

INTERPRETAÇÃO LITERÁRIA E INTENÇÃO

Inês Morais
University of Lisbon

Abstract

Uma questão a que qualquer teoria da interpretação literária tem de responder é a da relevância das intenções do autor para a interpretação de obras literárias. Neste ensaio concentro-me num aspecto particular do problema: a relevância de informação inequivocamente privada sobre as intenções de um autor ao escrever uma obra literária, isto é, aquela contida em materiais claramente privados, como diários ou cartas pessoais, ou só conhecida de confidentes. Pretendo mostrar como só uma teoria intencionalista da interpretação (mas não necessariamente uma teoria intencionalista forte, como o intencionalismo efectivo) contempla estes casos.

A primeira secção é sobretudo histórica. Começo por apresentar uma visão geral do debate a partir da discussão da tese da suposta “falácia intencional”. Na secção 2 discuto duas das versões intencionalistas principais: o intencionalismo efectivo e o hipotético. Começo por apresentar algumas razões pelas quais hoje muitos filósofos preferem o intencionalismo efectivo. De seguida, argumento (com base na posição de Jerrold Levinson) que a chamada versão hipotética é a única que permite que o debate se mantenha no domínio da estética propriamente dita. Finalmente, menciono algumas dificuldades que também o intencionalismo hipotético tem de enfrentar, para mostrar que, ao contrário do que alguns defendem, este debate ainda não está terminado.

Keywords

Interpretação, intencionalismo, intencionalismo hipotético

1. O DEBATE ANTI-INTENTIONALISMO - INTENTIONALISMO

Nos anos quarenta, no célebre ensaio “The Intentional Fallacy”, Wimsatt e Beardsley avançam alguns argumentos contra o uso, pelos críticos, de informação sobre as intenções dos poetas. Procurando combater uma tradição forte de crítica histórica (com figuras de proa como Sainte-Beuve e Lanson, entre outros), Wimsatt e Beardsley defendem que tudo o que há para interpretar num poema é o que está “manifesto”, e que apenas isso deve ser objecto da atenção dos críticos. A tese da “falácia da intenção” foi uma reacção muito compreensível

contra os excessos de biografismo na crítica literária e inspirou certamente teóricos como Roland Barthes (“A morte do autor”, 1968) e Michel Foucault (“Que é um Autor?”, 1969) e, através destes, muitos críticos e teóricos de literatura estruturalistas e pós-estruturalistas até ao presente. No entanto, o grande mérito dos argumentos de Wimsatt e Beardsley foi sobretudo o de iniciar um debate que procurou questionar e redefinir a finalidade e o objecto da interpretação artística e, em particular, literária.

Quanto à relevância ou legitimidade de se considerarem informações externas sobre as intenções do autor, as tuas teses inicialmente em confronto são o “intencionalismo” e o “anti-intencionalismo”. Para os anti-intencionalistas, como Wimsatt e Beardsley, os poemas são “pedaços de linguagem”, cujos significados são determinados pelo que está “manifesto”, não pelas intenções dos poetas. Disto se segue que os críticos devem apenas preocupar-se com reconhecer as convenções linguísticas e artísticas que operam nas palavras e frases que compõem a obra, sem terem em conta as intenções do autor. As referidas intenções, uma vez que não estão manifestas, são tipicamente elusivas — e por isso, nas suas próprias palavras, “as questões críticas não se resolvem consultando o oráculo”. No entanto, o anti-intencionalismo enfrenta alguns problemas. Em primeiro lugar, afirmar que as intenções autorais não desempenham qualquer papel na interpretação das obras literárias é levar longe de mais a ideia razoável de que as obras de arte, enquanto tais, são até certo ponto autónomas em relação aos seus autores. Claro que a dificuldade está em definir os limites desse “certo ponto”, mas esta dificuldade não nos autoriza a recusar à partida qualquer ligação. Por outro lado, se defendermos que o que os críticos interpretam é o texto, no caso da literatura, não conseguimos explicar, por exemplo, fenómenos como a alusão ou a ironia, em que as evidências textuais são por si só, muitas vezes, insuficientes para assegurar uma interpretação correcta. O anti-intencionalismo é, portanto, indefensável, na medida em que reduz as obras literárias ao material linguístico ou textual que as compõe, sem dar conta do facto de que a informação sobre o autor e o contexto de produção de uma obra é, frequentemente, indispensável para evitar interpretações incorrectas.

O intencionalismo, pelo contrário, é a tese segundo a qual a interpretação de obras literárias requer que se determinem pelo menos algumas intenções autorais. Nas suas versões mais extremas, esta tese está comprometida com a ideia de que as obras de arte significam o que o artista intencionou que significassem, e apenas isso (Hirsch 1967; Juhl 1980; Knapp e Michaels 1985). Não são estas versões fortes de intencionalismo que pretendo discutir aqui. É certo que estas propostas mais extremas têm o objectivo louvável de definir padrões de validade rigorosos para os juízos interpretativos, ao estabelecerem que a interpretação deve estar inteiramente ancorada no que o autor pretendeu que fosse relevante para a interpretação. Todavia, elas estão comprometidas com a posição de que os artistas intencionaram tudo o que na sua obra tem significado¹, não podendo, portanto, dar conta de factos como o de Mozart ter composto sonatas antes de essa forma ter sido codificada e, assim, antes de ele poder propriamente intencionar compor “sonatas”². Para além disso, tais versões extremas também não dão conta de, provavelmente, todas e quaisquer leituras modernas da *Iliada* ou da *Odisséia*, por exemplo, uma vez que a sua autoria é, ela própria, muito pouco clara. E, para mencionar mais um exemplo famoso, tais variantes extremas de intencionalismo não poderiam explicar como interpretações psicológicas modernas da personalidade de Hamlet podem ser candidatas a interpretações correctas ainda que plausivelmente ninguém pense que alguma vez pudessem ter sido sonhadas por Shakespeare.

¹ A ideia de que o intencionalismo tem este compromisso é avançada por Berys Gaut 1993, pp. 599-00 e Paisley Livingston 2003, p. 278.

² Este exemplo é dado por Stephen Davies 1996, p. 28.

2. INTENCIONALISMO: EFECTIVO E HIPOTÉTICO

Em particular na última década, a discussão na tradição analítica centrou-se em aspectos muito específicos de duas posições intencionalistas, designadamente: o intencionalismo efectivo (IE)³, defendido por Gary Iseminger, Paisley Livingston e Noël Carroll, entre outros; e o intencionalismo hipotético (IH), defendido mais famosamente por Jerrold Levinson (que desenvolve e refina propostas anteriores de Tolhurst e de Nehamas). É importante notar que ambas as posições defendem como tarefa legítima da interpretação a procura das hipóteses mais bem fundadas acerca das intenções autorais. As duas teorias discordam, no entanto, acerca dos critérios que legitimam essas hipóteses e, em particular, acerca da informação contextual que pode ser invocada: o IE permite que os críticos baseiem as suas hipóteses em *qualquer* tipo de evidência que possuam, com base na premissa de que a interpretação de obras literárias (como de outras obras de arte) não é diferente da interpretação de actos linguísticos ou de outras acções humanas comuns nos quais, à partida, nada deve ser ignorado; enquanto que o IH restringe o uso de elementos extratextuais àqueles que se espera que um “leitor adequadamente informado”⁴ conheça, como as convenções linguísticas e literárias em causa, a história de produção da obra que seja relevante, o conjunto da obra do artista e a sua biografia pública⁵. A principal diferença é, em suma, que o IE não estabelece um limite para a investigação do contexto de produção, enquanto que o IH defende que a interpretação de obras literárias está necessariamente restrita àquilo que a melhor audiência de uma obra “teria mais razões para aceitar ou adoptar tendo em conta a totalidade da evidência disponível e admissível, i.e., tendo em conta o que é derivável do texto e do seu contexto envolvente legitimamente invocado”⁶. Os problemas de cada uma destas propostas serão discutidos nas secções seguintes. O principal ponto em discussão é sobre se, por exemplo, declarações privadas de intenções – ou outras eventuais informações sobre intenções autorais, tais como documentos claramente privados (ou, pelo menos, não escritos para serem do conhecimento dos leitores), ou ainda dados biográficos descobertos por um investigador-detective ou com recurso a instrumentos como câmaras escondidas, ou material encefalográfico — devem contar como evidência para o intérprete de obras literárias: dado que todos aceitam que o contexto de produção é, até certo ponto, relevante, onde devem os críticos parar (se de todo devem parar), e porquê?⁷

2.1. Intencionalismo efectivo

As versões moderadas de intencionalismo efectivo que discuto aqui defendem que o que pode os aprender sobre um poeta pode ajudar-nos a responder a pelo menos algumas questões interpretativas relativas à sua poesia. Isto não significa que o IE propõe que a vida do poeta seja a fonte de informação privilegiada para a interpretação dos seus poemas, como a crítica historicista proporia, mas apenas que *uma das* finalidades da interpretação literária (e artística) é compreender intenções autorais expressas numa obra — sem que isto implique que o significado de uma obra se resume às intenções autorais expressas, como acontece com as formas mais extremas de intencionalismo.

Uma defesa recente do IE é a de Noël Carroll, num ensaio em que apresenta um suposto contra-exemplo ao IH⁸. Carrol pretende mostrar que, contrariamente ao que defende o IH, in-

³ Traduzo aqui “Actual Intentionalism” (AI) por “Intencionalismo efectivo” (IE) e “Hypothetical Intentionalism” (HI) por “Intencionalismo hipotético” (IH).

⁴ Jerrold Levinson 1992.

⁵ Idem, *Ibid.*

⁶ Jerrold Levinson 2002, p. 314

⁷ É importante notar que não pretendo descrever ou avaliar as práticas dos críticos. O âmbito da minha análise é estritamente teórico e normativo, e não descritivo.

⁸ Noël Carroll 2002

vestigar os documentos privados dos artistas, bem como dados biográficos que apenas pudessem estar na posse de detentores de um conhecimento privilegiado do autor não é, por si só, ilegítimo, dado que essa “informação privilegiada” sobre as intenções de uma artista é, em alguns casos, necessária para os intérpretes e críticos compreenderem, por exemplo, modos não convencionais de paródia. Carroll analisa a este propósito o “wrestling project” de Andy Kaufman, um projecto cómico interrompido pela morte repentina de Kaufman. Claramente, a paródia que Kaufman faz desta forma de luta profissional não foi adequadamente compreendida pelo público, até que dois amigos próximos falaram publicamente sobre as intenções reais do artista. (Até então, o comportamento de Kaufman foi sempre interpretado por todos (incluindo por Carroll) como “pura loucura”, pois ele actuava como qualquer lutador comum, sem mostrar qualquer sinal de estar a representar). Carroll interpreta esta obra de Kaufman do seguinte modo: “O “wrestling project” foi uma oportunidade que Kaufman criou para explorar, reflexivamente e por vezes parodicamente, as características da luta profissional que o fascinavam — tais como o facto de que, apesar de “todos saberem” que a luta profissional é a fingir (ou teatral), no entanto consegue emocionar os adeptos a ponto de os fazer gritar genuinamente por sangue.”

Dado que, pelo menos neste caso, sem a informação dos dois amigos todos fariam a interpretação da loucura e ninguém interpretaria correctamente (i.e., como paródia) a sua obra sem esses dados, Carroll afirma que, nesta obra particular, apenas a determinação das intenções efectivas do artista permite uma interpretação adequada. Assim, conclui Carroll, o IE parece ser a única forma de dar conta de casos como este, pois o IH proíbe o recurso a documentos privados e a outros dados biográficos não (intencionados como) públicos, e neste caso estes parecem ser necessários para uma correcta interpretação. Segundo Carroll, este exemplo mostra, em particular, que uma teoria da interpretação que proíba por princípio o acesso dos intérpretes a informações privadas sobre as vidas dos artistas não contempla o facto de que os artistas frequentemente infringem os cânones artísticos e usam meios não convencionais de fornecer pistas para a interpretação das suas obras, sobretudo em situações em que a intenção do artista é também explorar numa obra de arte as convenções de um género (como a “luta profissional”, neste caso).

Parece-me, no entanto, que uma teoria como o IH permite responder a este aparente contra-exemplo. Em primeiro lugar, pode argumentar-se que era suposto que a audiência ideal da obra de Kaufman soubesse como interpretar correctamente o “wrestling project” (e isto apenas já permitiria, de acordo com o IH, o uso da informação dos amigos próximos). Pois, se uma das ideias que Kaufman pretendia explorar na sua obra era a de que as pessoas frequentemente tomam “a sério” algo que é tão obviamente a fingir, então podemos dizer que Kaufman pode ter pretendido que a sua audiência compreendesse o seu projecto como uma paródia, mas apenas depois de ter sido iludida durante um certo período de tempo. Pode argumentar-se, no entanto, que apenas podemos dizer isto *depois* de termos tido acesso à informação privilegiada a que o IH não permitiria recorrer. Mas a esta objecção pode responder-se que este é um caso em que a obra (o “wrestling project”) não estava terminada, porque Kaufman morreu antes da sua conclusão, e portanto o recurso a informação “externa” é simplesmente uma forma de reconstruir as partes perdidas, porque não tornadas públicas, de uma obra incompleta. É o equivalente do estabelecimento de um texto encontrado em fragmentos; não faz parte da interpretação (*estética*) da obra, mas da sua reconstrução histórica, necessária mas prévia à interpretação da obra de arte enquanto tal. A segunda interpretação que podemos fazer da obra de Kaufman, menos plausível, no entanto, é a de que a sua audiência era composta por estes dois amigos, a quem Kaufman forneceu (novamente de modo nada convencional) todas as informações de que precisavam para uma interpretação correcta da obra. Este exemplo parece, em qualquer caso, insuficiente para resolver definitivamente o problema a favor do IE.

Uma razão possível para o êxito do IE nos últimos anos é que, aparentemente, ele permite uma “compreensão” mais completa das obras. Uma vez que o IE determina que os críticos devem pro-

ceder como em qualquer outra forma de interpretação, em que tudo é potencialmente relevante, podemos pensar que as conclusões a que permite chegar são, em princípio, mais bem fundadas do que aquelas a que uma teoria mais restritiva pode chegar. No entanto, pode argumentar-se que a aparente abertura do IE não conduz necessariamente a juízos interpretativos mais informados esteticamente, mas apenas, possivelmente, a uma injustificada atenção a propriedades de uma obra que não podem ser descritas como as suas propriedades estéticas — uma desvantagem que o IH consegue evitar com a sua restrição de princípio. De facto, não é porque temos mais informação acerca das intenções do autor de uma obra de arte que necessariamente chegamos a interpretações melhores. E afinal isto é o que acontece também noutros tipos de investigação: nem tudo o que envolve um objecto que estamos a estudar é relevante para o estudo desse objecto e podemos até dizer, à partida, que certos tipos de factos são *sempre* irrelevantes. Por isso, se o IH puder mostrar que existe uma boa razão para *não* se considerarem informações privadas sobre as vidas dos autores, então a restrição que ele impõe à interpretação é correcta e o IE tem de ser abandonado.

As objecções ao IE podem, então, ser resumidas do seguinte modo. O IE não mostra suficientemente por que razão a interpretação de obras literárias é diferente da interpretação de actos linguísticos ou de outras acções humanas e, em particular, por que razão ignorar certos elementos claramente não literários é, à partida, uma má decisão. Podemos dizer, por exemplo, que devemos excluir, por princípio, do domínio da interpretação de obras literárias toda e qualquer informação sobre as doenças do cão dos vizinhos dos artistas, sempre que não existam motivos para pensar que existe uma relação clara entre esses factos e o artista e a sua obra. E, provavelmente, um defensor do IE poderia concordar que esta restrição não deixaria de fora nada que valesse a pena preservar. A disputa entre o IE e o IH é, portanto, muito mais acerca da extensão do contexto que se poderá restringir do que acerca da legitimidade de uma restrição de princípio, uma vez que o IE também aceitaria que se fizessem algumas restrições de princípio, ainda que menos restritivas do que aquelas que o IH propõe.

No máximo, a intenção do IE de permitir uma investigação histórica e biográfica ilimitada acerca dos autores de obras literárias, à semelhança do que fazem os historiadores e os biógrafos com tantos outros produtos de acções humanas, poderia ser vista como uma metodologia para recuperar informação histórica ou psicológica sobre os agentes de criações artísticas que prezamos. Isso pode ser muito interessante e útil para a história ou para a psicologia, mas não faz parte da interpretação literária propriamente dita. Argumentavelmente, investigações desse género nem são inconsistentes com o IH; de facto, trata-se de dois tipos diferentes de investigação, dos quais apenas o último contempla as propriedades *literárias* das obras. Assim, sob uma tal hipótese, o IE pode até ser admitido como inspirando um conjunto de directivas para a recolha de informação acerca das circunstâncias de produção de uma obra literária, mas não deve ser considerado uma teoria (intencionalista) da interpretação *literária* (ou *artística*).

2.2. Intencionalismo hipotético

Os defensores do intencionalismo hipotético argumentam que, para que uma obra seja interpretada *enquanto* obra literária, nem todos os modos de a compreender e avaliar podem ser literariamente relevantes. Defenderiam, por exemplo, que ainda que possuíssemos instrumentos adequados para monitorizar os pensamentos de um artista enquanto cria a sua obra, ou os movimentos físicos que conduziram à produção de uma determinada obra, a análise desses pensamentos e dessas acções não poderia ser usada como base para uma interpretação *literária*, uma vez que as obras literárias não são para ser avaliadas como se fossem um meio para obter informações sobre a vida de um autor e do seu contexto. Imaginemos, por exemplo, que poderíamos monitorizar a execução de uma sinfonia com um instrumento ultra-sensível que registaria *qualquer* tipo de som. É óbvio que nenhum crítico seria capaz de *ouvir* com tal acuidade e portanto as conclusões a que essa pessoa chegasse

seriam provavelmente diferentes daquelas a que poderia chegar o crítico que não recorresse a um tal auxílio artificial. Provavelmente, essa pessoa faria afirmações muito mais precisas do que aquelas que ele mesmo faria se estivesse confinado a escutar a execução. No entanto, as peças musicais não foram feitas para serem registadas por máquinas ultra-sofisticadas, mas para serem escutadas e apreciadas por ouvidos humanos. Por essa razão o IH recusaria como irrelevantes dados extra deste género, mesmo se os resultados a que se pudesse chegar com o recurso a esses dados fossem mais precisos do que aqueles que se podem conseguir pelos meios normais. Levinson justifica esta restrição com a especificidade do “jogo literário”, governado por convenções e “limitado por regras para a produção e a recepção de produções literárias que são mutuamente compreendidas”:

Estas regras podem muito naturalmente especificar que factos relacionados com o contexto de origem, para além daqueles que se espera que um leitor idealmente preparado e informado conheça, são irrelevantes para fixar ou constituir o significado de uma obra como ela foi produzida nesse contexto.⁹

No entanto, este ponto de vista também não é isento de problemas. É um facto que determinados dados claramente não estéticos podem afectar decisivamente a posição dos críticos relativamente à atribuição de autoria, por exemplo — como dados quantitativos de estilometria estatística¹⁰, que permitem passar, por exemplo, de uma especulação plausível para uma atribuição mais confiante ou até mesmo segura. Deveríamos abster-nos de recorrer a essa informação apenas porque a obra claramente não foi feita para ser recebida e apreciada com base nessa informação? Parece-me que a resposta a esta pergunta é negativa. No entanto, isso não deve obrigar-nos a regressar ao IE. De facto, a razão pela qual o IE recusa a restrição de princípio do IH é porque relativamente aos discursos e acções de todos os dias não aceitamos uma tal restrição. Isto significa que o IE, mas não o IH, considera que a compreensão de obras literárias é da mesma natureza que a compreensão de discursos e acções não literárias. Trata-se provavelmente de tipos de compreensão diferentes, que seria interessante analisar. Por agora é suficiente dizer que o facto de as obras literárias serem *apreciadas* quando são compreendidas, de um modo que os discursos não literários talvez não sejam, é suficiente para dizer que pelo menos não é óbvio que os métodos de descoberta e o tipo de informação que faz sentido usar num tipo de actividade sejam, à partida, igualmente adequados para o outro.

Quanto à razão que Levinson invoca para a restrição — manter a interpretação literária no domínio da estética —, ninguém pode discordar do propósito. No entanto, que fazer com a informação disponível que argumentavelmente permite uma melhor apreciação estética de uma obra? E, se ignorar informação é possível em teoria, por vezes na prática isso não é. E não podemos querer uma teoria que a prática contradiz.

Penso que a solução que o IH apresenta, mesmo se preferível ao IE, não pode ainda ser uma solução final. Para além disso, *hipotético* não será talvez a melhor maneira de descrever as características que distinguem do IE a teoria de Tolhurst, Levinson, Currie e outros, pois de facto ambas as variantes do intencionalismo concordam que a interpretação consiste, pelo menos em parte, em colocar hipóteses sobre o significado intencionado para uma obra pelo seu autor; a atribuição de intenções por meio de hipóteses interpretativas é, por isso, comum a ambas. O que as separa realmente é o peso dado ao âmbito da investigação acerca das intenções autorais. Esta diferença, por sua vez, tem algumas consequências metodológicas — por exemplo, o IE, ao contrário do IH, não restringe o tipo de informação que pode contar como relevante para determinar essas intenções. Talvez por isto alguém uma vez se referiu ao IH como uma forma de “não intencionalismo”, mas esta descrição parece-me incorrecta, porque o IH tem como objectivo, pelo

⁹ Levinson 2002, p. 313.

¹⁰ Ver capítulo 12 de Harold Love 2002.

menos em parte, projectar as intenções autorais — ainda que procure fazer isso não ignorando a distinção entre a apreciação propriamente estética da obra e a obtenção de informações acerca das circunstâncias da sua produção, em particular relativas às intenções do autor. Parece-me por isso que o que definitivamente distingue os chamados intencionalistas hipotéticos dos intencionalistas efectivos é exactamente a tentativa mais consistente por parte daqueles de preservar a ideia de recepção *estética* das obras de arte. Falta, claro, explicar mais claramente o que isso possa ser. Em todo o caso é razoável dizer que, ao contrário do que alguns afirmam, há ainda trabalho a fazer quanto ao que deve ser uma teoria intencionalista da interpretação literária.¹¹

References

- Noël Carroll, “Andy Kaufman and the Philosophy of Interpretation” in Michael Krausz (ed.) 2002.
- Stephen Davies, “Interpreting Contextualities”, in *Philosophy and Literature* 20: 1, 1996.
- Berys Gaut, “Interpreting the Arts: The Patchwork Theory”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51: 4, 1993.
- E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven: Yale University Press, 1967.
- Gary Iseminger (ed.): *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, 1992.
- P. D. Juhl, *Interpretation: An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*, Princeton: Princeton University Press, 1980.
- S. Knapp and W. B. Michaels, “Against Theory”, in W. J. T. Mitchell (ed.): *Against Theory*, Chicago: The Chicago University Press, 1985.
- Michael Krausz (ed.): *Is There a Single Right Interpretation?*, University Park: Pennsylvania State University Press, 2002.
- Jerrold Levinson, “Intention and Interpretation: A Last Look”, in Gary Iseminger (ed.) 1992.
- “Hypothetical Intentionalism: Statement, Objections, and Replies”, in Michael Krausz (ed.) 2002.
- Paisley Livingston, “Intention in Art”, in J. Levinson (ed.): *The Oxford Handbook to Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Harold Love, *Attributing Authorship: An Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- W. K. Wimsatt, “The Intentional Fallacy” em colaboração com Monroe Beardsley, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University of Kentucky Press, 1954.

¹¹ Este primeiro ensaio foi escrito já durante a bolsa de doutoramento concedida pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, instituição a que agradeço. Devo ainda à Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento a possibilidade de deslocação à Universidade de Maryland, durante o mês de Setembro de 2004. Agradeço sobretudo as sugestões bibliográficas de Jerrold Levinson, bem como os comentários dos meus profs. Maria de Lourdes Ferraz e Miguel Tamen a uma versão anterior deste ensaio.