

# O papel das intenções na interpretação da obra de arte

PAULA MATEUS

«Assim, interpretar um poema não é como organizar um saco de blocos infantis numa ordem deliberadamente selecionada e imposta. Também não é como descodificar uma mensagem pouco a pouco com a ajuda de um livro de código apropriado. É mais como juntar um puzzle, ou rastrear contornos num mapa de pergaminho muito manchado. Mas pode ser feito melhor ou pior; e os resultados podem ser julgados pela razão.»

MONROE BEARDSLEY<sup>(1)</sup>

## 1

Em meados do século xvii, Velázquez pintou *Mercurio y Argos*, a única obra ainda existente de uma série de quatro que projectou para o Salão dos Espelhos do Alcazar de Madrid. Como o título deixa adivinhar, nela representa-se um episódio mitológico em que Mercúrio com a sua lira adormece o vigilante Argos, o dos cem olhos, para raptar Io, transformada em vaca por Juno, para que não pudesse ser cobiçada por Júpiter, seu marido. O episódio é relatado nas *Metamorfoses* de Ovídio, que Velázquez conhece e em que se inspira. Mercúrio pode ser reconhecido pelo chapéu alado e pela lira, que o acompanha. Mas nem Io, nem Argos têm outros elementos que

---

<sup>(1)</sup> (1987: 479).

permitam identificá-los além do contexto – só quem olhe para o título e veja especificamente Mercúrio pode saber que a segunda figura, a de um homem adormecido e indefeso, é Argos; apenas aqueles que conheçam a narrativa mitológica verão a ninfa, e não uma vaca como qualquer outra. Além disso, embora se inspire em Ovídio, como tantos pintores (Rubens, por exemplo, pinta também Mercúrio e Argos, entre muitos outros episódios mitológicos), Velázquez representa os deuses a uma certa luz, fazendo sobressair os traços humanos, o que poderá dificultar a interpretação, sobretudo para quem ignore o título.

A interpretação de uma obra de arte pode apresentar dificuldades se desconhecermos as referências que inclui. As obras de Michael Bidlo, por exemplo, são muitas vezes construídas a partir da apropriação de outras e com uma explícita negação de identidade entre elas: *NOT Warhol*, *NOT Kline*, *NOT Man Ray*, *NOT Guernica*, e muitas outras, assemelham-se às obras iniciais – com que poderiam, no limite, ser confundidas –, mas excluem propositadamente quaisquer equívocos quanto à autoria. Para um público que conheça as obras que lhe serviram de inspiração, mas hesite quanto ao modo de interpretar *Brillo Box*, de Warhol, ou *Fonte*, de Duchamp, as caixas de Brillo e o urinol dourado partido que constituem as obras de Bidlo tornam-se ainda mais enigmáticas. Há uma questão que se põe de imediato: a da legitimidade de interpretar da mesma maneira obras que são idênticas em tudo, excepto no título. As caixas de Brillo, de Warhol e as de Bidlo foram dispostas de forma diferente nas exposições concebidas pelos seus autores, mas individualmente são indiscerníveis, pelo que existem razões para pensar que merecem a mesma resposta: as cores e formas que partilham causam a mesma experiência estética, diriam os formalistas<sup>(2)</sup>. Todavia, o título aponta noutra direcção, afirmando claramente que uma obra *não é* a outra. As obras em que Bidlo introduziu alterações manifestas em relação ao original, como em *NOT Duchamp (Fonte)*, colocam o duplo desafio de saber como interpretar tanto as diferenças como os elementos preservados.

---

(<sup>2</sup>) É de notar que para os formalistas, dos quais Clive Bell e Oscar Wilde são exemplos, a resposta estética é muito mais uma emoção do que um exercício de interpretação. Como o conteúdo é irrelevante, dirigir a atenção para ele pode inclusivamente prejudicar a apreciação artística. Veja-se, a esse propósito, Bell (1914) e Wilde (1891).

## 2

Na mitologia grega, Hermes é o intérprete dos deuses, o mensageiro. Nasceu numa caverna, onde a sua mãe estava escondida, mas imediatamente saiu para a luz. Havia de voltar às sombras, à escuridão, para levar as almas dos mortos para o Hades. O seu movimento entre a claridade e a penumbra é representativo das faculdades que se lhe atribuem: com um discurso eloquente pode persuadir racionalmente e orientar para a prudência, mas também confundir e ludibriar.

A interpretação, qualquer que seja, é sempre um exercício de preservação e transformação. Por um lado, interpretar é trazer à luz, descobrir um sentido, transmitir uma mensagem, reproduzindo-a, sem a alterar – é intermediar. Quando se trata de uma tradução, procura-se que seja o mais fiel possível ao original, ainda que se possa ajustar a forma. Mas, quando se trata de uma obra performativa, a boa interpretação já parece requerer alguma originalidade, capaz de mostrar também algo daquele que interpreta. A qualidade da interpretação é, nesses casos, referente à novidade da versão proposta pelo intérprete. Neste contexto, interpretar é modificar o sentido, deixando de parte alguns elementos e fazendo surgir outros. Assim, por vezes, a interpretação parece ser a transmissão da mensagem descoberta, mas não adulterada – a reprodução mais fiel possível. Por outro lado, ocasionalmente é também criadora de sentido, um acréscimo de valor.

Obviamente, a obra de arte pode pensar-se como o resultado de um processo de intenções que surge na mente do artista. Nesta terceira acessão, a interpretação é uma explicação, uma procura das causas, uma selecção dos elementos subjectivos que estiveram na sua origem. Velázquez conhece os escritos de Ovídio e pretende salientar os elementos humanos dos deuses gregos. As suas crenças e desejos explicam certas características da obra, quer ao nível do conteúdo – por exemplo, por que razão está Argos encostado a uma vaca –, quer da forma. Uma disputa emergente na tradição analítica da Filosofia da Arte diz respeito à questão de saber se a interpretação da obra deve procurar desvendar as intenções do artista que estiveram na sua origem. Grande parte das obras de arte não torna imediatamente acessíveis as crenças e os desejos do seu criador. As obras de Bidlo são exemplos

disso mesmo. Para muitos não é óbvio por que motivo se apropria de obras alheias, umas vezes manipulando-as e outras reproduzindo-as apenas.

Mas, para interpretar correctamente uma obra de arte, será preciso conhecer as intenções do artista? Uma vez que a interpretação é feita pelo público, o receptor da mensagem que o artista entrega através obra, não está ele autorizado a ver na obra o que bem entender? Afinal, as obras de arte solicitam uma resposta desamparada por parte de quem as aprecia, que convoca muito mais a sua personalidade e experiência do que outras mensagens, como os textos jornalísticos ou os ensaios académicos. Paralelamente, quando cria, o artista sabe que não está a emitir uma mensagem textual, num sistema notacional articulado, sintáctica e semanticamente diferenciado (a não ser que escreva uma partitura), que deva ser interpretada literalmente ou considerada verdadeira<sup>(3)</sup>.

Embora estejam relacionadas, estas duas perguntas não correspondem à mesma questão. É possível afirmar que a interpretação correcta dispensa o conhecimento das intenções do artista sem afirmar que todas as interpretações têm o mesmo valor. Mas é igualmente defensável a tese de que a melhor interpretação é fiel às crenças e aos desejos do autor e, ainda assim, admitir *outras* leituras acertadas, desde que se diferenciem *tipos* de correcção interpretativa. Deste modo, para que o debate em torno destas questões seja mais claro, torna-se necessário separá-las, ainda que mais tarde possam vir a convergir.

Danto foi um dos defensores mais proeminentes do intencionalismo. Respondeu, portanto, afirmativamente à questão 1) «A interpretação

---

(3) Goodman (1976: 265-66 e 1978: 114-16) identifica cinco sintomas do estético – densidade sintáctica, densidade semântica, saturação relativa, exemplificação e referência múltipla e complexa –, que são pistas para o reconhecimento de que algo está a funcionar como uma obra de arte. Para Goodman, algo é arte apenas quando tem uma certa função simbólica, mas a arte não pode ser definida através desta função. A presença dos sintomas do estético não garante que algo seja arte, porque eles não são nem conjuntamente suficientes, nem separadamente necessários para que algo seja arte. Embora estes sintomas permitam, ainda assim, distinguir a linguagem da arte de outras formas de comunicação: no sistema simbólico que constitui um semáforo, por exemplo, cada uma das cores é bem distinta das demais e tem um único significado (o sistema é sintáctica e semanticamente diferenciado). Na arte isto habitualmente não se verifica.

certa tem de ter em conta as intenções do artista?». Porém, admitiu também a possibilidade de se fazerem interpretações correctas alheias a estas, ainda que sejam de outra natureza. Beardsley e Wimsatt opuseram-se explicitamente ao intencionalismo sem sucumbirem, todavia, ao subjectivismo. Segundo ambas as perspectivas, nem todas as interpretações são igualmente boas e é mesmo possível classificar algumas como erradas.

### 3

A oposição de Beardsley à perspectiva intencionalista – da interpretação, mas também da avaliação artística – deriva da sua análise do que é uma obra de arte, da sua ontologia da arte. Segundo esta, uma obra de arte é um objecto estético, perceptual (diferente do objecto físico), com qualidades objectivas, resultado de uma actividade humana intencional, e que se pode apresentar de diversas formas (1981). A obra de arte é capaz de produzir uma experiência gratificante e peculiar – a experiência estética –, caracterizada por ter um certo grau de unidade, intensidade e complexidade. Estas são as marcas do estético (1987<sup>b</sup>: 16; 1981:456). Em resumo, pode-se afirmar que «Uma obra de arte (no sentido lato) é qualquer objecto perceptivo ou intencional que seja deliberadamente considerado do ponto de vista estético»<sup>(4)</sup>.

As obras de arte são objectos estéticos, ainda que a categoria dos objectos estéticos possa eventualmente não se esgotar nelas. Um objecto estético é aquele em relação ao qual se pode adoptar um ponto de vista estético, isto é, uma atitude que consiste em olhar, ouvir, ler, e em actos similares de atenção e interesse pelo valor estético que a obra possa ter. Uma obra tem tanto mais valor estético quanto maior é a gratificação por ela causada e esta depende das suas propriedades internas.

Uma segunda característica a ter em atenção, relacionada estreitamente com a primeira, é o facto de os objectos estéticos serem objectos perceptuais, isto é, algumas das suas qualidades são recebidas de uma forma peculiar pelos sentidos, orientados pela atenção do

---

<sup>(4)</sup> «A work of art (in the broad sense) is any perceptual or intentional object that is deliberately regarded from the aesthetic point of view.» Beardsley (1987<sup>b</sup>: 13).

sujeito (1981: 31). As qualidades do objecto perceptual dependem das qualidades do objecto físico, mas também da existência de um receptor que percepção e da idiosincrasia da sua percepção. Todavia, não deixam de ser qualidades objectivas das obras, qualidades públicas<sup>(5)</sup>. Quando afirmamos que uma melodia é triste, referimos algo que está na obra e não em nós, embora a tristeza que ela comporta só possa ser encontrada por alguém capaz de sentir tristeza. Uma evidência que suporta a tese de que a tristeza está na obra e não em quem a percepção é a possibilidade de se afirmar «Hoje, quando estou tão feliz, nem a música mais triste me entristece». O objecto perceptual depende do objecto físico, mas é diferente deste. Um exemplo ilustrativo desta diferença é uma ilusão de óptica, que só existe porque os elementos físicos associados de uma certa forma se relacionam com um sujeito que tem certas faculdades, resultando daí a ilusão de óptica, que é o objecto perceptual.

As qualidades dos objectos estéticos são objectivas, internas. No entanto, as obras têm diferentes apresentações, que são o modo como receptores distintos as experienciam, ou eventualmente um só, em momentos distintos. As condições de luminosidade, o meio através do qual são reproduzidas e, no caso da música e de outras artes performativas, a produção específica a que se assiste, condicionam a apresentação, isto é, alteram a experiência da obra. A multiplicidade de experiências pode promover a tese – falsa para Beardley – de que não há uma obra, mas apenas propriedades estéticas subjectivas.

As obras de arte, como o nome indica, são *obras*, produtos intencionais de uma actividade humana deliberada. São o efeito de uma cadeia causal que inclui as intenções de alguém (habitualmente, do artista). Afirmar que os estados psicológicos do artista, as suas crenças e desejos, estiveram na origem do objecto estético não significa afirmar que o conhecimento destes tenha um papel de relevo a desempenhar na interpretação ou na avaliação destes objectos, como veremos adiante. O objecto estético e as intenções do artista são duas entidades diferentes

---

(5) É curioso notar – como Beardley faz, aliás – o aparente paradoxo de afirmar que as propriedades internas são públicas e o que é externo à obra é privado. Porém, à luz da argumentação de Beardley, isto é perfeitamente compreensível. Cf. Beardley e Wimsatt (1987<sup>a</sup>: 373).

que podem ser conhecidas independentemente uma da outra: «Assim, no caso do objecto estético e da intenção, temos evidências directas de ambos: descobrimos a natureza do objecto através da visão, da audição, da leitura, etc., e descobrimos a intenção através de investigações biográficas, de cartas, diários, livros de exercícios – ou, se o artista estiver vivo, perguntando-lhe.» (1981: 20).

As intenções do artista são indícios externos à obra, na medida em que podem oferecer pistas sobre aquilo que ela é; da mesma forma, a obra dá-nos indicações externas das intenções do artista. Apesar disso, uma obra pode não dizer nada sobre o que o artista pretendia e as intenções nada revelar sobre a obra. Na verdade, algumas obras não correspondem de todo às intenções de quem as produziu. Outras traduzem apenas parcialmente o que o autor pretendia fazer. Assim, conhecer as intenções do seu autor ainda não é saber coisa alguma sobre a obra. E muito menos é saber tudo. O conhecimento das intenções do artista não é, portanto, suficiente para interpretar a obra. Mas será necessário?

Quando se trata de obras narrativas, a distinção entre a obra e as intenções torna-se ainda mais evidente. Ao ser proferida a frase *x* podemos perguntar sobre ela «O que pretendia o autor dizer com *x*?» e «O que significa *x*?». O autor pode querer dizer algo que efectivamente não diz; *x* pode significar, no limite, até o oposto do que pretendia dizer.

Perante um elemento da obra que nos surpreende (um rabisco, uma pincelada, por exemplo), poderemos querer saber se a sua presença é acidental ou se tem algum significado no conjunto da obra. Porém, mais uma vez, podemos prescindir das intenções do artista: se ele nos disser que se tratou de um acidente, isso só revela que *ele* é descuidado; se afirmar que faz parte da obra, então a sua importância e significado poderá ser descoberta pela análise da própria obra.

Em «The Intentional Fallacy»<sup>(6)</sup>, um artigo de 1946 de Wimsatt e Beardsley, encontramos um dos mais importantes argumentos a favor da perspectiva não intencionalista da interpretação:

- 1) Se o artista foi bem-sucedido, e fez o que pretendia fazer, então a obra mostra, *ela própria*, o que ele pretendia e podemos prescindir de conhecer as suas intenções.

<sup>(6)</sup> Beardsley e Wimsatt (1987<sup>a</sup>: 367-380).

- 2) Se não foi bem-sucedido, então não temos de a interpretar à luz de intenções que não se cumpriram, pelo que podemos também prescindir de conhecê-las.
- 3) Logo, quer o artista tenha sido bem-sucedido, quer não, não é necessário conhecer as suas intenções.

Conhecer as intenções dos artistas pode nem sequer ser possível, pelas mais variadas razões: ou porque não as declararam e já não lhes podemos perguntar, ou porque desconhecemos inclusivamente quem é o autor, ou até porque o processo criativo é algo enigmático para o próprio criador. Ainda assim, podemos apreciar as obras pelas suas propriedades internas, causadoras de uma gratificação particular com um certo grau de unidade, intensidade e complexidade. As suas propriedades são públicas e, por isso, apreciáveis, independentemente dos processos causais que lhes deram origem.

Para que não restem dúvidas sobre a irrelevância das intenções, outros argumentos podem acrescentar-se, ainda que alguns deles não se refiram exactamente à questão da interpretação. Wimsatt e Beardsley (1987<sup>a</sup>) mobilizam o modo como avaliamos outras obras, como máquinas e pudins, para sugerir que também as obras de arte devem ser apreciadas tendo em conta a sua função. No caso das obras de arte, estas devem ser capazes de produzir uma experiência gratificante, com elevado grau de unidade, complexidade e intensidade. Por muito boas que sejam as suas intenções, se não conseguir este resultado, o criador não terá criado uma obra de valor. O mesmo acontece com um poema, por exemplo, que devemos avaliar pelas suas características internas – a escolha das palavras e o sentido do que é escrito –, e não por dados que lhe são externos, como as referências biográficas do autor ou a qualidade das suas intenções. As razões objectivas para julgar positivamente um objecto estético são de três tipos, como já foi referido. Afirmar que é bem-organizado, formalmente perfeito, ou que tem lógica interna é fazer considerações relacionadas com a *unidade* da obra. As referências ao seu grau de desenvolvimento, riqueza de contrastes, subtilidade e criatividade dizem respeito à sua *complexidade*. Por fim, falar da vitalidade, da força, da beleza, da graciosidade, da delicadeza, etc. é entrar no domínio da *intensidade* da obra (Beardsley: 1981: 462). Unidade, complexidade e intensidade são então propriedades que as



obras têm em maior ou menor grau e que dependem do modo como outras características específicas estão dispostas no objecto estético.

Afirmar que a obra é boa é diferente de dizer que o artista é bem-intencionado ou que conseguiu fazer exactamente o que queria. Se for este o caso, então o máximo que podemos concluir é alguma coisa *sobre ele* – que é tecnicamente eficaz, por exemplo (Beardsley: 1981: 458). Ainda assim, a obra pode ser má e corresponder milimetricamente ao que o autor pretendia.

Frequentemente, as intenções são-nos dadas a conhecer pela voz dos artistas, que nem sempre sabem falar claramente sobre as suas obras. De acordo com Wimsatt e Beardsley, é compreensível que assim seja, uma vez que as obras resultam muitas vezes da inspiração e da espontaneidade imaginativa do momento, e não de um plano racional que exista na mente dos artistas. Para mostrar que assim é, citam o poeta britânico A. E. Housman:

Tendo bebido uma caneca de cerveja ao almoço – a cerveja é um sedativo para o cérebro, e as minhas tardes são a porção menos intelectual da minha vida – eu saía para um passeio de duas ou três horas. À medida que caminhava, sem pensar em nada de concreto, olhando apenas para as coisas à minha volta e seguindo o avançar das estações, começavam a surgir na minha mente, com emoção repentina e inexplicável, às vezes uma linha ou duas de um verso, outras vezes toda uma estrofe de uma vez só.<sup>(7)</sup>

Conclui-se, portanto, que o conhecimento das intenções do artista não é nem uma condição suficiente, nem uma condição necessária para a interpretação da obra de arte. Podemos apreender a obra sem precisar de informações sobre a sua autoria ou, em sentido contrário, recolher dados biográficos e psicológicos envolvidos no processo causal que originou a obra e, mesmo assim, nada saber sobre o que ela é objectivamente.

Uma dificuldade com a qual se pode confrontar esta perspectiva diz respeito ao facto de as obras de arte serem contextuais, na medida em que são produzidas em cenários específicos, com padrões culturais

---

<sup>(7)</sup> Citado em Beardsley e Wimsatt (1987<sup>a</sup>: 371).

estabelecidos, por sujeitos que têm vivências particulares que podem contaminar o processo criativo. Isto é particularmente importante na literatura, pois o sentido das palavras depende, em grande parte, do uso que se faz delas. Mas não só. A utilização das cores e formas nas artes plásticas depende frequentemente de estipulações simbólicas e práticas que os artistas transpõem para as obras e que são directamente acessíveis aos seus contemporâneos. O cânone da representação do corpo humano, por exemplo, não é o mesmo na Grécia Antiga e na Idade Média. Enquanto o primeiro traduz uma valorização do corpo, da sensualidade, do movimento, da natureza humana, o segundo evidencia uma condenação dos elementos corpóreos, fontes de pecado, que são representados de forma mais rígida, menos naturalista, recusando a idolatria. Quem não conheça a influência da religião na arte da Idade Média não compreenderá as representações do humano nesse período. E o mesmo acontecerá com a recuperação do cânone clássico durante o Renascimento: conhecer o contexto em que decorreu a criação artística ajuda a perceber *porque* apresenta certas características e não outras, nomeadamente porque proliferam os corpos nus, a anatomia naturalista, o movimento, por exemplo nas obras de Miguel Ângelo e de Leonardo da Vinci.

Mas também nestes casos Beardsley recusa a necessidade de se recorrer especificamente às intenções dos artistas, ainda que os dados do contexto possam ser úteis. O cânone, exactamente por sê-lo, é público e transversal. As palavras têm usos partilhados que podem ser conhecidos a partir de investigações históricas acerca do seu significado nos diversos contextos de uso.

A proposta não intencionalista é menos bem-sucedida quando se trata de explicar porque é legítimo considerar como obras diferentes dois objectos que apenas diferem no título, como *Brillo Box* e as caixas de *NOT Warhol (Brillo Box)*. Afinal, as suas propriedades internas, objectivas, serão idênticas e têm, obviamente, o mesmo grau de unidade, complexidade e intensidade, ou seja, a sua capacidade de provocar uma gratificação estética parece ser rigorosamente igual. A este propósito, Beardsley apresenta o exemplo de duas estátuas, uma feita de bronze e outra de queijo, ambas exactamente com as mesmas propriedades perceptuais. Se tudo o que as diferencia forem características não perceptuais, então estas *não são* propriedades da obra enquanto tal (do

objecto estético, que é apenas um sob dois modos de apresentação), mas apenas dos objectos físicos<sup>(8)</sup>. Apesar disso, a história da arte consagra *duas* obras e não uma. Haverá razões para isso?

4

Danto defende que sim. Também a sua perspectiva sobre o papel das intenções na interpretação das obras de arte depende da sua ontologia da arte. Segundo esta, uma obra de arte é um significado corporizado (*embodied meaning*) que deve ser interpretado à luz de um conjunto de informações, que incluirá, sempre que possível, as intenções do artista.

No meu primeiro livro sobre a filosofia da arte pensei que as obras de arte eram sobre alguma coisa, e decidi que as obras de arte tinham significado. Inferimos significado ou significado, mas os significados não são de todo materiais. Pensei então que os significados estavam incorporados no objecto que os tinha. Declarei então que as obras de arte são significados corporizados.<sup>(9)</sup>

Assim, para que um objecto possa ser classificado como obra de arte, têm de estar reunidas as seguintes condições:

- 1) O artista apresenta um ponto de vista, um significado ou conteúdo (*aboutness*);
- 2) Serve-se de modo específico de apresentação, que permite expressar esse ponto de vista de uma forma retórica e que é, ele próprio, relevante;

---

<sup>(8)</sup> Cf. (1981: 52).

<sup>(9)</sup> (Danto 2013: 37). «In my first book on the philosophy of art I thought that works of art are about something and I decided that works of art accordingly have meaning. We infer meanings or grasp meanings but meanings are not at all material. I then thought that unlike sentences with subjects and predicates the meanings are embodied in the object that had them. I then declared that works of art are embodied meanings.»

- 3) A obra requer uma interpretação, feita à luz de um contexto histórico-artístico, que incluirá, sempre que possível, as intenções do artista (ou pelo menos, será compatível com o que o artista pode ter pretendido). Esta interpretação é identitária, portanto. Outras, de outro tipo, são possíveis.

A primeira condição diz respeito ao facto de todas as obras terem um significado, ainda que não tenham uma referência, uma extensão. Muitas são sobre entidades ficcionais, outras são composições abstractas que não representam em sentido estrito (não denotam), ou seja, não *estão em lugar* de nada, não pretendem imitar nem exemplificar coisa alguma<sup>(10)</sup>. Mas todas as obras têm um sentido, são *sobre* alguma coisa, que é o seu assunto, ao contrário dos objectos que não são arte, que não são sobre nada. A caixa de Brillo que está no supermercado não é sobre nada, não tem um título que indique qual o seu assunto<sup>(11)</sup>. *Brillo Box*, de Warhol, é sobre a possibilidade de a arte se tornar indiscernível dos objectos do quotidiano, é sobre uma caixa de detergente que pode ser arte. Mas *NOT Warhol (Brillo Box)* não é sobre nada disto; é sobre *Brillo Box*, de Warhol, e sobre uma criação artística que se apropria com estrondo e anúncio de outras obras sem as plagiar nem ludibriar o público. Os três objectos podem até ser indistinguíveis (supondo que o eram), mas como têm assuntos ou significados diferentes, nunca poderiam ser uma única obra, de acordo com esta perspectiva.

Além disto, as obras de arte distinguem-se de outras representações porque, contrariamente ao que acontece nas que não são arte, o meio

---

<sup>(10)</sup> Goodman defendera que, mesmo quando não representa nem expressa nada, toda a arte exemplifica, o que faz com que tenha sempre uma função simbólica (1978: 112). Mas Carroll (1993) argumenta em sentido contrário ao afirmar que nem todas as propriedades possuídas por uma obra são exemplificadas. A exemplificação é uma função específica que só ocorre quando um contexto pragmático ou uma convenção autorizam que uma propriedade exibida se torne uma amostra, um exemplo. Consequentemente, é possível que existam obras que não representam, não expressam nem exemplificam, não tendo, portanto, uma função simbólica.

<sup>(11)</sup> Quando muito, poderemos pensar que a caixa feita para conter o detergente é uma obra de *design*, sobre as qualidades do próprio detergente.

de apresentação é também ele significativo. Uma notícia ou outra peça jornalística pode ser transmitida numa língua ou noutra sem que isso seja relevante para o conteúdo, que se deve manter inalterado com a tradução. Mas quando um artista decide, por exemplo, fazer um filme a preto e branco e não a cores, devemos perguntar porquê, dado que essa opção é reveladora; compreendê-la ajudar-nos-á a perceber o ponto de vista do autor sobre o assunto em causa. As representações artísticas expressam algo acerca do seu conteúdo através dos meios de apresentação escolhidos pelos artistas.

A originalidade dos artistas revela-se muitas vezes na escolha do modo de apresentação. Velázquez não é o único a pintar os deuses gregos, mas a forma como o faz é bastante peculiar. O modo de apresentação é, portanto, uma escolha; já o estilo é uma construção ao longo do tempo, marcada por uma certa constância dos modos de apresentação seleccionados.

Embora as obras de arte veiculem um ponto de vista do seu autor sobre um assunto em causa, revelando-o no corpo escolhido, ainda assim deixam muito por dizer, convocando o público para preencher os espaços omissos. Desta forma, as obras de arte têm uma estrutura retórica; assemelham-se a uma metáfora ou a um entimema – precisam de ser decodificadas à luz de um certo conhecimento do contexto em que foram produzidas. Só compreende a metáfora «Julieta é o Sol» quem souber de que Julieta se trata e que características ela partilha com o Sol.

Tal como um discurso retórico que convoca o auditório para percorrer o caminho entre o que é dito e o que se pretende dizer, a obra de arte precisa de ser interpretada para que possa verdadeiramente existir. E a interpretação dependerá certamente daquilo que o espectador sabe acerca do mundo, tal como acontece em relação à metáfora «Julieta é o Sol». Se, por algum motivo mirabolante, alguém não soubesse que «Sol» se refere a uma estrela e pensasse que a palavra representa apenas uma nota musical, teria obrigatoriamente outra interpretação para a metáfora «Julieta é o Sol». Se o público não reconhecer o chapéu alado de Mercúrio e ignorar os relatos mitológicos sobre Io, transformada em vaca e guardada por Argos, não poderá fazer as identificações artísticas relevantes, interpretando apropriadamente o quadro de Velázquez.

É claro que existem outras interpretações possíveis. A obra representa um homem aparentemente adormecido e outro mais atento, uma vaca em repouso e um cenário simples. Todos estes elementos são exemplos – de homens, de posições corporais, de vacas, de certas cores e formas, etc. Mostra ainda a perícia do autor. Seguindo Goodman, podemos pensar que todas as obras de arte exemplificam, mesmo quando não simbolizam de outra forma: «Uma obra de arte, embora liberta da representação e da expressão, ainda é um símbolo, mesmo quando o que simboliza não são coisas, pessoas ou sentimentos, mas certos padrões de forma, cor e textura que exhibe.» (1978: 112). Se optarmos por esta perspectiva, admitiremos a possibilidade de uma interpretação completamente alheia às intenções do artista que diverge, todavia, daquela que é postulada na proposta objectivista de Beardsley: funcionar como um símbolo não é uma propriedade interna do objecto perceptual, mas sim uma característica contextual que este pode ter num determinado momento e não imediatamente a seguir. Como Goodman destaca «Uma característica saliente da simbolização [...] é que ela pode ir e vir. Um objecto pode simbolizar coisas diferentes em ocasiões diferentes, e nada noutras ocasiões. Um objecto inerte ou puramente utilitário pode chegar a funcionar como arte, e uma obra de arte pode chegar a funcionar como um objecto inerte ou puramente utilitário.» (1978: 117). Assim, o público terá de reconhecer, pelo menos, que está perante um objecto que, nesse contexto específico, tem uma função simbólica que requer da sua parte um exercício de interpretação, capaz de descortinar que tipo de representação tem à sua frente.

Embora não por esta via, Danto admite a possibilidade de interpretações *externas* à obra e completamente alheias às intenções do artista. São deste género as narrativas que colocam as obras de arte em diálogo com a história. Podemos afirmar, por exemplo, que a obra *x* é o pináculo da criatividade de um certo movimento artístico, mesmo que o autor não tenha tido a intenção de criá-la com esta característica, que é, aliás, comparativa. Estas interpretações externas – a que Danto chama «interpretações profundas» – não são, porém, identitárias, ou seja, não exibem a especificidade ontológica *daquela* obra de arte<sup>(12)</sup>.

(12) Danto usa os termos «deep» e «surface» para se referir a estes dois tipos de interpretação. Contudo, alerta que as interpretações «deep» têm pouco que ver com a profundidade: «Depth, needless say, has little to do with profundity» (1986: 53).

Este tipo de interpretação procura a localização de actos intencionais isolados numa estrutura cultural, social, económica, política, psicológica ou metafísica que surge sem que ninguém a pretenda instaurar. Estas são virtualmente ilimitadas porque é sempre possível inscrever os mesmos actos em narrativas cada vez mais gerais ou em estruturas ainda por evidenciar.

De acordo com a proposta de Danto, interpretar *Mercurio e Argos* não pode ser apenas ver na obra exemplos de homens e vacas porque o autor quis fazer bem mais do que isso. A interpretação identitária depende também do que o artista sabe acerca do mundo e do que pretendeu representar. Como o título indica, *essa* obra é sobre Mercúrio que procura raptar Io, adormecendo Argos. Se o artista não conhecesse os deuses gregos ou o mito em causa, não seria correcto interpretá-la dessa forma (o título, que seria obrigatoriamente outro, indicaria outra direcção). A identificação de uma figura como Mercúrio e de outra como Argos depende daquilo que objectivamente está na obra – os objectos distintivos de Mercúrio, a vaca Io próxima de Argos adormecido –, mas também do aparato cognitivo que o público possui e partilha com o autor. Identificar a figura adormecida como Mercúrio e o portador do chapéu alado como Argos é pura e simplesmente errado. Além disso, interpretar a obra é ainda compreender de que forma o modo de apresentação escolhido traduz um certo ponto de vista sobre o assunto. Warhol não se limitou a representar objectos e pessoas populares; utilizou técnicas artísticas que permitiam fazer múltiplas cópias (serigrafias e litografias, por exemplo), reproduzindo em série um objecto ou uma imagem – uma obra de arte – que se confunde por isso mesmo com aquilo que povoa as vidas do seu público. Conclui-se, portanto, que a interpretação deve respeitar as intenções do artista, quando estas são conhecidas do espectador ou, pelo menos, estar de acordo com aquilo que o artista poderia ter pretendido fazer, caso não se saiba exactamente quais as suas intenções ao criar a obra. Uma interpretação identitária não pode ser incompatível com as intenções do artista e conhecê-las pode ser decisivo para compreender o acto de comunicação que ocorre com a obra.

## 5

É interessante notar que, por mais que se afastem, as propostas de Beardsley e de Danto convergem na defesa de algumas teses:

- 1) A obra é mais do que o objecto físico, mas o que está a mais – a interpretação – depende do que se pode ver; os elementos objectivos condicionam inevitavelmente a relação apropriada com a obra;
- 2) Existem interpretações melhores e piores, e eventualmente até algumas erradas;
- 3) As informações biográficas e contextuais podem ser úteis para fazer notar alguns dos elementos objectivos e, conseqüentemente, contribuir para uma melhor interpretação.

Por admitir diferentes tipos de interpretações, Danto oferece uma perspectiva mais rica sobre as possibilidades de nos relacionarmos com a obra de arte. Se podemos admitir que Beardsley resgata a arte da tutela de uma elite conhecedora tanto da história da arte como das intenções dos artistas, democratizando-a e estendendo o seu público, teremos de aceitar também que Danto amplia a paleta que usamos para pensar *o próprio público*, introduzindo a ideia de interpretações mais ou menos próximas daquilo que a obra é em si mesma, de receptores mais ou menos conhecedores do que foi produzido. A importância dada pelas sociedades contemporâneas às palavras dos artistas, às suas biografias e até à educação artística, conjuntamente com eventuais experiências de fazermos melhores interpretações depois de cientes das motivações dos artistas, podem contribuir para lhe darmos razão.

## Referências

- BEARDSLEY, Monroe. e WIMSATT, W. K. «The Intentional Fallacy», in Joseph Margolis (org.) *Philosophy Looks at the Arts*, Filadélfia: Temple University Press, 1987<sup>a</sup>. 367–380.
- BEARDSLEY, Monroe. «The Aesthetic Point of View», in Joseph Margolis (org.) *Philosophy Looks at the Arts*, Filadélfia: Temple University Press, 1987<sup>b</sup>. 10–28.



- BEARDSLEY, Monroe. «The Testability of Interpretation», in Joseph Margolis (org.) *Philosophy Looks at the Arts*, Filadélfia: Temple University Press, 1987°. 466-483.
- BEARDSLEY, Monroe. *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett, 1981.
- BELL, Clive. *Art*. Capricorn Books, 1958.
- CARROLL, Noël. «Essence, Expression and History», in Rollins, Mark (1993) (org.), *Danto and his Critics*, Oxford, Basil Blackwell, 1993.
- DANTO, Arthur Coleman. *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, 1981.
- DANTO, Arthur Coleman. (1986) *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, 2005.
- DANTO, Arthur Coleman. *What Art Is*, Yale University Press, 2013.
- GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte: Uma Abordagem a Uma Teoria dos Símbolos*. Traduzido por Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.
- GOODMAN, Nelson. *Modos de Fazer Mundos*. Traduzido por António Duarte. Porto: Edições Asa, 1995.
- WILDE, Oscar. (1891) «Prefácio». *O Retrato de Dorian Gray*, Traduzido por Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio d'Água, 2016.

