

O problema da interpretação das obras de arte no pensamento de Arthur Danto¹

Charliston Pablo do Nascimento

Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professor assistente do curso de Filosofia da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

pablonascimento01@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo pretende apresentar o conceito de interpretação das obras de arte no pensamento dantiano. Em um primeiro momento, abordaremos a relevância do conceito de interpretação das obras de arte, principalmente na era pós-histórica da arte. A seguir, apresentaremos a concepção dantiana de interpretação de superfície e sua crítica às correntes hermenêuticas como afirmadoras de klédons teóricos. Por fim, questionaremos os problemas concernentes à relação entre a tese da interpretação de superfície e supremacia da autoridade do autor para a filosofia da arte de Danto.

Palavras-chave: Arthur Danto; obras de arte; klédons teóricos; interpretação de superfície; interpretação profunda; *Brillo Boxes*.

The problem of the Interpretation of artworks in Arthur Danto's thought

Abstract: This paper intends to expose the concept of interpretation of artworks in Danto's thought. In a first moment, we'll approach the importance of the concept of interpretation of the artworks, mainly in the Post-historical era of the art. After, the paper presents the Dantian conception of surface interpretation and the replication of the hermeneutical currents as the affirmation of theoretical kledons. Finally, we will question the problems concerning the relationship between the thesis of surface interpretation and the supremacy of author's authority for the Dantian philosophy of art.

Key-words: Arthur Danto; artworks; theoretical kledons; surface interpretation; deep interpretation; *Brillo Boxes*.

Introdução

Identificar ou interpretar um objeto como obra de arte não é tarefa simples. E podemos encontrar diversos eventos para exemplificar essa afirmação. Obviamente, essa sentença pode ser em princípio questionada por uma pessoa que ao ser confrontada com a nossa frase replicasse: 'Não é assim tão difícil. Pois identifico no Davi de Michelangelo uma obra de arte, e interpreto que o seja em razão de o artista ter esculpido no mármore a imagem fidedigna e detalhada de um belo jovem.' Trata-se, de fato, de uma boa justificativa, e não raramente encontramos esse tipo de exemplificação no cotidiano, principalmente quando reforçam as características das obras de períodos ou estilos emblemáticos da história da arte, como a realização realista de um retrato em um desenho ou pintura, ou quando os exemplos se valem da referência a autores já consagrados ao *status* de mestres da arte, como Van Gogh, Salvador Dali ou Pablo Picasso. Não raras vezes podemos nos confrontar com a afirmação de que antes de chegarem ao estilo que os consagraram,

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



esses mestres da arte moderna foram exímios retratistas. E não raras vezes nos deparamos com a ideia de que para um jovem se tornar artista ele precisará antes alcançar o domínio da reprodução de uma imagem, para tão-somente depois ser capaz de afirmar seu próprio estilo.

Considerações desta ordem, muitas vezes, podem colocar em questão a afirmativa da dificuldade de se identificar ou interpretar algo como sendo uma obra de arte. Mas basta-nos remetermos a outros exemplos do nosso cotidiano, e principalmente quando os exemplares se referem ao universo das artes contemporâneas, para novamente nos depararmos com a complexidade do problema. Três casos simbólicos, aliás, ocorreram recentemente no Brasil e se tornaram grandes temas de debate público, o que demonstra a relevância de nosso tema.

O primeiro caso, diz respeito à interrupção abrupta e ao fechamento de uma exposição intitulada *Queer Museu*, no Santander Cultural de Porto Alegre, que reunia obras de artistas contemporâneos já consagrados no mundo das artes – mas nem sempre conhecidos do grande público – e cujas obras se tornaram alvo de diversas manifestações e, mesmo, acusações de crimes como incentivo à pedofilia e à zoofilia ou o desrespeito ao cristianismo. O segundo caso, acusado não mais de incentivo, mas pedofilia propriamente dita, diz respeito a uma performance do artista Wagner Schwartz, no MAM de São Paulo, cujo trabalho fazia referência à escultura maleável *Bicho*, de Lygia Clark. Na performance, o artista se apresentava nu e sujeitava seu corpo às possíveis interações que o público quisesse lhe moldar, tal como ocorre com a escultura de Clark. Sua obra se tornou alvo da polêmica após uma criança, acompanhada da mãe, ter visto e interagido com a obra, tocando o pé do artista. Por fim, em terceiro lugar, e também alvo de grande debate público, o outro episódio ocorreu quando o atual prefeito de São Paulo, João Doria, valendo-se do projeto *São Paulo, cidade limpa*, determinou que o maior corredor de grafites do mundo, na rua 23 de maio, fossem cobertos com tinta cinza a fim de restaurar a cor original.

Pode-se afirmar que em todos os três casos, descritos acima, tenha havido uma forte motivação de ordem política na manipulação de informações e no fato de terem conseguido dar às acusações uma dimensão pública de grande impacto. Entretanto, é justamente no debate consecutivo a esse impacto inicial que podemos denotar a complexidade da nossa primeira afirmativa neste artigo. Embora o empenho de estudiosos e profissionais da arte em demonstrarem o caráter especificamente artístico das exposições, não foram raras as manifestações que identificavam aqueles trabalhos como não sendo obras de arte ou, ainda, de outras que as acomodavam como algum tipo de arte, mas ruins e criminosas, em razão de as interpretarem a partir de algum suposto paradigma – que tinham ou pensavam ter – acerca da boa realização de uma obra de arte e dos temas que podem ou devem ser abordados nas obras de arte.

Muitos outros exemplos da complexidade da identificação ou interpretação das obras de arte, principalmente contemporâneas ou, em menor grau, também obras modernas, poderiam ser aqui citados e em distintos contextos. Em todos eles, entretanto, identifica-se a relevância do problema da interpretação. É da mesma ordem, por sinal, o episódio em 2015 no qual a equipe de limpeza de um museu italiano retirou de exposição uma instalação artística porque haviam confundido a obra com lixo, ou, em épocas anteriores, de a equipe da alfândega estadunidense ter taxado a importação da escultura abstrata “Pássaro voando”, de Brancusi, porque pensavam tratar-se de uma pilha de metal industrial.

Podemos afirmar, destarte, que a complexidade da identificação e interpretação das obras de arte ocorre de modo mais característico quando diz respeito a trabalhos contemporâneos, quando a complexidade de estilos e possibilidades criativas se manifestam de maneira mais emblemática. É curioso observar, contudo, que encontramos na filosofia da arte contemporânea de Arthur Danto uma concepção teórica



que ao mesmo tempo problematiza, mas também radicaliza, a complexidade dessa característica artística da contemporaneidade, e, por outro lado, ainda propõe a oferecer uma teoria da identificação e interpretação das obras de arte dentro desse contexto. A seguir, vamos expor brevemente essas duas considerações dantianas a respeito do caráter artístico contemporâneo e da identificação e interpretação das obras de arte para, a seguir, debatermos um dos pontos elementares de sua tese a interpretação: o conceito de *surface interpretation* (interpretação de superfície).

1. Fim da arte, Arte pós-histórica e o conceito de Incorporação de significado.

Em sua filosofia da arte, Danto identifica a complexidade própria da arte contemporânea como uma espécie de condição histórica à qual a arte haveria necessariamente de chegar, e em razão da própria essência da arte.

Segundo o pensador de Ann Arbor, determinados objetos podem gozar uma espécie de dupla ‘cidadania’, no sentido de participarem de duas formas de ‘comunidades’ distintas – o que, por sua vez, também implica significados diferentes e conformes ao sentido atribuído por cada uma dessas comunidades. Este é o caso, por exemplo, da água. Enquanto objeto do campo da química, ela consiste em uma substância formada por duas moléculas de hidrogênio e uma de oxigênio. Contudo, a esse mesmo objeto pode ser atribuído um significado bastante diverso, como ‘água benta’, na comunidade religiosa que faz o uso – e a significação – desse emprego simbólico para o objeto água. Em ambos os casos, a química e a religião, o mesmo objeto ocupa significações próprias, específicas àquela comunidade, e cujo significado só pode ser atribuído com eficácia dentro daquele campo. Para Danto, este também é o caso dos objetos aos quais intitulamos obras de arte.

De acordo com o pensador estadunidense, o que torna um objeto uma obra de arte não se dá na materialidade do objeto. Não é o fato de consistir em pinceladas de tintas de diferentes cores distribuídas ao longo de uma superfície, p.ex., uma tela, o que torna uma pintura em tela uma obra de arte. Ser uma pintura em tela não designa, por si só, ser uma obra de arte. Tampouco ser uma pintura. E a mesma reflexão poderia ser atribuída caso fosse feita em mural, ou consistisse em uma madeira talhada, etc. Obras de arte, para Danto, são entidades complexas, e o que faz com que um objeto possa vir a constituir uma obra de arte ocorre ao se incorporar sobre o objeto um significado artístico, deslocando-o da comunidade de objetos comuns para aquilo que o autor denomina mundo da arte.

De acordo com Danto, as obras de arte possuem uma espécie de designação própria, atribuída pelo emprego do verbo ser, como espécie de fator identitário para um significado que o objeto passa a apresentar, um *é* da identificação artística. Afirmar ‘este mictório *é* uma obra de arte’ consiste em tarefa similar à de se afirmar ‘esta água *é* benta’. Trata-se da atribuição de uma nova identidade para aquele objeto, que a partir de então passa a compartilhar de um mundo distinto àquele que lhe seria atribuído em um significado cotidiano. E o que torna esse *é* da arte possível se dá no fato de ele se validar em uma atmosfera de teoria e história da arte. Ser arte *é*, nesse sentido, representar um conhecimento, ou, dito de outra maneira, para ser uma obra de arte um objeto deve passar a incorporar um significado que se fundamenta nessa comunidade que o poderá interpretar a partir dos conhecimentos próprios que se dão naquele meio, posto que participar de um mundo consiste ter domínio dos conhecimentos daquele mundo.

Danto assinala que essa característica é essencial para a identificação e interpretação de obras de arte, independentemente da época ou estilo em que as obras foram feitas. Contudo, por outro lado, o pensador estadunidense observa que essa conclusão somente pôde ser elaborada em razão de um fator empírico do universo das artes: primeiramente, o fato de a arte moderna ter colocado em questão o problema da



natureza da arte em razão das rupturas e inovações que impetraram no mundo da arte a partir do fim do século XIX; e, segundo, porque em consequência a esse primeiro momento, e novamente no universo da própria arte, a partir dos anos 1960 as obras conduziram essa reflexão acerca da natureza da arte ao encontro da própria materialidade dos objetos que constituíam as obras, quando artistas apresentaram como obras de arte objetos indiscerníveis dos objetos do cotidiano. Em reação a obras desse feitio, questionamentos como ‘isto é arte?’ ou ‘o que torna possível esse objeto ser uma obra de arte?’ tornaram-se reações comuns e provocadas pela própria constituição desses trabalhos artísticos.

Este é o caso, por exemplo, das *Brillo Boxes* de Andy Warhol, obra emblemática para a reflexão dantiana acerca da natureza filosófica da arte. Fac-símiles das caixas de papelão de remessa das esponjas de aço da marca Brillo, a obra de Warhol, exposta na Stable Gallery, de Nova Iorque, em 1964, eram quase idênticas às originais, exceto pelo fato de serem feitas de madeira compensada e pintadas à mão. Entretanto, não se distinguem de qualquer outro modo das caixas de Brillo estocadas nos depósitos de supermercado, de modo que plausivelmente tenha causado em parcela significativa do público a sensação de estarem não em uma galeria de arte, mas em um depósito de caixas. Para Danto, dois fatores chamavam a atenção para aquele trabalho: 1) a obra não se parecia com qualquer outra da história da arte, nem tampouco a sua constituição poderia remeter a uma analogia entre sua forma e às de outras realizações artísticas. E, por outro lado, ao mesmo tempo as *Brillo Boxes* se assemelhavam demasiadamente com as caixas de remessa Brillo nos depósitos de supermercado; 2) Exceto raras exceções, a obra de Warhol foi prontamente aceita como arte pela maior parte da comunidade artística, como museus e galerias, críticos de arte e outros membros detentores de conhecimentos ou participação naquele meio.

A resposta a essas duas questões conduzem Arthur Danto a uma dupla formulação teórica. A primeira, diz respeito à teoria como é identificador de um objeto como obra de arte. Tendo sido as *Brillo Boxes* eleitas candidatas à apreciação pública, e não sendo elas quase perceptualmente indiscerníveis das caixas de Brillo dos supermercados, o que as torna obras de arte, detentoras de uma função de ordem interpretativa, passíveis de apreciação e possuidoras de um valor no mercado de arte, ao passo que as suas quase indistinguíveis caixas nos depósitos de supermercado quase sempre são encaminhadas para o lixo ou para a reciclagem, servindo apenas para o transporte atacadista de esponjas de aço daquela marca? Como a diferença não pode ser fundamentada em fatores puramente materiais, já que o fato de uma ser de madeira compensada e pintada a mão e a outra de papelão e impressa em escala industrial não justifica essa distinção, Danto atribui, como visto anteriormente, que apenas o âmbito teórico justifica a diferenciação. Sejam obras de grande ou pequena valia, realizadas com pouco ou muito esmero e virtuosismo técnico, constituam ou não uma grande obra de arte, tais fatores são menores ao questionamento do filósofo de Ann Arbor no que concerne à questão principal: as *Brillo Boxes* são, de algum modo, uma obra de arte, dotadas de uma atmosfera de teoria artística, enquanto as caixas de remessa da marca Brillo nos supermercado são apenas caixas de remessa da marca Brillo.

A resposta à segunda questão, que não é de todo distinta à primeira, diz respeito à razão de as *Brillo Boxes* terem sido aceitas como obras de arte pelo mundo da arte. Por que foram aceitas como obras de arte, ao invés de descartadas por representarem apenas uma piada de mau gosto ou um acinte contra a seriedade do meio artístico? Por que esse meio, já tão profissionalizado e distante das manifestações dadaístas do início do século XX, aceitou em 1964 uma obra de Warhol com esse feitio, quando esses últimos sequer aceitaram *Fountain*, o mictório *ready-made* de Marcel Duchamp, em uma exposição intitulada justamente no *Salão dos Independentes*, no ano de 1917? Para Danto, a resposta a essa interrogação conduz ao segundo caráter emblemático das *Brillo Boxes* em sua filosofia. A obra de Warhol, bem como de parcela significativa do mundo da arte dos anos 1960, como o minimalismo, a arte conceitual, o movimento *Fluxus*, a música



de John Cage e a dança de Merce Cunningham, bem como a aceitabilidade que sofreram por parte de críticos, público e teóricos da arte, representam uma espécie de momento em que a arte chegou à sua autoconsciência filosófica ou, mais precisamente, à consciência de que a natureza da arte se encontra em sua atmosfera de teoria artística, e não propriamente nos objetos até então denominados artísticos em razão de aspectos de sua materialidade.

Inspirado na concepção hegeliana do fim da arte, e na afirmativa de Heinrich Wölfflin de que nem tudo é possível em todos os tempos, Danto compreende que a chegada empírica da arte a uma autoconsciência filosófica na década de 1960 consiste na chegada ao fim de uma narrativa histórica, ao que intitula fim da arte. Não se trata, diferentemente de Hegel, de a arte ter chegado ao seu acabamento como espécie de saber elevado no processo dialético da história, vindo a ter seu lugar de destaque ocupado por outro campo do saber (o que também não significa que obras de arte deixariam de serem feitas), mas, diferentemente, de a arte ter chegado, no próprio âmbito de sua produção, ao momento em que suas obras passaram a se identificar com o caráter filosófico da obra de arte, afirmando essas mesmas obras o seu valor em razão de seu caráter teórico, e não mais a partir do feitiço material do objeto que as constitui.

Segundo Danto, em seu artigo “O Fim da Arte” (2014, p.129-143), a história dessa atividade foi construída a partir de concepções teóricas, sendo estas responsáveis, em suas respectivas épocas, por determinarem os paradigmas da identificação e do juízo crítico sobre as obras. É este o caso, por exemplo, da era mimética das artes, quando as produções artísticas eram identificadas a partir da boa capacidade de os artistas imitarem a realidade, e cujo desenvolvimento progressivo perdurou até o advento de novas tecnologias como a máquina fotográfica, no século XIX, capazes de mimetizar com maestria superior ao olho humano a realidade imagética exterior. É também este o caso, para Danto, da teoria da arte como expressão, cujo nascimento é oriundo do momento em que os artistas passaram a competir com as novas tecnologias e, logo em seguida e em consequência dessa empreita, passaram a questionar acerca da real natureza do trabalho artístico, inaugurando uma crise nos próprios juízos de identificação e interpretação das obras de arte a partir dos acalorados debates e movimentos artísticos que seguiram ao advento dessa nova concepção, como o pós-impressionismo, o fauvismo, o cubismo, o dadaísmo, o construtivismo e as demais vanguardas artísticas.²

A chegada ao fim da arte representa, diferentemente, a superação desse processo histórico das concepções teóricas – ou narrativas – cujos determinantes de identificação e interpretação se ancoravam na materialidade das obras, como a expressividade ali manifesta ou a capacidade de imitação transmitida pelo artista, para tomar como pressuposto essencial da arte o caráter teórico de seu *é* identificador e o significado proposto pela obra. Vale observar, por sua vez, que concomitante a esse processo de chegada da arte à sua autoconsciência filosófica não adveio, para Danto, um fim das produções artísticas, mas tão só de suas narrativas enquanto teorias determinantes para a identificação e interpretação das obras. E que, para Danto, posterior a esse período de chegada de autoconsciência filosófica, ocorrido na década de 1960, passou a vigorar no mundo da arte uma era de plena liberdade artística, na qual todo objeto pode vir a ser eleito obra de arte, ao que o pensador de Ann Arbor intitula era pós-histórica da arte. Para Danto, é nesse momento de total multiplicidade de estilos, técnicas e proposições artísticas que a arte atualmente se encontra, e justamente em razão desse pluralismo se justificaria o sustento de que a arte atual não se encontra mais em um estilo subsequente ao moderno, mas numa outra era da arte: a de sua pós-historicidade.

Cabe aqui, contudo, uma interrogação: sendo a obra de arte definida – e, portanto, identificada e interpretada – a partir de seu caráter teórico, como saber quando uma obra foi bem realizada? Como deve ser consumada a interpretação de uma obra de arte? Segundo Danto, ser uma obra de arte consiste em o objeto responder



a dois fatores: 1) ser sobre algo e 2) incorporar o seu significado na obra. Dito de outra maneira, consiste na atribuição de uma característica identitária sobre o objeto que o torna obra de arte, distinguindo-o de sua caracterização anterior, qual seja, de mero objeto. Consequentemente, a interpretação – e mesmo a crítica de arte – decorrem de o intérprete avaliar se e/ou como o significado foi incorporado na obra, isto é, se a adequação entre o objeto e o significado que se pretendeu incorporar foi eficaz. Obviamente, essa afirmação incide em uma questão mais complexa, qual seja, a da definição daquilo que Danto compreende como interpretação. Abordaremos e problematizaremos, a seguir, um desses aspectos de sua teoria filosófica da arte, ao que o autor intitula *surface interpretation* (interpretação de superfície), e como ela se apresenta em contraposição às concepções hermenêuticas da interpretação das obras de arte.

2. Cledomancia como arte divinatória.

Adivinhações ou artes divinatórias são atividades que procuram determinar o significado oculto por trás de eventos comuns, de modo a predizerem comportamentos, pensamentos, sentimentos, episódios futuros ou os cuidados com os quais se deve tomar conta o intento de se alcançar algum fim, sendo este, com obviedade, um objetivo almejado por aquela pessoa que buscou naquele procedimento alguma realização particular. Sinonímia das profecias, intuições e previsões, toda divinação comunga de características relevantes para se compreender a visão de mundo por meio da qual interpretam o mundo. Primeiramente, a presença de um elemento ou ente oculto como regente de nossas ações e comportamentos; a seguir, a existência de orientações dadas por essa entidade como guia para uma boa vivência ou destino; e, por fim, a necessidade de métodos (de saber) e intérpretes (detentores dessa sabedoria) cuja função é traduzir as prescrições que nos são dadas pelas entidades ocultas. Nas concepções divinatórias, os métodos determinam que aquela atividade seja um tipo de saber, e os seus intérpretes os detentores desse conhecimento, não vindo aqui ao caso as distinções dessa detenção do saber ou dos seus métodos e a de outras atividades humanas ditas mais ‘pés no chão’ ou, para sermos mais precisos, não suprafísicas.

Na perspectiva das adivinhações, uma pessoa não existe à parte de um ou mais entes que pré-escrevem certo por linhas tortas – e o emprego do termo ‘tortas’, aqui, justifica a razão de ser da complexidade e mistérios que envolvem as divinações, seus métodos e a atividade dos intérpretes – o seu destino. Contemplando uma analogia com a poeticidade trágica, sob a perspectiva divinatória eu existo como aquele cujos atos não respondem apenas a um querer ou pretensão de autonomia, mas como aquele que ao existir e ao agir está apenas a cumprir ordens, sem saber quem ordena e o porquê das ordens.³ É nesse sentido, por exemplo, que a astrologia, a quiromancia, o augúrio, o i-Ching, os búzios, a cafeomancia e o tarô representam métodos divinatórios, ao passo que a consulta a esses métodos funda a razão de ser dos seus detentores de saber e intérpretes: faço um hexagrama do I-Ching para consultar as condições de uma viagem que pretendo fazer, solicito ao astrólogo uma sinastría para saber se uma relação amorosa de Sagitário e Escorpião tende a obter sucesso, consulto horóscopo, búzios, quiromantes, mães e pais de santo, e assim por diante, com o objetivo de encontrar outros indicativos para o futuro. Nas adivinhações, temos manifesto o sentido dos vocábulos latinos *orare* (falar) e *culus* (meios ou instrumentos) como desígnios de uma fala que solicita mecanismos mediadores, isto é, traduções, cuja função é tornar legível ao consultante a fala transmitida de modo obscuro pela divindade.

Deve-se ter em consideração, entretanto, que embora em nossa época atual as mais diversas atividades de adivinhação participem do cotidiano das mais diversas culturas, dando a compreender a existência de um multiculturalismo divinatório, todavia todas as divinações possuem uma origem e significação que são bastante particulares a uma cultura específica e às suas respectivas crenças. Não podemos, assim, alienar a precedência iorubá dos búzios e sua ligação com religiões de origem afro, o i-Ching como manifestação



da cultura chinesa antiga, o tarô e sua relação com a Itália do século XV, ou a origem multicultural da Quiromancia, cujos relatos remontam desde a Índia, Egito, Mesopotâmia à Pérsia. Diferentemente destes, contudo, há ainda as atividades divinatórias que se extinguíram ao longo do tempo, seja em razão da morte de determinadas culturas – e respectivamente de suas crenças – bem como por não terem sofrido adaptações que lhes pudessem conferir *status* na contemporaneidade. É este o caso da adivinhação grega antiga chamada “cledomancia”, cuja incidência hoje é bastante rara e desvirtuada de sua origem, e cuja etimologia grega *kledon* designa ‘rumores’ ou ‘presságios’. Grosso modo, a arte divinatória da cledomancia versava numa adivinhação bastante popular nos oráculos apolíneos de Esmirna e no santuário de Hermes em Faroé, e seu rito consistia em uma atividade na qual uma pessoa, ansiando por um conselho divino, comprimia uma moeda dentro da mão de uma estátua referente à divindade enquanto pronunciava no ouvido do ídolo a questão para a qual desejava uma resposta. Ressalta-se: fazia-o com os próprios ouvidos tapados. A resposta à questão interrogada seria obtida logo em seguida, quando aquela pessoa, retirando-se da ágora, destaparia os ouvidos e encontraria a resposta da divindade nas primeiras palavras humanas que viesse a ouvir. Notadamente, aquilo que a pessoa haveria de ouvir não seria uma resposta clarividente, nítida ou objetiva à pergunta realizada durante o rito, mas, tal como em outras ações oraculares, ouviria algo obscuro do passante que, sem saber participar de um rito divinatório, diria as coisas comuns tal como dizemos em nossa realidade cotidiana, quase sempre ou nunca tendo ciência de estarmos a participar de alguma outra atividade. Tal como afirma SZÁSZ (2008, p.3), “a pessoa que diz o *klêdon* é um participante em certa situação, mas esta pode ser uma situação cotidiana, ou uma circunstância inspiradora”, nada correspondendo aos interesses daqueles que participavam do rito ativamente. E justamente por não haver esse conhecimento de sua participação no rito é que a sua fala aparentemente não corresponderá à pergunta feita por aquele que se valeu da cledomancia. O que fala o *klêdon* é aquele que está sendo empregado pela entidade para transmitir um dito obscuro, tencionando assim a necessidade daquele que detem o saber do método: “a pessoa que interpreta o *klêdon* é um iniciado”, reitera Szász, “o profeta intuitivo, o artista, alguém que em vários planos de conhecimento pode iluminar o significado mais profundo de expressões e declarações simples”.⁴

3. Klêdons teóricos, ou interpretações profundas das obras de arte.

Em seu artigo “Interpretação profunda”, presente na obra “O descredenciamento filosófico da arte” e traduzido para a língua portuguesa pelo Prof. Dr. Rodrigo Duarte, o filósofo estadunidense Arthur Danto se vale do exemplo dos *klêdons*, acima descritos em sua natureza mística e mítica, como um mote para refletir a natureza das correntes hermenêuticas na interpretação das obras de arte (ao que intitula *deep interpretation*, ou interpretação profunda), e também para delas se distanciar ao propor uma interpretação de superfície (*surface interpretation*). Está em jogo nesta proposta, para Danto, distanciar a sua concepção filosófica da interpretação da multiplicidade interpretativa oriunda das correntes hermenêuticas, salientando deste modo o caráter constitutivo de sua tese do essencialismo histórico. Para esta tese, o mundo da arte é interpretado como o discurso de razões institucionalizado, apreendendo para a significação das obras de arte que elas sejam expressões simbólicas, dependentes de um conjunto de razões que lhes imprimam um caráter distinto de meras coisas. Enquanto uma coisa é uma coisa por natureza, as obras de arte, segundo o pensador estadunidense, o são em vista de um *é* identificador próprio, uma predicação que metaforiza sobre a coisa uma significação dentro do sistema de discursos de razões, devendo a coisa corporificar esse significado se interpretada sob esse sistema que a transfigura em obra de arte. Entretanto, embora pensado como um conceito singular, o mundo da arte é um complexo que difere conforme os discursos, as culturas e a história, exigindo de seus membros a atenção a esses fatores e, também, de que a pluralidade de discursos não incide subjetivações interpretativas. Para Danto, destarte, a interpretação da obra de arte



é correta quando inferencial (no sentido de ser restrita aos critérios de verdade e falsidade) e de superfície (na qual a interpretação é referente às razões do agente), devendo o intérprete compreender como seu objetivo primeiro interpretar a obra como a incorporação do significado e, enquanto avaliador, ajuizar se o significado foi bem incorporado na obra. Deste modo, é com o objetivo de dar um caráter não infinito ou subjetivo à sua concepção teórica da interpretação que Danto se valerá da problematização da hermenêutica. Cito-o, em “A apreciação e a interpretação de obras de arte”:

A teoria crítica moderna parece subscrever uma teoria da interpretação interminável, quase como se a obra, no final das contas, fosse um tipo de espelho no qual cada um de nós vê algo diferente (nós mesmos) e onde a questão da imagem *correta* do espelho não pode fazer sentido [...] Seus desprezados intérpretes veem obras como signos, sintomas, expressões de realidades ulteriores ou subjacentes, estados [...] que exigem que o intérprete seja o mestre de um ou de outro tipo de código: psicanalítico, gráfico-cultural, semiótico ou o que seja. Com efeito, os seus intérpretes se dirigem às obras no espírito da ciência, e pode bem ser que a infinidade das interpretações textuais derive da infinidade das perspectivas científicas sob as quais a obra de arte pode ser vista. (DANTO, 2014, p.79-80)

Na passagem acima, observa-se que para Arthur Danto o problema da interpretação se expõe em dois aspectos, primeiro pela autoridade do intérprete na interpretação de obras de arte, posto fundarem uma interminabilidade de opções interpretativas, e a seguir e em consonância com essa primeira apreensão, também pelo fato de tais perspectivas se valerem das mais distintas concepções teóricas e métodos para interpretar as obras de arte. Tais interpretações, para Danto, ao se aprofundarem no emprego de concepções teóricas diversas para pensar a arte, ao invés de pensar a arte a partir dos seus critérios propriamente artísticos, instituiriam tal como nos klêdons uma outra fala, obscura, instituindo para a arte uma atmosfera análoga à do oráculo e seus mistérios. Deste modo, a cledomania possui, para Danto, uma função ao mesmo tempo simbólica no que diz respeito ao advento de tais correntes como, ainda, por denotar uma ironia relativa às interpretações que não se amparam na autoridade do autor no seu papel primordial de designar conscientemente o discurso contido nas obras de arte das quais é ele o autor. Ao descrever a adivinhação cledônica, o pensador estadunidense está interessado não tanto com o seu caráter mítico dos klêdons, e sim com o fato de que a resposta dada pela divindade à pergunta não se apresentaria de modo claro no discurso contido pela primeira frase ouvida por aquele que buscava uma resposta para a sua interrogação. Em consonância com o que expusemos anteriormente, segundo Danto, após consultar o oráculo aquele que fizera a consulta provavelmente ouviria não uma prescrição clara, tal como ‘faça isso’ ou ‘lhe ocorrerá aquilo’, mas discursos de significação diversos à sua pergunta, porém, aos quais o interrogador deveria de todo modo imputar uma relação de significado. Por exemplo, afirma, ao destapar seus ouvidos o interrogador provavelmente ouviria “um passante resmungando sobre o preço do azeite de oliva quando a mensagem dita ao ídolo desejava saber se Dafne realmente se importava com ele” (2014, p.90). Nestes casos, e tal como em outras formas de divinação, um mediador (ou intérprete) haveria de ser convocado para mapear o texto a ser interpretado e lhe conferir um texto adicional ao texto original, a fim de configurar um sentido relacional em que aquele que procura a mensagem da entidade possa compreender o dito dessa entidade. Para Danto, deste modo, a cledomania seria uma espécie de arqueo-hermenêutica, visto que a identidade divina se apoiaria em elocuições interpretativas que significam mais do que o falante se dá conta. Afirma DANTO:

A adivinhação, como os oráculos e argúrios em geral, caiu em desuso, mas os klêdons e a forma de interpretação que eles exemplificam desempenham um papel considerável na moderna teoria hermenêutica, na qual lidamos com símbolos que [segundo Ricoeur], ‘dizem mais do que dizem’. Ocorre um klêdon, portanto, quando ao dizer *a* um falante diz *b* (ou quando, ao desempenhar uma ação significativa *c*, um agente faz *d*) e quando as estruturas ordinárias para compreender *a* não revelam para o ouvinte que *b* também está sendo dito; mas o falante também não está totalmente cômico de que está dizendo *b* quando diz *a* (os falantes não tem autoridade sobre o que estão dizendo quando dão voz a klêdons) (2014, p.90; grifos do autor).



A citação acima é de grande valia para o entendimento do significado dos klêdons e das implicações dos discursos aos quais poderíamos chamar kledônicos, bem como para a simbologia a que podem servir tendo por objetivo o esclarecimento dantiano do conceito de interpretação profunda das obras de arte. Segundo a passagem:

- a) o klêdon não pode ser interpretado como um discurso direto, tal como ocorre em comunicações cotidianas, nas quais dizemos *a* designando *a* e somos interpretados como tendo dito *a*. Por exemplo: a afirmação ‘Vai chover mais tarde’ designa tão só que o falante afirmou que ‘Vai chover mais tarde’;
- b) o klêdon implica que por trás de uma fala *a* exista um significado oculto *b*: O dito ‘Vai chover mais tarde’ contém um significado obscuro ‘X’;
- c) o significado do klêdon está na interpretação *b* oriunda de um dito *a*: ‘X (isto, isso e aquilo)’ está contido em ‘Vai chover mais tarde’;
- d) o falante de um klêdon diz *a* designando *b*, mas só está cômico de *a* e de seu significado *a*: ‘Vai chover mais tarde’ designa ao falante que ele afirmou que mais tarde irá chover.
- e) a interpretação *b* do klêdon oriundo de um dito *a* é mediada por um detentor do saber kledônico (p.ex., um sacerdote): ‘X significa que em relação à sua consulta podemos concluir isto, isso e aquilo’ está contido em ‘Vai chover mais tarde’;

Para Danto, como dito anteriormente, o exemplo dos klêdons não se limita tão-somente ao universo da adivinhação, e isso em certa medida se faz implícito pelo fato de o pensador estadunidense ter reduzido, em seu artigo, a atividade divinatória da cledomania à divindade de Hermes. Na mitologia grega, dentre diversos outros atributos como a fertilidade e a magia, o mito de Hermes era também o mensageiro dos deuses, a quem os gregos atribuíam a origem da linguagem e da escrita. A hermenêutica, cujo termo faz referência a Hermes, teria em seu termo primeiro uma atribuição que estaria para além da concepção de estudo da interpretação de formas verbais e não verbais, de tornar compreensível, esclarecer ou interpretar, e sim, para os gregos antigos, estabelecer uma referência a uma sentença dos deuses que necessitaria de uma interpretação para ser apreendida corretamente. Nesse sentido, os klêdons – relacionados à hermenêutica enquanto atividade de interpretar – consistiriam nesse ato de revelar de uma sentença obscura o seu significado. Mas, em um âmbito mais preciso de análise, seria correto afirmar uma analogia entre essa forma de interpretação divinatória e as interpretações hermenêuticas?

Em ‘Interpretação profunda’, de maneira um tanto polêmica e contudo sem delongar os fundamentos de sua crítica ou especificar o domínio e limite filosófico desta, Danto afirma a existência de aspectos kledônicos em determinadas atividades, como a escrita automática surrealista (deixar o inconsciente agir sobre a escrita consciente), a interpretação de episódios religiosos (a criança nascida pela Virgem não é realmente dela), ou o uso de cifras e códigos em comunicações de guerra (o locutor de rádio alemã que por meio de elocuições antissemitas que sua audiência cria estar ouvindo comunicava aos aliados posições militares), mas também em concepções teóricas, como o materialismo histórico, a psicanálise, o comportamento ilógico, o estruturalismo, e mesmo a filosofia da história de Hegel, tendo em vista praticarem, segundo a interpretação de Danto, uma interpretação profunda na qual os discursos passam a ser subjugados por métodos que lhes são outros. Nas exemplificações de Danto, para citar algumas, Marx e Engels não aceitariam acriticamente as descrições e explicações espontâneas das pessoas, posto que ao afirmar ou fazer *a*, independente do que faça ou diga, uma pessoa está a fazer ou dizer *b*, e este *b* deve ser entendido nos termos da posição de classe que o falante ocupa. Em Freud, a leitura kledônica de uma ação ou de uma elocução poderia ser observada na distância entre o pensamento manifesto ou na conduta de uma pessoa, e sua redescritção com referência à sua forma latente. Em Hegel, sua filosofia da história traria



à tona uma concepção kledônica ao estipular que a razão deve de algum modo ser interpretada como agindo por meio das ações dos homens para atingir fins ou um fim, que não pode advir de outro modo, mesmo que os agentes secundários da realização histórica estejam totalmente desavisados sobre o grande esquema no qual figuram.

Tais analogias entre as afirmações de um conteúdo interpretado hermeneuticamente e o significado oculto/kledônico por trás desses conteúdos, embora possam apontar para alguns problemas teóricos de interesse para a teoria da interpretação, por outro lado incorrem em alguns perigos, por exemplo, se aplicados à própria filosofia da arte de Danto. Afinal, em uma analogia com o mundo da arte poder-se-ia questionar não apenas os artistas que ao pintarem obras miméticas, expressionistas ou formalistas estivessem ao invés de transmitir um conteúdo de autoria manifestassem tão só um discurso de narrativas mestras da história da arte, mas, diferentemente, também aqueles que agissem conceitualmente em nome de uma chegada da consciência filosófica da arte à prática artística poderiam ser postos sob uma mesma questão. Que autoridade teria Andy Warhol sobre suas Brillo Boxes? Ademais, o próprio termo empregado por Danto para se remeter a tais concepções teóricas e suas interpretações, qual seja, interpretação profunda, pode ser contraposto ao emprego da analogia com os klédons. Voltaremos a essa questão no fim do presente texto.

4. Interpretação profunda e de superfície.

A questão kledônica enquanto atividade divinatória, como vimos anteriormente, diz respeito à interpretação de conteúdos ocultos, abstrusos, e embora tal intuito sirva para Danto como analogia para refletir a pluralidade de interpretações ou as correntes que se amparam nas diversas ciências e em seus conteúdos para interpretar obras de arte, por outro lado, ao sentenciar que estas correntes estariam a praticar uma interpretação profunda, mas não no sentido em que esta poderia designar interpretações sobre objetos difíceis de se compreender porque seriam eles próprios obscuros, algo que se poderia designar pelo termo profundo enquanto obscuridade, Danto parece incidir em uma contradição contra seu próprio objetivo.

Para se referir à interpretação profunda, Danto emprega o termo *deep interpretation*, isto é, faz uso do adjetivo *deep* como uma referenciação de distanciamento para com a superfície do discurso externalizado. Tais interpretações, deste modo, não colocariam em prática uma conexão profunda com a obscuridade e o caráter divinatório por trás dos discursos kledônicos e seus mistérios revelados, cujo termo a ser empregado corresponderia a *profundity*, mas, ao invés, um aprofundamento em torno do discurso externalizado. Não por acaso, o pensador estadunidense apresenta em contraposição às correntes hermenêuticas uma interpretação de superfície (*surface interpretation*), no sentido de que esta é o detalhamento daquilo que se apresenta como externo no objeto, nada tendo a ver com uma interpretação superficial (*superficial interpretation*) das obras de arte. Contrariamente, a *surfasse interpretation*, para Danto, afirma que o caráter descritivo da interpretação não se aprofunda para além do que é dado no âmbito externo. O que está em jogo enquanto problemática para a interpretação, portanto, não está nem na defesa de uma interpretação rasa ou superficial da obra, mas, por outro, tampouco parece que o real problema das interpretações profundas das obras poderiam ser representadas como analogias a interpretações ocultas.

Mas o que seria, afinal, esse caráter de superfície da qual a interpretação não poderia se afastar rumo às características mais profundas da interpretação? Sendo a obra de arte, para Danto, uma corporificação do significado sobre o objeto, o filósofo estadunidense concebe o ato de interpretar a obra de arte como uma atividade que deve se amparar no conteúdo atribuído pelo artista. Deste modo, afirma Danto, “entender o que um autor, considerado como agente e autoridade ao mesmo tempo, teria a intenção de dizer é central para a ordem de interpretação de superfície. Isto porque ele se encontra numa posição um pouco



privilegiada com respeito ao que são as suas representações ou, ao menos, em relação ao que são as suas representações de superfície” (DANTO, 2014, p. 87). Prossegue:

Assim como não há fim para a especulação crítica, não há termo para a interpretação. Mas o conceito de interpretação que estou buscando identificar tem pouco a ver com isso, embora a confusão entre ele e os trabalhos textuais da academia humanística tenha tendido a obscurecer as diferenças [...] e desprezam totalmente a referência à representação autoral. [A arte é um sistema flexível] e se for flexível o bastante para funcionar, as interpretações não poderão ser evitadas, e a autoridade será necessária se o sistema não atingir os extremos a ponto de não ser mais um sistema. Desse modo, é matéria de interpretação se o aborto é um assassinato, se é estupro quando um homem força o sexo sobre sua esposa relutante, se a teoria da evolução é realmente uma teoria científica [...] e em cada exemplo alguém ou algo é uma autoridade. [...] Então, entender o que um autor, considerado agente e autoridade ao mesmo tempo, teria a intenção de dizer é central para essa ordem de interpretação que, *exatamente por essa razão*, deve ser distinguida do tipo de interpretação hermenêutica ou a que chamo de interpretação profunda (2014, p.85-86; grifo do autor).

Observa-se, deste modo, que a concepção de interpretação de superfície em Danto diz respeito ao papel de autoridade do autor da obra, tal como se em analogia ao klêdon afirmássemos a autoridade do falante do klêdon em dizer *a* designando *a*, e a despeito de uma terceira pessoa interpretar de *a* um klêdon *b*. A teoria da interpretação, deste modo, deve para Danto ignorar possibilidades interpretativas que incidiriam uma perda da autoridade do autor em afirmar o significado da obra em razão de concepções terceiras, autoridades outras, analogamente ao que nas concepções míticas e místicas se daria uma interpretação de uma consulta oracular. A interpretação de superfície, deste modo, “é referente às razões do agente, ainda que não às suas razões profundas do agente” (92). Tal concepção afasta a interpretação da obra de arte não somente de possibilidades infinitas de interpretação, mas também, justificando em certo sentido a razão do uso das adivinhações *dia kledon* pelo pensador estadunidense, destitui da concepção das obras de arte uma analogia entre arte e emanção. Para Danto, a interpretação deve ser de superfície, pode ser certa ou errada, deve estar relativizada às culturas sem contudo ser relativista, e pode ser co-implicada com a apreciação por um fator bastante objetivo: a arte é um discurso direto, onde o dito *a* corresponde ao dito *a*. Nesse sentido, é bastante oportuna a explanação de MYLES e PEG BRAND:

A interpretação de superfície de uma obra de arte é uma declaração sobre o que o artista criou com base em suas intenções e outros estados representacionais, como suas crenças e desejos. A interpretação de superfície de uma obra de arte é, fundamentalmente, a interpretação pretendida pelo artista. Muitas vezes, o crítico deve confiar em reconstruções plausíveis das intenções do artista, a fim de aproximar a interpretação de superfície da obra. Tais reconstruções geralmente fazem uso do conhecimento histórico sobre o artista, sobre o contexto social em que ela trabalhou, sobre as tradições e convenções em vigor na época, e assim por diante. Sem acesso ao relato do artista sobre suas intenções, e evidências para acreditar que esse relato é confiável, a reconstrução crítica da interpretação de superfície nunca pode ser tomada como definitiva. No entanto, há com exatidão uma interpretação de superfície, embora ela nunca possa ser conhecida, e esta é a representação correta das intenções do artista (2012, p.72).⁵

Deve-se observar, assim, que aquilo que está em jogo para Danto, não se dá em vista de uma crítica a tais concepções teóricas no sentido de pretensamente reduzi-las a klêdons míticos e às atividades contemporâneas de adivinhação, embora não se possa negar que a sua comparação entre clodomancia e correntes hermenêuticas aparente esse caráter, por sinal prejudicial ao entendimento do que o autor procura designar por interpretação, mas em notar que para determinadas concepções teóricas haveria uma razão profunda por trás de nossas ações e comportamentos, e que estas se amparariam nesses fatores para interpretar a obra de arte. Diferentemente da interpretação de superfície, no que tange às interpretações profundas os aspectos de caráter ou personalidade do artista e do modo como atribui significações, por exemplo, e que não lhe seriam plenamente conscientes, possuem um valor diante o qual o próprio autor não possui privilégio ou autoridade no discurso de razão que realiza na criação artística. Fosse aquela a apreensão dantiana, seu próprio pensamento filosófico da arte incorreria na mesma problemática dos klêdons, visto sob a perspectiva da teoria das narrativas mestras ou do fim da arte enquanto chegada da



arte a uma autoconsciência filosófica.. As Brillo Boxes de Warhol, para citar um último exemplo, seriam um discurso oriundo do fim histórico da arte, ao passo que uma pintura renascentista teria por trás de si o discurso kledônico da mimesis. O que está em questão para Danto, diferentemente, é que a interpretação da obra de arte deve ter em vista o papel fundamental do artista enquanto autoridade que determina de modo transparente a significação da obra, não devendo a interpretação se desviar desse privilégio. No âmbito em que concebe a obra de arte, ao reunir o significado e a sua corporificação sobre o objeto, o pensador estadunidense está a afirmar que não há elementos de ordem oculta e, por conseguinte, a obra deve ser interpretada de modo que seu agente (o artista) deve ser compreendido como dizendo *a* quando diz *a*. Por que os significados seriam ocultos, interroga o autor. Cito novamente PEG e MYLES BRAND:

A interpretação profunda é uma leitura de uma obra de arte que vai além (abaixo) do nível da superfície: produz compreensão abaixo (mais profunda) que pode ser realizada no nível da superfície. Considerando que a interpretação ao nível da superfície é confirmável pelo artista (o que ela poderia ter significado, deve ter significado ou permitiria ter significado na reflexão), a interpretação no nível profundo não é tão confirmável. As interpretações profundas oferecem leituras múltiplas do mesmo fenômeno, a obra de arte, que são alternativas às obtidas no nível da superfície. Tais leituras emergem dentro de um quadro conceitual estipulado, por exemplo, marxismo, feminismo, estruturalismo, teoria psicanalítica. Embora os artistas possam propor interpretações profundas de seu próprio trabalho, eles não tem relação especial com tais leituras: suas intenções são irrelevantes para a plausibilidade da leitura proposta. Aqui [na interpretação profunda], não são os árbitros finais (2012, p.69-70).

Retomando ao tema da primeira citação desta comunicação, devemos observar que a razão de ser da interpretação de superfície, portanto, diz respeito à autoridade do autor em vista de ser ele constitui ou transfigura a identificação de um objeto em obra de arte. A interpretação de superfície, deste modo, serve ao conceito de interpretação da obra de arte visto que um objeto “é de fato uma obra de arte apenas em relação a uma interpretação, no sentido de que a obra de arte é de natureza transfigurativa: ela transforma objetos em obras de arte e depende do ‘é’ da identificação artística, e não do ‘é’ da identificação comum” (2014, p.79-80). Para Danto, se são as interpretações que constituem portanto as obras, não há obras sem elas, e as obras são mal formadas quando a interpretação é errada. Conhecer a interpretação do artista é identificar o que ele fez. Ela não é exterior à obra, posto que obra e interpretação surgem juntas na consciência. E sendo inseparável da obra, ela é inseparável do artista, já que ela é obra *do* artista. “Deste modo, as interpretações possíveis são limitadas pela posição do artista no mundo, pelo lugar em que viveu, pelas experiências que poderia ter tido” (*Idem*). Interpretar é determinar a identidade, e nesse sentido, a interpretação é co-implicada com a apreciação.

Conclusão

A interpretação dantiana das obras de arte possui, talvez como atributo maior de sua positividade, o fato de exigir do intérprete um condicionamento ao significado atribuído à obra, bem como o fato de reconhecer naquele objeto não apenas a sua materialidade, mas o fato de ele constituir uma entidade complexa cuja avaliação somente pode ser eficaz caso a obra seja pensada em seu correto contexto, o mundo da arte. Essa perspectiva se mostra mais relevante, por sinal, quando se pensa o universo das artes na contemporaneidade – nossa era pós-histórica da arte – e, principalmente, perante reações públicas como aquelas que impediram a exposição *Queer museu*, em Porto Alegre, que acusaram a performance de Wagner Schwarz de pedofilia, ou que asseveraram o apagamento dos grafites na rua 23 de maio, em São Paulo, pelo fato de conceberem tratar-se de vandalismo, ao invés de arte urbana. Ao salientarmos esse aspecto, obviamente, não pretendemos afirmar que o mundo das obras de arte alvitrem sobrepor seus projetos a outras relações sociais, como a ética ou as normas jurídicas, e tampouco há no pensamento do filósofo estadunidense algum indicativo desta ordem. Contudo, e esse é o aspecto mais relevante a se ponderar aqui, seu conceito de interpretação nos proporciona considerar até que ponto, de fato, os detratores daqueles três episódios consideraram



em algum momento, ainda que infimamente, que aquilo que identificavam como meras aberrações não significavam aquilo o que pensavam, posto que estavam inseridos em um contexto que requeriam uma interpretação específica de seus significados? Eis um primeiro ponto a ser considerado. Consideremos a seguir, entretanto, ponderações acerca do conceito dantiano de interpretação enquanto *surface interpretation*.

Penso, diferentemente de Danto, que a abordagem dos discursos kledônicos como sinônimas ou referenciais de interpretações profundas (correntes hermenêuticas) teria uma eficácia maior para refletir não a autoridade de terceiras pessoas para a interpretação das obras de arte, mas sim diante interpretações particularmente obscuras ou que buscam abordar a arte sob uma perspectiva de emanção. Obviamente, o que está em questão para o pensador estadunidense é a autoridade de terceiras pessoas para a interpretação de obras de arte, em detrimento do próprio autor da metáfora que constitui significação para a obra de arte da qual apenas ele é o autor. Mas, podemos de fato afirmar que somente o ou a artista são os autores das transfigurações de um *é* identificador de um objeto em um *é* de identificação artística? De fato, podemos falar em interpretações de terceiras pessoas que são totalmente díspares ao significado de uma obra de arte, ou seja, nas quais se atribui um significado *b* a obras *a*. Por exemplo, para usar uma analogia corrente aos problemas mais políticos do que estéticos do Brasil atual, quando pensamos a desvirtuação bastante comum que tem sido efetuada por conservadores em relação à presença de um nu em uma exposição artística. Tem-se, aqui, para usar o método dantiano de identificação artística, um objeto (nu) em uma obra de arte (objeto mais transfiguração de significado artístico), imprimindo-lhe algo que vai muito além do mero nu. Temos, portanto, um discurso *a*, mas para o qual se atribuiu um significado *b* (de que a obra constituiria mera pornografia, degeneração, etc.). Nestes casos, deve-se salientar, temos de fato uma interpretação amparada na perspectiva da autoridade de terceiras pessoas, mas estas de nenhum modo correspondem à seriedade dos métodos hermenêuticos na interpretação das obras de arte, embora sejam, e tão só nesse aspecto, também constituídas sob o alicerce da autoridade do intérprete.

Porém, a problemática da interpretação de superfície e da interpretação profunda não se restringe apenas à questão ‘Quem tem autoridade sobre a obra, o autor ou o intérprete?’, mas, no fato de que os papéis do intérprete e do autor se tencionam na constituição interpretativa. Se, como o próprio Danto assevera, a interpretação profunda não consiste numa anteposição à interpretação de superfície, mas, ao invés, um aprofundar-se perante aquela, uma interpretação profunda não seria um dizer *b* sobre um discurso *a*. Diversamente, a interpretação profunda incorreria, a partir de um texto *a*, em uma interpretação *a + b*, e esta configuração não se apresenta em sua teoria dos klêdons ou do termo *deep* (e não *profundy*) *interpretation*.

Obviamente, que a tese dantiana da interpretação de superfície deva contrapor a fala do agente, atribuindo-lhe autoridade, a uma fala dos múltiplos intérpretes, é um elemento fundamental para se pensar a sua teoria da interpretação. Afinal, se a obra de arte designa a corporificação de significado sobre o objeto, e se à crítica de arte e à apreciação cabe a interpretação da adequação entre o significado e o objeto que o corporifica, consequentemente o papel do agente que atribui a significação e efetua a corporificação deve ter relevância no ato de interpretar e se sobrepor ao de qualquer intérprete. Todavia, esta mesma tese pode apontar para um caminho controverso à filosofia da arte do pensador. Em primeiro lugar, porque não está evidente em que medida a concepção de ‘aprofundar-se em’ como designando ‘submergir para além da superfície’, coincidiria a ocorrência de uma eliminação da superfície no ato interpretativo. E, em segundo lugar, porque se apreendida a interpretação de superfície como um contraposto à interpretação profunda a própria possibilidade de sua ocorrência se torna manifesta. Afinal, se as interpretações de superfície incidem na busca por aspectos históricos, tradições e convenções referentes à cultura dos artistas, estas podem ser interpretadas sem que haja a recorrência a atribuições aprofundadas – e, por sua vez, que dialogam com as correntes hermenêuticas – destas mesmas culturas, convenções e tradições?



Em um segundo ponto, e para finalizar a proposta deste texto, a concepção dantiana de interpretação de superfície pode tensionar os limites da autoridade do autor e do intérprete até mesmo no que diz respeito à mais célebre interpretação de uma obra de arte efetuada por Danto, qual seja, das *Brillo Boxes* de Andy Warhol. Como vimos anteriormente, para o filósofo de Ann Arbor, essa obra feita de compensado e que busca imitar de modo fidedigno as caixas de remessa de supermercado da marca Brillo personificaria não só uma chegada ao fim da era da arte, visto propor em questão o que torna um objeto obra de arte quando a obra de arte e o objeto cotidiano são indiscerníveis, como também propõe a questão dos indiscerníveis como questão central para a filosofia da arte, ao interrogar o que torna arte um objeto exposto como arte uma obra de arte quando este mesmo objeto é indiscernível de objetos cotidianos. Poder-se-ia afirmar que esta interpretação das *Brillo Boxes* de Warhol é uma interpretação de superfície? Em que medida tal proposição dantiana encontraria mais eco na autoridade do autor Andy Warhol do que na interpretação do intérprete Arthur Danto? Diferentemente do que ocorrera com Marcel Duchamp ao propor o *ready-made Fountain*, um mictório com a assinatura R. Mutt proposto como obra de arte, e cuja razão em não poucas entrevistas seu autor afirmou o problema conceitual da superação do critério de gosto⁶, no que diz respeito às obras de Warhol não poderíamos asseverar com tamanha relevância a autoridade do autor para a interpretação dantiana de suas obras. É verdadeira a proposição da influência de Duchamp sobre Andy Warhol e outros artistas da *Pop Art*, e podemos asseverar entre os interesses da criação artística de Warhol uma busca pela superação entre arte e vida, belas artes e arte comercial, levar o cotidiano para o museu, etc., dadas as não poucas afirmações do próprio artista em relação ao seu amor por supermercados, publicidade e ídolos de massa. Mas, poderíamos extrair disso uma proposição tão mais complexa como a analogia entre Warhol e um filósofo da arte que faz filosofia em obras de arte? As *Brillo Boxes* propõem de fato a questão dos indiscerníveis tanto quanto ou mais do que tantas outras obras minimalistas ou conceituais? Do pouco afirmado por Warhol sobre as suas *Brillo Boxes*, vem aqui a calhar como analogia à fala de um klêdon (ou em serventia a uma interpretação que muito pode se aprofundar) a seguinte passagem: “Andy [Warhol] não deu a Gerard [Malanga, seu assistente] nenhuma interpretação sobre o porquê de ele ter imaginado as caixas em primeiro lugar. Quando eu perguntei, ele disse simplesmente que gostava de fazer compras” (SCHERMAN; DALTON, 2010, p.218).

NOTAS

1. Texto dedicado à colega de pesquisas e discussões filosóficas, Profa. Dra. Rachel Costa (UEMG), a quem agradeço ter me chamado a atenção para a necessidade de uma abordagem mais crítica ao conceito dantiano de interpretação, tendo em vista meu objetivo de pesquisa sobre o papel da crítica de arte em uma era pluralista e multicultural da arte pós-histórica.
2. N.A.: Cabe ressaltar que, posteriormente, Danto passou a empregar a expressão “narrativas mestras” ao invés de “concepções teóricas”. Com a nova terminologia, o filósofo estadunidense substituiu “teoria da mimesis” e “teoria da expressão” por “era da imitação” e “era dos manifestos”, oferecendo maior abrangência conceitual para esta última e, por conseguinte, maior destaque ao caráter histórico das narrativas enquanto concepções teóricas fundadas na história da arte. Cf. DANTO, 2006, p.46.
3. N.A.: Faço aqui uma referência ao filme *Orfeu*, de Jean Cocteau, releitura moderna do mito órfico no qual tanto o personagem principal, o poeta Orfeu, quanto as entidades que com ele se envolvem, por exemplo a Morte, por quem se apaixona, existem e coabitam diversos mundos no qual são condicionados a seguir ordens e sem saber quem ordena. A tragicidade, nesta obra, consiste na tomada consciência de que tudo aquilo que fazemos consiste tão só num agir determinado por outras entidades maiores.
4. “The person who says the kledon is a participant in a certain situation, but this can be an everyday situation, or an inspiring circumstance[...] The person who interprets the kledon is the one initiated, the intuitive prophet, the artist, someone who on a number of planes of knowledge can illuminate the deeper meaning of simple expressions and statements.”



5. “The surface interpretation of a work of art is a statement about what the artist created based on his or her intentions and other representational states, such as background beliefs and desires. The surface interpretation of a work of art is, fundamentally, the artist’s intended interpretation. Often, the critic must rely on plausible reconstructions of the artist’s intentions in order to approximate the surface interpretation of the work. Such reconstructions generally make use of historical knowledge about the artist, about the social context in which she worked, about the traditions and conventions in place at the time, and so on. Without access to the artist’s report of her intentions, and evidence to believe that this report is reliable, the critic’s reconstruction of the surface interpretation can never be taken as definitive. Nonetheless, there is exactly one surface interpretation, though it might never be known, and that is the correct rendering of the artist’s intentions”.

6. Cf. CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, p.92-94; DANTO, Arthur. *Marcel Duchamp e a questão do gosto: uma defesa da arte contemporânea*; PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza*, p.23-25.

REFERÊNCIAS

BRAND, Peg; BRAND, Myles. Surface and deep interpretation. In. ROLLINS, Mark. *Danto and his critics*. 2.ed. Boston: Wiley-Blackwell, 2012.

_____. Surface interpretation: reply to Leddy. In. *Journal of Aesthetics and art criticism*, 57 (4), 1999, p.463-465.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. Entrevistas. Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2012.

DANTO, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1981.

_____. *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 2005.

_____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: EdUSP, 2006.

_____. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. Tradução de Virginia Aita. *ARS*, v.6, n.12. São Paulo, 2008, p.14-29.

_____. Responses and replies. In. ROLLINS, Mark. *Danto and his critics*. 2.ed. Boston: Wiley-Blackwell, 2012.

_____. O mundo da arte. In. DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Tradução de Rodrigo Duarte. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012b.

_____. *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

ORFEU. Direção: Direção e produção: Jean Cocteau. Paris (FRA): Magnus Opus, 1949, 1 DVD.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012.



SCHERMAN, Tony; DALTON, David. *Andy Warhol: o gênio do pop*. Tradução de Douglas Kim e Ricardo Lísias. São Paulo: Globo, 2010.

SZÁSZ, György. *Kledon: the experience of altering meaning and significance in fine art*. Theses for a DLA dissertation: Hungarian University of Fine Art Doctoral School, 2008.