

ESTUDOS DE ESTÉTICA

HERMENÊUTICA OU ERÓTICA DA ARTE?

Maria José Justino*

Quando alguém pergunta a um autor o que
este quis dizer, é porque um dos dois é burro.
Mário Quintana

O touro da *Guernica* representa o fascismo de Franco ou o espírito do povo espanhol? Quando essa questão foi posta a Picasso, o pintor respondeu: “O touro é um touro e o cavalo é um cavalo. São animais, animais sacrificados. E isto é tudo”¹. Sabiamente compreendeu que a pintura tem de falar por si mesma, na sua linguagem. Do mesmo modo, entendeu que a obra não pode ser reduzida a um significado – isso seria confundir conteúdo com significado e reduzi-la ao uso, aniquilando-a como arte. A arte é *energeia*, pura realização, e não se esgota em um significado. A essência da arte está nessa generosidade e na sua gratuidade. Mas é também *alêtheia*, desocultação, inscrição insólita da verdade. A arte é uma forma de ultrapassar as necessidades

* Universidade Federal do Paraná.

1 ARNHEIM, R. *El Guernica de Picasso*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976. p.

primárias possibilitando uma dimensão elevada de sobre-humanidade. A *Montanha de Saint-Victoire* de Cézanne é essa verdade se fazendo (*energeia* cruzando *alêtheia*) e diz muito mais do que a natureza. É a pintura que revela a essência do que é montanha, do mesmo modo que uma natureza-morta, uma cadeira ou um par de sapatos, oriundos de grandes artistas, vão além da mera coisa física ou do utensílio. A arte tem sua forma própria de ser. Bachelard já havia situado a imagem poética na origem do ser falante: “O poeta fala no limiar do ser”². É dessa intimidade que o artista emerge.

Mas não nos contentamos em apenas ouvir, ver ou sentir a arte. Todos nós temos um prazer perverso de buscar esgotar a obra ou reduzi-la a um significado. Isso logra ocorrer nas obras que se reduzem a mensagens (mas essas são destinadas à propaganda e raramente alcançam o estatuto de arte); nas grandes obras é impossível. Mesmo algumas com intenção claramente religiosa ou política, como *O jardim das delícias* e a *Guernica*, ou o teatro brechtiano, salvam-nas da redução simplista os grandes artistas por trás delas (no caso, Bosch, Picasso e Brecht). A tendenciosidade, se artística, não prejudica a obra (“A tendência de uma obra literária só pode ser politicamente correta se ela também for literariamente correta”³), às vezes pode até enriquecê-la, saturando-a de mundo.

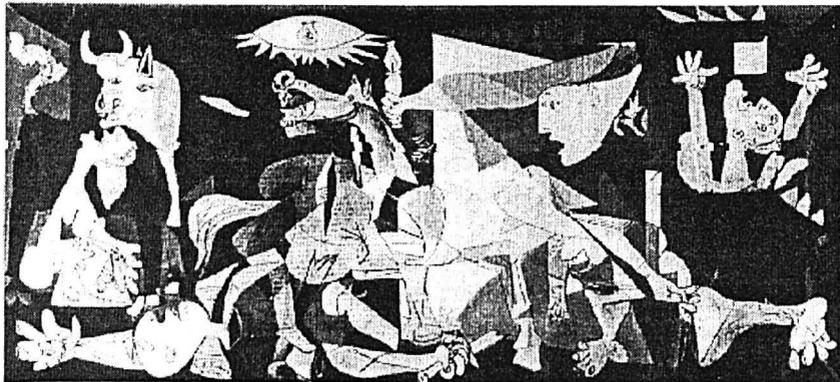


Fig. 1
Picasso. *Guernica*. 1937

2 BACHELARD, Gaston. *Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 2.

3 BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: Kothe, F. (org). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985, p. 188.

O desejo de esgotar a obra de arte traz alguns inconvenientes. São visíveis certas dificuldades e poderíamos dizer que elas estão vinculadas ao senso comum (embora nem sempre os mais intelectualizados sejam melhores apreciadores da arte – às vezes, pessoas mais simples, porque desarmadas do excesso de erudição, são mais generosas na apreciação de uma obra artística). A dificuldade é ainda maior diante da arte moderna (sobretudo a partir do cubismo e da arte abstrata) e pós-moderna, pelo fato de serem herméticas e, com isso, desconcertarem o espectador. Nesse caso, a ausência de informações mínimas prejudica a compreensão das obras. Um bom conhecedor pressupõe sensibilidade, iniciação e certo domínio técnico. Isso não resolve todas as dificuldades de acesso à obra. Santo Agostinho já dizia: “eu sei o que é o tempo, mas se alguém me perguntar eu não sei explicar.” Do mesmo modo, todos sabem o que é a arte ninguém confunde cinema, poesia ou pintura com automóvel ou computador. O problema surge quando se trata de defini-la ou explicá-la: o fato de qualquer pessoa “saber” o que é arte reafirma o senso comum. Se todos sabem, teria sentido a interpretação?

Nunca escapamos das perguntas: “O que significa este quadro?”, “O que este poema quer dizer?” São interrogações comuns que ganham força quando nos defrontamos com obras abstratas/conceituais ou propostas que desconhecemos. Três são as razões que dificultam a comunicação entre o artista e o público. Uma se dá pelo fato de a obra apresentar o novo, o inusitado, que nem sempre é percebido de imediato. Mesmo algumas obras figurativas – *L’Atelier du peintre* e os nus de Courbet, a *Olympia* e o *Le déjeuner sur l’herbe* de Manet e boa parte das obras de Cézanne – passaram por isso. Outra, pelo fato de a arte se expressar numa linguagem especial: a dos sons, a das cores, a da poesia, ou seja, numa linguagem que escapa à camisa-de-força do racional, que distende o sentido à expressão poética. E, por último, vinculada às anteriores, porque (particularmente na arte contemporânea), ao mesmo tempo em que é auto-referente (arte sobre arte), a arte é também um acontecimento social.

Ao aceitarmos a singularidade da arte e a sua auto-referência, não estaríamos nos interditando o seu acesso? Certamente que não. Do contrário, ela se tornaria impenetrável. Admitir isso seria dizer que nos furtaríamos à sua compreensão, e o fato de a arte ser feita pelo homem já permite que dela possamos falar, isto é, interpretá-la. A obra de arte não é uma coisa-em-si, fechada; é feita por humanos, tem a sua materialidade, os seus meios, os seus fins, a sua comunicação. Sendo assim, pode ser comentada. Sabemos, contudo, que a arte só aparece quando se oferece como fim em si mesma, quando vai além da própria materialidade. Uma escultura só surge enquanto tal quando destrói a

pedra ou a matéria de que é feita. O problema, então, passa a ser: como abordar a obra de arte sem destruí-la?

Várias têm sido as formas de se efetivar a leitura das obras, desde o esforço do senso comum (os operários italianos receberam muito bem a arte futurista) até as leituras científicas e filosóficas. Nas formas sistematizadas, algumas se destacam: a *formalista*, que busca o sentimento da forma nas influências ou determinações de culturas ou nações uma forma oriental difere da ocidental da mesma maneira que uma forma alemã difere da italiana. Nessa perspectiva, o crítico busca encontrar na obra leis próprias. Outra forma de abordar a arte é a análise *semiótica*, que se vale da lingüística (e não da filosofia da arte) e da noção de signo/comunicação. Mas seria a comunicação suficiente para dar conta da obra? O signo desempenha funções. A arte exige uma experiência estética que vai além do campo semântico, embora não o dispense. Há também a abordagem *estruturalista*, que busca examinar a obra de forma mais orgânica, em sua totalidade e interdependência das partes, as quais seriam apenas elementos de uma linguagem que contém em si mesma a sua teoria. Dando relevância às características formais da obra, o pesquisador tenta encontrar nela uma estrutura que pode ser relacionada a outras obras do mesmo gênero. Essa leitura supõe uma estrutura maior, um sistema de relações que determina como o artista vê o mundo, e busca, muito mais do que o objeto, as regras da sua estruturação. Existe ainda uma série de outras abordagens (marxista, psicanalítica, etc.), todas insuficientes quando voltadas para a arte.

Sem dúvida, quaisquer leituras que reduzam a obra a um mero assunto ou formalismo vão anulá-la como arte (Merleau-Ponty já nos havia alertado da razão em se condenar o formalismo, porém que “o erro não está em sobrestimar a forma, mas em subestimá-la a ponto de separá-la do sentido”⁴). A obra de arte é metaconteúdo, transconteúdo, forma no conteúdo. Desse modo, todas as leituras oferecem dificuldades, pois nenhuma esgota a obra de arte, mesmo porque, em arte, é o particular que cria a norma. Além disso, o artista não domina todos os significados que plasma na obra. Picasso afirmava que um quadro não é pensado e fixado de antemão: ele segue a mobilidade do pensamento e mesmo depois de terminado continua a mudar, conforme o estado daquele que o contempla. Ou seja, nem mesmo o artista domina todo o processo criativo de que é autor, de forma que perseguir a intenção do artista não traz a obra. Outras

4 MERLEAU-PONTY. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: *Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 360. (Os Pensadores, v. XLI)

forças, entre elas o inconsciente, o material, a técnica, enfim, a cultura, interferem nessa intenção.

Apanhemos, à guisa de exemplo, dois enfoques de interpretação: o psicanalítico e o marxista. A *leitura psicanalítica* busca encontrar na obra o secreto, a manifestação latente que se esconde no conteúdo manifesto. O papel do inconsciente é-lhe fundamental. A arte é vista como uma forma de realizar as fantasias adormecidas (seja do inconsciente individual, seja do inconsciente coletivo ou imagens arquetípicas). A *leitura marxista* se comporta de outra forma: busca na obra uma consciência de época, que se revela de forma crítica ou como falsa consciência. Uma corre o risco de nos desviar da obra mergulhando em águas que nem sempre pertencem à obra ou de transformá-la em substância; a outra pode nos levar ao exterior da obra e deixar de mostrá-la em si, embarcando muitas vezes em um mecanicismo. Prestando atenção às duas leituras, vamos perceber que cada uma pode ter certa razão, mas, isoladas, falseiam a obra, porque não existe dentro sem fora, indivíduo sem cultura e vice-versa.

Somando-nos a Ricoeur, “a interpretação é a inteligência do duplo sentido”⁵. Embora toda interpretação tenha como principal meta ou função resgatar um significado da obra (dizer algo de alguma coisa), não pode ir além da própria obra. Do mesmo modo, é mera ilusão pensar que uma interpretação pode esgotar o objeto que estuda, visto nenhuma grande obra se reduzir a um significado. Todavia, há um *sistema interpretativo pelo qual o artista se exprime: existem concepções e hábitos, uma Weltanschauung* que se revelam na sua obra. Duas culturas diferentes representam de forma diversa um mesmo tema. Há um sistema, um cone cultural, atrás de cada uma. Klee já dizia: *o artista é meramente um canal*. Por outro lado, em que pese a verdade dessa afirmação, todos sabemos que a personalidade do artista é peça fundamental. Assim, o que faz uma grande obra é essa ambigüidade de o artista deixar-se atravessar pelo seu tempo e inscrever nele a sua marca pessoal, o seu estilo, alterando e enriquecendo o cultural. O artista é o criador de matrizes (Merleau-Ponty). Material, meios técnicos, intenção do artista, história e cultura, tudo isso faz parte da obra. Significar, então, recobre duas vertentes: a da expressão e a da designação. O universo da arte volta-se para o significar expressivo. Mesmo quando aparentemente denotativo, como na *Pop Art*, o recurso do artista ao deslocamento das imagens já empresta novo sentido.

5 RICOEUR, Paul. *Da interpretação*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977, p. 18.

A História da Arte e a Crítica sempre interpretaram as obras, tanto com relação à técnica, à comparação com outras obras, às condições da obra, quanto com relação à cultura, autoria e vida dos artistas. A partir do século XVIII, com o Iluminismo, a crítica de arte ganhou fôlego. Muitos estudiosos da arte chegaram a se igualar a cientistas, na sua preocupação com uma pesquisa meticulosa e racional. A diferença está no objeto: arte e ciência são coisas diferentes. Uma reclama a experiência estética; outra se dirige ao campo natural. Entretanto, hoje, nem mesmo o cientista tem garantias da objetividade. Mais grave ainda é que filósofo, historiador e crítico da arte trabalham em um campo minado pela subjetividade: a do autor e a do fruidor. Portanto, o sonhado estatuto científico para a interpretação fica comprometido. Do mesmo modo, para alguns, a busca da interpretação não deixa de ser uma vingança contra a sensibilidade.

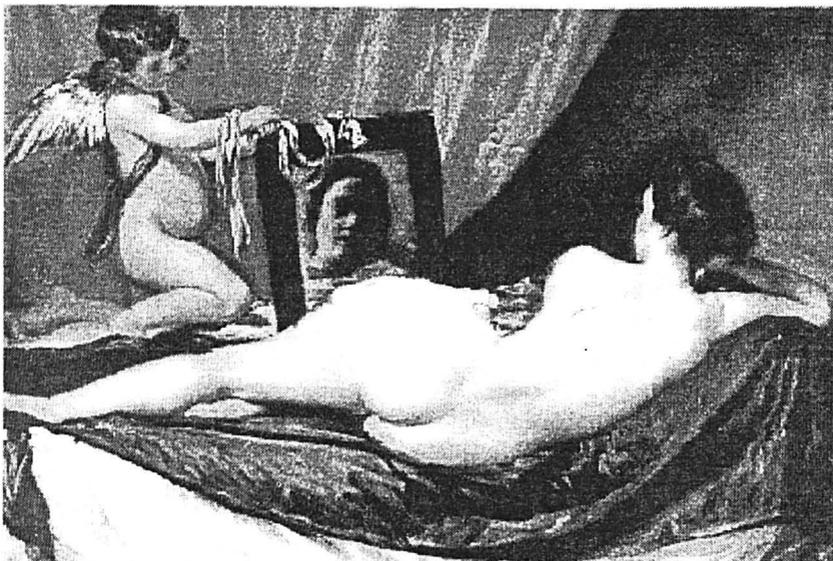


Fig. 2
Velásquez. *A toilette de Vênus*. 1658.

Além das leituras da arte acima apontadas, existe uma abordagem antiga, a hermenêutica, que generosamente pode nos sugerir um caminho. Entende-se por hermenêutica a exegese ou abertura radical dos textos. Nada impede que façamos uma analogia do texto com a imagem definida por Bakhtin: esta “não é nem um conceito nem uma palavra, nem uma representação visual, mas uma formação estético-singular realizada na poesia com a ajuda da palavra, nas artes

formação estético-singular realizada na poesia com a ajuda da palavra, nas artes figurativas com a ajuda de um material visualmente perceptível, mas que não coincide em nenhum lugar nem com o material nem com uma combinação material qualquer”⁶. Questões como *discurso, obra estruturada, projeção de mundo* e outras, próprias da hermenêutica, podem ser transferidas para a pintura. O importante não é a hermenêutica como método, que poderia recair nas mesmas críticas que apontamos nos anteriores, mas assumir o seu comportamento aberto diante do objeto arte.

A linguagem não é substância ou coisa, mas antes uma região do ser, isto é, não é acabada, abriga silêncios e pode ser distorcida e dizer outra coisa; ela se abre para revelar, mas pode ocultar ou inventar um outro mundo. Do mesmo modo, a função simbólica carrega um sentido indireto: expressa mais do que se diz. É nesse momento que cabe *interpretar*. A interpretação aparece sempre como uma tarefa inacabada, nada mais é do que uma chave para a obra. Ela provoca uma apreciação estética. A interpretação vem sendo reclamada, sobretudo a partir das transvanguardas e da pós-modernidade, como uma forma de tradução e acesso à obra. Isso vem exigindo um leque de perspectivas, devido particularmente à compreensão do homem sobre a relatividade do conhecimento.

Tem sentido, então, falar em interpretação verdadeira e interpretação falsa? Talvez e apenas naquilo que pouco importa na obra: falsear um dado na vida do artista para dar conta de determinada obra ou, vice-versa, forçar uma interpretação da obra partindo de um dado da vida do artista. Bons exemplos são a análise que Freud fez de Leonardo da Vinci na obra *Nossa Senhora, Santa Ana e o Menino* (sustentando-se no fato de que Leonardo foi criado pela mãe biológica apenas durante quatro anos – o restante por uma mãe adotiva –, atribuído a isso o tratamento desigual emprestado pelo pintor a Nossa Senhora e a Santa Ana, a mãe legítima); a análise de Heidegger sobre *O par de sapatos* de Van Gogh; o entendimento de alguns críticos a respeito da deformação de El Greco (como devida a uma miopia); ou entender a angústia de Cézanne como depositária de uma esquizofrenia. Se assim fosse, todos os artistas filhos adotivos, míopes e esquizofrênicos apresentariam um estilo semelhante, o que não é verdade. Com isso não queremos dizer que não há ligação entre vida e obra. Sabemos que elas se comunicam e que uma determinada obra só poderia vir de um determinado artista, mas a simples redução de uma à outra é improdutiva.

6 BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética. São Paulo: UNESP, 1988, p.

Tampouco, na arte, tem sentido falar em *erro* (no sentido epistemológico) ou em *mentira* (no sentido moral). Ela é uma região do ser, mesmo que se dê na aparência ou ilusão. Aliás, a sua essência está na aparência, e ela só nos aparece como fenômeno. Como o ser pode ser dito de vários modos, não existe uma interpretação verdadeira e outras falsas. As interpretações podem se conjugar, e mesmo interpretações falhas podem iluminar, pois induzem a uma aproximação da obra. Para Bachelard, o psicanalista intelectualiza a imagem: “O psicanalista explica a flor pelo adubo”⁷. Sem discordar de Bachelard, creio que a análise sobre Cézanne efetuada por Merleau-Ponty⁸ aponta erros e acertos da psicanálise, que este filósofo, embora não a considere definitiva nem única, defende como fecunda para a arte. Mas é preciso saber lidar com as suas limitações. As próprias leituras de Bachelard sobre a arte se situam nos limites da psicanálise.

O critério, então, para se julgar uma interpretação deixa de ser o *verdadeiro* e passa a ser o *eficaz*. Verdade e interpretação não são coextensivos. Entretanto, diferentemente da lógica, onde significado difere de verdade, em arte, o significado está colado à verdade. Mas é uma verdade de outra ordem: ontológica. Como em Heidegger, a arte é um modo de acontecer da verdade, e esta não é propriedade exclusiva do conhecimento que efetua o juízo, mas uma propriedade do próprio ser, autenticidade. A verdade é refratada de forma diferente em cada uma das dimensões da vida humana, seja na ciência, na filosofia ou na arte. A verdade da arte não se esgota nas verdades das interpretações, mas cada interpretação é uma apreensão ou uma faísca da verdade da arte. Entretanto, o crítico nunca deve abrir mão do critério de qualidade (que hoje ocupa o lugar do belo), para delimitar o estatuto de artístico. O interesse do crítico volta-se agora muito mais para a problematicidade da cultura do que para a busca das certezas.

Na tradição da arte, a interpretação não encontrava maiores dificuldades, isto haver uma concepção naturalista ou narrativa da arte. A chave para a obra era a similitude com a natureza, o domínio informativo. A arte era vista como uma forma de representação, ou da natureza, ou do universo mítico. A visão mimética tinha atrás de si o critério de semelhança e se fazia no interior de um exercício artesanal de comunicação (figurativa). Os nus renascentistas não causavam escândalo, pois eram vistos na ordem da idealização. Havia um código estabelecido. Mesmo o naturalismo da *Vênus d'Urbino*, de Ticiano, não choca. O mesmo já não pode ser dito dos nus de Velásquez (*A toilette de Vênus*) ou de

7 BACHELARD. *op cit.*, p. 13.

8 Ver MERLEAU-PONTY. A dúvida de Cézanne. *In op. cit.*

Goya (*La maja desnuda*). Aqui interfere o obscurantismo da época. A Espanha difere muito da Itália e da França. Entretanto, mesmo sendo uma cultura mais aberta, Paris não escapou de viver a sua dose de reacionarismo: aceitou o sensualismo de Ingres e Picasso, mas recusou Courbet, Manet e Duchamp. Por quê?



Fig. 3
Courbet. *A origem do mundo*. 1866



Fig. 4
Manet. *Olympia*. 1863

Napoleão III chegou a chicotear um nu de Courbet durante uma exposição. Com esse gesto, o imperador queria indicar que se tratava de um animal e não de uma mulher. E certamente aquela época não teve acesso à obra *A origem do mundo*, também de Courbet, que, embora contida no paradigma realista e, por isso mesmo, permaneceu durante mais de cem anos desconhecida dos historiadores, da crítica e do grande público. Claro que isso ocorreu não pelo desafio do entendimento enquanto linguagem, mas pela questão da moral. Courbet pintou o sexo. *A Olímpia*, de Manet, também causou escândalo. Hoje, estudiosos e críticos são unânimes em reconhecê-las como obras-primas daqueles pintores. Portanto, algumas obras não ficam restritas apenas à questão do entendimento da linguagem (paradigmas mimético, representativo ou abstrato) para serem aceitas. Outros aspectos podem interferir na sua apreciação. Às vezes, a grande proximidade com a vida pode chocar mais do que a idealização ou abstração, como no caso de Courbet e de Duchamp (*A fonte*).

Além do critério da linguagem, do cone cultural de cada um, um outro, o da moral da época, pode ser decisivo. Em muitas ocasiões, o tempo se torna um elemento essencial. Na exigência de que o artista seja sempre o instaurador do novo, o desvio da norma, o criador de matrizes, reside a maior dificuldade de compreensão no estrito momento em que a obra aparece, seja na ordem da linguagem, seja na moral ou em qualquer outra instância. Courbet, Manet e Duchamp chocaram porque abandonaram os mitos e a idealização e pintaram, os primeiros, mulheres reais, de carne e osso, e este último, conceitos: todos

trouxeram a realidade para dentro da arte. E o mundo precisou de tempo para aceitá-los.

O problema passa a ser maior quando a arte não tem mais como referência a natureza ou o ideal neoclássico. Isso ocorre pelo aparecimento de técnicas avançadas, isto é, a partir da industrialização e do avanço tecnológico – tempo das vanguardas, transvanguardas e da pós-modernidade. Certamente, o modelo científico vai ser um aliado da visão realista, que em nosso século se amplia. Cinema e fotografia atingem frontalmente a pintura, empurrando-a para a auto-referência. Do mesmo modo, as estéticas cubista e abstrata, ao mesmo tempo em que os meios de comunicação deixam de ser artesanais, imprimirão diferenças substanciais. O cubismo efetua uma ruptura com o espaço clássico, questionando os fundamentos da perspectiva renascentista. Picasso ainda é um estudioso do volume, mas em outra dimensão. Interessa-lhe o efeito do volume sobre uma superfície plana (*Les demoiselles d'Avignon*), a construção do espaço e dos volumes através da visão fragmentada. Essa experiência abre o caminho definitivo para a abstração. O cubismo opta por uma visão racional, não visual, da realidade. A arte abstrata, ao emancipar a cor e a forma, não abriga nenhuma evocação da realidade. Ela funciona em si mesma e é auto-referente. Mas as dificuldades não residem apenas no sistema figurativo ou abstrato. Tanto a linha construtiva (cubismo, Blaue Reiter, suprematismo e arte conceitual) quanto a pintura surrealista e metafísica exigem uma hermenêutica, isto é, um conceito mais largo, um pluralismo interpretacional.

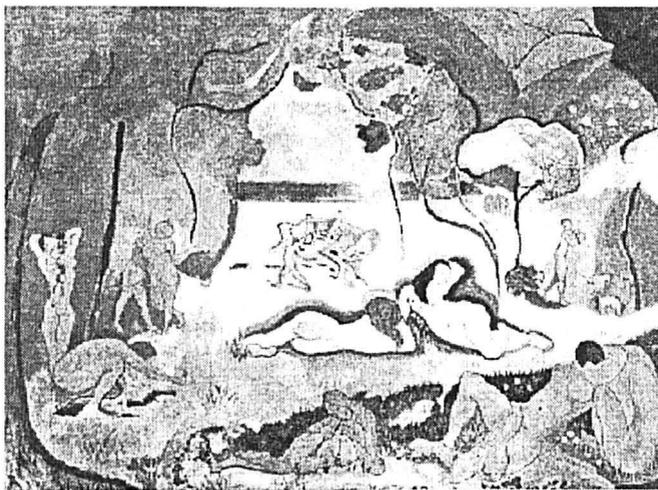


Fig. 5
Matisse. *Alegria de viver*. 1905/6

Mesmo quando nos referimos ao público de especialistas, ele próprio terá reações ao novo muito interessantes, como a de Signac ao rejeitar a *Alegria de viver*, de Matisse: “Parece que Matisse ficou louco. Sobre uma tela de dois metros e meio, delineou algumas personagens estranhas com um traço de espessura de um dedo. Depois, cobriu toda a coisa com uma tinta lisa, bem definida, mas que, no entanto, repele. Lembra as vitrines multicoloridas dos negociantes de tintas, vernizes e artigos domésticos”⁹. Sem dúvida, Matisse realizava, com essa obra, uma verdadeira revolução no interior da arte e também nos costumes. Os nus, agora despojados das referências temáticas, não eram mais habitantes do Olimpo, apenas nus. Mais tarde, foi a vez de Matisse (e sabemos da importância de Matisse para a arte moderna, inclusive para o próprio cubismo) e Leo Stein rejeitarem *Les demoiselles d’Avignon*, de Picasso, classificando-a como uma brincadeira de mau gosto. Braque também não ficou imune à tela, argumentado junto a Picasso: “Apesar de todas as suas explicações, pinta como se quisesse que comêssemos chicotes e bebêssemos gasolina”¹⁰. E os cubistas – pasmem! – chocaram-se com o *Nu descendo a escada*. Essa mesma obra, um ano depois, consagrou Duchamp em Nova Iorque.

Considerando que a condição de público é situacional, as reações de choque não pertencem apenas a leigos, mas aos especialistas da arte, a artistas, historiadores e críticos. Isso endossa a negação de uma interpretação única e verdadeira e nos faz trabalhar mais na esfera da hermenêutica: a partir da obra em si, buscar todas as sentidos possíveis, sabendo que uma grande obra nunca se esgota nesse esforço. Na arte, não custa lembrar, o *sistema* é sempre único e singular, o que exige sempre o esforço da criação de novas categorias para cada obra. Sendo assim, não temos um método seguro de leitura da obra, no sentido da objetividade (ela própria contestada). Porque eleita em um mundo de imaginação e permeada de ambigüidade (autonomia e *fait social*), a arte exige um método que apague as pistas (Gadamer), e não o inverso. Exige um trabalho que seja capaz de apreender os desvios da norma. O campo hermenêutico nos parece o mais vasto entre todos os aqui apontados, até porque pode abrigá-los, desde que, é claro, ao transferirmos a hermenêutica do texto para a imagem, tenhamos em mente que os elementos plásticos não se reduzem aos signos lingüísticos, que o pintor pensa com cores e linhas, o escultor com a pedra e o bronze, o poeta com o outro da palavra.

9 BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 242.

10 NASH, J. M. *O Cubismo, o Futurismo e o Construtivismo*. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1976, p. 15.

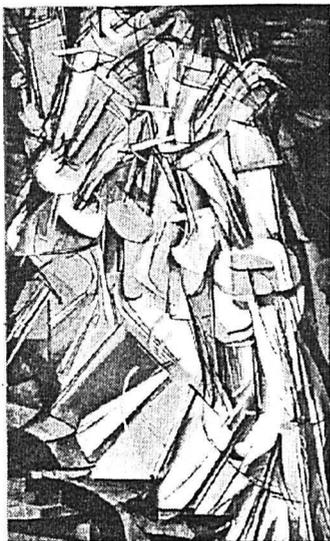


Fig. 6

Duchamp. *Nu descendo a escada*. 1912

Ainda que insistíssemos nessa questão de interpretação verdadeira, teríamos de afirmar: é verdadeiro a partir de um sistema conceitual (cultural, seja figurativo, abstrato ou de outra ordem). Mas os críticos, hoje, abandonam essa ambição e direcionam suas pesquisas para outro lado: não se trata mais de buscar a interpretação verdadeira, mas de capacitar o espectador a ter acesso à obra. Aí está o porquê do impulso que ganhou a fenomenologia, a hermenêutica e a estética da recepção, destacando-se as contribuições de Heidegger, Benjamin, Gadamer, Ingarden, Merleau-Ponty e Bachelard.

Entretanto, Susan Sontag não está totalmente de acordo com o que falamos. Ao defender um valor essencial dentro daquilo que chama *crítica honesta*, isto é, a *transparência* (luminosidade da coisa em

si, das coisas que são o que são), a função da crítica, para ela, além de mediadora entre produtor e fruidor, seria muito mais mostrar *o que a obra é e não o que significa*. Para Sontag, “em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte”¹¹. Mas uma coisa não invalida a outra, pois como dizer o que a coisa é sem interpretar? Nietzsche já dizia: não existem fatos, apenas interpretações. A maneira como qualquer espectador se dirige à arte tem de ser a de amante desarmado, instalado na dimensão do erótico. O estudioso, sem dispensar este estado de graça, pode fazer uso da hermenêutica quando se dispõe a falar da arte. Mas da hermenêutica de que fala Benjamin: a que busca, como na exegese dos textos sacros, os quarenta e nove sentidos diferentes de cada passagem da Thora. Com ela podemos falar da arte sem destruí-la, mesmo porque a hermenêutica é avessa às reduções. Para Benjamin, a crítica deve partir do comentário filológico e histórico, mas exige ultrapassá-lo, para reencontrar a falha ou o desvio da obra. Mesmo porque, em arte, o caso institui a norma. É aí que se dá nosso encontro, enquanto pesquisador, com a obra e com a sua verdade¹². Sontag parece descolar

11 SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 22-23.

12 Ver BENJAMIN, Walter. O narrador e Sobre o conceito de história. In: _____, *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

conteúdo de forma. Ela precisa pensar um pouco na caracterização que Benjamin fez do campo da obra de arte como *Gehalt* (Gestalt + Inhalt, isto é, em português, algo aproximado a forma no conteúdo ou metaconteúdo).

Depois de toda essa longa explanação, podemos nos perguntar: onde chegamos? Ao ponto de partida: que o homem precisa falar do que faz; que a crítica é fundamentalmente interpretação, que a obra de arte fala uma linguagem própria; que é sempre arbitrário traduzir em palavras uma pintura, escultura ou mesmo a poesia. Compreendemos que nem sempre a tradução traz a obra. Traduzir pode ser uma forma de traição. A plurivocidade da arte exige abertura na sua compreensão e afastá-la de qualquer redução, sobretudo a ideológica. Entendemos que nem sempre é necessário ir atrás do conteúdo latente ou dos significados simbólicos e que devemos nos permitir uma aderência à obra; que não existe um método único e verdadeiro de interpretação; que o melhor caminho está na dinâmica da conjugação das várias análises; que a obra fala em sua própria aparição e que, às vezes, basta amá-la. Ainda, que a indiferença nunca nos mostra a obra. Sabiamente afirmava Baudelaire: “Eu acredito sinceramente que a melhor crítica é aquela que é divertida e poética; não a fria e algébrica, que, sob o pretexto de tudo explicar, não tem nem ódio nem amor e se despoja de toda espécie de temperamento. (...) A crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é, feita de um ponto de vista exclusivo, mas do ponto de vista que alargue os horizontes¹³. É um conselho para o crítico, que ambiciona certa objetividade, e para qualquer leitor, cuja ambição não é menor: ambos querem entender a obra. Qualquer que seja a nossa situação – a de crítico, apreciador ou fruidor –, se queremos ter uma experiência verdadeira da arte, uma vivência erótica da arte, é preciso deixar-se atravessar pela obra como o artista se deixa atravessar pelo mundo quando cria.

RESUMO

O artigo trata da interpretação da arte nas várias abordagens: a formalista, a semiótica, a estruturalista, a psicanalítica e a hermenêutica. Por entendermos a obra de arte como metaconteúdo, forma no conteúdo (*Gehalt*: Gestalt + Inhalt), ponderamos que

13 BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques*. Paris: La Nouvelle Revue Française.

quaisquer leituras que a reduzam a mero assunto ou formalismo a anulam como arte. A interpretação é analisada tanto na linguagem naturalista ou narrativa, passando pela representação e pela apresentação (arte conceitual e pós-moderna), quanto na inserção da obra no tempo e na cultura. Consideramos ainda a interferência do artista e do público. O campo hermenêutico é aqui privilegiado porque permite muitas leituras, permite abordar a obra sem destruí-la, proporcionando ao espectador uma experiência reflexiva e erótica da arte.

Palavras-chave: Arte e Sentido. Interpretação artística. Crítica de Arte.

ABSTRACT

This article is about interpretation of art from different points of view: the formalist, the semiotics, the structuralist, the marxist, the psychoanalytical and the hermeneutic. Since we believe art is meta-content, form in content (Gehalt: Gestalt + Inhalt), we think that any reading that reduces is to a mere subject or to a formalism would destroy it. Interpretation is analysed by using the naturalist or in the narrative language, by means of representation and presentation (Conceptual Art and Postmodern Art), as well as insertion of the work of art in time and culture. The hermeneutic field is privileged because it takes the work of art in its ambiguity, allowing a wide range of readings. It also lets us approach the work of art without destroying it, enabling the spectator to have an erotic and reflexive art experience.