passado. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. **Arte & Ensaios**, v. 25, n. 25, p. 150-165, 2013.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014. Edição Kindle.

WOLTON, Dominique. **Pensar a comunicação**. São Paulo: Difel, 1999.

VIVES, Jean-Michel. **A voz no divã**: uma leitura psicanalítica sobre ópera, música sacra e eletrônica. São Paulo: Editora Aller, 2020.

YAMAMOTO, Eduardo Y. Desentranhar o comunicacional: a Comunicação segundo José Luiz Braga. **Questões Transversais**, v. 1, n. 2, 2013.