

## Contra a interpretação

*O conteúdo é um vislumbre, um encontro como um lampejo. É muito pequenino — um conteúdo muito pequenino.*

WILLEN DE KOONING, numa entrevista

*Somente as pessoas superficiais não julgam pelas aparências. O mistério do mundo está no visível, não no invisível.*

OSCAR WILDE, numa carta

No início, a arte foi provavelmente experimentada como encantamento, magia: a arte era um instrumento de ritual. (Ver, por exemplo, as pinturas rupestres de Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega, etc.) A primeira *teoria* da arte, a dos filósofos gregos, propunha a arte como mimese, imitação da realidade.

Foi neste momento que se colocou a questão peculiar do *valor* da arte. Pois a teoria mimética, por seus próprios termos, desafia a arte a justificar a si mesma.

Platão, que propôs a teoria, parece tê-lo feito com o objetivo de determinar que o valor da arte é dúbio. Como ele considerava as coisas materiais comuns objetos miméticos, imitações de formas ou estruturas transcendentais, o retrato mais perfeito de uma cama seria apenas uma "imitação de uma imitação". Para Platão, a arte não é particularmente útil (o retrato de uma cama não serve para se dormir nele), nem, no sentido estrito, verdadeira. E os argumentos usados por Aristóteles em defesa da arte não contestam em realidade a idéia de Platão de que toda a arte é um elaborado *trompe l'oeil*, e portanto uma mentira. Mas ele questiona a idéia da inutilidade da arte

de Platão. Mentira ou não, a arte possui um certo valor, segundo Aristóteles, por constituir uma forma de terapia. A arte é útil, apesar de tudo, rebate Aristóteles, do ponto de vista medicinal por despertar e purgar as emoções perigosas.

Em Platão e Aristóteles, a teoria mimética da arte é paralela ao pressuposto de que a arte é sempre figurativa. No entanto, os defensores da teoria mimética não devem fechar os olhos à arte decorativa e abstrata. A falácia de que a arte é necessariamente "realismo" pode ser modificada ou desprezada, sem jamais tocar nos problemas delimitados pela teoria da imitação.

O fato é que, no mundo ocidental, a consciência e a reflexão sobre arte permaneceram dentro dos limites fixados pela teoria grega da arte como mimese ou representação. É em função dessa teoria que a arte enquanto tal — acima e além de determinadas obras de arte — se torna problemática e deve ser defendida. E é a defesa da arte que gera a estranha concepção segundo a qual algo que aprendemos a chamar "forma" é absolutamente distinto de algo que aprendemos a chamar "conteúdo", e a tendência bem-intencionada que torna o conteúdo essencial e a forma acessória.

Mesmo nos tempos modernos, quando a maioria dos artistas e críticos já abandonou a teoria da arte como representação de uma realidade exterior em favor da teoria da arte como expressão subjetiva, o elemento principal da teoria mimética persiste. Quer nossa concepção de obra de arte utilize o modelo do retrato, da representação (a arte como um retrato da realidade), quer o modelo de uma afirmação (arte como a afirmação do artista), o conteúdo ainda vem em primeiro lugar. O conteúdo pode ter mudado. Agora pode ser menos figurativo, menos lucidamente realista. Mas ainda pressupomos que a obra de arte é seu conteúdo. Ou, como se diz hoje, que uma obra de arte, por definição, diz alguma coisa. ("O que X está dizendo é..."; "O que X está tentando dizer é..."; "O que X disse é..." etc.)

Nenhum de nós poderá jamais recuperar a inocência anterior a toda teoria, quando a arte não precisava de justificativa, quando ninguém perguntava o que uma obra de arte *dizia* porque sabia (ou pensava que sabia) o que ela *realizava*. A partir desse momento até o fim da consciência estamos comprometidos com a tarefa de compreender a arte. Podemos apenas contestar um ou outro elemento de defesa. Na realidade, temos a obrigação de derrubar qualquer elemento de defesa e de justificativa da arte que se torne particularmente embotado ou opressivo ou insensível para com as necessidades e a prática contemporâneas.

É o que ocorre hoje com a própria idéia de conteúdo. O que quer que representasse no passado, a idéia de conteúdo é hoje principalmente um incômodo, um inconveniente, um convencionalismo sutil ou nem tão sutil.

Embora a corrente evolução de muitas artes pareça nos distanciar da idéia de que uma obra de arte é fundamentalmente seu conteúdo, essa idéia continua exercendo uma extraordinária hegemonia. Quero sugerir que isso se dá porque a idéia se perpetua agora sob o aspecto de uma certa maneira de encarar a obra de arte profundamente arraigada na maioria das pessoas que encaram com seriedade qualquer uma das artes. O que implica a excessiva ênfase na idéia do conteúdo é o eterno projeto da *interpretação*, nunca consumado. E, vice-versa, é o hábito de abordar a obra de arte para *interpretá-la* que reforça a ilusão de que algo chamado conteúdo de uma obra de arte realmente existe.

Evidentemente, não me refiro à interpretação no sentido mais amplo, o sentido no qual Nietzsche (corretamente) diz: "Não existem fatos, apenas interpretações". Por interpretação entendo nesse caso um ato consciente da mente que elucida um determinado código, certas "normas" de interpretação.

Em relação à arte, interpretar significa destacar um conjunto de elementos (X, Y, Z, e assim por diante) de toda a obra. A tarefa da interpretação é praticamente uma tarefa de tradução. O intérprete diz: "Olhe, você não percebe que X em realidade é — ou significa em realidade — A? Que Y é em realidade B? Que Z é de fato C?"

Que situação poderia inspirar este curioso projeto de transformação de um texto? A história nos fornece os elementos de uma resposta. A interpretação aparece primeiramente na cultura da antiguidade clássica mais recente, quando o poder e a credibilidade do mito haviam sido quebrados pela visão "realista" do mundo, introduzida pelo conhecimento científico. Ao se colocar a questão que obceca a consciência pós-mística — a *similitude* dos símbolos religiosos —, os textos antigos já não podiam mais ser aceitos em sua forma original. Passou-se então a invocar a interpretação para conciliar os textos antigos às "modernas" exigências. Assim, os estóicos, de conformidade com sua idéia de que os deuses tinham de ser morais, interpretaram como alegorias as rudes aventuras de Zeus e de seu agitado clã na épica de Homero. O que realmente se pretendeu mostrar com o adultério de Zeus com Leto, explicaram, foi a união do poder e da sabedoria. Dentro do mesmo espírito, Filon de Alexandria interpretou as narrativas históricas literais da Bíblia hebraica como paradigmas espirituais. A história do êxodo do Egito, a perambulação pelo deserto durante quarenta anos e a chegada à terra prometida, dizia Filon, representavam em realidade uma alegoria da emancipação, das atribulações e da libertação final da alma humana. A interpretação, portanto, pressupõe uma discrepância entre o claro significado do texto e as exigências dos leitores (posteriores). Ela tenta solucionar essa discrepância. O que ocorre é que, por alguma razão, um texto se tornou inaceitável, entretanto não pode ser desprezado. A interpretação é uma estratégia radical para a conservação de um texto antigo, considerado demasiado precioso para ser repudiado, mediante sua recomposição. O intérprete, sem na realidade apagar ou reescrever o texto, acaba alterando-o. Porém ele não admite isso. Ele afirma que pretende ape-

nas torná-lo inteligível, revelando seu verdadeiro sentido. Ainda que dessa maneira o texto fique profundamente alterado (outro exemplo notório são as interpretações "espirituais" rabínica e cristã do Cântico dos Cânticos, claramente erótico), os intérpretes afirmam revelar um sentido que já se encontra lá.

Entretanto, nos nossos dias a interpretação é ainda mais complexa. Pois o zelo contemporâneo pelo projeto da interpretação é freqüentemente inspirado não pela piedade para com o texto problemático (que pode ocultar uma agressão), mas por uma agressividade aberta, um claro desprezo pelas aparências. O antigo estilo de interpretação era insistente, porém respeitoso; criava outro significado em cima do literal. O estilo moderno de interpretação escava e, à medida que escava, destrói; cava "debaixo" do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro. As mais celebradas e influentes doutrinas modernas, as de Marx e Freud, em realidade são elaborados sistemas de hermenêutica, agressivas e ímpias teorias da interpretação. Todos os fenômenos que podem ser observados são classificados, segundo as próprias palavras de Freud, como *conteúdo manifesto*. Este conteúdo manifesto deve ser investigado e posto de lado a fim de se descobrir debaixo dele o sentido verdadeiro — o *conteúdo latente*. Para Marx, acontecimentos sociais como revoluções e guerras; para Freud, os fatos da vida de cada indivíduo (como os sintomas neuróticos e os lapsos de linguagem), bem como textos (um sonho ou uma obra de arte) — todos são tratados como motivos de interpretação. Segundo Marx e Freud, estes acontecimentos *parecem* inteligíveis. Na realidade, nada significam sem uma interpretação. Compreender é interpretar. E interpretar é reafirmar o fenômeno, de fato, descobrir um equivalente adequado.

Portanto, a interpretação não é (como supõem muitos) um valor absoluto, um ato do espírito situado em algum reino intemporal das capacidades. A interpretação também precisa ser avaliada no âmbito de uma visão histórica da consciência humana. Em alguns contextos culturais, a interpretação é um ato que libera. É uma forma de rever, de transpor valores, de fugir do passado morto. Em outros contextos culturais,

é reacionária, impertinente, covarde, asfixiante.

4

O nosso é um tempo em que o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfixiante. Como os gases expelidos pelo automóvel e pela indústria pesada que empestam a atmosfera das cidades, a efusão das interpretações da arte hoje envenena nossa sensibilidade. Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte.

Mais do que isso. É a vingança do intelecto sobre o mundo. Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo — para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de “significados”. É transformar o mundo *nesse* mundo. (Esse mundo! Como se houvesse algum outro.)

O mundo, nosso mundo, já está suficientemente exaurido, empobrecido. Chega de imitações, até que voltemos a experimentar de maneira mais imediata aquele que temos.

5

Na maioria dos casos atuais, a interpretação não passa de uma recusa grosseira a deixar a obra de arte em paz. A Arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos *isto*, damos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte maleável, dócil.

Este convencionalismo da interpretação é mais evidente na literatura do que em qualquer outra arte. Há décadas, os críticos literários entendem como sua tarefa específica a tradução dos elementos do poema, peça, romance ou conto em alguma outra coisa. Às vezes, um escritor se sente tão pouco à vontade diante do poder original de sua arte, que introduz na própria obra — embora com um pouco de timidez, um toque do bom gosto da ironia — sua clara e explícita interpretação.

Thomas Mann é um exemplo desse tipo de autor ultracooperativo. No caso de autores mais obstinados, o crítico fica tremendamente feliz em realizar esta tarefa.

A obra de Kafka, por exemplo, tem sido submetida a uma violação em massa por nada menos de três legiões de intérpretes. Os que lêem Kafka como uma alegoria social vêem em sua obra estudos de situações sobre a frustração e a loucura da moderna burocracia, resultando em definitivo no Estado totalitário. Os que lêem Kafka como uma alegoria psicanalítica, enxergam desesperadas revelações do medo do pai, suas ansiedades de castração, a sensação de sua própria impotência, a escravidão aos seus sonhos. Os que lêem Kafka como uma alegoria religiosa explicam que em *O Castelo* Kafka tenta chegar ao céu, que Joseph Kafka, em *O Processo*, está sendo julgado pela inexorável e misteriosa justiça de Deus... Outra *oeuvre* que atraiu os intérpretes como sanguessugas é a de Samuel Beckett. Os delicados dramas de Beckett sobre a consciência recolhida — reduzida ao essencial, suspensa, freqüentemente representada pela imobilidade física — são lidos como uma afirmação da alienação do homem moderno em relação ao significado ou a Deus, ou como uma alegoria da psicopatologia.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide... poderíamos continuar citando um autor após o outro; é interminável a lista daqueles em torno dos quais se formaram espessas incrustações de interpretação. Mas é preciso notar que a interpretação não é simplesmente a homenagem que a mediocridade oferece ao gênio. Na realidade, é a forma moderna de compreender algo, e aplica-se a obras de qualquer categoria. Assim, nas notas que Elia Kazan publicou sobre sua produção de *A Streetcar Named Desire* (Um Bonde Chamado Desejo), fica claro que, para dirigir a peça, foi preciso que ele descobrisse que Stanley Kowalski representava a barbárie sensual e vingativa que traga nossa cultura, enquanto Blanche Du Bois era a civilização ocidental, a poesia, roupas delicadas, luz pálida, sentimentos refinados e tudo, embora um pouco gasta pelo uso. O rigoroso melodrama psicológico de Tennessee Williams

agora se tornava inteligível: falava de algo, da decadência da civilização ocidental. Aparentemente, para que continuasse sendo apenas uma peça sobre um sujeito bonito porém abrutalhado chamado Stanley Kowalski e uma desbotada e esqualida beldade de nome Blanche Du Bois, seria impossível dirigi-la.

6

Não importa se o artista pretende, ou não pretende, que sua obra seja interpretada. Talvez Tennessee Williams ache que *Um Bonde Chamado Desejo* é uma história que fala daquilo que Kazan acha. Pode ser que Cocteau em *Le Sang d'Un Poète* (Sangue de Um Poeta) e em *Orpheus* (Orfeu) exigisse as elaboradas leituras que foram feitas desses filmes, em termos de simbolismo freudiano e de crítica social. Mas o mérito destas obras está com certeza em outro aspecto, que não em seu "significado". Na realidade, é precisamente na medida em que as peças de Williams e os filmes de Cocteau sugerem estes assombrosos significados que são falhos, falsos, artificiais, não conseguem convencer.

Das entrevistas, infere-se que Resnais e Robbe-Grillet quiseram deliberadamente que *L'Année Dernière à Marienbad* (O Ano Passado em Marienbad) permitisse uma multiplicidade de interpretações igualmente plausíveis. Mas é preciso resistir à tentação de interpretar *Marienbad*. O que importa no filme é o caráter imediato, puro, intraduzível e sensual de algumas de suas imagens, e suas rigorosas, embora acanhadas, soluções de certos problemas de forma cinematográfica.

Em *O Silêncio*, Ingmar Bergman pode ter usado o tanque rodando ruidosamente pela rua vazia no meio da noite como um símbolo fálico. Mas se fez isso, foi um pensamento ridículo. ("Jamais acredite no narrador, acredite na história", dizia Lawrence.) Tomada como um objeto vulgar, um equivalente sensorial imediato dos misteriosos fatos que ocorriam no interior do hotel, essa seqüência do tanque é o momento mais impressionante do filme. Os que procuram uma interpretação freudiana do tanque expressam apenas sua incapacidade de responder

àquilo que está efetivamente na tela.

Uma interpretação deste gênero sempre indica uma insatisfação (consciente ou inconsciente) com a obra, um desejo de substituí-la por alguma outra coisa.

A interpretação, baseada na teoria extremamente duvidosa de que uma obra de arte é composta de elementos de conteúdo, constitui uma violação da arte. Torna a arte um artigo de uso, a ser encaixado num esquema mental de categorias.

7

A interpretação, evidentemente, nem sempre predomina. Na realidade, grande parte da arte do nosso tempo pode ser compreendida como algo motivado por uma fuga da interpretação. Para evitar a interpretação, a arte pode se tornar paródia. Ou pode se tornar abstrata. Ou ("meramente") decorativa. Ou pode se tornar não-arte.

A fuga da interpretação parece em particular uma característica da pintura moderna. A pintura abstrata é a tentativa de não ter nenhum conteúdo no sentido comum; como não existe nenhum conteúdo, não pode haver nenhuma interpretação. A Pop Arte obtém, por meios opostos, o mesmo resultado; utilizando um conteúdo tão espalhafatoso, tão "é isso aí", ela também se torna impossível de ser interpretada.

Grande parte da poesia moderna também, a começar pelas grandes experiências da poesia francesa (incluindo o movimento chamado erroneamente de simbolismo), que introduz o silêncio nos poemas e reafirma a *mágica* da palavra, escapou da garra brutal da interpretação. A mais recente revolução do gosto contemporâneo na poesia — a revolução que depôs Eliot e elegeu Pound — representa o abandono do conteúdo da poesia no velho sentido, uma impaciência com aquilo que tornou a poesia moderna vítima do zelo dos intérpretes.

Falo principalmente da situação da América, é claro. A interpretação, no caso, é generalizada nas artes que possuem uma vanguarda fraca e negligenciável: ficção e teatro. A maioria dos romancistas e dramaturgos americanos na realidade

é composta de jornalistas ou sociólogos e psicólogos que fazem isso por amorismo. Eles escrevem o equivalente literário da música comercial. E é tão rudimentar, sem inspiração e estagnado o sentido daquilo que poderia ser feito com a forma na ficção e no teatro que mesmo quando o conteúdo não é simplesmente informação, notícia, ainda é peculiarmente visível, mais à mão, mais exposto. Na medida em que os romances e as peças (na América), ao contrário da poesia, da pintura e da música, não refletem nenhuma preocupação interessante para com as modificações da forma, estas artes permanecem sujeitas ao ataque da interpretação.

Mas o vanguardismo programático — que na maior parte tem significado experiências com a forma em detrimento do conteúdo — não é a única defesa contra a praga da interpretação na arte. Pelo menos, espero que não. Pois isto significaria obrigar a arte a estar perpetuamente em fuga. (Também perpetua a própria distinção entre forma e conteúdo que é, em última análise, uma ilusão.) Teoricamente, é possível evitar os intérpretes de outra maneira, realizando obras de arte cuja aparência seja tão unificada e limpa, cujo impulso seja tão rápido, cujo discurso seja tão direto que a obra possa ser... exatamente o que é. Isto seria possível agora? Acontece no cinema, acredito. É por isso que o cinema é a mais viva, a mais excitante, a mais importante de todas as formas de arte nesse momento. Talvez a maneira de se perceber quão viva é uma determinada forma de arte seja pela liberdade que ela concede de se errar, e não obstante continuar boa. Por exemplo, alguns filmes de Bergman — embora atulhados de mensagens capengas sobre o espírito moderno, convidando dessa maneira à interpretação — ainda triunfam sobre as intenções pretensivas do seu diretor. Em *Winter Light* e *O Silêncio*, a beleza e a sofisticação visual das imagens subvertem diante dos nossos olhos a imatura pseudo-intelectualidade da história e em parte do diálogo. (O exemplo mais notável deste tipo de discrepância é a obra de D. W. Griffith.) Nos filmes bons, há sempre uma comunicação direta que nos isenta totalmente de tentação de interpretar. Muitos velhos filmes de Hollywood, como os de Cukor, Walsh,

Hawks e um número incontável de outros diretores, possuem essa qualidade libertadora anti-simbólica, assim como as melhores obras dos novos diretores europeus, como *Tirez sur le Pianiste* (Atirem no Pianista) e *Jules e Jim* de Truffaut, *A Bout de Soufle* (Acossado) e *Vivre Sa Vie* de Godard, *L'Avventura* (A Aventura) de Antonioni, e *I Fidanzati* (Os Noivos) de Olmi.

Se não foi infestado pelos intérpretes, deve-se em parte ao fato de o cinema ser uma forma nova de arte. E também ao feliz acidente de os filmes serem considerados apenas filmes por muito tempo; em outras palavras, ao fato de serem compreendidos como parte da cultura de massa, em oposição à cultura erudita, e terem sido deixados em paz pela maioria das pessoas que têm cabeça. Além disso, no cinema há sempre algo mais para captar do que conteúdo, para aqueles que gostam de analisar. Pois o cinema, ao contrário do romance, possui um vocabulário de formas — a tecnologia explícita, complexa e discutível dos movimentos de câmera, da montagem e da composição do quadro que faz parte da feitura de um filme.

## 8

Que tipo de crítica, de comentário sobre arte, é desejável hoje? De fato, não estou dizendo que as obras de arte são inexprimíveis, que não podem ser descritas ou interpretadas. Podem sê-lo. A questão é como. Como teria de ser uma crítica adequada à obra de arte, e que não usurpasse seu lugar?

É necessária, antes de mais nada, uma maior atenção à forma na arte. Como a ênfase excessiva no conteúdo provoca a arrogância da interpretação, descrições mais extensas e mais completas da forma calariam. O que é necessário é um vocabulário — descritivo e não prescritivo — para as formas.\*

\*Uma das dificuldades é o fato de nossa idéia de forma ser espacial (as metáforas gregas da forma derivam todas do conceito de espaço). É por isso que temos um vocabulário mais disponível de formas para as artes espaciais do que para as temporais. A exceção entre as artes temporais, é claro, é o teatro; isto porque o teatro é uma forma narrativa (ou seja, temporal) que se estende visual e pictoricamente, num palco... O que não temos ainda é uma poética do romance, uma noção clara das formas de narração. Talvez a crítica cinematográfica venha a ser a oportunidade para uma inovação nesse caso, pois o cinema é em primeiro lugar uma forma visual embora também uma subdivisão da literatura.

A melhor crítica, e isto não é comum, é do gênero que dissocia as considerações de conteúdo das de forma. Sobre cinema, teatro e pintura, respectivamente, penso no ensaio de Erwin Panofski, "Estilo e Meio nos Filmes", no ensaio de Northrop Frye, "Uma Sinopse dos Gêneros Dramáticos", no ensaio de Pierre Francastel, "A Destruição de Um Espaço Plástico". O livro de Roland Barthes, *Sur Racine* (Sobre Racine) e seus dois ensaios sobre Robbe-Grillet são exemplos de análise formal aplicada à obra de um único autor. (Os melhores ensaios em *Mimesis*, de Erich Auerbach, como "A Cicatriz de Odisseu", são também desse gênero.) Um exemplo de análise formal aplicada simultaneamente ao gênero e ao autor é o ensaio de Walter Benjamin, "O Contista: Reflexões Sobre as Obras de Nicolai Leskov".

Igualmente valiosa seria a crítica que fornecesse uma descrição realmente cuidadosa, aguda, carinhosa da aparência da obra de arte. Isto parece ainda mais difícil do que a análise formal. Algumas das críticas cinematográficas de Manny Farber, o ensaio de Dorothy Van Ghent, "O Mundo de Dickens: Uma Visão dos Todgers", o ensaio de Randall Jarrel sobre Walt Whitman são alguns dos raros exemplos do que quero dizer. Trata-se de ensaios que revelam a superfície sensual da arte sem conspurcá-la.

## 9

A *transparência* é o valor mais alto e mais liberador da arte — e da crítica — hoje. Transparência significa luminosidade da coisa em si, das coisas que são o que são. Esta é a grandeza, por exemplo, dos filmes de Bresson e Ozu e de *La Règle du Jeu* (A Regra do Jogo) de Renoir.

Outrora (digamos, para Dante), era quem sabe revolucionário e criativo executar obras de arte de modo que pudessem ser experimentadas em vários níveis. Agora não é mais. Isso reforça o princípio da redundância que é a maior aflição da vida moderna.

Outrora (numa época em que a arte erudita era escassa),

era quem sabe revolucionário e criativo interpretar obras de arte. Agora não é mais. Decididamente agora não precisamos incorporar mais Arte a Pensamento, ou (pior ainda) Arte a Cultura.

Agora, a interpretação pressupõe a experiência sensorial da obra de arte, e avança a partir daí. Agora, isto não pode mais ser considerado um pressuposto. Pensemos na mera multiplicação das obras de arte que se oferece a cada um de nós, acrescentada aos sabores, odores e visões conflitantes do ambiente urbano que bombardeiam nossos sentidos. A nossa é uma cultura baseada no excesso, na superprodução; a consequência é uma perda constante da acuidade de nossa experiência sensorial. Todas as condições da vida moderna — sua plenitude material, sua simples aglomeração — combinam-se para embotar nossas faculdades sensoriais. E é à luz das condições de nossos sentidos, das nossas capacidades (e não das de outra época), que a tarefa do crítico deve ser avaliada.

O que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a *ver* mais, *ouvir* mais, *sentir* mais.

Nossa tarefa não é descobrir o maior conteúdo possível numa obra de arte, muito menos extrair de uma obra de arte um conteúdo maior do que já possui. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si.

Agora, o objetivo de todo comentário sobre arte deveria visar tornar as obras de arte — e, por analogia, nossa experiência — mais e não menos reais para nós. A função da crítica deveria ser mostrar *como é que é*, até mesmo *que é que é*, e não mostrar *o que significa*.

## 10

Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte.

(1964)