

**Viso · Cadernos de estética aplicada**  
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 19, jul-dez/2016

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

**Viso.**

**Arte como espelho**  
Pedro Sússekind

Universidade Federal Fluminense (UFF)  
Niteroi, Brasil

## RESUMO

### Arte como espelho

Este artigo tem como ponto de partida o exemplo da relação espelhada entre um livro e uma pintura de mesmo nome: o retrato que Lucian Freud fez do crítico de arte Martin Gayford e o diário que esse crítico escreveu sobre seu retratista, ambas as obras chamadas *Homem com cachecol azul*. A partir do exemplo, discuto a metáfora do espelho para caracterizar a arte, recorrendo para isso à teoria da representação artística elaborada pelo filósofo norte-americano Arthur Danto no artigo "O mundo da arte", de 1964, e no primeiro capítulo do livro *A transfiguração do lugar-comum*, de 1981. Recorro, por fim, a dois exemplos artísticos de espelhamento na representação analisados por Danto em *O abuso da beleza*, de 2003, um quadro holandês do século dezessete e um poema de Rainer Maria Rilke.

**Palavras-chave:** arte – espelho – metáfora – Lucian Freud – Danto – Rilke

## ABSTRACT

### Art as Mirror

This paper has as its starting point the mirrored relation between a book and a painting by the same name: Lucian Freud's portrait of the art critic Martin Gayford and the diary that this critic wrote about his portraitist, both works called *Man with blue scarf*. After considering the example, I discuss the mirror metaphor to characterize art, using the theory of artistic representation elaborated by the American philosopher Arthur Danto in the paper "The artworld" (1964) and in the first chapter of the book *Transfiguration of the commonplace* (1981). Finally, I turn to two artistic examples of representation by mirroring analyzed by Danto in *The Abuse of Beauty* (2003): a seventeenth-century Dutch painting, and a poem by Rainer Maria Rilke.

**Keywords:** art – mirror – metaphor – Lucian Freud – Danto – Rilke

SÜSSEKIND, P. “Arte como espelho”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 19 (jul-dez/2016), pp. 134-152.

*DOI: 10.22409/1981-4062/v19i/236*

Aprovado: 15.10.2016. Publicado: 28.12.2016.

© 2016 Pedro Sússekind. 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](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 15.10.2016. Published: 28.12.2016.

© 2016 Pedro Sússekind. 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/>

## 1.

Durante sete meses, de novembro de 2003 a julho de 2004, o crítico de arte britânico Martin Gayford posou para que Lucian Freud pintasse seu retrato, um quadro que, quando pronto, ganhou o nome de *Homem com cachecol azul*. Seis anos após a conclusão da pintura, o crítico publicou um livro com esse mesmo título, no qual relata sua experiência como modelo e os detalhes de sua convivência com o pintor. No livro, ele aproveitou essa convivência, gerada pela extrema lentidão do trabalho de Lucian Freud, para analisar aspectos de sua obra, de seu método de trabalho e de sua vida.

Como o livro de Gayford se baseia em um diário mantido durante todo o período em que o quadro foi pintado, ele foi dividido em seções datadas. Na primeira dessas seções, “28 de novembro de 2003”, o autor conta que a ideia de posar para um retrato partiu dele, em função de sua admiração por Lucian Freud, a quem considerava um “verdadeiro grande pintor vivendo entre nós”.<sup>1</sup> De acordo com o relato, ele se propôs a posar por dois motivos. O primeiro, mais pessoal, era o de estar passando por um momento difícil e considerar que ser retratado por um grande pintor seria uma espécie de afirmação da sua própria existência. O segundo, mais profissional, era sua curiosidade, após anos escrevendo sobre arte, de observar de uma nova perspectiva, de muito perto, a maneira como um quadro era criado. Evidentemente, foi o segundo motivo que deu origem ao diário e depois ao livro, mas as questões de ordem pessoal também têm espaço no relato do dia a dia das sessões de pintura.

O romancista Julian Barnes, em um ensaio sobre Lucian Freud, comenta assim o livro de Gayford:

*Homem com cachecol azul* é a narrativa de um único episódio: a experiência de posar por sete meses para o quadro que tem esse título. Estruturado como um diário, com cada registro contando como uma pincelada, ele é um dos melhores livros sobre arte, e sobre fazer arte, que eu já li. Enquanto Freud estuda Gayford, Gayford estuda Freud; enquanto o retrato se constrói no cavalete, ele se constrói também no texto.<sup>2</sup>

Há aqui, portanto, como indica Barnes, uma relação de espelhamento entre o pintor e o crítico.

A relação entre o modelo e sua representação pictórica induz a pergunta: afinal, um retrato feito por um pintor é sobre o quê? O retrato é a mera cópia da imagem visual de uma pessoa? A esse respeito, Lucian Freud diz a Gayford, referindo-se ao quadro: “Você está aqui para ajudá-lo”. Segundo Barnes, que comenta essa frase, é como se quem está ali posando fosse “uma espécie de idiota útil, presente enquanto o artista alcança seu objetivo mais abrangente”.<sup>3</sup>

Por outro lado, o trabalho de um retratista em pleno século vinte e vinte e um é uma referência especialmente relevante para quem está interessado na comparação entre

pintura e fotografia. Sobre isso, Barnes comenta o livro de Bruce Bernard e David Dawson *Freud at Work*, de 2006, com retratos fotográficos das mesmas pessoas que foram retratadas em pinturas de Lucian Freud.<sup>4</sup> A comparação dos retratos ressaltaria o quanto a fotografia é uma arte lisonjeira, o quanto aquelas pessoas parecem atraentes, com peles macias, coradas, relaxadas. Nas pinturas em questão, os tons são mais pardos e esverdeados, a pele parece flácida, imperfeita, o que chama a atenção para a ênfase dada por Lucian Freud, em seus quadros, exatamente à vulnerabilidade da carne, ao que ela tem de frágil, aos efeitos do tempo sobre ela.

Gayford comenta que seu retratista aproveitava as conversas antes das sessões e os jantares depois delas para observar o modelo, tentando identificar sentimentos e emoções. O crítico constata, quanto a isso, que retratos exigem uma cuidadosa observação do seu tema, não “como uma estátua-viva inerte e sem movimento, mas também se movendo, falando, reagindo...”.<sup>5</sup> Barnes, comentando o livro de Gayford, diz:

O objetivo de Freud nunca foi o de servir ou copiar a natureza, e sim de ‘intensificá-la’ até que ela tivesse tal força que substituísse o original. Desse modo, uma ‘boa semelhança’ é irrelevante para um ‘bom quadro’. Sua ideia acerca de fazer retratos, ele uma vez contou a Lawrence Gowing, ‘vinha da insatisfação com retratos que se pareciam com pessoas. Eu desejaria que meus retratos fossem *de* pessoas, não *como* elas... No que me diz respeito, a pintura é a pessoa’. Alguém que posou para ele [...] me contou que Freud a abordou com as palavras ‘eu estaria interessado em pintar *a partir* de você’.<sup>6</sup>

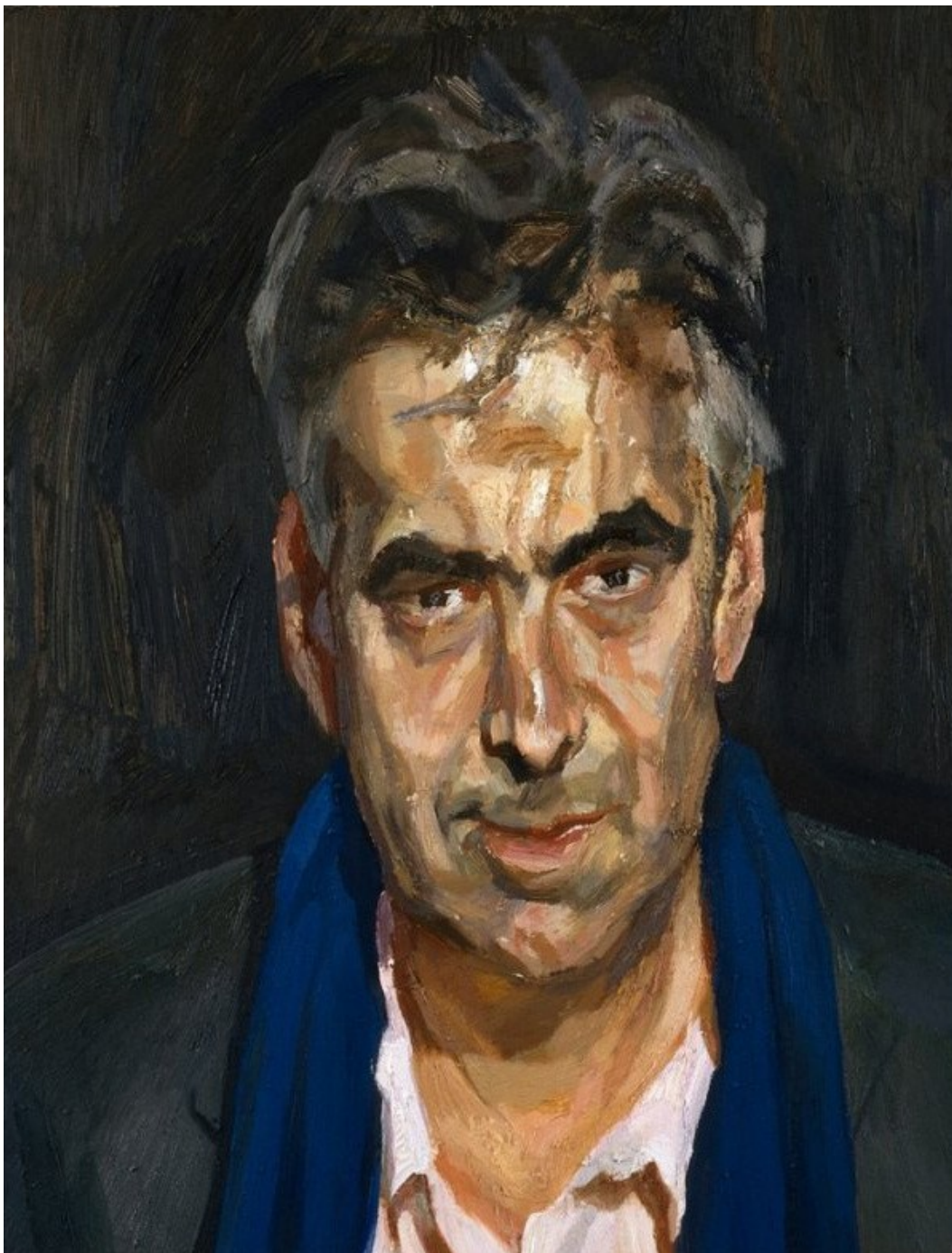
O que está em questão neste caso é a semelhança entre o quadro e a coisa, portanto o antiquíssimo problema da mimesis artística. Em um retrato, obviamente existe o elemento do reconhecimento da pessoa retratada, pois a figura no quadro precisa se parecer com aquela pessoa. Mas em alguma medida os quadros não mostram apenas a aparência do modelo, eles mostram também seu caráter – os sentimentos e a personalidade que Lucian Freud fazia questão de observar durante o período de convivência com aqueles que retratava. Para Barnes, “presumivelmente, o que o pintor quer é que o observador, quando confrontado com o retrato de alguém que lhe seja familiar, diga ‘Sim, é ele/ela, *só que mais ainda*’. A ‘intensificação’ terá sido atingida então”. O artista terá feito, a partir do modelo, a pintura que ele queria alcançar.

Em seu relato, Gayford conclui que um retrato é sobre o modelo, mas é também uma expressão do pensamento, da sensibilidade e da capacidade técnica do artista.<sup>7</sup> Por isso, o verdadeiro tema do quadro poderia ser considerado o intercâmbio entre pintor e modelo. Mas, no caso de um modelo que é também um crítico, esse intercâmbio inclui a observação do pintor por parte de seu retratado: “Enquanto o artista está reunindo os materiais necessários para o retrato, quem posa – acidental e automaticamente – ganha um conjunto similar de observações do artista”.<sup>8</sup>

Considero, no entanto, que a relação entre pintura e pessoa envolve, nos retratos, um terceiro componente. Pois o espelhamento se estende também ao espectador, quando este olha para o quadro. Observando o quadro de Lucian Freud após a leitura do livro de Gayford, certamente pensamos de outra maneira no homem com cachecol azul que nos encara ali. Trata-se de um retrato em close, mais ou menos na distância típica das fotos que são usadas para documentos de identidade ou semelhantes. Os cabelos são curtos, grisalhos nas têmporas; as sobrancelhas são negras e grossas, sendo a esquerda erguida, acompanhando um movimento do olho, de um modo que indica uma expressão de curiosidade ou de indagação. A pele do rosto é pintada com diferentes tons pardos, esverdeados, amarelos, e com pinceladas mais escuras que compõem os vincos e rugas da pele. A gola da camisa branca tem suas dobras bem detalhadas, com o caimento desigual em cada lado do pescoço, sendo os dois lados da gola parcialmente recobertos pelo cachecol de um azul bem vivo, também muito bem detalhado em suas dobras e sombras. O cachecol, que envolve o pescoço do modelo de um modo aparentemente casual, influencia no tom do quadro todo, pois há nele uma harmonização cuidadosa do azul: pinceladas e manchas dessa cor fazem parte não só da jaqueta e do fundo do quadro, ambos de um tom de cinza escuro azulado, mas também do cinza em uma parte grisalha do cabelo, no alto da cabeça. A combinação entre o movimento do olho esquerdo e o ligeiro sorriso (talvez um tanto irônico, talvez um tanto desafiador), com a boca levemente distendida também para a esquerda, me parece constituir a principal caracterização do significado da expressão do modelo, na leitura do que ele pode estar pensando ou sentindo.

Podemos comparar o quadro com fotografias de Gayford, pois ele fez questão de posar com seu cachecol azul, como que para induzir essa comparação. O que se destaca quando fazemos essa comparação, além da suavidade e do caráter mais lisonjeiro da fotografia, além do tipo de pincelada e do trabalho específico de composição e harmonização das cores na pintura, é a diferença marcante entre as expressões no rosto. Lucian Freud captou aquela expressão única e definida que vemos em *Homem com cachecol azul*.

Caso o observador tenha lido o livro de Gayford, a experiência descrita por ele se projeta na contemplação do quadro. Ou seja, o leitor-observador passa a considerar o rosto retratado, que o encara com uma expressão indagadora, como alguém que estava olhando para o pintor durante o processo de realização do retrato. Com isso, o observador pode reconhecer no olhar do modelo a imagem do pintor formada pelo livro. Ele pode se identificar com Gayford, cujo relato lhe revelou em detalhes a experiência de posar para Lucian Freud, e assim enxergar, na imagem retratada, uma projeção de sua própria imagem, de sua curiosidade a respeito da pintura, de seu próprio olhar que busca entender o significado daquele quadro.



## 2.

O início do conhecido artigo de Arthur Danto “O mundo da arte”, de 1964, contrapõe duas teorias da mimesis que recorrem à ideia de um espelho anteposto à natureza: a teoria de Hamlet e a de Sócrates. Na primeira, o espelho reflete o que já podemos ver, conseqüentemente a arte, “na medida em que é como o espelho, fornece duplicações

pouco acuradas das aparências das coisas e não presta qualquer benefício cognitivo”.<sup>9</sup> Já na segunda, Hamlet reconhecerá uma “notável característica das superfícies refletoras, a saber, que elas nos mostram o que, de outro modo, não poderíamos perceber – nossa própria face e forma”. E ele acrescenta, para esclarecer o uso da metáfora: “do mesmo modo, a arte, na medida em que ela é como um espelho, nos revela a nós mesmos e é, inclusive sob os critérios socráticos, de alguma utilidade cognitiva no final das contas”.<sup>10</sup>

O artigo de 1964 tem uma epígrafe tirada da cena seguinte à da peça-dentro-da-peça, na tragédia de Shakespeare, a do confronto de Hamlet com sua mãe, a rainha Gertrudes: “*Hamlet: – Você não vê nada lá?/ A rainha: – Nada mesmo; mas tudo que é, eu vejo (Shakespeare: Hamlet, Ato III, cena IV).*” Esse diálogo se refere à segunda aparição do fantasma do rei na peça, de modo que a epígrafe convida o leitor a se voltar para esse fantasma, contrastando a suposição de uma visão realista, que corresponde a “tudo o que é”, com a perspectiva de Hamlet, que descortina mais do que aquilo que simplesmente está diante dele.

A metáfora do espelho já tinha sido usada por Hamlet na peça, em um diálogo anterior sobre o teatro e seu efeito: “Pois qualquer exagero [...] perverte o intuito da representação, cujo fim [...] foi e é exibir um espelho à natureza”.<sup>11</sup> Assim como o fantasma, essa metáfora também reaparece na cena da qual Danto retirou a epígrafe. Antes de começar seu discurso, o príncipe diz: “Venha aqui, fique bem sentada e não se mova. / Não vai sair antes de eu lhe mostrar o espelho/ Onde verás bem no fundo a sua essência”.<sup>12</sup> Ele se refere ao discurso que fará a seguir, expondo para a rainha o ato execrável que ela mesma cometeu (a troca de um rei pelo outro). E as palavras de Hamlet são eficazes nesse sentido, já que Gertrudes pede, ao final da sua descrição feita pelo filho: “Hamlet, para,/ Que estás virando meus olhos para dentro da alma,/ E vejo ali uma marca tão negra e indelével...”.<sup>13</sup>

O livro de Danto *A transfiguração do lugar-comum*, de 1981, traz a mesma epígrafe do artigo de 1964. No primeiro capítulo desse livro, intitulado “Obras de arte e meras coisas reais”, o filósofo retoma e explica melhor alguns dos temas que tinham aparecido naquele artigo, como a teoria da mímesis e a ideia da arte como espelho. Acerca dessa metáfora, mais uma vez as referências são Sócrates e Hamlet, e a explicação é bastante próxima daquela escrita na década de 60.

Danto cita a frase de Sócrates, na *República*, em que aparece essa metáfora do espelho: “Em breve criarás o Sol e os astros, e a Terra e a ti mesmo, e os outros animais e plantas, e todas as demais coisas das quais acabamos de falar, no espelho”. Ele resume a posição do filósofo grego da seguinte maneira:

Creio que a tese de Sócrates era a de que a arte é uma imitação da realidade, e a imitação foi caracterizada meramente como aquilo que reproduz uma realidade



preexistente. Se nada mais que isso fosse exigido para definir uma obra de arte, não haveria critério algum para diferenciar imagens refletidas no espelho, que na opinião geral nem sempre são obras de arte, de exemplos mais rotineiros de mimese.<sup>14</sup>

Por ser uma imitação da realidade preexistente, a arte é considerada por Sócrates necessariamente inferior a essa realidade. Ela não faria muito mais do que tentar enganar seus espectadores com a ilusão de uma realidade que é, no entanto, mera cópia, mera aparência. Mas “quem precisa, e qual o sentido e a finalidade de ter cópias exatas de uma realidade que já temos diante de nós?” Ou, em outras palavras, “qual a finalidade de destacar aparências do mundo e mostrá-las refletidas numa superfície?”

Essas perguntas apresentam a primeira versão da metáfora do espelho, entendida no sentido de uma condenação da prática imitativa. Em seguida, o autor passa a explicar a segunda posição, atribuída a Hamlet:

Mas até os espelhos, seja qual for a relação que mantenham com as mimeses como classe, contêm extraordinárias propriedades cognitivas às quais Sócrates foi estranhamente insensível, uma vez que há coisas que podemos ver nos espelhos mas que não podemos ver sem eles, notadamente nós mesmos. Fixando-se nessa assimetria dos reflexos no espelho, Hamlet usou a metáfora de modo muito mais profundo: os espelhos e, por extensão, as obras de arte, em vez de nos devolverem o que podemos conhecer sem eles, são instrumentos de autoconhecimento. Isso envolve uma complexa epistemologia na qual vale a pena nos determos por um momento.<sup>15</sup>

O que é novo em relação a “O mundo da arte”, no capítulo de *A transfiguração do lugar-comum*, é a explicação dessa “complexa epistemologia” que está envolvida na noção de que o espelho produz conhecimento. A explicação passa, primeiro, pelo mito de Narciso, considerado por alguns o “iniciador da representação artística”.<sup>16</sup> A interpretação do mito parte da seguinte constatação: Narciso se enamorou de si próprio, mas de início ele não sabia que era por si próprio que estava apaixonado, pois nunca antes tinha visto sua imagem. Ou seja, ele se apaixona inicialmente pela imagem de um “jovem maravilhoso e encantador que o mirava”, só depois descobre que a imagem desse jovem era o reflexo dele no espelho natural de uma fonte cristalina.

Danto argumenta que, se “Narciso morreu de autoconhecimento, exatamente como previra Tirésias”, trata-se de “uma lição prática do suicídio epistemológico que deveria ser levada a sério por aqueles que pensam que a famosa máxima cognitiva de Sócrates, ‘conhece-te a ti mesmo’, pode ser seguida impunemente”.<sup>17</sup> Morrer de autoconhecimento seria, então, levar às últimas consequências essa máxima, a ponto de abandonar o mundo e a vida para mergulhar apenas em si.

Em seguida, a epistemologia do espelho como autoconhecimento é associada por Danto a algumas ideias de Sartre elaboradas em *O ser e o nada*. Cito a seguir o resumo dessas ideias feito em *A transfiguração do lugar-comum*:

Sartre distingue o conhecimento imediato e direto que temos (ou que filosoficamente alegamos ter) de nossos próprios estados de consciência do conhecimento que temos dos objetos, dos quais podemos estar conscientes sem que estes sejam estados da consciência: podemos estar conscientes deles como objetos, como coisas do nosso mundo, sem termos consciência de nós mesmos como um objeto ou, em consequência, como uma coisa no mundo.<sup>18</sup>

Levando em conta essa distinção entre o conhecimento de si e o conhecimento dos objetos, Sartre definia o para-si [*pour-soi*] em oposição ao para-o-outro [*pour-autrui*]. O para-si é “uma consciência que está consciente de si mesma (e para Sartre não há outro tipo de consciência)”, “uma entidade imediatamente consciente de si mesma como um *self*, um eu, e imediatamente consciente de que não é um dos objetos dos quais tem consciência”. Danto observa que não há nada “na estrutura interna do ser para-si que o leve a conceber a si mesmo como um objeto, uma vez que ele pertence a uma ordem ontológica radicalmente distinta da ordem dos meros objetos”.<sup>19</sup> Essa descrição fenomenológica é ilustrada por um exemplo, com o qual Sartre oferece uma imagem da descoberta que o para-si faz a respeito de seu ser para-o-outro. O exemplo é o do voyeur “que inicialmente é apenas um olhar fixo deleitando-se com visões proibidas pelo buraco da fechadura, até que de repente ouve passos se aproximando e percebe que ele mesmo está sendo visto, que possui uma identidade exterior, de voyeur, aos olhos do outro”.<sup>20</sup>

Ao citar esse exemplo, Danto não se interessa pelas considerações morais que ele implica na filosofia de Sartre, mas sim pela estrutura filosófica da descoberta desse lado exterior do si e do lado interior do outro: “tomo conhecimento ao mesmo tempo de que sou um objeto e de que um outro é um sujeito”. Trata-se de um reconhecimento complexo, e com base nessa constatação Danto comenta, com a terminologia sartriana, a interpretação do mito de Narciso e do momento em que ele se apaixona por aquilo que os outros viam e que ele mesmo descobre, ou seja, seu próprio rosto.

Pois bem, todas essas reflexões sobre a complexa epistemologia do autoconhecimento, passando por Narciso e Sartre, preparam a retomada da posição de Hamlet acerca da arte como espelho. Nessa retomada, em *A transfiguração do lugar-comum*, Danto chama a atenção especialmente para a peça-dentro-da-peça, considerando que Hamlet “certamente deve ter em mente a função do espelho como um modo de autoconhecimento quando, por meio da *Morte de Gonzaga*, busca surpreender a consciência do rei”.<sup>21</sup>

Danto considera que as constatações feitas por Cláudio, o rei-vilão da tragédia shakespeariana, “são muito mais complexas que as de Narciso”, pois envolvem ao mesmo tempo o reconhecimento de que a encenação é um espelhamento de seus próprios atos e, por outro lado, a consciência de que um outro, o príncipe Hamlet, também tem consciência daqueles atos, a ponto de reencená-los. Ou seja, “o rei é provavelmente a única pessoa da plateia que compreende que a peça é um espelho e

reproduz fatos históricos específicos que ele mesmo protagonizou”.<sup>22</sup> Ao mesmo tempo, Cláudio – espectador que reconhece seu reflexo – identifica o criador da peça, Hamlet, como alguém consciente do que ele realmente é.

Assim, segundo o resumo de Danto, “Cláudio sabe que seus atos são objetos na consciência do outro – Hamlet – e no momento culminante percebe que Hamlet sabe que Cláudio sabe que Hamlet sabe das torpes verdades”. Com isso, há um jogo complexo de espelhos, que tem significados diferentes, quando se consideram os personagens que têm ou não consciência dele:

A ideia de Hamlet de fazer de uma peça de teatro um espelho é adequada ao contexto, porque ele tem a intenção de mostrar ao rei um reflexo da sua própria estatura moral. Mas para o rei a peça parece ser bem diferente daquela que o resto da plateia compreende; os outros espectadores talvez a vissem como uma imitação de uma ação, se tivessem lido Aristóteles, ou como uma alusão genérica à volubilidade da afeição das mulheres e aos meandros da usurpação política, ou, ainda, como um mero entretenimento palaciano.<sup>23</sup>

Trata-se de um “magnífico exemplo de consciências capturadas na mesma armadilha”. Com base nele o autor constata: “Questão superficial ou não, é à função replicadora dos espelhos, doravante das obras de arte, como imitações que devemos voltar”.

### 3.

As considerações acerca da complexa epistemologia que envolve a metáfora do espelho, em *A transfiguração do lugar-comum*, me parecem dar uma densidade maior à afirmação feita no final de “O mundo da arte”: “para retornar às visões de Hamlet com as quais começamos a discussão, as caixas de Brillo podem nos revelar a nós mesmos tão bem quanto nenhuma outra coisa: como um espelho dirigido à natureza, elas podem servir para capturar a consciência de nossos reis”.<sup>24</sup>

Essa afirmação está relacionada à historicidade da arte, tal como pensada por Danto. O prefácio de seu livro *O abuso da beleza*, de 2003, começa com a constatação de que é curioso o fato de sua filosofia da arte, “mesmo aspirando ao tipo de atemporalidade que a filosofia em geral tem como alvo”, ser a tal ponto um “produto de seu momento histórico”, que ela poderia até ser vista como uma reflexão especificamente relacionada à arte daquele momento.<sup>25</sup> O comentário diz respeito ao fato de que tanto a sua filosofia da arte quanto a própria produção artística dos anos 1960 eram condicionadas historicamente. A maior parte da arte de vanguarda daquela década dificilmente poderia ser produzida ou aceita em qualquer época anterior, e a noção de “mundo da arte” nasceu do contato do filósofo norte-americano com essa arte, especialmente com o movimento da arte Pop.

Recorrendo a seu exemplo favorito, Danto diz:

Considere-se a celebrada *Brillo Box*, de Andy Warhol, que passou a ter tanto destaque no meu pensamento e nos meus escritos. Ela foi feita e exibida em 1964, apropriando-se do formato de uma embalagem comercial para remessa que só passou a existir pouco mais de um ano antes da obra. O designer da embalagem, ele próprio um artista, baseou-se nos paradigmas estilísticos da pintura abstrata contemporânea. “Brillo”, por sua vez, era o nome de um tablete de sabonete recém inventado e considerado particularmente eficiente em dar brilho a utensílios de alumínio. O produto tinha sido introduzido no mercado americano apenas alguns anos antes. *A Brillo Box* dificilmente poderia ser anterior àquilo que lhe deu seu significado.<sup>26</sup>

Partindo desse exemplo, ele propõe um exercício de imaginação para constatar que, caso fosse possível pensar o surgimento de um objeto semelhante a uma caixa de Brillo um século antes, em 1864, ele certamente não seria uma obra de arte. Aceitá-lo com esse estatuto já foi suficientemente complicado no século XX, mas “naquele momento tinha se aberto um espaço para que pelo menos um certo segmento do mundo da arte o aceitasse sem hesitação”. Com isso, o autor comenta que a questão inicial de sua filosofia da arte era a de saber “o que tornava possível o fato de algo ser uma obra de arte num dado momento histórico”.

O esforço de definir a essência da arte, em *A transfiguração do lugar comum*, está ligado à posição que o autor toma em relação à chamada teoria institucional, de George Dickie, baseada em grande medida na concepção de “mundo da arte” que o próprio Danto tinha proposto na década de 60. Ao contrário do que defendem os institucionalistas, ele considera que, embora no contexto da arte contemporânea qualquer coisa possa ser uma obra de arte, a avaliação que torna coisas obras de arte não é arbitrária. A ideia da transfiguração serve, assim, a uma tentativa de explicar as razões dessa aceitação de determinados objetos como obras de arte. Segundo Danto, em um comentário feito em 1997, no livro *Após o fim da arte*, o livro *A transfiguração do lugar-comum* “fez pouco mais do que identificar as condições (i) e (ii) como necessárias para que algo tenha a condição de arte. Ser uma obra de arte é ser (i) sobre alguma coisa e (ii) incorporar o seu sentido”.<sup>27</sup> O procedimento de transfiguração dos objetos do cotidiano produz sentido, ele acrescenta ao objeto a dimensão significativa das obras de arte.

Para Danto, obras de arte distinguem-se de coisas porque possuem um determinado conteúdo de significação, um “sobre-o-quê”. Assim, no ato de identificação de algo como arte, interpreta-se aquela coisa como coisa a ser interpretada, algo que possui um significado expresso em seu corpo, em sua materialidade. Em outras palavras, obras de arte são compreendidas como uma maneira de apresentar materialmente, ou de “corporificar”, um significado. Convém ressaltar que a tentativa de definir a essência da arte acarreta um problema ligado ao que o próprio Danto chamou de “essencialismo histórico”, pois essa tentativa precisa conjugar a busca de um algo atemporal (uma essência) ao fato de que a historicidade é fundamental na maneira como o autor compreende as obras de arte.<sup>28</sup> Como fica claro pelo prefácio de *O abuso da beleza* que

citei antes, essa importância da historicidade pode ser verificada desde “O mundo da arte”, um artigo sobre o contexto histórico em que ele foi escrito, portanto sobre a arte contemporânea e sobre os desafios que ela impunha, na década de 1960, ao produzir obras que não eram imagens miméticas e, mais ainda, que podiam ser exatamente iguais a coisas banais, indiscerníveis delas.

Não é à toa que o grande exemplo usado no artigo de 1964 – das caixas de Brillo de Andy Warhol, uma obra de arte visualmente idêntica a um objeto banal – aparece no começo do livro de 2003. O exemplo é quase uma obsessão do autor, ele está presente também em grande parte dos textos que ele escreveu nesses quase quarenta anos entre os dois textos. Isso porque a *Brillo-Box*, por ser indiscernível de uma coisa banal e por ser uma obra condicionada historicamente, ou seja, uma obra de arte que só pode ter esse estatuto no mundo contemporâneo, como que impõe a seu intérprete uma pergunta pelas condições de sua possibilidade como arte. Segundo a perspectiva de Danto, é como se a obra de Warhol obrigasse o espectador a se voltar para o contexto histórico (seu próprio contexto histórico) que está implicado no significado da obra.

#### 4.

Além de retomar seu exemplo preferido no prefácio do livro, no final de *O abuso da beleza* Danto oferece uma explicação da noção de *significado corporificado*, algo que ele define como um “modelo” de que faz uso como crítico de arte. Seu esforço seria o de “dizer o que uma dada obra significa, e como esse significado está corporificado no objeto material que o comporta”, ou de “captar o pensamento da obra com base na maneira como ela é organizada”.<sup>29</sup> Para explicar esse trabalho crítico, ele exemplifica o procedimento que adota quando interpreta uma pintura, recorrendo a uma obra do pintor maneirista holandês Joachim Wtewael chamada *O casamento de Peleu e Tétis*, de 1610. Danto tinha escolhido esse quadro quando foi convidado pelo museu da Escola de Design de Rhode Island, em Providence, a escrever sobre uma das obras da coleção do museu.

As primeiras considerações sobre o quadro em questão dizem respeito aos apreciadores de pintura da época de Wtewael, os holandeses do início do século dezessete, classificados como um público raro e refinado, “que tinha a expectativa de que o significado da arte estivesse escondido, mas acessível”.<sup>30</sup> Com base na caracterização desse público, Danto afirma que “as imagens de Wtewael constituem labirintos elegantes, tecidos de referências e implicações delicadas que desafiavam a formação e lisonjeavam a sofisticação de seus mecenas”. O pintor teria, assim, a expectativa de que os observadores de seu quadro conhecessem o tema, soubessem o que estava em jogo no mito grego do casamento de Peleu e Tétis. Danto imagina “um grupo de homens e mulheres holandeses mundanos, historicamente falando membros da aristocracia

holandesa, sentados à mesa, vestidos com roupas tão cheias de estilo quanto as da própria pintura, desafiando as interpretações uns dos outros”.<sup>31</sup>

O público imaginado pelo filósofo sabe o que está em jogo na cena pintada por Wtewael: como conta Ovídio no livro XI de *Metamorfoses*, o herói Peleu, neto de Zeus, teve a permissão dos deuses para se casar com a ninfa marinha Tétis porque o ancião do mar, Proteu, predissera que desse casamento nasceria Aquiles, destinado a suplantar seu pai.<sup>32</sup> Tétis tinha tentado escapar de Peleu se transformando em diversas formas assustadoras – como faz Proteu com Menelau em uma cena contada no quarto livro da *Odisseia*, de Homero –, porém foi forçada a se submeter, e os principais deuses do Olimpo foram convidados para a festa de núpcias.

Diante da pintura, aquele público que conhecia o mito retratado se perguntaria, então, por que Peleu, um herói, neto de Zeus, era mostrado no quadro com uma idade avançada, tão mais velho do que sua noiva divina. “Muito espaço ali para especulações obscenas e insinuações sussurradas!”, comenta Danto, antes de fazer uma observação curiosa:

Na verdade, Peleu se parece um pouco comigo, e alguém poderia brincar dizendo que aquilo de que gosto na pintura é o fato de ela mostrar um homem da minha idade e aparência, com o braço em torno da cintura de uma jovem muito bonita, ambos nus...<sup>33</sup>

Ao se identificar com Peleu, mesmo que de maneira jocosa, Danto se projeta no quadro que está analisando. E essa identificação imaginada como que por brincadeira serve para reforçar o modo como qualquer espectador, especialmente aqueles holandeses refinados do século dezessete que conheciam o mito, se veria projetado na figura de Peleu. A identificação ocorre quando se percebe por que o personagem aparece como um velho, no lugar de honra de uma mesa em que os demais personagens, em torno dos noivos, são deuses e deusas. A explicação dada por Danto é: “ele é o único no quadro que vai envelhecer, e o único que vai morrer. Os restantes são imortais”. A partir dessa compreensão de por que Peleu é retratado como um velho, o filósofo interpreta aquela pintura como um *vanitas*, um tipo de representação artística da morte que tem o propósito de fazer o espectador reconhecer a sua própria mortalidade.

Por outro lado, a cena apresentada no quadro precede um momento trágico. Os espectadores holandeses, “conhecendo seu Ovídio”, estariam cientes de que a festa representada por Wtewael anuncia um conflito e uma ruptura entre os homens e os deuses. Éris, deusa da discórdia, não tinha sido convidada para o casamento, mas ela aparece na cena do casamento e está prestes a lançar o pomo de ouro “para a mais bela”, em uma mesa em torno da qual se encontravam Juno, Minerva e Vênus, a deusa do poder, a da sabedoria e a do amor. Esse gesto levará o príncipe troiano Páris, outro mortal, a ter de escolher entre as três deusas qual merece ganhar o pomo. A opção por Vênus concederá a Páris a proteção dessa deusa, assim como o rancor das outras duas

contra ele e sua cidade. O dom concedido a ele pela deusa do amor possibilitará seu casamento com Helena, a mais bela das mulheres, raptada de seu marido anterior, o rei Menelau. Portanto, tanto uma disputa divina quanto a guerra de Tróia foram causadas pela cena prestes a acontecer no casamento de Peleu e Tétis.

A discórdia que se instaura com o gesto de lançar o pomo para a mais bela anuncia o fim da idade de ouro, “na qual deuses e mortais se casavam e sentavam para dividir uma refeição”, por isso Danto constata: “De fato, tratava-se da última ocasião em que deuses e mortais sentavam-se juntos à mesa”.<sup>34</sup> Analisando o quadro, ele comenta uma característica das composições maneiristas, nas quais a figura central costuma ser difícil de identificar. Partindo dessa característica, ele propõe perguntas que poderiam ocorrer a quem observa o quadro: “Qual das figuras é Éris? Onde está o pomo da discórdia?” Naquela pintura maneirista, composição elegante e ornamental de uma cena movimentada com deuses esbeltos e graciosos, o observador é levado a procurar onde está afinal a deusa da discórdia, cujo gesto ainda não realizado permite compreender a cena.

Danto pergunta então: “E o que significa a história dessa última refeição para nós, sentados em nosso castelo, no topo do mundo, aproveitando as boas coisas da vida – arte, vinho, coisas saborosas para comer e a companhia uns dos outros?” Com isso, ele propõe uma aproximação entre os espectadores que ele imaginou, holandeses do século dezessete, e “nós”. Ele designa assim espectadores atuais como ele próprio: observadores que conhecem seu Ovídio, apreciam a arte maneirista, entendem como era o público daquela época e quais eram as suas expectativas.

“Trata-se de uma obra de arte transformadora?”, o filósofo pergunta. Sua resposta é uma explicação de como o significado está corporificado na obra: “para ela transformar seus observadores, eles precisam vê-la como algo mais do que um exemplo do que a classe aristocrática holandesa perto de Utrecht no final do século dezesseis queria ter em torno dela”. Ou seja, a arte só pode ser transformadora se o espectador consegue, de algum modo, enxergar o que está por trás dela. Mas, para enxergar isso, é preciso conhecer seu significado. “Se estou certo”, Danto especula, “o significado é filosófico, e internamente relacionado com os observadores”. A pintura “põe a vida deles em perspectiva. Diz para eles o que, realmente, eles já sabem”.<sup>35</sup>

Portanto, seguindo esse comentário, o quadro de Wtewael, mesmo representando uma cena da Antiguidade, espelha a época em que ele foi pintado. Há uma intenção do artista ao selecionar a cena, propondo uma espécie de desafio aos observadores que tentarão, percorrendo o labirinto visual maneirista, identificar a figura de Éris. O crítico reconhece esse espelhamento entre a obra e sua época e parte dele, mas o significado do quadro não se reduz ao que ele informa sobre os apreciadores de pintura holandeses do século dezessete, um público que poderia muito bem se reunir em um banquete semelhante ao reproduzido no quadro. O significado é algo que se descobre a partir da relação da

pintura com esse público, algo inscrito na ideia do quadro como esse desafio ou labirinto que exige uma interpretação. Sob o olhar atento do crítico que leva em conta tal relação, a cena de Peleu velho em meio aos deuses jovens e graciosos se revela como potencialmente transformadora. Ela põe em perspectiva o crítico que se enxerga no velho e que se projeta no olhar dos observadores de uma outra época.

## 5.

Para exemplificar a maneira como a metáfora do espelho expressa algo que a arte é capaz de realizar, Danto recorre mais de uma vez a um poema de Rainer Maria Rilke, *Torso arcaico de Apolo*. Trata-se de uma das obras-primas que compõem a segunda parte dos *Novos Poemas*, livro que Rilke escreveu em Paris em 1908 e dedicou a Rodin, com quem conviveu enquanto morava naquela cidade. Em relação às obras anteriores do poeta, mais líricas, voltadas para a expressão dos sentimentos e para impressões subjetivas abstratas, a principal característica desses poemas “novos” é sua proposta descritiva. Sob a influência de Rodin e de Cézanne, Rilke chamou seus trabalhos desse período de *Dinggedichte*, “poemas-coisa”, trabalhos que se aproximam das artes visuais e se revelam como um aprendizado do olhar.<sup>36</sup>

Cito o poema na excelente tradução para o português feita por Manuel Bandeira:

Não sabemos como era a cabeça, que falta,  
De pupilas amadurecidas, porém  
O torso arde ainda como um candelabro e tem,  
Só que meio apagada, a luz do olhar, que salta

E brilha. Se não fosse assim, a curva rara  
Do peito não deslumbraria, nem achar  
Caminho poderia um sorriso e baixar  
Da anca suave ao centro onde o sexo se alteara.

Não fosse assim, seria essa estátua uma mera  
Pedra, um desfigurado mármore, e nem já  
Resplandecera mais como pele de fera.

Seus limites não transporia desmedida  
Como estrela: pois ali ponto não há  
Que não te mire. Força é mudares de vida.<sup>37</sup>

Danto comenta o poema no final da argumentação de *A transfiguração do lugar-comum* dedicada à questão do espelho, após sua análise do mito de Narciso que recorre aos termos da ontologia de Sartre:



Qualquer pessoa pode se ver refletida numa obra de arte e descobrir algo sobre si mesma, mas somente num sentido muito geral se poderia ver naquele arcaico torso de Apolo que inspirou a Rilke versos esplêndidos uma imagem de espelho do poeta que resolveu mudar sua vida por causa dele; creio que o poeta viu sua fragilidade refletida na força da estátua: “*da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht*”.<sup>38</sup>

Os versos mencionados em alemão, “pois ali ponto não há / Que não te mire”, atribuem ao torso um olhar, no qual o poeta se vê refletido. Rilke transforma o torso em uma imagem especular, com a qual ele se mede e da qual extrai a exigência final de “mudar de vida”.

Em *O abuso da beleza*, Danto retoma o mesmo exemplo, como se pode perceber que ele costuma fazer em muitas ocasiões, tanto com referências das artes plásticas quanto com referências da literatura. Sua interpretação do poema de Rilke nesse livro ressalta o mesmo aspecto da anterior, escrita vinte anos antes, mas acrescenta um comentário mais extenso e detalhado, além de um elemento novo. O autor já tinha observado em *A transfiguração do lugar-comum* que, apesar da ausência da cabeça e dos olhos, no torso, de algum modo nos sentimos vistos pelo corpo todo. Agora, ele chama a atenção para a descrição que o poema faz da curva declinante que “conduz para baixo, para a área genital da figura desmembrada”.<sup>39</sup>

Segundo Danto, da mesma maneira que a cabeça ausente não impede a percepção de um olhar espalhado pelo corpo, a ausência do órgão genital, quebrado faz muito tempo, não impede de constatar a força sexual desse corpo. Parodiando o verso de Rilke, ele diz: “não há ponto que *não* seja genital: o torso inteiro expressa uma energia sexual tão poderosa, que o poeta vê a si mesmo como uma espécie de ser muito débil, muito apagado”. Assim, “na ferocidade da força confiante do deus, o poeta não pode se esquivar de perguntar que tipo de homem ele mesmo é”. Com isso, a corporalidade mesma, em sua potência, interroga e desafia seu observador. Nesse sentido, “‘precisas mudar tua vida’, frase com a qual o poema termina, é o pensamento esmagador induzido pela experiência de ver a si mesmo na perspectiva do corpo de um deus”.<sup>40</sup>

O poema descreve esse corpo que, mesmo sem olhos e sem órgão sexual, observa de cima abaixo o observador e expõe, em comparação com a força e a beleza do deus, sua fragilidade humana. Ora, um torso arcaico de Apolo poderia ser visto apenas como um belo exemplar da estatuária grega, ou como a representação perfeita da beleza ideal na arte antiga. Apenas observado ou imaginado a partir do poema ele se mostra como essa espécie de espelho transfigurador, que impõe ao poeta a máxima “Força é mudares de vida”. Rilke exprime assim a experiência de como uma obra de arte é capaz de abalar e pôr em xeque seu espectador, de dirigir a ele uma indagação sobre o que ele mesmo é ou pode ser. O poeta é o observador do torso, mas a exigência que ele descobre diante de uma obra visual se dirige inevitavelmente ao leitor que, por meio do poema-coisa, encontra-se diante daquele corpo e precisa se medir com ele. Os versos que posicionam

esse leitor no lugar do poeta-observador, percebendo-se refletido no “olhar” do corpo do deus Apolo, são justamente sobre o poder transformador da arte.

\* **Pedro Sússekind é professor associado do Departamento de Filosofia da UFF.**

<sup>1</sup> Cf. GAYFORD, M. *Man with Blue Scarf*. Kindle Edition, Loc 73.

<sup>2</sup> BARNES, J. *Keeping an Eye Open*. London: Johnatan Cape, 2015, p. 243.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 250.

<sup>4</sup> Cf. Ibidem, p. 249.

<sup>5</sup> Cf. GAYFORD, M. Op. cit., Loc 174.

<sup>6</sup> BARNES, J. Op. cit., p. 265.

<sup>7</sup> GAYFORD, M. Op. cit., Loc 179.

<sup>8</sup> Ibidem, Loc 209.

<sup>9</sup> DANTO, A. “O mundo da arte”. Tradução de Rodrigo Duarte. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 1 (julho/2006), pp. 13-25, aqui p. 15. Original: “The Artworld”. In: *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19 (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2015, Ato III, Cena 2, p. 116.

<sup>12</sup> Ibidem, Ato III, Cena 4, p. 135.

<sup>13</sup> Ibidem, Ato III, Cena 4, p. 137.

<sup>14</sup> DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosacnaify, 2005, p. 43. Original: *The Transfiguration of the Commonplace*. Harvard: Harvard University, 1981.

<sup>15</sup> Ibidem, pp. 43-44.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 44.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem, pp. 44-45.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 45.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> DANTO, A. “O mundo da arte”. Op. cit., p. 25.

<sup>25</sup> Idem. *O abuso da beleza*. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. vii. Original: *The Abuse of Beauty*. Chicago and La Salle: Open Court, 2003.

<sup>26</sup> Ibidem, p. vii.

<sup>27</sup> Idem. *Após o fim da arte*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2006, p. 142

<sup>28</sup> Cf., sobre esse problema, PAZZETO, D. “Destino e liberdade: Um ensaio sobre a teleologia latente na filosofia da arte de Arthur Danto”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IX, n. 16 (jan-jun/2015), pp. 11-26; aqui p. 19.

<sup>29</sup> DANTO, A. *O abuso da beleza*. Op. cit., p. 162.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>32</sup> Cf. OVÍDIO. *Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia, 2007, XI, 221-265.

<sup>33</sup> DANTO, A. *O abuso da beleza*. Op. cit., pp. 164-165.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>36</sup> Cf. CAMPOS, A. de. *Prefácio de Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

<sup>37</sup> BANDEIRA, M. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 198.

<sup>38</sup> DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum*. Op. cit., p. 46.

<sup>39</sup> DANTO, A. *O abuso da beleza*. Op. cit., p. 149.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 150.