

PRAZERES E SABERES DO OLHO: CONFISSÕES DE UM SOCIÓLOGO QUE GOSTA DE PINTURA

Jean-Claude Passeron*

Sua eminência o cardeal Consalvi encomendou o busto de Cimarosa a Canova; em 1816 esse busto encontrava-se no Panteão ao lato do busto e do túmulo de Rafael. Mas o cardeal(...) permitiu que o busto de seu amigo fosse exilado no Capitólio, entre centenas de bustos antigos. Monumento no Panteão, ele como-via os corações sensíveis à arte; no Capitólio, é apenas objeto de "curiosidade".

Stendhal, *Vie de Rossini*, capítulo XLIV.

RESUMO: O autor discute neste artigo a crescente sofisticação e multiplicação da aparelhagem ótica (lentes, óculos, binóculos, lunetas, lupas, etc.) que, juntamente com a também crescente parafernália conceptual dos teóricos da estética, da linguística e da crítica das artes visuais, interferem no prazer de olhar e na degustação da pintura. O autor propõe que a palavra prazer seja tomada ao pé da letra, porquanto não existem óculos mágicos que permitam olhar um quadro como um conceito. Constrói um modelo descritivo estendendo ao prazer artístico a análise platônica da heterogeneidade interna do prazer, com o objetivo de interpretar a experiência que se declara e se vive enquanto experiência artística como o resultado de uma mistura de componentes heterogêneos, cuja síntese é impossível.

UNITERMOS: Arte, pintura, olhar, olho, ótica, estética, percepção estética, experiência estética, gosto plástico, prazer artístico, artes plásticas, artes visuais.

* Jean-Claude Passeron é professor de Sociologia da École des Hautes Études en Sciences Sociales, diretor do CERCOM/CNRS e do IMEREC. Este texto foi publicado como Posfácio ao Catálogo da exposição "Les Jolis Paysans Peints". Musée de la Vieille Chavité, Marselha, 1990.

Durante muito tempo visitei os museus munido de dois pares de óculos.

Um, com lentes documentárias, que eu levava quando a curiosidade histórica, etnográfica ou arqueológica incitava-me a visitar as coleções e exposições suscetíveis de informar-me pela riqueza do conjunto de suas imagens sobre crenças e gostos de sociedades exóticas ou de épocas longínquas. O outro, cujas lentes mais sofisticadas, mas também mais frágeis, ajustavam o olho ao espaço artístico, impunha-se-me só nos momentos e lugares solenes onde eu ia em peregrinação junto às obras raras que eu acreditava inscritas no mundo supralunar da Beleza, como numa “Esfera das Estrelas Fixas”.

O primeiro par, evidentemente, diminuía o objeto e neutralizava suas qualidades formais até o limite do reconhecimento das formas e dos temas. Uma vez postos, eles impunham um *pensum* com o qual devia-se concordar, constrangidos que éramos pela Razão histórica, em conformidade com todas as regras da historiografia e seus conhecimentos eruditos. Sob o olhar severo da Estética hegeliana (quase tão metucioso quanto o de um arquivista-paleográfico e muito pouco amenizado pelo fato de incorporarem sua reelaboração marxiana uma lágrima vertida sobre a arte grega), teria parecido o cúmulo da ignorância buscar uma razão para a admiração ingênua no dever ascético de compreender uma série de obras ou de nelas se instruir; e, francamente fora de propósito, nisto sentir prazer. O segundo par de óculos que, como vocês já devem ter imaginado, era vendido com uma armação de ouro, ampliava o objeto, separava-o das outras imagens, dando-lhe este tamanho incomparável e este relevo indescritível que só se vêem à luz improvável do Museu Imaginário. O uso dos óculos destinados à experiência estética impunha, em geral, silêncio e recolhimento, enquanto que o uso de “lentes de curiosidade” levava a um comentário tão prolixo quanto o de um dicionário iconográfico ou o de uma prancha anatômica.

Rotinas de oculistas

Eu nunca levava os dois pares de óculos para a mesma exposição. Penso que teria achado uma blasfêmia contemplar, nua ou vestida, uma maja de Goya com a luneta com a qual eu me armava para escrutar um nu de Bouguereau; tenho certeza de que teria achado cômico colocar os óculos reservados à Beleza para inspecionar cântaros, batalhas, mulheres ou paisagens, imagens que pertenciam tão somente à “história do gosto” retomado por minha conta, sem prestar muita atenção, esta curiosa fórmula onde toda a definição entre “história da arte” e “história do gosto” provém do desprezo da “história do gosto” que se marca pela insistência condescendente no “tão somente”. O gosto do qual se faz a história

é aquele que não temos. Quando nele nos reconhecemos, nós o chamamos arte. Mas será que percebemos suficientemente, que, mudando seu nome, muda-se o sentido da história que se conta? Perdendo a singeleza robusta da crônica para tornar-se redescoberta seletiva das formas capazes de manifestar no tempo um valor insensível ao tempo que passa, a história das obras, transformada por esta anamnésia erudita em máquina de repensar o tempo, perdeu a possibilidade de se conjugar no pretérito perfeito: a história da arte exige de seus historiadores a arte de ocultar a teoria teleológica que faz passar por natural uma história filosófica escrita no futuro do pretérito.

Eu acreditava, como a maior parte dos presentes nas exposições, ao ajustar a velocidade de sua deambulação ou a solenidade de sua procissão a esta diferença de essência, que deveríamos dividir o universo do *"picturível"*, tal como o do dizível, em dois continentes: um prosaico, outro poético: bipartição iniciática pela qual o amador de arte renovava, para a salvação estética de sua alma, a grande divisão religiosa entre o *profano* e o *sagrado*. De um lado, a pintura (ou a escultura) de gênero, de história, de anedota, de ilustração, de *pequenos mestres*, que só servia se constituísse um *corpus*, uma série, um documento ou uma base iconográfica da outra, a "verdadeira" pintura onde se isolavam e se exibiam em sua encarnação sensível das essências artísticas, que certamente se podia comentar, esclarecer, relacionar ao seu tempo ou à sua sociedade, mas da qual toda iconologia que se podia elaborar devia servir apenas para realçar o culto. A obra de arte podia suportar que se tentasse compreender a cultura onde ela havia nascido para melhor compreensão do seu sentido artístico, mas não que se rebaixasse o seu valor, fazendo-a servir para a compreensão de uma coisa tão sem interesse como uma história ou uma função sociais, os gostos e os desgostos de um público, a variação histórica das experiências estéticas. Prestar serviço à outro desclassifica: a sociologia e a história social teriam estragado o matiz das obras de arte ao chegar muito perto delas.

A colocação em "reciprocidade de perspectivas" da obra e do seu contexto social e cultural não podia, sem injúria à obra, ser praticada em total simetria. A inferência interpretativa que inundava o sentido da obra de arte utilizando, como chave simbólica para decifrá-la, a cultura da qual era proveniente, recomendava-se pelo fato de redobrar o culto da obra desmultiplicando (*démultipliant*) majestosamente seus segundos-planos semânticos para o maior prazer da fantasia artística; mas a inferência explicativa que navegasse no sentido inverso, tecendo alguns fios de necessidade histórica, capazes de, para melhor compreendê-lo, restituir um ato artístico a um conjunto de atos ou de atores sociais só fazia ilustrar a incapacidade do sociólogo, ao mesmo tempo sensorial e filosófica, de apreender a significação de uma obra de arte como império de sentido estranho a qualquer outro império.

A *mise en abysme* recíproca do prazer estético experimentado com as formas plásticas e o conhecimento intelectual de seu contexto é praticada, por acaso, por cada um de nós, sociólogo ou visitante de museu, assim que começamos a olhar as obras de arte diferentemente de imagens sem rima nem razão de um caleidoscópio ou indicações sem ódio ou paixão de um grafista erudito. Mas, no universo de diplopia costumeira no qual eu andava tateando, esta *mise en abysme* não poderia ter a mesma função - menor ou maior - nem pertencer à mesma posição - plebéia ou nobre - conforme se passava, ricocheteando, da vaca ao queijo que ela carrega ou do queijo à vaca que figura em sua caixa, do mundo sub lunar das coisas perecíveis à obra de arte ou da obra de arte ao seu mundo de significações incorruptíveis. Como se pode perceber ao testar este procedimento com o emblema da *Vache qui rit*, teria sido preciso aceitar contradizer-se fazendo-se alternativamente sociólogo-atéu e sacerdote do culto da Beleza - ora “materialista peludo”, ora “amigo das idéias” no zôo platônico - para acompanhar, sem perder nem informação nem valor, uma cascata de significações que invertesse seu sentido a cada virada.

Entre os doutos, que eu sabia, só Freud que teve o prazer interminável em desembaraçar e, mais amiúde, em misturar tais “significações em meadas”, convidando a ir olhar por trás das “telas” para virar de ponta cabeça o sentido das imagens, até fazer vacilar a distinção entre o alto e o embaixo, entre a direita e a esquerda, entre a coisa e seu fantasma. O prazer do desrespeito experimentado com o tratamento humoristicamente reversível do grande e do pequeno lado das coisas, do lado bom e do lado mau do sentido, passa por anarquista, até mesmo por populareso; é verdade que foi o bom senso popular inglês, cuja rabugice proletária aparece no *Orlick spirit* (segundo o conto de Dickens) que formulou com a maior clareza a máxima ofusca: “até um cachorro pode olhar um bispo”. Mas sejamos ecumênicos: o olhar ausente e compungido dos bispos ingleses e as sobrelhas desdenhosas do *Establishment* não são os únicos tiques oculares capazes de levar àqueles que os sofrem à dissidência ou ao atrevimento. Em todo caso, compreende-se o que é que a domesticação em vasos fechados de dois olhares não-comunicantes garante aos adeptos da delicadeza mundana assim como aos “pastores do Ser”, guardas de fronteira heideggerianos da demarcação metafísica entre o *inautêntico* e o *autêntico*: as cuecas nunca serão misturadas com os guardanapos, ícones que dão a conhecer prosaicamente o mundo com os ícones que fazem gozar da eternidade, a “técnica” com a “ontologia”, o trabalho com o prazer.

Essa vantagem valia bem o preço de dois pares diferentes de óculos e o exame de vista com os oculistas da pintura, únicos habilitados a diagnosticar, antes mesmo de olhar um quadro, sua inclusão no paraíso das obras ou no purgatório dos documentos. História-

dores de arte e historiadores do gosto, críticos, amadores e conservadores, *marchands* e colecionadores, administradores e empresários de arte desde sempre rivalizaram suas certezas tão peremptórias quanto passageiras para desenhar a seta e controlar esta escolha de ótica museológica. A mudança de categoria relança o comércio, como se pôde ver tantas vezes desde a redescoberta literária dos pré-rafaelitas até o retorno tão recente dos pintores *pompier*s. Os serviços de informação como os de reclamação dos nossos óticos de arte, vendedores incansáveis de lentes cada vez mais inquebráveis, souberam diversificar as próteses oculares oferecidas ao nosso desejo de equipar da maneira mais justa nosso olhar de erudito ou de esteta: binóculos e lupas, microscópios e periscópios, espectroscópios e estereoscópios condenam hoje o olho indócil do amante de imagens à disciplina e à especialização acadêmicas; sabe-se mesmo de pré-historiadores que conseguiram introduzir telescópios para obrigar o visitante a olhar, com a distância requerida pelo afastamento no tempo, gravuras e pinturas rupestres. O hábito do instrumento engendra o exagero: da mesma maneira que se puxa o freguês pela manga para tentar vender-lhe binóculos e bolas de cristal, ninguém está protegido contra a patologia do *voyeur* ou da vidência.

Durante muito tempo me pareceu natural a necessidade desta panóplia panóptica, para o desdobramento do olhar dirigido sobre a pintura que a justificava. Não cruzava eu, nos espaços especializados onde se exibem os objetos pintados ou esculpidos, com outros deficientes visuais usando como eu o mesmo par de óculos? Os aturdidos cujo olhar cheio de admiração errava nas exposições dedicadas às curiosidades de antiquários, tanto quanto os pedantes cuja verborréia erudita perturbar o silêncio repousante das “grandes retrospectivas”, faziam igualmente estremecer com o espetáculo de sua inconveniência os entendidos que, por meio de um olhar cúmplice nos bastidores, certificavam-se com um sorriso esnobe que eles *sabiam* avaliar o que quer dizer olhar, segundos os lugares do culto. O Panteão, como observou Sthendal, não projeta a mesma luz que o Capitólio sobre os objetos que ali são expostos. O edifício faz o monge: acabei me contentando em olhar a fachada do museu onde eu ia entrar para ter certeza dos óculos que deveria usar.

Não me lembro mais de como me baixou o mau espírito de pôr em dúvida o bitolamento teleguiado dessas visitas, de questionar esta hemiplegia de receita, de abjurar desta teologia maniqueísta. As más leituras, em história, sociologia ou semiologia da arte, talvez tenham contribuído um pouco para isso; mas não mais, creio, que em outras sem-vergonhices nas quais o mau livro nunca bastou para produzir um mau comportamento. Acho simplesmente que meu cristalino suportava mal esta ginástica militar da acomodação, enquanto que o manuseio incessante de óculos alternativos cansava meu gosto pela economia de gestos e de pensamento ou, se preferirem, minha preguiça. Meus oculistas só estavam de

acordo quanto a receitar lentes cada vez mais *design* ou lentes de contato cada vez mais invisíveis; pode até ser que me tenham proposto lentes capazes de olhar em meu lugar. Mas quanto a desvendar-me como era possível operar a bipartição das imagens que justificava o uso da dupla visão, bulhufas!

No entanto bastava prestar atenção aos quatro ventos para ver turbilhoar os guarda-roupas e as cuecas. Ouvi alguém dizer com os argumentos mais refinados que quase todo Renoir só merecia ser olhado como a *Playboy* ou a *Penthouse*, munido da lupa e da calculadora que sociólogos e semiólogos da imagem passeiam sobre os espécimes intercambiáveis de seus *corpus*. Conheço um intelectual que considera o político de Issenheim com o mesmo olho com que vê a Branca de Neve de Walt Disney, como um documento útil ao estudo dos procedimentos da colorização ou dos efeitos de distorção visual; impertubavelmente, ela classifica a famosa pintura de Sienna, ao lado dos vasos gregos, dos *westerns* ou filmes policiais, entre as séries indefinidamente repetitivas, propícias à análise do *grooming* visual conseguido graças à fecundidade superficial e à harmonia agradável de “gêneros” perfeitamente esquematizados. Ele mesmo, porém, capaz das mais vivas paixões picturais, pode tornar-se imprevisivelmente esteta e impor-nos o uso do *face-à-main* para escrutar uma estátua de padre ou de cocheiro do Baixo-Império, que ele alça do Capitólio ao Panteão das obras cujo *grand style* se impõe, como no caso da *Vénus au miroir* de Velasquez ou das *Suzannes* (com anciãos) de Tintoretto e Rembrandt, graças a um colorido, um toque, composição ou uma modelagem percebidos como “inimitáveis” à primeira vista.

Consultas com oftalmologistas

A dúvida me levou a consultar os oftalmologistas, tidos como especialistas detentores das teorias mais elaboradas da ótica e da dióptica das artes visuais. Minha vista primeiro se turvou com a abundância e a sutileza das análises que os mais hábeis historiadores e teóricos da arte haviam tecido em torno da história do olho, do seu natural e dos seus artefatos, seus artificios e suas artes. No entanto, foi com os oftalmologistas que comecei a entrever onde se encontrava a ilusão de ótica destes cegos de um olho, inaptos à visão binocular, que queriam que uma imagem fosse intrinsecamente documento ou arte, que fosse exclusivamente informação ou experiência plástica, objeto de conhecimento ou instrumento de prazer, como outros que sustentam que uma porta só pode estar aberta ou fechada, ou quereriam que um cristalino só tivesse escolha entre a miopia e a hipermetropia, com a exclusão de todo astigmatismo.

Para dizer a verdade, para mim, Bombrich foi um teórico mais claro que Panofsky (que me perdoem esta preferência por esse consultório oftalmológico, no caso o Instituto Warburg; juro não dividir os direitos autorais com o diretor). A semiologia das imagens que fez a originalidade, por vezes audaciosa, das análises de Ernest Gombrich parecia-me revolucionar mais diretamente a arte e a maneira de olhar os ícones que a iconologia, mesmo documentada de maneira impecável, de Erwin Panofsky. E que também este último sempre me pareceu esquivar-se da questão, talvez rústica mas que, afinal, era a que me levava a consultá-lo (e a aceitar o gosto de erudição imposto pelos honorários do historiador): no fim das contas, que relação suas elegantes e minuciosas investigações históricas mantinham com o efeito propriamente artístico de uma obra pictural, com seu valor estético?

“Eu explico o sentido das obras que têm valor não o valor destas obras”, parece sugerir Panofsky aqui e ali. Mais de uma vez achamos que ele vai tocar neste ponto cego mas, na linha seguinte, ele já está olhando para outra coisa. E eu, leitor ingênuo que procurava compreender o papel que o conhecimento documentado do sentido das obras plásticas exercia ou não na sua percepção estética, saía destas sessões eruditas de restituição do sentido convencional, alegórico, cultural, estilístico, doutrinal, teológico, filosófico ou literário de um quadro, de mãos vazias: se toda obra pictural pode ser olhada e estudada como um documento, então o sentido informativo (querido ou não pelo pintor, percebido ou não por seus espectadores), que a investigação histórica me faz perceber na obra existe nela de fato; mas da mesma maneira que figuraria em qualquer outro documento cuja iconografia e iconologia fossem comparáveis: e Deus sabe que existem, na produção artesanal anterior aos processos de reprodução originários da revolução industrial, incalculáveis imagens em série que se podem interpretar mais ou menos da mesma maneira no mesmo momento, ao menos nas civilizações não iconoclásticas!

A pesquisa documental, ao mesmo tempo sociológica e histórica, à qual recorrem a decifração iconográfica e a interpretação iconológica, justifica-se melhor quando se aplica a uma imagem rara e apreciada por toda uma tradição admirativa do que quando se aplica a uma série de imagens quaisquer? Nesse caso, o dispêndio de erudição funciona como uma homenagem do historiador à raridade das belezas de arte reverenciadas universalmente; seria então desperdício consagrar os mesmos cuidados ao grupo de imagens vagabundas? Também os genealogistas dão prioridade às genealogias de famílias ilustres. Mas isso não impede que as genealogias de linhagens principescas tenham a mesma trama - relações de filiação, de consangüinidade, de aliança - que as genealogias de todos os João Ninguém da terra; se se trata de compreender uma estrutura de parentesco, as linhagens obscuras, que são sempre mais numerosas que as dinastias visíveis, constituem sempre um *corpus* muito mais

seguro. Assim como Claude Lévi-Strauss reconhece, na sua introdução às *Mitológicas*, que a análise estrutural dos mitos deve ser volátil para que possa dar conta do efeito poético que esses mitos produziam no ouvinte em seu “estado nativo” e ainda não analisado, a iconologia está condenada pelo seu projeto comparativo a calar-se sobre o que produz em “estado vivo” o valor artístico de um quadro, desvelando apenas os elementos significantes que nunca fazem realmente parte da singularidade das suas formas e da insubstituibilidade dos efeitos visuais.

Para o leitor, o sentido iconológico da análise de Panofsky produz uma *auréola* em torno do sentido estético dos ícones artísticos (dando-lhe prolongamentos, reflexos, ecos, harmonias eruditas), dá ao admirador de um quadro motivos de nele se desorientar ou de nele se encontrar historicamente, abre atalhos à admiração (exatamente como a análise estrutural dos mitos oferece razões *segundas* de prazer ao amante de mitos), mas ele jamais constitui ou funda em seu princípio a textura propriamente plástica, a significação artística que suscita a admiração por *este quadro em particular*. Se a análise iconológica de um quadro não pode, por definição, restituir o princípio central de sua eficácia estética, isto se dá ao mesmo tempo por excesso e por falta: ela cria, com efeito, a possibilidade à percepção e à interpretação de percursos mais longos, mais variados, porém *completamente outros* que os dos espectadores contemporâneos do quadro; ela proporciona ao leitor ou ao pesquisador outros prazeres, sem dúvida mais longos e menos agudos do que os prazeres sem frases dos consumidores “indígenas”, praticantes ao mesmo tempo ingênuos e conhecedores de uma cultura icônica da qual eles não precisavam ser os etnólogos, os historiadores de arte ou os “iconólogos” para nelas sentirem prazer ou instruírem-se, alimentando com esta mesma ignorância seu comércio cotidiano com uma pintura cujo pintor pré-moderno, sem pensar, os havia sempre imaginado “espectadores” adequados e enamorados de saída.

Ernst Gombrich me desconcertou de chofre deixando negligentemente aflorar como uma evidência semiológica não merecendo maior demonstração, uma proposição totalmente contrária a tudo o que eu sempre ouvi, inclusive, infelizmente, de sociólogos mais dados ao superlativo que à pesquisa, sobre a “força”, a “imediatez” e a “evidência” da comunicação pela imagem. O poder mais interessante dos ícones, ensinava Gombrich, *não está na comunicação*. Ao contrário, seus efeitos semióticos mais específicos (em seu uso comum ou artístico) testemunham uma *falha de comunicação* que é semiologicamente inerente a esta categoria de signos e em função da qual os receptores de uma imagem encontram-se confrontados à tarefa de interpretar uma mensagem em condições que distinguem radicalmente a comunicação icônica da comunicação assegurada através de uma “língua natural”. O espaço semântico que a recepção de uma imagem abre à atividade hermenêutica dos

observadores é mais amplo, menos estritamente constrangido por um código e sobretudo articulado diferentemente daquele em que se movem os receptores de um texto. A significação de uma mensagem icônica obriga na realidade seu intérprete a articular três operadores semânticos (e não dois, como é o caso de uma mensagem por palavras): “o código, a legenda e o contexto”. A necessidade de uma legenda, real ou virtual, revela a falha secreta da imagem, seu *handicap* semiótico que é, ao mesmo tempo, o princípio fecundo de sua polissemia sedutora.

Sabemos que Gombrich chama “legenda” o acompanhamento enunciativo, necessariamente extra-icônico, de toda imagem que consegue comunicar a um destinatário o sentido esperado pelo emissor, designando ao primeiro um *registro de recepção*: o que a imagem não diz jamais, como por exemplo o modo (indicativo, imperativo, optativo, narrativo, irônico, laudatório, denunciativo, etc.) no qual se deve conjugar seus dizeres, é necessário que alguém sobre por trás para que, contemplada pelo olho como “falante”, ela seja recebida e entendida como uma asserção. Quem me dirá, silenciosamente, a fórmula da mistura do “informativo” e do “performativo” cuja mistura, sempre bem homogênea como a de um pintor cujo molho estilístico toma consistência, se não uma gramática do estilo que já conheço sem saber que a conhecia? Engano-me reconhecendo neste subentendido cultural, que toda comunicação pela imagem exige, a forma logicamente paradoxal do que temos que chamar, apesar dos lógicos, uma *quase-asserção*? Parece-me que a evidência cultural de uma “quase-asserção” ou de um conjunto de “quase-asserções” capaz de transformar o olhar sobre a imagem em *quase-leitura* constitui a condição *sine qua non* do “contrato de interpretação” que funda a recepção de uma imagem como recepção de uma mensagem. Vemos, por exemplo, na história da pintura religiosa, o papel de analisador semântico e guia perceptivo desempenhado pela quase-asserção narrativa que, na Itália, incita os pintores a partir do *Quattrocento* às pesquisas plásticas do “ilusionismo” figurativo tornando indiscutível tanto para o pintor como para seu público o fato de que uma pintura conta “como as coisas se passaram” na História Sagrada, fundando assim, contra a “arte conceitual” dos séculos precedentes, o sentido da figuração por imagens no caráter narrativo dos textos evangélicos.

A existência e a influência histórica de um tal sistema quase-assertivo como regulador da recepção e da interpretação me parece ser mais determinantes no caso da imagem, sobretudo da imagem artística, que no caso da recepção de um texto literário onde o “contrato de leitura” que guia a recepção esperada pelo emissor pode enunciar suas estipulações na mesma linguagem da mensagem, inscrevendo em “marcas” lingüísticas trazidas pelo texto lido a indicação do tipo de leitura e de leitor que ele visa. Se, como dizia

Durkheim a respeito de todo contrato, “nem tudo é contratual no contrato”, é na pintura que melhor se vêem os efeitos desta parte não-contratual do contrato de interpretação, já que se constata que esta parte do sentido se define fora da imagem e frequentemente à revelia dos contratantes como uma “legenda” implícita, necessária à circulação e à compreensão do sentido. Quando um *pacto icônico* desta natureza consegue colocar de acordo emissor e receptor de um ícone sobre a sua “função pragmática”, ele dá ao ícone, por meios não icônicos, a aparência enganosa de operar como uma frase, ao produzir efetivamente nos receptores os efeitos pragmáticos da asserção lingüística. As análises de Gombrich me confirmavam que a força do ícone não está lá onde a procuramos: sem igual entre os sistemas semióticos; pela sua capacidade de *chamar a atenção* (que se compara ao seu poder de deter), mas dotada de uma capacidade *expressiva* das mais problemáticas (em todo caso exposta aos contra-sensos e aos falsos sentidos crônicos sobre a intenção expressiva de seu autor), o ícone é radicalmente desprovido da função *enunciativa* da linguagem articulada. Uma imagem só diz o que nós concordamos que ela diga, sobretudo quando somos muitos. Tudo parte desta falha, deste caráter não-assertórico da imagem que condiciona na comunicação o que ela faz, o que ela parece fazer, o que ela não pode fazer. Seu poder de dizer depende menos dos *códigos* icônicos, parciais e flutuantes, que fixam no seio de uma cultura o léxico bastante reduzido das significações convencionais da representação figurativa, do que dos *pactos semióticos* que, fazendo funcionar códigos e legendas, definem fora das imagens aquilo que elas são feitas para dizer.

Se há algo com o qual o comum dos amadores e dos críticos de arte estão de acordo em considerar como eminentemente comunicável através da pintura, é a “emoção” que suscitou no pintor o desejo de comunicar, o desejo de expressar num quadro um estado da sua subjetividade, de transmitir uma “impressão” ou uma “intenção”. A *intenção expressiva* do pintor constituiria, para além do “sujeito”, da “técnica”, do “contexto”, do “estilo”, da “doutrina” ou da “informação figurativa”, o significado que um quadro bem sucedido consegue ainda transmitir, mesmo quando a ausência de familiaridade oblitera todos os outros significados do ícone. Se pudéssemos transpor para a imagem a distinção que faz Jakobson entre a “função expressiva” e a “função cognitiva” (dito de outro modo, “denotativa” ou “referencial”) da linguagem, seríamos levados a dizer que a pintura está para a figuração assim como a poesia lírica está para a linguagem utilitária ou para a literatura realista. Fazemos isso o tempo todo, pensando dignificar a pintura com aquilo que atribuímos ao pintor pelo culto devotado às suas “intenções”, pela crença na *graça eficaz* que faria miraculosamente de todo criador de belas imagens um produtor de mensagens bem recebidas. Quantas vezes ouvimos esta ladainha! Quanto a mim, infeliz sociólogo condenado

à escuta, nas pesquisas que realizo sobre a percepção estética da imagem, canso de ouvir dos meus entrevistados, cultos ou não, a certeza de que seu prazer vale como garantia de um acordo perfeito entre a impressão do espectador e “a impressão que o pintor quis dar”, a paráfrase insistente da “atmosfera” ou do “sentimento que ele quis evocar”.

Nada disto! Gombrich se opôs mais de uma vez a esta cibernética de conto de fadas. *La Chambre de Van Gogh à Arles* é um dos raros quadros, observa ele, cuja “intenção expressiva do pintor” nos é dada pelo próprio pintor (e por três vezes, já que Vincent se explica apaixonadamente em três cartas a Théo): ele queria “expressar uma calma absoluta (...). A visão do quadro deve repousar a cabeça, ou melhor, a imaginação(...). O aspecto robusto dos móveis deve exprimir o repouso inquebrantável(...). Nada de pontilhados, nada de traços, nada, superfícies planas mas em harmonia, etc.”. O quadro comunica esta impressão de paz que o pintor se obstinou em dar e à qual estavam subordinadas todas as opções estilísticas que ele comenta? “Nenhuma das pessoas não prevenidas que entrevistei descobriu esta significação”, conclui Gombrich, contente com este fiasco da comunicação icônica como com uma boa farsa. Vincent teria sido melhor compreendido quando opõe, a esta intenção de pintar a serenidade e a felicidade do sono, sua intenção de pintar, “por contraste”, a angústia em *Le Café de nuit*, de transmitir aí a impressão de que é um lugar “onde se pode ficar louco?” Alertado pelo resultado do pequeno jogo de salão de Gombrich, coloquei os dois quadros entre outros que foram submetidos a uma amostra de “amateurs”. Resultado: os mesmos sujeitos que, guiando-se por certas lembranças do “contexto” da obra (fragmentos da biografia de Vincent associando à loucura sua estada em Arles), diziam sentir vibrar uma “tensão paranóica”, uma “insustentável densidade do enclausuramento” em *La Chambre de Van Gogh*, diziam também reconhecer um Van Gogh tentando se agarrar a uma “normalidade” mais “socializada”, mais “jovial”, mais “descontraída” na maneira e na atmosfera do *Café de nuit*.

Tudo o que acreditamos a imagem fazer ou vê-la fazer, nas funções de comunicação, onde ela é impotente ou inoperante, provém da ilusão do espectador e de um passe de mágica do comentador. Os efeitos bem reais de uma “comunicação icônica” irreal e ilusória repousam, quando a imagem consegue fazer passar do emissor ao receptor uma mensagem não demasiadamente deformada, sobre informações que, inscritas numa cultura da imagem (escrita ou oral, implícita ou explícita) ou num discurso de acompanhamento *ad hoc*, funcionam por isto mesmo fora da imagem ou ainda, se elas figuram na imagem ou no seu rastro, não são da ordem da imagem. É nesta zona do *trompe-l'oeil* que a arte das imagens, a qual, como a linguagem em sua função poética segundo Jakobson, explora as potencialidades do significante enquanto significante para fazer significar por ele mesmo e para ela mesma

sua materialidade sensível, pode brincar de estabelecer relações entre os pedaços ou os cacos de sentido, embionários e erráticos, que aderem às formas e às cores com os sistemas simbólicos de uma sociedade, únicos a garantir a recepção de um sentido cultural estabilizado, a constituição de um “público”, a aparição de um prazer de interpretação, a aparência da circulação de uma “mensagem” artística.

Mas a existência indiscutível deste *efeito de arte* não garante jamais (salvo em algumas épocas ou grupos que presenciaram uma forte proximidade das expectativas recíprocas do pintor e de seu público) que se tenha estabelecido, ou que se estabelecerá graças à pesquisa iconológica, um encontro semântico entre o pintor e o espectador, ou entre o criador de ícones e o iconólogo. A única comunicação entre o artista e seu público que é sempre garantida por um sistema cultural é a que só os põe de acordo sobre uma crença mínima, a crença na eficácia e/ou no valor da comunicação pela imagem. No seio de uma sociedade e de uma época (ou de uma a outra, contanto que elas estejam ligadas por este mínimo de entendimento no mal-entendido cultural) funciona, na maioria dos casos, somente um pacto icônico de *tolerância generalizada* pelo qual os usuários da imagem artística concordam, pelo amor da arte (que é, em primeiro lugar, amor próprio do olho) em fechar os olhos sobre o olhar do outro, em não perguntar demais para não correr o risco de se ver desmentido, em não olhar muito de perto as passagens em branco da comunicação, em ocultar o uso fraco das imagens com as quais cada um se contenta na comunicação, *y compris* a recepção das imagens artísticas. Por este pacto de obrigação recíproca ao qual os convida *a minimis* o fundamento não-contratual de todo contrato icônico, são dois “imaginadores”, o artista e seu público, criadores de sentido tanto um quanto o outro, que se encontram em *imaginação na ilusão de comunicar pela imagem*, ilusão cujo outro nome, enquanto fato social, outro nome é *pintura*.

Talvez eu entendia desta “ecologia das imagens”, desta descrição de seu “nicho ecológico”, o que eu queria entender, tratando-a como uma imagem exageradamente disponível à interpretação. Mas eu bem entendi que há na estrutura significativa do ícone as melhores razões de jamais decalcar a análise das artes da imagem na análise das artes da linguagem, a teoria da pintura na teoria da literatura. A questão da recepção das mensagens icônicas, mais particularmente a questão da experiência estética que os homens retiram das imagens pintadas ou esculpidas me pareceu transformada. Pondo sob suspeita minha coleção de óculos, eu me digo que tudo o que um espectador é capaz de cumular e de compor na interpretação de uma imagem pertence de pleno direito à sua recepção artística desde que não prejudiquemos o que ela deveria ser: não há experiência estética da imagem que não seja capaz de acolher todos os conhecimentos e desconhecimentos de seus admiradores, as elucubrações

do pedante e as patacoadas do simplório; também não há conhecimento aplicável a um quadro ou que dele proceda que não seja, desde que na sua leitura da imagem o olhar o atualize, um elemento do prazer “autêntico” que dela retiramos, e assim fazendo, a experiência que dele vivemos como obra de arte. Toda imagem que me detém, tive que concluir sob o olhar reprovador dos meus dois pares de óculos, já me fez entender que eu a estou olhando ao mesmo tempo como prazerosa e como falante; meu olho pode, à vontade e segundo seus meios, fazer da mesma imagem obra ou documento, e seu prazer completo é fazer com os dois uma salada mista. Nenhuma intenção de autor, nenhuma configuração histórica pode prevalecer e nunca prevaleceu contra este apetite.

Mesmo conquistada com tanto trabalho, esta obviedade me deixou perplexo. Panofsky, que eu pensava ter deixado de fora, reaparecia abanando uma receita cujo cabeçalho eu mal decifrava: era *Et in Arcadia ego* ou *Et ego in Arcadia*? Eu já me via condenado a carregar minha dupla de óculos a cada exposição para alternar o uso de meus instrumentos de inspeção diante de cada quadro; só faltava ser escoltado por um *caddie* que me estendesse os óculos numerados como tacos de golfe. Para quem sempre havia aspirado a uma estética anarquista, havia por que ser olhado de viés pelos zelosos programadores da democratização da cultura. “Mas de que droga de maneira devo visitar os museus?” perguntava eu, em sonho, um dia a Gombrich. Devo confessar que, durante um período, aconteceu-me de sonhar, como outros com seu psicanalista, com este oftalmologista que me aparecia ora sob o aspecto de um capeta, ora como um vendedor de óculos do conto de Hoffman.

“Leve toda a vidraçaria ocular que você puder encontrar”, gritou-me ele agitando uma bengala com um tetramorfo esculpido no cabo: “raspe os fundos das gavetas, não esqueça o fundo do olho, os arcanos do intelecto nem, claro, os subterrâneos de sua *psychè*, pois vejo que você me toma por um psicanalista! Experimente as tralhas de bazar bem como o microscópio eletrônico em toda imagem que lhe bater no olho: um dia você verá uma obra-prima num caco de louça que lhe tenha sido entregue para avaliação, no dia seguinte você descobrirá, com um arripio de gulodice, que a *Leda des Offices* foi pintada para fazer publicidade clandestina de uma pomada de depilar, e no terceiro dia Tintoretto ressuscitará dos mortos porque você terá encontrado a fonte desta piada perturbadora num panfleto surrealista ou num *bug* do programa de computador de sua iconoteca. Somente os que têm olhos para não ver os colocam no bolso; pinte-os audaciosamente de todas as cores; mesmo de roxo que não é a pior: no combate do olho com a imagem todos os golpes são permitidos.”

E eu, que como vocês já devem ter percebido levo a recusa da doutrina pneumática das Epístolas de Paulo até tomar todas as coisas ao pé da letra, perguntava: “Mas como é que eu ainda vou achar o tempo do prazer na visita de um museu, ocupado em não omitir

nenhuma lente do meu *check-list*, obsessivamente tomado pela angústia de enfiar o dedo no olho em meio a tantas manipulações?” Um riso cristalino me deu a resposta: “Amontoe todos os óculos sobre o nariz, uns sobre os outros, e você verá o Mesmo no Outro e vice-versa; você vai se dar conta de que começará a ver pintura quando vir o quadro desaparecer atrás de seus efeitos e, com mais força ainda, sua razão de ser apagar-se por trás de sua razão de ver, que é sua verdadeira razão suficiente, o princípio criador que seu autor não podia nele pintar: o olho do pintor. Isto não basta? Pegue emprestado então o espelho de um quadro de Velásquez, coloque-o num outro quadro e você verá a si mesmo em *Les Ménines*, posando para o espectador vestido e com a postura de pintor frente a um quadro que lhe dá as costas, assim você sai: a pintura é uma alucinação especular na qual, entre o pintor e o espectador, o criador e o fazedor de sentido, ninguém sabe quem é o Duplo do outro.”

O sonho do olho total

Segui, resignado, ao menos a primeira parte deste conselho, dada a minha pouca competência em magia taoísta para poder roubar um espelho que me parecia tão inatingível quanto a balança dialética de Tchuang-tszê, onde o filósofo pode sonhar que é uma borboleta e a borboleta o inverso, sem que nem um nem outro possa jamais separar o sonhador do sonhado. Com meu aparato de espectador em férias, armado como Tartarin na caça ao leão, equipado como um engenheiro de informática japonês tendo vindo devolver aos afrescos da Capela Sixtina seu discutível esplendor inicial, vi montanhas de pinturas! Da boa e da má, da repetida e da esquecida, da prestigiosa e da documentária! Decidido a nada perder do que tinha podido multiplicar a visão dos especialistas, ou intensificar a dos generalistas, eu empilhava em meu nariz todas as próteses imagináveis para olhar cada imagem: óculos de diletantes como de doutos, de esnobes como de pedantes, de filósofos como de poetas, de caçadores da felicidade como de teóricos da estrutura. Por um tempo acreditei no projeto enciclopedista da totalização filosófica dos olhares, deixei-me levar a sonhar com o geometral de todas as perspectivas, tão grande era meu desejo ingênuo de, sem mexer o olho, ver ao mesmo tempo uma imagem sob todos os ângulos, tão paciente a minha vontade de aprender a olhar, quase tão “paciente” como o “trabalho do negativo” cuja “seriedade” é capaz de deixar indefinidamente no meio do caminho do leitor da *Fenomenologia do Espírito* na espera de seu produto final. Se eu não tivesse tido a felicidade de perder o fôlego em tão mau caminho, teria me posto a correr atrás do fantasma hegeliano de um *saber absoluto* transposto no engodo da *visão absoluta*. O resultado destas contorsões dialéticas

era cada vez mais lamentável: meu olho direito via um ideograma lá onde meu olho esquerdo via um pictograma: nevoeiro conceitual e náusea sensorial: conhecimento e prazer, eu perdia nos dois tabuleiros qualquer que fosse a imagem.

Vocês já devem estar pensando que a solução saltava aos olhos, imaginando que eu a retardo só pelo prazer de contar: existe algo mais simples do que mandar para o ferro-velho todos os óculos do mundo para reencontrar a inocência do olhar, devolvendo os direitos ao *olho nu* e à sua fantasia? Não é tão simples: do consenso de meus oftalmologistas eu tinha pelo menos aprendido que só os cegos podem acreditar no poder nativo do olho. O olho, mais do que qualquer outro órgão, não pode esquecer o que deve à educação, à socialização, à cultura. Parece que nada predispõe tanto a celebrar o culto do “olho novo” como o fato de tê-lo cansado à luz da lamparina ao longo de vigílias de estudo. É considerado como vantagem pregar aos quatro ventos que cada um pode, sem esforço e por uma graça inata, ver estrelas ao meio-dia; de chofre vocês percebem que o olho ofuscado do pombo conseguirá, com muito esforço, ver somente uma estrela vacilante ou que ele tomará o que reluz por ouro: vocês dirão que ele é cabeçudo e não quer ver o que salta aos olhos: que ele tem o olho ruim, doente, que é cego de nascença; em todo caso, está subentendido com uma certa condescendência que vocês têm o olho alerta, vocês nasceram assim e agradecem as fadas boas que se debruçaram sobre o berço de seu olho recém-nascido. Ora essa! Vocês bem sabem que estão fazendo de conta que esqueceram o que seus olhos custaram em prismas e espelhos de Fresnel para produzir estes prezados efeitos de ótica.

Admitimos facilmente - o relativismo cultural acerca dos usos do corpo sendo hoje um conhecimento relativamente bem partilhado - que se corre ou se anda, se deita ou se dá à luz, senta-se ou dança-se como as “técnicas do corpo” de cada cultura ensinaram a seus indígenas; que se degusta o prazer e o desprezer de uma cozinha, sua harmonia ou sua incoerência, conforme oposições de “traços” organizados em sistemas onde, como órgão sensorial a língua não tem nunca a última palavra, mesmo se o *gourmand* ou o gastrônomo preferem pensar que suas papilas apreciam diretamente o sabor dos alimentos. Da mesma maneira, poucos intelectuais ousariam contestar - com o olho pregado no brilho do diamante negro que emana dos textos de Foucault sobre a “formações discursivas” e ainda ofuscado pelos jogos de espelho em que Althusser mostrava *bévues* que toda *vue* implica - que só se pode pensar o pensável que nos é pré-pensado nos limites do impensável que produz todo pensável; ou ainda - lá onde a voz de Lacan fez chegar pelo menos seus ecos - que só se pode falar, seja por gestos, lapsos, trocadilhos ou neuroses o “falável”, tal como nô-lo prepara, cortando-o e suturando-o, “o inconsciente estruturado como uma linguagem” (Amém).

Mas o olho! Não vivem repetindo que o olho demiúrgico do artista ou do *connaissanceur* de pintura tem o poder de nos liberar do “olhar habituado” contra o qual vituperava Péguy? A fé na capacidade da Arte de dar acesso, sem mediações, a um Absoluto que se estiliza em todos os outros campos, tornou-se a consolação dos agnósticos. Nesta *metamorfose dos deuses* o poder de intelecção sinóptica conferido ao olho do artista plástico é como o emblema de uma nova fé fundada na crença na salvação pela purificação dos sentidos. Nas nossas civilizações de desencantamento crescente, demasiados interesses, simbólicos ou não, engajaram-se em salvaguardar um porto de pureza onde se possa guardar a fé dos simples de espírito, em preservar para as meditações espirituais dos colarinhos-brancos um cantinho propício ao exercício localizado do desejo de eternidade. Senão, não se poderia compreender a convicção próxima do fanatismo que se empenha em eliminar, em sonho, não na realidade, o culto do “olho novo” das práticas utilitárias dos *marchands*, dos discursos “escolares” dos educadores, das tentativas “reductoras” das ciências sociais. Ah! Não toque no olho - ou na orelha, emenda em eco o melômano. Uma santa corte vela, ciosamente, sobre os direitos de sua acuidade espiritual, sobre a causa de sua ingenuidade visionária. A lâmina afiada desta arma maravilhosa deve, como Carlos I exigia de seu carrasco, permanecer tão nova e não-usada quanto o fio do machado reservado ao uso do rei. Há que se conservar um lugar de eleição para o dogma da “imaculada percepção”, milagre fundador da transcendência estética. Contra ventos e marés sociológicos ou antropológicos, os devotos continuarão a crer que o olho pode, de nascença e sem exercício, exercer todos os ofícios, desde o de acrobata até as profissões divinas do Pancrator e do Panóptico.

Eu já estava bastante vacinado pelas ciências sociais para cair neste tipo de religião. Não havia nenhuma pretensão à fortaleza de espírito, podem acreditar, na minha recusa em converter-me ao milagre do olho: mesmo sendo ainda um riacho, um rio não pode subir seu leito; uma vez pervertido, o camponês não pode se re-ruralizar. Eu poderia ter usado todos os colírios, todos os antissépticos; mesmo assim meu olho, munido como todos os olhos do mundo de um nervo ótico que o sujeita a um cérebro e à cultura que o comanda, teria continuado a ver o que o fazia ver esta maquinaria cega dotada, para o reconhecimento das formas, de memórias e de programas mais impossíveis de apagar que os softs mais protegidos. Não bastaria cuidar do olho ainda no berço, como pregam certas utopias pedagógicas, e educá-lo longe das poluições institucionais, escolares, culturais ou eruditas, para preservar a virgindade do olhar. Há que se ter a fé platônica acorrentada ao corpo para acreditar que o olho só reveria em sua tenra idade a idéia do Belo e do Bem entrevista numa vida anterior, ou que sua simplicidade estaria imersa, como a dos “simples” do Evangelho, numa luz paradisiacamente fetal e milagrosamente a-social, apreendendo “as coisas como

elas são” no *vibrato* de sua claridade primeira, incomensuravelmente evidentes, maravilhosamente poéticas, de seres originários. Antes fosse! Desde os balbúcios da primeira educação, o olho já viu demais: talvez não tenha “lido todos os livros”, mas já os leram por ele; seu mundo é sempre demasiado cheio de significações em que a cultura já começou a misturar as injunções e as classificações arbitrárias do sentido social às pulsões e às angústias repetitivas que freqüentam a noite amniótica. Aceitemos as palavras mais insuportáveis de Freud aos pais que não querem ouvir falar de sua própria infância: como o bebê, o olho que começa a ver já é um “perverso polimorfo”. Não lastimemos, como os teólogos, o olho edênico do Adão antes da queda: nascido antes do nascimento do trabalho, este inativo só podia ter o olhar vazio atribuído por Nietzsche aos “ruminantes da cultura”; até onde eu sei, ele não sentia nem dava nenhum prazer.

O Prazer Impuro

Não foi num oftalmologista, mas nos papéis de um amante de sensações, apaixonado exclusivamente pelos prazeres em que o *egotismo* se compraz, que entrevi uma luz. Uma vez mais foi Stendhal quem sugeriu a fórmula nos folhetos dos Passeios em Rôma:

A perfeição desses malditos estudos preparatórios, aos quais é mister voltar após alguns dias de humor, consistiria em que o olho aprendesse a ver sem que o cérebro se enchesse de preconceitos do mestre que ensina a ver.

É como divertir-se enunciando a quadratura do círculo: como enfiar um compasso no olho sem ficar cego? Tomemos entretanto como ponteiro a picada da fina vespa, que faz entrever, no “instante de um seio nu entre duas camisas”, o projeto stendhaliano de uma estética libertária. Não existe outra descrição possível daquilo que o olho é obrigado a fazer, quando pretende ser instrumento privilegiado do prazer preso às formas, exceto se o colocarmos fora da gaia ciência. É melhor afastar o triste prazer da exclusividade, seja ele de purismo sensorial ou de purismo ascético, já que este rapidamente consegue, como todo fanatismo, excluir todos os outros prazeres. Mas uma vez calçados os tênis deste caminhante alegre e, na falta de poder seguir o Cônsul francês que partiu tão animado em suas peregrinações, saltitante demais para o meu gosto, foi-me necessário agir de outra maneira e constituir para meu próprio uso uma pequena teoria do prazer estético. Uma teoria modesta e de aplicação muito simples, que não podia ter outra ambição (além do desejo perdoável de

me libertar da tutela de meus oftalmologistas e de desculpabilizar a utilização elástica que eu fazia da pintura) senão a de organizar - o ofício de sociólogo *oblige* - um programa de pesquisas empiricamente operacionais sobre o que fazem *efetivamente* os espectadores quando pousam o olhar em um quadro, quando sentem prazer em ver, ou seja, em interpretar uma pintura.

Vocês vão me dizer que uma teoria, mesmo portátil, ocupa ainda mais espaço do que o estoque de óculos dos quais eu tentava desvencilhar-me. Sim, mas é apesar de tudo mais barata e mais leve do que a aparelhagem alquímica que despositariam sobre mim todos os amantes da arte e a maioria dos estetas - Kant em primeiro lugar - que desejavam impor-me a tarefa de purificar o olhar *empírico* que cada um ingenuamente dirige à pintura, tentando convencer-me do *dever de abstrair* da ganga das admirações vãs as formas e as significações “propriamente” e “especificamente” estéticas da percepção das obras de arte. O paralelismo com o esforço recentemente empreendido pela teoria da literatura para isolar metodicamente a *literariness* dos textos, esforço cuja tecnicidade “formalista” não deixou de ser bem sucedido, pode parecer fornecer uma caução modernista (lingüística e retórica) à tarefa, análoga à primeira vista, que visa a separar, dos interesses *extrínsecos* que se misturam ao gosto pela arte das imagens, os seus aspectos e suas formas *intrínsecas* os únicos esteticamente pertinentes. De modo mais preciso: diferentemente da *literariedade* dos textos poéticos ou literários, a *picturalidade* que definiria especificamente a eficácia artística das coisas pintadas nunca pôde, como no caso da “especificidade cinematográfica”, ser circunscrita e descrita por uma abordagem mais que intuitiva. Dado o tempo já consagrado a isto, o contrário não teria passado despercebido. O ícone não oferece a mesma oportunidade à análise do *estilo* que a língua, porque a estrutura da imagem, que não impõe nenhuma coerção temporal à exploração, não permite uma definição das “antecipações” ou “decepções” do receptor que possa fundar-se como quer por exemplo a “estilística estrutural” de Riffaterre, nas “expectativas” criadas pelo desenrolar da frase ou do texto no tempo do discurso. A semiologia da imagem tornava isto previsível: a pintura se opõe neste aspecto tanto à literatura quanto à música. Cada vez que a observação histórica ou antropológica - e igualmente a experimentação sobre a percepção das formas e das cores - obrigam a reconhecer a *multiplicidade heterogênea e indefinida* dos interesses ou enunciados sensoriais e culturais que se compõem na eficácia artística das obras de pintura, resta ao teórico da Arte apenas um recurso, a reiteração do ato de fê plástico que lhe permite isolar, pela força de uma convicção devida antes de tudo às suas próprias emoções artísticas, o interesse “desinteressado” que é arbitrariamente designado como o único capaz de reconstruir em sua pureza a significação estética da obra.

No ponto em que eu estava - que podem qualificar de positivista, se quiseram - estava resolvido a afastar a tentação de conceber a análise estética segundo o modelo de uma operação de *destilação* destinada a “quintessencializar” as percepções e as recepções tais como são observáveis em cada um de nós, a fim de recolher *in fine* no alambique do degustador purista a essência pura do valor estético, a quintessência da admiração artística bem fundada em teoria. O fato de que não se tenha jamais encontrado outro critério além do filosófico para definir esse licor final não era então o que mais me importava; confesso que foi o inconveniente de ambulatório dessa destilaria portátil tanto quanto seu arbitrário descritivo, que me dissuadiu. Eu não tinha vontade de fazer uma coisa, cheio de interesses extrínsecos, quando ia ao museu sentir meu prazer de “olhador”, como diz Marcel Duchamp, e de voltar para casa escrever *uma outra*, evidentemente muito mais apresentável filosoficamente, com a caneta do analista. Quando a “teoria culta” não dá mais conta da prática indígena, mas somente da prática culta, ela não vale mais do que a “teoria indígena”; talvez até menos, visto que os doutos cuja prática ela explica são bem menos numerosos do que os indígenas que ela abandona ao *non-sense*.

Criei coragem para ousar formular um modelo descritivo tão “reductor” dizendo a mim mesmo que anátema carregado por este adjetivo visa, paradoxalmente, a desqualificar a tentativa de levar em conta *tudo* o que os homens fazem da obra de arte, como se a Arte não fosse o que fazem dela *todos* os homens. Por que reduzir a exploração do continente artístico à sua parte mais “nobre” e, no intuito de esboçar seu mapa, à prospecção de uma prática das suas formas mais “virtuosas”? Já se viu tentar usar uma definição tão restritiva e tão etnocêntrica para se atribuir um objeto à sociologia da religião ou da política? Se assim fosse, somente fariam política os líderes maquiavélicos e somente profetas e padres teriam uma religião!

Mas sobretudo, a teoria do prazer estético de que eu me valia para me desvencilhar da minha penca de óculos só era nova pela metade: como teoria do prazer, poder-se-á lê-la *in extenso* no *Philebo*, onde Platão estabelece e ilustra, com todo o vigor dialético e a ironia um pouco enfastiadora que faz o seu “charme”, o caráter “múltiplo”, “instável”, “contraditório”, irremediavelmente “disparatado”, a “multicor” essencial do prazer: *poikilon ti*. É essa fenomenologia um pouco esquecida do velho Platão que continua a animar desde essa época o que disseram de mais agudo sobre o prazer as psicologias modernas do desejo, por exemplo, a distinção lacaniana entre o monólogo intemperante do *gozo* e a complexidade dialógica do *prazer*. A segunda metade da teoria consistia somente de uma extensão: descrever o prazer da arte como um prazer, nem mais nem menos.

Vale lembrar que Platão visava antes de mais nada a desvalorizar, com relação à inteligência, a escolha do prazer que ele reduz finalmente à porção cônica na posologia que

define a vida feliz. Sua estética oficial se construiu, na dialética ascendente do *Banquete* ou do *Fedro*, sobre princípios totalmente diversos, aqueles mesmos que ainda não cessaram de regozijar o coração dos cristãos suficientemente órficos para serem um pouco neoplatônicos. Mas o fato de que o prazer seja, em seu sabor próprio, como em seus supostos ou em seus efeitos, uma “mistura” incoerente, da qual não se podem fixar nem a fórmula nem a obtenção, eis o que deveria chamar a atenção de todos aqueles que se esgotam na tentativa de apreender fenomenologicamente a realidade proteiforme da experiência estética. Por que não aceitar como necessária e suficiente essa definição do prazer provocado pelas obras de arte? Se Bakhtin escolheu como modelo descritivo a polifonia, tomemos, como simples “experiência para ver”, o da cacofonia. É um ponto de partida menos grandioso mas quase tão arbitrário - uma vez infringindo o consenso ético-estético que aqui faz cantar em uníssono platônicos, cristãos e marxistas - quanto o da idéia do Belo, pela única virtude de que “todas as coisas belas são belas”, ou o da simpatia artística, reduzida ao “julgamento de gosto”, ou o da unidade da obra, descrita como “finalidade sem fim”, ou ainda o da força das obras, limitada por Goldmann ao seu teor de “coerência” histórica.

Mas, temos nós o direito de sentir prazer com as obras de arte? ou, pior ainda - pois a infração tolerada enquanto provém unicamente da falta de atenção transforma-se em transgressão teórica -, o direito de dizer que a percepção da imagem só é artística na medida em que proporciona prazer? O prazer é mal cotado nas “conspirações” sussurradas em torno da Arte: demasiadamente humano para dar receita de super-humanidade. Não que seja necessário atizar Platão contra si mesmo e olvidar Kant, mas é que as palavras que nomeiam as coisas da arte acabaram por se dispor hierarquicamente em proveito do *ascetismo* na teoria estética e da *arte ascética* na prática criadora dos artistas da “negatividade”. Hesita-se ainda em proferir o que tem o estatuto de incogruência, por exemplo, que convém tomar ao pé da letra a palavra “prazer” para aplicá-lo à experiência da arte. Tive de tomar coragem para transpor esse Rubicão com o exemplo de contemporâneos que enfiaram os pés na mesma água: é o caso de Jauss que, em sua *Pequena apologia da experiência estética*, relembra o alcance da viravolta intelectual que, na história das ideologias estéticas, acabou taxando de indignidade cultural a própria idéia de “gozo da arte” que esteve durante muito tempo no âmago da filosofia da arte dos classicismos europeus.

A história social das idéias permite sempre perceber - é o seu papel - o arbitrário dos encadeamentos teóricos. Refutando o argumento tradicional (“obter da arte gozo seria *uma coisa*, fazer uma reflexão científica, histórica ou teórica sobre a experiência artística, *uma outra*”), Hans Robert Jauss vai buscar no espetáculo humorístico da configuração atual das idéias estéticas a coragem, algo suicida para um esteta, de propor a tese segundo a qual:

“A atitude de gozo cuja possibilidade a arte implica, e que ela provoca, é o próprio fundamento da experiência estética, é impossível fazer abstração dela”. Toda cautela histórica serve quando se trata de enfrentar o olhar morno dos estetas marxistas que, em matéria de ascetismo, sejam eles de Frankfurt, de Berlim ou de Budapeste, já foram “mandando brasa” como Adorno remetendo severamente em sua *Aesthetische Theorie* o prazer experimentado nas obras de arte à inautenticidade burguesa do consumo de massa: “O burguês deseja a opulência na arte e o ascetismo na vida; faria melhor se desejasse o contrário”. Quem admite a legitimidade do sermão marxista e de suas variantes esquerdistas tenderá a abaixar a cabeça diante desta homilia que haure de maneira tão direta sua argumentação no prazer de censurar: “Quem não é capaz de purificar de todo gozo o gosto que tem pela arte situa-o bem na vizinhança da gastronomia ou da pornografia”. Acreditará estar sonhando ouvindo tal veredito: “Aquele que procura e encontra um prazer na obra de arte é um filisteu”.

Confesso que a severidade dos eclesiásticos marxistas encorajou-me a perseverar no meu propósito filisteu: o padre arruma a cama do diabo.

Sentiremos sem dúvida um certo prazer perverso em ver em algum lugar uma tal teoria formular a sua própria impossibilidade, quando o mesmo Adorno diz claramente o ponto em que vem tropeçar toda a “estética da negatividade”: “Mas se o gozo fosse eliminado até o último vestígio, não se saberia o que responder à questão de saber para que serve a existência das obras de arte”.

Deixemos os estetas; o sociólogo não está obrigado ao ascetismo teórico, menos ainda a descobrir empiricamente o ascetismo da prática lá onde ele não está quer se trate de arte culta ou de arte popular, de consumo de massa ou das curiosidades esporádicas do olho. Em compensação, enquanto sociólogo de campo, é preciso que use um *modelo descritivo* para organizar suas observações, extrair dele as variáveis, fazer comparações. Construí meu modelo estendendo ao prazer artístico a análise platônica da *heterogeneidade interna* do prazer. Seu princípio: interpretar a experiência que se declara e se vive enquanto experiência artística como o resultado de uma mistura de componentes heterogêneas que deve, precisamente à sua “*mixidade*” - e tanto mais que a percepção está bem misturada a ela - a impressão subjetiva de riqueza inatingível, o sentimento confuso de uma onipotência da multiplicidade em ato, em suma a *força de deter* (reservada por Kant ao “sentimento do sublime”) que é inerente a toda *intensidade de prazer* rebelde à análise.

Os teóricos da arte preferem dar conta da qualidade dessa intensidade fundando-se na *unidade* significativa ou estrutural da obra de arte. Pode-se também, e não só de brincadeira, analisar sua percepção como uma não-síntese aspirando a se sentir e se dizer

síntese, o que é absolutamente o contrário da “finalidade interna” pela qual Kant reconciliava a obra de arte e o organismo biológico no exercício do “juízo teleológico”. É sua escolha de deflação teórica oposta, é claro, ao recurso oratório a uma ontologia das formas, da alma ou do sentido histórico. Será preciso deixar aberto um tal modelo da percepção estética para nele acolher *ad libitum* a diversidade dos usos da arte que se apresentam à observação? No que concerne à lista das componentes a serem levadas em conta, sem dúvida alguma; porquanto cabe à pesquisa antropológica ou histórica, comparativa ou experimental decidir entre elas, pô-las à prova, conceptualizá-las e até mesmo medir, senão sua intensidade, pelo menos sua presença: *estrutura sensorial da mensagem, reconhecimento do sistema formal de composição, convivência ideológica no conteúdo, cumplicidade cultural na familiaridade, legitimidade social da obra, do gênero ou do autor, efeito de antiguidade ou raridade, proximidade operatória, gratificação ascética dos saberes de acompanhamento, repercussão afetiva*, tudo isso e o restante provoca um turbilhão e jamais uma síntese ou uma estrutura na experiência artística. Uma vez que Gianni Vattimo nos convenceu, com sua perspicácia, de que nossa época filosófica devia lucidamente se resignar a pensar uma ontologia fraca, acabei me convencendo de que eu tinha também algum direito de me contentar com uma *estética fraca*.

A observação dos comportamentos, bem como a análise das obras que lhe deve estar associada sob a coerção do “princípio de perceptibilidade” caro a Riffaterre, mostra que sempre encontramos pelo menos esses componentes, *mas em doses variáveis* segundo as formas de arte e os tipos de percepção, entre os fatores que dão conta ao mesmo tempo do que os indivíduos, os grupos ou as sociedades *dão* à pintura quando lhe dão tempo, atenção, conceptualidade, sentido; e do que eles *retiram* dela quando experimentam esse prazer misturado que chamam de artístico. Uma hipótese reguladora poderia aqui conferir um objetivo à pesquisa comparada: se as *posologias* historicamente perceptíveis e viáveis que à comparação sociológica incumbe construir como *tipologias* compõem um quadro antropológico indefinidamente extensível, não haveria uma lista mínima de componentes que entram nas dosagens atestadas, de modo que nenhuma dessas componentes pudesse ver reduzida a nada sua dose sem questionar a continuidade na perceptibilidade artística das obras de uma cultura a outra ou de um período a outro?

Ocorre que eu sentia em minhas costas a ira do olho pietista de Kant. Sabe-se o que faz a força - e o perfume de intemporalidade - própria à teoria kantiana da arte, que é solidamente amarrada como uma teoria do *juízo* que opera na experiência do Belo: o “juízo de gosto”, objeto da terceira *Crítica*, esgotaria, no quadro da filosofia crítica, a descrição de tudo o que faz a percepção das obras de arte quando ela se constitui especificamente como

percepção estética. A obra como “finalidade sem fim” põe em jogo o livre exercício das faculdades de conhecer que se reúnem em um julgamento emancipado da obrigação de “determinar” a experiência pelas categorias do entedimento, obrigação que se pesa *a priori* sobre o juízo de conhecimento, perceptivo ou científico, como “juízo determinante”. Enquanto que o juízo determinante é condenado a aplicar conceitos que pré-existem no entedimento a toda experiência sensível, o juízo de gosto exprime uma experiência capaz de se dar um objeto “que agrada sem conceito”. O “juízo determinante” funciona como um julgamento bem assentado num quadro tranquilizador; ele tem todo o ar de um *julgamento de pai de família*; o juízo de gosto que funciona na forma paradoxal que Kant descreve como a de um “juízo reflexionante” tem, por seu lado, as aparências heróicas de um *juízo aventureiro*, portanto sem garantia nem programa em busca de seu conceito.

Nenhuma das estéticas filosóficas pós-katianas, nem tampouco hegelianas ou marxistas, formalistas ou hermenêuticas, nenhuma das estéticas latentes que são as estéticas dos historiadores ou dos amantes de arte desalojou verdadeiramente a análise kantiana de sua posição inexpugnável. É porque a *Crítica do Juízo* formulava e fundava da maneira filosoficamente mais segura, no reduto fortificado da filosofia crítica, os princípios de uma *especificidade unificada* da percepção estética. É também porque ela oferece a comodidade, no uso cursivo que dela se faz aqui e lá, de se escorar em uma legitimidade filosófica para remeter a um interesse “extrínseco”, ao prazer que Kant chama maldosamente de “patológico”, toda componente da experiência artística que pusesse em jogo um prazer outro que o prazer especificamente estético, definido pela ausência de todo “interesse empírico”: as formulações paradoxais que Kant dá do Belo - um isto que não é isto - agradam em primeiro lugar porque essas definições aporéticas deixam vacante o conteúdo sensível da definição. Acha-se sempre uma boa razão para chamar de “extrínseco” o prazer que um outro sente diante de obras que não nos agradam. Convém particularmente a todos aqueles que tocam fervorosamente nos bens sagrados da Arte a desmedida soberana do gesto que exclui o herético, o semi-convertido, o idólatra: haverá algo mais fascinante do que uma teoria cinzelada como uma jóia e cimentada como um Blockhaus, que, para isolar e enaltecer as boas razões da “vontade boa” ou do bom uso das obras de arte, começa por excluir da competição todas as razões “empíricas” de fazer o bem ou de olhar o belo, a começar pelas “inclinações naturais” e o “prazer patológico”?!

Quem não reconheceria aí, com um estremecimento de prazer, o gosto de insubstituível e de diferente que ele encontra em suas próprias experiências estéticas? O sociólogo, talvez, cujo ofício é descobrir todas as outras determinações que, nos fatos que a observação lhe oferece, condicionam o deflagar dessa experiência que os homens chamam ou constituem,

por suas práticas admirativas como uma experiência estética. Tarefa pouco confessável, pela modéstia antiteórica de sua ambição enumerativa. Pode-se compreender que os sociólogos que não se resignam a esta modéstia do inventário “se desdobrem”, numa desmedida compensatória, numa contra-inflação que é inevitavelmente mais próxima da inflação que da deflação.

Mas, impelidos pelo dever corporativo de antikantismo, verdadeiro “imperativo categórico” do sociólogo sociologista, não se tornam eles, por sua vez, vítimas da *ilusão de unidade e de unicidade* que habita a experiência estética? Não os vemos decididos a virar Kant de cabeça para baixo ou a fazê-lo revirar em seu túmulo, esforçando-se em isolar a relação com a arte, comumente considerada como a relação mais cruamente *extrínseca* (digamos curto e grosso, a vaidade social, a grimace como a chamava Pascal), para aí alojar a pureza de essência que o teórico ou o apaixonado da arte dava como residindo na pureza *intrínseca* de uma relação com a arte liberta de todas as suas impurezas empíricas? Ganha-se alguma coisa quando para descrever o que se passa realmente no comércio dos homens com as obras, refaz-se ao revés a unidade da experiência das obras fundando-a exclusivamente na posse de um *capital cultural* ou de uma *competência simbólica*, reduzindo todos as suas componentes ao interesse social, e este interesse ao exercício da função de *distinção*?

A sombra lançada pela estética kantiana de fato vai longe. Atinge recantos inesperados, como por exemplo as nomeclaturas do Instituto Nacional de Estatística e Estudos Econômicos, o INSEE, severo defensor das categorizações operatórias e insuspeito de complacência para com as mundanidades filosóficas, que, querendo recentemente traçar, para as necessidades do recenseamento, uma fronteira indiscutível entre os “artistas criadores” e os “ofícios de arte”, só pôde se sair dessa situação embaraçosa retomando textualmente, para definir os “verdadeiros artistas”, o critério kantiano da atividade “desinteressada” investida na produção de um objeto caracterizado pela sua “finalidade sem fim”: o olho da *Crítica do Juízo* estava, senão no túmulo, pelo menos no domicílio de cada francês, questionário na mão. Não precisava pensar em fugir para o Egito, apenas tentar passar despercebido. Uma vez mais, foi consultando um especialista vienense que uma esquiva me apareceu. Como toda força filosófica, a força de Kant é antes de tudo a de uma linguagem que se apropria do mundo proibindo pensá-lo diferentemente de seus termos: foi então em Wittgenstein, filósofo impiedoso da linguagem que, em seu *Tractatus Logico-philosophicus*, reduzia a muito pouco o que se pode dizer fora das palavras, que pude encontrar a receita capaz de demonstrar a maquinaria kantiana do “juízo de gosto”, responsável por todas as interdições que pesam sobre os prazeres artísticos. Com efeito, foi

nas *Lições sobre a Estética* de Wittgenstein, publicadas postumamente, que deparei um dia com a análise do “jogo de linguagem” que dá a aparência gramatical de um julgamento ao que na experiência estética não o é jamais. O julgamento de gosto simplesmente não existe; a gramática da atribuição é responsável por este *artefato*: é um jogo de palavras.

Sociólogo esquivo, levei comigo o que pude dessa fenomenologia que dissipa a ilusão verbal que dá aparência de um “julgamento atributivo de uma qualidade” (a beleza) à uma série vasta e heterogênea “de apreciações”, falantes ou não, que exprimem um sentido que, restituído às condições de sua aprendizagem ou às circunstâncias de sua colocação em ato, é fundamentalmente da ordem da “interjeição”. Os diversos sentimentos que fazem o sentido da *interjeição estética*, irredutíveis uns aos outros, mesmo quando têm um “quê de família”, diz Wittgenstein, devem sua aparência gramaticalmente unificada unicamente a um “jogo de linguagem” do qual a “cultura inteira” é cúmplice: “Cremos falar de ‘juízos estéticos’ tais como ‘isto é belo’, mas descobrimos (...) uma palavra que é empregada quase como um gesto, concomitante a uma vasta estrutura de ações que não são exprimíveis por meio de um juízo singular”. Um filósofo pode matar um outro, principalmente se for um lógico; o sociólogo aqui faz um pouco o papel de Pôncio Pilatos: pede a seus deuses para que o mais maleável sobreviva. Foi assim que evitei *in extremis* que caísse em cima do meu nariz um derradeiro par de óculos, de lentes escuras e armação de chumbo, que teria autoritariamente protegido meus olhos dos efeitos dos raios “patológicos” que emanam do prazer impuro da pintura.

A pintura professora

Tendo compreendido que nenhuma pintura fala por si mesma, eu compreendera ao mesmo tempo que se pode fazê-la falar indefinidamente para prolongar o prazer. O prazer que a pintura proporciona aos sentidos não é o “prazer passivo”, a *aithésis* que Platão atribui à esponja. Através de uma experiência interessante sobre a desfiguração de um quadro *pompier*, Gombrich tentou abordar a atividade sensorial, o trabalho dos sentidos que produz o prazer de construção e de estruturação artísticas experimentado junto às formas plásticas e que não se reduz a jamais - como o mostra a experimentação que focaliza especificamente a apreciação estética - à “pregnância” automática das estruturas cuja força a *Gestalttheorie* define como “eficácia monótona de repetição de simplicidade ou de simetria”. Não existe maneira alguma de separar *aisthesis* e *askesis*, a estese e a ascese, a sensorialidade de um lado e, do outro, o espírito que a trabalha e a faz funcionar. São duas

as manias dos manipuladores de pintura, a dos ocultistas que, acreditando no poder encantatório que residiria na materialidade sensível da obra de arte, declaram que bastaria mostrar ou fazer ouvir uma obra para que ela seja compreendida. A outra, a dos hermeneutas, que, por força de haver gasto tanta minúcia e tanto saber para fazer compreender as obras, gostariam de nos persuadir de que o seu comentário entendido poderia dispensar-nos de vê-las ou de ouvi-las. Manias cegas: levam a crer que o comum dos mortais e, em todas as civilizações, culpado diante da Estética ou da História da Arte, de ter investido tanta constância e, sem dúvida, tido prazer nessas práticas que misturaram intimamente estese e ascese, ao mesmo tempo que essa mistura agridoce de tantos outros sabores completamente irreduzíveis uns aos outros, relutando em todo o caso em absorver o licor puro e quintessenciado da arte pela arte ou o forte elixir do conhecimento culto ou didático.

Conservemos somente dois componentes deste coquetel de mil fórmulas que só tardiamente foi isolado como obra de arte. Se a heterogeneidade dos comportamentos de estese e de ascese salta aos olhos em toda pesquisa sobre a recepção artística, a observação histórica ou sociológica mostra igualmente sua constante associação no prazer estético tal como efetivamente retirado das obras. A dosagem que produz a eficácia de sua sutil interpenetração e que é responsável pelo prazer artístico historicamente durável apresentou variações - e são estas variações que constituem o objeto da história do gosto - mas nunca, salvo no faz-de-conta do esnobismo, a estese ou a ascese puderam ser reduzidas a zero no prazer da arte.

Não que a história da arte não tenha sido frequentada pela tentação *integrista* de fazer da arte o Simples, o Um, pelo esquecimento do Múltiplo: assim como as civilizações políticas, as culturas artísticas têm desses arrebatamentos, desses acessos de radicalismo, na busca utópica da fórmula absoluta que permitiria ao artista desvencilhar-se das tarefas artesanais do laboratorista dando duro com suas misturas. Mas a partir do momento em que as condições de funcionamento de um meio artístico e as disposições de um público a acolhê-lo prestaram-se ao desenvolvimento de uma arte de simplificação ou de decoração, de edificação ou de emoção pura, aos *partis-pris* da cor pela cor, da estrutura pela estrutura, da cena pela cena, em suma, à microcultura de um purismo monomaniaco que privilegia uma componente em detrimento de todas as outras, ver-se-á que a posterioridade faz justiça a esses maneirismos de época, simplesmente tornando-se incapaz de fundar neles uma experiência estética: a posterioridade, sob a dura lei do prazer compósito, é a deflação das ilusões que a arte pode criar a respeito de sua relação com o prazer. Assim que o tédio toma lugar na recepção artística, a obra se evapora, nada mais resta senão uma referência ao *corpus*, legível apenas com a lente do filatelista da arte.

As tendências à exageração *minimalista*, visíveis em numerosas correntes da arte contemporânea e que se exprimem frequentemente pela volatilização da estese, fazem a aposta provavelmente suicida de acreditar exportável para outras épocas e outros “mundos da arte” um prazer de proximidade intelectual cuja pureza exige, para não ser sentida como pobreza, a riqueza dos discursos de acompanhamento, a densidade das informações e das relações sociais, para fazerem ressoar sua recepção, pelo menos momentaneamente, como uma experiência estética: corre-se o risco de sentir, em uma outra época necessariamente esquecida das asceses que não são mais as suas, apenas uma curiosidade enfiada pelas complicitades culturais, pelas informações de iniciados, pelas familiaridades passageiras, pela ressonância dos “golpes” que constituem hoje em dia, na bagunça sutilmente regulada das vanguardas, a maior parte do prazer de titilação que aí se sente. A persistência em retirar do olhante os seus ganchos de apoio estésicos em proveito das componentes mais ascéticas da arte foi a coisa frequente nos formalismos alegóricos, nas retóricas de seita, nos purismos de cenáculo, nas artes didáticas ou de endoutrinamento, em todas as purificações que exprimem um etnocentrismo de grupo ou de época, que evidentemente não encontram mais as conviências de um público sob medida que se deliciava de modo por demais simplificado e datado. Pactos frágeis os que cristalizam o prazer de um público apenas no ascetismo da filiação a um saber mundano, rarefeito ou sectário. Felizmente não se encontrou artista platônico para cansar nossa erudição com cânticos cívicos ou pinturas morais tal como lhe prescreviam *As Leis*: eles teriam, entretanto, encantado o olho e a orelha dos sábios anciãos cúmplices da utopia política de Platão. As idéias mudam mais depressa que o olho dos mortais; os prazeres de asceses idem, mais depressa que os prazeres de estese. Não esqueçamos que a ascese, antes de se nomear o *exercício* religioso, foi primeiro o nome do *treinamento* militar, solidário das punições infligidas aos prazeres do corpo: não se encontra prazer nesses impedimentos ao prazer mais do que na camaradagem da adolescência ou no espírito de corpo de regimento, em passo de marcha; ele passa com o tempo do serviço militar.

Não há nem pecado estético nem desvio para o extrínseco quando se faz da pintura mais venerada um uso instrumental ou especializado, se isto aumenta o prazer de olhá-la. Mas não se deve cultivar o mal-entendido sobre o que nos ensina a imagem artística, nem sobre as relações que essa agradável “professora” mantém com o prazer da imagem. Pessoalmente, nunca tive fé, por exemplo, na utilidade de dissecar a informação figurativa contida num quadro para dele extrair alguns materiais etnográficos ou historiográficos, mais ou menos confiáveis, por sinal, uma vez que os encontramos muito mais numerosos e mais bem documentados fora dela. Se vocês quiserem saber em que altura cortava-se o trigo com a foice na agricultura tradicional, não procurem essa informação no quadro de Marie Caire:

o ceifeiro corta muito alto, como o sabe de outras fontes o etnógrafo de campo. Não procurem aí tampouco a forma e o tamanho exatos da grande *oulamo*, grande foice provençal utilizada na ceifa; a verdadeira se assemelha um pouco ao instrumento do primeiro plano, mas não ao que o homem do quadro utiliza e que tem o tamanho daquela que serve para cortar a grama ou a lavanda. Em compensação, já vimos quantas lições se podem retirar do quadro, desde que se escolhe olhar o olhar que o pintor e sua época pousaram sobre o campesinato ou a paisagem. E as ignorâncias ou as ingenuidades do pintor fornecem um suplemento de conhecimento: prazer não de surpreender as falhas mas de reconhecer na imagem uma presença do criador da imagem, que torna a primeira mais significativa e o segundo, mais próximo. Esse prazer de gastronomia icônica tem pouco a ver com a monotonia da bulimia documentária. Devo confessar que certos sociólogos me fazem hesitar, na interpretação dos comportamentos profanatórios aos quais parecem afeiçoados, entre a ingenuidade de Bouvard e Pecuchet e a impassibilidade humorística que impele Thomas de Quincey a ir até o fim de *O assassinato considerado como uma das Belas Artes*. Talvez eles encontrem um prazer maligno em se fazerem fustigar pelos amantes da arte quando destroem com um olhar de leiloeiro ou de tabelião as obras das quais se apodera sua capacidade documentária.

Lembro-me de alguém que pisoteava o universo romanesco de Proust para dele extrair tão-somente uma descrição da vida mundana parisiense antes da guerra que ele poderia ter reconstituído de modo mais fiel e mais seguro a partir dos cadernos mundanos do jornal *Le Figaro*. A obsessão profissional é sempre inimiga do prazer da arte. Procurar na pintura que representa cenas de mártires na qual figuram alicates, grelhas, martelos, chicotes, pregos e outros instrumentos, a documentação para um estudo sobre a tecnologia artesanal do fim da Idade Média, que por sinal nos deixou tantos outros vestígios mais legíveis, vem a ser o mesmo que desfazer um monumento antigo para retirar material de segunda mão, como fizeram tantos construtores da Idade Média, os quais pelo menos tinham a desculpa de não ter à mão outras pedras já talhadas.

É preciso simplesmente chegar a um acordo sobre as funções da pesquisa que toma por objeto a obra de arte a fim de aplicar os métodos e as minúcias de que são capazes as ciências históricas. Fazer da pintura um objeto histórico, cultural ou social *como um outro* pode definir a mais pueril ou a mais insubstituível das tarefas. Quase sempre inútil - e portanto ingenuamente provocadora - a pesquisa que extrai da pintura representativa somente os elementos de uma *história das coisas representadas* evoca irresistivelmente o esforço daquele garoto de um texto de Santo Agostinho que tentava derramar todo o oceano num buraco cavado na areia da praia, ao passo que a pesquisa que nela procura material para reconstituir uma *história do gosto plástico* está se dando sem dúvida alguma, o objeto que

mais integralmente (mais visualmente do que os textos que só falam de um gosto falado) documenta a empreitada de restituir a história das artes visuais à história da cultura. Quando uma pintura é analisada como uma fonte de informação sobre as cenas e os objetos que ela representa, não é mais olhada como um quadro; permanece um vestígio bem pouco eloquente e quase sempre enganador quando considerada em seu valor facial. Quando porém é interpretada como um indício da maneira de olhar que organizava o mundo visual e, de modo mais geral, o mundo mental daqueles que a criaram ou daqueles que dela extraíram sentido e prazer, ela oferece, ao contrário, um testemunho direto dos acomodamentos sempre variáveis ou dos desacordos jamais completos entre o gosto dos artistas e o gosto de seu público, entre suas representações da figura do mundo e do lugar da pintura neste mundo: a sociologia da criação das obras não é a sociologia de sua recepção, salvo nos pactos icônicos perfeitos, mais raros do que se pensa. A pintura é seguramente um documento mais inesgotável do que o texto, mesmo se somente os textos podem levantar questões para a imagem. É necessário apenas saber o que se quer documentar através da imagem. As pinturas rupestres constituem um documento único, mas seguramente nulo sobre a psicologia ou sobre o status social de seus autores, nulo até mesmo sobre o consumo alimentar que as tribos paleolíticas faziam das espécies animais representadas, menus quotidianos que se pode reconstituir bem melhor a partir dos restos deixados nos acampamentos. Como neste caso há uma falta total de textos ou de outros vestígios de acompanhamento, vê-se, para perplexidade dos estudiosos da pré-história, que ela permanece um documento bastante opaco para as conjecturas da história das crenças religiosas, não podendo nem mesmo testemunhar que a arte mural pertença a essa história. Em compensação às variações estilísticas da arte mural, que se estende sobre muitos milênios e áreas bastante vastas, permitem uma periodização e uma tipologia que têm a mesma segurança das que se pode obter das séries de instrumentos e utensílios.

Não superestimemos jamais a utilidade documentária que provém do caráter “analógico” do ícone figurativo. O problema será diferente para as representações fotográficas ou filmicas, sem dúvida, se o pesquisador for ele mesmo o mestre do *corpus*. Mas o serviço prestado à curiosidade etnográfica e tecnológica pelas representações pintadas ou esculpidas dos objetos e gestos humanos que povoaram o curso do mundo em suas diferentes idades só é metodologicamente evidente nos casos em que, na ausência de qualquer texto ou vestígio, gostaríamos de ter alguma informação, por pequena que fosse, de uma época da qual desconhecemos tudo. Infelizmente o que quase sempre ocorre, justamente nesses casos em que faltam legendas ou conhecimento do contexto, ou ainda em que os códigos da representação permanecem ignorados, é que a imagem é alusiva, aproximativa,

longíqua, misteriosa ou mentirosa. A abundância das representações de galés nos vasos antigos não impediu gerações de historiadores da tecnologia marítima de se arrancarem os cabelos em cima da parcimônia descritiva dos textos capazes de nos explicarem como podiam estar dispostos os remadores dessas naus. Pode-se escrutar sem fim essas imagens pintadas ou desenhadas sem resolver o quebra-cabeça. A convenção estilística que governa este motivo decorativo mostra uma elegante sobreposição de remos que tornaria a manobra impossível: coisa sem importância para um marinheiro da Antiguidade que, ele sim, sabia muito bem como isso funcionava e conseguia sem dúvida alguma ver na imagem a manobra como se “ele estivesse lá”. Não peçamos às imagens que digam o que não foram feitas para dizer. A imagem não é como o livro que o Diabo propunha, na *História do Soldado* de Stravinsky, “um livro que se lê sem saber ler, um livro que se lê sozinho”.

Resta-me um só remorso: muito apressado em encurtar os caminhos do prazer de pintura, ou muito atento em afastar os toques superficiais praticados pelos leiloeiros da imagem que inspecionam sob todas as dobras os aspectos miméticos da pintura, não teria eu afastado por demais rapidamente da experiência estética a curiosidade meticulosa dos portadores de monóculos? Não estarei eu, por minha vez, em vias de rejeitar para o inferno dos cegos todos os culpados desse interesse “extrínseco”? Deus não permita! Digam-me que a curiosidade de taxidermista de vocês é apenas o disfarce de prazeres mais insidiosos, pretexto para poder contemplar por mais tempo, para olhar o que vocês dizem que não estão olhando, para vocês se perderem num passeio ocioso de entomologista que, entre duas minúcias, arranja um jeito para insidiosamente visitar, sem infração flagrante do dever profissional, os atalhos e os albergues espanhóis que se oferecem ao olhar viajante por todo pensamento que dura um pouco. Se vocês estão tentando tapear, eu os perdôo. Se a curiosidade produz fixação ou fetichismo, rendo-me à paixão: há mistura nisso; há um vai-que-não-vai, e a partir do momento em que se aceita embarçar-se nos fios que misturam os sentidos ao espírito, já se está no labirinto dos prazeres da arte; todos os fios que se puxam desse novelo multicolorido são fios de Ariadne.

“Pactos selvagens” de leitura e “pactos icônicos” nascidos de um acaso de interpretação podem ainda estabelecer com um texto ou uma imagem uma relação da qual nunca se exclui que a “vontade de arte” do receptor faça dela uma obra. Conheci um colegial que, lendo Juvenal, só se interessava pelos elementos de “pornografia” - para falar como Adorno; creio que foi assim que aprendeu latim e, ao usar dessa estruturação um pouco obsessiva da obra por seu *parti-pris* de leitura, ele descobria entretanto algumas técnicas da arte da sátira.

Discurso mitigado sobre o Misto

Não gostaria de dar a impressão de fazer um elogio do Misto. Um elogio: *vade retro, Satanás!* Depois do elogio da loucura, todo elogio da heterodoxia é de antemão mediocre. Acreditem-me, não tenho pendor nem pelo Misto nem pelo Puro, mesmo se insisto em fazer observar que do orfismo ao maoísmo, a descrição epidíctica do segundo vai muito mais longe que a do primeiro.

Penso tão-somente constatar que certas práticas e experiências humanas, entre as mais cotadas, encontram ao mesmo tempo seu fundamento obrigatório e o “objeto de seu ressentimento” na forma específica do Misto. Os filósofos - é o papel deles - fazem facilmente um muxoxo diante dos entrelaçamentos da prática humana, cuja mobilidade é rebelde aos conceitos; ao passo que os teóricos da descrição culta do mundo ou da história têm uma grande pressa em calçar as botas dos pensadores, no intuito de fazer com que toda força, toda experiência, se preste às palavras da unificação conceitual: seria este o papel deles? Entendo por misto, evidentemente, os compostos de componentes indefinidamente enumeráveis e não conceptualizáveis, cuja propriedade é invocar, com toda a força de apelo que provém de sua dispersão, a ilusão lungüística das palavras fortes e unificadoras que permitem escapar à insustentável tensão dos percursos intermináveis. Os mistos irritam os dentes do filósofo. Quando um filósofo depara com o Misto, ele já não-lo escamoteou, encaixotou, e lá onde se espera ver um coelho aparece uma carpa. Vejam o Platão de *Timeu*, resignado à queda e ao compromisso com o sensível, com a serenidade de um mestre-cuca detalhando um prato de alta cozinha na tevê, dando-nos a receita razoável mas complicada da Alma do Mundo: “Pegue um pouco de Mesmo e de Outro... (uma pitada)...”. Nesse misto laboriosamente conceptualizado e contido na prescrição humorística de uma posologia algébrica, quem poderia reconhecer o sabor dos mistos que a experiência da arte ou do amor lhe dão a degustar, principalmente em suas formas ampliadas pela cristalização, ou as certezas do sentimento religioso, sobretudo quando este se expande em magia filosófica ou se seculariza em paixão política? O Misto verdadeiramente misto, tomamos sua “mixidade” a sério - o dever de descritor oblige - da mesma forma que o ser do “ser-verdadeiramente-ser” (TÀ ÖNTWS ÖNTA); ou então diremos que preferimos permanecer nas arestas do conceito para agarrar o mundo.

Ah, ia me esquecendo, nessa história de óculos, acabei me contentando com uma escolha cômoda, na medida prosaica da finitude de todo olhar e de todo saber: tento apenas encontrar os meios de sentir *quase ao mesmo tempo* o gosto das diversas componentes, das mais sensoriais às mais abstratas, das mais sensuais à mais ascéticas, cujo amálgama faz

sobressair o gosto que é próprio do prazer inescrutável que se tem nas artes da vista - e nas outras também, sem dúvida. É um gosto que se reconhece entre todos, irrevogavelmente misturado, cujo vigor provém de sua diversidade mesma, exaltado pela indecibilidade das fronteiras entre sabores, pelo *sfumato* que anula as transições impraticáveis, *embrouillamini* sempre pronto a acolher todas as sobrecargas, decompondo e recompondo - em função das oportunidades cambiantes oferecidas pela percepção, pela ressonância afetiva, pela cultura ou pela história - as interjeições peremptórias dos sentidos e os itinerários cruzados da memória, segundo uma gramática da significação desordenada, até esquecer fixidez das regras para se dobrar às inflexões libertárias ditadas pelo prazer de *egotismo*. É nessa prática da “mixidade”, na instabilidade deste “misto”, no fracasso do entendimento em imobilizar a “mixidade” sob um conceito ou em submeter seu inventário a uma regra de percurso, que se funda e se reconhece a experiência estética, *experiência impura* se for o caso, experiência cheia de soberba, assegurada de ante-mão de sua unidade primeira e última, surda a todo convite para reconhecer a modéstia de suas origens, experiência ardilosa, capaz de manobras, de escapatórias obstinadas e de cargas imprevistas, de restrições ou de amplificações mentais, de pequenas explosões de prazeres parcelares também, prazeres do olho que são sem dúvida imediatos, mas que, se não fossem levados pelo alento misturado dos afetos e dos saberes, não conduziram muito longe. A arte de degustar a arte é uma arte da aceleração e do atalho que se pratica em terreno atormentado; o prazer de se entregar reside no esquecimento ardente das complicações que o tornam possível.

Com o meu único par de óculos adulterados tento fazer, talvez de maneira mais lúcida, o que cada um, creio eu, sempre fez, na procura dos prazeres complexos, para além de teorias e justificações: aproximar, na falta de poder fazer isto de outro modo que não por uma aproximação ilusória, as significações e as sensações que, ao olhar um quadro, o olhar só pode se dar parcialmente disjuntas, ou melhor, encavaladas. Na falta da pedra filosofal, que vocês possuem talvez, o melhor equipamento para se olhar a pintura é o uso do *glissando*: passar de maneira quase insensível, com a ajuda de movimentos sucessivos do olho e das telescopias do raciocínio ou do sentimento, de uma componente a outra, sem que este deslizamento inconfesso possa jamais, salvo na cegueira do prazer, transformar-se em simultaneidade das apreensões nem se consumir em plenitude do olhar.

A experiência da mistura torna-se experiência estética quando a sensação de vertigem produzida pela *incapacidade de sintetizar* encontrar na solicitação intensa de uma mistura por demais rica a força de se transmutar em *ilusão de síntese*, ilusão tão necessária ao prazer artístico quanto as antinomias da *Dialética transcendental* ao prazer da Razão. Pode-se continuar a contar com o espírito - que não é outra coisa que o Entendimento

remisturado com a Razão, desde que se termine de ler a *Crítica da Razão Pura* - para encontrar os meios de escapar, por esta saída grandiosa e enevoadada, da tortura que representa para ele o desejo lancinante de uma *síntese inencontrável*: as sínteses sonhadas fazem os prazeres fortes. O prazer de escapar não é próprio aos prazeres provenientes do olho: encontramos-lo em todo uso das misturas ricas demais. A paixão amorosa em seu culto de Eros ou a “virtuosidade” mística que molda o sentimento religioso fornecem outros exemplos dessas experiências ao mesmo tempo ardilosas e ingênuas cuja degustação plena atrai e produz necessariamente esse excedente de vazio intensamente vivido que a “teoria autóctone” das experiências extremas designa como *senso do divino*.

Aqui evidentemente, os verdadeiros filósofos e os sábios austeros estarão de acordo em concluir que tudo isso é fenomenologia e, o que é o pior, das mais introspectivas. Cumprime confessar, é isto mesmo: uma descrição fenomenológica produz exclusivamente uma compreensão fogo de palha; o efeito da persuasão fenomenológica provém também de um jogo de linguagem. O elogio do “retorno às próprias coisas” só se funda num direito da linguagem cuja regra de base é das mais simples: quando se diz “é assim” e o “assim” funciona, é que isto produz no ouvinte a impressão feliz de que “é assim”. A linguagem faz sentido nesta maneira de produzir o verossímil pela maneira de dizê-lo? Não vamos pensar que uma linguagem da descrição, qualquer que seja, iria tocar, suscitar, despertar uma coisa que, antes de ser dita, cochilava já enrolada em sua verdade muda, na espera da visita encantadora da linguagem. Mas a linguagem está misturada às coisas que ela permite dizer; se são dizíveis numa linguagem é que alguma coisa das coisas tomou o partido dessa linguagem. Para uma coisa “ser assim”, é indissociavelmente “ser assim, porque está dito assim” e “ser um pouco assim”, dito ou não dito, porquanto das coisas humanas só sabemos o que elas são pelos nossos dizeres. Em suma, toda fenomenologia diz alguma coisa dos fenômenos, é o mínimo. No terreno das experiências da arte, a fenomenologia “cultu” ou “indígena” (aqui é mesma coisa) do fenômeno artístico proclama nas formas da admiração estética a unidade que pertence por direito ao dizer da beleza e do sublime; ela grita tão alto que só se ouve a ela; é preciso tolerar que uma fenomenologia de humor venha lhe murmurar que ela não faz justiça ao mais forte golpe entre todos os que a experiência da arte é capaz de dar: conseguir nos vapores da embriaguez a degustação de um conceito fantasma cuja ausência ela elude no momento mesmo em que sente fundir em sua boca o sabor único da unidade.

O olho está condenado a explorar. Como toda coisa do homem, sentido, órgão ou espírito, ele só pode dar um passo após outro; mas pode acelerar o ritmo. A lanterna mágica que permitiria a admiração *uno intuitu*, o *flash* de um prazer sem tempo de pose, a “alegria

PASSERON, Jean-Claude. Prazeres e saberes do olho: confissões de um sociólogo que gosta de pintura. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo 3(1-2): 41-75, 1991.

intelectual” do conceito que diria tudo da experiência estética permanecem tão difíceis de encontrar quanto a máquina do movimento perpétuo. Devemos abandonar as metafísicas cartesiana e bergsoniana às suas nostalgias da intuição: não existe intuição do simples como não há “intuição central”, seja em pintura, seja nas ciências ou na filosofia. Nenhum programa de computador ou mental jamais se escreverá com um algoritmo de um só signo. Não existem óculos mágicos que permitem olhar um quadro como um conceito. O leitor já adivinhou minha escolha final: adotei óculos bifocais, aprecio também o sistema *varilux* que aproxima um pouco mais dos deslizamentos progressivos do prazer.

Tradução: Maria Cristina Lechuga Panella e Inês Oseki-Dépré

Revisão de Tradução: Antônio Flávio Pierucci

Recebido para publicação em julho/1991

PASSERON, Jean-Claude. Pleasures and knowledges of the Eye: Confessions of a Sociologist who Loves Painting. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 3(1-2): 41-75, 1991.

ABSTRACT: In this article his author discusses the growing sophistication, and multiplication of optical equipments (lenses, glasses, binoculars, spyglasses, magnifying glasses, etc.) that take place at the same time that the also growing development of the conceptual paraphernalia of theories of Esthetics, Linguistics, and Visual Arts Criticism. Both movements change the pleasure of looking, and the enjoyment of a painting. The author proposes that the word pleasure is to be taken verbatim, since there are not magical glasses that allow us to look at a painting as though it were a concept. He builds up a descriptive model by expanding the platonic analysis of inner heterogeneity of pleasure to the artistic pleasure, with the aim of interpreting the experience that declares itself and is lived like an artistic experience as the result of a mix of heterogeneous components, whose synthesis is impossible.

UNITERMS: Art. Painting, looking, eye, Optics, Esthetics, esthetic perception, esthetic experience, plastic taste, artistic pleasure, plastic arts, visual arts.

PASSERON, Jean-Claude. Prazeres e saberes do olho: confissões de um sociólogo que gosta de pintura. *Tempo Social*; Rev. Sociol. USP, S. Paulo 3(1-2): 41-75, 1991.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Atrapalhado com tantos óculos, não propus ao leitor, em nota de rodapé, as lentes que permitiriam escrutar os textos que utilizo, nunca de modo irreverente mas algumas vezes de maneira leviana. Deixemos de lado os filósofos que cada um lê como quer. Para falar só da barraca da estética, dei uma olhada nos textos seguintes:

ADORNO, Theodor W. *Aesthetische Theorie*. In: _____. *Gesammelte Schriften*, 1,7. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1970.

BAKHTIN, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978.

BOURDIEU, Pierre. *L'amour de l'art*. Paris, Minuit, 1970.

GOMBRICH, Ernst. *L'écologie des images*. Paris, Minuit, 1983.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit, 1963.

_____. *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, 1973.

KRIS, Ernst e KURZ, Otto. *L'image de l'artiste: légende, mythe et magie*. Paris/Marseille, Rivages, 1987.

LOTMAN, Iouri. *La structure du texte artistique*. Paris, Gallimard, 1973.

MALRAUX, André. *Le Musée imaginaire*. Paris, Gallimard, 1957.

PANOFSKY, Erwin. *L'œuvre d'art et ses significations*. Paris, Gallimard, 1969.

_____. *Essais d'iconologie*. Paris, Gallimard, 1967.

RIEGL, Alois. *Grammaire historique des arts plastiques*. Paris, Kincksieck, 1978.

_____. *Le culte moderne des monuments*. Paris, Gallimard, 1984.

RIFFATERRE, Michael. *Essais de stylistique structurale*. Paris, Flammarion, 1971.

SCHAPIRO, Meyer. *Style, artiste et société*. Paris, Gallimard, 1982.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Leçons et conversations sur l'esthétique*. Paris, Gallimard, 1971.