

## A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E O PRAZER NA INTERAÇÃO COM LINGUAGENS

Professora-Doutora Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

No quadro *As meninas* de Velázquez<sup>1</sup>, o gesto do pintor de afastamento da tela em que trabalha parece indicar tanto um momento de contemplação do objeto de sua *mimesis*, quanto um convite para que o espectador com ele compartilhe a *poiesis*, a *aisthesis*, a *katharsis*<sup>2</sup>. A imagem é capaz de, por si só, suscitar uma espécie de *gestalt*, em que produção e recepção tornam-se cúmplices na arte. Direcionando o olhar para as cenas que dela se avizinham, reconhecemos, no todo, o fenômeno que as mantêm assim tão caras à tradição e simultaneamente tão capazes de desfamiliarizar percepções estéticas, em sucessivos horizontes de expectativa, desde o século XVII até nossos dias.

Longe de nós, lá no Museu do Prado, a tela *As meninas* ocupa a “Província da Beleza” – uma metáfora empregada por Edgar Allan Poe no ensaio “A Filosofia da composição”<sup>3</sup>, e que dela me aproprio pela singularidade com que nomeia a instância da poesia. Retomo-a também pelo desejo de prestar brevíssima homenagem a esse escritor e poeta que nos deixou o legado de uma das mais belas composições da literatura ocidental. Refiro-me, agora, a *O Corvo*, o poema que, por efeito semelhante ao de uma pintura marcada pela excepcionalidade, como a de Velázquez, retira-nos de qualquer “em torno” e nos obriga à pausa, ainda que só silenciosamente

---

<sup>1</sup> Diego Velázquez. *As meninas*; 318x276cm; óleo sobre tela; Museu do Prado, Madri

<sup>2</sup> Hans Robert Jauss, “O Prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis”, in: COSTA LIMA, L.(org.) *A Literatura e o Leitor*. Textos de estética da recepção, RJ: Paz e Terra, 1979, p.43-82. Ibid. Jauss sintetiza assim essas conceituações: “Resumo esta exposição na tese seguinte: a conduta de prazer estético, que é ao mesmo tempo liberação *de* e liberação *para* realiza-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (*poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar sua percepção, tanto na realidade externa, quanto na interna (*aisthesis*); e, por fim, para que a experiência subjetiva se transforme em intersubjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas a serem explicitadas. (p.81). Escreve, ainda, o seguinte trecho: “Designa-se por *katharsis* (...) aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique”.

<sup>3</sup> POE, Edgar. A Filosofia da composição. In: *Poemas e ensaios*. PA: Globo, 1992, p.101-112.

ele seja recitado. Falar de Velázquez ou lembrar *O Corvo* constituem, nesse momento, o meio mais eficaz de os sentidos se deixarem arrebatados pela experiência estética, mobilizados que se vêm pelo quadro e pelo poema. Sabemos todos que prescindimos da obra visível em sua materialidade, para vivenciarmos o momento adicional em que o prazer estético faz com que tomemos uma posição diante do objeto. Mas como esse modo de prazer – o prazer estético –<sup>4</sup> quer sempre a fruição co-participante, a melhor maneira de me deixar entregue a ele é retomar o quadro, na contemplação interessada, própria do campo de que trato, tentando reinstaurar, sua “presença” na mente ou, o que dá no mesmo, fazer do quadro um objeto imaginário. Trata-se, portanto, de uma atitude estética o que me conduz de volta àquele canto esquerdo da tela de Velázquez.

O olhar recusa a fixação inicial em qualquer outra parte da superfície da tela, ainda que ela se desnude por inteira a todo espectador que daí se aproxime. Como se estivesse eu diante da poesia, o impulso de usufruir de tudo de uma só vez cede pacientemente ao gesto que quer também o acompanhamento sintagmático da disposição dos signos visuais. Os primeiros versos do quadro constituem, em minha mente, a cena do pintor e é para este lado que sinto o desejo de me direcionar. Ela, a grande cena, suspende o observador da realidade para a vivência do espanto – um espanto de ordem estética, semelhante àquele provocado pelo movimento das asas do Corvo, a ave de mau agouro, que, na escuridão da noite, bate na porta do quarto do amante de Lenora, anunciando o inevitável da dolorosa separação provocada pela morte. O *nevermore* é a resposta dada tragicamente pelo Corvo num refrão que não se limita à insistência com que se repete. A cada final de estrofe, intensifica-se em significação, a ponto de levar o amante a uma

---

<sup>4</sup> Escreve Jauss, *ibid.*, citando Ludwig Giesz, para diferenciar o “prazer estético” do “prazer elementar”: “O prazer aponta para o objeto de prazer, que é fruído no isolamento; o prazer estético de certa forma elimina este isolamento do prazer (...). Realiza-se assim aquele hiato no decurso do prazer que se descreve como distância estética ou como momento de contemplação.”(p. 75).

espécie de autotortura. Esse é o efeito que Poe quer despertar em seus leitores. Sabemos dessa sua intenção, à medida que, pela metalinguagem do ensaio, nos explica, passo a passo, como se deu o processo de composição de *O Corvo*. E no quadro? Qual o ícone a ser construído a partir do schemata da cena à esquerda?

O pincel longo, suspenso pelo braço, e o corpo recuado num passo para trás sugerem a imagem de um instante em que o artista assim se posicionou para que melhor pudesse avaliar o efeito de nobreza, indispensável para que a pintura, em sua época, ocupasse, de vez, o panteão das grandes artes. A pesquisa historiográfica já nos disse do esforço empreendido por Velázquez para conseguir firmar a pintura como arte liberal e dela retirar qualquer suspeita de status artesanal, um estigma ainda pendente em sua época. Volto ao que considero cena primeira. O momento de pausa do artista na tela entra em compasso de espera com o olhar de prazer intrínseco à etapa do processo de composição. Sendo sempre variadas as interpretações, é possível que outros significados venham aí também se alojar para aqueles cujas percepções elegem essa figura do artista como uma das mais dignas a ser contemplada: o retoque em busca de maior precisão, o instante anterior à tinta de beleza inaugural, a combinação de tom capaz de retirar o automatismo perceptivo, enfim, o tempo em que o pintor interrompe o fazer artístico em busca da mais perfeita forma. Tudo constitui parte fundamental de uma bela pintura. Uma pintura particularizada na inscrição do nome de Diego Velázquez, embora o gênero tenha recebido, em Hegel, uma síntese das mais apropriadas através de uma singular definição de “poiesis”. Disse ele, Hegel, que, pela criação, o artista pode satisfazer a necessidade de retirar *do mundo externo a dura estranheza, a fim de que goze, na forma das coisas, apenas uma realidade alheia a si próprio*<sup>5</sup>. Trata-se de um exercício através do qual o indivíduo atinge um saber, de fluida nomeação, acrescentaria, porque configura-se distante tanto do conhecimento próprio ao campo

---

<sup>5</sup> Jauss (ibid.) , p. 80.

conceitual, quanto daquele outro relacionado às atividades possibilitadoras de objetos reproduzidos em série. É possível ser essa sensação de transcendência, falada por Hegel pela noção de realidade não-familiar, o estado em que nos percebemos envolvidos, quando nos colocamos diante de *As meninas*.

Obviamente não se esgotam aí as *significações despertadas* pela obra do pintor espanhol na percepção estética daqueles que se mobilizam para revisita-la. A produção não dispensa a recepção dos múltiplos efeitos imagéticos. No interior da representação da representação, sustentada por um cavalete que se incumba de dispor a tela de costas para nós, sabemos que o pintor retrata o rei Felipe IV e sua esposa. Movimentando o olhar por outras figuras e intervalos da superfície, descobrimos logo que vários signos se insinuam para os que se posicionam do lado de cá, no pólo da recepção. Pelo passo de recuo, o artista que representa é simultaneamente “modelador” e modelo representado. Mostra-se a nós, espectadores, retrato ele mesmo, como se fizesse um convite para que façamos parte da criação, da aisthesis, da katharsis e daí possamos, com ele, *nos libertar dos interesses práticos e das implicações* cotidianas para atingir o estágio da *liberdade estética em sua capacidade de julgar*<sup>6</sup>. Parece querer que vivenciemos o “vir-a-ser presença” e o “vir-a-ser” deleite. Como se pressentisse a necessidade de bem receber nossa visita a seu ateliê, o pintor se apresenta como um cortesão ricamente vestido e, nessa figura imponente, percebemos logo que, no mesmo olhar de prazer daquele que executa sua arte, insinua-se o orgulho de quem pode desfrutar da intimidade da corte. Qual será o nosso lugar? Como e onde a recepção se alojará na aceitação do convite? A resposta a essas indagações da recepção *reflexiva*<sup>7</sup> conduz nossos olhos para um outro espaço do quadro. Lá, no fundo da tela, onde o retrato dos

---

<sup>6</sup> As palavras em itálico foram retiradas de Jauss (ibid.), p. 81.

<sup>7</sup> A expressão remete para um conceito de Karlheinz Stierle no texto Que significa a recepção dos textos ficcionais in: COSTA LIMA, L. *A Literatura e o leitor*. Textos de Estética da recepção, RJ: Paz e Terra, 1979, p. 133- 188. No entanto, como Stierle emprega “recepção reflexiva” para tratar de textos ficcionais, a apropriação aqui se faz somente, na medida em que ressalta a noção de “pseudo-referencialidade”, condensada em “recepção reflexiva”.

reis se faz duplo pelo reflexo, encontram-se as personagens postadas perto de uma cortina, justo no lugar em que nós, observadores, devemos estar. Através de uma rede de linhas em perspectivas, podemos observar olhares vários, como bem nos ensina Michel Foucault na bela descrição que se segue ao título “Las meninas”, nas páginas de abertura de *As palavras e as coisas*<sup>8</sup>. Por aí, a experiência estética resulta de imagens visuais e poéticas, querendo se fazer valer como forças de mesmo calibre. Se nossa mente, naquele lugar fugidio entre o sensório e o conceitual, for capaz de reter memorativamente os efeitos do texto de Foucault e os do quadro de Velázquez, somos logo arrebatados por dupla sensação de ordem perceptiva. Perpassam, pelos sentidos, a admiração pela técnica perfeita do signo visual de Velázquez e o prazer poético resultante do modo como os signos lingüísticos se combinam, em *forma e substância*, no belo ensaio filosófico-literário de Foucault. Percebemo-nos numa realidade desfamiliarizada, tal qual o pintor e o filósofo que experimentam, cada um a seu modo, o prazer proporcionado pela arte. Deparamo-nos com emoções várias, provocados que somos por palavras e ritmos frasais sonoros, que se juntam, em tempo certo, como se fossem notas de solo e acordes musicais construídos em perfeita harmonia. As páginas do ensaio conduzem-nos a admirar a rede de múltiplos olhares: desde a linha imaginariamente tracejada para ligar o campo de nossa visão ao da representação dos monarcas, passando pela outra que vem de fora, chega aos olhos do pintor e se dobra para atingir a tela escondida, até todas aquelas a mais, cuidadosamente desenhadas pelo texto “Las Meninas”. Algumas só se formam pela imaginação construtiva movida pela leitura dos signos verbais na seleção/cominação do texto de Foucault, como a que liga as figuras dos monarcas ao espelho; outras poderiam receber um outro tipo de pontilhado, ainda que também visualmente

---

<sup>8</sup> FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In: *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. SP: Martins Fontes, 1966, p. 17-33.

fictício, ligando o espaço entre as duas damas de honra e a infanta Margarita. Pela imitação do ensaio de Foucault, permitimo-nos o acréscimo, em forma de *suplemento*<sup>9</sup>, de uma outra visão: a linha pela qual Nicolasito, o bufão da corte, observa o cão adormecido e pisa em suas costas. Desse tracejado, advém um significado marcante da cena, quando verificamos que a espontaneidade do ato do fanfarrão contrasta com a formalidade intrínseca ao ritual da nobreza. O convívio de rei, rainha e infanta com outros habitantes do palácio reveste-se, no espaço de liberdade artística, de atitudes solenes e descontraídas, todas a um só tempo, todas vividas num mesmo lugar. E o homem na escada ao fundo do salão? Quem é ele? É José Nieto. Por ter a importante função de cuidar dos aposentos, o camareiro de maior prestígio da corte, tendo por ali passado, pôde surpreender a intimidade de um dia de ateliê. Tal qual na literatura em que certos signos, apenas inicialmente se revelam como índices para, em seguida, ganharem dimensão estética em função do *valor* resultante da significação formulada em contraste e semelhança com outros signos lingüísticos, esse homem, José Nieto, de início sem importância, aproxima-se, aos poucos, do significado da figura do pintor. Também ele traz a ilusão de um movimento. Tomando como referência outras figuras, ocupa um lugar que só aparentemente poderíamos nomear por marginal. As personagens do quadro, de costas para ele, não percebem sua chegada. O pintor, a futura imperatriz, as damas de honra, a anã, Nicolasito, a freira, o padre, o cão, enfim, todos os que vemos não o vêem, não se importam com sua chegada. No entanto, José Nieto pode ser visto pelo rei e pela rainha, as figuras primeiras da hierarquia na realeza. Felipe IV e a esposa podem vê-lo, como o podem também os espectadores, embora rei e rainha fujam para nós de uma visão ampliada, limitados que se encontram ao ato de posar para o artista. De novo, a leitura depara-se aí com o jogo entre revelar e esconder. Pois é justamente essa situação de simples observador

---

<sup>9</sup> Para aprofundamento do conceito, ver A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. SP: Perspectiva, 1967, p.227-248.

que permite que José Nieto assuma uma função fundamental no quadro: sua silhueta fecha o espaço e insinua que o olhar do espectador deve se voltar para o reflexo do rei e da rainha no espelho. Se nós, observadores e monarcas, ocupamos esse mesmo lugar em função das normas da representação clássica, devemos essa honra, em muito, ao modo como, no quadro, aparece o encarregado dos aposentos do palácio. Apoiando o braço na cortina e vindo do lado de fora, pára num espaço de penetração de uma das principais fontes de luz nessa obra de Velázquez. É ele também então um elemento significativo para que os receptores participem da cena. A timidez de quem parece querer ficar alheio ao convívio de reis e cortesãos é tematizada, na representação, pelo avesso do significado de quem ocupa o lugar recatado. A representação faz de José Nieto a figura que precisa aparecer, que merece ser vista, que deve ser observada. Não é por acaso que, quando o olhar do espectador vai até José Nieto, percebe, nesse trajeto, que o pintor representou um teto em grandes dimensões, criando, assim, a ilusão do espaço. A ausência dos candelabros, verificada somente pelo contraste da presença de suportes vazios, conduzem nossos olhos para o fundo do salão. Esse é um dos belos efeitos de luz e sombra dentre vários outros criados por Velázquez, estratégia típica de sua pintura, já tão reconhecida e celebrizada pela História da arte.

Muito ainda se poderia falar sobre percepções de ordem estético-recepcionais a partir da obra *As meninas*, mesmo que não entrássemos no universo filosófico de Michel Foucault, que vê, especificamente neste quadro, uma obra significativa para ilustrar uma certa concepção de sujeito – na época clássica, como nos ensina Foucault, o homem é o mais digno de ser pensado porque não só domina a representação, como possui o conhecimento de si mesmo e daquilo que é capaz de representar. Deixando, no entanto, essa consideração apenas em sua forma assertiva, volto para o campo da estética que norteou até aqui as reflexões.

Em *As meninas*, a variabilidade de signos em semelhança, em diferença, em oposição, em diversidade suscitaria muitas outras articulações imagéticas, algumas talvez bem semelhantes às que costumamos formular quando interagimos com o discurso literário. Por processo semelhante ao da interpretação lingüística em que (des)cobrimos o literário pela *forma do conteúdo*<sup>10</sup>, recortariamos também semiologicamente, na textura, na cor, na perspectiva, no sombreado, na luminosidade, vários outros significados para falar da apreciação de leitura do signo visual. Limitemo-nos contudo a um breve e último comentário, que merece consideração especial, por nos conduzir a algumas das mais significativas reflexões já feitas sobre a poesia.

Em *Confissões*, de Santo Agostinho, é tratada, como sabemos, a diferença entre a noção de *voluptas*, o uso dos sentidos para o prazer e a de *curiositas*, o uso dos sentidos para a curiosidade. Enquanto a primeira se refere ao belo e harmonioso, a segunda define-se pelo oposto, pelo disforme, pelo que causa horror, como por exemplo a fascinação pelo cadáver mutilado. Olhemos de novo para a tela. Observemos mais atentamente o retrato de Mari-Bárbola, a anã favorita da corte, que se encontra bem atrás do cão adormecido. Seus traços grosseiros, olhar endurecido, traje severo, membros curtos demais embutidos em roupa escura, tudo aí contribui para que se instaure a sensação de repugnância face a tal espécie deformada de natureza humana. Viremos o olhar um pouco mais para a esquerda. A contraface do prazer, embora tenha ele o sentido de mesma moeda, advém da figura de Margarita. A frescura da pele nos cinco anos da futura imperatriz, o tom do cabelo, a cor clara do vestido carregam os sentidos para o prazer da visão harmoniosa, do agradável de se ver, ainda que, na concepção agostiniana, permaneçamos no uso do prazer voltado para as coisas mundanas, ao invés daquele voltado para Deus. O feio e o belo ocupam o mesmo espaço e ambos nos conduzem à *katharsis*. Regozijamo-

---

<sup>10</sup> A *forma do conteúdo* pode ser sintetizada pela seguinte equação: ER (ERC), ou seja, há uma relação (primeiro “R”) entre o plano da expressão (“E”) e o plano do conteúdo (“ERC”) que, por sua vez, pressupõe relação, também, entre expressão e conteúdo. HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. SP: Perspectiva, 1975.



nos tanto com a beleza da infanta quanto com a feiúra da anã. Passam por nossas percepções estéticas tanto a perfeição da escultura de Da Vinci, quanto o horror do alfinete nos olhos na impecável tragédia de Sófocles. Termino com uma citação de Jauss, referindo-se às reflexões de Aristóteles sobre a experiência estética, por um simples, mas profundo apego à origem:

(...) A experiência estética não se esgota em um ver cognoscitivo (aisthesis) e em um reconhecimento perceptivo (anamnesis): o espectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (katharsis). Esta descoberta e justificação do prazer catártico, com a qual Aristóteles corrigia o ‘mecanismo do efeito direto’, sobre o qual Platão apoiara sua condenação da arte, é por certo a herança mais provocante da teoria antiga do poético. Dela se poderia dizer (o que a estética psicanalítica apenas confirmou) que ‘nos deu a única resposta até hoje convincente sobre a questão de por que a contemplação do mais trágico acontecimento nos causa o mais profundo prazer.’<sup>11</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COSTA LIMA, Luiz (coordenação e tradução) *A literatura e o leitor*. Textos de estética da recepção. RJ: Paz e Terra, 1979.
- CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. Tradução Isa Mara Lando. SP: Ática, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. SP: Martins Fontes, 1966.
- GOMBRICH, Ernest H. *Arte e ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1986.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Revisão da tradução Silvana Vieira e Julio Fischer. SP: Martins Fontes, 1994.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. SP: Perspectiva, 1975.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

---

<sup>11</sup> JAUSS, *ibid.* p. 65.