

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 33, jul-dez/2023

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

VI
S
O
V
I
S
O

**Ofélia transfigurada:
modos de discurso sobre arte
em Paul Ricoeur e Arthur C. Danto**

Vinicius Oliveira Sanfelice

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)
Guarulhos (SP)

RESUMO

Ofélia transfigurada: modos de discurso sobre arte em Paul Ricœur e Arthur C. Danto

Este artigo analisa elementos de duas teorias que integram a interpretação e a definição da obra de arte a partir de uma abordagem de elementos retóricos. A teoria hermenêutica de Paul Ricœur e a teoria essencialista de Arthur C. Danto são discursos sobre arte que compartilham preocupações com o significado da obra de arte a partir da retórica. O artigo investiga a hipótese de que a relação de elementos retóricos construída por cada teoria as caracteriza enquanto análises da arte mesmo que uma enfatize a interpretação e outra a definição da obra de arte. Propomos compreender essas teorias como modos de discurso sobre arte que usam estratégias diferentes para abordar temas comuns e que seriam integráveis pelas questões que guiam suas investigações sobre arte: metáfora, estilo. Propomos uma análise concreta para avaliar a possibilidade de integração: considerar a relação entre o quadro *Ophelia* de John Everett Millais e a *assemblage Ofélia* de Farnese de Andrade a partir do que as teorias de Danto e de Ricœur têm em comum: abordar a dimensão retórica da obra de arte.

Palavras-chave

metáfora; crítica; arte; narrativa; transfiguração

ABSTRACT

Ophelia Transfigured: Modes of Discourse on Art in Paul Ricœur and Arthur C. Danto

This article analyzes elements of two theories that integrate the interpretation and definition of the work of art from an approach of rhetorical elements. Paul Ricœur's hermeneutic theory and Arthur C. Danto's essentialist theory are discourses on art that share concerns about the meaning of the work of art from a rhetorical perspective. The article investigates the hypothesis that the relationship of rhetorical elements constructed by each theory characterizes them as analyses of art, even if one emphasizes interpretation and the other the definition of the work of art. We propose to understand these theories as modes of discourse about art that use different strategies to address common themes and that would be integrable by the questions that guide their investigations of art: metaphor, style. We propose a concrete analysis to assess the possibility of integration: to consider the relationship between John Everett Millais' painting *Ophelia* and Farnese de Andrade's *assemblage Ofélia* based on what Danto's and Ricœur's theories have in common: addressing the rhetorical dimension of the work of art.

Keywords

metaphor; criticism; art; narrative; transfiguration

OLIVEIRA SANFELICE, Vinicius. "Ofélia transfigurada: modos de discurso sobre arte em Paul Ricoeur e Arthur C. Danto". *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 17, n° 33 (jul-dez/2023), p. 301-325.

DOI: [10.22409/1981-4062/v33i/524](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v33i/524)

Aprovado: 21.05.2023. Publicado: 30.12.2023.

© 2023 Vinicius Oliveira Sanfelice. 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: 21.05.2023. Published: 30.12.2023.

© 2023 Vinicius Oliveira Sanfelice. 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/>

Introdução

Paul Ricoeur e Arthur C. Danto concordariam nisto: a obra de arte é um objeto de interpretação – é objeto constituído pela interpretação. Para analisar essa provável concordância, parto do pressuposto de que o significado é inseparável da obra quer se considere o “acréscimo de sentido” [*surplus of meaning*] da teoria hermenêutica ou o “significado incorporado” [*embodied meaning*] da teoria essencialista. A relação da arte com a linguagem e o real é o horizonte dessa hermenêutica que pressupõe o alcance ontológico da compreensão fornecida pela obra; a possibilidade de definir “arte” é o horizonte dessa teoria essencialista ao buscar uma ontologia da arte. O foco da primeira teoria na interpretação da obra e o da segunda na definição de arte relevam diferenças nas questões prévias: a da hermenêutica é, sobretudo, sobre a função da interpretação na experiência da arte; a questão da teoria essencialista é saber “o que é arte”. Ambas, porém, incluem uma noção de metáfora no processo de interpretação. Proposta pela teoria de Ricoeur e pela de Danto, a metáfora será um ponto de apoio para mostrar que a ideia de “transfiguração” é comum aos dois nas suas abordagens da obra de arte.

A teoria hermenêutica de Ricoeur institui seu discurso sobre arte a partir de um paralelo entre as obras e a linguagem: enquanto fenômeno de produtividade que excede o seu significado literal, a obra deve ser interpretada como uma inovação semântica. Ricoeur investiga a obra de arte a partir da relação entre a linguagem e a compreensão do real, o significado é interpretado e fornece a experiência de compreensão ligada à obra. Considerando a noção de inovação semântica relacionada à experiência estética, esclareço que faço referência especificamente à sua teoria da metáfora. A teoria essencialista de Danto institui seu discurso sobre arte a partir do pressuposto de que é possível uma ontologia da arte. Ao colocar a questão “O que arte é?”, Danto buscará as condições necessárias e suficientes para afirmar o que uma obra “é”, o que a define enquanto obra de arte. Ao contrário de autores que consideram impossível definir arte, Danto afirma que “a arte tem que ser um

conceito fechado. Deve haver algumas propriedades abrangentes que expliquem por que a arte de certa forma é universal”.¹

Avaliarei a aproximação entre a teoria hermenêutica e a teoria essencialista e a possível complementaridade de suas abordagens.² Ambas relacionam interpretação e definição da obra de arte à compreensão da arte: questionarei se as contribuições dessas teorias ao abordar, por exemplo, temas como expressão metafórica e “maneira de ver” do artista, resultam da relação construída pela teoria de Ricoeur e pela de Danto entre seus focos respectivos de análise, interpretação e definição, e a atividade retórica em sentido amplo (metáfora, estilo).³ Se esse é o caso, a questão que devo responder é esta: podemos compreender tais teorias como discursos sobre arte que usam estratégias diferentes para abordar temas comuns?

Para responder à questão, evidenciarei aspectos comuns entre a teoria hermenêutica e a teoria essencialista a partir da hipótese de uma proximidade de discursos. No primeiro momento, evidenciarei tal proximidade a partir de análises de Ricoeur e de Danto sobre obras de arte visuais e focarei na figuração e no estilo, entendendo-as como contribuições de ambos para a abordagem da arte; em um segundo momento, investigarei como tais análises se constituem como discursos sobre arte a partir de uma relação de elementos retóricos; finalmente, considero a complementariedade ou integração entre tais discursos a partir da noção de “transfiguração” e de uma análise concreta da relação entre duas obras de arte.

Aproximando teorias: duas contribuições para a análise de obras de arte

A teoria hermenêutica de Paul Ricoeur investiga obras de arte ao abordar o caráter visual e ficcional da metáfora. Além do foco na figuração a partir da linguagem, ela propõe uma noção de “referência produtiva”, exemplificada pela pintura não-figurativa, que nos permite mapear a figuração a partir do enunciado metafórico: na linguagem, o par literal/figurado; nas artes

visuais, o par figurativo/abstrato. A fronteira entre figuração e abstração seria, para Ricœur, uma condição metafórica da obra pictórica. Um quadro pode ser figurativo e abstrato, há uma fronteira de interação e de interpretação que fornece inteligibilidade para a obra.

Na teoria de Ricœur, a noção de fronteira entre domínios da figuração serve para ele criticar um dualismo herdado de uma ontologia da pintura, incluindo a crítica do real a partir do par figurativo/abstrato. Ricœur, na conversa com o pintor Jean Bazaine, descreve assim os quadros que compõem *A batalha de San Romano*, de Uccello:

Supomos saber em que se opõe tais termos quando tomados dois a dois: o figurativo ao abstrato, o abstrato ao real; ora, esses termos estão eles próprios em suspenso. Tomemos o caso de Uccello, cuja pintura dos cavalos testemunha a luta pela realização de uma espécie de objeto quase absoluto – a potência, a força. Mas justamente aí que ele é abstrato. Não se trata de uma cópia. Uccello criou os cavalos. Deste ponto de vista, não há verdadeira revolução, desde que haja pintura e não apresentação de objetos, descrição direta de objetos.⁴

Segundo Ricœur, é necessário equilibrar a análise dos aspectos construtivos e descritivos que pintura e metáfora, enquanto casos de inovação semântica e pictórica, partilham. São inovações que enfatizam a redescritção que caracterizaria o discurso poético e o científico. Ricœur propõe uma noção de obra de arte cujo critério é a crítica do conceito de realidade – a pintura seria uma ferramenta de construção da realidade. Sua teoria inclui assim a busca por modos de redescrever o mundo de forma diversa à noção de representação da tradição filosófica. Outra contribuição é propor uma noção de estilo relevante para evitarmos a presunção da possibilidade de conhecer as intenções do artista.

O que permitiria à teoria hermenêutica evitar a adoção de uma visão psicologizante do artista e de suas obras é a noção de “estilo” concebida como estruturação da matéria em forma e

expressão singular do artista por meio dessa estruturação. Ricœur define essa noção:

Um estilo é a promoção de um viés [*parti pris*] legível em uma obra que, pela singularidade, ilustra e exalta o caráter de evento do discurso; mas tal evento não deve ser buscado em outro lugar senão na própria forma da obra. Se o indivíduo é teoricamente inapreensível, ele pode ser reconhecido como a singularidade de um processo, de uma construção, em resposta a uma situação determinada.⁵

Essa noção de estilo condiz com a ideia de que a obra projeta o seu “mundo”. Segundo Ricœur, o “estilo” é uma exploração pela obra de arte cuja expressão combinaria a matéria como solução técnica de um problema e como projeção espiritual em símbolos materiais. O exemplo, que consta em um artigo de 1957 sobre o lugar da obra de arte na cultura, é o da catedral gótica que, por meio do cruzamento de ogivas, eleva a nave e o nosso olhar ao mesmo tempo em que expressaria o espírito de sua época. Segundo Ricœur, essa noção de estilo dá conta da dificuldade de lidar tanto com a autonomia da obra em relação à intenção do autor quanto com a atribuição da obra a ele. O estilo está implicado na singularização da obra seja ela escrita, pintada, esculpida, etc.⁶

Ao considerar inovações pictóricas, como as da pintura, análogas à inovação semântica exemplificada pela metáfora, Ricœur abre caminho para a análise de obras de arte em que podemos reconhecer uma produtividade pictórica. O seu exemplo é a produção de uma nova visão a partir da pintura de paisagens, isto é, o “acréscimo de sentido” da pintura resulta no acréscimo de uma visão das paisagens – as pinturas de paisagem de John Constable, segundo Ricœur, exemplificam tal “acréscimo”. Conforme sua analogia, e se ela é válida para abordar a arte, algo na obra de arte visual corresponde à “veemência ontológica” da linguagem, isto é, ao poder de redescrição do discurso poético. Não é claro o que seria essa produção na obra de arte visual. Recorrer à própria interpretação da obra de arte, sabendo que a compreensão da obra envolve um elemento ontológico, suspende o problema.

Desse ponto de vista hermenêutico, a experiência da arte diz respeito à interpretação do que as obras significam. Interpretar, na teoria da metáfora de Ricœur, envolve a necessidade de explicação de como a obra articula tais significados. A possibilidade de interpretar/explicar a obra tem sua máxima possibilidade de constituir-se como discurso sobre arte no foco da teoria na produtividade da linguagem. Considero aqui a teoria na qual Ricœur define a metáfora como figura e função, é a produtividade que sustenta a comparação entre enunciado metafórico e obra de arte. A metáfora terá função relevante entre os fenômenos que permitem expressar a nossa relação com o mundo. É uma expressão própria da referência produtiva da ficção, é “ficção heurística”. Essa noção de “ficção heurística” concerne a fenômenos de “acréscimo de sentido”, como metáforas e obras de arte, que modificam nossa experiência cotidiana. Ao relacionar a teoria hermenêutica de Ricœur às suas análises sobre a experiência da arte, enfatizo que ele considera a redescrição da experiência resultado do processo de interpretação enquanto “ficção heurística”.

Ricœur estava preparado para explorar a possibilidade de interpretar/explicar obras de arte, uma vez que a interpretação era para ele o fator determinante para relacionar a experiência da arte à redescrição produzida pelo “mundo da obra”, a busca do significado “diante” da obra. Ricœur identifica a interpretação, ato que visa a compreender o “mundo do texto”, com a própria definição da hermenêutica: “a hermenêutica não é outra coisa senão a teoria que regula a transição da estrutura da obra ao mundo da obra. Interpretar uma obra é desvendar o mundo ao qual ela se refere em virtude de sua ‘disposição’, de seu ‘gênero’ e de seu ‘estilo’”.⁷

A teoria da arte de Arthur Danto é reconhecida pela defesa da possibilidade de definir “arte”. Explicar a existência de objetos idênticos sendo um deles uma obra de arte foi o caminho para propor as condições necessárias para definir a obra de arte a partir da noção de “significado incorporado” e afirmar que são as propriedades invisíveis que fazem algo ser uma obra de arte.⁸ Antes de considerar a sua defesa da estrutura retórica das obras,

ponto em que identifico a maior proximidade com a teoria da metáfora de Ricoeur, apresentarei de forma sucinta a contribuição da teoria de Danto para a análise da história da arte – seus exemplos nos darão o ponto de vista. A história, enquanto teoria da arte, faz parte dos recursos utilizados por Danto para explicar as diferenças não perceptíveis – indiscerníveis ao olhar – entre o objeto comum e a obra de arte.⁹ Uma vez que há identidade material entre esses objetos – como compreender a diferença entre eles? Danto responde a partir da relação de dependência entre arte e teoria da arte que surge na arte contemporânea.

Em “O descredenciamento filosófico da arte”, Danto critica duas narrativas que teriam dominado a história da arte até o surgimento da arte contemporânea. Ele afirma que a teoria da verossimilhança (ou mimética) e a teoria do *medium* (ou realista) são responsáveis pelo “*disenfranchisement*” da arte diante da filosofia. A arte é neutralizada pela “estética platônica” ao ser pensada segundo a obrigação de representar a realidade. O ponto de mudança é o abandono dessa obrigação. Segundo Danto, trata-se de um “progresso representacional” que chega ao seu fim quando a arte não mais persegue ou não mais alcança a fidelidade entre a visão real (óptica) e a pictórica, e isso é a sua libertação. O pintor não se vê mais obrigado a fornecer equivalências perceptuais.¹⁰ A teoria mimética, a mais conhecida teoria da representação que influencia nessa obrigação, não conseguiria explicar tal libertação e uma nova teoria deve surgir para permitir a compreensão da arte. Danto propõe então um modelo de história segundo o qual a arte contemporânea realizou o objetivo da arte de se tornar filosofia. Esse modelo de história é a interpretação de Danto da tese hegeliana do “fim da arte”. Trata-se do “fim da arte” como “disciplina progressiva”, término da expansão de suas possibilidades representacionais.¹¹ Ele afirma que a arte desenvolveu “autoconsciência filosófica” e que agora a sua definição envolve a compreensão da sua própria história. Há uma dialética entre história e teoria da arte que culmina na arte como sua própria filosofia. Segundo Danto, história da arte é

filosofia da arte, e na “pós-história” da arte ela depende de uma teoria para existir como arte.¹²

Os exemplos que Danto oferece importam para aproximá-la da teoria hermenêutica, e nos dão um ponto de vista contemporâneo. Segundo ele, a libertação começa com Marcel Duchamp e a exclusão do elemento estético como um critério de definição de arte – levantando a questão “o que é arte?”. Nesse sentido podemos dizer, a partir da teoria essencialista de Danto, que a arte contemporânea altera a questão da arte. Primeiro com Duchamp e seus *ready-mades*, depois com Andy Warhol e sua *Brillo Box*; um chocando o “mundo da arte” ao ir contra o critério estético, o outro confundindo arte e realidade. Warhol será, para Danto, o paradigma do artista liberto das obrigações miméticas: “Warhol nos ajuda a ver o que pode pertencer à essência da arte enquanto ela existir”.¹³ E também:

A obra justifica sua pretensão ao *status* de arte ao propor uma ousada metáfora: a caixa-de-Brillo-como-obra-de-arte. [...] Como obra de arte, a caixa de Brillo faz mais que afirmar que é uma caixa de sabão dotada de surpreendentes atributos metafóricos, exterioriza uma maneira de ver o mundo. 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.¹⁴

A defesa de Danto de que a estrutura da obra de arte é retórica contribui ainda mais para aproximá-lo da teoria hermenêutica. A partir dessa defesa entende-se que, para Danto, a experiência da arte modifica nossa percepção do mundo, especificamente, a nossa maneira de ver as coisas. Ele afirma a possibilidade de definir “arte” a partir da noção de obra de arte como “significado incorporado”. A interpretação terá um papel relevante nessa definição assim como a noção de metáfora e a de estilo: são interligadas. Danto afirma que a interpretação é constitutiva da obra de arte: “um objeto é *de fato* uma obra de arte apenas em relação a uma interpretação. [...] não é algo exterior: obra e interpretação surgem juntas na consciência estética”.¹⁵ Danto aborda a arte pensando a interpretação a partir da expressão da

obra. Segundo ele, a expressão metafórica é constituinte do que se interpreta na obra, e essa ênfase na metáfora como forma metafórica de ver *a* como *b* (ver *a* possuindo os atributos de *b*) reforça a análise a partir da estrutura retórica da obra.

Os elementos retóricos relacionados na teoria de Danto à noção de interpretação ajudam na sua tarefa de definir “arte” a partir de uma noção fundamental para a compreensão que temos da obra de arte: a de transfiguração. Danto pôde apresentar a transformação do objeto comum em obra de arte como “transfiguração”. A interpretação atuará nessa transfiguração por meio da apresentação metafórica. Mais importante: a partir dessa noção podemos entender que uma obra oferece uma maneira de ver o mundo. “Ver” também é a expressão relacionada ao estilo do artista e à necessária interpretação do espectador. Danto propõe um sistema de representações no qual o estilo da obra, sua retórica, a justificaria como “maneira de ver o mundo”. Considero a definição de interpretação como reconstrução imaginativa, a que Danto propõe como constituinte da obra de arte, o mais sólido elemento para aproximar sua teoria à teoria hermenêutica de Ricœur. Porém, a vantagem dessa aproximação revela-se a partir da transfiguração. A “ficção heurística”, central na investigação de Ricœur sobre fenômenos de “acrécimo de sentido”, e a “transfiguração” são os fundamentos dessas teorias quando tratam de objetos produtivos, ficcionais, objetos que transformam a nossa maneira de “ver” ao revelar aspectos da realidade. Ou seja, quando se constituem, ambas, como discursos sobre arte.

Pressupostos dos discursos sobre arte de Ricœur e de Danto: a abordagem complementar

A teoria hermenêutica e a teoria essencialista consideradas aqui têm elementos comuns. O privilégio que elas concedem ao aspecto ficcional e retórico das obras na análise da arte é o mais geral, há também as críticas ao modelo de representação por imitação e as ênfases no questionamento do real por meio da arte. Esses elementos dizem respeito à relação que cada teoria desenvolve com a história da arte ao criticar o paradigma

associado a Platão (o artista fabricante de simulacros do real); e dizem respeito à noção de metáfora, pois essas teorias relacionam a compreensão estética à dimensão poética e retórica da arte. A metáfora na arte a partir dessas teorias será meu foco. A relação que cada uma apresenta entre elementos retóricos e as ênfases na definição e na interpretação são mediações que permitem aproximá-las, mesmo que a metáfora tenha importância diferente em cada teoria.

A dimensão retórica é elemento central para a compreensão da arte em ambas as teorias. Essa dimensão que as constitui como discursos sobre arte as torna aptas para abordar a obra de arte visual e os estilos artísticos à despeito das ênfases na definição da obra ou na sua interpretação. Ir além dessas ênfases é o caminho para o diálogo entre a teoria de Danto e a de Ricœur e também para considerar um discurso sobre arte mais amplo nas análises de obras e movimentos artísticos que ambos privilegiaram em suas teorias. Voltemos às obras de arte.

Da parte de Ricœur, a série de pinturas que Cézanne dedicou à montanha *Sainte-Victoire* (1902-1904) é outro exemplo de busca pela redescoberta do real por meio da arte.¹⁶ Ele também considerou o caráter metafórico da obra de arte e da linguagem a partir da escultura *Atom Piece* (1964-1965), de Henry Moore. Ricœur descreve essa obra como polissêmica e polifigurativa: “A obra de arte pode ter um efeito comparável ao da metáfora: integrar níveis de sentido empilhados, retidos e contidos juntamente”.¹⁷ Ele também leva em conta que a escultura está instalada no local onde ocorreu a primeira reação nuclear controlada:

Estamos aqui num universo onde reina a polissemia. Estou pensando na escultura *Atom Piece*, ela consiste numa esfera fragmentada que pode representar tanto o crânio de um cientista, um átomo que explode ou a própria Terra. Nesse caso, a polissemia é obviamente buscada por si mesma. Estamos na presença de uma intenção de significar que ultrapassa o evento e procura reunir todos os aspectos que ficariam dispersos em descrições – dos protagonistas – o átomo e o cientista – dos eventos – a explosão nuclear ou o átomo ainda

inerte. Há na obra a capacidade de tornar todos esses aspectos densos, de os intensificar condensando-os. Quando falamos podemos somente distribuir a polissemia segundo eixos de linguagem diferentes e dispersos. Somente a obra os reúne.¹⁸

Apresentar outros exemplos é fundamental para aproximar as teorias e para mostrar que integrá-las seria um caminho promissor para a análise de obras de arte.

Na obra inédita *Lectures on Imagination*, Ricœur mencionou a ruptura que a abstração causa na tradição da pintura representacional. Porém, há mais lacunas sobre uma renovação do nosso vocabulário visual a partir da abstração do que análises que possam nos socorrer. Ricœur afirma a “libertação pictórica” por meio da pintura abstrata desde que a função de representação ténue passou a ser valorizada. O êxito de um quadro abstrato em comunicar algo está ligado ao “acréscimo” diante da representação do real. Faltam os exemplos dessa efetiva comunicação na teoria hermenêutica, apesar da promessa de uma noção de interpretação que permita analisar a fronteira entre pintura abstrata e figurativa. Para cumprir o objetivo de apresentar exemplos a partir desse discurso sobre arte, a teoria da arte de Danto, na qual há uma noção de interpretação “transfigurativa”, a que transforma meros objetos em obras de arte, é um valioso reforço.

A noção de uma interpretação constitutiva das obras de arte complementa as análises de Danto das obras de arte que, segundo ele, alteram a história e a filosofia da arte. A interpretação, considerada aqui a partir das noções de “transfiguração” e de “ficção heurística”, é o ponto de interação entre essas teorias no que se refere à análise de obras de arte. Considero a redescrição do real, resultado do processo de interpretação a partir das ficções heurísticas, equivalente à “transfiguração” que Danto diz ser resultado da interpretação constitutiva das obras de arte.

O que permite defender tal equivalência – sem esquecer a diferença de uso objetivo de cada noção em sua respectiva

teoria – é a matriz metafórica da obra de arte defendida em ambas. Nas duas teorias, as transfigurações nos levam a ver além do limite da visualidade, além do fato de que a *Brilho Box* do mercado e a de Warhol são idênticas, mas apenas a última é apresentada pelo artista contendo a sua metáfora. Na teoria de Ricœur, a redescrição metafórica resulta numa ficcionalização do real: “A estratégia da metáfora é ficção heurística em prol da redescrição da realidade. Com a metáfora, experimentamos a metamorfose da linguagem e da realidade”.¹⁹

Há dificuldades para defender a equivalência entre os resultados da “ficção heurística” e da “transfiguração”. Uma provém da teoria essencialista. Não se dá a devida ênfase para esta afirmação de Danto: “O argumento filosófico que desejo enfatizar é que o conceito de expressão pode ser reduzido ao conceito de metáfora, desde que a maneira como algo é representado seja relacionada ao conteúdo representado”.²⁰ Tal conceito de metáfora é amplo e próximo de outros defendidos nos anos de 1970, por exemplo, na teoria de Ricœur e de Nelson Goodman. Danto parecia satisfeito com a amplitude desse conceito, mas a simplicidade da “metáfora” pode ser confundida com desimportância. Um erro. Vejamos esta afirmação:

[...] é suficiente ter conseguido mostrar que as metáforas contêm algumas das estruturas que atribuí às obras de arte: elas não meramente representam objetos; as propriedades do modo de representação devem fazer parte de sua compreensão. Afinal, a ideia de que toda metáfora é um pequeno poema é muito comum. A julgar pelas características que identificamos, as metáforas são pequenas obras de arte.²¹

Considero um erro semelhante ignorar a importância dessa identificação para que fosse possível a Danto afirmar que a caixa *Brillo* apresenta uma “maneira de ver o mundo”. A partir disso, ele pôde remeter a obra de arte à retórica em sentido amplo: a metáfora da obra de arte ligando-se ao estilo, ponto de vista do artista, ambos são elementos de uma maneira de ver e exigem uma interpretação adequada para a compreensão da obra.

Na teoria de Monroe Beardsley, encontramos a definição da metáfora como “poema em miniatura”. Ricœur e Danto parecem ter isso em mente ao considerar a metáfora como um guia para a compreensão do texto literário e da obra de arte visual. Suas teorias estão mais próximas aqui: trata-se da metáfora enquanto obra do discurso também relacionada ao estilo de um autor e à necessária interpretação que revela o dispositivo retórico empregado por ele. É essa a direção da teoria da arte de Danto segundo a interpretação que lhe dá Noël Carroll (2012).

Carroll mostrou que essa ligação – metáfora, estilo, interpretação adequada – é o centro da filosofia da arte de Danto – trata-se de compromissos interligados:

As noções de que as obras de arte são metáforas e que elas incorporam maneiras de ver o mundo se encaixam perfeitamente com as afirmações de que as obras de arte possuem significado [*aboutness*] e têm ou provocam interpretações. Responder às obras de arte envolve interpretar sua metáfora ou metáforas subjacentes. Na medida em que as obras de arte são modos de ver, tratam-se de uma certa maneira de tomar o que quer que seja. Tais pontos de vista, então, convidam à interpretação enquanto compõem a maneira pela qual as obras de arte são sobre as coisas – pois a maneira como elas são sobre o que quer que sejam é parte integrante do que elas são.²²

Nesse sentido, o “significado incorporado” permanece elemento relevante da sua teoria da arte, mas devemos considerar também a forma de apresentação como promoção de um estilo e o papel do espectador chamado a interpretá-lo adequadamente: interpretando as metáforas da obra de arte. A atenção necessária aos compromissos interligados na teoria de Danto conduz à compreensão do que o seu discurso sobre arte oferece para a análise da arte.

Outra dificuldade, já mencionada, provém da teoria hermenêutica. Trata-se da falta de exemplos da produtividade da arte na analogia da teoria hermenêutica entre as obras de arte e a linguagem. Ela não diz respeito apenas à questão da pintura

abstrata. O problema é o esboço de história da arte delineado por Ricœur. Esse esboço é insuficiente para ir além da análise de fronteiras de figuração, limite da teoria hermenêutica. A origem desse limite não é a teoria da metáfora, mas o conceito de tradição que Ricœur propõe na sua teoria da narrativa. Ele define, em *Temps et récit*, a “tradição” como transmissão “viva” de uma inovação sempre suscetível de ser reativada.²³ Esse conceito pressupõe uma dialética entre inovação e sedimentação na qual a inovação seria o resultado de produções prévias que fornecem regras para a experimentação – a sedimentação auxiliaria o processo de inovação. No entanto, a ideia de uma “deformação regrada” enfatiza o polo das regras, não o da experimentação. A dialética entre inovação e sedimentação explicaria mudanças de paradigma no âmbito da criação narrativa (história dos gêneros), mas ela é menos apta para explicar mudanças na arte contemporânea e para captar as rupturas da história da arte. Nesse ponto, o modelo de história da arte de Danto fornece uma perspectiva dialética da história na qual a arte contemporânea tem primazia na análise por ser responsável, segundo ele, pelo desenvolvimento da arte enquanto filosofia. Danto privilegia o tipo de arte com que a hermenêutica tem dificuldade de lidar: as vanguardas do séc. XX.

Para solucionar essas dificuldades e exemplificar a integralização pretendida, analisarei a relação entre o quadro *Ophelia* (1851-1852) de John Everett Millais e a *assemblage Ofélia* (1985) de Farnese de Andrade a partir do que as teorias de Danto e de Ricœur têm a oferecer enquanto discursos sobre arte que partilham o pressuposto de que a estrutura das obras de arte é retórica, diz respeito aos elementos retóricos contidos na obra.²⁴

Transfiguração: uma integração entre discursos sobre arte a partir de obras de arte

O paralelo entre metáfora e obra é fundamental para a compreensão da arte nas teorias que consideramos aqui. O recurso à retórica enquanto modo de expressão artística exige

abordar as metáforas que o artista propõe e que a obra efetiva quando a experiência de compreensão ocorre. Faz todo sentido falar em expressão artística quando essa compreensão está relacionada ao recurso retórico: compreendemos a obra de arte a partir do significado que o artista incorpora na obra. Vamos aos exemplos – se é verdade que antes de teorizar que “metáforas são pequenas obras de arte” nós aprendemos a reconhecer as metáforas que dizem respeito à constituição da obra. Interpretar as metáforas que a obra contém é um preceito que serve para analisar a teoria essencialista e a teoria hermenêutica, mas será suficiente?

Uma análise concreta que mostre a necessidade de integrá-las revelará as vantagens de considerar essas teorias como discursos sobre arte que usam estratégias diferentes para abordar temas comuns. Farei uma análise comparativa entre o quadro *Ophelia* (1851-1852) de John Everett Millais e a *assemblage Ofélia* (1985) de Farnese de Andrade. As noções centrais nessa análise são a “transfiguração” e a “ficção heurística”. Como já mostrei, elas são ligadas aos resultados do processo de interpretação e de redescrição; elas também auxiliam uma análise comparativa entre obras de períodos distintos, mas de tema semelhante ou com referente histórico comum. Para a comparação ser efetivada segundo nosso objetivo, não introduzi de antemão uma história da arte para “ver” a passagem linear entre essas obras, o que acarretaria em uma perspectiva histórica ingênua: a passagem de uma representação romântica, dos pré-rafaelitas, à imagem desconstruída da obra contemporânea.

Ainda que não se trate de associar uma história da arte e um conceito de tradição, o que demonstraria a integração real entre os discursos, mas excede o objetivo deste artigo, é possível mostrar a complementariedade entre tais discursos sobre arte. A questão é sobre a possibilidade de uma obra, a de Farnese, criticar outra, a de Millais, por meio de uma transfiguração fixada por interpretação e redescrição: se Ofélia é transfigurada pela relação metafórica entre a obra romântica e a contemporânea, quais características mostram o modo dessa obra de Farnese

de Andrade criticar essa obra de Millais? O que significa a interpretação de um artista por outro e a sua redescritção da obra?

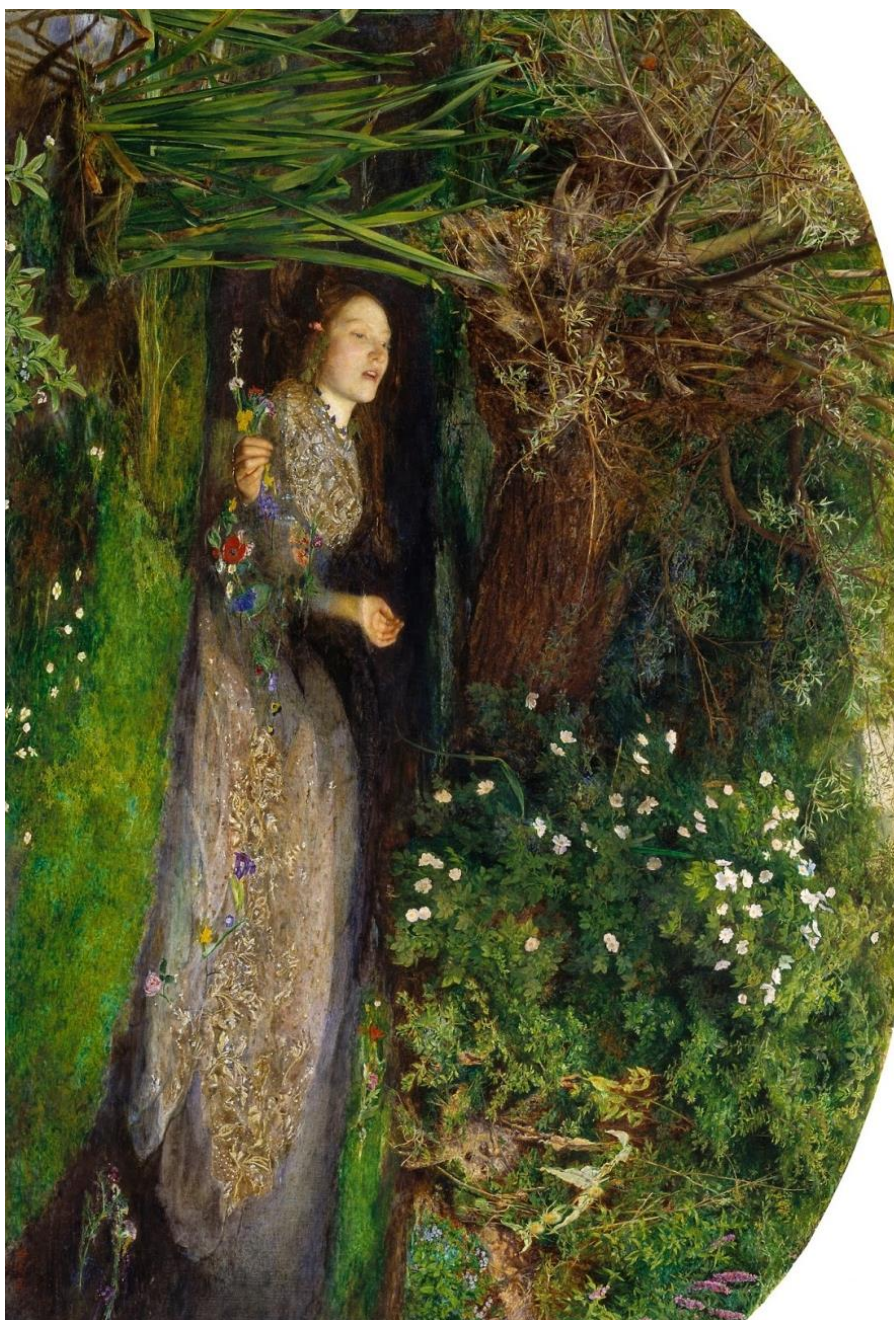


Figura 1: *Ophelia* (1851-1852) de John Everett Millais. Pintura a óleo (1105 x 1458 x 145 mm).

Se o quadro de John Everett Millais fosse pendurado na vertical compreenderíamos outra coisa ao ver Ofélia ultrapassando a cortina de água. Vê-la em pé e a partir de uma história da arte livre da narrativa de William Shakespeare é poder afastá-la da história da suicida, e de Hamlet, e negar o que o quadro repete.

Foi um gesto similar de exclusão da narrativa da suicida o que Farnese de Andrade fez com sua *Ofélia*. *Ofélia*, na pintura de Millais, é a história da “louca” e seu afogamento.²⁵ Na reunião de objetos de Farnese de Andrade, *Ofélia* é distanciada da história da suicida, e de Hamlet, uma cumplicidade entre as duas imagens é suspensa quando a cabeça da boneca é afogada.



Figura 2: *Ofélia* (1985) de Farnese de Andrade. *Assemblage*: oratório de madeira contendo impressão de imagem sacra, braço articulável de madeira, caixa de plástico, cabeça de boneca e vidro, 87,5 x 46,5 x 35,5 cm.

Em *Ofélia* (1985), Farnese de Andrade desvia *Ofélia* dessa história, livre da narrativa e também do quadro que a repete. É também uma forma de crítica e que analisarei a partir do procedimento metafórico da obra na redescrição das representações de *Ofélia*. Analisando o aspecto retórico dessas obras encontramos aquela noção de interpretação que Danto chamou de “reconstrução imaginativa”, e Ricœur de busca do significado “diante” da obra. É essa noção, ou melhor, o ato e

processo de interpretação que explica como uma obra pode ser ferramenta de crítica de outra.

O oratório de Farnese de Andrade desconstrói a cadeia de representações que resultou na repetição narrativa de *Ophelia*. Transfigura Ofélia, desvia-a da obra de Millais por meio da transfiguração da imagem engendrada ali. Podemos dizer: Farnese interpretou produtivamente essa obra e a transformou. Esse procedimento metafórico de transfiguração requer mais do que uma interpretação adequada, requer interpretação produtiva e realmente transfigurativa. É a que encontramos na teoria de Ricœur e na teoria de Danto. Porém, se buscamos ver a imagem de Ofélia/Ophelia só como metáfora, não compreendemos o que permite a crítica realizada pela obra de arte. É necessário uma teoria complementar: o equivalente teórico da obra de Farnese diante da obra de Millais. O que auxilia aqui é a noção de interpretação “transfigurativa”, a tese da interpretação que constitui as obras de arte na teoria de Danto. Mas há uma diferença importante: essa noção não diz respeito à transfiguração de objetos cotidianos em obras, nós a retiramos do contexto de busca por uma ontologia e a colocamos no contexto da transfiguração entre obras. Da parte da teoria de Ricœur, não penso em nenhuma mudança de contexto, mas é fundamental para a análise das obras considerar a diferença entre imagens que buscam recuperar um original, e por isso submissas ao real, e imagens suscetíveis de engendrar alguma transformação do real, as da ficção.

A imagem da ficção é livre e produtiva na transfiguração metafórica, e isso faz dela uma referência produtiva que redescreve o real.²⁶ Buscar compreender a metaforicidade que permite a crítica dentro da obra de arte envolve redescobrir o poder da interpretação nos discursos sobre arte que consideramos aqui, e não é o mesmo que ver a imagem de Ofélia como metáfora. Trata-se de compreendermos o oratório como transfiguração metafórica do tema de Ofélia.

Considerações finais

Analisei a teoria de Paul Ricœur e a teoria de Arthur C. Danto para mostrar que ambas partilham preocupações com o significado da obra de arte a partir da retórica; que suas análises de obras de arte, mantidas diferenças relevantes entre elas, integram aspectos de interpretação e de definição da arte a partir de elementos retóricos. Outro passo foi considerar essas teorias como modos de discurso sobre arte que usam estratégias diferentes para abordar temas comuns, e que seriam integráveis, o que busquei mostrar a partir da análise de uma relação metafórica entre uma obra de Millais e outra de Farnese de Andrade. A noção de interpretação é determinante na aproximação entre essas teorias até o ponto de pensarmos na possibilidade de uma complementariedade. A relevância da transfiguração e da redescrição, respectivamente, na teoria de Danto e na teoria de Ricœur, permite a tais discursos abordar o caráter metafórico das obras de arte e a forma de a compreensão promovida por elas modificar a nossa experiência cotidiana.

Da teoria hermenêutica de Ricœur, enfatizei a noção de “ficção heurística”, a partir da qual ele investigou fenômenos de “acréscimo de sentido”, mas tendo em mente o resultado que é a redescrição. Da teoria essencialista de Danto, enfatizei uma transfiguração que resultaria do processo de interpretação (reconstrução imaginativa). Porém, modifiquei o âmbito de aplicação desse processo. Nessa teoria, a transfiguração diz respeito à transformação do objeto banal em obra de arte: é o que lemos na defesa que Danto faz da arte contemporânea, ainda que seja uma teoria baseada na distinção do objeto de arte a partir da expressão, do seu estilo, de uma retórica. Afastá-la do problema filosófico de objetos idênticos permitiu a análise da transfiguração entre obras de arte, permitiu entender como a obra de arte pode ser ferramenta de crítica de outra sem modificar a noção de interpretação como reconstrução imaginativa. A teoria de Arthur C. Danto e a teoria de Paul Ricœur ocupam-se de problemas diferentes, mas mantiveram um olhar atento ao “acréscimo de sentido” próprio à dimensão retórica da

arte. São teorias úteis para a análise da estrutura metafórica das obras de arte e continuam úteis separadas, integradas, úteis conforme as transformamos visando a uma complementação – ou não.

Referências bibliográficas

BAZAINE, Jean. *Couleurs et mots*. Paris: Le cherche midi, 1997.

BRAND, Peg; BRAND, Myles. “Surface and Deep Interpretation”. In: ROLLINS, Mark. *Danto and his critics*. Boston: Wiley-Blackwell, 2012, p. 69-83.

CARROLL, Noël. “Essence, Expression, and History”. In: ROLLINS, Mark. *Danto and His Critics*. Boston: Wiley-Blackwell, 2012, p. 118-145.

_____. “Reviews”. *History and Theory*, v. 29, n. 1 (1990), p. 111-124.

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

_____. *The Philosophical Disfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986.

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

_____. *What Art is*. New Haven & London: Yale University Press, 2013.

_____. “A apreciação e a interpretação de obras de arte”. In: DANTO, Arthur C. *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014a, p. 57-80.

_____. “O fim da arte”. In: DANTO, Arthur C. *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014b, p. 117-152.

_____. *O que é a arte*. Tradução e apresentação de Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.

NASCIMENTO, Charliston Pablo do. “O problema da interpretação das obras de arte no pensamento de Arthur Danto”. *DoisPontos*, v. 15, n. 2 (2018), p. 145-160.

RICŒUR, Paul. “La place de l’œuvre d’art dans notre culture”. *Foi Éducation*, n. 38 (1957), p. 5-11.

_____. *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

_____. *Interpretation Theory: Discourse and Surplus of Meaning*. Forth Worth: Texas Christian University Press, 1976.

_____. “The Function of Fiction in Shaping Reality”. *Man and World*, v. 12, n. 2 (1979), p. 123-141.

_____. *Temps et récit. Tome I: l'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil, 1983.

_____. “La fonction herméneutique de la distanciation”. In: RICŒUR, Paul. *Du texte à l'action: essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil, 1986, p. 101-117.

_____. “Word, Polysemy, Metaphor: Creativity in Language”. In: VALDES, Mario J. (org.). *A Ricœur Reader: reflection and imagination*. Toronto: University of Toronto Press, 1991. p. 65-85.

_____. *La critique et la conviction*. Paris: Calmann-Lévy, 1995.

_____. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. *Herméneutique* [Curso na Universidade Católica de Louvain, 1971-1972]. Edição eletrônica por Daniel Frey e Marc-Antoine Vallée. Paris: Fonds Ricœur, 2013.

_____. “Art, langage et herméneutique esthétique”. In: RICŒUR, Paul. *Philosophie, éthique et politique*. Paris: Seuil, 2017, p. 191-219.

_____. *Lectures on Imagination* (2023, prelo).

SANFELICE, Vinicius Oliveira. “Hermenêutica e interpretação ‘transfigurativa’: um *affaire* entre Danto e Ricœur”. *Cognitio*, v. 24, n. 1 (jan.-dez., 2023), p. 1-9.

TIBURI, Márcia. “Ofélia morta – do discurso à imagem”. *Estudos Feministas*, v. 18, n. 2 (maio-agosto, 2010), p. 301-318.

Vinicius Oliveira Sanfelice é pós-doutorando em filosofia na UNIFESP

** Este artigo é resultado de pesquisa financiada pela bolsa de pós-doutorado processo 2022/02447-1 concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

¹ DANTO, 2020, p. 40.

² Em outro artigo analisei a crítica de Arthur Danto à hermenêutica enquanto teoria da interpretação (SANFELICE, 2023). Nos termos da identificação da hermenêutica com uma noção de “interpretação profunda”, tal crítica é sem fundamento (Danto reconhece não ter argumentos definitivos contra a “interpretação profunda”). Sobre a questão da interpretação na teoria de Danto, incluindo a crítica, cf. NASCIMENTO, 2018, p. 154-155. Sobre a questão da noção de “interpretação profunda” prejudicar a noção de “interpretação transfigurativa” da teoria de Danto, cf. BRAND; BRAND, 2012, p. 76-80.

³ A concepção de retórica considerada aqui não se insere no âmbito de uma topologia – hermenêutica ou analítica. As noções de metáfora propostas nas teorias de Ricœur e de Danto são parte de uma abordagem retórica porque a compreensão da arte alcançada nessas teorias resulta da relação construída, respectivamente, entre a interpretação e a definição da obra de arte com elementos retóricos (metáfora, estilo/ponto de vista, interpretação). Noël Carroll mostra a interrelação dos compromissos assumidos na teoria de Danto em relação à retórica da obra de arte – a metáfora é um elemento importante, mas a maneira com que as obras apresentam um conteúdo e o ponto de vista do artista também são relevantes (1990, p. 113). A metáfora não tem papel tão decisivo na filosofia da arte de Danto quanto tem na hermenêutica de Ricœur, mesmo que os elementos estejam ali: metáfora, estilo, interpretação, etc. Ricœur e Danto também fazem desses elementos retóricos, incluídas as noções diferentes de metáfora, pontos de partida para considerar a poética da obra de arte, isto é, eles servem para refletir sobre a produção da obra de arte, o fazer do artista.

⁴ RICŒUR apud BAZAINE, 1997, p. 68.

⁵ RICŒUR, 1986, p. 109.

⁶ RICŒUR, 2013, p. 35.

⁷ RICŒUR, 2000, p. 337.

⁸ DANTO, 2020, p. 85.

⁹ DANTO, 1981, p. 41.

¹⁰ DANTO, 2014b, p. 128.

¹¹ DANTO, 2014b, p. 136.

¹² DANTO, 2014b, p. 149.

¹³ DANTO, 2020, p. 80.

¹⁴ DANTO, 2005, p. 279.

¹⁵ DANTO, 2014a, p. 79-80.

¹⁶ Ricœur concedeu duas entrevistas sobre o tema da arte e da experiência estética: a primeira a François Azouvi e Marc de Launay está publicada em *La critique et la conviction* (1995); a segunda, “Art, langage et herméneutique esthétique”, concedida em 1996 a Jean-Marie Brohm e Magali Uhl, está publicada em *Philosophie, éthique et politique* (2017). *Lectures on imagination* inclui análises sobre pintura. Outros textos de Ricœur que considero para analisar a sua teoria hermenêutica aplicada às artes incluem o artigo “La place de l’œuvre d’art dans notre culture” (1957) e a conversa com Jean Bazaine publicada em *Couleurs et mots* (1997).

¹⁷ RICŒUR, 1997, p. 225.

¹⁸ RICŒUR, 1997, p. 234.

¹⁹ RICŒUR, 1991, p. 85.

²⁰ DANTO, 1981, p. 194-197.

²¹ DANTO, 1981, p. 189-190.

²² CARROLL, 2012, p. 126. Sobre a tarefa de identificar a metáfora que toda obra de arte contém, cf. também CARROLL, 1990, p. 114.

²³ RICŒUR, 1983, p. 106.

²⁴ Ver nota 4.

²⁵ Para uma perspectiva feminista que denuncia as versões românticas e ideologizadas da morte de uma mulher a partir da representação de Ofélia, cf. TIBURI, 2010, p. 306-307. Tiburi critica uma imaginação misógina na arte, sobretudo o desejo de representação da mulher morta. Ela critica assim a objetificação da imagem da mulher morta, de Ofélia como imagem que retroalimenta outras imagens. Mulheres representadas por imagens fetichizadas, a da mulher aprisionada, idealizada, romantizada, tornada vendável, e desestabilizada enquanto discurso irracional. O foco dessa crítica da cultura de narração da morte das mulheres é o tema de Ofélia como “ficção satisfatória narrada”.

²⁶ RICŒUR, 1979, p. 126. Ricœur propõe distinguir entre imagem-cópia e imagem-ficção como parte de uma fenomenologia da ficção que ele desenvolve nos anos 1970 no artigo “A função da ficção em moldar a realidade” e no livro inédito *Lectures on Imagination* (2023, prelo).