UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

F.F.C.L.R.P.- DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA E EDUCAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

O metafísico no olhar: a pintura na filosofia de Merleau-Ponty

Annie Simões Rozestraten
Orientador: Prof.Dr. Reinaldo Furlan

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da USP, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Ciências, Área:Psicologia

Ribeirão Preto - SP
2005

AUTORIZO A REPRODUÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

FICHA CATALOGRÁFICA

ROZESTRATEN, Annie Simões.
O metafísico no olhar, a pintura na filosofia de Merleau-Ponty. Ribeirão Preto, 2005.
188 p.;30cm

Dissertação, apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto / USP – Dep. de Psicologia e Educação.
Orientador: Furlan, Reinaldo

1. Pintura. 2. Arte e Ontologia. 3. Maurice Merleau-Ponty.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Annie Simões Rozestraten

O metafísico no olhar: a pintura na filosofia de Merleau-Ponty

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da USP, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Ciências, Área:Psicologia

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof(a)Dr(a)_____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a)Dr(a)_____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a)Dr(a)_____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof.Dr. Reinaldo Furlan, por seu fundamental apoio e interesse em orientar e acompanhar atentamente o desenvolvimento deste trabalho, assim como pelas indicações de leituras que sempre acrescentaram muito à minha formação.

A CAPES pela bolsa concedida para a realização desta pesquisa.

Ao Departamento de Psicologia da FFCLRP-USP, por sua organização e pela eficiência de seus funcionários.

À Prof.Dra. Débora Cristina Morato Pinto e à Prof.Dra. Cilene Torres Marques, pela leitura atenciosa, pelos importantes comentários e pelas sugestões que realizaram no exame de quallificação.

A todos de minha família pelo apoio constante em todas as etapas de minha formação.

Nunca tive a idéia de tornar-me um pintor, assim como nunca tive a idéia de respirar...

Se alguma intenção tive, foi a de realizar-me dia a dia.

George Braque

RESUMO

ROZESTRATEN, A. S.**O metafísico no olhar, a pintura na filosofia de Merleau-Ponty.** 2005. 189 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2005.

O objetivo deste trabalho é investigar a questão da pintura na filosofia de Merleau-Ponty. Inicialmente inscrita nos quadros de uma filosofia da existência, e depois, com maior destaque, nos quadros de uma ontologia. A questão da arte, particularmente a pintura, surge como meio privilegiado de investigação das nossas relações mais surdas e secretas com o Ser, ou com isso que Merleau-Ponty chamava de camada pré-reflexiva de sentido de mundo, anterior às teses de nossa linguagem. Isso porque a atividade da pintura revela os meios da visibilidade, que nosso olhar cotidiano deixa para trás e esquece a favor do mundo constituído culturalmente. Ou seja, habitamos um mundo que esquece suas premissas, e a tarefa do pintor, especialmente a de Cézanne, é recuperar o contato do olhar com este mundo inabitual. Nesta relação originária do corpo com o mundo, destaca-se, na obra de Merleau-Ponty, uma nova concepção de profundidade, que não é apenas do espaço, mas do corpo, e também das coisas. Merleau-Ponty apontou para esta noção em seus ensaios sobre arte, na tentativa de recolocar em questão a atividade artística como atividade que revela a implicação entre o mundo percebido e a corporeidade. Percebeu na profundidade a implicação da reversibilidade do corpo: a visibilidade a que se abre o vidente é também a de seu corpo visível, que é ao mesmo tempo vidente e visível, senciente e sensível. O autor afirma que, uma vez que este entrecruzamento está dado, aí estão, igualmente, colocados todos os problemas da pintura. Sendo assim, a pintura revela o enigma do próprio corpo. Minha visão se faz nas coisas e me apreende ao mesmo tempo no meu olhar desdobrado diante de mim, entrelaçamento que possibilita uma visibilidade secreta, ou um duplo carnal. O filósofo desenvolve o termo "carne" para denominar este "entre" o vidente e o visível, abertura de um ao outro, e passagem de um no outro, que define nosso acesso ao Ser. Percorremos algumas questões: entre o mundo percebido e o ato expressivo, o que é a atividade do artista, senão uma coerência com a visibilidade que o provoca e, portanto, que mal se desprende do espetáculo do mundo? Como o pintor ou o poeta expressariam outra coisa senão seu encontro com o mundo? E o que buscam neste encontro, senão uma relação mais verdadeira, sem ser uma verdade que se assemelhe ao mundo, mas coerente em seu encontro, isto é, capaz de expressar o invisível que anima a relação do olhar com a visibilidade, ou do sentir com a realidade? Neste movimento de pensamento, que inicialmente enfatiza uma nova idéia de Razão ou de Verdade através da atividade do olhar, chega-se, por fim, à noção de desejo ou de corpo libidinal. Perceber é desejar, movimento inscrito na abertura do Ser sensível, que inaugura as trocas entre o corpo e as coisas, em que o olhar ou a visibilidade é um elemento privilegiado.

ABSTRACT

ROZESTRATEN, A. S. **The metaphysical in the gaze, the painting in Merleau-Ponty's philosophy.** 2005. 189 p. Masters Dissertation – Ribeirão Preto School of Philosophy, Science and Languages, University of São Paulo, Ribeirão Preto, 2005.

The aim of this study is the research of the problem of painting in the philosophy of Merleau Ponty. Originally enrolled in the frames of an existencialistic philosophy, aferwards it was put with more prominence, in the frame of an ontology.The problem of art, especially of painting, arises as a privileged way of research of our more deaf and secret relations with Being, or wich that what Merleau Ponnty nominated the pre-reflexive layer of the sense of the world, previous to the thesis of our language. This is so because the activity of painting reveals the means of visibility that our daily look leaves behind and forgets privileging the cultural constructed world. In other words, we live in a world that forgets its premisses, and the task of the painter, especially of Cézanne, is to recover the contact of the look on this unhabitual world. In this original relation of the body with the world we may emphasize, in the work of Merleau Ponty, a new concept of depth, that is not only of space, but of the body, and also of the things. Merleau Ponty pointed to this notion in his essays about arts, trying to question again the artist's activity as an activity that reveals the implication between the perceived world and the bodyness. He perceived in the depth the implication of the revertibility of the body: the visibility which opens itself to the beholder is also that of his visual body, which is at the same time beholder and visible object, sensing and sensible. The author states that once this intercrossing is given, all the problems of painting are here placed in the same way. In being so, the painting reveals the enigma of the body itself. My look realizes itself in the things and grasps me at the same moment in my look unfolded in front of myself, this interlinking makes possible a secret visibility or a carnal double. The philosophe develops the term "flesh" to denominate this "between" the beholder and the visible, opening one to the other, giving passage from one to the other, which defines our access to Being. We will deal with some questions: What is the activity of the artist between the perceived world and the expressive act, other then a coherence with the visibility that it causes and, therefore, what harm does come from the spectacle of the world? How the painter and the poet would express other things than their meeting with the world? And in this meeting what they are looking for other than a more true relation, without being a truth which is similar to the world, but coherent in their meeting, this is, capable to express the invisible that cheers up the relation of the gaze with the visibility or of the feeling with the reality? In this movement of thoughts, which emphasizes initially a new idea of Reason and of Truth by means of the activity of looking, one arrives, finally to the notion of desire or of the libidinal body. To perceive is to desire, a movement graved in the opening of sensitive Being, that inaugurates the exchanges between the body and the things, in whicht he looking or the visibility is a privileged element.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 17

PARTE I – ARTE E EXISTÊNCIA
1.Obra de arte e existência 23
1.1.Uma obra a fazer 24
2. Dos sonhos pintados às coisas percebidas 28
3. A experiência primordial 33
3.1.. As dificuldades da primeira fala e a cultura 34
4. Arte e liberdade 39

PARTE II – PINTURA E LINGUAGEM
1. O gesto expressivo e a linguagem 51
2. A significação indireta 53
3. Estilo: uma exigência nascida da percepção 61
4. A arte e o desvelamento de sentido 71
5. O museu e a sobrevida do passado 79
6. As ultra-coisas 91

PARTE III – PROFUNDIDADE
1. Os problemas da pintura: entrecruzamento entre senciente e sensível 95
2. A dióptrica de Descartes 103
2.1. A gravura na análise cartesiana 104
2.2.Visão e união substancial 109
3. A profundidade 115
4. A coisa intersensorial e a expressão 125

PARTE IV – ARTE E ONTOLOGIA
1. Arte e Ontologia 131
2. A profundidade como deflagração do Ser 141
3. A visibilidade na arte 155
4. A crítica à noção de sentir e a unidade da estética 163
5. Figuras da relação entre percepção e expressão: invasão e carne 175
6. Entre conflitos políticos e relações de coexistência: a violência 177
7. Sobre a relação com o outro 180
8. Considerações finais 185

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 187

INTRODUÇÃO

> "De sua parte, o pintor é um homem em serviço, que toda manhã detecta no aspecto das coisas a mesma interrogação, o mesmo apelo a que jamais terá conclusivamente respondido. A seus olhos, a obra não está nunca terminada, mas sempre em curso, de modo que ninguém pode antepô-la ao mundo. Um dia furta-se a vida, falha o corpo; outras vezes, tristeza mais grave, a questão esparsa pelo espetáculo do mundo não mais se pronuncia. Desaparece então o pintor ou torna-se honorário. Enquanto pinta, contudo, fá-lo sempre por ocasião do visível, ou, se for ou ficar cego, deste mundo irrecusável a que acede por outros sentidos e de que fala em termos de vidente. Por isso, seu trabalho, para ele mesmo obscuro, é todavia guiado e orientado. Importa-lhe exclusivamente traçar o sulco já aberto, retomar e generalizar tal inflexão, advinda no canto de um quadro anterior ou em algum instante de sua experiência, sem que possa dizer, não fazendo sentido a distinção, o que dele provém e o que emana das coisas, o que a nova lavra acrescenta às antigas, o que absorveu dos outros e o que lhe é devido".
>
> MERLEAU-PONTY (1960,1984,p.156)

As questões ligadas à arte ocupam um lugar importante no pensamento de Merleau-Ponty. Encontramos referências a ela em vários momentos de seu trabalho; nos primeiros escritos, em uma abordagem mais ligada à filosofia da existência, e nos últimos, um aprofundamento destas reflexões sobre arte em uma perspectiva mais ontológica. O que gostaríamos de ressaltar, em primeiro plano, é que, para este filósofo, o interesse pela arte se dá, acima de tudo, através da atividade do artista: trata-se de tentar se aproximar da experiência da arte por dentro, esta que busca trazer o artista por ele mesmo. Mas se quem escreve é um filósofo, como pode ele tentar se aproximar da atividade do artista?

Enfrentando dificuldades semelhantes às que os artistas enfrentam ao tentarem entender, eles próprios, o que fazem, e também, fazendo de questões do domínio da arte questões de sua filosofia, como meio de perceber entre as duas atividades, não apenas paralelos e semelhanças, mas uma proximidade entre as práticas da arte e da filosofia.

De sua parte, o pintor...

Através da citação com que iniciamos esta dissertação gostaríamos de apontar os principais pontos das reflexões de Merleau-Ponty sobre arte. Em primeiro lugar, podemos perceber que, se a atividade do pintor pode parecer enigmática, e se seu trabalho pode advir das mal compreendidas qualidades de alguém inspirado, esta perspectiva só pode ser a do pintor visto por outros, pois *de sua parte*, ou seja, por ele mesmo, ele é este homem que detecta, diariamente, a mesma questão insinuada nas coisas diante de seu olhar. O pintor percebe na fisionomia do mundo uma interrogação que é matriz de seu trabalho, pois se sente incitado a responder o que o visível lhe demanda; de alguma maneira, a sua obra encontra-se já esboçada na configuração das coisas e é esta que lança ao artista a *incitação imperiosa*[1].

Merleau-Ponty aponta na atividade do pintor uma relação privilegiada com o mundo, pretendida também pela filosofia, e nesta investigação do mundo de que o pintor "fala", está sempre implicado o visível, que, como veremos, ganha na filosofia deste autor uma importância cada vez maior.

[1] *La langage indirect* in *La prose du monde*,1969,p.94.

Outro ponto importante é a atividade do pintor como atividade interminável, e ao mesmo tempo urgente, pois sua obra está sempre "por fazer", está sempre no futuro e jamais se conclui, ou se se conclui nunca é porque encontrou a resposta definitiva, pois não pode acontecer ao artista de responder definitivamente à interrogação do mundo. O que pode ocorrer é que, um dia, o mundo pode não mais apelá-lo, não mais colocar-se-lhe como enigma, e, então, o pintor não mais se motiva - não há mais pintor -, e, como diz o filósofo, esta é morte mais triste do que o dia em que o corpo se retira.

O pintor que sustenta as questões do visível, que pode dizer, como Van Gogh, "*Os ciprestes sempre me preocuparam...*", e terminar a vida, como Cézanne, pintando e considerando todo seu trabalho como meras tentativas de chegar ao final tão procurado, mas inatingível, estes, para quem o trabalho é sempre obscuro, mas não incerto, e que sempre destituem qualquer uma das tentativas de ter, enfim, atingido aquilo que procuram, são os que se entregaram ao *enigma do mundo*, enigma que, mesmo para aqueles a quem a visibilidade não mais se instala como presença muda das coisas, é ainda '*em termos de vidente*' que o mundo se fala nele.

Escreve Cézanne para seu filho poucos dias antes de sua morte, encomendando-lhe duas dúzias de pincéis: "Continuo trabalhando com dificuldades mas, enfim, há alguma coisa. Isso é importante creio. Como as sensações são a base do meu negócio, creio ser impenetrável" (1992,1978,p.271).

Aqui se encontra outro ponto fundamental das interrogações de Merleau-Ponty sobre a arte. Que sensações são estas que alimentam o trabalho da pintura e são impenetráveis? O pintor tem, como diz Cézanne, nas "sensações visuais" as bases de seu negócio, e é na visibilidade que se encontra o modo essencial de seu

aparecer, onde todos os outros se inserem, e é esta visibilidade invasiva que permite ao filósofo falar, mesmo de quem não vê mais, que é ainda pela visibilidade que ele se manifesta e que as coisas o atingem, portanto de um mundo que se manifesta em termos de vidência.

Também nesta passagem citada, além da atividade do pintor por ele mesmo, do visível como o motivo do pintor, e do contínuo fazer da pintura, há a questão da obra de arte. Mas Merleau-Ponty não quer desvendar a obra de arte como Heidegger em *A origem da obra de arte*, embora os dois filósofos concordem que esta é o ponto de partida para uma análise da arte. Para Merleau-Ponty a obra é, como ele diz acima, um sulco aberto pelas obras anteriores, uma obra entre outras obras, onde o que interessa é levar adiante este caminho sempre aberto. Para Heidegger a obra é o desvelamento de uma verdade, que aparece, ou melhor, instala um mundo. Para Merleau-Ponty, como para o filósofo alemão, a obra revela sentidos que atingem uma verdade, mas para ele a obra é, primordialmente, expressão inscrita na reversibilidade do corpo, e como veremos, na experiência da carne, termo muito particular de sua filosofia.

Em relação à atividade do artista, Merleau-Ponty afirma que o trabalho para ele mesmo é obscuro, mas, no entanto, é orientado, pois é em relação ao visível, às suas obras anteriores, às obras de outros artistas que o pintor se orienta. Por isso, se trata-se de investigar a expressão artística em seu acontecer, se busca-se a atividade do pintor por ele mesmo, não se pode distinguir nele, e em seu trabalho, o que emana das coisas e o que vem do pintor, uma vez que ao pintor interessa isto que se anunciou em um trabalho anterior, ou em algum motivo que o solicita, ou em uma pintura que viu, questão que anuncia as relações com a intersubjetividade e com a cultura, também analisadas por Merleau-Ponty.

Entre as várias questões que buscamos analisar nesta pesquisa, especialmente uma mostrou-se fundamental para este estudo. Trata-se de uma nova noção de profundidade que o autor apontou em seus ensaios sobre as artes. Esta noção nos parece central dentro da perspectiva merleau-pontyana, e surge da tentativa de recolocar em questão a atividade artística como uma relação que se dá no mundo, que implica o corpo e seu olhar para as coisas: é na relação entre o vidente e o visível que a noção de profundidade é proposta.

Estas são as linhas principais desta pesquisa, e talvez seja importante, para que fiquem claras as intenções desse trabalho, dizer algo sobre onde tentamos circunscrever esta pesquisa, e apontar os limites deste território que pretendemos adentrar. Em primeiro lugar, a noção de profundidade que Merleau-Ponty vai desenvolver aparece, mais precisamente, em *O olho e o espírito* (1960), e tem como contraponto a profundidade tal como ela foi concebida pela pintura que se utilizava do método da projeção em perspectiva. Percebemos que esta é uma noção que não pode ser facilmente explicitada sem um estudo mais aprofundado da filosofia de Merleau-Ponty, e isto aponta para um primeiro limite: este não é um trabalho que pretende comportar a extensa produção deste filósofo, e não se pode pretender, aqui, esgotar o sentido desta noção, uma vez que a ela estão ligadas outras, como a de "carne" e de "*empiétement*", invasão ou usurpação, que pertencem a um amadurecimento da filosofia de Merleau-Ponty, tema que não desenvolveremos propriamente aqui. Portanto, vamos circunscrever o nosso território, e nos ater, principalmente, aos textos estéticos de Merleau-Ponty. Outro motivo que delimita o campo deste trabalho, além do primeiro motivo já esboçado, é que a obra de Merleau-Ponty é estudada sobretudo por filósofos; a grande maioria dos estudos sobre Merleau-Ponty foi feita por eles; mas é uma

obra que interessa a muitas outras áreas de pesquisa e especialmente a uma, pouco considerada enquanto pesquisa: o campo das investigações artísticas, e para este campo o trabalho de Merleau-Ponty apresenta-se como uma das contribuições mais importantes.

Nesta pesquisa nos basearemos, principalmente, em *A dúvida de Cézanne* (1948), onde a obra de Cézanne e sua vida são vistas em uma análise existencial da produção artística, e na análise da aderência da pintura ao mundo percebido; em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* (1960), onde encontramos a análise existencial do estilo e a proximidade da pintura, este sistema de equivalência "que mal se desprende do espetáculo do mundo", com a linguagem; e em *O olho e o espírito* (1960), que inscreve a pintura e a as artes plásticas em uma perspectiva ontológica, desenvolvida, principalmente, a partir da noção de profundidade.

Tentaremos traçar um percurso passando pelas questões trazidas pelo filósofo nestes textos, sem obedecer, necessariamente, à cronologia dos textos, mas percorrendo as principais idéias desenvolvidas neles. Junto às idéias de Merleau-Ponty, buscamos, também, acrescentar a este trabalho os escritos de artistas, onde percebemos uma reflexão essencial sobre a prática da arte e as questões envolvidas nela, escritos que também foram trazidos pelo próprio Merleau-Ponty em seus ensaios.

A começar por estes em que Cézanne, correspondendo-se com seus familiares e amigos, revela as suas dificuldades na pintura. Vejamos como Merleau-Ponty, entre as cartas, a vida, e as pinturas de Cézanne, percebe que tudo se orienta para esta obra sempre "por fazer".

PARTE I - Arte e existência

1. Obra de arte e existência

Em *A Dúvida de Cézanne,* ensaio publicado logo após a *Fenomenologia da percepção* (1945), percebemos uma aproximação entre a obra de Cézanne e o fenômeno perceptivo, que analisados assim, conjuntamente, ocorrem pela primeira vez na obra de Merleau-Ponty, mas que já se anunciavam em passagens de sua tese[2], onde aparecia a concordância de suas análises da percepção com a pintura de Cézanne. Neste texto, ele ressalta não apenas a incessante investigação que motivou o trabalho de Cézanne, e a coerência de sua pesquisa pictórica ao fenômeno perceptivo, mas também a convergência de sua vida para este trabalho, isto é, a relação entre a vida e a obra deste artista, estendendo sua análise para desenvolver como nesta relação se inscreve a questão da liberdade.

1.1. Uma obra a fazer

Cézanne, o pintor recluso, que só e obstinado tentou voltar-se para a investigação da natureza e percebeu que a obra que ansiava fazer estava tão próxima do fenômeno perceptivo que lhe bastavam algumas paisagens, uma simples montanha, alguns modelos dotados de paciência para mais de cem sessões para um retrato, em geral, seus familiares, e frutas e objetos que arranjava cuidadosamente para as naturezas-mortas. Ancorado nestes simples motivos, queria fazer algo de sólido como as obras dos museus, e dizia, revelando que sua ambição não era modesta, que queria espantar Paris com uma maçã.

A angústia de Cézanne acompanhou toda sua obra, angústia por não saber se teria atingido, ao final de sua vida, a obra que desejava ter feito, e mesmo, se esta não seria fruto de algum distúrbio visual, se, como diz Merleau-Ponty, um acidente do corpo não teria imprimido à obra um caráter duvidoso. Cézanne permanece a vida toda desconfiado de seus progressos, duvida de sua orientação nos estudos e procura provas de seu valor trabalhando incessantemente e recolhido em sua solidão. Só teve o reconhecimento que merecia ao final da vida, mas isto, para ele, também não foi motivo de conforto, pois não abandona sua indagação até seus momentos finais. Diz em uma de suas cartas: "A provação dos outros é um estimulante do qual às vezes é bom desconfiar" (1992,1978,p.243).

A obra que desejava fazer já se anunciava em sua juventude, e conhecemos este desejo mais por suas correspondências do que pelas telas um

[2] *Fenomenologia da percepção*(1945) tese de doutorado de Merleau-Ponty.

pouco desajeitadas do início de sua carreira. Em seus escritos, podemos perceber que Cézanne procurava por algo ainda não expresso, e, em suas primeiras pinturas percebemos um pintor em formação, e ainda desorientado com os meios de expressão da própria pintura.

"Paul pode ter o gênio de um grande pintor, ele jamais terá o gênio de o ser" (in BECKS-MALORNY,2001), diz Zola, que conhecendo desde a infância o temperamento de Cézanne, não acreditava que ele fosse capaz de superar as dificuldades do trabalho, e da vida de artista, desembaraçar-se das circunstâncias familiares e orientar-se para a pintura. No entanto, é ele quem estimula Cézanne a ir estudar pintura em Paris. Com vinte e dois anos, Cézanne parte para a capital, mas sente-se pouco entusiasmado com esta mudança. Na capital, foi duas vezes reprovado no exame da Academia de Belas Artes, onde circulavam os aspirantes ao neoclassicismo de Ingres. Foi lá, também, que teve contato com os impressionistas e pode freqüentar a Academia Suíça, onde pagava uma pequena taxa mensal para trabalhar no ateliê, que dispunha de um modelo vivo. Parece que seu maior ganho, nestes anos, são suas idas ao Louvre, onde realiza inúmeros estudos de obras que admirava. Depois dos inúmeros fracassos que se sucederam na capital, volta para o sul da França. Em 1870, ignorando a ordem de mobilização para a guerra franco-prussiana, retira-se para Estaque, uma aldeia de pescadores próxima de Marselha, onde pôde pintar.

Merleau-Ponty inicia o ensaio com as dificuldades de Cézanne, que são colocadas como o fundo sobre o qual Cézanne construiu sua obra: o da incerteza. O filósofo ressalta as dificuldades do pintor, seu caráter ansioso, os desencontros de sua vida afetiva, suas "fraquezas" que o levam de volta ao ambiente familiar de sua infância. O primeiro movimento é o de analisar a vida de Cézanne, que, como

a intenção de sua obra revela, não se dirige diretamente aos outros, uma vez que o movimento interminável de sua investigação artística e a aderência de sua obra ao mundo percebido não permitiam a este homem obstinado muitos contatos; mesmo suas relações com sua mulher e seu filho se afrouxam com o tempo, e seus contatos sociais tornam-se cada vez mais raros.

As dificuldades que Cézanne enfrentou em suas relações, sua fuga da "convivência" e sua aversão aos encontros de artistas podem dar indícios de uma esquizoidia. E este mesmo caráter seria o responsável pela alienação de Cézanne em obras que buscavam pintar um mundo puramente visível, a razão de sua entrega ao estudo da natureza, encontrando no mundo visível a possibilidade de escapar do mundo humano, livre de todos os psicologismos e sem emoções. Diz o pintor em uma de suas últimas cartas ao filho: "Quanto a mim, devo permanecer só, a astúcia das pessoas é tal que eu jamais conseguiria escapar-lhes: é o roubo, a jactância, a presunção, a violação, o embargo de nossa produção, e no entanto a natureza é linda"(1992,1978,p.269).

Se, neste ensaio, a primeira aproximação com Cézanne é uma descrição de sua vida e de seu caráter, é justamente para limitar esta perspectiva de aproximação. Esta não é, para Merleau-Ponty, um caminho suficiente para determinar seu sentido, como percebemos na frase: "O sentido de sua obra não pode ser determinado por sua vida" (1984b,p.114).

Se isto é verdade, sua obra está despregada de sua vida? Que pintor é este que, como sabemos, era avesso aos encontros e às pessoas? Sua obra se constrói independente de sua vida, e como pode parecer para alguns, independente de todo o contexto social onde Cézanne viveu?

Não se trata disto, mas sim de perceber, inicialmente, que olhar o trabalho de Cézanne por este viés é retirar de sua obra significações próprias, e tentar encontrar em sua pintura a descarga de seu psiquismo. Zola não acreditou que este gênio de grande artista pudesse realizar-se em obra. Foram comuns, e muito duras, as críticas às suas obras, e estas se apoiaram freqüentemente em seu temperamento e em suas correspondências, onde expressava suas dificuldades e aflições sobre suas pequenas conquistas. Muitos críticos, e mesmo Zola, tomam o homem antes do pintor, e recorrem a suas dificuldades na vida para explicar sua pintura.

Se sua vida não esclarece sua obra é porque entre as duas a relação é circular, porque a obra que almejava fazer não poderia ser feita sem as condições que esta obra a fazer também imprimiu à própria vida.

Não é sua esquizoidia a única perspectiva que alimenta sua pintura e torna sua interrogação à visibilidade do mundo uma fuga de sua humanidade. Também, afirma Merleau-Ponty: "não o conheceríamos melhor pela história da arte, isto é, reportando-nos às influências (...) aos procedimentos de Cézanne ou até a seu próprio depoimento sobre sua pintura" (*Ibid*.p.114).

Como podemos nos aproximar de Cézanne? Se não pelos acontecimentos de sua vida, menos ainda pelas influências que sofreu, por suas declarações, ou relatos de pessoas que o conheceram. Somente em sua obra vamos encontrar o pintor, e a partir dela suas prováveis influências e relações com o modo como encaminhava sua vida.

2. Dos sonhos pintados às coisas percebidas

Suas obras iniciais são “sonhos pintados”, devaneios, temas retirados de outras pinturas; o tratamento de suas primeiras telas revela gestos e pinceladas carregadas de sentimentos, traços escuros e formas retorcidas, formas estas que não procuram uma relação direta com o aspecto visível das coisas, mas antes, como diz Merleau-Ponty, com sua “fisionomia moral”(1984b,p.114).

Em contato com outro pintor, Pissarro, ele passa a trabalhar partindo da observação da natureza e desta posição jamais conseguirá sair, ou melhor, percebeu que não tinha saída.

É sem dúvida significativo que a pintura de Cézanne se volte para a natureza a partir de seu contato com o impressionismo e, sobretudo, com a pintura de Pissarro. Para os impressionistas - nem todos, mas de forma geral -, tratava-se de investigar o efeito da sensação visual, ou seja, em como os sentidos são atingidos pelas cores, tons e luzes. Por isto, são comuns os temas onde as formas se diluem, onde os contornos não necessitam ser precisos, e as coisas aparecem diluídas em uma única tonalidade dominante.

Antes de impressionistas - nome que lhes foi atribuído posteriormente por um crítico - estes artistas eram pintores; uniram-se primeiramente por discordarem dos padrões vigentes nos salões de arte de Paris no século XIX, e perceberam, através da influência de outros pintores paisagistas, que precisavam criar um olhar para as coisas longe dos moldes acadêmicos da arte.

O movimento impressionista explicitou a questão do olhar. De certa forma, foi com a proposta de trabalhar a partir da natureza que surgiram, de maneira mais clara, as diferenças entre os pintores. Percebeu-se o que sempre ocorreu, mas que

ficou velado pelos moldes acadêmicos da arte, que a pintura se forma no olhar. Isto abriu a possibilidade para a existência de pintores tão diferentes como Van Gogh, Cézanne e Monet; todos se iniciaram influenciados pelo Impressionismo e seguiram caminhos quase opostos que direcionam toda a arte do século XX.

Retrospectivamente os impressionistas são mais impressionistas do que em sua época, a história permite-nos agrupá-los em uma forma comum de tratar a pintura, mas ao contrário disto, o que a idéia deste movimento enfatiza é a possibilidade de, pela proximidade das pesquisas dos pintores, ressaltar as diferenças. Cézanne é um dos que partindo desse movimento, vai em busca de sua forma de pintar. No entanto, a arte para este pintor não deve se dirigir pelo efeito visual, a sensação luminosa que "abandona" os objetos, pasteurizando sua forma no efeito atmosférico da luz. Cézanne quer pintar as coisas em sua solidez, quer sentir a materialidade, e não uma imagem como a que se forma na retina quando abrimos os olhos. Este pintor diz que seu contemporâneo Monet era só olho, e acrescenta, "mas que olho". Cézanne queria as coisas em seu formar-se, buscava "a ordem nascendo por organização espontânea"(MERLEAU-PONTY,*Ibid*.p.116). Enquanto a pintura de Monet vai cada vez mais tomando a dimensão da tela, ou seja, vai se fazendo plana e afirmando o valor bidimensional da superfície. Cézanne, como o afirma Giacometti, passou a vida procurando a profundidade.

Partindo da investigação da natureza, Cézanne pôde dominar seu gesto romântico sem deixar-se levar pela diluição das formas e decomposição do tom local como os impressionistas; estes privilegiavam uma relação de vibrações pelo uso das cores complementares que garantiam "uma verdade geral da impressão"(*Ibid*.p.115); Cézanne, com seus azuis e verdes, mas principalmente com suas cores quentes e o negro, buscava restituir a materialidade das coisas.

Sua construção pela cor tentava traduzir a solidez, o peso, e não a atmosfera que envolve tudo com uma modulação que valoriza a difusão causada pela luz, criando uma integração das coisas por algo que as envolve externamente, como um véu; Cézanne procurou romper este invólucro luminoso para encontrar a luminosidade de cada coisa.

3. A experiência primordial

Cézanne dizia que os clássicos faziam quadros, amparavam suas pinturas em algo que acreditavam dominar, ou "substituíam a realidade pela imaginação e pela abstração que a acompanha" (MERLEAU-PONTY,1984b,p.115), ele tentava um pedaço da natureza.

Abandonando as linhas de contorno como limites dos objetos, priorizando a modulação pela cor e revendo as noções da perspectiva, Cézanne entregou-se ao que Émile Bernard chamou seu suicídio, pois "visa a realidade e se proíbe os meios de atingi-la" (*Ibid*.p.116).

Visto assim, pode-se dizer que existe um paradoxo em seu trabalho, buscar a realidade sem abandonar as sensações. No entanto, não se trata de esquecer toda a tradição pictórica de séculos anteriores, mas confrontá-la com a natureza de onde esta se originou, portanto seu trabalho é anterior a qualquer paradoxo, - trata-se da necessidade de criar uma outra ótica, uma ótica própria. "De nada adiantaria aqui opor as distinções do corpo e da alma, do pensamento e da visão, já que

Cézanne se volta justamente para a experiência primordial de onde estas noções se extraem e onde se apresentam inseparáveis"(*Ibid*.p.118).

Quando Émile Bernard pergunta a Cézanne se, em sua pintura, tratavam-se das sensações ou da inteligência, responde Cézanne que gostaria de uni-las e que "A arte é uma apercepção pessoal. Coloco esta apercepção na sensação e peço à inteligência para organizá-la em obra"(*Ibid*.p.116). Merleau-Ponty transcreve estas falas de Cézanne, e ressalta que, justamente, por ser pintor, ele atribui às palavras "sensibilidade", "sensações" e "inteligência" noções comuns e próprias a um pintor. Não se trata de fazer escolhas entre uma ou outra, mas de entregar-se à experiência primordial de onde estas noções se extraem.

> "Ao invés de aplicar à sua obra dicotomias, que aliás pertenciam mais às tradições de escola que aos fundadores - filósofos e pintores – destas tradições, mais valeria mostrar-se dócil ao sentido próprio de sua pintura que questioná-las. Cézanne não acha que deve escolher entre a sensação e o pensamento, assim como entre o caos e a ordem.(...)Para ele a linha divisória não está entre "os sentidos" e a "inteligência", mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das idéias e das ciências.(...) Cézanne nunca quis "pintar como um animal", mas recolocar a inteligência, a perspectiva, a tradição em contato com o mundo natural que estão destinadas a compreender, confrontar com a natureza, como disse, as ciências "que dela vieram"(MERLEAU-PONTY,1984b,p.116).

3.1. As dificuldades da primeira fala e a cultura

Merleau-Ponty diz que artistas como Cézanne, Balzac, Mallarmé, antes de tomarem suas obras como derivadas de uma cultura, falam "como o primeiro

homem falou e pintam como se nunca se houvesse pintado"(1984b,p.120). Não se trata de tentar encontrar aqui alguma forma de primitivismo, mas sim uma experiência que retome o contato bruto com as coisas, que o filósofo aproxima da experiência da fala. Merleau-Ponty destaca, em *A Dúvida de Cézanne,* que o artista, não se contentando em ser um homem cultivado, tenta inaugurar uma nova relação com esta tradição.

Se Cézanne, ao final de sua vida, ainda permanece em dúvida sobre a importância de seu trabalho, esta dúvida não é unicamente devido ao seu caráter ou às contingências em que viveu - incluído aí o pouco reconhecimento que teve enquanto estava vivo -, mas a dúvida da própria realização.

O exemplo de Frenhofer, personagem de Balzac em *Le Chef D'Oeuvre Inconnu* (1831), traduz esta questão da "realização" da arte. Nesta obra três pintores, no ateliê de um deles (Frenhofer), tratam de temas da pintura. Quase ao final da narrativa, os dois pintores visitantes se deparam com uma tela bastante incomum, pois "nada" aparecia, e então Poussin diz que só vê ali cores confusamente amontoadas, e colocadas ali por muitas linhas estranhas que foram aplicadas umas sobre as outras formando uma "muralha de pintura". Mas enfim, depois de observar por um tempo a tela, surge aos olhos dos pintores um pé, "Eles ficam petrificados de admiração diante deste fragmento que escapou a uma inacreditável, a uma lenta e progressiva destruição. Este pé aparecia ali como um torso de alguma Vênus em mármore de Paros que surgiria entre os escombros de uma cidade incendiada" (BALZAC,1831,1985,p.154).

Uma tela tomada pela pintura, uma obra que o pintor não revela; como se ali pudesse haver algo ou não haver *nada*; esta realização, mais do que presente nos quadros da cultura, dá-se na tentativa de refazê-la em seus fundamentos.

Cézanne identifica-se com o pintor de Balzac, e a obra de Frenhofer traz entre outras questões, a do inacabamento da obra, como uma dimensão da pintura moderna, mas também e, principalmente, como o processo contínuo do pintor com sua obra, sua dúvida em relação à sua realização.

A cultura, nesta análise de Merleau-Ponty, antes de fornecer um sentido positivo, encerra um certo terreno cultivado por uma cultura que necessita ser reformulada, reinaugurada, e o artista não faz isto se colocando fora dela como um primitivo, mas assumindo-a e fundando-a novamente. Reformulando a pintura ou a literatura, pode aparecer aí uma expressão antes ignorada, uma obra desconhecida como a de Frenhofer, onde o artista revela algo ainda não dito, e isto, mais do que originalidade no sentido do ainda não visto, porque novo e diferente, revela um sentido de retorno às origens do próprio movimento de expressão no seu contato com as coisas.

Cézanne, em toda sua busca por uma arte que se revela como a tomada da percepção em sua origem, não deixava de afirmar que gostaria de fazer algo de sólido como a arte dos museus, e que era preciso refazer Poussin a partir da natureza. Portanto, sua atividade não contraria a idéia de cultura, tampouco o artista se "contenta em ser um animal cultivado", pois sua expressão não é precedida por um pensamento claro que busca expressar; apenas depois da execução a obra pode revelar que "se deveria detectar ali antes alguma coisa do que nada" (1984b,p.121).

Em outros termos, o artista volta-se para esta experiência primordial da atividade artística, experiência "muda e solitária sobre que se constrói a cultura e a troca de idéias, o artista lança sua obra como o homem lançou a primeira palavra, sem saber se passará de grito, se será capaz da destacar-se do fluxo de vida

individual (...)"(MERLEAU-PONTY,*Ibid*.p.120). Percebemos, então, que o sentido da vida de Cézanne é inseparável da intenção de sua obra; sua solidão, sua dúvida, não são apenas decorrentes do seu temperamento ansioso, mas também fazem parte do seu projeto artístico, um motivo circulando e alimentando o outro segundo exigências próprias, retomados, portanto, segundo uma lógica de implicação e enriquecimento mútuos, e não de simples derivação de um no outro. Ou seja, para pintar o que pintou, para reformular a pintura, também era necessário viver desta forma, era preciso entregar-se ao trabalho e viver para ele, e encontrar na arte a possibilidade de sua existência, justamente porque não se contentava em ser mais um pintor, mais um cultivado. Quando seu amigo Émile Bernard pergunta se o que pintava se organizava pela inteligência, Cézanne responde que deveria se inclinar à inteligência do Pater Ominipotens, e, como diz Merleau-Ponty, intencionava um Logos infinito, e acrescenta: "Achou-se impotente porque não era onipotente, porque não era Deus e queria, contudo, pintar o mundo, convertê-lo integralmente em espetáculo, fazer **ver** como nos **toca**"(MERLEAU-PONTY,*Ibid*.p.121). Cézanne entrega-se ao mundo visível, busca com sua pintura o sentido que se entranha na percepção das coisas, mas esse sentido, esta febre vaga antes da obra feita, não está simplesmente escondido em sua vida, em seu modo de ser e olhar para as coisas: o sentido só se revela na realização da própria obra.

Em geral, os comentários que relacionam o sentido da vida de um artista com sua obra ocorrem depois da obra feita. Representam, pois, mais um retrospectivismo do que a apreensão do sentido da vida em ato, em acontecimento. Porque, se a vida de Cézanne, isto é, suas questões, embaraços ou dificuldades na relação com o mundo e os outros, direcionam suas atividades,

sobretudo seu trabalho, impondo-lhes certa tonalidade afetiva, isto é, um certo sentido de ser no mundo, ela só o faz enquanto exigência de realização de uma solução que, por se tratar do sentido da própria vida, só pode significar levá-lo para mais além.

Em outros termos, não se pode atribuir a obra de Cézanne a seu modo de ser; é evidente que ele participa da obra, mas só enquanto proposta de algo, e enquanto proposta, esse sentido ainda é indeterminado, algo a que o artista não tem acesso antes de realizar seu trabalho, porque, mais do que oculto, esse sentido encontra-se inacabado. O que nos permite pensar com Merleau-Ponty, invertendo a lógica comum da relação entre vida e obra, que esta obra que Cézanne desejava também constitui um modo de vida para Cézanne. Não se pode atribuir ao artista um trabalho que resulte de sua vida, mas sim uma vida que também resulta da intenção de seu trabalho. Se, de algum modo, em Cézanne existiam condições prementes, certos "dons" para ser pintor, isto só participa da obra na medida em que a sua realização revela isto que antes apenas se anunciava de forma esparsa e indeterminada.

Como diz Merleau-Ponty, se a vida de Cézanne parece-nos trazer em germe sua obra é apenas na obra que isto se revela a nós; dependemos da obra para pensar desta maneira e, portanto, diz Merleau-Ponty: "As criações do artista, como aliás as decisões livres do homem, impõem a este dado um sentido figurado que antes delas não existia"(*Ibid*.p.121). Introduz-se, então, a questão da liberdade na parte final do ensaio *A Dúvida de Cézanne*.

A questão da liberdade é desenvolvida, aprofundando o que se desenvolveu anteriormente, na *Fenomenologia da percepção,* tendo como contraponto o pensamento de seu contemporâneo Jean-Paul Sartre. Apesar de não

explicitar no texto, sua oposição à idéia sartriana de liberdade, é com este filósofo e interlocutor fundamental que Merleau-Ponty dialoga, não só aqui, mas em grande parte de sua obra.

4. Arte e Liberdade

A frase "esta obra a fazer exigia esta vida", revela o sentido da comunicação entre arte e liberdade: a exigência da obra está de tal forma estendida na vida que estas duas tornam-se uma "*única aventura*".

> "Há um intercâmbio entre a constituição esquizóide e a obra de Cézanne porque a obra revela um sentido metafísico da doença – a esquizoidia como redução do mundo à totalidade das aparências estáticas e suspensão dos valores expressivos -, porque a doença não mais é, pois, um fato absurdo e um destino para se tornar uma possibilidade geral da existência humana, quando enfrenta de maneira conseqüente um de seus paradoxos, o fenômeno da expressão, e já que neste sentido, enfim, não há diferença entre ser Cézanne ou esquizóide" (MERLEAU-PONTY,1984b,p.122).

Para Cézanne as coisas estavam ali, as naturezas-mortas, as pessoas, as paisagens, tudo proposto no mundo, convidando-o ao trabalho expressivo de suas pinceladas minuciosas e de suas construções elaboradas. Há um sentido que apenas um caráter esquizóide pode revelar, um mundo onde as coisas não

convidam a comunhões animistas, nem querem ser formas expressivas porque tomadas por valores como a luz, o vento ou uma certa atmosfera. Diz Merleau-Ponty:"O sentido que Cézanne em seus quadros dará às coisas e aos rostos propunha-se-lhe no próprio mundo que lhe aparecia, nada mais fez que o liberar, são as próprias coisas e os próprios rostos tais quais via que pediam para serem pintados e Cézanne não disse mais do que queriam dizer" (*Ibid*.).

Mas se são as coisas e os rostos tais como se mostravam ao pintor, onde fica o pintor? Se ele nada mais faz do que atender ao apelo das coisas para serem pintadas, o que nele podemos dizer que é deliberado? Esbarramos então, novamente, na questão da atribuição da arte moderna a uma subjetividade, como afirmava Malraux.

No percurso de Cézanne podemos perceber uma certa inquietude, algo que não vai bem e que encontra "repouso" quando começa a pintar; não podemos, no entanto, dizer que o projeto de pintura de Cézanne é o mesmo para todo artista; há aqueles que atingem certa maturidade e trocam a investigação pela exploração de uma linguagem que aprenderam bem, seus modos tornam-se repetitivos e o estilo os aprisiona.

Mais ainda, sem o percurso de uma vida não se pode perceber anteriormente o que em nós é projeto; se tudo nos parece já designado é porque olhamos um passado onde buscamos as amarras do tempo presente. Como percebemos em nossas vidas o que nos é dado e o que nos é criado?

Diz Merleau-Ponty:

> "Verdade é que condições de existência só podem determinar uma consciência por intermédio das razões de ser e das justificações que a si mesma se dá, que só podemos ver diante de nós e sob o aspecto de **fins o que nos é**, de tal modo que nossa vida toma sempre a forma do projeto ou da

> escolha e assim nos parece espontânea. Mas dizer que acima de tudo somos o desígnio de um futuro implica dizer que nosso projeto está já designado com nossas primeiras maneiras de ser, que a escolha está já feita em nosso primeiro sopro. Se nada nos constrange do exterior é porque somos todos nosso exterior ”(1984b,p.122).

Merleau-Ponty assinala justamente a indistinção destes aspectos; não há como distinguir o dado do criado, daí sermos todo o nosso exterior uma vez que nada nos constrange do exterior. O projeto de que participamos ocorre em nossas vidas como possibilidade de algo a ser vivido, apenas como possibilidade. “ A liberdade de Cézanne não está desenraizada. É a decisão selvagem de liberar as coisas para que digam o que queriam dizer, se Cézanne não transformasse seu temperamento em obra”(CHAUI,2002,p.174).

É interessante que Merleau-Ponty toma, então, o ensaio de Freud *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci* (1910), como contraponto da sua análise da relação entre vida e obra em Cézanne.

A análise de Freud dirige-se a uma nota de Leonardo onde ele interrompe seus estudos sobre os vôos dos pássaros e descreve uma de suas primeiras recordações de infância: um abutre teria pousado em seu berço e lhe tocado a boca com a cauda por diversas vezes. Em vista desta recordação Leonardo afirma: “parece que fui destinado a ocupar-me especialmente do abutre, pois uma das minhas primeiras recordações ...”(1984b,p.123). Em uma pintura de Leonardo, *Santa Ana, a Virgem e o Menino*, alguns acreditam que as dobras do manto sugerem um abutre em posição oposta à do Menino.

Além destes dois fatos, a nota e a pintura, que não têm relação aparente entre si, há ainda o fato de que o abutre é símbolo da maternidade para os egípcios e, para o cristianismo, da virgindade: abutres seriam fêmeas e fecundam-se sozinhas, ou melhor quem as fecunda é o vento. Esta lenda era conhecida e usada

pela igreja cristã para convencer os incrédulos de que a fecundação divina também acontecia na natureza. O texto de Freud ainda parece conter um erro de tradução do nome do pássaro, pois o pássaro a que Leonardo se refere não seria um abutre. Mas o que interessa aqui, é que tudo isto, junto, permitiu a Freud fazer uma análise da biografia de Leonardo a partir de sua obra e anotações.

Leonardo separa-se de sua mãe aos cinco anos e é acolhido na casa de seu pai e de sua esposa onde é criado. Este período em que vive na companhia de sua mãe, e o rompimento drástico desta relação teria deixado marcas profundas na personalidade de Leonardo. Na vida do artista não aparecem relações com mulheres, e em suas anotações constam sobre sua mãe apenas os gastos com o enterro, assim como gastos com vestimentas para dois de seus aprendizes - um material rico para as interpretações de Freud.

O Leonardo que Freud revela em seu texto permanece inalterado por sua vida adulta, fiel a estes quatro anos em que viveu abandonado pelo pai no acolhimento materno; é como se nada se transformasse em Leonardo.

Freud ressalta que mesmo adulto brincava de assustar os colegas com um lagarto que ele havia transformando em um pequeno monstro acrescentando outras peles; criou para o animal asas que continham mercúrio e que se agitavam com o andar do lagarto, entre outras estranhezas.

Estas particularidades de Leonardo, sua potência intelectual, seu hábito de não terminar algumas obras, seu obstinado conhecimento de tudo, todas estas características permitem a Freud concluir que Leonardo em sua infância não conheceu a intimidação da autoridade paterna e nem seu acolhimento; retirado do acolhimento materno para a casa do pai, nutriu pela vida o desejo de conhecimento e investigação do mundo. Investiu, então, suas observações na

descrição do mundo, desenhando e anotando as coisas mais variadas, desde desenhos de anatomia até estudos das nuvens; seus desenhos de atos sexuais reduzem-se a cortes de anatomia. Leonardo transformou-se em um excesso de liberdade intelectual. Sem afetos realizados, apenas pôde amar sua mãe; mesmo seus aprendizes, pelo quais nutria algum afeto, não aparecem em seus escritos a não ser por terem trazido alguns gastos a Leonardo; soma-se a isto o fato de que o artista teria sido acusado de sodomia.

A análise de Freud da vida de Leonardo se dá a partir da pintura de *Santa Ana, a Virgem e o Menino*, seus desenhos e escritos, e suas anotações com gastos que não parecem ter para Leonardo o sentido de um diário de sua vida íntima. As conclusões a que chega Freud revelam mais a tentativa de inserir a vida de Leonardo na teoria psicanalítica do que perceber entre a obra e a vida elos que certamente existem, mas que não se revelam como efeitos cujas causas encontram-se ocultas na vida do artista.

Freud interpreta o relato da recordação de infância de Leonardo, mais provavelmente uma fantasia, como um desejo homossexual de felação, que por sua vez remete à relação com a mãe, uma vez que este abutre que lhe toca a cauda com a boca vem colocar-se de maneira camuflada no manto de Santa Ana, como símbolo do seu período de lactente. Apesar da crítica a este ensaio de Freud, no sentido de apontar para o caráter arbitrário de suas interpretações, Merleau-Ponty não deixa de apontar para o valor positivo da psicanálise, uma vez que tenta penetrar nesta complexa relação entre o passado e o presente. “Como negar que a psicanálise nos ensinou a perceber, de um momento a outro de uma vida, ecos, alusões, retomadas, um encadeamento de que não ousaríamos duvidar, houvesse Freud elaborado corretamente sua teoria? ” (1984b,p.125)

Se no abutre que se esconde no manto de Santa Ana quisermos ver o símbolo desta recordação infantil, estaremos atribuindo a este uma conseqüência direta de sua infância, mas esta é uma interpretação entre outras possíveis.

É certo que o passado, mais propriamente a infância, prepara uma situação de vida, uma contingência da qual não saímos nunca definitivamente; mas também é certo que não nos determina, criando, antes, uma situação que pode ser vivida de uma maneira ou de outra. A contingência de vida não se revela como uma força anônima em nossos atos, nem como um imperativo de nosso futuro. Se nesta vida quisermos ver Leonardo destinado a se ocupar do abutre desde o berço, isto só se passa para ele a partir de seus desenhos e escritos, muitos dos quais se ocupavam do estudo do vôo dos pássaros; se Leonardo nos revela sua recordação, não podemos, no entanto, nos esquecer de que este mesmo Leonardo projetou máquinas voadoras, que as primeiras asas-delta foram desenhadas por ele, assim como outras máquinas que revelam, antes de sua recordação do abutre, seu desejo de voar. Assim, o sentido que as contingências adquirem na vida, só adquirem enquanto transformadas. Ou seja, no caso de Cézanne ou Leonardo, a partir de suas obras.

> "Assim, as 'hereditariedades', as 'influências' – os acidentes de Cézanne – são o texto que, de sua parte, a natureza e a história lhe doaram para decifrar. Proporcionaram apenas o sentido literal de sua obra. As criações do artista, como aliás as decisões livres do homem, impõem a este dado um sentido figurado que antes delas não existia.(...) Tema obrigatório no início, eles só são, recolocadas na existência que as envolve, o monograma e o emblema de uma vida que se interpreta a si mesma livremente" (MERLEAU-PONTY,1966,p.34)[3].

[3] Parágrafo traduzido a partir do original francês, *Le Doute de Cézanne* in *Sens et non-sens* (1966).

As contingências de vida não fornecem por si nenhum caminho a ser seguido, nenhuma proposta de obra se antecipa à obra. Se Cézanne, no início de sua carreira parece tão angustiado e não encontra em sua pintura nenhuma grande revelação de algo extraordinário e genial, nenhum talento nato no qual pudesse se acomodar, é porque tinha que inaugurar uma maneira de pintar que fosse fiel ao mundo percebido. Se algo o detinha e incomodava era sua percepção do mundo. E uma vez que estes dados participam de sua obra, uma vez que o pintor Cézanne não se impõe simplesmente ao homem que foi, uma vez que sua obra não ultrapassa sua vida mas realiza-se nela, vida e obra são uma única e mesma aventura, e se na obra pode figurar algo da forma de sua existência, a obra pode trazer um sentido metafísico à existência deste homem esquizóide. Como diz Chaui sobre a potência da obra em revelar o sentido metafísico da vida, "não é destino em absurdo, mas uma possibilidade geral para todo aquele que enfrenta o enigma da expressão"(2002,p.174).

Conclui Merleau-Ponty o ensaio com as seguintes considerações sobre a relação entre obra de arte e existência: "Pode-se pois ao mesmo tempo dizer que a vida de um autor nada nos revela e que, se soubéssemos sondá-la, nela tudo encontraríamos, já que se abre em sua obra" (1984b,p.126).

E em relação à liberdade:

> "É ainda no mundo, numa tela, com cores, que lhe será preciso realizar sua liberdade. Dos outros de seu assentimento deve esperar a prova de seu valor. Por isto indaga o quadro que nasce de suas mãos, perscruta olhares alheios pousados na tela. Eis porque nunca acabaria de trabalhar. Não saímos nunca de nossa vida. Jamais vemos a idéia ou a liberdade face a face" (MERLEAU-PONTY,1984b,p.126).

Valéry, ao contrário de Freud, descreve a partir das obras de Leonardo um homem tomado pela liberdade, um vez que ele parece ter vivido "sem amantes,

sem credores, sem anedotas, sem aventuras"(*Ibid*.p.123), transformou tudo em coisas conhecidas, desvendou os mecanismos, tornou tudo claro e mesmo desprezível. "Nada mais livre, ou seja, nada menos humano que seus juízos sobre o amor, a morte" (*Ibid*.p.123), observa Valéry em *Introduction à la méthode de Leonardo da Vinci, in Variété* (1924). Os desenhos com cortes anatômicos de relações sexuais e seus comentários sobre o ato sexual são de puro desinteresse e até revelam uma certa repulsa, pois é algo tão feio que, diz Leonardo, a humanidade se extinguiria se visse o amor em seu furor. Para Valéry, nada mais livre do que estes meios que Leonardo desenvolveu para tornar tudo conhecido. Tudo o que fez se desenvolve nos modos do conhecimento, mesmo sua arte, "Encontrou a "atitude central" a partir da qual é igualmente possível conhecer, agir e criar, porque a ação e a vida, tornadas exercícios, não são contrárias ao desinteresse do conhecimento"(MERLEAU-PONTY,1984b,p.123).

Merleau-Ponty recorre ao texto de Valéry, e a ele se refere, como este onde a liberdade parece absoluta e se insere sem revelações, e como diz o poeta, "sem abismo aberto à sua direita"(*Ibid.*). Mas há também a recordação de infância em meio aos estudos sobre o vôo dos pássaros, e há o possível abutre no manto de Santa Ana. Portanto, como ressalta de Saint Aubert (2004), pela primeira vez na obra de Merleau-Ponty vem inserida, junto à questão da liberdade, não apenas a infância, mas o próprio nascimento, e coloca a sua posição em defesa de uma idéia de liberdade onde "Sempre há elos, mesmo e sobretudo quando nos recusamos a admiti-los"(*Ibid*.p.123).

Portanto, não há para Merleau-Ponty uma escolha possível entre os dois caminhos apontados por ele neste ensaio, o de Freud e o de Valéry, ambos a respeito de Leonardo - de Saint Aubert aponta para o fato de que, nestes dois

apelos, Merleau-Ponty invoca, sem nomear, a figura de Sartre. Por um lado, Valéry e o conhecimento de tudo, transformando até mesmo o amor em um corte anatômico, portanto livre dos laços de afeto e as confusas relações com o desejo. Mas onde fica a recordação de infância? Ao que tudo indica, mesmo este "monstro de liberdade pura", tem algo de enigmático, recordação ou fantasia. Se não é, como vimos, a análise de Freud que dá a este enigma uma saída razoável, ela aponta, com muita propriedade, para o fato de que sempre há elos, mesmo se nos recusarmos a vê-los. "Mais precisamente: o nascimento e o passado definem para cada vida categorias ou dimensões fundamentais que não impõem nenhum ato em particular, mas que se lêem ou se podem encontrar em todos"(*Ibid*.p.125) Leonardo criança não deixa o Leonardo adulto, ele permanece em sua obra, não como a criança que foi, mas como esta que ele retoma em sua vida adulta. "A psicanálise não impossibilita a liberdade, ensina-nos a concebê-la concretamente como retomada criativa de nós mesmos, a nós mesmos finalmente sempre fiel"(*Ibid*.p.125).

Tirar da obra de Leonardo conclusões como as de Freud não deixa de ter um certo risco, mas "não há consciência que não seja modulada por seu engajamento primordial na vida e pelo modo deste engajamento"(*Ibid*.p.125). Portanto a psicanálise, com tudo que nela possa haver de arbitrário, não nos deixa esquecer que existem entre a vida de alguém, e sua infância, relações de motivação, e não de causa e efeito. Se o abutre deve, para Leonardo, ser algo com o qual ele por algum motivo se ocupa, não significa que ele esteja determinado a isto pela recordação de sua infância, mas que entre outros possíveis, este animal pode aparecer em sua obra e que uma vez aí, nos dá indícios de que isto está relacionado a sua infância. Daí que a psicanálise nos ensina a conceber a liberdade

concretamente, e não como uma maneira de ver entre presente e passado uma relação como a proposta por Valéry, de liberdade ou de desvinculação entre uma e outra, e nem de atribuir ao passado uma proposta determinada de vida futura: nem fora nem dentro de nossas vidas, a liberdade é a nossa condição. Por isto diz Merleau-Ponty, voltando a Cézanne, "É ainda no mundo, numa tela, como cores, que lhe será preciso realizar sua liberdade"(*Ibid*.p.126).

PARTE II – Pintura e linguagem

1. O gesto expressivo e a linguagem

A aproximação entre a atividade expressiva da linguagem e da pintura é abordada na obra inacabada *A prosa do mundo,* escrita em 1952, mais precisamente em *A linguagem indireta*[4]. Neste ensaio, Merleau-Ponty procura mostrar que a linguagem, por ser expressiva, transforma em significações novas os signos instituídos, e não é uma operação distinta da que o pintor realiza em seu trabalho.

O exemplo privilegiado para a aproximação entre a atividade do pintor e a atividade da linguagem, cujo exemplo maior é o do escritor, é o gesto do pintor, citado nos dois textos[5] de *A prosa do mundo,* e também em *Signos*. Merleau-Ponty relata que filmaram a mão de Matisse pintando, e a projeção destas imagens foram feitas em câmera lenta, o que criou um efeito tão vertiginoso que até o pintor espantou-se. Matisse parece acertar tanto, o lugar e a forma deste traço, que a impressão que se tem é que aquele gesto não poderia existir de outra maneira.

Em primeiro lugar, o que torna este exemplo um recurso privilegiado para o pensamento de Merleau-Ponty é que nele o recurso da filmagem faz o trabalho de Matisse parecer prodigioso. A mão de Matisse parece quase mágica e regida por um poder que, de fora controla o seu trabalho, e torna possível um gesto que, por escolha certeira, como um raio sobre a tela, lança, enfim, o único gesto possível entre os demais, escolhido não por ele mesmo, mas por algum olhar acima dele, que *a priori* realiza está pintura que sai das mãos de Matisse.

O pintor sabia antecipadamente? Ou como ele faz aquilo?

---

[4] Este ensaio foi publicado, neste mesmo ano, com modificações, e com o nome de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* na revista *Les Temps moderne*, e depois, entre os ensaios reunidos em *Signos* (1960).
[5] *Science et expérience de l´expression* e *Le language indirect*

O ato de pintar, como diz Merleau-Ponty, tem duas faces, uma que é o trabalho de cada gesto da mão, cada traço ou pincelada, e outra face, que é como cada um destes gestos se relaciona com o todo, ou seja, como este traço e não outro realiza a intenção de significação que o pintor procurava. Portanto, se olharmos de muito perto, e em um tempo não humano, como a câmera lenta permite olhar, o trabalho do pintor parece extraordinário e vindo de uma escolha precisa entre todos os gestos, mas será que antes de uma determinada pincelada houve esta procura por todas as outras possíveis?

Esta mesma expressão em busca de significação que realiza o pintor com seus gestos, realiza a palavra quando o escritor intenta uma significação. Nem um, nem outro podem analisar toda a gama de possibilidades para então determinar uma escolhida que vem colocar-se no lugar que a ela estava reservado, como se este lugar pudesse ser anterior ao que o gesto do pintor ou a palavra na literatura vêm significar. Nenhuma palavra, assim como nenhum gesto é o escolhido, pois dizer que um é o escolhido entre os possíveis é retirá-lo de algum lugar onde a significação já se encontra pronta.

Matisse, assim como o escritor, não pode escolher "um signo para uma significação já definida"(MERLEAU-PONTY,1969,p.64), pois todo gesto, seja o da escrita, seja o da pintura, busca um signo para uma significação que está por se fazer, portanto, as linhas do artista, as palavras do escritor, não são significações tanto porque participam de uma linguagem ou pintura instituída, mas, mais do que isso, porque *instauram* uma linguagem expressiva.

2. A significação indireta

Para abordar o problema da significação, Merleau-Ponty começa por uma análise da linguagem, e para isto recorre a Saussure, que nos ensina que os signos não significam por aquilo que captamos deles, isolando-os um a um. Isto quer dizer que os signos apenas significam nas suas diferenças, e diferenças se dão na totalidade da língua. Se entre um signo e outro não são significações coladas a eles que apreendemos, mas significações na totalidade da língua, como aprendemos uma língua?

É a partir de um todo que a língua se ensina, mas este todo não é a totalidade dos vocábulos, nem pode ser pensado como um sistema - este todo lingüístico se articula para permitir sentidos, e não permite senão sentidos diacríticos. Neste conjunto, cada uma das partes vale como todo, uma vez que só funciona dentro desta coexistência de sentidos, portanto, aqui, a unidade "é a unidade de coexistência, como a dos elementos de uma abóbada que se escoram mutualmente"(MERLEAU-PONTY,1991,p.40).

Se precisássemos conhecer todos os signos, para então saber suas diferenças e atribuir-lhes significações... Mas as significações vêm pelo exercício da língua, e se, de alguma maneira, a língua se antecede ao signo é porque é "essa espécie de círculo que faz com que a língua se preceda naqueles que a aprendem, ensine-se a si mesma e sugira a própria decifração(...)"(*Ibid*.p.39).

Percebemos que mesmo aos primeiros fonemas, como "bá" e "dá", a criança atribui o valor que damos a uma palavra, ou mesmo a uma frase. E neste caso trata-se de "componentes da linguagem que por si sós não têm sentido assimilável e têm por única função tornar possível a discriminação dos signos

propriamente ditos"(*Ibid*.p.40). Portanto, se os primeiros fonemas já são articulações dentro de um mundo de fonemas, eles já se articulam por diferenciações. Mesmo que depois se desenvolvam e participem mais ativamente da cadeia verbal, neste primeiro momento já são signos que funcionam da mesma forma que as palavras na linguagem. Nestas primeiras oposições fonemáticas é a totalidade da língua que a criança apreende, e não uma parte que se desenvolve como língua, pois é adicionada de outras partes, conforme vai aumentando seu vocabulário. Na língua, como diz Merleau-Ponty, entra-se por dentro; a criança primeiro balbucia, depois passa aos primeiros fonemas que diferem do balbucio, pois nestes há uma intenção de comunicação, que deixa o balbucio como uma intenção sonora e corporal voltada mais para si; com a oposição fonemática a criança abre-se para o sentido diacrítico dos signos, e insere-se no mundo da fala, "Logo, pode-se por isso dizer que a criança fala e depois aprenderá apenas a aplicar diversamente o princípio da palavra"(*Ibid*.p.40).

A passagem por estas questões da lingüística e o apelo ao pensamento de Saussure são o início da aproximação dos problemas da linguagem aos problemas da cultura. Merleau-Ponty quer aproximar este sentido diacrítico do signo, que é este sentido que está na periferia do signo, ou como ele diz, que nasce à beira do signo, e que anuncia nas partes o todo, da maneira como nascem as significações na cultura. Com algumas indagações adentra a aproximação da análise da linguagem com a cultura: Quando se inicia o Renascimento e o espaço medieval se transforma? É o grande arquiteto do Renascimento, Brunelleschi, que o inaugura com a construção da cúpula da catedral de Florença? Quando o francês se torna a língua francesa e deixa de ser o latim? Quando as palavras sofrem as transformações de sentido que se percebe ao longo da história? Se estas

transformações de sentido ocorrem, sem que conheçamos a etimologia das palavras, é porque elas têm modos de funcionamento que não são derivados da história da palavra e da língua. Enfim, como estas mudanças que percebemos na cultura, se dão sem que antes tenham estado já semeadas neste solo onde passam a germinar?

E se já estão, em germe, neste solo onde se desenvolvem é porque também significam dentro de um todo, seja na língua, como a passagem da língua latina para suas derivadas, seja na cultura, quando uma arquitetura, uma pintura, uma música, vêm realizar mais concretamente uma transformação que já se apresentava ali na periferia de seu surgimento, onde o todo se antecipa nas partes.

E então, os acontecimentos, as significações que então aparecem, como o espaço da renascença, não se tornam mais tarde uma possibilidade a que atribuímos um sentido particular dentro dos espaços possíveis? Não são, também, significações sempre laterais, cujos sentidos só se dão uns em relação aos outros, de tal forma que "a cultura nunca nos oferece significações absolutamente transparentes"(*Ibid*.p.42)?

Vejamos o que ocorre na linguagem. Um signo na presença de outro torna-se significante, ou, entre eles há significação, portanto, não neles, mas entre eles, o que "nos proíbe de conceber, como estamos habituados, a distinção e a união da linguagem e seu sentido"(*Ibid*.p.42). Portanto o sentido não é nem imanente nem transcendente aos signos, mas sim brota do "*tecido da fala*", tecido que tem dois lados, ou um direito e um avesso, como diz o filósofo, um que é mostração, e outro que é opacidade. Compreendemos a palavra no movimento da língua, e não decifrando seus sentidos, neste sentido a língua é mostração. "Para compreendê-la, não temos que consultar algum léxico interior que nos proporcionasse, com

relação às palavras e às formas, puros pensamentos que estas recobririam: basta que nos deixemos envolver, por seu movimento de diferenciação e de articulação, por sua gesticulação eloqüente"(MERLEAU-PONTY,1991,p.42/43).

E ela é opacidade, pois o sentido não se oferece fora das palavras, aparece "engastado nas palavras", e a linguagem não limita os sentidos a não ser por ela mesma.

> "Sua opacidade, sua obstinada referência a si própria, suas retrospecções e seus fechamentos em si mesma são justamente o que fazem dela um poder espiritual: pois torna-se por sua vez algo como um universo capaz de alojar em si as próprias coisas – depois de as ter transformado em sentido das coisas"(MERLEAU-PONTY,*Ibid*.p.43).

> "A linguagem é por si oblíqua e autônoma e, se lhe acontece significar diretamente um pensamento ou uma coisa, trata-se apenas de um poder secundário, derivado da sua vida interior. Portanto, como o tecelão, o escritor trabalha pelo avesso: lida apenas com a linguagem, e é assim que de repente se encontra rodeado de sentido"(*Ibid*.p.45).

Diz Paul Valéry em *L´invention esthétique:*

> "Significação não é para o poeta o elemento essencial, e finalmente o único, da linguagem: ele é apenas um dos constituintes. A operação do poeta se exerce por meio do valor complexo das palavras, quer dizer compondo ao mesmo tempo som e sentido (eu simplifico) como a álgebra operando sobre os números complexos. Eu me desculpo por esta imagem"(1938,1957,p.1414)

.

Se o escritor é este que, imerso nas palavras, começa a permeá-las de sentido, a aproximação com o trabalho do pintor é justa. A linguagem como, diz Merleau-Ponty, é indireta ou alusiva, ou ainda, diz ele, ela é silêncio.

Se pintor e escritor podem ser aproximados em suas operações, e se o escritor lida com as palavras, lida com o quê o pintor?

Retomemos ao exemplo do pintor pintando, a mão de Matisse que filmada em câmera lenta parecia prodigiosa e que revela a dupla face da pintura, o trabalho da mão que traça o gesto isolado, o signo, e o efeito deste gesto dentro da pintura, tornando esta obra "aquele quadro que ainda não existia" (MERLEAU-PONTY,1991,p.46). Assim como Matisse tateou entre os gestos possíveis aquele que seria o mais preciso, o escritor tateia entre as palavras, busca uma, não como quem busca um signo para uma significação já definida, mas como quem busca a significação, pois ela está em vias de se produzir, assim como o quadro que antes não existia.

A palavra tateia uma intenção de significar, pois está envolta em um "*fundo de silêncio*" que justamente é o que lhe permite significar. E é neste fundo de silêncio que, quem lida com a linguagem tentando significar, vai encontrar o poder expressivo das palavras. Diz Merleau-Ponty, "a linguagem exprime tanto por isto que está entre as palavras como pelas palavras mesmas, e por isto que não diz como por isto que diz, como o pintor pinta, tanto por isto que ele traça, pelos brancos que ele dispõe, ou pelos traços de pincel que ele não colocou"(1969,p.61-62). Aquilo que é significação não deriva dos signos apenas, mas de uma significação indireta expressa pelo que entre os signos se lê. Como o trabalho do pintor que cria em sua tela signos através de seus gestos, não deixa de criá-los também através do que na tela continua em branco, pois aquilo que resta entre os signos também é significação.

3. Estilo: uma exigência nascida da percepção

A leitura da obra de André Malraux, principalmente *O Museu Imaginário*, anima muitas das questões levantadas por Merleau-Ponty em *A Linguagem indireta e as vozes do silêncio*. Malraux atribui as transformações da pintura moderna ao fato de que nela se encontra a revelação da subjetividade do artista. Diz Malraux: "em uma pintura de Cézanne que representa maçãs, tem mais espaço para Cézanne, do que havia para Rafael no retrato de Leão X" (1965,1947,p.74). Retomando em alguns aspectos da análise de Malraux, Merleau-Ponty aponta para o fato de que a objetividade da pintura a que a pintura moderna se contrapõe é bem colocada, mas que Malraux não percebeu a problematização que esta trazia, atribuindo, então, ao pintor, este poder de um olhar individual, e colocando o problema da arte moderna "numa vida secreta fora do mundo" (MERLEAU-PONTY,1991,p.48).

Se, como aponta Malraux, a pintura se esforçou para encontrar os meios pelos quais pudesse representar com o máximo de fidelidade o espaço e as coisas,

e mesmo que tenha feito isto do século XI ao XVI, chegando neste século, com Leonardo da Vinci, ao máximo da capacidade de representar, "Se, para um espectador ávido de ilusão, um forma de Leonardo, de Francia ou de Raphael eram mais "semelhantes" que uma forma de Giotto, de Botticelli, nenhuma forma dos séculos seguintes ao de Leonardo será mais semelhante que as suas: ela será somente outra" (MALRAUX,1965,p.19).

A este progresso em direção à ilusão, Malraux não deixa de apontar para a idealização do mundo do renascimento italiano, e afirma que todo este progresso em direção ao que se fez neste século esteve ligado ao desenvolvimento progressivo em direção ao Renascimento. Mas dentro deste percurso, desta invenção da pintura pelos pintores de todos os períodos, o que Merleau-Ponty critica é a idéia de que a pintura não pudesse ter outro desfecho senão este inventado pelo Renascimento, como se este fosse a revelação mesma do mundo percebido e não "uma interpretação facultativa da visão espontânea, não porque o mundo percebido desminta as suas leis e imponha outras, mas antes porque não exige nenhuma e não é da ordem das leis"(MERLEAU-PONTY,1991,p.49). Portanto, como veremos melhor mais a frente, Merleau-Ponty afasta-se da idéia de uma perspectiva que fosse capaz de nos trazer a visão do mundo, inserindo-a entre as invenções do mundo dominado, que tenta traduzir numa única vista todos os momentos da percepção, e por isto nada retém, a não ser a vista do "passado ou da eternidade; tudo adquire um ar de decência e discrição; as coisas deixam de me interpelar e já não sou comprometido por elas"(*Ibid*.p.51).

Quanto aos retratos, diz o filósofo, estavam sempre a serviço "de um caráter, de uma paixão ou de um humor", mas os grandes pintores nunca deixaram de incluir aí a contingência, pois cederam "a seu abençoado demônio"(*Ibid*.). Se,

então, fica claro que toda pintura é uma criação, por que não, como faz Malraux, atribuir à subjetividade as criações da arte moderna?

Voltemos ao trabalho de Matisse sendo filmado: a câmara lenta dá a impressão que entre os inúmeros gestos possíveis um e o mais preciso foi escolhido pelo pintor. Mas "É a câmara lenta que enumera os possíveis. Matisse, instalado num tempo e numa visão de homem, olhou o conjunto aberto de sua tela começada e levou o pincel para o traço que o chamava, para que o quadro fosse afinal o que estava em vias de se tornar" (MERLEAU-PONTY,1991,p.46). Este homem pintor frente à sua pintura não pode fazer o movimento mágico do pincel em ação que a câmara lenta registrou; na filmagem a mão parece meditar "num tempo dilatado e solene, numa iminência de começo de mundo, tentar dez movimentos possíveis, dançar diante da tela, roçá-la várias vezes, e por fim abater-se como um raio sobre o único traçado necessário"(*Ibid*.) Matisse, em um tempo real, no "mundo da percepção e do gesto", não considerou aquele gesto na pintura que se formava entre todos os possíveis, mas as condições que permitiram aquele gesto e não outro são, como diz Merleau-Ponty, informuláveis para qualquer outro que não Matisse, a quem é acessível a intenção daquela pintura que realizava.

A precisão dos traços que tanto caracteriza Matisse, ou as inúmeras linhas dos desenhos de Van Gogh, estes gestos que podem, até mesmo, para o pintor, parecer prodigioso, e que tanto caracterizam os desenhos destes pintores, são acessíveis a eles? - Matisse tinha para desenhar ou pintar a precisão de um bisturi, uma economia de linhas e pinceladas precisas que parecem abrir um sulco na tela; Van Gogh, ao contrário, vai precisar de inúmeras pinceladas para compor sua pintura.

Ora, é justamente por escaparem ao pintor que estas "maneiras" tornam-se um estilo.

O estilo traduz uma relação com o mundo inscrita na corporeidade; o gesto do artista integra o sistema do corpo voltado para a inspeção do mundo, mas o gesto expressivo com mais propriedade "recupera o mundo", pois dá existência ao que é visado pelo corpo.

Van Gogh utiliza os meios da pintura e apenas estes, a tinta quase pura e muito densa, o pêlo do pincel que marca a tela, o movimento das pinceladas agrupadas, recursos que soube explorar e que revelam-se como seu estilo. Porém, o que o pintor persegue não é um estilo; este nasce de sua expressão, e escapa ao pintor; sua pintura o institui aos poucos, sem que o pintor perceba que seu estilo se consolida, portanto, não como um fim, mas como o meio que torna sua expressão possível. Ora, este meio só é realmente expressivo se ele não se reduz a uma simples maneira de tratar um tema, mas se o sentido que germina na tela indiferencia o tema do "modo de formar" (PAREISON,2001)**,** de modo que uma montanha se torne a montanha de Cézanne, e o trigal, este de Van Gogh, assim como o céu de Turner.

Desta forma, podemos dizer, como afirma Antonin Artaud, em *Van Gogh, O suicida da sociedade* (2003), que não há nada de menos ultrapassável do que o tema, que o estilo não brota apenas de uma gesticulação que se inscreve na tela, pois já se encontra naquele, ou seja, já se esboça na percepção.

O estilo é esta maneira de pintar, inseparável, pois, do motivo pintado, e que não opera só no ato de pintar, porque se estende ao mundo percebido. Merleau-Ponty quer aproximar estes dois atos a ponto de se fundirem um no outro: perceber não é, propriamente uma etapa anterior à pintura, pois, para o

pintor, perceber já é pintar, ou na percepção já está em germe seu estilo – como diz Merleau-Ponty, o estilo "é uma exigência nascida dela" -, seu modo de formar e de habitar o mundo, e de acreditar "soletrar a natureza no momento em que a recria" (1991, p.58).

O tema, para o pintor, sugere um sentido que, tornado pintura, condensa o sentido esboçado na percepção. Tudo no quadro converge para este sentido, que olhando o mundo o pintor vislumbra, e que tornado pintura nos faz perceber um estilo, que não se revela, propriamente, ao olhar do criador, pois para ele o trabalho é como um esboço que nunca se completa, e somente obedecendo aos apelos de sua obra pode orientar-se. Aprofundando o caminho incerto que a obra vai traçando, lança-se ao apelo dos temas, sem saber se sua pintura se tornará obra de arte, apenas depois da obra feita é possível encontrar a coerência de uma trajetória artística e a laboriosa formação de um estilo.

O estilo dos pintores não é legível nem em suas primeiras obras, nem em suas "vidas interiores", pois então não precisariam pintar para se "encontrar". Por isso, podemos dizer, à respeito de Cézanne ou Van Gogh, que suas vidas exigiam suas pinturas, como estas exigiam aquelas vidas.

Diz Merleau-Ponty:

> "(...) e essa própria vida na medida em que ela sai de sua inerência, deixa de usufruir a si mesma e torna-se meio universal de compreender e fazer compreender, de ver e dar a ver - portanto não encerrado nas profundezas do indivíduo mudo, mas difuso em tudo quanto ele vê. (...) Mesmo quando o pintor já pintou, e se tornou em certos aspectos senhor de si próprio, o que lhe é proporcionado com seu estilo não é uma maneira, um certo número de processos ou de tiques que possa inventariar, é um modo de formulação tão reconhecível para os outros, tão pouco visível para ele como sua silhueta ou seus gestos de todos os dias" (1991, p.54).

A tentativa de Cézanne de fazer uma ótica própria, de estudar os pintores que tanto admirava, mas que sabia que seus métodos não poderiam servir-lhe, indo, então, buscar em seu próprio trabalho os fundamentos de toda a pintura, como dizia, "Eles faziam quadros e nós tentamos um pedaço da natureza"[6](1984b,p.115). Seu trabalho estava aquém dos métodos da pintura, no início de tudo, onde toda a expressão começa. Não podia confiar sua percepção das coisas a uma organização que se apoiasse em bases como a da perspectiva geométrica, em construções de volumes que se apoiavam em variações de tonalidades dentro de uma mesma gama de cores, enfim, Cézanne tenta refazer tudo o que a pintura tinha construído, mas tendo em sua base todo o conhecimento da pintura que tinha, estes eram como as bases geológicas de sua pintura. E assim sustentado pelos estudos das pinturas que fazia no Louvre, lançou-se ao caos das sensações, ou a isto que Matisse não queria ver em estado bruto, esta super excitação a que se expunha ao pintar as coisas percebidas. Matisse podia buscar algo de repousante em sua pintura, mas nunca afastou-se das coisas percebidas, assim como todos os grandes pintores e artistas. Portanto as definições da pintura dita abstrata são escorregadias, e não se aplicam a muitos pintores que, muitas vezes, foram chamados de pintores abstratos, como Willem de Kooning, que em um simpósio sobre arte abstrata, declara sobre este termo:

> "Para o pintor, eram necessárias muitas coisas para chegar ao "abstrato" ou ao "nada". Tais coisas estavam sempre na vida – um cavalo, uma flor, uma ordenhadora, a luz que entrava numa sala pela janela e fazia figuras sob a forma de diamantes, talvez mesas, cadeiras e assim por diante. O pintor, é certo, nem sempre era totalmente livre. As coisas nem sempre eram de sua escolha, mas por isso ele tinha freqüentemente alguma idéia nova. Alguns pintores gostavam de pintar coisas já escolhidas por outros e, depois de terem sido abstratos em relação a tais coisas, foram chamados de

[6] *Eles* refere-se aos pintores clássicos.

> clássicos. Outros queriam escolher as coisas e, depois de serem abstratos em relação a elas, foram chamados de românticos. É claro que eles se misturaram uns aos outros, e muito. De qualquer modo, naquela época não eram abstratos em relação a alguma coisa que já era abstrata. Libertaram as formas, a luz, a cor e o espaço colocando-os em coisas concretas numa determinada situação. Eles realmente pensaram na possibilidade de que as coisas - cavalo, cadeira, homem - fossem abstrações, mas deixaram isso de lado porque, se pensassem nisso, teriam sido levados a abandonar totalmente a pintura e provavelmente teriam acabado na torre do filósofo. Quando tinham estas idéias estranhas e profundas, livravam-se delas pintando um determinado sorriso no rosto do retrato no qual estavam trabalhando"(in CHIPP,1988,p.566).

Se parece que o tema teve que ser abolido da obra para que esta ganhasse autonomia, e se colocasse com certa independência em relação ao mundo percebido, não é assim que os pintores se colocam em relação a esta questão. Como afirma o pintor holandês, a pintura sempre foi uma criação a partir das coisas visíveis, e toda pintura já era então abstrata, desde os primórdios, nunca o pintor acreditou poder pintar puras formas que nada devessem à sua percepção do mundo. E se pensasse que o quê estava fazendo era uma abstração, isto não os permitiria serem pintores, portanto o melhor era pintar e livrar-se dessa estranha idéia pintando o sorriso no retrato.

Como diz Merleau-Ponty em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, assim "como nosso corpo não nos guia por entre as coisas a não ser que paremos de analisá-lo para utilizá-lo"(1991, p.82). O pintor, como diz de Kooning, não se perde de seu trabalho buscando definir categorias para o que faz, mas usa seu corpo em sua tentativa de apreender o mundo, entrega-se ao seu trabalho e longe das definições que se impõe a eles, as escolas, e algumas categorias que tentam enquadrar a arte em definições que não lhe pertencem, executa seu trabalho.

> "A estética da pintura esteve sempre num estado de evolução semelhante ao desenvolvimento da própria pintura. Elas se influenciaram mutuamente. De repente, porém, naquela famosa passagem do século, algumas pessoas acharam que podiam pegar o touro a unha e inventar uma estética a priori. Depois de terem imediatamente discordado entre si, começaram a formar todos os tipos de grupos, cada qual exigindo obediência. A maioria dessas teorias acabou desaparecendo na política ou em formas estranhas de espiritualismo. A questão, tal como a viam, não foi tanto o que se podia pintar como o que não se podia pintar. Não se podia pintar uma casa ou uma árvore ou uma montanha. Foi então que surgiu o motivo como algo que não se deve ter" (de KOONING in CHIPP,1988,p.566).

E daí então a estranha categoria da abstração. Mas por que passarmos por esta questão da abstração, se aqui não temos a intenção de discutir a arte em seus movimentos históricos? O que poderia nos trazer uma aproximação do que foi ou é a abstração para alguns pintores? Justamente para reforçar a idéia de que a relação com o mundo percebido nunca foi cortada, que a idéia de uma pintura sem tema, como diz o pintor holandês, nos foi quase imposta, mas que no momento que cria sua obra o pintor indiferencia pintura e percepção; assim como no exemplo de Renoir, o pintor pode olhar sei lá o quê, e mudar um canto ou outro de seu trabalho, sem que seu tema se perca, e sem que sua pintura se perca, é como se distante das coisas não pudesse retirar de sua pintura a forma expressiva. E que em contato com o mundo, esta pode se revelar, como a presença das coisas em seu corpo, da qual fala Merleau-Ponty, que afirma que desde que o corpo e o mundo aí estão, o problema da pintura está inaugurado, e um mundo a pintar existe.

Se é neste entrecruzamento que os problemas da pintura se colocam para Merleau-Ponty, é também aí que nenhum pintor é pintor só por ter um corpo, mas por fazer deste corpo um corpo de pintor, e isto se faz através da pintura, tanto em sua prática como em seu contato com as obras de outros pintores.

4. A arte e o desvelamento de sentidos

Quando olho uma pintura, olho o quê está pintado e como está pintado. A coisa pintada está "ali onde está", não está além, como algo que remete a outra coisa, nem aquém, como estão a tela ou a superfície onde a pintura foi feita. Como no exemplo citado por Merleau-Ponty das cavernas de Lascaux, onde os animais pintados estão ali, nem como se ali estivessem da mesma forma que estão as pedras, as fendas e as superfícies incertas das pedras nas quais, não por acaso, estão pintados, nem além das massas das paredes, pois estas os sustentam tanto quanto o que neles é feito de pintura. É difícil, pois, dizer exatamente onde está a pintura: ela me apresenta algo a ser visto, que não pode ser distinto do modo como me é apresentado. Por isso, vejo mais com a pintura ou segundo a pintura do que propriamente a vejo, isto é, não olho um quadro como olho uma coisa, meu olhar vagueia no quadro, como se, nele, este algo a ser visto se impusesse à minha visão.

A pintura e, em geral, as imagens são, no senso comum, consideradas como algo que pretendem ser uma cópia do real, pois acredita-se que, estas, não são outra coisa senão a representação de algo que ali não se encontra, algo que visa as coisas reais sem conseguir se equivaler a elas. Portanto imagens, também aqui incluídas as imagens mentais, são comumente consideradas como mais uma representação das coisas.

Diz Giacometti, em passagem que Merleau-Ponty cita, "O que me interessa em todas as pinturas é a semelhança, isto é, aquilo que para mim é a semelhança: aquilo que me faz descobrir um pouco o mundo exterior"

(1984a,p.90). Quando Giacometti fala em semelhança como aquilo que o faz descobrir um pouco o mundo exterior, revela como o imaginário está próximo da pintura ou da arte, pois é a visibilidade encarnada em mim que se expõe ao olhar uma vez ela pintada. Visibilidade ao mesmo tempo distante, pois o *quadro* "não oferece ao espírito uma ocasião de repensar a relação constitutivas das coisas", ele oferece ao olhar os traços de uma visão interior e à visão seu revestimento interno, aquilo que a sustenta internamente, "a textura imaginária do real" (*Ibid*.90).

Giacometti diz sobre as estátuas religiosas espanholas que suas vestes e cabelos reais dão menos a idéia de vestes e cabelo, do que uma matéria que faz pensar em cabelos sem querer se passar por cabelo, ou seja, estar ali no lugar do cabelo. Ao contrário, o cabelo feito de outra matéria, e a roupa que não é de fato roupa, justamente por serem de pedra, como as esculturas romanas, ou de tinta, como as pinturas, é que parecem mais verossímeis. Ao apresentarem a roupa e o cabelo com esta matéria dura, no caso das esculturas, ou pastosa, no caso das pinturas, tornam-se mais próximas ao percebido, à leveza dos tecidos e ao volume dos fios sobre a cabeça. Portanto, onde mais aparece a separação entre o real e o imaginário, como nas estátuas religiosas espanholas, mais o real se desfaz, e mais a imagem se coloca enquanto imagem. E onde mais se encontram fundidos de maneira indistinta o real e o imaginário, mais o real se presentifica.

Giacometti diz que, durante cinco anos, começou trabalhando a partir do modelo em um ateliê, e em casa trabalhava a partir da memória deste modelo. O resultado a que chegou foram placas enormes com figuras minúsculas. Mas estas não representavam uma redução da figura humana a uma estrutura elementar. Na verdade, partia de uma figura "analisada", com pernas, cabeça e braços, e na medida em que tudo isso lhe parecia falso, e buscava a concreção da forma, o que

restava de essencialmente verdadeiro eram apenas dois ocos, a parte horizontal e a parte vertical de toda figura. O que restava era muito pouco, o que para Giacometti foi uma decepção. Mas ali havia algo de semelhante às coisas e a ele, e perguntava-se: "seriam as coisas que eu queria reproduzir, ou seria uma coisa afetiva, ou um certo sentimento das formas que é interior e que gostaríamos de projetar no exterior? Há uma mistura aí, da qual nos não sairemos nunca, eu creio!"(1959,2002,p.122)

As figuras de Giacometti não são uma simplificação da estrutura do corpo humano, mas estas presenças humanas que contêm em seu corpo uma espacialidade originária, assim como as natureza-mortas de Cézanne podem ser tratadas como esferas, cubos e cones, como formas de uma geometria originária e não como sólidos geométricos. A palavra empregada por Giacometti, em francês *creux*, espaço que possui concavidade que pode conter algo, traduz de forma muito precisa esta sua procura incessante pela figura humana, um corpo que não perde nunca a sua possibilidade de espacializar-se, seja quando a figura parece lançada no espaço ou quando reduzida a uma ínfima vertical sobre uma densa e enorme placa horizontal, quase como uma espacialidade invertida. A figura humana é para este artista, o que foi uma maçã para Cézanne.

Diz Giacometti a este respeito:

> "É certo que para ele, os cubos, cones e esferas seriam apenas meios para se aproximar um pouquinho da realidade, mas que a apresentação da montanha ou da maçã eram o essencial. Para ele, a maçã sobre uma mesa é sempre, e bastante, além de toda apresentação possível. Ele só pode se aproximar um pouco" (1959,p.130).

Portanto, voltemos ao problema desenvolvido em *A Linguagem indireta*..., "Como o pintor ou o poeta expressariam outra coisa que não seu encontro com o mundo? Do que fala a própria arte abstrata, a não ser de uma negação ou recusa do mundo?"(1991,.p.58) A pintura, assim como a linguagem para o escritor, faz dos objetos um holocausto, como a poesia faz desaparecer a linguagem ordinária (1969.p.89)[7]. Que relação ela inaugura ou procura entre a obra e o sentido esboçado na percepção? Uma relação mais verdadeira.

Malraux aponta que mesmo que nenhum pintor falasse em verdade em sua obra, acusava os adversários de impostura. Portanto, uma verdade que não se assemelhe ao mundo, mas que seja coerente a si mesma, uma obra cujo sentido traga as coisas para sua expressão, ao invés de imitá-las; verdade e expressão, cujos sentidos não estão desligados da percepção, pois "a percepção é sempre ação, - ação, aqui, torna-se **praxis**, quer dizer que ela se recusa às abstrações do útil e não concebe sacrificar os meios aos fins, a aparência à realidade"(MERLEAU-PONTY,1969,p.90).

Basta apenas renunciar à linguagem comum, ou à representação das coisas para devir artista? "Ora, quando uma pincelada substitui a reconstituição em princípio completa das aparências para nos introduzir na lã ou na carne, o que substitui o objeto não é o sujeito, é a lógica alusiva do mundo percebido"(MERLEAU-PONTY,1991,p.58). Se os pintores clássicos acreditavam

[7] *Le Langage indirect*, texto inacabado e versão anterior de *A Linguagem Indireta e as vozes do silêncio*, publicado postumamente em *La prose du monde* (1969).

na ilusão repousante de uma técnica da pintura que permitisse se aproximar do veludo mesmo, ou do espaço mesmo... Os modernos sabem bem que nenhum espetáculo do mundo se impõe à percepção, e ainda menos em pintura, e que as zebruras imperiosas do pincel podem melhor que a mais paciente reconstituição, nos fazer ver a lã ou a carne[8]. Portanto (Merleau-Ponty cita Sartre), como sempre em arte, mentir par ser verdadeiro, assim como não é a conversa simplesmente gravada que nos traz a verdade da conversa real....(*Ibid*.p.92).

O que de misterioso pode haver no trabalho do pintor, desaparece, se recolocarmos este em contato com o mundo; não há nada de misterioso ou extraordinário em sua vida: "o segredo da mulher amada, do escritor e do pintor não se encontra em algum lugar além de sua vida empírica, e sim tão mesclado em suas medíocres experiências, tão pudicamente confundido com a sua percepção do mundo, que seria impossível encontrá-lo à parte, frente a frente"(*Ibid*.p.60).

Daí entendermos melhor o sentido da frase citada no início desta dissertação: "De sua parte, o pintor é um homem em serviço, que toda manhã detecta no aspecto das coisas a mesma interrogação..."

Se o visível é para o pintor abertura para o trabalho, e este impulso incessante do ir mais além, de que fala Van Gogh, não é a obra que deve ainda atingir uma outra realidade, mas sim aquilo que ainda não foi atingido no encontro do corpo com o mundo. E em que seu trabalho é orientado? Em direção ao que as obras feitas traçaram para o pintor, o sulco já aberto, aonde este agora da pintura se instala, portanto uma eterna imbricação de seu trabalho com sua experiência, da qual não se pode arrancar seu trabalho do trabalho dos outros pintores.

Merleau-Ponty retoma o termo de Husserl,

[8] *Le Langage indirect*,p.91. Os dois textos são muito semelhantes, em algumas passagens são idênticos, mas

> "*Stiftung*, - fundação ou estabelecimento – para designar primeiramente a fecundidade ilimitada de cada presente, que, justamente por ser singular e por passar, nunca poderá deixar de ter sido e portanto de ser universalmente – mas sobretudo a fecundidade dos produtos da cultura que continuam a valer depois de seu aparecimento e abrem um campo de pesquisas, em que revivem perpetuamente"(1991,p.61).

Portanto, diante do mundo, mas dentro desta fecundidade de seu momento presente, sem estar distante deste terreno fértil da cultura, deste campo aonde se instalou e de onde sua obra pode tecer um e o mesmo tecido das obras anteriores. Portanto, o pintor pertence a uma tradição. Merleau-Ponty recorre novamente a Husserl, para explicitar o sentido desta, bastante contrária ao que o senso comum atribui a esta palavra, pois não se trata aqui de participar de algo que se perpetua desde suas origens, mas do poder de *esquecer as origens*, de eliminar o que já foi feito, para retomar não uma sobrevida do passado, "forma hipócrita do esquecimento", mas para retomar aí uma nova vida, "forma nobre da memória"(*Ibid.*).

E desta forma, retomando Husserl e o trabalho do pintor de sempre ir mais além, Merleau-Ponty introduz o problema da história, do museu, da reprodução dos detalhes e das obras, da relação da pintura com o passado, que muitas vezes situa-se mais na tentativa de ignorá-lo do que de esquecer as origens para retomar aí a nova vida de que Husserl fala.

5. O museu e a sobrevida do passado

A reunião de obras que o museu proporciona parece ter o poder de tomar as obras e transformá-las em momentos da história da arte, e mais do que isto,

---

estas frases foram suprimidas em *A Linguagem ind. e as vozes do silêncio.*

transformar tudo o que se fez longe deste turbilhão de imagens que se cria no museu com a reunião de todas as obras juntas, em um espírito comum, visto longe das rivalidades de suas intenções contrárias. O que anima, especialmente, as reflexões de Merleau-Ponty sobre a atividade do museu, é o diálogo com Malraux e sua obra, *O Museu imaginário*. Em *A Linguagem indireta e as vozes do silêncio*, há algumas questões que Merleau-Ponty desenvolve sem nomear este interlocutor privilegiado, que se anima com as possibilidades que a reprodução da obra e a reunião que o Museu proporciona a elas, pode oferecer ao público da arte.

Se Merleau-Ponty não é um entusiasta destes meios que permitem as obras serem mais vistas, não nos parece que ele desaprove o museu, mas é a idéia de uma história da arte que está em discussão, envolvidas aí as noções de percepção, de expressão e de história.

O museu reúne obras de um mesmo período, geralmente buscando aproximá-las, percebendo semelhanças mesmo entre obras que foram produzidas em contextos totalmente diferentes. Há ainda a reprodução que permite ampliar uma pequena parte de um quadro, reproduzir vitrais, tapetes e moedas, entre outras coisas. Tudo isso acaba favorecendo uma consciência da pintura "que é sempre retrospectiva"(MERLEAU-PONTY,1991,p.61), que o filósofo compara a um espírito imaginário da arte que, de um meio a outro, de uma forma a outra, oposta ou diferente, perpassasse tudo, mesmo obras distantes.

Mas como não considerar que toda a criação da pintura sempre partiu do mundo visível, que toda a pintura desde os primórdios não estava inscrita dentro de um espírito da pintura, mas dentro de uma produção humana, que antes de se destinar a esta reunião que o museu permite agora, destinava-se antes a esta metamorfose do visível em pintura? Não nos é possível fazer um inventário

completo das formas na pintura, assim como não é possível fazer um inventário completo das formas da linguagem, pois são campos abertos onde certamente existem proximidades e direções comuns, onde podemos, por exemplo, reconhecer em pinturas clássicas o que pinturas modernas inauguraram como gestos expressivos, uma parte aqui menos definida, umas manchas ali, pinceladas expressivas acolá... Mas seria este um prenuncio do que viria? Uma margem onde correriam meio por fora às invenções dos modernos?

Há para Merleau-Ponty duas historicidades, uma onde cada tempo parece se opor aos outros, onde luta contra eles "como contra estrangeiros"(1991,p.62), e outra da qual a primeira deriva, que nos faz ver no passado a possibilidade da troca, e da atualização de toda a pintura a cada pintor que se lança em uma obra por fazer. Os problemas da pintura aí estão na mão dos pintores, se são rivais ou inimigos, são, no entanto, apaziguados de suas diferenças pelo museu. Mas estes problemas já se instalavam em suas práticas, senão de forma direta, ao menos como horizonte.

O museu deveria ser o lugar onde cada visitante retomasse ou se inventasse pintor; deveríamos ir a ele "com a sóbria alegria do trabalho, e não como vamos, com uma reverência que não é de todo conveniente"(1991,p.64).

Mais ainda, acrescenta Merleau-Ponty,

> "O Museu transformando tentativas em "obras", torna possível uma história da pintura. Mas talvez seja essencial aos homens só alcançarem a grandeza em suas obras quando não a procurarem excessivamente, talvez não seja mau que o pintor e o escritor não saibam muito bem que estão fundando a humanidade, talvez, enfim, tenham um sentimento mais verdadeiro e mais vivo da história da arte quando a continuam em seu trabalho do que quando se fazem "amadores" para contemplá-la no Museu. O Museu acrescenta um falso prestígio ao verdadeiro valor das obras ao separá-las dos acasos em cujos meios nasceram, e ao fazer-nos acreditar que desde sempre a mão do artista foi guiada por fatalidades. Enquanto o estilo vivia em cada pintor como a pulsação de seu coração e justamente o tornava capaz de reconhecer qualquer outro esforço além do seu, o Museu converte essa historicidade secreta, pudica, não-deliberada, involuntária, viva-enfim, em história oficial e pomposa.(...) Obras que nasceram no calor de uma vida são por ele transformadas em prodígios de um outro mundo, e o alento que as mantinham não é mais, na atmosfera pensativa do Museu e sob os vidros protetores, do que uma fraca palpitação em sua superfície. O Museu mata a veemência da pintura como a Biblioteca, dizia Sartre, transforma em "mensagens" escritos que antes foram gestos de uma homem. É a historicidade da morte"(1991,p.65).

Mas há uma historicidade que pulsa em cada gesto dos pintores quando trabalham, na medida em que participam daquilo que Husserl denominou *Stiftung* - fundação ou estabelecimento - estes que fundam no presente a eternidade da memória, a abertura a este campo da pintura que revive continuamente em cada pintor. E é neste sentido que, diz Merleau-Ponty, mesmo quem não é pintor se interessa pelo pintar, como o hoteleiro de Cassis se interessou por ver Renoir pintando, e percebeu que ele pintava outra coisa, diferente do que via, "Eram mulheres nuas que se banhavam num outro lugar. Ele olhava sei lá o que e mudava somente um cantinho"(1991,p.57). O trabalho de Renoir interessa também ao hoteleiro, interessa enquanto expressão de algo que Renoir realiza enquanto pintor. "Viver na pintura é também respirar este mundo - sobretudo para aquele que vê no mundo algo por pintar, e todos os homens são um pouco este homem"(MERLEAU-PONTY,1991,p.67).

Em seu diálogo com Malraux, há também a questão da reprodução e da ampliação de detalhes que antes das possibilidades fotográficas nem mesmo

existiam, e que Merleau-Ponty aponta como problemáticas. Malraux aponta nestes pequenos objetos as mesmas questões de estilo que vê na pintura, apontando assim, também, para a possibilidade de uma história que reunisse tudo o que se fez em arte, incluindo aí as obras trazidas dos países distantes, onde artistas buscavam encontrar formas parecidas com as suas. No entanto, esta concepção de História não pode ser mantida quando nos perguntamos como o pintor se coloca no mundo percebido. Pergunta-se Merleau-Ponty:

> "Malraux encontra portanto, pelo menos a título de metáfora, a idéia de uma História que reúne as mais distantes tentativas, de uma Pintura que trabalha atrás das costas do pintor, de uma Razão na história, da qual ele seria o instrumento. Tais monstros hegelianos são a antítese e o complemento de seu individualismo. Que é feito deles quando a teoria da percepção reinstala o pintor no mundo visível e restaura o corpo como expressão espontânea?"(1991,p.68)

A revelação de um estilo mesmo nas pequenas superfícies, como as miniaturas e medalhas, que as lentes de aumento revelam, pois ali, assim como nas pinturas de grandes telas, ainda é o gesto do artista que aparece, mesmo que não seja visível a olho nu.

> "Logo, cumpre reconhecer sob o nome de olhar, de mão e de corpo em geral um sistema de sistemas voltado à inspeção do mundo, capaz de transpor as distâncias, de desvendar o futuro perspectivo, de desenhar na uniformidade inconcebível do ser cavidades e relevos, distâncias e afastamentos, um sentido... O movimento do artista traçando um arabesco na matéria infinita amplifica, mas também continua, a simples maravilha da locomoção ou dos gestos de preensão" (MERLEAU-PONTY,1991,p.70).

Se a corporeidade se inscreve até nestas dimensões que o olho não alcança, é porque todos os nossos atos são expressivos, e mesmo as menores dimensões da ação humana comportam este corpo expressivo. E se ele se inscreve nos pequenos detalhes da matéria trabalhada, por que não haveria de aparecer entre obras

diferentes, fragmentos ou direções comuns que dão a estas um segredo de semelhança? “Reclamamos uma causa que explique essas semelhanças, e falamos de uma Razão na história ou de Superartistas que guiam os artistas”(MERLEAU-PONTY,1991.p.70).

A questão é reconhecer que estes modos de expressão semelhantes que se encontram em culturas tão diferentes, participam de uma mesma busca, e neste propósito comum, não é de se espantar que os modos de expressão possam ser semelhantes, e participem de um mesmo universo da cultura: por esta razão as produções de uma cultura têm sentido para outras, e pode-se falar assim de um universo da pintura.

Portanto, nem fruto dos acontecimentos, nem de um poder supra sensível, a cultura se instala na corporeidade e nos gestos que inauguram sentidos. No entanto, não se deve com isto entender que a cultura se explica através do corpo, e que estas semelhanças entre um gesto e outro da cultura, se devam ao fato de que de um extremo ao outro do mundo o corpo é o mesmo, pois o corpo nada tem de natural, ou como diz Merleau-Ponty, “o próprio do corpo humano é de não comportar natureza”(1969,p.113).

A obra participa desta cultura como evento, isto é, não há um mundo supra-sensível da pintura, no qual as obras vêm se instalar. Há uma só maneira da obra participar da cultura: que ela seja vista e que desperte em quem a veja algo além de sua existência empírica, e aqui se encontra o difícil e o essencial da cultura:

> “compreender que colocando um universo do sentido ou um campo de significações distinto da ordem empírica dos eventos, nós não colocamos uma eternidade, um Espírito de Pintura que se possuiria no avesso do mundo e se manifestasse pouco a pouco... A ordem ou o campo de significações que faz a unidade da pintura e abre de antemão cada obra sobre um futuro de pesquisas é comparável a esta que o corpo inaugura na sua relação com o

> mundo e que faz participar cada momento de seu gesto ao estilo do todo" (MERLEAU-PONTY,1969,p.114).

O gesto não explica a pintura, o que seria uma explicação pelo corpo, mas inaugura e participa deste campo de significações que compõem a pintura. Entre o corpo e o estilo há, para Merleau-Ponty, uma relação similar. Como dito acima, se o corpo imprime-se em tudo o que faz, o mesmo ocorre com o gesto do pintor que, entre todos os que fazem pintura assemelham-se enquanto gestos de pintor, assim como o estilo assemelha-se enquanto gesto de um corpo.

> "O corpo coloca seu monograma em tudo o que faz; além da diversidade de suas partes que o torna frágil e vulnerável, ele é capaz de assemelhar em um gesto que domina sua dispersão. Da mesma maneira, além das distâncias do espaço e do tempo, tem uma unidade do estilo humano que reúne no que se parecem os gestos de todos os pintores em uma única tentativa, em um única história cumulativa, e sua produção é uma só arte ou uma só cultura"(MERLEAU-PONTY, 1969,p.114).

Portanto, corpo e cultura são indissociáveis, e é porque são gestos de expressão que a unidade da pintura é possível, e porque têm uma só e única maneira de expressar enquanto pintores, é que seus gestos podem ser semelhantes mesmo nascidos em culturas e terras distantes.

Mas então, como a arte pode ter um desenvolvimento? Como fica a relação entre uma obra e outra? Ou ainda, se há apenas gestos individuais, de onde vêm as suas semelhanças?

Não podemos esquecer o fato da percepção; é ele que inaugura o poder expressivo do gesto pictórico, como diz o filósofo:

> "O campo das significações picturais está aberto desde que surgiu um homem no mundo. E o primeiro desenho nas paredes das cavernas somente fundava uma tradição porque retinha outra: a da percepção. A quase-eternidade da arte se confunde com a quase-eternidade da existência

> encarnada, e temos no exercício do nosso corpo e de nossos sentidos, na medida em que nos inserem no mundo, os meios de compreender nossa gesticulação cultural na medida em que esta nos insere na história" (MERLEAU-PONTY,1991,p.73).

E assim como nossa gesticulação não é uma expressão que nos é clara e nem mesmo muito visível para nós mesmos, a nossa expressão pictórica e literária não nos é dada a não ser pela intenção de nossa vontade de exprimir; os gestos do pintor, assim como a palavra do escritor, não são escolhas deliberadas, escapam de suas mãos assim como o escritor envolve de sentido as palavras que escreve sem lhes impor um sentido de fora.

Se podemos tratar a pintura como uma linguagem é, pois, recuperando em sua origem o percebido, ou seja, este mundo visível a ser pintado, desde que algo no mundo apela a expressão do pintor. Assim como a linguagem falada, sobre as suas significações claras deve descobrir uma linguagem falante, onde as palavras ainda estão prometidas a significações indiretas ou laterais (*Ibid*.p.79). Também o mundo percebido está prometido à expressão do pintor.

Pergunta-se Merleau-Ponty:

> "A transparência da linguagem falada, essa honesta clareza da palavra que é apenas som e do sentido que é apenas sentido, a propriedade que aparentemente possui de extrair o sentido do signo, de isolá-lo em estado puro (talvez simples antecipação de várias fórmulas diferentes em que ele permaneceria verdadeiramente o mesmo), seu pretenso poder de resumir e de encerrar realmente num único ato todo um devir de expressão, não serão apenas o mais alto ponto de uma acumulação tácita e implícita como aquela da pintura?"(1991,79/80).

Como escreve o escritor, senão através daquilo que se desprende dos espaços entre as palavras, ou por uma linguagem indireta, em que os sentidos se desprendem de uma fala falante, esta que não se contenta em fazer uso da

linguagem, como fazemos de uma língua estrangeira, mas de habitar a linguagem, destruindo e inaugurando novas significações?

De modo análogo, diz Merleau-Ponty, as análises formais nas artes plásticas são questionáveis porque não adentram a obra; sua crítica não é que o formalismo valorize demais a forma, e assim fazendo perca outros sentidos, mas sim que a maneira como se refere à forma não a adentre tampouco, e assim perca o sentido. Ou seja, que o formalismo faria da forma uma significação fechada, enquanto que esta deveria ser analisada como estilo, isto é, como forma que contém em si um gesto, este que caracteriza a pintura de Vermeer, de Cézanne, ou de outro pintor, assim como a linguagem de Clarice Lispector, ou de Machado de Assis. Portanto uma significação sempre aberta, deslizando de signo a signo e só apreendida na totalidade da obra.

A arte, seja a literatura, seja a pintura, contém mais do que idéias, elas são antes "matrizes de idéias", e o que nelas é essencial é "nos fornecer emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver, e, justamente, porque se instala e nos instala num mundo cuja chave não temos, ensinar-nos a ver e finalmente fazer-nos pensar como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos"(MERLEAU-PONTY,1991,p.81).

Se a arte moderna permitiu expressões mais diferenciadas, uma maior variedade de possibilidades formais, isto não se deve a uma forma mais subjetiva de olhar para as coisas, mas à conquista de meios expressivos que se desenvolveram em contato com o mundo e com a expressão de outros, e não em algum fundo secreto do qual este artista moderno lançava seu olhar para as coisas. Para ser expressão, ela precisa atingir os outros, abrir-se aos sentidos de todos, colocar-se como expressão mas sem estar "restrita" aos sentidos do criador, mas

do que nele há de universal em sua individualidade. Como o artista consegue isto? Não é de um momento a outro, é com uma trajetória onde aprende a falar com sua própria voz, no momento em que ele é livre e seguro para traçar, com tudo o que escapa a si mesmo, estes traços que são os seus. "O pintor no trabalho nada sabe da antítese do homem e do mundo, da significação e do absurdo, do estilo e da "representação": está muito ocupado em exprimir suas relações com o mundo para orgulhar-se de um estilo que nasce como que à sua revelia"(MERLEAU-PONTY,1991,p.55). Se para o pintor moderno há este gesto que o caracteriza acentuado pela pintura, para todos nós este gesto aparece para os outros, na nossa maneira de ser, de andar, de falar.

Como se dá esta transformação do mundo em pintura?

Se o olhar do pintor tem algo que lhe apela para a pintura, é porque sabe perceber no mundo este apelo, e já está inscrito aí, na percepção, seu estilo. O estilo, como diz Malraux, é uma exigência nascida da percepção. E se ele já se esboça na percepção, ele precisa da obra para se tornar significação, assim não há pintor sem obra, e, no entanto, tantas obras que participam desta trajetória que o pintor constrói, sem saber que inscreve aí, em cada parte de sua obra, um estilo. Portanto, é no mundo, percepção e obra feita, que um pintor se torna pintor, não em "um laboratório íntimo"(*Ibid*.p.56).

6. As ultra-coisas

Merleau-Ponty aponta na percepção do pintor o valor de dimensões que o percebido assume, ou seja, isto segundo o qual todo o resto é submetido, esta inauguração de uma dimensão que toma nesta parte o todo percebido. Notemos que atribuir a uma determinada percepção o valor de uma dimensão, é dizer que há coisas no mundo que atraem para si, uma abertura, ou "certas concavidades, certas fissuras, figuras e fundos, um alto e um baixo, uma norma e um desvio"(1991,p.56) E onde estas coisas que assumem valor de dimensões, dispõe as outras em seu sistema de equivalência. Esta idéia da inauguração de dimensões que algo do percebido pode assumir, muito se aproxima da idéia de Wallon das ultra-coisas, que é uma idéia quase poética nascida da observação da percepção infantil, citada por Merleau-Ponty em vários momentos de sua obra

A percepção livre não toma como parâmetro de grandeza uma coisa e relaciona as outras com este ponto, tal como a projeção da perspectiva geométrica. As coisas vistas à distância, que Wallon denomina ultra-coisas, são as que percebemos e não podemos manipular, estão acessíveis aos olhos mas distantes do corpo, não fazem parte do mundo que as experiências motoras integram, e não tem dimensões representáveis geometricamente, são ultra-coisas o céu, a terra, o vento, as nuvens. Estas dimensões não são imagináveis, e são presenças imperiosas, que abarcam todas as outras. Portanto, para a criança, o sol é grande como uma casa. Wallon no seus estudos sobre a percepção infantil, percebe que a criança dá as coisas dimensões maiores.

> "Sua escala não parece coincidir com a do adulto. É uma consideração freqüente que, diante dos objetos ou lugares de nossa infância,

> nós nos admiramos de sua pequeneza. A criança dá as coisas dimensões maiores: isto, evidentemente, não em relação com suas imagens retinianas, as mesmas que as do adulto, mas com o campo total de suas atividades: com a envergadura de seus movimentos e a desproporção para eles dos objetos feitos para o uso dos adultos (...)" (WALLON,1941,1968,p.176).

A percepção está intimamente relacionada com a experiência, e esta experiência não é pensada, mas vivida em seu corpo, e a criança mais intensamente emprega seu corpo para perceber as coisas, é um ver que necessita ser tocado. A percepção, não é uma operação que permite formar uma imagem do mundo, como se fosse um quadro, uma imagem da "imanência e da idealidade".O que percebemos é percebido não pelo pensamento, mas pelo corpo, que vê o mundo não fora de si, mas percebe seu entranhamento nas coisas, é um corpo no mundo e não um corpo que pensa o mundo.

PARTE III - Profundidade

1. Os problemas da pintura: Entrecruzamento entre senciente e sensível

Se na *Fenomenologia da percepção* a questão da reversibilidade do corpo e da visão não aparece de forma muito significativa, mas já se encontra anunciada, é porque ali a questão do visível como dimensão existencial prepara, de certa forma, para uma perspectiva mais ontológica presente no ensaio *O Olho e o espírito* e na obra *O Visível e o invisível*.

Na *Fenomenologia da percepção* o exemplo das mãos que se tocam já demonstra como o tato e a visão se permutam, como a mão, ora tocada, desempenha a função de objeto, e como a mão tateante desempenha a função de sujeito[9]. A questão do corpo, no ensaio *O Olho e o espírito*, é não apenas inseparável da visibilidade, mas intrínseca a ela, e da mesma forma que o enigma do visível anima a investigação da pintura, o corpo do pintor anuncia este mundo a ser pintado. Expliquemos melhor estas considerações que são trazidas por Merleau-Ponty principalmente neste ensaio.

Paul Valéry diz que o pintor "*apporte son corps*", e diz Merleau-Ponty, com certa ironia: "com efeito, não se vê como um Espírito pudesse pintar". Este corpo que opera esta transformação do visível em pintura não está fora do visível, mas imerso nele, desdobrado, pois seu corpo não se separa desta visibilidade por seu poder de ver, ao contrário, ele é também visível. A visão não apenas instaura um mundo a ser visto, mas o próprio corpo a ser visto.

[9] *Fenomenologia da percepção*, 1994,1945,p.422

Mas visão não se faz sem movimento, se vejo algo, ao menos como possibilidade posso atingi-lo, minha possibilidade de ver algo é também minha possibilidade de tocar algo. Assim, meus deslocamentos não se fazem fora do "mapa do visível", tudo o que no corpo é movimento é também e ao mesmo tempo visão: não vemos sem o movimento dos olhos e não nos movemos sem a ancoragem na visibilidade. Diz Merleau-Ponty sobre o embaralhamento da visão e do movimento:

> "Meu corpo móvel conta no mundo visível, faz parte dele, e é por isto que eu posso dirigi-lo no visível. Por outro lado também é verdade que a visão pende do movimento. Só se vê aquilo que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como o movimento destes não haveria de baralhar as coisas se, por sua vez, fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se precedesse nele? (...) O mundo visível e o mundo dos meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser" (1984a,1960,p.88).

Se o que toco e o que vejo são inseparáveis, o que vejo está ao *alcance* de meu movimento, mesmo que apenas indicado, como diz Merleau-Ponty, está inscrito no mapa do "eu posso". Uma vez que visão e movimento são inseparáveis, o olhar e o movimento não são dois momentos de minhas possibilidades motoras, são uma só e a mesma possibilidade do meu corpo.

Não há, portanto, como considerar a visão como um mundo à parte, quer dizer, como uma operação do pensamento que cria uma representação do mundo. O movimento não é um fazer absoluto que meu espírito comanda, mas meu corpo que se desdobra e irradia de um si na relação com as coisas.

O visível encerra meu corpo, que se inscreve nele por seu poder vidente; o corpo se desdobra uma vez que ele também é visível, um vidente-visível. Ele não apenas olha o mundo, mas pode olhar a si, percebendo-se como visível. Imerso na

visibilidade e ao mesmo tempo vidente, o corpo não se apreende fora deste desdobramento de sua capacidade vidente.

Como diz o pintor Marc Chagall:

> "Nós nascemos para ver simultaneamente, de maneira instantânea, não somente a nós, mas fora de nós. E se nós olhamos fora de nós, será que nós não nos vemos a nós mesmos também? Não apenas nosso olhar, mas toda nossa vida é um olho maior do que o natural. Nós estamos aqui e lá, ao mesmo tempo, o que dá a nossa visão este caráter 'sem início nem fim', um pouco 'nouveau-né', este caráter de 'realidade nova'"
> (in CHARBONNIER,1959,2002,p.165).

Sendo assim, o vidente apreende o outro lado de sua visão, ele mesmo não escapa dela, está encerrado no visível assim como o que vê, e portanto, aberto e coeso ao mesmo tempo. Não apenas vidente e visível, mas senciente e sensível, uma vez que toca e é tocado.

Diz Merleau-Ponty:

> "O enigma reside nisto: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. (...) É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa o que quer que seja assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, por inerência daquele que vê naquilo que vê, daquele que toca naquilo que toca, do senciente no sentido -, um si, portanto, que é tomado entre as coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro..." (1984a,1960,p.88).

O vidente abre-se para o mundo e não pode tomá-lo como um mundo a ser visto sem contar com sua inerência a esta visibilidade, sem contar com seus deslocamentos pendendo da visão.

Diz Merleau-Ponty: “Este primeiro paradoxo não cessará de produzir outros” (*Ibid*.p.89). Este si se toma entre as coisas, coisas entre as quais, “um visível se põe a ver”. A visão das coisas não é separada da visão de si, e a visão de si não se separa das coisas, portanto é um si que se percebe na indivisão do senciente e do sentido.

Merleau-Ponty afirma que, uma vez que este entrecruzamento entre vidente e visível, senciente e sensível está dado, aí estão igualmente colocados todos os problemas da pintura.

Sendo assim, **a pintura revela o enigma do corpo**. Meu corpo me abre às coisas e a mim mesmo ligado a elas. Minha visão se faz nas coisas e me apreende ao mesmo tempo no meu olhar desdobrado diante delas; a visibilidade delas se reforça nele, e a visão das coisas se faz no corpo. Este entrelaçamento possibilita uma visibilidade secreta, ou um duplo carnal; como diz Cézanne*: “A natureza está no interior”.* Transformar ou transubstanciar o mundo em pintura é criar um traçado que este equivalente interno, que surge da presença das coisas, pode suscitar. “Então aparece um visível na segunda potência, essência carnal ou ícone do primeiro. Não é um duplo enfraquecido, um trompe-l’oeil, uma outra coisa” (MERLEAU-PONTY,*Ibid*.89).

Se a pintura revela o enigma do corpo que tem no mundo sua reversibilidade, que pode perceber nas coisas o “outro lado” de seu poder vidente, que se percebe como um si por confusão, narcisismo, indiferenciação do corpo e do mundo, ela revela que as coisas visíveis e suas qualidades, a cor, a luz, a profundidade, são para o pintor dimensões de seu ser.

Se o corpo vê, naquilo que olha, a si mesmo imerso na visibilidade, não há como criar imagens do mundo na qual este corpo não esteja envolvido. Portanto,

se o pintor busca transportar para a tela algo que se assemelhe ao mundo e possa ser reconhecido como um equivalente, se existe um equivalente, este só pode ser um equivalente "interno", um equivalente que traz esta presença das coisas no corpo e vice-versa.

As imagens privilegiadas da invasão do vidente-visível, são estas onde os pintores pintam-se a si mesmos pintando, como se houvesse neles este poder de ver, ao mesmo tempo, de fora de si mesmos e a partir de si mesmos, portanto, invadidos pela visibilidade e expandindo seu corpo visível nela. E também estas onde o espelho aparece como o instrumento que denuncia a visibilidade, que o reflexo traduz em uma visibilidade de um "olhar pré-humano", que seria como o ícone do olhar.

> "Quanto ao espelho, ele é o instrumento de uma universal magia que transforma coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu no outro e o outro em mim. Os pintores muitas vezes refletiram sobre os espelhos porque, por sob esse "truque mecânico" como sobre o truque da perspectiva, reconheciam a metamorfose do vidente e do visível, que é a definição da nossa carne e a da vocação deles"(MERLEAU-PONTY,1984a,p.93).

2. A Dióptrica de Descartes

Em *O Olho e o espírito*, Merleau-Ponty analisa de que forma Descartes, em sua *Dióptrica*, concebeu o problema da visão e como este se relaciona à capacidade das pinturas de apresentarem representações do mundo. Esta análise nos interessa, pois é em relação a ela que o autor compara, esta outra forma de relação com o mundo, que a pintura moderna procura.

Diz Merleau-Ponty, "Como tudo não seria mais límpido em nossa filosofia se se pudessem exorcizar esses espectros, fazer deles ilusões ou percepções sem objeto, à margem de um mundo sem equívoco!" (1984a,p.94). É exatamente esta a intenção de Descartes, ele não procura no visível outra coisa, senão a dissolução de seu enigma pela clarividência do pensamento. Trata-se de dissolver todos os equívocos, de fazer de nossa visão das coisas uma simples ocasião para a decifração através do pensamento.

O espelho figura na *Dióptrica* como simples reflexo que reproduz uma percepção sem objeto. Para Descartes o reflexo age sobre o nosso olho e dá a ver algo que o pensamento decodifica como correspondendo à coisa refletida. Mas entre ele, e a coisa, não há uma correspondência direta que expande nossa visibilidade para outros sentidos possíveis. Trata-se, apenas, de uma correspondência feita por nosso pensamento que une o reflexo a coisa refletida. Se o reflexo de algo no espelho se parece com a coisa refletida é porque ambos agem de forma semelhante no olho. Mas quem associa a imagem no espelho ao real refletido é o pensamento. Um cartesiano, diz Merleau-Ponty, não se vê no espelho, mas a um manequim que ele interpreta como a sua imagem refletida - projeção luminosa que o pensamento decifra. Assim, a semelhança que noto na imagem de meu corpo no espelho não acrescenta nada à forma como me percebo, age sobre mim simplesmente como outra coisa exterior que devo decifrar, mas

que não modifica a percepção de mim mesmo, nem contribui para acrescentar a esta uma nova perspectiva, não afeta sua percepção de mundo, nem sugere a idéia de uma visibilidade que se desdobra e que ressalta a imbricação do vidente e do visível.

Na análise de Merleau-Ponty a imagem especular amplia e estende a estrutura metafísica de nossa carne. Schilder descreve: "fumando cachimbo diante do espelho, sinto a superfície lisa e ardente da madeira não somente lá onde estão meus dedos, mas também nesses dedos gloriosos, nesses dedos apenas visíveis que estão no fundo do espelho" (*Ibid*.p.93).

2.1. A gravura na análise cartesiana

Na análise cartesiana, a pintura ou a gravura só apresentam uma correspondência com o mundo percebido porque podemos decifrá-las.

Como reconhecemos sobre o papel as coisas pintadas?

Não é por uma operação de correspondência com a coisa, mas por uma operação de leitura. Podemos olhar para a imagem e descobrir que os signos correspondem a isto ou aquilo, se aprendermos a decodificar o código feito de tinta sobre o papel. Como funciona o quadro*?* "Ele 'excita o nosso pensamento' a 'conceber' as coisas, tal como o fazem os sinais e as palavras 'que de modo nenhum se parecem com as coisas que significam'" (*Ibid*.95).

Se todas as obras de artes plásticas nada mais são que um texto, cujos signos nos remetem às coisas visíveis, e que assim como as palavras não são absolutamente semelhantes ao que designam, entre as obras e o visível o elo está

rompido. Nada mais existe entre a paisagem pintada e seu referente, uma vez que estes signos pintados não se oferecem aos olhos, mas sim ao entendimento, que opera uma leitura da pintura.

Mas se as artes plásticas - Descartes fala especialmente das gravuras, os talhos-doces -, não propõem algo aos olhos, mas sim ao entendimento, e se para vê-las precisássemos "de outros olhos em nosso cérebro com os quais pudéssemos enxergá-la" (*Ibid.*95), como fica a visão das coisas? "Tanto quanto os talhos-doces, aquilo que a luz traça em nossos olhos e, dali, em nosso cérebro, não se parece com o mundo visível. Das coisas aos olhos e dos olhos à visão não passa nada mais que das coisas às mãos dos cegos e, das suas mãos, ao seu pensamento" (*Ibid.*p.95).

Por isso Merleau-Ponty diz que o problema da visão para Descartes se aproxima do problema da visão para os cegos. "A tomar assim as coisas, o melhor é pensar a luz como uma ação por contato, tal como ação das coisas sobre a bengala do cego. Os cegos, diz Descartes, 'vêem com as mãos. O modelo cartesiano da visão é o tato" (*Ibid.*p.94).

A pouca atenção que Descartes dedica às gravuras, e o fato de preterir a pintura em relação ao desenho, já revelam que, para ele, a pintura não é "uma operação central que contribua para definir o nosso acesso ao ser; é um modo ou uma variante do pensamento canonicamente definido pela posse intelectual e pela evidência" (MERLEAU-PONTY,*Ibid.*p.95).

Para Descartes a propriedade das coisas é serem extensas. Na gravura, o desenho e o método de projeção do espaço dado pela perspectiva são o que, juntos, nos dão a idéia da extensão. Podemos dizer que o desenho é que possibilita

a pintura, uma vez que dele depende a representação da extensão; qualidades como o tom, a cor, a luminosidade, são consideradas ornamento.

Diz Merleau-Ponty:

> "Para Descartes, é uma evidência que não se pode pintar senão coisas existentes, que a existência delas é serem extensas, e que o desenho possibilita a pintura ao tornar possível a representação da extensão. Não é, então, a pintura senão um artifício que apresenta aos nossos olhos uma projeção semelhante à que as coisas nela inscreveriam e nela inscrevem na percepção comum, que, na ausência do objeto verdadeiro, faz-nos ver como se vê o objeto verdadeiro na vida, e que especialmente nos faz ver espaço onde não há" (1984a,p.96).

Como diz Merleau-Ponty, se Descartes tivesse tomado as cores e o poder que elas têm de nos abrir às coisas, teria, então, atribuído a elas a possibilidade de nos apresentar coisas, utilizando-se de manchas, de tons, que não nos fazem decifrar um código que nos apresenta o mundo, mas que nos traz a presença das coisas, apesar de não terem com elas uma relação regulada pelo conceito.

A pintura nos ilude com a visão de um espaço, pois o quadro é plano, mas nos dá a ilusão das coisas "diversamente salientadas"(*Ibid.*p.96). A profundidade que vemos no quadro, ou melhor, a ilusão de profundidade, nada mais é do que a capacidade da altura e da largura de nos fornecer, juntas, "sinais diacríticos suficientes da dimensão que lhe falta" (*Ibid.*). Se a pintura nos parece possuir três dimensões é porque a terceira nasce da altura e da largura. Portanto, isto que no quadro vejo como espaço, a terceira dimensão, é gerada pela combinação justaposta das outras duas dimensões.

É através da sobreposição que o pensamento decifra a profundidade: uma árvore que oculta parte do céu, que pode ter seu tronco oculto por uma folhagem, que, por sua vez, pode estar interrompida por algo à sua frente, e assim

sucessivamente. O que significa que é ainda através da altura - uma coisa sobre a outra - e da largura - uma coisa ao lado da outra - que a perspectiva cria a ilusão da profundidade.

Uma profundidade que omite partes, como se elas se ocultassem umas às outras, e nisso, como veremos, algo se perde, pois na percepção as coisas não se acumulam umas sobre as outras como sugere o método da perspectiva e a pintura renascentista que o utiliza. Por isso, Merleau-Ponty diz que na análise cartesiana, ora estamos aquém, ora além da profundidade. Aquém, quando supomos as coisas superpostas, pensando derivar a profundidade das outras duas dimensões: largura e altura. Além, quando a concebemos como a visão de um outro lugar que revelaria o lado oculto das coisas. Eu mesmo, ou um outro homem situado atrás das coisas que vejo, veria o que na visão atual se esconde, de tal forma que a profundidade apresenta-se como um olhar possível de todos os lugares. Trata-se, então, de um espaço plenamente positivo, dominado por um olhar de todo lugar, descolado da sua aderência ao corpo.

A análise cartesiana das gravuras se apoia em um espaço absoluto, "sem esconderijo", onde cada ponto do espaço é "nem mais nem menos, o que ele é", em uma "identidade do Ser" (*Ibid*.p.97).

O espaço é um si por excelência, esta é a qualidade mesma que o define, onde cada um de seus pontos é uma localidade, cada ponto é um, e não existe "*empiétement*", não existe traspassamento de um no outro; no espaço cartesiano há a evidência do onde. Este espaço onde tudo é localizado, que repousa em si, tinha razão de se inspirar nas técnicas do Renascimento onde a perspectiva dominou o espaço e possibilitou a criação de visões de um espaço límpido, e

como diz Merleau-Ponty, "incentivou a pintura a produzir livremente experiências de profundidade, e, em geral apresentações do Ser" (*Ibid*.p.97).

Nenhum pintor acreditou um dia poder destituir o visível de seu mistério, fornecer uma pintura que pudesse, através da técnica da perspectiva, criar uma visão exata e infalível do visível, ou depositar nesta técnica o objetivo final de seu trabalho. A perspectiva nunca foi uma fórmula absoluta de projeção da profundidade, nem a verdade que encerrava a visão da natureza. Mas a perspectiva é uma criação que teve o poder de instalar com tamanha força uma visão de mundo, que ocupa, até os dias de hoje, o lugar de "visão correta" do mundo. Mas, como diz Merleau-Ponty, em *A Expressão e o Desenho Infantil:*

> "Não se é obrigado a representar um cubo por um quadrado e dois losangos associados a cada um de seus lados e a sua base a não ser se resolvermos projetar o espetáculo sobre o papel, ou seja, fabricar um relevo onde possam figurar, com o objeto, a base sobre a qual repousa, os objetos vizinhos, suas orientações perspectivas segundo a vertical e a horizontal, seu escalonamento em profundidade, onde os valores numéricos dessas diferentes relações possam ser reencontrados e lidos segundo uma escala única – em suma, onde pudéssemos reunir o máximo de informações não tanto sobre o espetáculo como sobre as invariantes que se reencontram na percepção de todo espectador qualquer que seja seu ponto de vista. De maneira que só é paradoxal em aparência, a perspectiva planimétrica é tomada de um certo ponto de vista, mas para obter uma notação do mundo que seja válida para todos. Ela fixa a perspectiva vivida, ela adota, para representar o percebido, um índice de deformação característica de meu ponto de estação, mas, justamente, por este artifício, constrói uma imagem que é imediatamente traduzível na óptica de todo outro ponto de vista, e que, neste sentido, é uma imagem de um mundo em si, de um geometral de todas as perspectivas" (1969,p.156).

Assim, a perspectiva reenvia a um ponto de vista sobre o mundo, ponto que todo outro olhar deve reencontrar diante da cena projetada, como se todas as

visões estivessem contidas nesta que o quadro propõe; daí a aproximação que Merleau-Ponty faz entre este ponto de vista e um ponto de vista absoluto, a visão que Deus tem das coisas. Esta visão, diz Merleau-Ponty "não dá a visão humana do mundo, mas o conhecimento que pode ter de uma visão humana um deus que não mergulhe na finitude" (*Ibid*.p.156).

2.2. Visão e união substancial

E, no entanto, "Descartes não seria Descartes se houvesse pensado eliminar o enigma da visão" (MERLEAU-PONTY,1984a,p.98). A questão se dá em torno da união substancial; para Descartes quem vê é a alma, mas vê a partir do corpo. E se a visão é um pensamento, este pensamento não basta ser pensado para "ver" as coisas, pois surge do encontro do corpo com coisas, não é um pensamento que se dá a si mesmo.

Portanto, as coisas incitam o pensamento da visão, elas provocam o corpo, o que indica que o pensamento da visão não é regido por suas próprias leis, ele é um pensamento do que se diz ou se pensa da visão.

> "Quando, por exemplo, se quer compreender como é que vemos a situação dos objetos, não há outro recurso senão supor a alma que sabe onde estão as partes de seu corpo, capaz de 'transferir daí sua atenção' a todos os pontos do espaço que estão no prolongamento dos membros. Mas isto ainda não passa de um 'modelo' do acontecimento. Porquanto esse espaço de seu corpo que a alma estende às coisas, esse primeiro aqui de onde virão todos os ali, como é que ela o sabe?" (MERLEAU-PONTY ,1984a,p.98)

A alma não tem com este corpo que habita a mesma relação que tem com as outras localidades da extensão, este é o seu ponto no espaço, ela pensa segundo

este corpo que habita, que é para ela "seu espaço natal e a matriz de qualquer outro espaço existente" (*Ibid*.p.99).

Portanto, há um desdobramento da visão:

> "há a visão sobre a qual eu reflito, e não posso pensá-la de outro modo como pensamento, inspeção de Espírito, senão juízo, leitura de sinais. E há a visão que tem lugar, pensamento honorário ou instituído, esmagado num corpo seu, cuja idéia não se pode ter senão exercendo-a, e que entre o espaço e o pensamento introduz a ordem autônoma do composto de alma e de corpo. O enigma da visão não é eliminado: ele é remetido do "pensamento de ver" à visão em ato" (MERLEAU-PONTY,1984a,p.99).

Da visão, portanto, há o pensamento da visão e a visão encarnada que, como diz Merleau-Ponty, contém um "há". Isto, entretanto, não desencaminha a filosofia de Descartes, pois o corpo não figura neste pensamento. E este pensamento, sendo unido a um corpo, não pode ser definido como pensamento, podemos praticá-lo, mas, dele, nada concluir.

Assim Merleau-Ponty conclui que a filosofia de Descartes quer investigar o problema da visão mas não a esclarece:

> "porquanto esta Verdade, nós não assistimos ao nascimento dela, e o ser de Deus é para nós abismo... Tremor prontamente superado: para Descartes é tão inútil sondar esse abismo como pensar o espaço da alma e a profundidade do visível. Sobre todos estes assuntos, nós estamos desqualificados por posição. Tal é esse segredo de equilíbrio cartesiano: uma metafísica que nos dá razões decisivas para não mais fazermos metafísica, que valida nossas evidências limitando-as, que abre nosso pensamento sem dilacerá-lo" (1984a,p.100).

No entanto, Descartes reconhece o problema abissal da visão, "a obscuridade do "há" (*Ibid*.). Nossa ciência, ao contrário, desvia do problema.

> "A profundidade do mundo existente e do Deus insondável já não vêm forrar a vulgaridade do pensamento 'tecnicizado'. O desvio pela metafísica, que, apesar de tudo, Descartes fizera uma vez na vida, a ciência dispensa-se dele: ela parte daquilo que foi o seu ponto de chegada.(...) Nossa ciência e nossa filosofia são duas conseqüências fiéis e infiéis do cartesianismo, dois monstros nascidos do desmembramento dele" (1984a,p.100).

E aqui vale lembrar a primeira parte de *O Olho e O Espírito,* onde Merleau-Ponty faz a crítica da ciência e de seu pensamento de sobrevôo.

"Mas, em todo caso, a interrogação da pintura visa a essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo" (*Ibid*.p.92). "A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las" (*Ibid.*p.85). A ciência relaciona-se com o mundo através de modelos, acreditando desta forma que as coisas foram criadas com o destino inevitável do laboratório. Controla, mede, compara, cria padrões e modelos que substituem as próprias coisas. O artista, e mais propriamente o pintor, percorre a sua interrogação, lança-se ao trabalho despido de qualquer coisa que possa se interpor entre ele e o mundo. Uma ruminação, é este termo que Merleau-Ponty utiliza para a pintura de Cézanne, e isto se aplica a todos os pintores que, assim como Van Gogh, sentiam-se sempre impulsionados a ir além, num trabalho incessante que parece sempre estar no começo.

Merleau-Ponty pergunta-se: "Que ciência secreta é, pois, essa que ele tem ou procura? Essa dimensão segundo a qual Van Gogh quer ir "mais longe"? Esse fundamental da pintura, e quiçá de toda a cultura?" (*Ibid*.87).

3. A profundidade

Para as concepções clássicas da percepção[10], a profundidade não é visível, isto quer dizer que ela é suposta por outros signos. Assim como podemos ler a largura através da justaposição, podemos ler a profundidade que se anuncia nas coisas, ela é suposta pela organização das coisas, umas atrás das outras.

Merleau-Ponty afirma que, esta dimensão, mais que outras, nos obriga a rejeitar o prejuízo do mundo e procurar o lugar de onde ela brota. Enquanto a largura pode passar por uma propriedade da relação entre objetos, a profundidade só é para o sujeito que a percebe, ela o situa e revela a relação entre o sujeito e o que vê, a profundidade anuncia a minha coexistência com os objetos, ela impõe-se como a possibilidade de minha presença no mundo, ela não é uma propriedade do objeto, mas de minha perspectiva sobre ele.

Algumas noções são importantes para a análise da profundidade, entre elas a de grandeza aparente e a de convergência. Não se pode falar em grandeza aparente a não ser que se faça uma relação entre a grandeza real, por exemplo, entre o carro, e o intervalo que me separa dele, quanto maior o intervalo, menor o carro. A grandeza aparente é que em relação a grandeza real localiza a coisa no espaço, portanto é a pequenez do objeto ao longe que me possibilita percebê-lo distante.

A convergência diz respeito a convergência dos olhos para os objetos próximos, quanto mais próximo de meus olhos estiver o lápis que olho, maior será a convergência de meus olhos.

---

[10] Merleau-Ponty refere-se a Berkeley (1685-1753), para quem a profundidade não poderia ser vista pois nossas retinas recebem uma projeção plana do espetáculo, e o argumento de Berkeley é que a profundidade é "uma justaposição de pontos comparáveis à largura", e as análises da profundidade feitas pelo intelectualismo consideram que a profundidade mesmo que visível, isto é, "mesmo que a impressão sensorial pudesse inscrever-se em nossos olhos, ela só ofereceria uma multiplicidade em si a ser percorrida, e assim a distância, como todas as outras relações espaciais, só existe para um sujeito que faça sua síntese e que a pense", Merleau-Ponty conclui, que por mais opostas que estas duas concepções se apresentem, acabam, as duas, por concordar que a

Entretanto, estes dois signos da profundidade, que segundo as concepções clássicas da profundidade, são aqueles que nos permitem decifrar a profundidade, não estão presentes na percepção como fatos objetivos.

"É preciso descrever a grandeza aparente e a convergência, não tais como o saber científico as conhece, mas tais como nós a apreendemos do interior" (MERLEAU-PONTY,1994,1945.p.347).

A convergência dos olhos pressupõe uma organização a distância, não é causada pela profundidade, assim como a grandeza aparente é uma maneira de exprimir a visão à distância "ela mesma pressupõe uma orientação em direção ao objeto à distância" (*Ibid*.349). "Convergência e grandeza aparente não são nem signo nem causa da profundidade: elas estão presentes na experiência da profundidade assim como o motivo, mesmo quando não é articulado e colocado a parte, está presente na decisão" (*Ibid*.p.348). O motivo, ou seja, os fatos concretos que movimentam uma decisão e que lhe afirmam a validade do sentido, é análogo à maneira como a convergência e a grandeza aparente estão relacionadas com a profundidade: elas motivam a organização em profundidade, enquanto que esta reafirma o sentido daquelas.

Se um objeto se distancia de mim, sua diminuição, assim como seu aumento, se ele se aproxima, se dá mais lentamente para a minha percepção do que para a imagem retiniana:

> "É por isso que o trem que vem em direção a nós, no cinema, aumenta muito mais do que ele o faria na realidade. É por isso que uma colina que nos parecia alta torna-se insignificante em uma fotografia. É por isso, enfim, que um disco colocado obliquamente em relação ao nosso rosto resiste à perspectiva geométrica, como Cézanne e outros pintores o mostraram, representando de perfil um prato de sopa cujo interior permanece visível. Tiveram razão em dizer que, se as deformações da perspectiva nos

---

profundidade não é visível, a primeira porque não se apresenta a nossa retina como visível, e a segunda por não considerá-la a não ser por um sujeito que possa pensá-la.

> fossem expressamente dadas, não precisaríamos aprender a perspectiva”(MERLEAU-PONTY,1994,p.350).

Na percepção espontânea como podemos falar de constâncias de grandeza e de forma?

Se tomar meu olhar sobre um determinado objeto, como posso medir a grandeza aparente sem me utilizar de algum instrumento?

A percepção da cena com os dois olhos abertos não me dá esta medida, é preciso fechar um olho e, como ensinam os métodos tradicionais do desenho e da pintura, utilizar um lápis que tomo como medidor da cena vista, mas isto não me dá apenas uma medida da grandeza do que vejo, me dá a cena isolada, foco meu olhar em um determinado objeto e crio uma primeira grandeza que servirá de parâmetro para os outros objetos.

Por ter se entregado a estas dificuldades da percepção e buscar trazê-las vivas para a tela, a pintura de Cézanne espanta. Algumas vezes o chão parece levantar-se quando se afasta, ou os objetos parecem tortos, ou o que está dentro transborda para fora, e ainda muitas linhas circunscrevem o desenho quando a linha sozinha não é capaz de trazer o objeto, pois na percepção natural esta linha não delimita, mas comunica o volume do objeto, por isto, um círculo não é uma maçã, nem uma oval traduz o prato percebido.

Merleau-Ponty também analisa a noção de distância, que faz o objeto perder não a grandeza, mas sua configuração geral. É ainda o mesmo objeto visto ao longe, como alguns pintores souberam traduzir com uma única pincelada um animal distante; o objeto visto ao longe perde detalhes, fica menos nítido, não apenas menor, ele passa a ocupar meu campo visual menos do que ocupava

quando mais próximo; podemos afirmar isto, "sob a condição de nos lembramos que o campo visual não é ele mesmo uma área mensurável" (*Ibid*.p.352).

Merleau-Ponty afirma que foram as ilusões de profundidade que provocaram a percepção desta como uma percepção vista pelo entendimento, como o desenho em perspectiva e o uso do estereoscópio; tanto um como outro já apresentam a profundidade como dada, mas a percepção natural não é como um desenho em perspectiva. O exemplo do cubo desenhado em perspectiva serve de modelo para explicar como se dá a percepção em profundidade, que nasce quando meu olhar se coloca buscando ver as coisas.

Para o empirismo, ver um cubo é a associação que se faz do desenho a uma série de outras vistas do cubo, mas se quando vejo o cubo não encontro estas outras vistas participando da minha percepção, qual é este ato que me participa de todos os outros lados?

Para o intelectualismo, ver um cubo é ter a idéia do cubo como sólido de seis faces iguais, é a coexistência destas faces e arestas que faz a profundidade. Mas assim, a definição de profundidade se faz por uma conseqüência dela, as faces e arestas só podem ser vistas como propriedades do cubo, pois se dão em profundidade. Diz Merleau-Ponty sobre a visão do cubo:

> "O ato que corrige as aparências, que dá aos ângulos agudos ou obtusos valor de ângulos retos, aos lados deformados valor de quadrado, não é o pensamento das relações geométricas de igualdade e do ser geométrico ao qual elas pertencem, é o investimento do objeto por meu olhar que o penetra, o anima, e faz as faces laterais valerem imediatamente como "quadrados vistos de viés", a ponto de que nós nem mesmo os vemos sob seu aspecto perspectivo de losângulo" (1994,p.357).

O ato perceptivo deste objeto envolve todos os elementos do cubo em uma só vista, portanto, a percepção de um objeto tridimensional não justapõe os elementos como o fazem a altura e a largura, mas envolve todas as partes, mesmo as não vistas, ou as que são vistas como quadrados de viés, em um único ato perceptivo.

Quando percebo, percebo um "campo de presença"[11] onde o espaço e tempo são "contemporâneos", "a dimensão aqui-ali e a dimensão passado-presente-futuro"(*Ibid*.p.357) não estão diluídas na projeção espacial e na recordação. Assim, a percepção da profundidade não se dá como uma projeção no espaço, mas como uma tomada no espaço onde o longínquo não está a uma distância mensurável entre meu corpo e o que vejo, mas ao alcance do meu olhar que abarca o aqui e o ali, numa continuidade sem intermediários.

Portanto, as relações espaciais se dão, não para meu corpo objetivo que ocupa determinada posição no espaço, mas para meu corpo fenomenal que tem a capacidade de abarcar o espaço por seus gestos e por sua vidência.

> "Assim como o alto e o baixo, a direita e a esquerda não são dados ao sujeito com os conteúdos percebidos e são constituídos a cada momento com um nível espacial em relação ao qual as coisas se situam, da mesma maneira a profundidade e a grandeza advêm às coisas pelo fato de que elas se situam em relação a um nível das distâncias e das grandezas que defina o longe e o perto, o grande e o pequeno, anteriormente a qualquer objeto-referência. Quando dizemos que um objeto é gigantesco ou minúsculo, que ele está distante ou próximo, freqüentemente é sem nenhuma comparação, mesmo implícita, com algum outro objeto ou mesmo com a grandeza e a posição objetiva de nosso próprio corpo, é apenas em relação a um certo "alcance" de nossos gestos, a um certo "poder" do corpo fenomenal sobre sua circunvizinhança" (MERLEAU-PONTY,1994,p.359).

[11] Husserl, nota n.30, capítulo O Espaço da *Fenomenologia da Percepção (citação)*

Na percepção natural não tenho percepções que se somam umas às outras, tenho experiências que estão implicadas no poder de meu corpo sobre o mundo.

O caráter fenomenal da profundidade que revela a nossa contingência, pode ser melhor explicitado através da experiência da escuridão noturna. A experiência da noite, como a descreve Merleau-Ponty, é a profundidade exteriorizada, livre das coisas, que invade o olhar e dilui as coisas em uma espacialidade que me envolve e "quase apaga minha identidade pessoal" (*Ibid*.p.381). Diz Merleau-Ponty: "A noite é sem perfis, toca-me ela mesma, e sua unidade é a unidade mística do maná. Até mesmo gritos ou uma luz distante só a povoam vagamente, é inteira que ela se anima, ela é uma profundidade pura sem planos, sem superfícies, sem distância dela a mim" (*Ibid*.).

Estou mergulhado nela, mas nela não diluo minha espacialidade diurna, posso andar sem me desorientar, mas sou tomado por todo este espaço, e o assumo com as mãos, e a orientação de meu corpo, em vez de orientá-lo sob meu olhar. Esta experiência da profundidade sem distâncias, onde meu corpo está mergulhado no espaço e livre das coisas, nos traz a nossa contingência, nossa tentativa de "ancorar-nos e transcender-nos nas coisas, sem nenhuma garantia de encontrá-las" (*Ibid*.).

Em *A Dúvida de Cézanne*, o caráter fenomenal da profundidade não está livre da revelação de nossa contingência que a pintura de Cézanne também pode revelar. Não se trata, aí, de uma experiência da profundidade como a da noite, profundidade pura, mas sim da experiência da busca incessante da profundidade na pintura, e se como para Merleau-Ponty o espaço é a abertura a nossa contingência, Cézanne não deixou, enquanto pintor que investiga o espaço, de

buscar transcender-se e ancorar-se nas coisas, sem nenhuma garantia de que sua pintura tenha conseguido apreendê-las.

O pintor que, como Cézanne, tenta tornar a sua pintura tão próxima do fenômeno perceptivo quanto possível, uma vez que pinta, interrompe o movimento espontâneo da percepção, e acumula sobre a tela uma forma que 'tende' para a perspectiva, mas que não coincide com ela.

> "A constância da forma circular em um prato não é uma resistência do círculo ao aplainamento perspectivo, e é por isso que o pintor que só pode representá-la por um traçado real em uma tela real, espanta o público, embora ele procure tornar vivida a perspectiva. Quando observo diante de mim uma estrada que foge para o horizonte, não se deve dizer nem que as margens da estrada me são dadas como convergentes nem que me são dadas como paralelas: elas são paralelas em profundidade. A aparência perspectiva não está posta, mas o paralelismo também não. Através de sua deformação virtual, estou na estrada ela mesma, e a profundidade é essa própria intenção que não põe nem a projeção perspectiva da estrada, nem a estrada "verdadeira" " (MERLEAU-PONTY,1994, p.351).

O quadro pode parecer deformado porque não obedece ao princípio da perspectiva geométrica, mas sim esse outro princípio que procura trazer a própria realidade como é percebida. E isso, mesmo, quando Cézanne procura fazê-lo através de formas geométricas, Cézanne escreve a Émile Bernard em 1904:

> "Permita-me repetir aqui o que eu lhe dizia: abordar a natureza através do cilindro, da esfera e do cone, colocando o conjunto em perspectiva, de modo que cada lado de um objeto, de um plano, se dirija para um ponto central. As linhas paralelas ao horizonte dão a extensão, ou seja, uma seção da natureza ou, se preferir, do espetáculo que o o Pater Omnipotens Aeterne Deus expõe diante de nossos olhos. As linhas perpendiculares a esse horizonte dão a profundidade. Ora, para nós seres humanos, a natureza é mais em profundidade do que em superfície, donde a necessidade de introduzir nas nossas vibrações de luz, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de azulado, para fazer sentir o ar" (1992,1978.p.245).

A tentativa de Cézanne é de recolocar a pintura e suas bases em contato com a natureza de onde vieram, de pintar este mundo fazendo-se visível.

Permanecendo fiel à sua percepção das coisas foi coerente ao pintar o que alguns consideram deformações. “Nada menos arbitrário que estas célebres deformações”, afirma Merleau-Ponty.

A afirmação de Cézanne de que se deveria abordar a natureza através do cubo, da esfera e do cone, foi erroneamente interpretada como uma antecipação das experiências do espaço propostas por George Braque e Pablo Picasso, quando estes começaram a fazer aquilo que seria depois nomeado Cubismo. Cézanne não quis dizer, com isto, que as coisas vistas na natureza deveriam reduzir-se a uma forma geométrica essencial, que organizadas pela perspectiva trariam a ilusão espacial, mas sim, que quando o pintor transforma este percebido em pintura ele opera uma transformação disso que se vê, nisto que se pinta. Ou seja, trata-se de *tratar* ou *abordar* a natureza como formas que se organizam umas em relação às outras com valores diacríticos - cones, esferas e cilindro - e não transformar as coisas em sólidos geométricos.

Merleau-Ponty ressalta na pintura de Cézanne sua fidelidade ao fenômeno perceptivo, este pintor não quer recuperar com sua pintura o fenômeno tátil através de formas e profundidades construídas pela luz, mas sim o fenômeno perceptivo de onde todos os sentidos irradiam. Por isto o pintor diz que queria pintar, até mesmo, o odor do percebido. E neste sentido podemos novamente retomar a *Fenomenologia da Percepção*, especialmente alguns aspectos do capítulo dedicado a análise de A Coisa e o Mundo Natural.

4. A coisa intersensorial e a expressão

O movimento motor de exploração sensorial proposto ao meu corpo não se dirige à exploração das minhas capacidades sensoriais, mas à coisa mesma. A coisa não me é dada como conteúdos sensoriais, mas como coisa que se oferece ao olhar e a todos os meus sentidos de uma só vez. Como dizia Cézanne, a pintura deve conter, até mesmo, o odor da paisagem.

A coisa é uma maneira única de fazer com que forma, cor, textura, odor, ofereçam-se inseparáveis ao ser. O sentido das coisas não está por trás das aparências, está na expressão das coisas mesmas, em suas relações, cores e formas. Por isto, a pintura de Cézanne, no início de sua carreira, quando buscava pintar o sentido das coisas aquém de sua manifestação, contava com poucos elementos vigorosos em suas formas e cores, e perdia-se nas acentuadas zonas de claros e escuros, nas linhas retorcidas e em contornos exagerados. Quando abandona este desejo de apreender o sentido ao lado da coisa, e volta-se para as coisas mesmas, aparece a coisa em toda sua expressão. Percebemos em um exemplo usado em *A Dúvida de Cézanne* como também na *Fenomenologia da percepção* (p.268), como a expressão não se antecipa ao percebido, mas adere-se a ele. O exemplo é novamente Cézanne, que diz que queria pintar a descrição de Balzac em *Peau de Chagrin.* A imagem era a de uma toalha com neve recentemente caída onde se encontravam os talheres simetricamente colocados e coroados por pãezinhos dourados. Cézanne afirma que se pintar os coroados está frito, mas se pintar tudo tal como está no modelo natural, está certo de que as coroas aí estarão. A expressão está na composição da pintura e não se deve procurá-la em outro lugar, "O pintor que pensa e que procura a expressão começa por faltar ao mistério da aparição de alguém na natureza renovado a cada vez que o olhamos"(1984b.p.118).

> "O desenrolar dos dados sensíveis sob nosso olhar ou sob nossas mãos é como uma linguagem que se ensinaria por si mesma, em que a significação seria secretada pela própria estrutura dos signos, e é por isso que se pode dizer, literalmente, que os nossos sentidos interrogam as coisas e que elas lhes respondem" (MERLEAU-PONTY,1994,p.428).

As coisas revelam-se no seu modo de aparecer, no seu modo de existência que as caracteriza e as distingue. Merleau-Ponty afirma que, assim como compreendemos um comportamento novo, compreendemos a coisa por seu modo de existência, assim como um comportamento "esboça uma certa maneira de tratar o mundo", cada coisa "se caracteriza por um espécie de *a priori* que ela observa em todos os seus encontros com o exterior"(*Ibid*.p.428).

> "Como a relação entre as coisas ou entre os aspectos das coisas são sempre mediados por nosso corpo, a natureza inteira é a encenação de nossa própria vida ou nosso interlocutor em uma espécie de diálogo. Eis porque, em ultima análise, não podemos conceber coisa que não seja percebida ou perceptível. Como dizia Berkeley, mesmo um deserto nunca visitado tem pelo menos um espectador, e este somos nós mesmos quando pensamos nele, quer dizer, quando fazemos a experiência mental de percebê-lo. A coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efetivamente em si, porque suas articulações são as mesmas de nossa existência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade. Nessa medida, toda percepção é uma comunicação ou uma comunhão, a retomada ou o acabamento, por nós, de uma intenção alheia ou, inversamente, a realização, no exterior, de nossas potências perceptivas e como um acasalamento de nosso corpo com as coisas" (MERLEAU-PONTY,1994,p.429).

Merleau-Ponty reafirma o aspecto da percepção como abertura às coisas, em oposição aos prejuízos advindos do pensamento objetivo que tratou o objeto como em si e o sujeito como consciência, anulando a relação intrínseca do corpo com o percebido, favorecido no caso da percepção visual por uma aparente auto constituição do visível, pois, este, parece se ligar ao corpo de maneira mais 'distante' uma vez que o olhar abarca as coisas sem precisar apalpá-las. "Mas tão seguramente quanto alguém que só conhecesse os sons e as letras de forma

alguma conheceria a literatura e não apreenderia seu ser último, mas absolutamente nada, da mesma forma o mundo não é dado, e nada dele é acessível àqueles a quem as 'sensações' são dadas" (*Ibid*.p.430).

O percebido não é algo diante de mim que me é dado a conhecer, mas uma maneira de aparecer que conta com a minha ambientação, ou seja, com aquilo que conta para minha existência. O percebido está encerrado em um ambiente; daí percebermos mudanças em um ambiente sem saber exatamente qual, ou mudanças em um rosto sem perceber qual característica foi modificada. Ou reconhecer uma pessoa, mas não sabermos de onde, revelando que a fisionomia das pessoas também nos aparece dentro de determinado ambiente.

Como diz Heidegger, citado por Merleau-Ponty em *O Visível e O Invisível*:

> "O Liceu para nós que aí voltamos após trinta anos, como aqueles que hoje nele habitam, não é tanto um objeto que seja útil ou possível de descrever por suas características quanto certo odor, textura afetiva com poder sobre certa vizinhança do espaço" (1964,2000,p.114).

Por ter seu sentido aderido à sua aparência, quando viso uma coisa, viso seus aspectos significantes, a cor e a forma, o odor e a luz, que por sua vez, não podem ser nunca descolados do modo como aparecem. Em relação ao modo como a pintura trata esta aparência total, diz Merleau-Ponty:

> "Cada aplicação de cor que Cézanne faz deve, como diz E.Bernard, "conter o ar, a luz, o objeto, o plano, o caráter, o desenho, o estilo". Cada

> fragmento de um espetáculo visível satisfaz a um número infinito de condições, e é próprio do real contrair uma infinidade de relações em cada um de seus momentos. Assim como a coisa, o quadro é para ver e não para definir, mas enfim, se ele é como um pequeno mundo que se abre no outro, ele não pretende a mesma solidez. Sentimos que ele é fabricado propositalmente, que nele o sentido precede a existência e só se envolve do mínimo de matéria que lhe é necessária para se comunicar. Ao contrário, a maravilha do mundo real é que nele o sentido é um e o mesmo que a existência, e que deveras o vemos instalar-se nela" (1994,p.434).

PARTE IV - Arte e ontologia

1. Arte e Ontologia

A tinta sobre o papel não cria signos a serem decodificados como afirmava Descartes, mas coisas pintadas, desenhadas ou gravadas, imagens que se conservam por seu poder de ícone, e não há como não reconhecer nas coisas pintadas o imaginário que as envolve, ou se envolve nelas. Portanto a arte é:

> "Questão interminável, pois que a visão a que ela se dirige é, por sua vez questão. Todas as pesquisas que acreditávamos encerradas reabrem-se. Que é a profundidade, que é a luz, *ti tò ón* – que são eles, não para o espírito do qual Descartes disse que estava no corpo espalhado – e, enfim, não somente para o espírito, mas também, para eles mesmos, já que eles nos atravessam, nos englobam? Ora, esta filosofia que está por se fazer, ela é que anima o pintor, não quando ele exprime opiniões sobre o mundo, mas no

> instante em que sua visão se torna gesto, quando, dirá Cézanne, ele "pensa com a pintura" "(MERLEAU-PONTY,1984a,p.101).

Dificilmente podemos compreender a profundidade como uma busca, se pensarmos a profundidade como o espaço anunciado ao pensamento. Pois assim, ela é acrescentada ao espaço como um instrumento que o organiza e não permite falar da abertura do ser à visibilidade do mundo. Como compreender Cézanne, que buscou a profundidade a vida toda, se as coisas pintadas são organizadas na pintura pela técnica da perspectiva?

Os pintores modernos romperam com esta tradição pictórica, mais próximas de um método, que se consolidou no Renascimento. Um destes pintores, Corot, um paisagista francês que influenciou muito os movimentos modernos, em 1830, diz: "...essa profunda unidade entre o homem e a natureza, outrora espontânea, corre o risco de se dissolver porque a sociedade moderna, em seu sólido cientificismo, quer dominar e não mais sentir a natureza" (ARGAN.1992,1988,p.59). Uma das grandes transformações da arte ocorreu quando os pintores se colocaram diretamente a frente da natureza e perceberam que ela suscitava coisas que as formas conhecidas da pintura não ensinavam. Como para Corot, "a natureza não é objeto, mas motivo; como motivo é solicitação, estímulo" e, " o mundo não é um espetáculo a ser admirado, e sim uma experiência a ser vivida, e a pintura é o modo de vivê-la" (*Ibid*.).

A arte moderna esforçou-se por se distanciar da idéia de que a pintura nos apresenta a ilusão de vermos o que ali não está, e construiu um caminho sólido em direção a suas próprias dimensões, este caminho, como diz Merleau-Ponty, tem uma significação metafísica. E esclarece que não se trata de demonstrá-la, pois esta metafísica a que se refere não é um conjunto de idéias ao qual ajuntaríamos

um fato: “há na carne da contingência uma estrutura do acontecimento, uma virtude própria do cenário que não impedem a pluralidade das interpretações, que são mesmo sua razão profunda, que fazem dele um tema durável da vida histórica, e que têm direito a uma estatuto filosófico” (MERLEAU-PONTY,1984a,p.102). Assim como tudo o que se diz a respeito da Revolução Francesa está “desde agora nela”, o que se dirá, sempre esteve, e é sempre olhando melhor para “como foi que ela se fez é que se dão e se darão delas novas representações” (*Ibid*.p.102).

> “Em relação à obra de arte as coisas não se passam de outra maneira. Tudo que dela se possa falar, as interpretações múltiplas que podem ser feitas, não emanam de outro lugar a não ser dela mesma, e não evocam nada além da obra; “não a transformam senão nela mesma; e se o historiador reencontra por sob o conteúdo manifesto o excesso e a espessura de sentido, a textura que lhe preparava um longo futuro, esta maneira ativa de ser, esta possibilidade que ele descobre na obra, esse monograma que nela encontra, fundamentam uma meditação filosófica” (MERLEAU-PONTY,1984a,p.102).

Mas a intenção de Merleau-Ponty não é esta, afirma inclusive que para isto não tem a competência e conhecimento da História, no entanto, acrescenta:

> “não é ilegítimo que um profano, deixando falar a lembrança de alguns quadros e de alguns livros, diga como é que a pintura intervém nas suas reflexões, e consigne o sentimento que tem de uma discordância profunda, de uma mutação nas relações entre o homem e o Ser, quando confronta maciçamente um universo de pensamento clássico com as pesquisas da pintura moderna. Espécie de história por contato, que talvez não saia dos limites de uma pessoa, e que no entanto deve tudo à freqüentação dos outros...”(*Ibid.*102).

Em suas *Notes de Cours*, afirma que a arte, a literatura, revelam em suas expressões atuais um sentido metafísico que anteriormente pertencia à filosofia, mas esta “decadência da filosofia é inessencial; é esta de uma certa maneira de filosofar (segundo substância, sujeito-objeto, causalidade). A filosofia encontrará

ajuda na poesia, arte, etc., em uma relação muito mais estreita com elas, ela renascerá e reinterpretara assim seu próprio passado de metafísica- que não é passado"(1996.p.39). Em outro momento, nos cursos sobre Heidegger aparece esta retomada "mais radical da interrogação metafísica sobre o Ser"(1996.p.92) e na obra do filósofo alemão a metafísica não mais se apresenta como problema, ela é a tentativa de se aproximar do Ser, de dizer o Ser, mas ela não comporta mais uma resposta. "Justamente, porque passamos do Dasein ao Sein, vemos mais claramente que o Sein não é a ocasião de "problema", mas que ele é segredo ou mistério"(1996.p.95). Não buscaremos entender esta passagem do Dasein ao Sein que Merleau-Ponty esclarece em seguida, mas sim entender o que é o sentido da palavra metafísica nos escritos sobre arte do filósofo francês, que deriva certamente deste que ele explica em Heidegger.

Entre os exemplos disso que se aproxima do Ser, o do pedaço de giz, que é o pedaço de giz entre todos os pedaços de giz e este pedaço de giz como a substância giz - "a existência no sentido de individuação espaço-temporal e a essência. Ele é o que funda um e outro, pois esta essência só esta nos pedaços de giz, e estes pedaços de giz nada mais são que o desdobramento desta essência"(1996.p.105). Outro exemplo é o do liceu, a que já nos referimos. Para estes que por ele passaram, ele é mais determinado odor que "nos traz o Ser deste sendo mais imediato e verdadeiro que uma descrição ou uma visita poderiam mediatizar"(*Ibid.*), mas acrescenta Merleau-Ponty, não se trata, assim também em Proust, de uma substância olfativa que é capaz de absorver o edifício, mas de uma memória que desvela, uma "irradiação espacial de sentido, uma "região" histórica"(*Ibid.*). Assim como o que distingue a seda ou o veludo, são suas diferentes maneiras de Ser, "um sendo de outro modo que o outro" (HEIDEGGER,

citado por MERLEAU-PONTY,1996,p.106), o ser-seda e o ser-veludo, são modulações distintas de um mesmo ser que tornam-se ou tem um devir seda ou veludo- "o Sein é origem da essência e também das coisas que o encarnam"(1996,p.106), portanto as coisas sensíveis não são senão em suas distintas modulações, são no "entre as qualidades"(p.106).

Esta mutação nas relações entre o homem e o Ser que a arte moderna apresenta em relação à arte clássica, deve-se às transformações nos próprios meios da arte, que comportam estas mesmas tentativa de trazer o ser, sendo mais *imediato e verdadeiro* do que a descrição pode fazê-lo, que na pintura, nada mais são que a profundidade, a cor, a linha, o movimento, o contorno, e é através destes elementos que pintores, escultores, gravadores... participam cada um com seu trabalho de uma mesma "rede do Ser"(1984a,p.102.). No trabalho dos poetas é a linguagem que vai sofrer transformações em suas obras, uma linguagem de significações indiretas, onde se deixa a linguagem viver "como coisa do mundo – cachos de palavras como há cachos de cores e de qualidade nas coisas" (MERLEAU-PONTY,1996,p.47), onde significante e significado são mutuamente reconstituídos segundo uma lógica daquilo que se diz e onde se defazem os sentidos comuns.

Na pintura esta transformação é o abandono da tentativa de rivalizar com as coisas percebidas, é o afastamento das pesquisas que se voltavam para a perspectiva e as ilusões de relevo que se amparavam na técnica e na geometria. Portanto, signos preestabelecidos que pudessem ser identificados e assim nos possibilitar a visão ideal do mundo, sem invasões de uns nos outros, sem buscar em cada elemento uma nova significação, mas a significação que a ele atribuímos.

A pintura moderna busca este traçado que a partir da visão do mundo não visa outra coisa senão a coisa visível, e faz desta visão uma revelação, na medida em que o pintor não pinta uma imagem do mundo, mas o mundo se fazendo imagem; seus olhos, como diz Merleau-Ponty, são "computadores do mundo*"* (1984a,1960.p.90).

O pintor toma posse de sua visão, ele aprende a ver em contato com sua pintura e com a pintura dos outros. Enquanto opera este exercício da visão, enquanto tem a capacidade de olhar o mundo e traçá-lo, está colocado em sua atividade o enigma da visibilidade. Qualquer que seja a civilização onde a pintura se faça, não despojada de possíveis crenças ou motivos diferentes como ponto de partida, a pintura é a revelação da visibilidade.

A pintura dá uma nova existência ao mundo visível revelando que nele a visão se faz nas coisas e não perde delas a opacidade: ao pintor tudo deve se fazer visível para estar em sua tela. Ver é ter à distância, como diz Merleau-Ponty, mas se o pintor é devorado pelo visível, ou "eleva à sua última potência um delírio que é a própria visão" (*Ibid*.p.91), ele transforma tudo em visibilidade, e de certa forma podemos dizer que aqui, a pintura, (neste caso italiana), não evoca os valores táteis, como o afirma Berenson, citado por Merleau-Ponty, transforma na verdade tudo em um mundo puramente visível, onde nossos sentidos musculares são dispensados, visto que todo peso, toda matéria, textura, cor, estão ali, todos reunidos em uma só forma visível. Toda voluminosidade está presente na pintura, sem que esta tente evocar o volume tal como se apresenta ao nosso corpo, mas tal como ele pode ser pintado, portanto não querendo suscitar nosso sentido tátil, mas atribuindo à visão o poder de inscrever todo o mundo na visibilidade, ou estender

este mundo puramente visível a todos os aspectos do Ser, "que de alguma maneira devem fazer-se visíveis para entrar nela" (*Ibid*.p.91).

> "Fiquemos no visível em sentido estrito e prosaico: enquanto pinta, o pintor, qualquer que seja, pratica uma teoria mágica da visão. Ele tem que admitir que as coisas entram nele ou que, consoante o dilema sarcástico de Malebranche, o espírito saí pelos olhos para ir passear pelas coisas, visto que não cessa de ajustar a elas sua vidência. (Nada é mudado se ele não pinta apoiado no motivo: em todo caso, pinta porque viu, porque, ao menos uma vez, o mundo gravou nele as cifras do visível)" (MERLEAU-PONTY,1984a.p.91).

Se o pintor tem que partir das coisas visíveis, mesmo se já não tem o mundo como motivo, se ele está embebido neste mundo que gravou nele suas cifras, uma vez que sua vidência sempre se fez nas coisas, o quê ele demanda as coisas? Seu olhar interroga como as coisas se fazem coisas aos nossos olhos, ou seja, como o visível se faz visível aos nossos olhos. As qualidades do visível, não apenas são ignoradas pela visão comum, mas assim como os fantasmas, não têm existência real fora do visível (*Ibid*.p.91). Luz, iluminação, reflexos, sombras, cores, nos apresentam o espetáculo do mundo, mas não existem fora desta composição das coisas que nos apresentam um mundo visível. O pintor revela como o visível se faz visível, através desses elementos, que não estão, senão, para um olhar que procura recriar a visibilidade. Todos os elementos do visível estão ali na pintura em sua gênese, revelados por um visível que não nos apresenta a coisa sem que nestas se pronuncie os modos da visibilidade, modos que, transformados em linhas, cores, pinceladas, em princípios geradores(1996.p.51), pergunta-se Merleau-Ponty em que "princípios" em que "geradores"?

> "É uma linha, sem mais, - e uma linha que não é do mundo, que não está na aparência- Em relação ao que ela significa? Uma norma ou um nível. É preciso que uma linha, como traçado de um movimento, seja um ritmo,

> uma lei, lei não somente de um deslocamento efetivo no espaço, mas um campo de possíveis, além do provável ”(1996,p.51).

As coisas percebidas para o pintor, ultra-coisas, inauguração das dimensões. As linhas são as que podem ser livremente linhas, sendo “campo de possibilidade existencial”(*Ibid,*p.52), as cores obedecem a uma ordenação da obra, onde funcionam diacriticamente como os signos verbais. Os títulos passam a fazer parte da obra, não apenas se referem à obra, mas acrescentam a ela uma outra significação que a faz funcionar como significação pictural. A cor, o mais precioso modo da visibilidade para um pintor, transforma-se em cores que atuam umas sobre as outras, e permitem juntas uma única significação pictórica, como diz Matisse: “Não basta por cores, por muito belas que sejam, uma ao pé da outra, é preciso ainda que essas cores actuem umas sobre as outras. Senão é pura cacofonia”(1972,p.247).

Diz Merleau-Ponty, “O visível no sentido profano esquece as suas premissas, repousa numa visibilidade inteira que é preciso recriar, e que liberta os fantasmas cativos nele” (1984a,p.92).

A diferença entre a atitude do pintor e a atitude comum é que, além desta contemplação das coisas nas quais me perco e não me percebo diante delas, mas sim tomado por elas, o pintor é ainda absorvido pelos modos da visibilidade, ele se perde no azul do céu, e nesta entrega ele se sente, sim, submergido pelas coisas, mas sem deixar de ajustar seu poder vidente aos meios da visibilidade mesma: a luz, a cor, a profundidade ali se encontram já como aspectos de sua pintura, como os modos do visível que são seus enquanto pintor. Pode-se dizer, então, que o ser do pintor reverbera em todos os aspectos do visível.

No caso da visão, há entre o pintor e o mundo uma certa inversão dos papéis entre o vidente e o visível. Este movimento espontâneo da visibilidade das coisas invadindo o pintor, de onde surgem seus traçados, "parece-lhe que emanam das próprias coisas, como os desenhos das constelações" (*Ibid*.p.92). Ou então, de forma mais violenta, como em Cézanne, os olhos sangram com a visão das coisas. Gasquet, olhando Cézanne pintar diz:

> "Eu notei, algumas vezes, você leva vinte minutos entre duas pinceladas". Cézanne responde: "E os olhos, não é mesmo? Minha mulher me disse, me saem da cabeça, ficam ingetados de sangue...Eu não posso afastá-los... Eles estão tão colados ao ponto que eu olho que me parecem que eles vão sangram. Uma espécie de embriagez, de extase me faz cambalear como em um nevoeiro, quando eu me levanto de minha tela... Diga, será que eu não sou um louco?... A idéia fixa da pintura...Frenhofer..." (1985,p.12)

2. A profundidade como deflagração do Ser

Giacometti diz que para Cézanne uma maçã está sempre além de toda representação possível. Ao final de sua vida, Cézanne fala de seu trabalho como estudos, tentativas, a procura por algo sempre além de seus meios, de um final inatingível. Giacometti acrescenta que ao invés de ver no trabalho de Cézanne uma nova maneira de pintar, há antes uma nova maneira de ver, onde a profundidade tornou-se uma busca por toda a vida. A profundidade não é mais esta que um desenho em perspectiva me apresenta, nem comporta mais a idéia de uma dimensão, é antes a experiência "da reversibilidade das dimensões". Ou seja, se para Descartes a terceira dimensão é derivada das outras duas, a arte moderna não pode mais tratar a profundidade como terceira dimensão, mas talvez como a primeira, pois de mim às coisas é que as distâncias se dão, mas o termo dimensão não parece o mais adequado à profundidade. Uma dimensão primeira, segundo a

qual podemos medir as outras, ou da qual as outras derivam, não é uma dimensão, isto é, uma relação de medidas; uma vez que esta é uma inauguração das dimensões, ela mesma não pode ser dimensão. Portanto, para Merleau-Ponty, não se trata de dimensões, mas de uma "voluminosidade que se exprime com uma palavra dizendo que uma coisa lá está"(1984a,p.103).

A profundidade pode ser, então, entendida como reversibilidade das dimensões, não como o que se baseia em medidas de altura, largura e distância, mas como o que revela a presença das coisas diante do meu olhar, todas ligadas e ao mesmo tempo singulares, independentes.

Como diz Merleau-Ponty:

> "O que constitui enigma é a sua ligação, é aquilo que está entre elas – é que eu veja as coisas cada uma em seu lugar justamente porque se eclipsam umas às outras -, é que sejam rivais perante meu olhar precisamente por estarem cada uma em seu lugar. É a sua exterioridade conhecida no envolvimento delas e a mútua dependência delas na sua autonomia" (1984a,p.103).

As coisas, no método perspectivo, se assentam sobre o espaço, um espaço construído sobre a tela. Inversamente à projeção em perspectiva e à ilusão de profundidade, onde as coisas próximas e longínquas aparecem destituídas de todo mistério, e onde em um movimento único tudo tende para os pontos de fuga que a perspectiva orienta, a profundidade construída pela arte moderna está dentro da tela, não sobre ela. Ela investiga de que forma as coisas se dão a ver sem que o ocultamento de uma pela outra seja revelado pela justaposição, pela sucessão de vistas em diferentes planos, mas, justamente porque se encobrem umas às outras

sem se fundirem, revelam a espacialidade que existe entre elas. Este *entre* é o que permite a autonomia de cada uma, na sua "mútua dependência". Ou seja, o que interessa na questão da profundidade é justamente a ligação das coisas, é a concorrência de todas perante meu olhar que abarca cada uma em seu lugar.

Como diz o pintor Georges Braque, que soube como poucos olhar para o trabalho de Cézanne, "As pessoas parecem ignorar totalmente que o que está entre a maçã e o prato se pinta também" (in CHARBONNIER,2002,1959,p.27). E acrescenta que este *entre* as coisas é justamente o foco da pintura. O pintor tem que pintar aquilo que se coloca entre uma e outra coisa, e é isto que permite que haja o lugar de cada coisa, a presença de cada uma delas no espaço, o embaraço de uma na outra que não as faz desaparecer umas atrás das outras, mas que demarca a coexistência delas na profundidade percebida. Esta experiência do espaço, da profundidade, não quer dimensionar a extensão das coisas, isolando do espaço as coisas, para através da projeção delas sobre a tela criar uma ilusão espacial, mas coisas e espaço no seu modo intrincado de aparecerem, criam-se juntos na tela.

Por isto os problemas da pintura são concêntricos: profundidade, forma, cor, luminosidade, movimento, todos estes surgem ao mesmo tempo na tela. A profundidade que investiga Cézanne é, pois, a presença mesma do visível, pois os modos do visível são variantes da profundidade, e a "vinda à si do visível"(MERLEAU-PONTY,1984a,p.104) inaugura os modos do pintor, os modos do visível que faz seus, ampliando ou desdobrando essa visibilidade originária.

"Quando Cézanne procura a profundidade é essa deflagração do Ser que ele procura, e ela está em todos os modos do espaço, e na forma igualmente" (*Ibid*.p.103).

A linha, a cor, a forma, e o espaço são ramos do ser, que nós vislumbramos sem os perceber e que o pintor torna visível. O desenho como linha que cerca os objetos pertence ao mundo da geometria, enquanto em Cézanne a cor é que desenha, é ela que possibilita o pintor trazer a visão das coisas em sua plenitude, para que "o mundo seja restituído em sua espessura, pois é uma massa sem lacunas, um organismo de cores" (MERLEAU-PONTY,1984b.p,118). Cézanne mesmo diz: "Realizada a cor em sua riqueza, atinge a forma sua plenitude". Cézanne vai usar a cor para trazer a "*intumescência*" do objeto, e aqui já não cabe a distinção entre desenho e cor, pintando desenha-se.

Cézanne vai buscar os olhares e sorrisos nas cores, aderidos aos rostos e aos gestos, encarnados, e entendemos como se pode dizer que é preciso pintar um rosto como um objeto, perceber como tudo reside ali, a fisionomia "*emerge da cor*".

Por isso a forma não pode ser circunscrita em uma linha, como o desenho fazia na análise cartesiana. Cézanne vai usar muitas linhas para pintar os objetos, pois acredita que uma só não traduz sua materialidade, assim como um círculo não é uma maçã.

Como diz Merleau-Ponty: "Marcar apenas uma seria sacrificar a profundidade, isto é, a dimensão que nos dá a coisa, não estirada diante de nós, mas repleta de reservas, realidade inesgotável" (1984b,p.117).

A profundidade disto que se dá repleto de reservas, que não se refere mais a um ponto de vista que projeta uma visão das coisas, mas a uma frequentação do

espaço, onde não cabe mais a noção de uma dimensão que daria às outras seus valores, mas de dimensões que invadem todas as coisas, as ultra-coisas de Wallon, onde todas as outras derivam disto que Merleau-Ponty chama de *dimensionalidade*, que se exprimem umas pelas outras. Portanto, a cor é uma dimensionalidade, assim como são dimensionalidades o contorno, a linha, a espacialidade, o movimento, a tonalidade, e também a pincelada, pois ela participa da visibilidade da pintura tanto quanto as outras *dimensionalidades*, não há cor, forma, passagem de uma cor para outra, linha que não seja concreção de pinceladas, ou vazio entre elas. Portanto, os vazios são também dimensionalidades.

A linha não é mais contorno dos objetos, ela tenta mais do que revelar sua forma externa, buscar seu movimento interno, a animação das coisas, não o limite de uma coisa e outra, mas a presença das coisas, o "eixo gerador" de algo, o avesso de um contorno, a modulação espacial do que o pintor olha.

Também o movimento que a pintura , a escultura e o desenho buscam não se parece, pois, com esse que a fotografia cria, uma imagem fixa, congelando o movimento dos corpos. A arte procura não o instante congelado, mas o instante da duração, o tempo reconstruído em uma forma que irradia o movimento.

A cor na analise de Descartes é considerada uma categoria segunda e não constituinte, mas derivada da forma. A cor, assim compreendida, não passaria de algo que preenche a forma e que não tem valor em si, ou melhor tem um valor quase decorativo. Como Merleau-Ponty afirma:

> "Se houvesse examinado esta outra e mais profunda abertura às coisas que as qualidades segundas nos proporcionam, notadamente a cor, como não há relação regulada ou projetiva entre elas e as propriedades verdadeiras das coisas, e como, no entanto, a mensagem delas é

> compreendida por nós, Descartes ter-se-ia achado diante do problema de uma universalidade e de uma abertura-às-coisas sem conceito, ter-se-ia visto obrigado a indagar como o murmúrio indeciso das cores pode apresentar-nos coisas, florestas, tempestades, enfim o mundo, e talvez a integrar a perspectiva, como caso particular, num poder ontológica mais amplo" (1984a,p.96).

A presença das coisas está aderida à cor, a cor está em tudo o que vemos e não deriva da forma, ela só poderia ser pensada como preenchimento da forma se existisse uma linha delimitando os objetos. Assim como a linha que constitui os objetos não é o contorno, a cor não o preenche. A cor é a essência da pintura, é por ela que o pintor se faz pintor, é ela que revela e identifica as coisas, uma vez que tem valor diacrítico. Como diz Matisse, uma cor sozinha não é nada, ela só é cor ao lado de outra. E acrescenta "não é possível separar desenho e cor" (1972,p.193).

Como a cor nos abre ao que não tem medida e está da mesma forma no quadro e na natureza, ela não é projeção, nem contorno, mas a experiência da abertura ao mundo que todos os pintores, renascentistas ou não, experimentaram. A cor é, como dizia Cézanne, o "lugar onde nosso cérebro e o universo se juntam".

Como diz Cézanne sobre o rosto que ele pinta: "Se pinto todos os pequenos azuis e todos os pequenos marrons, eu o faço olhar como ele olha...Ao diabo se eles desconfiam como, casando um verde matizado com um vermelho, se entristece uma boca ou se faz uma face sorrir" (in MERLEAU-PONTY,1994,p.268).

"É preciso substituir à visibilidade da 'pele das coisas' o *sistema de equivalência próprio ao pintor que a contém eminentemente*" (MERLEAU-PONTY,1996,p.170) para mostrar como as coisas se mostram a nós, como "o

mundo se faz mundo". O pintor não fala do espaço e da luz, mas fala-se nestes elementos, dando voz a eles e não falando deles. Não é acrescentando uma terceira dimensão fictícia à tela que o espaço se cria sobre ela. A tela suporte, esta sim possui duas dimensões, a altura e a largura, mas "a tela contemplada", assim como o mundo, tem infinitas dimensões.

Esta metamorfose do ser em sua visão se faz pelos aspectos da visibilidade, que são a forma, luz, sombra, cor, volume, densidade. Todos estes aspectos que se apresentam como constituintes da pintura, só estão ali porque reverberam o próprio ser do pintor.

O espaço, a profundidade que Cézanne busca por toda a vida é, portanto, o espaço não mensurável da "abertura às coisas sem conceito". Ele se abre à visibilidade do mundo, e pela pintura, emerge do impulso que, surgindo do seu olhar, o lança na busca de uma outra visibilidade, "essência carnal" da primeira. A pintura não quer mais representar uma visão, mas sim criar uma visão onde as coisas germinem na tela, como as cores de Klee, que para Henri Michaux parecem "exaladas no justo lugar" (1984a,1960,p.104), como germina o bolor sobre uma superfície.

Van Gogh escreve sobre a cor a seu irmão:"Eu queria simplesmente lhe dizer o seguinte, eu sinto que há coisas de cor que surgem em mim enquanto pinto, coisas que eu não possuía antes, coisas importantes e intensas..." (2002,p.91).

Em outra passagem diz o seguinte: "Existe na pintura algo de infinito – não posso lhe explicar mais que isso -, mas é uma coisa admirável para exprimir uma atmosfera. Existem nas cores coisas escondidas de harmonia e contraste que

colaboram por si próprias, e das quais não poderíamos tirar proveito sem isto" (*Ibid*.).

Esta atmosfera de que Van Gogh fala - onde as coisas são contaminadas umas pelas outras, onde uma tonalidade ou uma cor estende-se de uma coisa a outra para povoar todo o quadro, onde há uma contaminação de um pelo outro, e onde as cores por si mesmas trazem, ou melhor revelam estas harmonias e também estes contrastes que falam melhor em Van Gogh do que a harmonia que ele tanto apreciava em outros pintores -, também está presente nesta visibilidade atual na qual seu olhar de pintor encontra pinturas.

Há em muitas passagens escritas nas cartas deste pintor, menção a essa "irradiação do visível", principalmente trazida pela cor e pelos tons, em que também descreve os tons das paisagens que via, como só um pintor pode fazê-lo, assim como inúmeros momentos em que Van Gogh viu na paisagem as coisas, as luz e as cores dos pintores que admirava.

"Além disso há entre a aldeia e o mar alguns arbustos de um verde-escuro bronzeado, desgrenhados pelo vento de alto-mar, e tão reais que muitos deles fazem pensar: "Mas é o próprio Arbusto de Ruysdaël[12]!" (*Ibid*.112).

E sobre a construção da luz pela cor, há uma singular passagem em que escreve:

> "Este céu é cinza, contudo tão luminoso que nosso branco puro talvez não possa reproduzir sua luz e seu brilho. E se o céu, sobre a tela, já é cinza, ficando assim muito inferior à força da natureza, o quanto ainda não será necessário, para manter a lógica, abaixar em alguns tons os castanhos e os cinza-castanhos?(...) Mas é a cor local de um campo verde ou de uma charneca castanha, considerada isoladamente, que nos induz tão facilmente ao erro"(*Ibid*.120).

[12] Ruysdaël,Jacob Issac (1628-1682) pintor holandês famoso por suas paisagens e muito citado por Van Gogh em suas cartas.

A pintura se articula inteira em um só movimento, e por isso a cor local na verdade não é pintada - o que nos induz facilmente ao erro -, pois a cor respeita a harmonia do conjunto na tela e não deste ou daquele tom que vemos na paisagem.

A arte, então, revela este algo de infinito que nos faz ver algo ainda inarticulado. Isto que parecia escondido nas cores, formas, profundidade, torna-se visível, e quando dá a ver suscita na visão comum "um segredo de preexistência" (MERLEUA-PONTY,1984a,p.104); daí os pintores verem o trabalho de outros pintores nas pinturas, como se sem Th. Rousseau e outros, Van Gogh não pudesse ter o olhar que tem para as coisas: " Não vejo como descrever-lhe a região como deveria, pois me faltam as palavras, mas imagine as margens do canal como quilômetros e quilômetros de Michel ou de Th.Rousseau, Van Goyen ou de Ph. De Koninck[13]" (2002,p.116)

Quando pinta, portanto, o artista não se refere às coisas empíricas, não as representa, mas articula-se nele o modo da visibilidade que ele torna visível:

"O pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permaneceria encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências que é o berço das coisas" (MERLEAU-PONTY,1984b, p.120).

O espaço germinando sobre a tela, como vemos em Cézanne, em Klee, em Giacometti, onde tudo o que é pintado é ao mesmo tempo, cor, linha, espacialidade, onde a visibilidade vem inteira e a partir de dimensionalidades concêntricas produzir-se sobre a tela. Visibilidade que estas dimensionalidades tornam visíveis, pois não se ocupam das expressões prosaicas do contorno como linha, do preenchimento como cor, do espaço como organizado pelas dimensões,

[13] Pintores com trabalhos importantes em relação à Paisagem.

mas de uma visibilidade como princípio gerador, onde tudo transparece puramente visível para se fazer pintura, desenho, gravura...

Este privilégio não é apenas de uma visibilidade que a arte produz, mas de uma visibilidade como abertura do ser aos modos do visível. Diz Merleau-Ponty sobre o fundo da piscina, recuperando o fenômeno perceptivo fora da atividade da pintura, ou na origem dela:

> "Quando eu vejo, através da espessura da água, o ladrilhado do fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos; vejo-o justamente através deles, por eles. Se não houvera essas distorções, essas zebruras de sol; se eu visse sem esta **carne** a geometria do ladrilhado, então é que cessaria de ver como ele é, onde ele está, a saber: mais longe do que qualquer lugar idêntico. A própria água, o poder aquoso, o elemento xaroposo e cintilante, não posso dizer que esteja no espaço: ela não está noutro lugar, mas também não está na piscina. Habita-a, nela se materializa, nela não está contida, e, se ergo os olhos para a tela dos ciprestes onde brinca a rede dos reflexos, não posso contestar que a água a visita também, ou pelo menos a ela envia a sua essência ativa e viva. Esta animação interna, essa irradiação do visível é que o pintor procura sob os nomes de profundidade, de espaço e de cor" (1984a,p.104-105).

Aqui, nesta passagem a invasão deste elemento água em toda as coisas que a cercam não se coloca pela diferença de uma a outra, água, ladrilho, ciprestes, mas pela identidade de cada coisa, Merleau-Ponty estabelece melhor esta relação da identidade a partir de Heidegger retomando o texto deste autor chamado *Identidade e diferença*, em *Notes de Cours*, "A identidade não é propriedade segunda e inerte de um Ser em si, ela nos interpela, a coisa nos a diz, e é assim que a coisa pode "aparecer em seu ser"". Cada lugar "idêntico" em profundidade é não um "onde" positivo, mas o avesso ou o inverso de uma alteridade, outro que outro"(1996.p.168).

Daí Merleau-Ponty afirmar um pouco mais a frente, “Profundidade: identidade em profundidade, em latência, não alteridade, não dissimulação mais do que presença positiva, unidade em espessura consigo mesmo...”(1996.p.173)

Entendemos melhor este ver o ladrilhado no fundo da piscina, com tudo o que dele apreendemos na visibilidade, a água, os reflexos, a movimentação desta liquidez sobre a superfície quadriculada dos azulejos, que nos faz vê-lo distante de algum lugar idêntico, que não é uma positividade do onde, mas o lugar habitado pela visibilidade de uma coisa na outra, que seria uma alteridade que não se dá apenas enquanto diferença entre uma coisa e outra, mas na coisa mesma. A água não apenas visita a paisagem e imprime nela sua identidade de elemento aquoso, cintilante, reflexivo, mas habita o fundo da piscina, os ciprestes, e o que mais se envolver em sua visibilidade.

Nesta passagem do ladrilho aparece novamente o termo carne, já colocado no exemplo da imagem refletida no espelho; neste sentido fica claro que a carne não é apenas expansão para este outro lado da visibilidade que o espelho me fornece, pois ali se reflete o corpo, como no exemplo de Schilder; a carne não apenas migra para o espelho enquanto ali a imagem de meu corpo aparece, mas enquanto ela é a abertura do Ser à visibilidade.

Todo o visível está comprometido com o invisível, invisível que compreende a visão que emerge de um corpo e a visibilidade do corpo e do mundo, a reversibilidade da visão e do movimento, corpo que vê e é visto, que toca e é tocado. “Esta invasão visão-movimento (quer dizer que) corpo se movendo é visível, tangível, e corpo tocado, visto, é animado interiormente - reflexividade do corpo, reversibilidade vidente-visível, sem coincidência: complementaridade”(1996,p.173).

> "É em *O visível e o invisível* (2000,1964) que o termo adquire propriamente toda sua importância ontológica. Então, dizer que as coisas também têm carne significa que são sensíveis que abrem dimensões de ser para meu corpo que, sensível entre elas, também é carne, inauguração do onde e do quando (espaço e tempo), ou de dimensões de ser que não deixarão mais de se reportar umas às outras, expressando sentido de mundo. Por isso, "em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é ao contrário, o único meio que possuo para fazer chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne"(*Ibid*., p.132)"(FURLAN, ROZESTRATEN, Arte em Merleau-Ponty, no prelo).

3. A visibilidade na arte

Uma vez que o quê o artista faz é revelar sob o nome de profundidade as cifras secretas do visível, uma animação interna à qual o artista dá visibilidade, Merleau-Ponty escreve: "Quando se pensa nisto, é um fato estupendo que não raras vezes um bom pintor faça também bons desenhos ou boa escultura" (1984a,p.105). Há um sistema de equivalência, por mais que os meios possam variar e com eles os gestos do artista, há um "Logos das linhas, das luzes, das cores, dos relevos, das massas, uma apresentação sem conceito do Ser universal" (*Ibid*.).

A pintura moderna tem ampliado este sistema de equivalência, criando não apenas novas linhas, cores, relevos, mas fazendo com que estes mesmos elementos sejam re-significados. Leonardo da Vinci já falava em "descobrir em cada objeto (...) a maneira particular como se dirige, através de toda sua extensão (...) uma certa linha flexuosa que é seu eixo gerador" (*Ibid*.).

Portanto, a idéia de que a linha possa traduzir uma positividade do objeto, como contorno e forma do objeto em si, não participa deste sistema de equivalência nas artes; a linha não é visível em si, ela é uma exigência das coisas para que estas venham a se formar sobre a tela, ela não repousa sobre o contorno

da maçã, nem no tronco das árvores, ela vem se formar sobre a tela para dar a ver a maçã ou o tronco da árvore.

Van Gogh, numa passagem de suas cartas à Théo, diz: “Saiba que atualmente eu estou fora desde as quatro horas da manhã, pois é difícil ficar na rua durante o dia, por causa dos transeuntes e dos moleques, e também porque é a melhor hora para ver as grandes linhas, quando as coisas ainda estão num mesmo tom” (2002,p.81).

Como se vê, nada de buscar a positividade de cada coisa através de uma linha, mas ao contrário, buscar esta linha que irradia de um todo, que se mostra melhor quando as coisas adquirem um mesmo tom, não porque delas quer subtrair a cor, qualidade essencial da pintura de Van Gogh, mas porque, aqui a mesma tonalidade que a madrugada imprime nas coisas irradia suas linhas geradoras, ativas e vivas, que não são visíveis em si, mas trazem as coisas em sua espacialidade originária.

Diz Merleau-Ponty:

> “Figurativa ou não, a linha, em todo caso, não é mais imitação das coisas nem coisa. É um certo desequilíbrio disposto na indiferença do papel branco, é um certo furo praticado no em si**, um certo vazio constituinte**, e as estátuas de Moore mostram peremptoriamente que ele traz a pretendida positividade das coisas. A linha não é mais, como em geometria clássica, o aparecimento de um ser sobre o vazio do fundo; é nas geometrias modernas, restrição, segregação, modulação de uma espacialidade prévia” (1984a,p.106).

Van Gogh, em uma de suas cartas ao irmão, diz algo parecido, de maneira talvez mais metafórica:

> “Sou obrigado – como o efeito não permanece- a pintar rapidamente; as figuras foram colocadas com algumas pinceladas enérgicas,

> e de uma só vez. Fiquei impressionado ao ver o quanto estes pequenos troncos sustentam-se solidamente no chão; comecei com o pincel, mas por causa do solo já empastado – uma pincelada fundia-se como nada, e foi então que, apertando o tubo, fiz brotarem as raízes e os troncos – e modelei-os um pouco com o pincel. Sim – ei-los, estão brotando e estão solidamente enraizados. Num certo sentido estou contente por não ter aprendido a pintar. Talvez eu tivesse aprendido a deixar passar despercebido efeitos desse tipo, agora digo: não, é precisamente isto que eu tenho que conseguir, se isto não for possível, muito bem, mas eu quero tentar, embora não saiba como fazê-lo" (2002,p.96).

E em outro momento, diz o pintor,

> "podem haver algumas palavras indecifráveis – erros ou lacunas -, no entanto, resta alguma coisa do que o bosque, a praia ou a figura disseram, e não é uma linguagem baça ou convencional, que não tenha nascido da própria natureza, mas de um jeito de fazer ou de um sistema engenhoso" (*Ibid*.97).

Como diz Merleau-Ponty, ao final de *O Olho e O Espírito*: agora podemos saber melhor qual o sentido da palavra ver, que "não é um certo modo do pensamento ou da presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro a fissão do Ser, só no termo da qual eu me fecho sobre mim" (1984a,p.108).

Diz Cézanne: "O que tento vos traduzir é mais misterioso, emaranha-se nas raízes do ser, na fonte impalpável das sensações" (1996,p.167).

Os pintores sempre souberam disso e por isto pintam e dão a ver aquilo que neles se vê, como diziam com mais radicalidade os surrealistas, mas que está presente em toda a experiência da visibilidade, esta ausência de mim na minha visão.

A visão é "janela da alma", diz Merleau-Ponty citando Delaunay, um pintor "aceita, com todas as dificuldades, o mito das janelas da alma: cumpre que aquilo que é sem lugar esteja adstrito a um corpo; além disso, que seja por ele iniciado a todos os outros e à natureza" (1984a,p.108). A visão é abertura, onde cada coisa visual, diz Merleau-Ponty, mesmo que um indivíduo, "funciona

também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do Ser" (*Ibid*.).

E, uma vez que os modos da visibilidade são tratados pela pintura como cor, luz, profundidade, linha... e que estes são modos do Ser, não existe em pintura soluções totais nem "problemas" separados; assim, vê-se as linhas de um pintor em outro, as gradações de tonalidade de um são recolocadas de outro modo por outro, etc. Van Gogh não apenas trouxe para sua pintura elementos dos pintores - como a luz -, mas via a pintura dos outros na paisagem, como já colocamos. Em outra passagem, em que ele escreve a Théo, reafirma isto:

> "Você me escreveu sobre Liebermann: seu colorido consiste em tons cinza-ardósia, com transições para o castanho, principalmente para o amarelo-cinza. Nunca vi nada dele, mas agora que vejo a natureza daqui, entendo perfeitamente como ele chega logicamente a isto. Os objetos também me fazem freqüentemente, por suas cores, pensar em Michel; você sabe que também nele o céu é cinza (às vezes cinza-ardósia), a terra, castanha com amarelos-cinzentos. É totalmente real e conforme a natureza. Há efeitos Jules Dupré; certamente os há, mas, durante o outono, é exatamente igual ao que você escreve de Liebermann. Se eu encontrar o que procuro – e por que não o encontraria? –,certamente farei com freqüência a mesma coisa na mesma gama" (2002,p.119).

Assim como todos os pintores estão ligados a uma só e mesma rede do Ser, há fragmentos de um pintor no outro, de um escultor no outro, pois quando trabalham, trabalham neste mesmo campo de sentido, como Van Gogh utiliza a gama de cores dos pintores que cita. Assim, diz Merleau-Ponty, nada é adquirido. Quando o pintor trabalha suas questões na tela, ele transforma não apenas aquela sua questão atual, mas toda a questão que é pertinente aos pintores. Não se pinta sem transformar também o pintar e a pintura. Van Gogh e suas cores estão não

apenas em sua pintura, mas nas que viu e nas que foram produzidas pelos outros que viram seus trabalhos.

> "Procurei exprimir com o vermelho e o verde as terríveis paixões humanas. A sala é vermelho-sangue e amarelo-surdo, um bilhar verde ao meio, quatro lâmpadas amarelo-limão com brilho laranja e verde (...) Quando Paul Mantz viu, na exposição que vimos nos Chams Élysées, o esboço violento e exaltado de Delacroix: A Barca de Cristo, ele se comoveu e exclamou em seu artigo: "Eu não sabia que se podia ser tão terrível com o azul e o verde" (2002,p.290-291).

O processo da pintura por acumulação não existe, o domínio de alguma coisa nunca é algo que encerra a pintura nestas novas possibilidades, ao contrário, é um caminho sempre a desbravar. Portanto, seus meios não são seus, permanecem sempre de modo desconhecido e são melhor apreendidos pelos outros do que pelo próprio autor do trabalho.

Diz Van Gogh: "Se algo em seu íntimo lhe disser "você não é pintor", é então que você deve pintar, meu velho, e também esta voz se calará, mas somente desta maneira; (...) Digo isto para mostrar o quanto acho estúpido falar de artistas que sejam dotados ou não" (*Ibid*.p.123).

As pesquisas pictóricas nunca são diretas, os problemas que perseguiram alguns pintores, muitas vezes não se esclareceram nas tentativas de esclarecê-los, ao contrário, quando pareciam submersos e esquecidos, surgem na tela e ultrapassam o limite que os abafava. Merleau-Ponty observa, "Esta historicidade surda que avança, no labirinto, por desvios, transgressões, usurpação e pressões súbitas, não significa que o pintor não saiba o que quer, mas sim que o que ele quer está aquém das metas e dos meios, e comanda do alto toda a nossa atividade útil" (1984a,p.110).

Portanto, não existem aqui "hierarquias das civilizações" (*Ibid*.111), nem um progresso por acúmulo e isto não se deve a outra coisa senão o fato de que a primeira pintura e a pintura mais recente, e todas as que entre elas se encontram, iam, ou vão ou iram, "até o fundo do porvir" (*Ibid*.)

> "Se nenhuma pintura remata a pintura, se mesmo nenhuma obra se remata absolutamente, cada criação muda, altera, aclara, aprofunda, confirma, exalta, recria, ou cria de antemão todas as outras. Se as criações não são uma aquisição, não é somente que, como todas as coisas, elas passam; é também que têm diante de si quase toda a sua vida"(*Ibid*.).

4. A crítica à noção de *sentir* e a unidade da estética

Entre percepção e expressão as coisas passam umas nas outras, não são dois momentos separados. Mas onde fica a questão do sentir? Renaud Barbaras, filósofo francês com importantes trabalhos sobre a fenomenologia, desenvolve uma crítica ao pensamento de Merleau-Ponty em relação a esse ponto.

Sigamos o desenvolvimento da questão colocada por Barbaras, em *Sentir e fazer*, *A fenomenologia e a unidade da estética* (2003)[14]. Para Merleau-Ponty há uma continuidade entre percepção e expressão, todo uso do corpo já é expressão primordial, isto é, a operação pela qual os signos tornam-se signos, e é esta operação que inaugura uma tradição, no sentido que descrevemos acima, como algo que contém neste momento presente, um passado e um futuro. E, como afirma Barbaras, a expressão pictórica não apresenta ruptura com o ato perceptivo, ela o prolonga, "é a operação expressiva do corpo, começada pela mínima

[14] Último capítulo do livro *Vie et Intentionnalité*, 2003,Paris, J.Vrin

percepção, que se amplia em pintura e em arte"[15]. No ato expressivo da pintura encontra-se um sentido do mundo percebido que o ato de pintar revela, mas que já se encontra esboçado na percepção do pintor.

Se percepção e expressão estão de tal forma implicados um no outro, se o ato expressivo torna-se uma continuidade deste que lhe anima, o ato expressivo ancorado na percepção permite pensar que tanto um, como outro, não partem do sentir, justamente isto que, segundo Barbaras, definiria o campo da estética. Conforme afirmação do autor sobre a estética em Merleau-Ponty:

> "A unidade da percepção e da arte nunca é compreendida como unidade estética, quer dizer como fundada em um sentir. Ora, isto é ainda mais incômodo pois, isto que justifica a aproximação dos dois campos e o uso do termo estética desde Baumgarten, é justamente a aisthesis que, nos dois casos, está no cerne da experiência: é justamente porque a obra de arte apela por excelência ao sentir e supõe como que uma amplificação e uma complicação do sentir que a disciplina que dela trata é chamada estética"(2003,p.202).

A crítica de Barbaras descreve, na análise de Merleau-Ponty sobre arte, uma análise problemática, pois ao colocar o ato expressivo como o que ele chama de expressão primordial, este se limita a extrair do sensível mesmo o sentido da obra, e quando se trata da expressão, ele não pronuncia a "especificidade do elemento sensível no qual esse sentido transparece"(2003,p.202). Portanto, a expressão dá ao sensível um valor pouco claro, ou como coloca Barbaras, um sentido unitário que se sobrepõe à singularidade que cada elemento sensível pode ter.

Sendo assim, a saída para uma ontologia é imediata, e trata-se, então de encontrar na arte e na percepção o desvelamento ontológico de sentidos, "isto que teríamos chamado outrora um poder de conhecimento"(2003,p.203).

---

[15] Merleau-Ponty, citado por R.Barbaras, (2003,p.202)

A arte funda-se na percepção, e, tanto em uma como em outra, um sentido desvela-se; no entanto, percepção e arte se unificam não propriamente a partir do sensível, mas disto que "em cada uma delas transcende a dimensão propriamente estética do provar"(*Ibid*.). Sentidos que podem ser encontrados, já na percepção, e que a obra de arte prolonga, não são sentidos que escapam ao que Barbaras relaciona a uma filosofia da idealidade.

> "O limite da estética merleau-pontiana consiste, portanto no fato de não abordar a arte a partir dela mesma mas sim como meio de descrever uma unidade de sentido não temático, suscetível de preparar a elaboração de uma filosofia da idealidade que respeite a inscrição sensível de uma idéia"(*Ibid*.p.203).

A partir destas considerações, Barbaras vai questionar a possibilidade de fundar fenomelogicamente a unidade da estética. Como a arte se relaciona com o sentir? Como o sentimento suscitado pela obra e a experiência sensível que se amplifica nela podem ser relacionados?

O caminho apontado por Barbaras indica uma abordagem que parte da análise da obra, para chegar ao processo que partindo do sensível a possibilitou. Ele recorre a Paul Valéry e seu *Discurso sobre a estética*, onde o autor define duas componentes deste campo, uma relacionada ao fazer artístico, a *poiética*, e outra relacionada ao que diz respeito ao sensível, a *estésica*. Entre uma e outra a unidade da estética se coloca entre o fazer artístico e o sentir, que de alguma forma provoca este fazer. Valéry define que a arte reúne em seu fazer sensações inúteis e atos arbitrários, dando aos primeiros um caráter de utilidade e aos segundos uma forma de necessidade, transformando isto que não passava de uma febre vaga, como diz Merleau-Ponty, em uma forma "necessária". Mas esta necessidade, ao contrário das necessidades práticas, não desaparece quando

saciada, ela na verdade surge ainda mais forte quando a forma necessária aparece, alimenta o desejo por outras formas necessárias, ou seja, a própria *poiética*. A obra que surge não satisfaz o desejo do artista mas torna-o ainda mais explícito e renovado pela resposta da obra. Por isto, Valéry vai usar o termo infinito para esta renovação que o fazer artístico propõe ao artista, "Para justificar o termo "infinito" e emprestar-lhe um sentido preciso, basta observar que, nesta ordem, a satisfação faz renascer a necessidade, a resposta regenera a pergunta, a presença engendra a ausência, e a posse o desejo"(2003,p.205).[16]

Desejo que Valéry compara ao desejo amoroso, onde também a satisfação o intensifica. Mas nos dois casos, este desejo, se ele está ligado ao prazer, não é no sentido em que o desejo move-se pelo prazer, mas que o prazer consiste ele mesmo no desejo e em sua constante atualização.

Desejo e satisfação se intensificam na medida em que um e outro são nutridos pela insatisfação da produção do artista, portanto, quanto mais a sua produção se faz, maior o desejo de insatisfação, por isso afirma Barbaras, "Dizer que a possessão exalta a espera, a satisfação a insatisfação, é reconhecer que a satisfação consiste na insatisfação na medida que ela é vivida como desejo"(*Ibid*.).

Desta forma, vivida como desejo, a produção artística se coloca como uma presença que suscita a ausência. Portanto, o objeto estético revela uma forma diferente da presença, uma presença que "engendra a ausência" e que não é contrária a esta, pois "ela só se apresenta sob a forma de um certo recuo"(*Ibid*.). Assim, no objeto estético, aquilo que é presença é também ausência e não há dicotomia entre as duas; nele estão da mesma forma colocados o agir e o sentir, pois na presença ele permite a ausência, sendo assim ele cria um movimento que

[16] Paul Valéry, *Infinito estético*, citado por R.Barbaras, (2003)

procura outro objeto, que venha a cobrir esta ausência que, por usa vez vai manifestar outra ausência, e, portanto agir e sentir se relacionam sem cessar no objeto estético.

Valéry aproxima a percepção da obra, e o sentir, do movimento que a obra suscita por esta relação entre ausência e presença, isto é, do agir. Portanto, perceber é também agir, e uma vez que perceber é perceber na presença do objeto estético a ausência que lhe é inerente, também é criar algo que ainda está por se fazer, e, portanto é uma recriação. Por isto "o gesto mínimo que consiste em perenizar a presença do objeto aparece como um grau zero da experiência estética, uma vez que este gesto reproduz a presença no lugar de produzir a obra ausente, e restabelece a ausência no lugar de tentar supri-la"(*Ibid*.p.206).

Isso significa que entre aquele que faz a obra e aquele que percebe, as distâncias são suprimidas, uma vez que perceber a obra, no sentido estético, é também uma criação. A experiência da criação se encontra em ambos os aspectos, no agir e no sentir, e assim "não há emoção estética senão como co-moção"(*Ibid*.p.206)

Ora, entre a experiência da obra e a experiência perceptiva algo de muito próximo se passa, pois este efeito com tendências ao infinito que a obra suscita, também pode ocorrer na percepção, e portanto trata-se de perceber a sensibilidade como criadora. Mas apesar de se aproximar de Merleau-Ponty neste aspecto, as proposições não são coincidentes, pois para o poeta esta sensibilidade criadora é provocada pelo sentir. No próprio sentir já existe a criação de um sentido ausente a ele que é provocado por sua presença. "A sensibilidade, diz Valéry, 'tem horror do vazio'"(*Ibid*.p.208). Portanto na sensibilidade nasce o fazer, ao mesmo tempo em que tenho a experiência do sentir - um provoca o outro.

"A força da abordagem de Valéry é de produzir uma determinação da experiência estética que excede largamente o campo da obra de arte, integrando a dimensão da produtividade inacabada que caracteriza a esfera artística propriamente dita"(2003,p.207). Entre a experiência artística da poiética e a experiência estésica há algo de muito similar, segundo Barbaras. A experiência sensível é produtiva de um fazer na medida em que nela há um poder de movimentação que provoca este fazer. Portanto, "O entrelaçamento do sentir e do fazer não é somente neutro em relação à diferença do belo natural e do belo artístico; ele precede a diferença entre a sensibilidade imediata e a experiência estética e assim, ele funda sua unidade" (*Ibid*.p.208).

A sensibilidade permanece em uma relação intrínseca com o vazio, ou o sentir guarda uma relação originária com a ausência, "fazer a experiência 'sensível' de qualquer coisa, é apreendê-la como ausente a ela mesma"(*Ibid*.p.209)

Neste momento, Barbaras introduz duas concepções importantes: a de ato e de potência que considera importantes para a análise que desenvolve.

O ato é o que reconduz a potência de que ele é a atualização. Ato e potência estão numa relação circular. Esta parece ser a principal questão trazida aqui, porque a potência do ato perceptivo não se esgota no agir da atividade artística. Valéry chama o ato de "uma espécie de emissão", e esta converge para a busca de um equilíbrio entre a potência e o ato. No entanto, a potência não se esgota no ato, e assim sendo a sensibilidade sempre excede o ato. A atualização que o ato promove da potência, não a esgotando mas sim restabelecendo-a, é o que dá à sensibilidade a produtividade inesgotável. Sigamos uma passagem de

Barbaras que deixa claro a intenção do autor de introduzir aqui a concepção de ato e de potência:

> "o próprio da sensibilidade é que sua potência sempre excede seu ato, que a atualização em que consiste cada experiência reconduz a potência na medida exata que ela realiza-a e é por isto mesmo que a sensibilidade é produtiva de efeitos de tendência infinita. Em suma, a obra de arte está contida em germe na sensibilidade porque esta é essencialmente desejo e não coincidência ou posse"(*Ibid*.p.209).

Barbaras introduz a concepção de sentir desenvolvida por Erwin Straus, para quem o sentir é uma *aproximação*, pois nele sempre há a distância a que está prometida a sensibilidade:

> "sentir, é sempre sentir a distância, no sentido que a aparição da coisa tem por reverso e por condição uma forma de ausência ou de incompletude e esta é a razão pela qual o sentir é originariamente articulado ao movimento. Esta aproximação do sentir se enraíza, em Straus, em uma determinação da vida como essencialmente constituída pelo desejo"(*Ibid*.p.210)

Straus e Valéry coincidem, portanto, em atribuir ao sentir está potência de movimento que gera o fazer da arte. Se para Valéry o sensível propõe uma ausência que a percepção visa quando o percebe, para Straus é também esta ausência que promete o sentir ao movimento.

Portanto, respondendo à questão esboçada no início do ensaio, Barbaras aponta a possibilidade de fundar a unidade da estética, igualmente no sentir e no fazer, mostrando como a atividade do sentir é já uma atividade movida pelo desejo, que movimenta o fazer artístico, sempre em relação com a ausência que o próprio sentir suscita.

Para terminar e retomar sua crítica a Merleau-Ponty, o autor reconhece na obra deste filósofo uma insuficiência de meios pelos quais ele tenta estabelecer a relação entre o sensível e a produção artística, ou a poética. Pelo menos no seu

trabalho anterior ao livro inacabado *O visível e o invisível*, não deixando claro se, em sua opinião, nesta obra Merleau-Ponty realiza isto.

A atividade que Merleau-Ponty denomina expressão primordial é considerada a partir da experiência sensível, mas entre as duas parece haver uma relação implícita que segundo Barbaras o filósofo não tematiza.

> "Mas, não chegamos a superar o ponto de vista abstrato de uma filosofia da expressão, quer dizer a fundar esta continuidade ao invés de tratar a arte como formada na percepção na forma de expressão incoativa, que com a condição de fazer aparecer o trabalho de formar como obra do próprio sensível, ou seja, a fundar no modo de doação do conteúdo seu ultrapassamento dinâmico em uma forma"(*Ibid*.p.211).

Não atribuindo à expressão, mas à sensibilidade o trabalho do formar, ou o fazer artístico, o que significa atribuir à percepção um caráter de desejo. Diz, então, Barbaras, "Pensando o sentir como desejo, dá-se os meios de fundar a unidade, apenas constatada por Merleau-Ponty, entre a forma inerente ao aparecer e o sentido que transparece na obra de arte"(*Ibid*.p.212). Tanto a forma do sensível, como a forma da obra desenvolvem-se a partir de um "agir originário" que procede do caráter de desejo, que retoma e restabelece a ausência percebida no sensível.

Entre todas as formas de expressão, a que mais revela este caráter desejante da sensibilidade que a obra retoma é a atividade da dança, pois nela, segundo Straus, a unidade do sentir e do fazer é originária, e mesmo, diz Barbaras, anterior a toda aprendizagem:

> "A dança atesta de maneira incontestável que a forma estética propriamente dita procede de uma amplificação de um movimento de formar

> que é constitutivo da sensibilidade. Nisto ela revela o sentido de toda atividade artística; como a pintura para Merleau-Ponty, ela permite uma redução fenomenológica da arte na medida em que ela desvela da arte o modo de existir constitutivo"(*Ibid*.p.212).

Esta relação entre o sensível e o fazer na dança pode-se estender para todas as outras formas da atividade artística. Compartilham novamente desta opinião Straus e Valéry: a música que a provoca não pode ser sentida pelo corpo, senão como o motivo que o faz vibrar com tendência ao infinito, sentir e agir se alimentam um do outro com a presença disto que Valéry e Strauss chamam de ausência constitutiva do sentir ou como esta sensibilidade desejante. A música encarna melhor que outras experiências do sentir a ausência necessária à sensibilidade, ela é este sensível sem objeto, onde o corpo que traduz sua ausência em movimento retoma, e retoma apenas para dele se afastar novamente. O dançarino, então, encarna também a proximidade do desejo da sensibilidade com o desejo amoroso melhor que outras artes, este desejo que quanto mais deseja o ser amado mais este lhe escapa.

Voltando à pintura, como ficam, para o trabalho que desenvolvemos aqui, estas considerações trazidas por Barbaras em *Sentir e fazer - a fenomenologia e a unidade da estética*?

A questão do desejo não se inscreve, propriamente, nos textos estéticos de Merleau-Ponty, mas em seus últimos escritos passa a ocupar um lugar importante, conforme vemos em *O visível e o invisível* e em *A natureza* , onde o desejo aparece na ligação entre percepção e expressão.

Passemos a algumas considerações sobre esta questão.

5. Figuras da relação entre percepção e expressão: *invasão* e *carne*

No desenvolvimento das noções de percepção, expressão e de desejo por Merleau-Ponty em diferentes momentos de sua obra, as noções de invasão e de carne são fundamentais. Deparamo-nos com elas ao longo de sua obra e em diferentes momentos, mas a importância delas no desenvolvimento de sua filosofia foi-nos revelada sobretudo através da leitura do livro de Saint-Aubert , *Du lien des êtres aux éléments de l´être* (2004).

O que nos interessa, especialmente, é o quanto estas noções estão embebidas de um sentido de violência na questão da percepção, de uma intersubjetividade na questão da expressão e como o desejo permeia a relação entre uma questão e outra.

Neste trabalho, a noção de violência nos interessa, pois constitui junto à noção de carne, uma das principais figuras atreladas à noção de expressão que procuramos desenvolver até aqui. Curiosamente a noção de *empiétement* que podemos traduzir como invasão, como usurpação, como traspassamento, como imbricação, entre outros sentidos, não é, como parece, uma noção que deriva dos estudos sobre a percepção, mais sim de outras questões que Merleau-Ponty desenvolveu em seus trabalhos.

Tratemos de descrever algumas considerações sobre estas noções:

Inicialmente, a noção de *empiétement* desenvolve-se depois de 1945, ou seja, depois da *Fenomenologia da Percepção,* e também de *A Dúvida de Cézanne*

(1948). Não se trata do desenvolvimento de um conceito, mas de uma figura que, entre outras, como *entrelacs, chiasme, enroulements, doblures, noueds*, são comuns em sua obra. Figuras que, como coloca Saint Aubert, comparadas com as expressões da filosofia clássica, são consideradas um tanto ambíguas, mas, longe de serem imagens metafóricas, buscam, assim como a questão da expressão em *A Dúvida de Cézanne*, um sentido primordial, um gesto que inaugura seu sentido. Sentido que, também, encontra-se entrelaçado ao pensamento de outros, pois Merleau-Ponty envolve em seu pensamento, em geral para criticar, o dualismo cartesiano, a noção de liberdade em Beauvoir ligada à conservação da autonomia, a separação sartriana do eu e do outro, a distância do sensível que Heidegger assume em sua ontologia, o *Ineinander* (um no outro) de Husserl, e o sexual agressivo de Freud.

O *empiétement* aparece ligado a três aspectos fundamentais da filosofia de Merleau-Ponty: ao da percepção, ao da expressão e ao do desejo, mas como revela o estudo de Saint Aubert, não se trata de um desenvolvimento cronológico destes aspectos; podemos dizer de um *empiétement* mesmo destes aspectos, como podemos perceber em *O Olho e o espírito*, onde há uma circularidade destes aspectos perpassando todo o texto e imbricados um no outro, revelando, não uma simples passagem de uma questão na outra, mas uma unidade do pensamento de Merleau-Ponty, onde percepção e desejo estão de tal forma imbricados, que sentir e perceber tornam-se quase palavras sinônimas, e onde uma ontologia do sensível vai derivar de uma fenomenologia de percepção[17]. O que se torna cada vez mais claro na obra do autor da *Fenomenologia da percepção* é que "a percepção é uma

[17] Saint Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l´être,* p.23.

dimensão integral, e uma dimensão ontológica de nossas vidas, porque ela já é um modo do desejo"(SAINT AUBERT,2004,p.22).

6. Entre conflitos políticos e relações de coexistência: a violência

Ligada, inicialmente, ao momento político do pós-guerra e à desilusão moral que se vivia com os resultados desta, e no contínuo e brutal movimento de violência que imperou nestes anos, o uso do termo *invasão* passa a fazer parte dos textos políticos de Merleau-Ponty, que declara que é preciso uma boa dose de energia para olhar de frente para a violência e para perceber-se participando deste conflito.

"Ficando nos comprometemos, partindo nos comprometemos, ninguém tem as mãos limpas (...). nós desaprendemos a "pura moral" e aprendemos uma espécie de imoralismo popular. O homem moral não quer sujar as mãos" (2004.p.38), diz Merleau-Ponty sobre a implicação de todos no conflito, e ao mesmo tempo, sobre a impossibilidade da liberdade que não tenha como condição a idéia de uma invasão da liberdade de um no outro. Portanto, invadir é não poder sair, é estar implicado, mesclado no mundo e em sua violência. "Eu sou misturado ao mundo e aos outros" e "eu sou misturado à história"(2004,p.39), afirma Merleau-Ponty em textos inéditos citados por Saint-Aubert, que ressalta o comprometimento deste termo com a condição humana e a violência da relação com o outro. Diz o filósofo em *Humanismo e terror*:

> "Nós não temos escolha entre a pureza e a violência, mas entre diferentes tipos de violência. A violência é nosso destino enquanto somos encarnados (...) A violência é a situação de partida comum a todos os regimes. A vida, a discussão e as escolhas políticas não acontecem sobre outro fundo. O que conta e portanto deve ser discutido, não é a violência, é seu sentido e seu futuro. É a lei da ação humana de prolongar-se sobre o presente em direção ao futuro e o eu em direção ao outro. (...) Se condenamos toda violência, nos colocamos fora do domínio onde há justiça ou injustiça, nós amaldiçoamos o mundo e a humanidade, - maldição hipócrita, uma vez que este que a pronuncia, desde o momento que ele está vivo, já aceitou as regras do jogo"(MERLEAU-PONTY in SAINT AUBERT, 2004,p.42).

Não se pode separar, portanto, estes interesses pela moral e pela política de uma filosofia da existência em geral, desenvolvida por Sartre, Beauvoir e Merleau-Ponty, onde aparece de forma mais evidente os conflitos da coexistência, a violência do corpo encarnado, ligado à sexualidade e ao gesto expressivo. Se esse sentido aparece nos romances de Beauvoir e marca a filosofia de Sartre, para Merleau-Ponty é uma porta de entrada para as questões que já o interessavam ligadas à psicanálise de Freud e à psicologia da criança, onde busca certa aproximação com a gênese da violência, e desta com a libido.

Ainda associada a estes dois aspectos ligados ao desenvolvimento da noção de invasão, o aspecto da expressão vem se fazer cada vez mais presente na filosofia de Merleau-Ponty, através de sua aproximação com a literatura, as artes plásticas, o cinema e a lingüística. Portanto, a noção de *invasão* não se separa do aspecto de violência da condição humana, do aspecto coletivo da história, da descoberta de aspectos da subjetividade proporcionados pela psicanálise e pela psicologia, e de aspectos que a arte moderna acrescenta à noção de expressão.

E assim posteriormente, mas não em seu desabrochar, esta noção vai se relacionar com o estudo fenomenológico da percepção, e com as formas de expressão que a pintura moderna desenvolveu, em oposição aos espaços

construídos pelas leis da perspectiva geométrica, onde impera a visibilidade limpa e sem mistérios que o pensamento de Descartes ajudou a fundar.

Esta noção de invasão, indissociável da violência das relações com os outros e da história, portanto da violência da contingência humana, não se torna mais amena e menos violenta com a posterior noção de carne, como diz Saint-Aubert: "A figura de invasão assumirá até o fim a recusa de toda idéia de harmonia; mesmo afastada das paixões políticas de suas origens, mesmo ameaçada pela carne do mundo, ela guardará sempre uma parte de sua violência inicial" (2004,p.55).

A figura da invasão torna-se importante na filosofia de Merleau-Ponty, na medida em que esta palavra e outras sinônimas passam a aparecer mais freqüentemente em seus textos. Ou ainda, mais do que pronunciá-la como uma figura de sua filosofia, trata-se de uma palavra cujo sentido vem habitar seus escritos, assim como os escritores também privilegiam alguns termos e estes passam a fazer parte de uma linguagem própria.

É assim que este termo aparece ligado aos escritos políticos, onde a liberdade só pode ocorrer na invasão, aparece ligado, nos *Cursos da Sorbonne* (1949-1952), à liberdade da criança inevitavelmente invadida pelo adulto, e também ligada à relação amorosa, "É um paradoxo não querer invadir a liberdade do ser amado. Amar é aceitar sofrer uma influência da parte do outro e de exercer também uma influência sobre ele" (MERLEAU-PONTY,in SAINT AUBERT, 2004,p.62).

Curiosamente, a importância da relação com os outros cresce na medida em que os conflitos políticos vão se tornando menos aparentes, e Merleau-Ponty vai tentar articular junto a ela, os seus interesses pela percepção- que já

apresentara, na *Fenomenologia da percepção*- à questões ligadas à expressão, que aparecem no período de 1945 a 1951. O trabalho do filósofo vai caminhar neste triplo movimento entre percepção, relação com o outro e expressão, "Estas três orientações não o deixaram mais, e convergirão para se fundir finalmente em uma só e mesma questão omni-englobante, esta da carne"(SAINT AUBERT, 2004.p.63).

7. Sobre a relação com o outro

Antes dos textos de 1950-1951, entre eles *A prosa do mundo*, onde a questão da expressão vem privilegiadamente habitar o centro de suas pesquisas, há um esforço mais concentrado sobre a relação com o outro, principalmente nos textos depois reunidos e publicados nos Cursos da Sorbonne, e também em conferências dadas em 1949 no México.

Neste período percebe-se um movimento onde a *invasão* vai deixando um caráter mais negativo e inevitável de conflito de liberdades, que os conflitos políticos lhe atribuíam, para tornar-se mais existencial, e ligadas às análises entre o eu e o outro, um "ingrediente essencial da construção de uma vida comum com o outro"(2004.p.65). Aí, então, encontra-se também em germe a questão da expressão, pois expressão implica sempre um outro, como escreve Merleau-Ponty nas conferências do México: "*A expressão = passagem no outro de nossos pensamentos e irrupção do outro em nossos pensamentos. Portanto ato fundamental de relação com o outro*"(2004,p.66).

Como se passa esta transformação da invasão de conflito de liberdade para o caráter mais existencial que se apresenta na relação com o outro? Não se trata aqui, de nos aprofundarmos neste assunto, mas apenas apontar pontos importantes para esta construção que vai cada vez mais assumindo um caráter existencial.

O contexto é bastante propício para esta transformação, o ano de 1945 é fundamental para o crescimento do existencialismo, Simone de Beauvoir e Sartre são cada vez mais populares na França, o romance de Beauvoir, *O Sangue dos Outros* é um sucesso como romance existencialista, e fundamental para o desenvolvimento da figura da *invasão* em Merleau-Ponty, pois neste romance encontram-se igualmente colocados os conflitos políticos vividos na Segunda Guerra, e os conflitos da vida privada representados principalmente por relações amorosas vividas por diferentes personagens. Há também, o lançamento da revista *Les Temps Modernes*, onde o pensamento existencialista se difunde, e a grande aceitação que a filosofia existencialista vive neste momento.

Portanto, é neste ambiente existencialista, em que a ligação com Beauvoir e Sartre é ainda forte para Merleau-Ponty que a figura da invasão se volta para a relação com o outro, amparada também pelos seus estudos de psicologia e psicanálise. Especialmente Sartre, vai tornar-se, neste período, um interlocutor fundamental, muitas vezes não nomeado e quase sempre um interlocutor imaginário, com quem Merleau-Ponty vai dialogar até o fim de sua obra, subitamente interrompida por uma morte inesperada.

Merleau-Ponty explica, ele mesmo, sua oposição a Sartre em uma entrevista na rádio, concedida a Georges Charbonnier em 1959, dois anos antes de seu falecimento:

> "Eu me lembro muito bem que bem antes de *Les Temps Moderns*, no período da guerra, nós tivemos (Sartre e eu) um dia uma conversa com um rapaz (...). E eu me lembro bem que eu disse a este rapaz, porque era o que eu pensava: "Eu, o que me interessa em filosofia, é o condicionamento do espírito, é a *ligação* do espírito com o resto – com o corpo, com a sociedade, com o todo social...". Eu nunca concebi o espírito com sendo, se você quiser, o negativo, enquanto que o corpo, a sociedade, o mundo seriam o positivo. É sempre a ligação do ser e do nada, ou a mistura do ser e do nada que me interessou. E eu me lembro que saindo desta reunião, quando nos encontrávamos sós, Sartre me disse; "Mas você fez boas concessões a este marxista falando como você falou. Eu disse a ele: "Não não, eu não fiz concessões, é realmente isto que me interessa". Sartre me achava mais de acordo com ele do que eu estava desde esta época. E sua filosofia estava nesta época, e continuou de maneira geral posteriormente, muito solidária da posição cartesiana do *Cogito*: evidentemente, o espírito só pode se realizar no mundo, a liberdade só pode se realizar no engajamento; mas se podemos dizer, se podemos pensar nele mesmo, *o espírito*, se podemos pensar nela mesma, *a liberdade*, são por assim dizer *em frente* ao mundo, e não *ligados* ao mundo. A idéia de ligação é uma idéia que ele não gosta"(2004,p.111).

Portanto pelo próprio filósofo entendemos que seu trabalho é o trabalho de uma filosofia da ligação. Esta filosofia de ligação que vai considerar a liberdade dentro de um campo onde o outro está inserido, vai também considerar o outro "dentro" do eu e o eu "dentro" do outro, onde os dois não exercem um sobre o outro, como o afirmava Sartre, uma objetivação, "seja o outro, sujeito, e me reduz à condição de objeto, seja, inversamente, eu sou sujeito e faço do outro um objeto"(2004.p.124). Esta objetivação que o outro pode fazer de mim e eu dele, para Merleau-Ponty aproxima-se da morte de uma consciência pela outra, e não de uma situação de coexistência.

Outro e eu, para Merleau-Ponty, é "situação comum", termo que o filósofo desenvolve a partir de seus trabalhos sobre o comportamento e sobre a percepção, onde a percepção está implicada na percepção do outro como perspectiva encarnada, e portanto como situação onde percebo o outro como implicado em meu ponto de vista, ou em minha perspectiva sobre o mundo e eu na dele. Vivemos uma situação comum, e mesmo sobre o olhar do outro, que comporta a

violência de uma "desubjetivação", continuo a me sentir como subjetividade, e se posso submeter o outro ao meu olhar tentando objetivá-lo, isto se passa se "no mesmo momento em que eu o olho como um objeto, ele continua presente como consciência e como liberdade" (MERLEAU-PONTY in SAINT AUBERT, 2004,p.130).

Ou seja, coexistência implica invasão de um no outro, liberdades que se comunicam e que só assim são liberdades, ultrapassamento de um em outro, que anuncia meu deslizamento no outro e dele em mim como condição de nossa situação comum. Esta comunhão não é passiva, destituída da violência e do desejo, por isto, *invasão e não fusão*, conservando nesta imagem de invasão, a opacidade e espessura do eu e do outro.

8. Considerações finais

Na segunda parte de *O Olho e o espírito,* Merleau-Ponty descreve como a corporeidade implica o movimento e como entre um e outro há sobreposição da atividade e da passividade. Não apenas olho e me movo, mas também me olho e "meu movimento não é uma decisão de espírito, um fazer absoluto, que, do fundo do retiro subjetivo, decretasse alguma mudança de lugar miraculosamente executada na extensão. Ele é a seqüência natural e o amadurecimento de uma visão"(1984a, p.88). Entre meu corpo que vê e que vejo, não há a distinção da atividade e da passividade, mas ao contrário sobreposição de uma na outra, assim como no desejo não há a atividade do ser desejante que torna passivo o ser

desejado, mas sim "passagem de mim no outro e do outro em mim"(MERLEAU-PONTY in SAINT AUBERT,2004,p.137), incorporação de um no outro.

Como já dissemos, ver é também abertura à visibilidade do próprio corpo, e a imagem refletida de meu corpo no espelho é abertura a esta visão que de fora me vê entre as coisas; o tátil é captado nesta visão que revela meu pertencimento ao mundo, como o exemplo de Schilder fumando cachimbo, que percebe em seus dedos no espelho não apenas a sua imagem visual, mas a própria carne trasladada, esses dedos "gloriosos" que sou eu ou que a mim pertencem.

> "Lugar do imaginário do ver: pelo ver e seus equivalentes táteis, inauguração de um interior e de um exterior e de suas trocas, de uma relação do ser com o que, entretanto, está fora para sempre: a espacialidade do corpo é incrustação no espaço do mundo (eu encontro a minha mão a partir do seu lugar no mundo, não a partir do eixo de coordenadas de meu corpo: o taxímetro), e encontro em meu corpo visível todos os meus outros atributos (a visualização do tátil é, ao contrário, um expediente)" (MERLEAU-PONTY, 2000,p.440).

Merleau-Ponty aproxima estes três movimentos, visão, desejo e expressão, não tentando juntar os três em um só movimento da existência, mas como três movimentos que se desdobram de maneira muito similar. O desejo, a expressão e a visão são movidos por um mesmo processo de atividade-passividade, de reversibilidade, de incorporação, de invasão de um no outro. No caso do desejo isto fica mais evidente, pois seu caráter libidinal não está fora do horizonte da expressão e da visão. Mas ver o mundo também é realizar com ele um jogo também presente no amor, é passar nele e fazê-lo passar em mim; mundo e corpo são feitos do mesmo estofo, assim como os amantes também invadem um ao outro, fazem-se carne, como a percepção faz do sensível carne. Por isso objetos sangram na *deiscência* da própria visibilidade, termo que Merleau-Ponty empresta

da biologia, e que designa o movimento de abertura dos frutos, quando atingem a maturação necessária. Enquanto a pintura clássica projetava um mundo claro, onde a visibilidade pintada contava com um espaço mensurável, sem mistério, destituído de temporalidade, como imagem de um mundo horizontal e sem contradição, pronto para o homem e seus cálculos, a arte moderna assume mais o que Merleau-Ponty investigava como nossa abertura ao Ser a partir da experiência da carne:

> "A pintura nos coloca imperiosamente na presença do mundo vivido. Em Cézanne, Juan Gris, Braque, Picasso, de diferentes maneiras, encontramos objetos (...) que não passam sobre o olhar como objetos 'bem conhecidos', mas ao contrário o interrompem, o interrogam, lhe comunicam bizarramente suas substâncias secretas, o modo mesmo de sua materialidade, e, para assim dizer, 'sangram' diante de nós" (MERLEAU-PONTY,in SAINT AUBERT, 2004,p. 216).

Referências bibliográficas:

ARGAN, G.C**. A Arte moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARTAUD, ANTONIN. **Van Gogh, O suicida da sociedade**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio,2003.

BECKS-MALORNY, U.: **Cézanne.** Köln: Taschen, 2001.

CÉZANNE, P. **Correspondências**. São Paulo: Martins Fontes,1992.

CHAUI, M. **Experiência do pensamento. Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty.** São Paulo: Martins Fontes. 2002.

CHARBONNIER,G. **Le monologue du peintre.** Paris: Éditions de la Villette. 2002.

CHIPP, H.B. **Teorias da arte moderna** São Paulo: Martins Fontes.1988.

DIDI-HUBERMAN, G. **La peinture incarnée**. Paris : Éditions de Minuit. 1985.

FURLAN,R.;ROZESTRATEN,A. Arte em Merleau-Ponty**, Revista Natureza Humana**, São Paulo:Ed. PUC de São Paulo, (no prelo).

GENET,J.**O Ateliê de Giacometti** (Traduzido por Célia Euvaldo). São Paulo: Cosac & Naify. 2000.

MATISSE,H. **Escritos e reflexões sobre arte** (Traduzido por Maria Teresa Tendeiro). Lisboa: Editora Ulisseia. 1972.

MERLEAU-PONTY,M. **A prosa do mundo**. Rio de Janeiro:Block Editores. 1969.

_____ O olho e o espírito (Traduzido por Marilena de Souza Chauí), *in* **Merleau-Ponty, textos selecionados** São Paulo: Abril Cultural.1984a. (Coleção Os Pensadores).

_____ A dúvida de Cézanne (Traduzido por Nelson Alfredo Aguilar), **Merleau-Ponty, textos selecionados**. São Paulo: Abril Cultural.1984b. (Coleção Os Pensadores).

_____ **Merleau-Ponty à la Sorbonne – Résumés de cours – 1949-1952**. Dijon-Quetigny: Ed. Cynara. 1988.

_____ A Linguagem indireta e as vozes do silêncio (Traduzido por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira), in **Signos.** São Paulo: Martins Fontes. 1991.

_____ **Fenomenologia da percepção** (Traduzido por Carlos Alberto Ribeiro de Moura). São Paulo : Martins Fontes. 1994.

_____ **Notes de cours, 1959-1961** (Texte établi par Stéphanie Ménasé). Paris : Gallimard. 1996.

_____ **Parcours deux, 1951-1961** (Texte établi par Jacques Prunair). Paris : Verdier. 2000.

_____ **Le visible et le invisible**. (Texte établi par Claude Lefort). Paris: Gallimard .1964.

_____ **A natureza** (Traduzido Álvaro Cabral). São Paulo: Martins Fontes. 2000.

ORLANDI, L.B.L. **A voz do intervalo**. São Paulo: Ed. Ática. 1980

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

SAINT AUBERT, E. **Du lien des êtres aux éléments de l´être, Merleau-Ponty au tornant des années 1945-1951**. Paris: J.Vrin. 2004.

STEINMETZ,R. L´iconê du visible. **Études phénoménologiques**. N.31-32. Louvain le Neuve: Ousia. 2000.

VALERY, P. **OEuvres I, Variété**. Paris: Gallimard. 1957.

VAN GOGH,V. **Cartas a Théo.** Porto Alegre: L&PM Editores. 2002.

WALLON,H. **L'evolution Psychologiche de L'Enfant**.Paris : Armand Colin.1968.