

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 12, jul-dez/2012

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

A metáfora na obra de arte: estudo 1

Diogo Gurgel

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

A metáfora na obra de arte – estudo 1

Em *A transfiguração do lugar comum*, Arthur Danto elabora uma teoria da metáfora visando explicar como pode se dar a transfiguração de objetos comuns em obras de arte. Contudo, ele vai ainda mais longe, e afirma que sua concepção de metáfora abre espaço para importantes esclarecimentos sobre a revelação de verdades por meio de obras de arte. Neste artigo, procuro evidenciar alguns problemas decorrentes da proposta de Danto. Ao fim, delinheio uma concepção de metáfora promissora no que diz respeito à elucidação das relações entre verdade e arte, a saber, a concepção desenvolvida por Paul Ricoeur em *A metáfora viva*.

Palavras-chave: metáfora – obra de arte – verdade

ABSTRACT

Metaphor in Works of Art – first essay

In *The Transfiguration of the Commonplace*, Arthur Danto establishes a theory of metaphor in order to explain how the transfiguration of ordinary objects in works of art is possible. However, he goes even far, claiming that his conception of metaphor provides some important clarifications about the revelation of truths by works of art. In this paper, I consider some problems that arise from Danto's claim. At the end, I suggest a conception of metaphor that is promising with regard to the elucidation of the relations between truth and art, namely, Paul Ricoeur's theory of truth, developed in *The Rule of Metaphor*.

Keywords: metaphor – work of art – truth

GURGEL, D. “A metáfora na obra de arte: estudo 1”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VI, n. 12 (jul-dez/2012), pp. 94-115.

DOI: 10.22409/1981-4062/v12i/144

Aprovado: 30.06.2013. Publicado: 13.07.2013.

© 2013 Diogo Gurgel. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 30.06.2013. Published: 13.07.2013.

© 2013 Diogo Gurgel. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Exames rigorosos sobre a natureza da linguagem – em suas funções sintáticas, semânticas e pragmáticas (bem como sobre a validade dessa distinção de funções) – vêm sendo empreendidos em larga escala desde o final do século XIX. Diversos foram os métodos desenvolvidos, desde então, para levar a cabo tais investigações. Entretanto, por mais que a Filosofia da Linguagem ocupe hoje um lugar de destaque no cenário dos saberes contemporâneos, é desalentadoramente pouco numeroso o grupo dos filósofos com essa orientação que procuraram desenvolver métodos apropriados para o exame do nosso vocabulário estético.

Dentro deste seletivo grupo, Morris Weitz ganha relevo ao se apropriar de certas ideias de Wittgenstein¹ para sustentar a tese de que o conceito de “arte”, assim como os conceitos de “jogo” e “linguagem”, não possui e não pode possuir uma definição exaustiva. Esse teórico da arte lança mão do conceito de “semelhança de família”, desenvolvido por Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas*², para evidenciar que o conceito de arte é um conceito cujas “condições de aplicação podem ser corrigidas e retificadas” e que a estética deveria se abster de procurar pela definição cabal de “arte” e deveria se dedicar a descrever as condições em que empregamos adequadamente essa expressão.³

Arthur Danto – cujas ideias serão nosso objeto de estudo aqui – é um herdeiro da discussão e dos métodos desenvolvidos por Weitz e por outros pioneiros, como Paul Ziff e William Kennick. Mas seu primeiro e controverso artigo publicado sobre o tema, a saber, “The Artworld”, já trazia as linhas gerais de seu ambicioso projeto de atacar o anti-essencialismo de Weitz e companhia⁴ e de reabrir a discussão acerca do estatuto semântico da expressão “obra de arte”. O livro *The Transfiguration of the Commonplace* surge uma década e meia depois, para complementar o que havia ficado indicado em “The Artworld”, desfazer certos mal-entendidos e retificar seus argumentos aqui e ali.

De um modo geral, Danto assinou seu nome na filosofia da arte do século XX ao se negar a abandonar a tarefa de descobrir a essência da obra de arte⁵ e ao procurar desenvolver um modo alternativo de elucidação do funcionamento do juízo “x é uma obra de arte” que pudesse superar as dificuldades impostas pela teoria analítica da arte. E ele procura fazê-lo tomando por base uma conjugação inusitada entre uma teoria historicista da arte, fortemente marcada pelo pensamento de Hegel⁶, e alguns dos métodos de investigação da linguagem desenvolvidos por Wittgenstein.

A proposta fundamental que *The Transfiguration of the Commonplace* traz para a filosofia da arte é a de se estudar a essência da obra de arte a partir da determinação dos critérios de identificação artística que nos permitem aplicar atualmente o predicado “é obra de arte” a objetos que em nada se assemelham ao que classicamente era digno de tal predicação. Mais especificamente, Danto procura explicar como pode se dar a transfiguração de objetos utilitários em objetos que admitem receber a predicação “é uma obra de arte” – como ocorre com os *ready-made* de Duchamp, e com a Pop Art de Warhol, por exemplo. Tal explicação deveria compor o ambicioso projeto de

determinação dos princípios de identificação da obra de arte que abarquem tanto a arte clássica e moderna quanto a arte contemporânea.

O presente artigo busca apresentar, problematizar e responder à tese apresentada no último capítulo da mencionada obra, onde Danto tece uma teoria da metáfora visando explicar como pode se dar essa transfiguração de objetos comuns em obras de arte. O filósofo entende que obras de arte podem ser distinguidas (e efetivamente o são) de qualquer outro tipo de objeto e de qualquer outro tipo de representação. Ao buscar as bases em que tais distinções são feitas, ele termina por estabelecer uma teoria da metáfora que se estende às artes plásticas.⁷ Assim, no que se segue, posiciono-me contrariamente a certos argumentos de Danto, procurando deixar evidente que sua teoria da metáfora carece de certos elementos imprescindíveis para que possamos, a partir dela, atribuir às obras de arte o poder de revelar verdades (atribuição essa que, como veremos, encontramos com frequência na própria obra desse filósofo).

I.

Danto foi conduzido ao estudo da obra de arte – e, mais propriamente, ao estudo da linguagem usada para se falar de arte – a partir do contato que teve com a Pop Art, na década de 60. Como revela o próprio no prefácio à edição brasileira de *Transfiguration*⁸, nessa época caiu em suas mãos um exemplar da revista *Artnews* em que foi publicada uma reprodução de *O beijo*, de Lichtenstein, tendo o filósofo sido sensível à problemática propriamente filosófica suscitada por tal forma de produção.⁹ Lichtenstein procurava inocular nos museus a linguagem dos quadrinhos, a forma reticulada, o agigantamento da cultura de massas, derrubando de um só golpe as distâncias tradicionais entre cultura popular e arte. Danto passou, então, a frequentar exposições dos artistas adeptos dessa vertente da arte, a qual ficava cada vez mais forte, sobretudo, na cena novaiorquina, e concluiu que aqueles artistas eram herdeiros da grande onda de desconstrução de regras que tomou de assalto o mundo da arte no começo do século XX e que teve como um dos seus expoentes – possivelmente o mais radical deles – Marcel Duchamp e seus *ready-made*. Duchamp se apresentava como um dos precursores desse modo de pensar a arte, forçando os limites entre os objetos utilitários e os objetos artísticos. Justamente o gatilho disparador para a exploração da cultura pop por aquela geração posterior que viu arte na reprodução transfiguradora dos objetos do dia-a-dia.¹⁰

É uma reação comum, diante de tais obras, que o público se pergunte o que diferencia efetivamente o urinol de Duchamp do urinol de um banheiro público, o que distingue a lata de sopa de Warhol da lata de sopa do mercado. Em que medida temos objetos diferentes? Em que medida temos objetos que caem em categorias diferentes, tendo em vista que são fisicamente (materialmente) objetos exatamente iguais. Na teorização sobre a arte feita à moda dos antigos, obedecendo convenções de restrição material inclusive, ficava mais fácil perceber as diferenças entre objetos cotidianos e objetos dignos de receber o predicado “é uma obra de arte”. Telas, peças trabalhadas em bronze

ou mármore... certas propriedades até então distintivas (ao menos aparentemente) das obras de arte ficavam explícitas para aqueles que se postavam diante desses objetos. Seu aspecto físico já lhes colocava de antemão entre os objetos dignos de receber tal classificação. Num passado nem um pouco remoto, o público não esperava que objetos com forma de utensílios pudessem merecer tão eminente designação.

Mas não é isso o que se dá com objetos de arte contemporâneos e, se há algum critério de distinção – sugere Danto –, ele deve estar em outro campo que não o das propriedades percebidas por meio de nossos sentidos. Determinar que outro campo é esse é o que leva o filósofo a escrever *The Transfiguration of the Commonplace*.

Ao longo da obra, Danto procura desabilitar a aplicabilidade de diversas teorias da obra de arte ao problema dos objetos fisicamente indiscerníveis. Figuram entre essas teorias a teoria da mimesis, a materialista, a mentalista (supostamente inspirada em Kant) e a institucionalista (a qual, curiosamente, teria surgido de uma leitura peculiar que George Dickie faz do artigo de Danto, “The Artworld”). Como alternativa a essas teorias, Danto nos oferece uma teoria da distinção ontológica expressa na linguagem. Ele nota que, ainda que o urinol utilitário e o urinol de Duchamp sejam fisicamente idênticos (ou quase, pois *Fontaine* tem a data de sua apresentação ao público gravada e um nome grafado), só um deles admite receber predicções como “ousado”, “transgressor” ou, mesmo, “despropositado”. Dizer isso de um urinol de banheiro não tem sentido nenhum. As propriedades que distinguem os objetos não são propriedades visivelmente determináveis. Assim, ele procura expandir o escopo das propriedades artísticas para além do âmbito das características físicas ou materiais.¹¹

Trata-se, portanto, de uma teoria da distinção ontológica entre o utilitário e seu indiscernível transfigurado. Tal transfiguração não envolve fazer ver propriedades sensíveis que já estão no objeto utilitário e sim atrelar a ele propriedades inteiramente novas, ainda que sua aparência se mantenha a mesma. Danto chama nossa atenção para o modo como a identificação da obra de arte depende da interpretação de *propriedades relacionais*. Tais propriedades não deveriam ser *percebidas* e sim *interpretadas* com base em uma teoria artística e em um conhecimento de história da arte.¹² De acordo com Danto, as propriedades que diferem uma obra de sua contraparte sensivelmente indiscernível “devem estar entre suas propriedades relacionais, no seu conteúdo teórico segundo as intenções do artista, na sua história causal e, sobretudo, no lugar que ocupa no mundo da arte”.¹³

Entretanto, é preciso notar, ao sucesso dos argumentos desenvolvidos por Danto não basta fornecer evidências da transfiguração, faz-se imprescindível, ainda, a determinação dos meios a partir dos quais podemos ser levados a interpretar um objeto x como objeto transfigurado. Quero dizer: os predicados reunidos acima são boas evidências de que efetivamente podemos fazer distinção entre objetos materialmente indiscerníveis, contudo, tais predicados não são, eles mesmos, o próprio critério de

distinção e sim seus efeitos. Ciente dessa dificuldade, Danto, no capítulo final do livro, procura apresentar o critério ou os critérios de identificação da obra de arte propriamente ditos. É aí que ele chega ao tema da retórica, e, mais especificamente, ao tema da metáfora. Sua tese é de que metáforas plásticas ou visuais se encarregariam de atribuir propriedades relacionais aos objetos transfigurados, diferenciando-os categoricamente de objetos utilitários.

O filósofo aproxima dois campos, o da arte e o da retórica (linguagem) para sugerir, em seguida, que, em ambos os campos, ocorrem certas estratégias de interpretação que poderíamos denominar “metáforas”. Ele nos faz recordar que a metáfora – tropo que tradicionalmente se toma como recurso linguístico – é também tradicionalmente uma ferramenta eminente nos estudos de retórica. Muitos são os teóricos que assumem que, de algum modo, as metáforas, usadas com fins retóricos, são capazes de “ao mesmo tempo arrebatam uma plateia e definir fatos e suas inter-relações”.¹⁴ Nessas bases, Danto sugere, “de modo deliberado e tendencioso”¹⁵, que algo bem próximo disso ocorreria no campo das artes plásticas, na forma de metáforas visuais.

É importante ressaltar que o filósofo procura desenvolver uma teoria da metáfora visando uma melhor determinação do que antes havia procurado estabelecer com o conceito de expressão¹⁶ – pois acredita residir aí a solução para o problema da identificação da obra de arte em geral. Danto defende que podemos chamar de “metáfora” o que se passa na representação pictórica (ou plástica), uma vez que, assim como se dá nas metáforas linguísticas, nenhuma “paráfrase ou resumo vai conseguir exercer um poder equivalente ao da obra sobre o espírito do observador que participa da constituição dela”.¹⁷ Ele atribui a descoberta dessa característica geral das metáforas a seu aluno J. Stern¹⁸ e se apoia inteiramente nela para construir uma teoria da metáfora que dê conta das metáforas que ocorrem nesses dois sistemas de representações: o linguístico e o visual.¹⁹

A partir dessa extensão do conceito de metáfora, o filósofo afirma que as obras de arte, ao longo de toda a história, de Fídias à Pop Art, são marcadas por um traço de metaforicidade. Nesse sentido, objetos feitos com intenções artísticas, mas geradores de metáforas mal formadas, não mereceriam o título de “obra de arte”. A aposta de Danto é de que o estudo das metáforas visuais pode lançar luz sobre a tese anteriormente esboçada de que obras de arte contemporâneas (como a tela de Lichtenstein intitulada *Retrato de Madame Cézanne*²⁰) só fazem de modo mais explícito ou autoconsciente o que a arte sempre fez: além de *representar* o que representam (conteúdo), também *expressam* alguma coisa sobre esse conteúdo, sobre esse modo de representar um determinado conteúdo.²¹ Danto atribui, portanto, um duplo papel de representação e expressão às obras de arte (o que as diferencia das meras representações) e procura explorar melhor o conceito de expressão a partir de uma teoria da metáfora que se apoia na marca da opacidade.

Mas deixe-me explicar melhor esse ponto: muito já se discutia, à época em que o filósofo redigiu seu livro, sobre a natureza semântica das metáforas²² e era uma posição muito disseminada sobre o tema que a metáfora, como recurso linguístico, envolvia um desvio, uma tensão, em suma, uma defecção de ordem predicativa. Essa defecção seria aquilo que remete o receptor a uma outra possibilidade de interpretação da sentença, um modo de interpretação alternativo, o qual se abriria a partir do descarte da referência primária ou literal. Em uma sentença como “João é um porco”, o predicado “ser um porco” (assumindo-se que “João” é o nome de um ser humano e que todos os falantes, naquele contexto, saibam disso) não é, a princípio, adequado para se caracterizar o sujeito descrito – no caso, João. Mas Danto, procurando contemplar as metáforas visuais ou plásticas, contesta a tese – tão disseminada no meio da filosofia anglófona da linguagem – que toma a predicação desviante como marca essencial da metáfora.

O raciocínio de Danto para a referida contestação é o seguinte: ele começa se perguntando como se daria o desvio, a transgressão, no caso das representações visuais [*pictures*]. Danto compreende que o conceito de desvio proposto por certas teorias da metáfora envolveria a transgressão de regras gramaticais num sentido estrito e que sua transposição para o meio visual exigiria uma teoria que assumisse que toda metáfora visual depende de desvios visuais, i.e., de composições estranhas, não habituais entre elementos, as quais, justamente devido a essa estranheza, conduzir-nos-iam à busca de um sentido oculto. Com base nesse modo de compreender o conceito de desvio, o filósofo nega que se possa falar de transgressões visuais ou plásticas do mesmo modo que se fala em transgressões gramaticais – do contrário, diz ele, teríamos que supor a estranha existência de uma “gramática” plástica, a qual fosse transgredida de algum modo pelas obras de arte – e, ato contínuo, nega que a força das metáforas visuais dependa de tais transgressões. Por fim, conclui que, não podendo se estender às metáforas como um todo, o desvio não é a marca fundamental e distintiva da metáfora.²³

Essa linha de raciocínio conduz a uma postulação: a característica essencial das metáforas, de acordo com Danto, seria o caráter único de seu modo de representar o que representam. As metáforas linguísticas não admitiriam paráfrase, bem como as metáforas plásticas não admitiriam a substituição de qualquer elemento visual, sob pena de se pôr a perder seu caráter simbólico.²⁴ As metáforas seriam, em parte, autorreferentes ou marcadas por uma *opacidade*. Haveria uma referência à própria linguagem, no caso das metáforas linguísticas e, no caso das metáforas plásticas, haveria uma referência ao próprio modo de apresentação em jogo, i.e., às condições materiais e contextuais em que o objeto é apresentado. Desse modo, a metáfora, a um só tempo, designaria os referentes dos nomes ou das imagens e também expressaria o próprio modo de apresentação. Seria necessária essa opacidade para que a obra ganhasse seu status de obra.²⁵

A atribuição da marca da opacidade às metáforas fica explícita no texto em diversas passagens. Por exemplo, quando o filósofo afirma que “uma metáfora apresenta seu

objeto e ao mesmo tempo a maneira como o apresenta”.²⁶ Essa formulação procura trazer mais precisão ao que já havia sido dito antes com relação ao fato de que uma obra de arte não só representa algo, mas também expressa algo sobre essa própria representação que desempenha.²⁷

Assim, quando, por exemplo, nós nos deparamos com quadros como aquele de Gainsborough em que vemos algumas damas passeando em uma alameda, com árvores desfocadas ao fundo (*The mall in St. James’s park*), não é, de acordo com Danto, somente a representação pura e simples desta cena o que se está apreendendo. A metáfora que ele vê no quadro de Gainsborough pode ser expressa linguisticamente da seguinte maneira: “As damas na alameda são flores em um rio”.²⁸ O quadro nos permitiria ver ambas as conjunturas: damas e alameda, flores e rio. As pinceladas são dadas de modo que haja uma dinâmica e uma luz que nos remetem a outra coisa que não só o que está ali. A representação pictórica que primeiro se apresenta, de modo explícito, é fundamental, mas é só porque é composta deste modo, apresentando uma coisa e remetendo a outra, é que a obra conquista sua grandeza.²⁹

Com base nessas determinações, Danto desfecha o livro concluindo que a interpretação de um *ready-made* – como o urinol e as caixas de sabão em pó Brillo, por exemplo – envolveria o contato com um tipo rebuscado de metáfora que só se fez possível (inteligível) em nossos tempos – tempos de intelectualização suprema da arte:

A obra justifica sua pretensão ao status de arte ao propor uma ousada metáfora: a caixa-de-Brillo-como-obra-de-arte. E ao fim e ao cabo essa transfiguração de um objeto banal não transforma coisa alguma no mundo da arte. Ela simplesmente traz à luz da consciência as estruturas da arte, o que sem dúvida pressupõe que tenha havido um certo desenvolvimento histórico para que a metáfora fosse possível. [...] Como obra de arte, a caixa de Brillo faz mais do que afirmar que é uma caixa de sabão dotada de surpreendentes atributos metafóricos. Ela faz o que toda obra de arte sempre fez: exteriorizar uma maneira de ver o mundo, expressar o interior de um período cultural, oferecendo-se como espelho para flagrar a consciência dos nossos reis.³⁰

Deste modo, obras como *Fontaine*, de Duchamp, e *The mall in St. James’s park*, de Gainsborough, poderiam ser postas lado a lado como pertencentes a um mesmo gênero de objetos, a saber, objetos que se mostram como “representações transfiguradoras”³¹, capazes de revelar uma certa verdade ao expressar, concomitantemente ao conteúdo que representam, uma certa maneira de ver o mundo.

II.

É notório, pelo que se viu na passagem destacada ao fim da seção acima, o comprometimento que Danto estabelece entre a obra de arte e a produção de um certo tipo de conhecimento. Explorando um pouco mais esse terreno, penso ser possível determinar três pontos bem delineados pelos quais o filósofo se compromete com a tese de que há uma forma de conhecimento que é própria da arte: 1) Aproximação entre arte

e retórica; 2) Defesa de um aprendizado pelas vias da arte; 3) Trabalho com a concepção de verdade metafórica (descrição de fatos via metáfora).

Logo ao início do último capítulo do livro, o filósofo assume que a metáfora é uma ferramenta retórica de que a arte se vale ao buscar conduzir o público a uma certa “perspectiva especial”³², uma maneira de ver o mundo³³ – a tela de Lichtenstein mencionada acima, *Retrato de Madame Cézanne*, é citada por Danto para exemplificar isso. Nas palavras de Danto: “A pintura de Lichtenstein é sobre a maneira como Cézanne pintou sua mulher: é *sobre* ela, da maneira como Cézanne a viu”³⁴ – ou seja, o trabalho de Lichtenstein não só faz referência à tela de Cézanne, mas expressa algo sobre a mesma, a saber, um modo geometrizar de percepção da natureza, o qual, como sabemos, fez escola no século XX.

A ideia de uma atuação pedagógica da arte se faz presente quando Danto afirma que as grandes obras são aquelas que nos fazem aprender alguma coisa sobre nós mesmos.³⁵ Como exemplo disso, cita *Anna Karenina*, o romance de Tolstói, fazendo notar que a obra é grandiosa por atingir esse objetivo de nos fornecer um modelo em que podemos nos mirar. Todos poderíamos nos reconhecer em Anna Karenina, na medida em que somos capazes de ver nossas vidas como armadilhas sexuais, na medida em que somos capazes de experimentar a perspectiva em que – dada determinada conjuntura – tornamo-nos vítimas da paixão e do dever.³⁶ Esse caráter, por assim dizer, pedagógico da arte é devidamente enfatizado quando Danto afirma que “é difícil imaginar uma arte que não vise algum efeito e alguma transformação ou afirmação do nosso modo de ver o mundo”.³⁷

Ao fim e ao cabo, todas essas características da obra de arte se reuniriam, pensa Danto, na constatação de que a arte (o que merece ser chamado de “arte”) logra e sempre logrou exprimir o espírito de sua época, “o interior de um período cultural”.³⁸ Assume, deste modo, que é possível encontrar a peça que falta para o estabelecimento da “estrutura metafísica da obra de arte”³⁹ a partir da determinação de sua face teleológica.

III.

Mas poderia uma teoria da metáfora que pretende lançar luz sobre o modo por meio do qual as metáforas podem nos conduzir a um certo tipo de verdade apoiar-se somente sobre as características de opacidade e de uma resistência à paráfrase? Minha tese é de que essas marcas que o autor atribui à metáfora não são suficientes para lançar luz sobre o modo como possíveis metáforas plásticas poderiam atuar no cerne dos processos de composição e interpretação das obras de arte (restringindo-me, como faz Danto, às artes plásticas), i.e., tais marcas não são suficientes para explicar como essas metáforas nos conduziriam à compreensão das verdades desveladas pelas obras de arte e para explicar a atuação retórico-pedagógica que o próprio filósofo atribui a elas.

Começemos com duas críticas preliminares à teoria da metáfora desenvolvida por Danto em *The Transfiguration of the Commonplace*. Primeiramente, devemos nos perguntar: o que autoriza Danto a ampliar a extensão tradicionalmente atribuída ao termo “metáfora” de modo a abarcar o que se passa no campo das artes plásticas? Essa ampliação se apoia fracamente em um argumento de similaridade e na arbitrariedade de tomar como evidente uma hipótese não devidamente demonstrada.

Danto usa o termo “metáfora” para designar um processo hermenêutico que ocorre (por hipótese) na apreciação das artes plásticas. Contudo, na *Poética* de Aristóteles, primeiro escrito em que podemos encontrar uma teoria da metáfora, a definição que encontramos para o conceito é a de uma *transferência de nomes*, ou seja, trata-se de uma ocorrência de caráter estritamente linguístico.⁴⁰ A meu ver, Danto não fornece razões suficientes para conferir legitimidade à ampliação do escopo do conceito de metáfora que propõe. Ele chega a assumir o caráter meramente hipotético de sua proposta.⁴¹ Mas, apesar de reconhecer essa fragilidade, apoia-se inteiramente nesta proposta de ampliação semântica para dar prosseguimento a toda a argumentação posterior.

Um segundo problema que podemos encontrar na teoria de Danto é o seguinte: ele assume claramente um posicionamento na disputa entre aqueles teóricos que defendem a cambialidade entre símile (sentença em que a relação defectiva entre sujeito e predicado é mediada e amortecida pela presença da partícula comparativa “como”) e metáfora (onde esse amortecimento não acontece), mas não esclarece as bases que sustentam seu posicionamento.⁴² Ele confere aos símiles uma estrutura metafórica sem qualquer constrangimento, como podemos ver no excerto abaixo:

De fato, toda descrição ou caracterização de *a como b* tem essa estrutura metafórica [...] como se a pintura tornasse imperioso ver *a* com os atributos de *b* (deixando implícito, mas não necessariamente claro, que *a* não é *b*: eu diria que a noção de identificação artística mencionada anteriormente tem essa estrutura metafórica).⁴³

E ao fim do livro, na ocasião em que afirma que os *ready-made* também envolvem metáfora, Danto formula o que assume ser uma metáfora com o uso do “como”: “A caixa-de-Brillo-como-obra-de-arte”.⁴⁴

Mas é preciso sublinhar certos casos de uso da linguagem que depõem contra aqueles que, como Danto, descuidam-se no tocante à relevância do problema da distinção entre símile e metáfora. Um caso bem expressivo é o de certas sentenças filosóficas metafóricas, como “O pensar é um ouvir e um ver”⁴⁵, “A linguagem é constituída na forma de jogos”, “A memória retém percepções”, dentre tantas outras. Tais sentenças não admitem essa substituição por uma sentença comparativa – algo de seu “conteúdo cognitivo” (para usar o termo de Max Black⁴⁶) não resiste ao acréscimo do “como”.

Se não quisermos nos ater às metáforas usadas em textos filosóficos, recordemos daqueles versos de Paulo Leminski, em que canta o poeta:

Tenho andado fraco

Levanto a mão
 É uma mão de macaco⁴⁷

Poderíamos, em tal contexto, inserir a partícula comparativa “como” sem pôr a perder algo de fundamental? É certo que algumas metáforas que se encontram em vias de lexicalização (tornando-se metáforas mortas ou catacreses) podem ser tomadas sem problemas como idênticas em significação aos seus símiles correlatos. É o caso de “João é um porco”, que, em geral, produz o mesmo efeito do símile “João é *como* um porco”. Mas esse não é o caso do poema de Leminski. “Levanto a mão / É *como* uma mão de macaco” não funciona e nem pode funcionar do mesmo modo que os versos de Leminski. Isso não só porque há uma alteração rítmica considerável, mas, principalmente, porque a introdução da partícula comparativa “como” altera inteiramente o conteúdo semântico da estrofe. Mas de que modo? A introdução do “como” promove uma atenuação do caráter tensional ou defectivo da enunciação. Ela permite que se entenda que a enunciação da sentença não entra em embate com nossos hábitos de uso dos signos que estabelecem, por exemplo, que uma mão de homem e uma mão de macaco são ontologicamente distintas. Há certas metáforas – quero fazer ver – que só funcionam efetivamente ao fazerem estremecer nossas convicções categoriais acerca do que podemos tomar como real e verdadeiro.

Mas, enveredar por esse caminho exigiria a produção de um outro artigo, o que deixo para uma outra oportunidade. Por ora, aproveitarei dessa discussão as considerações acerca da importância de que metáforas que apresentam grande “veemência ontológica”⁴⁸ como as que acabei de apresentar só podem operar devidamente porque encerram em si formulações (composições) desviantes.⁴⁹

Apresentadas essas duas críticas preliminares, passo agora à crítica central que faço à teoria da metáfora desenvolvida por Danto. Para melhor apresentar minha crítica, proponho que submetamos a teste as teses elaboradas por Danto a partir do seguinte problema básico detectado por Searle em seu texto sobre as metáforas:

Para compreender emissões metafóricas, o ouvinte necessita de alguma coisa além do conhecimento da língua, da consciência das condições de emissão e das suposições de base que compartilha com o falante. Ele deve dispor de outros princípios ou de algumas outras informações fatuais, ou de alguma combinação de princípios e informações, que o habilitem a imaginar que, quando o falante diz “S é P”, ele quer significar “S é R”.⁵⁰

Essa não é uma questão inesperada para Danto. Ele nota que uma teoria da metáfora calcada no conceito de desvio deveria lidar como o “problema de como identificar o desvio”.⁵¹ Mas, ao invés de buscar uma resposta para o problema, ele assume que o

mesmo pode ser evitado ao analisarmos “o assunto pela perspectiva pictórica”.⁵² Sua estratégia é acentuar a importância da opacidade – como se já fossem evidentes, para todos os casos de metáfora, as “conotações” (para usar um termo seu) do predicado a serem selecionadas – de modo a aproximar as metáforas do que ele chama de “contextos intencionais”.⁵³

Mas o que quero mostrar é que essa aproximação entre metáforas e contextos intencionais é sintoma de um passo em falso dado por Danto ao se afastar do conceito de desvio ou, pelo menos, do conceito de predicação defectiva (ou, no caso de metáforas visuais, composições plásticas defectivas). E afirmo que, quando ele se compromete com as ideias de verdade artística e metafórica, compromete-se necessariamente com a ideia de que deve haver critérios que orientem as identificações artísticas e que, no entanto, sua teoria da metáfora não nos oferece tais critérios.

De um modo esquemático, podemos dizer que os argumentos de Danto não nos permitem preencher adequadamente as lacunas numa formulação do tipo “X é uma obra de arte porque q”, onde *q* é uma sentença que expressa critérios de avaliação. E isso persiste, mesmo no caso de tomarmos *q* como uma sentença que determina propriedades relacionais e não propriedades sensíveis.⁵⁴ Isso porque ele não nos fornece meios para compreendermos como as supostas metáforas plásticas (metáforas de invenção) que nos oferece para ocupar o lugar de *q* podem funcionar.

Supondo que a metaforicidade do objeto avaliado seja um bom critério para a identificação de uma obra de arte, temos: “A pintura de Gainsborough é uma obra de arte porque as damas na alameda são flores em um rio”. Nessa formulação, há uma sentença metafórica ocupando o lugar de *q*. Mas como chegamos a uma interpretação da mesma? É certo que somente certos aspectos do termo “flores” e “rio” devem ser acionados pela metáfora, mas quais? Como se dá a seleção de aspectos envolvida na metáfora?

Quando Danto, de modo excessivamente breve, procura responder a essa questão, ele se apoia em uma metáfora gramaticalizada (em vias de se literalizar – o que, como vimos anteriormente, significa que ela admite a substituição por um símile). A metáfora que Danto nos fornece é “Os homens são porcos”. Nesse caso, já se conhece, de antemão, os aspectos selecionáveis, i.e., já se está familiarizado (pelos hábitos linguísticos de nossa comunidade) com o “sistema de lugares-comuns” associados ao termo “porco”.⁵⁵ Mas o mesmo não se dá necessariamente com a contemplação de uma pintura. No caso da pintura de Gainsborough, é preciso explicar, por exemplo, por que vemos mais proximidade entre damas e flores do que entre damas e estrelas. Mas Danto nada nos diz sobre isso.

Nada garante que todas as propriedades do objeto designado por uma dada expressão (em nossa língua ou em outra) formam um sistema ou que saberemos como selecionar

somente as propriedades que formam um todo coerente com o proferimento e o contexto. E é aí que entra a questão de Searle: qual ou quais princípios nos permitem distinguir, em nossa estratégia de interpretação, os aspectos adequados do predicado daqueles que são inadequados?

Essa exigência só se faz mais viva ao considerarmos que Danto não está tratando de casos de metáfora em vias de lexicalização. Ele está tratando de supostas metáforas visuais, as quais transgridem os *modes d'emploi* habituais – transgressões técnicas e estilísticas que, apesar de inusitadas, significam, visam algum efeito “e alguma transformação ou afirmação do nosso modo de ver o mundo”⁵⁶ a partir da expressão de um certo modo de vê-lo. Dizer que há nas metáforas opacidade, de forma que podemos encontrar nelas não só a referência a um conteúdo, mas também uma expressão do modo como se dá essa referência só nos auxiliaria se, no meio da arte, estivéssemos lidando sempre com catacreses. Mas é justamente o contrário! Se há um lugar na linguagem e no universo das ações em que se ousa fazer metáforas de invenção, esse lugar é a arte. Assim, alguma coisa para além dos hábitos gramaticais ou plásticos deve orientar a compreensão da “representação transfiguradora” de que fala Danto.

Ao apresentar o símile “A caixa de Brillo (é) como (uma) obra de arte”, Danto não deixa claro quais são os lugares-comuns associados que deveríamos ver em “obra de arte”. Quais seriam as propriedades a se destacar aí?

Assumamos que, na linguagem, metáforas de estrutura simples, como “Julieta é o sol”, apresentam uma forma “S é P” para dizer, no entanto, “S é R” (no caso, algo como: “Julieta é o que ilumina o meu dia ou o que me faz levantar ou a fonte de toda a luz e toda a vida, etc.”). De acordo com Searle, só porque se segue exatamente esse caminho interpretativo, deparando-nos primeiro a P para, depois, chegarmos a R, é que a metáfora tem seu efeito.⁵⁷ Isso dado, compreendamos o salto argumentativo de Danto: ele usa o exemplo “Os homens são porcos” para ilustrar o modo como a opacidade trabalha na interpretação de metáforas.⁵⁸ Mas, neste caso de emprego da forma “S é P”, a defecção de P nos faz procurar por um R e o R é claro, pois conhecemos o sistema de lugares-comuns associados a P, i.e., a “ser um porco”.

O mesmo não ocorre na metáfora plástica que pode ser expressa linguisticamente por “A caixa de Brillo (é) como (uma) obra de arte”. Neste caso, o R que devemos procurar não é claro. Algumas regras fundamentais ainda não estão dadas, de modo que não se pode ainda saber se há ou não opacidade. Quais propriedades das obras de arte ou quais usos do termo “obra de arte” deveriam ser selecionados? O próprio estatuto semântico desta expressão não está justamente posto em questão desde o início do livro de Danto? E ainda: se esse é mesmo um caso de metáfora, trata-se de uma metáfora de invenção e não de uma metáfora habitual como a anterior.

IV.

O problema sobre o qual Danto deveria lançar luz é o problema sobre como, a partir da concepção de arte historicista e calcada no conceito de metáfora apresentada por ele, o público poderia reconhecer a necessidade de abandonar um modo habitual de seleção de aspectos relevantes de um objeto em benefício de um novo modo, não habitual, de fazê-lo. Como esses outros aspectos se impõem como mais relevantes e ditam os novos rumos da arte (daquilo que merece ser chamado de “obra de arte”). Danto afirma que a apreciação artística *hoje* se funda no conhecimento da história da arte e em juízos fundados em algum tipo de teoria da arte, mas não explica como poderiam as metáforas pictóricas (se tal coisa existe) atuar, *desde sempre*, trazendo a públicos determinados, de épocas determinadas, as perspectivas fundamentais que estruturam essas épocas. E, sobretudo, não explica como pode esse público (ou parte dele) ver em uma determinada obra o prenúncio de uma perspectiva fundamental que estruturará uma nova época que ora desponta.⁵⁹

Mas, apesar das críticas apresentadas, inclino-me a conceder a Danto a sugestão de que tratar do problema da inovação no meio das artes plásticas guarda muitas semelhanças com tratar do problema das inovações semânticas produzidas mediante o uso de metáforas não usuais (ou poéticas).

Paul Ricoeur, em *La métaphore vive*, se vê às voltas com o espinhoso problema das inovações semânticas mediante metáforas e, a meu ver, avança alguns bons passos em uma direção promissora. É para essa direção que eu quero apontar neste momento.

Para fazer aparecerem novas articulações significativas, rompendo com o quadro categorial vigente, mas, de algum modo, comunicando-se com o mesmo – diz Ricoeur –, aquele que emprega a metáfora deve forçar os limites da linguagem (do universo de articulações signitivas compreensíveis a uma comunidade) nas regiões em que ela admite ser forçada. No entanto, como isso poderia ser levado a cabo?

Ricoeur, na referida obra, teoriza acerca de um possível resgate, via metáfora, de um nível pré-objetivo⁶⁰ ou pré-lógico de formação da linguagem e do pensamento – um nível em que as categorias de nossa linguagem ainda não estariam sedimentadas para o aprendiz da linguagem. De modo sucinto, pode-se dizer que o filósofo chega a essa solução ao sair em defesa dos conceitos de referência metafórica e verdade metafórica sem, no entanto, querer atentar contra aquelas regras de uso de nossa linguagem que estabelecem uma fronteira entre sentido literal e sentido figurado. No que diz respeito ao tipo de referência envolvida em sentenças metafóricas, Ricoeur faz coro à posição de Nelson Goodman e Colin Turbayne⁶¹, tomando a metáfora como “erro categorial calculado” e ressaltando a importância do termo “cálculo” na definição – perceba-se que o fator cálculo é justamente o que Danto negligencia. E essa ênfase no problema do cálculo conduz Ricoeur à seguinte questão:

A metáfora na obra de arte: estudo 1 · Diogo Gurgel

Não se pode dizer que a estratégia da linguagem em ação na metáfora consiste em obliterar as fronteiras lógicas e estabelecidas com vistas a fazer aparecer novas semelhanças que a classificação anterior impedia de perceber? Dito de outro modo, o poder da metáfora seria o de romper uma categorização anterior a fim de estabelecer novas fronteiras lógicas sobre as ruínas das precedentes.⁶²

Como se vê, o filósofo sugere que uma forma de obliteração de fronteiras lógicas ocorre nas metáforas (particularmente no que ele chama de “metáforas vivas” ou “metáforas de invenção”). Essa obliteração seria uma suspensão das referências de primeira ordem e, ao ocorrer, abriria espaço para a busca de referências de segunda ordem – por conseguinte, para a busca de outras semelhanças entre objetos, para a busca de semelhanças que os *usos canônicos* dos signos nos impediriam de perceber.

O que me interessa em especial nessa ideia desenvolvida por Ricoeur é a afirmação de que o logradouro das referências de segunda ordem pode ser encontrado em certos usos alternativos dos signos aos quais a nossa formação (sempre incompleta) nas competências linguísticas nos impele. Isto é, se compreendo bem Ricoeur, sua tese nos leva a olhar com outros olhos as testagens normativas que, em geral, são descartadas como meros equívocos, como mera incompetência linguística, sob o ponto de vista do quadro categorial preponderante em nossa cultura. Penso que tal posicionamento pode nos conduzir a uma melhor compreensão do que sejam os “cálculos de desvio” operados pelo poeta e quiçá pelo artista plástico. Desvios sutis, que forçam os nossos hábitos linguísticos e plásticos somente onde eles podem ser forçados e conferem “veemência ontológica”⁶³ a *composições* que, por um mínimo deslize, degenerar-se-iam irremediavelmente em *confusões* de toda sorte.

É por essa trilha aberta por Ricoeur que prosseguirei em um próximo trabalho, à procura de uma teoria da metáfora que possa lançar alguma luz sobre o que seja a revelação de verdades pelas vias da arte⁶⁴ – problema sempre candente, devidamente abordado por Danto, mas, a meu ver, não examinado satisfatoriamente.

Conclusão

Procurei mostrar, no presente artigo, como Danto, buscando determinar um único critério geral de identificação artística, segue por caminhos tortuosos, comprometendo-se com pressupostos frágeis como, por exemplo: 1) a convicção de que o termo “metáfora” se presta evidentemente para o que ocorre na representação pictórica ou plástica em geral; 2) a convicção de que o estudo dessas metáforas visuais ou plásticas pode lançar luz sobre as metáforas propriamente linguísticas – o que o leva a desabilitar a marca da predicação desviante ou tensional; e 3) a convicção de que metáforas e seus símiles correlatos sempre se equivalem semanticamente.

Mas a crítica central que fiz ao filósofo foi a seguinte: as características atribuídas às metáforas (linguísticas e visuais) por Danto (resistência às paráfrases, intensionalidade e

opacidade) não explicam de modo suficiente como pode se dar essa publicidade (compartilhamento) de perspectivas que a arte revelaria, bem como não explicam seu suposto caráter retórico e pedagógico. Sobretudo, sua teoria da metáfora não explica como as faculdades interpretativas do público podem ser *reorientadas* no que diz respeito à inauguração de estilos e gêneros artísticos, como o Impressionismo ou a Pop Art.

Notei que o fato de não atribuir a marca da defecção às metáforas em geral dificulta ainda mais seu trabalho. Isso porque o conceito de desvio – ou, mais amplamente, de defecção na aplicação de um predicado a um sujeito – permite ao teórico da metáfora trabalhar em cima da ideia de que o que faz aquele que logra uma inovação semântica ao lançar mão de uma metáfora nova é encontrar articulações significativas para além do que está gramaticalmente estabelecido. Por não explorar esse caminho investigativo, Danto fica refém das regras de interpretação estabelecidas por aquilo que ele chama de “mundo da arte” mesmo quando procura explicar como o espírito de outras épocas pôde e pode ser expresso e reconhecido por meio da arte e como o espírito de nossa época pode ser expresso e reconhecido por meio da arte, independentemente (ao menos em alguns casos) do que se estabeleça nas práticas linguísticas próprias de especialistas, artistas e financiadores.

Por se submeter a essas condições, a argumentação que Danto desenvolve no último capítulo de *Transfiguration* culmina em um estranho salto inferencial, que consiste em nos oferecer exemplos de metáforas linguísticas e em vias de lexicalização que nos sirvam de modelo analógico para a compreensão do *modus operandi* de (supostas) metáforas plásticas e inovadoras. O que é deveras problemático.

Por fim, ainda que cultive uma desconfiança com relação à tese de que o que ocorre na interpretação de um *ready-made* seja um processo metafórico propriamente dito, empenhei-me em delinear um caminho para uma possível reorientação da teoria das metáforas plásticas. Fi-lo, sobretudo, por considerar que talvez essa teoria possa trazer contribuições para o estudo das metáforas em geral. Essa reorientação, como sugerido na seção IV desse artigo, talvez possa se dar a partir dos estudos de Ricoeur. Mas, para pô-la em andamento, faz-se necessária uma investigação sobre o que está em jogo na compreensão de metáforas vivas ou de invenção (essas que acredito estarem atuando em boa parte das quebras de paradigmas artísticos) e um exame da tese de que metáforas são recursos privilegiados de resgate de um nível pré-lógico ou pré-objetivo de atuação da linguagem e do pensamento. Comprometo-me a fazê-lo em uma próxima oportunidade.

* Diogo Gurgel é doutor em filosofia pela UFRJ/PPGF.

¹ Wittgenstein, em seus escritos pós-1930, foi um precursor dos métodos de investigação gramatical em que o pesquisador põe entre aspas expressões e sentenças cujo significado deve ser elucidado e se pergunta por seu uso em nossa comunidade linguística. O filósofo justifica a sua proposta de que fazer Filosofia é investigar as regras que regem o emprego de expressões e sentenças de modo a desfazer abusos e mal-entendidos teóricos afirmando que uma investigação filosófica “dirige-se não aos fenômenos, mas, como poderíamos dizer, às ‘possibilidades’ dos fenômenos. Refletimos sobre o modo das asserções que fazemos sobre os fenômenos” (WITTGENSTEIN, L. *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, §90). Quando aplicamos esses métodos ao estudo da arte, como faz Weitz, notamos que nosso problema central é compreender o modo das asserções que fazemos sobre a arte e os objetos artísticos.

² WITTGENSTEIN, L. *Philosophische Untersuchungen*. Op. cit., §66.

³ WEITZ, M. “The role of theory in aesthetics”. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. v. 16, 1956, p. 33.

⁴ Ainda que Danto deva a esse diálogo com o anti-essencialismo – como bem lembra Eduardo de Lima – sua pretensão de buscar “por definições de arte que recorram a propriedades extrínsecas, ou seja, a propriedades relacionais entre obras de arte e indivíduos, objetos e instituições, propriedades tais que colocam a obra em seu contexto causal, histórico e social”. LIMA, E. C. L. de. “A percepção após a interpretação na filosofia da arte de Danto”. *Artefilosofia*, n. 5. (jul/2008), Ouro Preto, p. 97.

⁵ Ou, para ser mais condizente com a terminologia usada por Danto: ao se negar a abandonar a tarefa de determinar “a estrutura metafísica da obra de arte”. DANTO, A. *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge: Harvard University Press, 1981, p. 148.

⁶ Sua proposta fundamental (mais bem apresentada em obras mais recentes, como *The End of Art*) é de que o fim da arte, de certo modo antevisto por Hegel, estaria se concretizando a partir do advento de movimentos pós-impressionistas de intelectualização da arte e, sobretudo, com a Pop Art. Nas palavras de Noeli Ramme: “O fim da arte pode ser entendido como o fim da história da arte. De acordo com Danto, a história da arte acaba com o fim da ideia de superação, presente no desenvolvimento da arte até o modernismo” (RAMME, N. “É possível definir ‘arte’”. In: *Analytica*, v. 14, n. 1. Rio de Janeiro, 2009, p. 202). Nessa arte pós-histórica, não haveria mais a ideia de superação, pois o seu objetivo, a autoconsciência, teria sido alcançado (Idem, p. 203). Diante deste quadro, caberia ao filósofo da arte mostrar como a história recente da arte teria se constituído, em última instância, como uma busca pela compreensão de sua própria essência histórica (DANTO, A. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986, p. 204).

⁷ É um traço marcante da abordagem de temas próprios da estética e da teoria da arte por filósofos da linguagem o desenvolvimento de teorias da metáfora. É o caso, por exemplo, de Owen Barfield, Marcus Hester e Nelson Goodman.

⁸ DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 15.

⁹ Sobre aquele momento, Danto conta que: “Em 1964, as embalagens de papelão de Andy Warhol, exibidas em grandes pilhas como num depósito de supermercado, me deixaram estupefato. Aceitei-as prontamente como arte, mas depois me perguntei por que aquelas caixas eram arte enquanto as embalagens comuns dos supermercados não eram. Compreendi então que essa dúvida tinha a forma de um problema filosófico” (Ibidem, p. 16).

¹⁰ Marcel Duchamp foi um bandeirante nesse modo de produzir arte que é marcado por sua independência da atuação do próprio artista sobre algum tipo de matéria-prima. Trata-se de um modo de fazer arte que parte de objetos encontrados “já prontos”, ou seja, retirados do mundo das

coisas cotidianas e tornados dignos de receberem a predicação especial de “obra de arte”. O primeiro *ready-made* foi criado em 1912: era uma pá de neve e foi batizado pelo artista com o título *In advance of a broken arm*. E a ele se seguiram – entre outros – um porta-garrafas, uma roda de bicicleta e o célebre urinol (*Fontaine*), datado de 1917.

¹¹ “Aprender que um objeto é uma obra de arte é saber que ele tem qualidades que faltam ao seu símile não-transfigurado e que provocará reações estéticas diferentes. E isso não é institucional, mas ontológico – estamos lidando com ordens de coisas completamente diferentes” DANTO, A. *The Transfiguration of the Commonplace*. Op. cit., p. 99.

¹² *Ibidem*, p. 135; DANTO, A. “The Artworld”. *Journal of Philosophy*, v. 61, Issue 19, American Philosophical Association Division Sixty-First Annual Meeting (Oct., 15, 1964), p. 580.

¹³ LIMA, E. C. L. de. Op. cit., p. 101. Como afirma Eduardo de Lima, o propósito de Danto é promover “um deslocamento de importância conferida a propriedades sensíveis para propriedades não-sensíveis, que nos permita reconhecer que a distinção entre obra de arte e não-obra deve ser buscada, portanto, em outro âmbito” (*Ibidem*, p. 98).

¹⁴ DANTO, A. *The Transfiguration of the Commonplace*. Op. cit., p.169.

¹⁵ *Ibidem*, p.176.

¹⁶ *Ibidem*, p.148.

¹⁷ *Ibidem*, p.173.

¹⁸ *Ibidem*, p.179.

¹⁹ *Ibidem*, p.176.

²⁰ Homônima de uma tela do próprio Cézanne, mas apresentando, no lugar da personagem título, um diagrama explicativo daquela obra, o qual foi estabelecido pelo crítico de arte Erle Loran.

²¹ *Ibidem*, p. 148.

²² Danto publicou essa sua obra mais célebre no início da década de 1980, em meio ao que Mark Johnson chama “metaphormania” (JOHNSON, M. (org.) *Philosophical Perspectives on Metaphor*. Minneapolis: University of Minnesota, 1981. Preface, ix), momento em que uma inclinação para o tema da metáfora marcava o círculo da filosofia analítica e o extrapolava – como podemos constatar ao examinarmos, por exemplo, as obras de Ricoeur e Derrida neste período. Um dos focos de discussão comumente encontrados nas teorias da metáfora tecidas naqueles anos era a existência de uma referência metafórica e, logo, de uma verdade metafórica. Danto assume sua posição na contenda, defendendo a existência das verdades metafóricas próprias da linguagem, mas estendendo este conceito para o campo das imagens pictóricas: “Compreender a obra de arte significa entender a metáfora que ela sempre contém” (*The Transfiguration of the Commonplace*. Op. cit., p. 172).

²³ DANTO, A. *The Transfiguration of the Commonplace*. Op. cit., pp. 172; 177; 189.

²⁴ Buscando enquadrar a metáfora em uma categoria a partir da marca da resistência à paráfrase e da constatação de que o desvio não é seu traço fundamental, Danto chega ao que chama de “contextos intensionais”. Como exemplo de tais contextos – nos quais expressões correferenciais (ou coextensivas) não são intercambiáveis *salva veritate* – ele menciona usos da linguagem que se configuram como citações, modalidades, imputações psicológicas e textos (*Ibidem*, pp.176-189).

²⁵ Danto não é o precursor dessa estratégia de atribuição de opacidade às metáforas. Marcus Hester acompanha W.K.Wimsatt (WIMSATT, W. K. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington: University of Kentucky, 1982) ao conferir ao símbolo poético, incluindo aqui a metáfora um caráter de iconicidade, uma “opacidade”, de modo que compreender plenamente o poema exigiria perceber que o mesmo “has become ‘thingy’” (coisificou-se) (HESTER, M. *The Meaning of Poetic Metaphor: An Analysis in the Light of Wittgenstein’s Claim that Meaning is Use* .

Mouton: Paris, 1967, p. 79). Em outras palavras, a linguagem poética teria seu fim em si mesma e, enquanto a literalidade nos leva a usar a linguagem sem notá-la ou olhando através dela [*looking through*] e buscando sua referência, a metaforicidade poética nos levaria a usar a linguagem notando-a como objeto [*looking at*].

²⁶ DANTO, A. *The Transfiguration of the Commonplace* Op. cit., p. 189.

²⁷ *Ibidem*, p. 148. Danto se dá por satisfeito ao concluir que metáforas e obras de arte têm em comum a marca de que “não meramente representam objetos; as propriedades do modo de representação devem fazer parte de sua compreensão” (*Ibidem*, p. 189).

²⁸ *Ibidem*, p. 172.

²⁹ E o mesmo (talvez possamos acrescentar) se daria com obras onde a metáfora não é tão óbvia. Visitamos o Vaticano e contemplamos a estátua grega de Laocoonte e seus filhos se engalfinhando com as serpentes. Somos remetidos a uma certa face da condição humana: todos conhecemos a condição de estarmos mergulhados em problemas, inteiramente enredados pelas reviravoltas e peripécias do enredo que construímos, narrativamente, para nós mesmos. A possibilidade de olhar o particular e enxergar o universal.

³⁰ *Ibidem* p. 208.

³¹ *Ibidem*, p. 172.

³² *Ibidem*, pp.164;167; 169.

³³ *Ibidem*, p. 181.

³⁴ *Ibidem*, p. 143.

³⁵ *Ibidem*, p. 173.

³⁶ “Só que as metáforas artísticas são diferentes, na medida em que contêm uma certa verdade: ver-se como Anna [Karenina] é ser um pouco Anna e sentir a própria vida como a vida dela é, a ponto de modificar-se nessa experiência de identificação. Assim, há fundamento na ideia de que a arte é um espelho (um espelho convexo), pois, como vimos no começo da nossa investigação, os espelhos dizem sobre nós o que não saberíamos sem eles; são portanto instrumentos de auto-revelação. Se uma pessoa pode se ver um pouco como Anna, ela aprende um pouco sobre si mesma, mas sabe que não é uma mulher nem necessariamente uma mulher, menos ainda uma russa do século XIX”. (*Ibidem*, pp. 172-173)

³⁷ *Ibidem*, p. 167.

³⁸ *Ibidem*, p. 208.

³⁹ *Ibidem*, p. 148.

⁴⁰ ARISTÓTELES. *Poetics*. Tradução de Stephen Halliwell. London: Harvard University, 2000 (*Loeb Classical Library*, v. 199), 1457 b 6-9.

⁴¹ “Se elas [as metáforas visuais] de fato existem, uma boa teoria da expressão e da compreensão metafóricas deve dar conta do aparecimento da metáfora nos dois principais sistemas de representação: o da linguagem e o das imagens pictóricas [*pictures*]” (DANTO, A. *The Transfiguration of the Commonplace*. Op. cit., p. 176).

⁴² P.ex.: *Ibidem*, pp. 167; 179;183; 208.

⁴³ *Ibidem*, p. 167.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 208.

⁴⁵ “Das Denken ein Hören und ein Sehen ist” (HEIDEGGER, M. *Der Satz vom Grund*. Pfullingen: Günter Neske, 1957, p. 86). Em outra ocasião (GURGEL, D. “Um estudo sobre o uso de expressões figuradas no texto filosófico: Heidegger e o conceito metafórico”. In: *Revista Ítaca*, n.

21. Rio de Janeiro, 2012, pp. 139-156) procurei expor minhas razões para defender, contrariamente ao que afirma o próprio Heidegger, que essa sentença e tantas outras em que encontramos expressões figuradas devem ser tomadas como um tipo peculiar de metáfora.

⁴⁶ BLACK, M. "Metaphor". In: JOHNSON, M. (org.) *Philosophical Perspectives on Metaphor*. Minneapolis: University of Minnesota, 2011, p. 73.

⁴⁷ LEMINSKI, P. "Dança da chuva". In: *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 70.

⁴⁸ RICOEUR, P. *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975, p. 321.

⁴⁹ Danto fala em determinar critérios lógicos do funcionamento da metáfora, por oposição ao suposto critério sensível do desvio. Mas tal oposição não procede. Não são poucos os casos em que o desvio ou, para falar como Searle ("Metaphor". In: JOHNSON, M. (org.). *Philosophical Perspectives on Metaphor*. Minneapolis: University of Minnesota, 1981 p. 274), o caráter defectivo [*defectiveness*], não é estritamente gramatical ou, no caso de metáforas pictóricas, visível. Como reforço ao ponto de Searle, tomemos como exemplo a sentença "Ele vai me comer vivo", a qual, em dadas ocasiões, se mostra metafórica não porque haja qualquer termo desviante em sua formulação e sim porque, em nossa comunidade, tomar o ato de comer uma pessoa como algo literal esbarra em um interdito moral. Por que atrelar o desvio ou defecção envolvida em possíveis metáforas visuais a transgressões visuais de composição? (DANTO, A. *The Transfiguration of the Commonplace*. Op. cit., p.179) Por que tomá-los como meros erros gramaticais e visuais num sentido estrito? A metáfora não pode ser uma defecção composicional proposital num sentido amplo? Interditos morais, por exemplo, também podem contribuir para o funcionamento metafórico de uma sentença. Para aqueles que se interessam em explicar os *ready-made* a partir da metáfora, como faz Danto, esse talvez seja um caminho. Mas eu não vejo razões fortes para se defender que há metáforas envolvidas nos *ready-made*.

⁵⁰ SEARLE, J. Op. cit., p. 256.

⁵¹ DANTO, A. *The Transfiguration of the Commonplace*. Op. cit., p. 179.

⁵² Ibidem, p. 179.

⁵³ Ibidem, p. 179.

⁵⁴ A meu ver, não seria de muita ajuda se seguíssemos a formulação sugerida por Eduardo de Lima. Ele sugere que formalizemos a proposta de Danto do seguinte modo: "Um objeto *b* está em relação *R* com *c*, então *b* é uma obra de arte" (LIMA, E. C. L. de. Op. cit., p. 97). Contudo, determinar a relação *R* dentre tantas possíveis entre *b* e *c* (por exemplo, "urino!" e "obra de arte") é todo o nosso problema. Pela hipótese de Danto, assumimos que a relação *R* é sempre metafórica, mas não sabemos quais características são relevantes em *c* para cada caso. Muito menos quando estamos lidando com um predicado de textura aberta, como é o caso de "ser obra de arte".

⁵⁵ Black afirma, de modo perspicaz, que, na interação entre termos ocorrente em uma sentença metafórica, um determinado vocabulário habitualmente utilizado para tratar de uma expressão *x* é usado para descrever algo sobre uma expressão *y* e que esse vocabulário próprio pode ser entendido como um "sistema de lugares-comuns associados" (BLACK, M. Op. cit., p. 74). Danto parece fazer alusão a essa teoria interacionista de Black ao considerar que "os porcos são a única fonte de carne de porco, mas a carne de porco em si não tem nada a ver com o que pensam as militantes feministas quando estigmatizam os homens como porcos. [...] Isso significa que uma parte das condições de verdade da metáfora será constituída por certas características do próprio predicado" (DANTO, A. *The Transfiguration of the Commonplace*. Op. cit., p. 188).

⁵⁶ Ibidem, p. 167.

⁵⁷ SEARLE, J. Op. cit., p. 255.

⁵⁸ DANTO, A. *The Transfiguration of the Commonplace*. Op. cit., p. 188.

⁵⁹ E mesmo que estejamos lidando – supostamente – com o que se passa após o fim da arte, ou fim da história da arte, continua sendo capital, como sempre foi, para aquele que se aventura a fornecer uma teoria geral do caráter cognitivo da obra de arte, uma explicação satisfatória de como pode um determinado público convergir para uma determinada forma de interpretação de uma obra, dentre a infinidade de possibilidades hermenêuticas que se apresentam.

⁶⁰ RICOEUR, P. Op. cit., p. 387.

⁶¹ Respectivamente nas obras: GOODMAN, N. *Languages of Art: An approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett, 1976; TURBAYNE, C. M. *The Myth of Metaphor*. Yale: Yale University, 1962.

⁶² RICOEUR, P. Op. cit., p. 251.

⁶³ RICOEUR, P. Op. cit., p. 321.

⁶⁴ Incluindo as artes plásticas, mas não necessariamente tudo o que se chama hoje de “obra de arte”.