

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

GISELE BATISTA CANDIDO

A ARTE NA FILOSOFIA DE MERLEAU-PONTY

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre do Curso de Mestrado em Filosofia do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Damon Santos Moutinho

CURITIBA
2007

Sumário

Dedicatória	i
Agradecimentos	ii
Resumo	iii
Abstract	iv
Introdução	2
Capítulo 1	7
1.1 A escolha de Merleau-Ponty	7
1.2 As escolhas de Merleau-Ponty e a vida de Cézanne	8
1.3 As escolhas de Merleau-Ponty e a obra de Cézanne	15
1.4 Vida e obra de Cézanne, Merleau-Ponty, expressão e percepção	26
1.5 Cézanne, Merleau-Ponty, expressão e liberdade	33
Capítulo 2	39
2.1 Merleau-Ponty, Sartre e a linguagem	39
2.2 A estrutura da linguagem.....	42
2.3 Pintura, percepção e expressão.....	47
2.4 A arte moderna: acabamento, estilo e expressão.....	54
2.5 O museu e a historicidade.....	59
2.6 Corpo, linguagem, expressão, percepção e história.....	65
2.7 Linguagem e sedimentação: pintura e linguagem falada.....	69
Capítulo 3	73
3.1 O envolvimento originário da pintura	73
3.2 Ciência, filosofia e um mundo de sentido bruto	74
3.3 A pintura e o sentido bruto	78
3.4 O corpo e a pintura: o olho e o espírito	82
3.5 A filosofia, o visível e a pintura	90
3.6 Pensando por meio da pintura.	97
3.7 Historicidade e inacabamento.....	105
Conclusão	108
Do estilo.....	108
Das mudanças	115
Da pintura na filosofia de Merleau-Ponty, e da filosofia de Merleau-Ponty na pintura.	121
Referências Bibliográficas	124

Dedicatória

Para Rodrigo...

Agradecimentos

Primeiramente gostaria de agradecer ao prof. Luiz Damon Santos Moutinho, cuja sábia e sempre pertinente orientação, desde a iniciação científica, permitiu que eu chegasse ao ponto em que hoje estou.

Pelas sugestões e por aceitar fazer parte da qualificação, agradeço ao prof. Breno Hax Junior, e ao prof. Paulo Vieira Neto, com quem eu também pude contar durante minha iniciação científica e formação acadêmica.

Agradeço também aos professores Marcos José Müller e Monclar Valverde, não só por aceitarem fazer parte da banca, mas, ainda, pelos escritos e falas que contribuíram com o desenvolvimento dessa dissertação.

Gostaria de agradecer aos meus amigos, especialmente Laura e Natália, que com sugestões ou com o apoio da amizade, fizeram parte, direta ou indiretamente, desse trabalho.

Agradeço muito a minha família, principalmente aos meus pais que, afáveis mesmo em meus momentos de introspecção, ofereceram-me a paz e o conforto necessários para fazer esse trabalho.

Sobretudo, agradeço a Rodrigo Tadeu Gonçalves, meu grande amor, que, além de contribuir diretamente com esse trabalho, revisando-o ou dando-me preciosas sugestões, com sua devoção, amor e carinhosa paciência, é também o responsável por quem hoje eu sou. Assim, enquanto tão singular e preciosa parte da minha vida e de mim, repito: sem você, impensável.

Resumo

É inegável a marcante presença da pintura na obra de Merleau-Ponty. Embora ele se recuse a falar de uma hierarquia entre as artes, e a literatura, a escultura, o cinema e a música de alguma forma também estejam presentes em seus escritos, mais do que todas essas formas de expressão, é o tema da pintura que, sobretudo, permeia as ponderações filosóficas de Merleau-Ponty.

Entre outros assuntos, é através da pintura que Merleau-Ponty tecerá e desenvolverá suas conjecturas sobre percepção e expressão, temas tão preciosos para toda sua obra.

Analisando três textos, *A dúvida de Cézanne*, *A Linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *O olho e o espírito*, onde essa presença da pintura é ainda mais proeminente, pois em tais textos ela é o tema principal, essa dissertação tem como mote revelar a natureza, que se mostrará de caráter fundamental, dessa relação entre a pintura e a filosofia de Merleau-Ponty.

Abstract

The presence of painting in Merleau-Ponty's work is undeniable and very strong. Although he refuses to establish a hierarchy among the arts, and although literature, sculpture, the cinema and music are also present in his writings, more than any of those forms of expression, it is the theme of painting that, above all, permeates the philosophical reasoning of Merleau-Ponty in their entirety.

Among some of the topics he develops, it is through painting that Merleau-Ponty weaves his conjectures on perception and expression, themes that are so important throughout his work.

By analyzing three texts, *A dúvida de Cézanne* (The doubt of Cézanne), *A Linguagem indireta e as vozes do silêncio* (The indirect language and the voices of silence) and *O olho e o espírito* (The eye and the spirit), in which this presence of painting is still more prominent, because it is the main theme in them, this thesis has as its main aim to show the nature of this relationship, that is absolutely fundamental, between painting and the philosophy of Merleau-Ponty.

Introdução

Analisar a presença da pintura nos textos *A dúvida de Cézanne*, *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *O olho e o espírito*, três textos de Merleau-Ponty onde nota-se a proeminência dessa presença, eis a proposta.

Não fosse a íntima ligação entre as teorias filosóficas desse autor francês com a pintura, esta tarefa talvez se configurasse menos densa, todavia, menos fecunda. Ainda no prefácio de *Fenomenologia da percepção*, um dos primeiros e principais livros a contar em sua obra, já podemos notar o teor dessa ligação quando Merleau-Ponty anuncia: “(...) a filosofia não é o reflexo de uma verdade prévia mas, assim como a arte, é a realização de uma verdade.” (Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p.19-15¹) Não obstante, no transcorrer desse mesmo livro, é ainda à pintura, sobretudo à de Cézanne, que o filósofo recorrerá ao tratar principalmente da relação entre percepção e expressão, preciosos temas fundamentais de suas teorias.

Decerto o tema da pintura é caro a Merleau-Ponty; tratando as artes como modos de expressão, é, porém, legítimo que ele se negue a estabelecer uma hierarquia entre elas: “(...) não há diferença fundamental entre os modos de expressão.” (Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 523-448). Entretanto, quando não for o tema, a pintura reaparecerá em grande parte dos demais livros e escritos do filósofo, mais do que os outros modos de expressão, contribuindo com o desenvolvimento de sua filosofia.

A escolha por deter-se nesses três textos do filósofo francês é ainda estratégica. Trata-se de um conjunto de textos concisos onde a pintura aparece como tema para o desenvolvimento de suas teorias, mas pode-se dizer, também, que esses três textos completam e refletem os principais momentos da obra filosófica de Merleau-Ponty.

¹ Quando ocorrerem referências, no decorrer de toda a dissertação, o primeiro número sempre corresponderá à paginação da edição em português listada nas referências bibliográficas, e o segundo, quando houver, corresponderá à paginação conforme a edição francesa.

Contemporâneo da *Fenomenologia da percepção*, livro publicado em 1945 e que marca o ápice do início das teorias do filósofo francês, temos *A dúvida de Cézanne*, escrito três anos antes, e publicado igualmente em 1945. Assim como em *Fenomenologia da Percepção*, em *A dúvida de Cézanne*, a principal preocupação de Merleau-Ponty será com a estrutura e implicações da percepção. Aqui, mais do que para desenvolver qualquer conjectura, a pintura aparecerá como um veículo para que o filósofo afigure suas teorias.

Já em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*², de 1952, Merleau-Ponty utilizará a pintura para desenvolver suas teorias, sobretudo, a da expressão. Investigar a gênese da percepção não é mais, então, a grande preocupação de Merleau-Ponty. Agora, avançando sobre o mundo cultural, através de uma análise da linguagem, o filósofo detém-se em explicitar, considerando a expressão, as significações ocultas, o invisível da cultura que está implícito no comportamento humano.

Finalmente, marcando o momento derradeiro da vida e da filosofia merleau-pontiana, temos *O olho e o espírito*, escrito em 1960 e originalmente publicado no ano da morte do filósofo, 1961. Último escrito concluído por Merleau-Ponty, *O olho e o espírito* acompanha e anuncia as mudanças, que se refletem em uma nova terminologia, do inacabado *O visível e o invisível*, de 1964. Aqui, será um alcance ontológico que a pintura possui que permitirá a Merleau-Ponty ponderar sobre as ligações entre *visível* e *invisível*, entre o *Ser* e suas *ramificações*, entre o *olho* e o *espírito*.

Paralelamente às contribuições da pintura no desenvolvimento das teorias filosóficas de Merleau-Ponty, à luz dessas mesmas teorias, a pintura, também, será analisada de uma forma mais ampla, através da filosofia.

Em *A dúvida de Cézanne*, num primeiro momento, mostrando-nos que a vida e as disposições psicológicas também são afiguradas e influenciadas pela obra, Merleau-Ponty refutará as análises fundamentalmente psicológicas da obra de Cézanne. Da mesma forma, expondo como a vida do pintor influencia sua obra, o filósofo também criticará as análises puramente “estéticas”, análises técnicas que se detenham em compreender o sentido da obra levando em conta somente uma história da arte que considere seus movimentos como acontecimentos isolados, antagônicos ou excludentes, sem, ainda, atentar para a vida e para as intenções do pintor.

² Único texto de seu livro “abandonado” intitulado *A prosa do mundo*, que foi retomado, reescrito e publicado por Merleau-Ponty.

Todavia, além de rechaçar a causalidade em suas ponderações filosóficas sobre a arte (não devemos considerar a obra como um mero efeito da vida ou vice-versa), Merleau-Ponty se preocupará também em descartar as análises que considerem a obra como fruto da pura vontade do artista, como se ela nascesse do nada.

Assim, se, ao refutar essas análises unilaterais, Merleau-Ponty se preocupará em identificar nelas raízes do pensamento dicotômico, do tipo que concebe cortes entre sujeito e objeto, será para construir sua análise da obra de Cézanne segundo uma perspectiva existencial. Esta perspectiva considerará vida e obra como acontecimentos que se imbricam, um configurando o outro, envolvendo-se de tal modo que não é mais possível dizer que um seja a causa do outro, ou mesmo que vida e obra sejam acontecimentos independentes ou isoláveis.

Portanto, em *A dúvida de Cézanne*, as teorias de Merleau-Ponty servirão como sustentação para uma análise da pintura onde dados psicológicos, biográficos, as influências técnicas e ideológicas, as intenções do artista e suas pinturas, sejam todos considerados, ganhando e configurando um sentido mais pleno em relação à sua obra.

Em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, ao contestar algumas afirmações feitas por Sartre em seu *Que é a literatura?*, Merleau-Ponty explicitará a gênese e a relevância do estilo na pintura. Para tanto, também recorrerá e contestará algumas posições consolidadas por Malraux em *As vozes do silêncio*.

Assim, Merleau-Ponty não só dedicará *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* a Sartre bem como, na medida em que traça um paralelo entre pintura e literatura, estabelecerá um diálogo com ele e com Malraux, mencionando, por vezes, passagens de *Que é a literatura?* e de *As vozes do silêncio*.

Se Sartre, em *Que é a literatura?*, distancia a prosa das demais artes, mostrando que ela é a única a lidar com significados, Merleau-Ponty, em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, ao fundamentar os diferentes tipos de expressão na percepção, promoverá, de certa forma, uma aproximação desses diferentes modos de expressão.

Para Merleau-Ponty, todo tipo de linguagem (e para ele não só a prosa, mas a pintura, a música e a poesia também são linguagens) pressupõe uma expressão criadora, originária, uma camada silenciosa, onde, de certa forma, é engendrado o significado.

Para explicitar essa gênese do significado, reencontrar essa camada silenciosa, o filósofo recorrerá a uma investigação dos processos envolvidos no ato de pintar e no reconhecimento da obra. Assim, Merleau-Ponty revelará como o estilo, enquanto uma

organização particular da percepção, será de grande relevância na expressão dos significados.

Por conseguinte, essas revelações relacionadas ao estilo permitirão que Merleau-Ponty reconheça uma historicidade das obras de arte onde os movimentos não são mais compreendidos como procedimentos antagônicos ou excludentes, e sim como esforços de uma mesma aventura: um processo de expressão.

Finalmente, em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty não só tratará da relevância do retorno que a pintura faz a uma camada originária de sentido, como também, considerando o alcance ontológico da pintura, demonstrará, através de uma análise do visível, as imbricações do Ser.

Preocupado em expor a condição metafísica da pintura, Merleau-Ponty demora-se em uma análise do visível: o principal mote da pintura.

O movimento executado por Merleau-Ponty ao analisar o visível consiste em, num primeiro momento, através de uma relação de reversibilidade entre o vidente-visível e o visível, mostrar as ambigüidades da visão. Num outro momento, Merleau-Ponty retomará algumas considerações de Descartes sobre a visão na *Dióptrica*, para, então, nos mostrar as limitações das filosofias que tomam por visão um pensamento da visão.

Será depois de expor as ambigüidades da visão, e de redargüir a perspectiva que Descartes e seus herdeiros terão dela, que Merleau-Ponty finalmente se preocupará em expor a visão em ato, bem como o mundo existencial envolvido nela. E, para tanto, contará com a pintura.

O que essa análise da visão em ato nos mostra é que o trabalho do pintor consiste, sobretudo, em uma retomada ontológica do mundo.

A pintura tenta, através do espetáculo do visível que celebra um quadro, expressar, de certa forma, todos os aspectos do Ser. Ela não expressa somente *dados visuais*; o olfato, o tato, até mesmo o paladar, são, numa pintura, condicionados ao visível, encarnados e expressos por ela.

Dessa forma, ponderando sobre o visível através de constatações de pintores, ao considerar o mundo existencial revelado pela pintura, Merleau-Ponty retomará temas preciosos a ela, tais como a profundidade, a linha, e a cor.

Assim, quando analisar a profundidade, Merleau-Ponty falará de uma “deflagração do Ser” (OE, p. 35)³, de uma simultaneidade onde largura e distância são abstratas: falará da percepção. Sobre a cor, que revela também uma profundidade, ele citará Cézanne, “[a cor] é o lugar onde nosso cérebro e o universo se juntam” (OE, p.36), para explicar como ela expressa através de sua dimensionalidade. Sobre a linha, e aí Merleau-Ponty usará uma expressão de Klee para falar de como ela revela o ser, “não imita mais o visível, ela ‘torna visível’, é a épura de uma gênese das coisas” (OE, p.39).

Mostrando-nos, dessa forma, como os elementos da pintura são ramificações do Ser, o filósofo francês poderá arquitetar, finalmente, uma historicidade da pintura, onde temas como linha, cor, forma, movimento, enquanto ramos do ser, nos permitem não falar de um progresso nos movimentos na pintura, mas, antes, de uma história estacionária que nos mostrará que “nenhuma pintura completa a pintura, nenhuma obra se completa absolutamente, [mas] cada criação modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria antecipadamente todas as outras.” (OE, p. 46)

Consistindo em três capítulos, um para cada texto, esta análise da presença da pintura nos textos *A dúvida de Cézanne*, *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *O olho e o espírito*, terá, portanto, como viés, duas abordagens.

Uma das abordagens se dará segundo a ligação entre a pintura e as teorias de Merleau-Ponty. Essa perspectiva, que visa nos mostrar como a pintura pode ter ajudado o filósofo a desenvolver suas teorias, poderá nos oferecer respostas para compreender por que e como, ainda que frise a impossibilidade de uma hierarquia entre as artes, Merleau-Ponty enfatiza a pintura. Enfim, compreender qual a relação entre Merleau-Ponty e a pintura.

E a outra abordagem consistirá em mostrar como a pintura será tratada sob a luz das teorias de Merleau-Ponty. Essa abordagem não só nos permitirá vislumbrar como as teorias de Merleau-Ponty serão aplicadas pelo próprio filósofo, como também observar as contribuições que suas teorias trazem enquanto fundamento para possíveis análises de obras de arte, da pintura, e da história da arte.

³ No decorrer de toda a dissertação, OE corresponderá à abreviação de *L’Oeil et l’esprit*, de Merleau-Ponty. Já a paginação em português utilizada em toda dissertação corresponde à tradução deste texto que foi publicada no livro *O olho e o espírito*, em 2004, pela editora Cosac & Naify.

Capítulo 1

A dúvida de Cézanne e as convicções de Merleau-Ponty

1.1 A escolha de Merleau-Ponty

Conforme sugere o título *A dúvida de Cézanne*, o texto merleau-pontiano em pauta nesse primeiro capítulo, Merleau-Ponty abordará a pintura focando enfaticamente a vida e a obra de Cézanne. Assim, o estudo da presença da pintura nesse ensaio merleau-pontiano se mostrará vinculado, subordinado à necessidade de analisar a pertinência da presença de Cézanne. Portanto, num primeiro momento, ao analisar a presença da pintura no texto *A dúvida de Cézanne*, somos conduzidos a considerar, sobremaneira, a escolha de Cézanne por Merleau-Ponty.

Nesse capítulo, proponho, por conseguinte, que em nossa análise, sobre a maneira como a pintura está presente nesse texto merleau-pontiano, detenhamo-nos, sobretudo, na questão: Por que e como Cézanne receberá evidência por Merleau-Ponty em seu ensaio *A dúvida de Cézanne*?

Começemos, pois, obedecendo e considerando a própria seqüência do ensaio, que se inicia atentando para os traços biográficos do pintor francês.

1.2 As escolhas de Merleau-Ponty e a vida de Cézanne

Embora as correspondências de Cézanne nos apresentem indícios⁴ de uma vida menos grave e dramática ao nos mostrar um Cézanne dócil, amigável, cortês, até mesmo divertido, diferente do solitário austero e esquivo, como muitas vezes é descrito, Merleau-Ponty se preocupará em salientar a insegurança e a misantropia de Cézanne.

Único filho varão de um comerciante de chapéus que por fim torna-se um banqueiro bem sucedido, Cézanne carregava, por certo, o peso de levar adiante os negócios promissores da família, essa que, além de contar com a presença de Louis-Auguste Paul Cézanne, o severo pai de Cézanne, era também composta por sua afetuosa mãe, e duas irmãs.

É provável, como as próprias correspondências⁵ entre Cézanne e seus amigos Émile Zola e Baille revelam, que seus receios de pedir ao seu pai auxílio para viver e estudar pintura em Paris deviam-se em parte a todas as aspirações que o pai depositara nele⁶. Contudo, ao falar desse receio de Cézanne, Merleau-Ponty prefere salientar sua insegurança em relação à pintura: “Sete anos mais tarde, decidido a ser pintor, ele

⁴ “Se Cézanne sabia ser frívolo e despreocupado em suas cartas da juventude, ele é simples, reconhecido e amigável em muitas missivas a Zola, afetuoso e cheio de um certo respeito quando se dirige a Pissarro, insolente quando escreve ao superintendente das Belas-Artes, violento em suas cartas a Oller, cordial quando fala a Achille Empereire ou Numa Coste, respeitoso, embora firme, para com seus pais, cheio de autoconfiança quando escreve à mãe, polido e quase humilde em suas cartas a Victor Chocquet, Roger Marx ou Egisto Fabbri, muito indulgente e fraterno quando se endereça a Charles Camoin (e às vezes também a Émile Bernard), tímido, triste e amargo numa carta a Gasquet e paternal e afetuoso quando fala a seu filho único.” (CÉZANNE, P. *Correspondência*. p. VIII)

⁵ Em carta a Baille, Zola escreve sobre Cézanne e seu pai, Sr. Cézanne: “A questão parece-me esta: o Sr. Cézanne viu o filho desmontar os planos que ele formara. O futuro banqueiro descobriu que é um pintor e, sentindo nas costas asas de águia, quer deixar o ninho. O Sr. Cézanne, surpreendido com essa transformação e esse desejo de liberdade, não podendo acreditar que se prefira a pintura ao banco e ao ar livre seu escritório empoeirado, quebrou a cabeça para descobrir a chave do enigma. Ele se recusa a compreender que é assim porque Deus quis assim, porque Deus, tendo-o criado banqueiro, criou seu filho pintor.” (CÉZANNE, P. *Correspondência*, p. 68)

⁶ “Louis-Auguste Paul Cézanne sonhava para o seu herdeiro com uma carreira na magistratura. Teria sido o seu supremo triunfo. Já via abrirem-se à família os salões mais hostis da velha sociedade. (...) Por outro lado, a idéia de que o filho tivesse a fantasia de escolher uma profissão desacreditada, sinônimo de boemia e miséria, era-lhe odiosa. Filho, filho, pensa no futuro – dizia ele. Com o gênio morre-se, com o dinheiro come-se.” (ELGAR, F. *Cézanne*. p. 15)

duvida de seu talento e não ousa pedir ao pai, negociante de chapéus e depois banqueiro, para enviá-lo a Paris.” (SNS⁷, p.124-16)

Além de falar sobre o caráter inseguro de Cézanne, Merleau-Ponty ainda preocupa-se em mencionar as freqüentes crises de instabilidade que acometeram o pintor durante toda sua vida, para, então, afirmar que no fundo seu caráter é ansioso.

A instabilidade, as crises de cólera e depressão de Cézanne, que na adolescência já preocupavam seus amigos, no decorrer de sua vida, junto com uma crescente desconfiança muitas vezes infundada, passam a afastá-lo das pessoas, na maioria das vezes, sem motivos coerentes ou definidos. Muitas vezes, quando visto por seus amigos, sem nem mesmo cumprimentá-los, Cézanne evita-os. Com o tempo, ele se afasta dos amigos impressionistas sem nenhuma razão aparente, assim também se afasta de Geffroy, dos Gasquet, de Émile Bernard, quando esse era demasiado opressor com suas teorias sobre arte, desconfia de Gauguin, quando ele elogia seus quadros, desconfia ainda de alguns críticos e apreciadores de seus trabalhos.

Dizia Cézanne: “A vida é assustadora!” De instável bastava-lhe a personalidade, ele não suportava grandes mudanças, temia a vida e temia a morte.

Era desacreditado por praticamente toda a crítica de seu tempo que se comprazia em zombar de seus trabalhos, era desacreditado pela família, por quase todos os seus colegas, principalmente por Zola, seu grande amigo, que desde a adolescência censurava o caráter sempre inseguro de Cézanne, considerando-o um gênio abortado. Depois de ler *L’Oeuvre*, romance de Zola, com traços biográficos, que tem como protagonista um pintor genial mas fracassado, confuso, impotente, incompleto, um gênio abortado, Cézanne, reconhecendo-se no tal personagem, romperá seus laços com Zola.

Também Merleau-Ponty detém-se na misantropia e na enfática atenção que Cézanne dispensava à natureza, traçando uma ligação entre as duas sem insinuar que uma tenha sido a causa da outra.

Convinha a Cézanne um meio afastado da convivência, apetecia-lhe pintar a natureza em seu estado de nascimento, como ela surgia diante dos olhos, antes de, destituída de suas contingências, objetivar-se segundo significações teleológicas, sejam

⁷ No decorrer de toda a dissertação, SNS corresponderá à abreviação de *Sens et non-sens*, livro de Merleau-Ponty onde foi publicado *A dúvida de Cézanne*. Já a paginação em português utilizada em toda dissertação, corresponde à tradução desse texto que foi publicada no livro *O olho e o espírito*, em 2004, pela editora Cosac & Naify.

elas corriqueiras ou científicas. Uma natureza pré-humana, livre de significações, atribuições, cerceamentos humanos.

Decerto a idéia de natureza aqui não é a simples idéia de algo natural-vegetal em oposição ao artificial-não vegetal, mesmo porque sabemos que Cézanne não se deteve apenas em pintar paisagens destituídas da presença humana. Além de paisagens, casas, móveis, vasos, frutas, temas freqüentes de “natureza morta”, Cézanne também serviu-se de modelos humanos, como conhecidos, colegas de seu filho, a Sra. Cézanne ou mesmo seu jardineiro. Antes, aqui, a natureza⁸ aparece como o fundo, o solo, no qual o homem se instala, onde arquiteta seus pensamentos, constrói suas significações, assume suas perspectivas.

O pintor não gostava de teorizar sobre pintura, não sabia argumentar sobre suas opiniões, desagradavam-lhe as discussões. Sem sentir irmandade com os movimentos artísticos de então, Cézanne sentia-se só em sua pintura. Temendo cair na convivência, trabalhava sozinho, sem alunos, e, por fim, não suportava o contato com os outros. Assim, ignorando cada vez mais as opiniões alheias e afastando-se de todos, na sua liberdade de solitário, o pintor entregava-se totalmente à sua obra.

Graças a sua insegurança e exacerbada atenção à natureza, necessitava de dezenas de sessões de trabalho para concluir um quadro. Na maioria das vezes abandonava suas obras sem acabá-las, mas, paradoxalmente à sua volubilidade, era obstinado por seu trabalho, nunca desistia da pintura e de suas convicções sobre pintar a natureza em seu estado de nascimento. No entanto, mesmo no fim de sua vida, marcada pela entrega total à pintura, ainda duvidava de sua vocação e da legitimidade de sua obra, chegando até a pensar que a novidade de sua pintura poderia provir de algum problema de visão, e que seus quadros, portanto, poderiam permanecer incompreendidos.

Para Cézanne, toda sua obra consistia apenas em lentos progressos à sua grande meta, como pertinentemente escreveu Merleau-Ponty:

“O que chamamos sua obra não era, para ele, senão o ensaio e a aproximação de sua pintura. Ele escreve em 1906, aos 67 anos de idade, e um mês antes de morrer: ‘Encontro-me num tal estado de perturbações cerebrais, numa perturbação tão grande que temo, a qualquer momento, que minha frágil razão

⁸ “É natureza o que tem um sentido, sem que esse sentido tenha sido estabelecido pelo pensamento. (...) É natureza o primordial, ou seja, o não-construído, o não-instituído (...) A Natureza é um objeto enigmático, um objeto que não é inteiramente objeto; ela não está inteiramente diante de nós. É o nosso solo, não aquilo que está diante, mas o que nos sustenta.” (MERLEAU-PONTY, M. *A Natureza*, p.4)

me abandone [...] Parece-me agora que sigo melhor e que penso com mais exatidão na orientação de meus estudos. Chegarei à meta tão buscada e há tanto tempo perseguida? Estudo sempre a partir da natureza e parece-me que faço lentos progressos.” (SNS, p. 123-15)

É, aliás, interessante notar que nessa citação, de uma das correspondências de Cézanne com Émile Bernard, Merleau-Ponty, omitindo um trecho da correspondência, enfatiza o aspecto conturbado da mente de Cézanne, quando o pintor diz temer que sua razão o abandone. Vejamos o trecho integralmente:

“Encontro-me em tal estado de perturbações cerebrais, numa perturbação tão grande, que temo que num dado momento minha frágil razão venha romper-se. Depois do terrível calor que acabamos de sofrer, uma temperatura mais clemente restituiu um pouco de calma aos nossos espíritos, e já não era sem tempo; agora parece-me que estou enxergando melhor e pensando com mais precisão na orientação de meus estudos. Conseguirei chegar ao objetivo tão procurado e tão longamente perseguido?” (CÉZANNE, P. Correspondência, p. 266)

Seria possível que Cézanne estivesse atribuindo suas perturbações mentais ao calor, nas cartas anteriores reclamava muito dos efeitos da temperatura escaldante. E, se assim o fosse, ao omitir esse trecho, estaria Merleau-Ponty interessado em nos mostrar que Cézanne estava mais entregue a suas percepções que à sua razão quando reconheceu que realizou lentos progressos? Ou pretendia enfatizar sua instabilidade, já que num primeiro momento Cézanne diz que teme perder sua frágil razão e logo depois diz que pensa melhor e com mais exatidão na orientação de seus estudos? Ou será essa omissão uma simples decisão em prol de uma citação mais breve?

Enfim, sobre os esforços de Cézanne, sobre sua vida e obra, conclui, finalmente, Merleau-Ponty; “A pintura foi seu mundo e sua maneira de existir.” (SNS, p.123-15).

Uma das intenções de Merleau-Ponty ao salientar alguns aspectos da vida de Cézanne parece ser a de nos mostrar a ligação da vida do pintor com sua obra. E, de fato, podemos observar através das correspondências do pintor que conforme sua orientação e suas preocupações com a pintura passam a ser mais definidas, sua vida e personalidade passam a ter um ar mais grave. Assim, a obstinação por seu trabalho e seu isolamento tornam-se marcas de sua maturidade. Sua vida confunde-se com sua obra.

É depois de considerar essas características que marcaram a vida de Cézanne que Merleau-Ponty passa a analisar sua obra pictórica, e é então que o ensaio *A dúvida de Cézanne* parece tomar duas direções, que por fim complementar-se-ão.

Uma das direções revela o possível motivo aparente que levou Merleau-Ponty a preferir Cézanne. A saber: ao analisar a obra de Cézanne, Merleau-Ponty traçar as ligações entre ela e suas teorias sobre a percepção. A pintura de Cézanne mostra-se como um exemplo ideal para afigurar a fisionomia da percepção, como ela aparece no início da filosofia de Merleau-Ponty.

A percepção, conforme Merleau-Ponty em sua *Fenomenologia da percepção*, é caracterizada como o nosso primeiro contato com as coisas⁹, com o mundo. Assim, ela é anterior aos juízos, valores, objetivações. Portanto, perceber não é definir e sim alargar nosso horizonte perspectivo. Contudo, graças à relação ambígua entre perceber e percebido, esse acesso ao mundo será sempre inacabado.

Para Merleau-Ponty, o que Cézanne buscava, quando falava em uma pintura primordial, direto da natureza, era justamente pintar o percebido. Daí então, toda sua insegurança, dúvidas, sua exacerbada atenção à natureza, seu isolamento, sua busca por suspender os valores habituais, seu medo de deixar-se cair na convivência, de deixar-se influenciar em sua pintura e em sua forma de perceber o mundo.

Cézanne pretendia pintar a natureza em seu estado de nascença, antes de sofrer as influências humanas, antes de impregnar-se de valores, sentimentos. Queria pintar sua percepção, mas toda percepção é inacabada, está sempre em formação e transformação. Conheço-me percebendo as coisas, o mundo, e, circularmente, esse conhecimento influencia, faz parte também de minha percepção. Assim, a tarefa de pintá-la teria que ser sempre recomeçada, indefinidamente. E pensar em uma percepção pura, destituída de qualquer influência, é improvável, já que, mesmo com a decisão de viver isolados, ainda humanos, estamos sempre de alguma forma imbuídos do mundo cultural que nos cerca e onde nos formamos.

⁹ “Mais geralmente, a coisa será exatamente aquilo onde o sentido se confunde com a *aparência total*. ‘... uma coisa é uma coisa porque, o que quer que ela nos diga, ela o diz pela própria organização de seus aspectos sensíveis. O ‘real’ é este meio onde cada momento é não apenas inseparável dos outros, mas de alguma maneira sinônimo dos outros, onde os ‘aspectos’ significam uns aos outros em uma equivalência absoluta; é a plenitude intransponível: impossível descrever completamente a cor do tapete sem dizer que é de um tapete, tapete de lã, e sem envolver nessa cor um certo valor tátil, um certo peso, uma certa resistência ao som. A coisa é esse gênero de ser no qual a definição completa de um atributo exige a definição do sujeito inteiro e em que, por conseguinte, o sentido não se distingue da aparência total.” (MOURA, C. A. R. *Racionalidade e Crise*. p. 257)

Portanto, Merleau-Ponty pode reforçar e, de certa maneira, comprovar sua teoria sobre a percepção usando a vida e a obra de Cézanne como exemplos.

A outra direção do ensaio de Merleau-Ponty está relacionada a uma análise existencial da arte. Ligando de um modo peculiar a obra à vida do artista, Merleau-Ponty nos mostrará que há uma permuta imensurável e permanente entre ambos, e, para tanto, apresentará pressupostos da expressão e considerará as relações entre criação e liberdade.

A personalidade, o trabalho, as escolhas, os estudos, o estilo, as técnicas fundem-se de tal modo que não podemos separar a vida da obra do artista. Todavia, ao ponderar sobre a relação entre a vida e a obra do artista, não devemos usar a noção de causa/efeito, como se a obra fosse o efeito de uma causa que seria a vida ou vice-versa.

Ora, se Merleau-Ponty preocupa-se em aproximar a vida e as escolhas de Cézanne de sua obra, a ponto de afirmar que a pintura era *seu mundo e seu modo de existir*, por outro lado, ele adianta que não podemos compreender a obra do pintor como uma simples manifestação de seu caráter doentio.

“Essa perda de contatos doces com os homens, essa incapacidade de dominar situações novas, essa fuga nos hábitos, num meio que não se coloca problemas, essa oposição rígida entre teoria e a prática, entre ‘cair na convivência’ e uma liberdade de solitário - todos esses sintomas permitem falar de uma constituição mórbida e, por exemplo, como foi dito em relação a El Greco, de uma esquizoidia. A idéia de uma pintura “a partir da natureza” viria a Cézanne da mesma fraqueza. Sua extrema atenção à natureza, à cor, o caráter inumano de sua pintura (ele dizia que se deve pintar um rosto como um objeto), sua devoção ao mundo visível não seriam senão uma fuga ao mundo humano, a alienação de sua humanidade.” (SNS, p. 125-18)

Essas suposições, dirá Merleau-Ponty, são antes frutos de uma análise demasiadamente preocupada com os aspectos psicológicos de Cézanne. Assim, limitando-se à unilateralidade de uma influência psicológica, como se a obra de Cézanne fosse apenas o efeito da hereditariedade de sua constituição doentia, essas suposições nos oferecerão apenas uma perspectiva parcial, empobrecida da obra do pintor francês.

Não bastasse esse prejuízo, esse tipo de análise acaba por sacrificar a relação ambígua entre o pintor e sua obra, no momento em que passa a tratar essa relação como um processo causa-efeito. Esse processo será, no decorrer do texto em pauta, rejeitado e contestado pelo filósofo, em prol de uma teoria que relaciona a expressão e a liberdade de forma consistente e não inconseqüente. Não devemos, segundo Merleau-Ponty,

desconsiderar a influência da obra sobre a personalidade do artista, sobre sua vida e suas escolhas, assim como também não poderemos desconsiderar a influência de sua vida sobre sua obra.

Conclui, então, Merleau-Ponty, sobre as proposições que consideram a obra de Cézanne como uma mera consequência, um efeito de seu caráter doentio:

“Mas essas conjecturas não dão o sentido positivo de sua obra, não se pode concluir delas, sem mais, que sua pintura seja um fenômeno de decadência e, como diz Nietzsche, de vida ‘empobrecida’, ou ainda que ela nada tenha a ensinar ao homem realizado. É provavelmente por terem dado demasiada importância à psicologia, a seu conhecimento pessoal de Cézanne, que Zola e Émile Bernard acreditaram num fracasso. É possível que, não obstante suas fraquezas nervosas, Cézanne tenha concebido uma forma de arte válida para todos. Entregue a si mesmo, ele pôde olhar a natureza como somente um homem sabe fazê-lo. O sentido de sua obra não pode ser determinado por sua vida.”
(SNS, p. 125-18)

Passemos, portanto, para um segundo momento de nossa análise de *A dúvida de Cézanne*, onde, buscando compreender no que consiste essa análise existencial merleau-pontiana da obra de arte, consideraremos as suposições que Merleau-Ponty fará da obra de Cézanne, atentando, também, para a relação entre a teoria da percepção de Merleau-Ponty e a obra Cézanne.

1.3 As escolhas de Merleau-Ponty e a obra de Cézanne

Ao considerar a trajetória do desenvolvimento da obra de Cézanne, Merleau-Ponty insiste em afirmar que a história da arte e as influências que alguns pintores tiveram sobre Cézanne não nos bastariam para compreender o sentido mais pleno de sua obra.

Assim, as conjecturas de Merleau-Ponty sobre a obra de Cézanne sustentam que não será uma análise puramente “estética”, análise que se detenha em compreender o sentido da obra levando em consideração somente uma história técnica da arte, as influências que o artista sofreria de seus movimentos e pintores e de suas técnicas, que nos levará a compreender o sentido menos patético, mais denso, amplo, de uma obra.

Nesse ponto, tangente ao desenvolvimento da obra de Cézanne, o movimento de Merleau-Ponty será semelhante ao movimento inicial de contestação de uma explicação da obra de Cézanne que se apóie primordialmente em considerações psicológicas. Portanto, enquanto questiona o alcance de uma análise unilateral, que considere apenas um aspecto da obra do artista, Merleau-Ponty, retomando a trajetória da obra do pintor, salientando suas mudanças técnicas e ideológicas, traçará ligações entre o desenvolvimento de sua obra, sua vida e suas convicções para, então, segundo essa análise existencial da obra de arte, nos mostrar como não é possível adiantar uma à outra.

Do princípio da carreira de Cézanne, temos quadros mais emotivos, onde sua técnica consiste muitas vezes na utilização de grandes pinceladas. Neles podemos notar alguma influência de um romantismo, reconhecido pelo próprio pintor, e do academicismo proveniente das lições que recebera de seu professor de pintura Sr. Gibert. Com ele Cézanne aprendera algumas técnicas escolares, o rigor clássico, copiando do museu, de quando em quando, algumas pinturas convencionais do século XIX.

Nessas telas mais sentimentais, preocupado mais com o mundo dos sonhos, Cézanne buscava provocar sentimentos originados de sentimentos, atendo-se, sobretudo, ao simbolismo dos gestos. Seus quadros “(...) apresentam antes a fisionomia

moral dos gestos que o seu aspecto visível.” (SNS, p. 125-19) Dessa fase temos telas como *A Orgia*, *O Rapto*, *As Estações*.



Paul Cézanne, *O Rapto*, 1867, óleo sobre tela, 88 X 170 cm. Copyright © The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge.

Entretanto, se no princípio os quadros de Cézanne buscavam provocar sentimentos originados de sentimentos, fazendo com que ele se detivesse mais nos aspectos que os gestos suscitariam, tendo, por exemplo, como tema um rapto ou um assassinato, ele passará depois a aderir ao impressionismo, desvencilhando-se, assim, de alguns preceitos clássicos desconsiderados por esse movimento.

É então que Cézanne escreve a Zola: “Acredito que todos os quadros dos velhos mestres representando coisas ao ar livre tenham sido feitos de imaginação, pois não me parecem ter o aspecto verdadeiro, e sobretudo original, que a natureza fornece.” (CÉZANNE, P. Correspondência p. 93)

É em contato com o impressionismo que Cézanne abandona as pinceladas que, querendo sugerir movimento, eram mais alongadas, e passa a utilizar pequenas pinceladas justapostas. É ainda nesse ínterim que o pintor deixa de se preocupar mais com a pintura de cenas imaginadas e passa a considerar o estudo minucioso da natureza. Para Cézanne, tal como para os impressionistas, a natureza com sua originalidade oferecer-lhe-ia motivos mais atraentes que as cenas ideais e os arranjos clássicos.

Preocupados mais com o efeito geral produzido pelo todo e menos com os detalhes, os impressionistas, cujas obras são caracterizadas pela leveza e luminosidade, tinham como técnicas o uso de pequenas e rápidas pinceladas, gradações de cores que substituíam contornos mais sólidos, o uso de cores na composição das sombras, a decomposição da solidez do objeto em prol da leveza da atmosfera. E será em prol dessa leveza que os impressionistas serão levados a optar pelas sete cores luminosas do prisma e por fim a abandonarem a densidade do preto, das cores terrosas, dos ocres.

“Resultava desses procedimentos que a tela, não mais comparável ponto por ponto, restituía, pela ação das partes umas sobre as outras, uma verdade geral da impressão. Mas a pintura da atmosfera e a divisão dos tons sufocavam ao mesmo tempo o objeto e faziam desaparecer seu peso próprio.” (SNS, p.126-20)

Portanto, se as características que permeiam os trabalhos impressionistas nos oferecem pinturas mais leves e vibrantes, por outro lado, sem a solidez dos contornos e das cores densas, atributos prezados pelos clássicos, elas tendem a tornar-se confusas perdendo, de certa forma, a clareza e a ordem.

Do período do contato inicial de Cézanne com o impressionismo temos telas como *A casa do Enforcado*, que já mostrava uma aproximação, mas, também, algum distanciamento desse movimento.



Paul Cézanne, *A casa do enforcado em Auvers*, 1873, óleo sobre tela, 0,55 x 0,66. Musée d'Orsay, Paris.

Atentando para uma pertinente descrição de Argan sobre *A casa do enforcado*, uma das telas do pintor, podemos observar com mais acuro essa relação entre o impressionismo e Cézanne:

“A casa do enforcado é uma das primeiras obras impressionistas de Cézanne. (...) Basta compará-la com as Regatas de Monet, do mesmo ano, para constatar que Cézanne, após as primeiras resistências, já passara decididamente para a vanguarda. No quadro de Monet, tudo é distendido, leve, brilhante, transparente; no quadro de Cézanne, a composição é densa, os volumes pesados, a cor opaca.” (Argan, G. C. Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. p. 111)

Num primeiro momento, portanto, Argan, comparando Monet, um impressionista, a Cézanne, insinua como a obra de um difere da do outro; por mais que Cézanne opte pela delicadeza das pequenas pinceladas e do estudo minucioso da natureza, características comuns ao impressionismo, sua pintura é densa, sugerindo o peso dos objetos e uma profundidade que apresenta-se no interior, uma profundidade sugerida, também, pelo arranjo do quadro.

“O que lá [em Monet] se apresenta como superfície, aqui [em Cézanne] se apresenta como volume; [Em a casa do enforcado] a planície distante se interpõe à força entre a casa e o outeiro, nem mesmo o céu se destaca, mas une-se à crista das colinas. Há uma profundidade evidente no avanço das trilhas, nos escuros profundos que fundem os volumes, todavia a profundidade não cria distância e nada se esfuma ou se dilui, tudo se aproxima e se adensa. (...) A profundidade, portanto, não está no vazio em torno das coisas, e sim dentro da matéria da cor, e não é apenas densidade, mas estrutura quase cristalina das massas cromáticas.” (Argan, G. C. Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. p. 111)

Assim, ainda que admirado com as novas descobertas no campo da cor e da modelagem, Cézanne, em parte, desvencilha-se do impressionismo, ou, se se preferir, não o assume completamente.

Segundo Merleau-Ponty, a composição da palheta de Cézanne, que além das sete cores do prisma possuía também outras cores desprezadas pelos impressionistas, nos sugere que ele pretendia algo diferente.

De fato, os objetos pintados por Cézanne não se detinham, como acontecia no impressionismo, à superfície da atmosfera no quadro. Se ele suprimia os contornos mais precisos não era com a mesma intenção dos impressionistas, a intenção de ligar o objeto à atmosfera. Antes, ele pretendia reencontrar sua solidez sem renunciar a uma certa

instabilidade da percepção. Com isso, ele acaba por reencontrar no objeto uma profundidade que não nasce simplesmente do uso da perspectiva convencional, como a adotada pelos clássicos, e sim de uma espécie de interioridade do objeto.

“Sua pintura seria um paradoxo: buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro.” (SNS, p.127-21)

Sem abandonar o mote impressionista, que tanto prezava a natureza, Cézanne queria reencontrar a solidez dos clássicos, o que seria, para quem compreende a história da arte como movimentos isolados que se superam ou se alternam, uma contradição. De um lado, teríamos a solidez dos clássicos que provinha de um acabamento cujos traços bem definidos, um tema fixo e pré-determinado, o desenho prévio desse tema, entre outros aspectos, nos ofereceriam uma obra explícita, sem as oscilações da natureza ou as contingências da percepção. E, do outro, os impressionistas que, sacrificando a solidez em nome de uma impressão imediata da natureza, pintavam pequenos momentos com traços imprecisos, entregues às oscilações da natureza, sem se deterem em um modelo idealizado e canônico de composição.

Será no ponto em que trata desse possível paradoxo que Merleau-Ponty retomará as considerações de Émile Bernard sobre a obra de Cézanne, para nos mostrar os prejuízos de uma análise puramente “estética”.

Para Émile Bernard, admirador de Cézanne que o acompanhou por algum tempo indagando-o sobre a orientação de sua obra, o fracasso do pintor consistia em sua pretensão de não abrir mão de pintar as oscilações da natureza de uma maneira sólida: para Bernard, uma mistura improfícua entre o impressionismo e o classicismo.

Ainda apegado a um classicismo e a uma análise demasiadamente preocupada com a relação entre a pintura de Cézanne e uma história da arte que compreende seus movimentos como acontecimentos isolados, Émile Bernard considerava que Cézanne havia “mergulhado a pintura na ignorância e seu espírito nas trevas” (SNS, p.127-22), ao pretender a obra que pretendia.

Entretanto, defende Merleau-Ponty: “Na realidade, só pode julgar assim sua pintura quem não prestar atenção à metade do que ele disse e fechar os olhos ao que ele pintou.” (SNS, p. 128-22)

Além de nos mostrar o quão equivocadas podem ser as análises unilaterais, sejam elas “estéticas” ou psicológicas, Merleau-Ponty, retomando algumas considerações das correspondências de Cézanne com Émile Bernard, nos mostrará a ligação entre a percepção, conforme sugerida em sua *Fenomenologia da percepção*, e a obra de Cézanne.

Ao pintar, Cézanne queria desvencilhar-se das alternativas prontas, e, para o pintor, isso não significava pintar como um bruto, atento somente às sensações, deixando de lado sua inteligência. Aliás, Merleau-Ponty salienta que a terminologia usada por Cézanne para explicar suas intenções não contribuiu muito para que elas se mostrassem claras. Antes de tudo, ele as demonstrava, de fato, pintando.

Portanto, ao reconsiderar as declarações das correspondências de Cézanne e sua obra, Merleau-Ponty adequará a terminologia do pintor para melhor analisar suas intenções. E isso implicará uma retomada da teoria fenomenológica merleau-pontiana sobre a percepção. Ou seja, a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty será ao mesmo tempo reafirmada e esclarecedora no que concerne a Cézanne.

Através da obra de Cézanne vislumbramos o nascer de um mundo visível que, tomados por nossa visão cotidiana, muitas vezes ignoramos. Não é por acaso que o pintor insistia na necessidade de desvencilhar-se das alternativas costumeiras da pintura e afirmava a necessidade de reencontrar a natureza e deixar-se levar por ela, sem abandonar, contudo, a experiência que lhe proporcionava os estudos.

Em correspondência com Émile Bernard, tenta explicar o pintor:

“O Louvre é o livro em que aprendemos a ler. Não devemos, porém, contentar-nos em reter belas formas de nossos ilustres predecessores. Saiamos delas para estudar a bela natureza, tratemos de libertar delas o nosso espírito, tentemos exprimir-nos segundo o nosso temperamento pessoal. O tempo e a reflexão, além disso, pouco a pouco, modificam a visão, e finalmente nos vem a compreensão. (...) Ora, a tese a ser desenvolvida é que – seja qual for a nossa sensibilidade ou força diante da natureza – temos de transmitir a imagem do que vemos, esquecendo-se de tudo o que tenha existido antes de nós.” (CÉZANNE, Paul. Correspondência p. 256)

Assim como Merleau-Ponty nos lembra da arbitrariedade de uma dicotomia entre sujeito e objeto em sua *Fenomenologia da percepção*, ele menciona as palavras de Cézanne, sobre sua preocupação em não fazer um corte entre inteligência e sensação.

Em crítica tanto ao empirismo como ao intelectualismo, Merleau-Ponty destacou que ambas as tradições, ao tentarem compreender a constituição de nosso

conhecimento, numa tentativa de voltar a um ponto primordial dessa constituição, arbitrariamente concebiam um corte entre sujeito e objeto.

Considerando uma experiência já tardia que é a noção de objeto, algo que seria plenamente determinado, fruto de uma construção, como esse primeiro contato revelador, tanto empirismo quanto intelectualismo ignoravam a percepção¹⁰, que nos revela o mundo e as coisas. Assim, ignoravam, igualmente, sua ambigüidade implícita, que impossibilitaria um corte definitivo entre sujeito e objeto. Ambos sofriam do mesmo prejuízo, a falta de uma reflexão radical que nos levasse a compreender os limites da razão na construção de nosso conhecimento. Tomavam, portanto, por um objeto primário um objeto que na verdade já era uma construção da razão, ignorando o papel desempenhado pela percepção.

Para Merleau-Ponty, não é possível determinar um corte preciso entre sujeito e objeto, pois até as mais simples relações que temos com o mundo, pensando em nós como sujeito e o mundo como objeto, são sempre ambíguas. Ao mesmo tempo em que aprendemos sobre ele, aprendemos sobre nós. E o que aprendemos é sempre retomado, faz sempre parte de nossa percepção que apreende o mundo. Então, foi isso que, para Merleau-Ponty, causou toda a confusão em relação à obra de Cézanne nos críticos apegados a esse tipo de pensamento dicotômico.

Merleau-Ponty, portanto, considera as palavras de Cézanne, retomando essa arbitrariedade dos pensamentos dicotômicos.

Mostrando-nos o quão insuficientes são eles ao se depararem com a obra de Cézanne, que queria reencontrar a percepção, ao mencionar todo o constrangimento das análises unilaterais e suas limitações, poderíamos dizer que Merleau-Ponty identifica traços do intelectualismo e do empirismo tanto nas considerações puramente psicológicas das obras de Cézanne, como também nas considerações estritamente estéticas.

Poderia ser daí sua escolha em destacar essas duas vertentes no tocante à crítica da obra do pintor. Em seu destaque, como vimos, Merleau-Ponty não só diferencia as duas, uma que se preocupa com o caráter psicológico do pintor e outra com o caráter estético

¹⁰ “A experiência originária é, para Merleau-Ponty, a percepção. Esta é irreduzível a um mero momento do processo cognitivo, subsumido, quer pela consciência, quer pelo mundo; não é nem intelecção confusa, nem acontecimento no mundo. A percepção é fenômeno original, abertura primeira ao objeto, anterior à posição de uma consciência constituinte e de um mundo objetivo. É a percepção que abre o mundo à consciência e mostra que esta é constitutivamente votada ao mundo.” (DIAS, I. M. *Elogio do Sensível. Corpo e Reflexão em Merleau-Ponty*, p.48)

de sua obra, como as iguala ao mostrar como ambas sofrem do mesmo prejuízo do pensamento causa-efeito, que, no fundo, está enraizado na noção sujeito-objeto.

Um objeto que age sobre o sujeito ou um sujeito que age sobre o objeto na construção do conhecimento, basta para nos revelar que essa dicotomia tem como resultado um pensamento de causa-efeito na tentativa de arquitetar suas noções sobre o conhecimento.

Ora, Merleau-Ponty frisa que Cézanne nega-se a fazer um corte entre sensação e intelecto, entre a natureza e sua óptica dela. O que Cézanne busca é a natureza em seu estado de nascença, o que nos daria uma percepção primordial.

A percepção, que nos inaugura o mundo, a natureza, não comporta as clássicas divisões dicotômicas, sujeito-objeto, intelecto-sensação, natureza-percepção, que são um resultado posterior e objetivado dela. Logo, livre da óptica dicotômica, as orientações de Cézanne, segundo a óptica merleau-pontiana, deixam de ser absurdas, para se firmarem no terreno das teorias do filósofo.

“Cézanne não acreditou ter que escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem. Ele não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Não estabelece um corte entre “os sentidos” e a “inteligência”, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das idéias e das ciências.”(SNS, p.128- 23)

Merleau-Ponty menciona a noção de organização espontânea das coisas percebidas e a ordem cultural das idéias e das ciências para explicar as intenções de Cézanne. “Percebemos coisas, entendemo-nos sobre elas, estamos enraizados nelas, e é sobre essa base de “natureza” que construímos ciências. Foi esse mundo primordial que Cézanne quis pintar (...)” (SNS, p. 128-23)

Para o filósofo, se queremos compreender como conhecemos o mundo, não se trata mais de fazermos um corte entre as antinomias do tipo sujeito-objeto ou sentidos-intelecto, trata-se de considerarmos as sutilezas entre um mundo de ordem cultural e as possibilidades que a percepção nos apresenta em uma ordem natural.

Para Merleau-Ponty, Cézanne, ao tentar revelar através de sua pintura um estado de nascimento da natureza, não queria fazer esse corte entre sensação e intelecto, antes, ele estava atento à diferença entre a organização espontânea das coisas percebidas e a ordem cultural das idéias e das ciências. Assim como o próprio filósofo que, ao descrever a percepção, a qual nos apresenta o mundo, rompe com essas antinomias

sujeito-objeto, sentidos-inteligência, para considerar as sutilezas entre um mundo de ordem cultural e a abertura que a percepção nos apresenta em uma ordem natural.

Conforme Merleau-Ponty, há um mundo natural¹¹ que permanece sempre como o horizonte de sentido para as atribuições habituais que legamos às coisas, sendo que é esse conjunto de atribuições cotidianas que cultivamos e a que recorremos no dia-a-dia, essa ordem humana das idéias e das ciências, que constituem um mundo cultural.

Utilizamos um copo, por exemplo, já tendo em mente todas suas funções cotidianas, utilidades, limitações, todos os atributos que cultivamos sobre ele, sem nos questionar sobre suas outras possibilidades ou sobre suas funções ou como ele terminou por ter os atributos que legamos a ele. Não precisamos refazer todo o caminho que fez com que um copo fosse empregado da maneira como o empregamos, para utilizá-lo. Nossa visão já está engastada de todas essas construções culturais que nos acompanham no dia-a-dia.

Suspendendo os hábitos, Cézanne quer justamente voltar ao ponto onde essa ordem cultural ainda é nascente e reencontrar ali a natureza livre das significações convencionais humanas. Ele quer encontrar esse terreno sobre o qual os homens se instalam. Daí o apego a uma percepção livre de considerações, a uma percepção primordial, que manifesta uma ordem que nasce espontaneamente sem as interferências das significações humanas habituais. É essa a volta à natureza que Cézanne tanto almejava.

Vejamos, pois, como, segundo esse viés fenomenológico da percepção, Merleau-Ponty analisará a pintura de Cézanne.

A perspectiva nas obras de Cézanne, conforme o filósofo, não é convencional e geométrica, antes, trata-se de uma perspectiva vivida, fruto da proximidade do pintor com a perspectiva perceptiva: “Num retrato da senhora Cézanne, o friso do revestimento da parede, de um lado e de outro do corpo, não forma uma linha reta: mas sabemos que, se uma linha passa sob uma larga faixa de papel, os dois segmentos visíveis parecem desarticulados.” (SNS, p. 129-24)

¹¹ “No horizonte interior ou exterior da coisa ou da paisagem, há uma co-presença ou uma co-existência dos perfis que se ata através do espaço e do tempo. O mundo natural é o horizonte de todos os horizontes, o estilo de todos os estilos, que para quem de todas as rupturas de minha vida pessoal e histórica, garante às minhas experiências uma unidade dada e não desejada, e cujo correlativo em mim é a existência dada, geral e pré-pessoal de minhas funções sensoriais, em que encontramos a definição de corpo.” (MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 442)



Paul Cézanne, *Madame Cézanne na cadeira amarela*, 1888-1890, óleo sobre tela, 80.9 x 64.9 cm.
The Art Institute of Chicago.

Ao pintar as reagrupações captadas pela percepção, ele despreza as perspectivas convencionais, fazendo, assim, com que alguns objetos de seus quadros pareçam, de certo modo, deformados, por não corresponderem ao que a perspectiva convencional propõe. Todavia, ele busca com o conjunto da tela apaziguar essas deformidades, de modo que, na visão global da tela, haja uma harmonia que suscite uma ordem nascente, uma nova perspectiva, influenciada pelo modo como os objetos são captadas pela percepção.

É através de uma deformação coerente que Cézanne sugere essa ordem nascente que nos remete a forma como a percepção nos convoca.

Os traços de Cézanne não delimitam definitivamente os objetos, como se eles se apresentassem acabados à nossa visão, sem aquela profundidade da percepção que ao sugerir e ocultar revela-nos uma realidade inesgotável. Ele também não se limita aos traços tênues que, a ponto de se confundirem com a atmosfera do quadro, faz do objeto algo vago e sem densidade. O pintor preferia, durante boa parte de sua carreira, marcar com modulações de cores de arranjo denso a forma do objeto, sem conferir-lhe limites óbvios ou confusos demais, assim, o desenho resultava da cor.

Essa busca de Cézanne por uma pintura originária da natureza o leva a trabalhar com as cores, como se o desenho e a cor não fossem coisas distintas, o jogo de cores, ao

mesmo tempo em que colore o espaço, cria um limite não delineado de forma definitiva. Sendo que a nossa percepção não nos dá um mundo com lacunas, com espaços vazios entre um objeto e outro, antes, esses espaços são sempre preenchidos por graduações de cores que sugerem a espacialidade entre os objetos.

Também ele não se detinha nas distinções, que são posteriores a nossa percepção, costumeiras entre os nossos sentidos. “A coisa vivida não é reconhecida ou construída a partir dos dados dos sentidos, mas se oferece desde o início como o centro de onde estes se irradiam. Nós vemos a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos.” (SNS, p. 130-26)

Assim, Cézanne não aceitava o objeto convencionalmente dado, ele pretendia criar um objeto que tivesse o mesmo poder de suscitar em nós as inúmeras possibilidades que o objeto captado pela percepção tem, ele não pretendia apenas pintar uma alusão ao objeto. E, para tanto, seria o arranjo das cores que traria em si o que nos importaria essa presença desse todo de nosso contato perceptivo, sem deter-se em um determinado sentido isolado.

E era porque Cézanne pretendia pintar aquilo que é, a coisa vivida, aquilo que nos aparece, a percepção, que sua tarefa se configurava infinita. Cézanne ponderava, por vezes, durante horas antes de cada pincelada, pois ela deveria conter, com seu estilo, todas as condições que satisfariam nosso olhar, suscitando todos os nossos sentidos, como a percepção da própria coisa nos satisfaz.

Fora essa mesma obstinação, observa Merleau-Ponty, que levava o pintor a destituir os rostos e os objetos de suas emoções e funções para redescobri-los através das cores. Cézanne não quer submeter as cores a uma certa emoção, a um certo estado de espírito, antes ele quer nos revelar que há uma ambigüidade entre esses estados e as cores que os expressam.

“O espírito se vê e se lê nos olhares, que no entanto são apenas conjuntos coloridos. Os outros espíritos só se oferecem a nós encarnados, aderidos a um rosto e a gestos. De nada serve opor aqui as distinções da alma e do corpo, do pensamento e da visão, pois Cézanne retorna justamente à experiência primordial de onde essas noções são tiradas e que nos são dadas inseparáveis.”
(SNS, p. 131-27)

Portanto, expondo a ligação entre suas teorias sobre a percepção e a obra de Cézanne, Merleau-Ponty nos mostra que os esforços e dúvidas do pintor não eram gratuitas.

1.4 Vida e obra de Cézanne, Merleau-Ponty, expressão e percepção

Podemos observar no decorrer do texto em questão pontos explícitos que evidenciam a singularidade da obra de Cézanne para Merleau-Ponty.

Ao reafirmar que vivemos em uma camada cultural do mundo, imbuída de significações humanas, que por vezes nos leva a esquecer que essa camada se constrói sobre um mundo menos dócil às nossas aspirações, um mundo natural que não consiste apenas em nossas considerações habituais, um mundo, portanto, que nunca esgotamos por completo, admite Merleau-Ponty:

“A pintura de Cézanne suspende esses hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala. (...) A própria natureza é despojada dos atributos que a preparam para comunhões animistas: a paisagem é sem vento, a água do lago de Annecy sem movimento, os objetos transidos parecem hesitantes como na origem da terra. É um mundo sem familiaridade, no qual não estamos bem, que impede toda efusão humana. Se vamos ver outros pintores ao abandonar os quadros de Cézanne, uma descontração se produz, como as conversas reatadas que, após um luto, mascaram essa novidade absoluta e devolvem aos vivos sua solidez.” (SNS, p. 131-28)

Sabemos que para Merleau-Ponty toda pintura envolve um retorno à percepção. O que, de alguma forma, todo pintor imprime em sua obra é o que sua percepção estilizada lhe sugere¹².

Entretanto, Merleau-Ponty insiste, como vimos anteriormente, em marcar uma diferença entre Cézanne e os demais pintores.

Compreender no que consiste essa diferença e qual é seu limite poderá nos permitir um esclarecimento mais amplo sobre a escolha de Cézanne por Merleau-Ponty.

¹² “Essa convergência de todos os vetores visíveis e morais do quadro para uma mesma significação X já está esboçada na percepção do pintor. Ela começa assim que ele percebe – isto é, assim que dispõe no inacessível pleno das coisas certas concavidades, certas fissuras, figuras e fundos, um alto e um baixo, uma norma e um desvio, assim que certos elementos do mundo assumem valor de dimensão às quais, daí em diante, reportamos todo o resto, na linguagem das quais o exprimimos. O estilo é em cada pintor o sistema de equivalências que ele se constitui para essa obra de manifestação, o índice universal da ‘deformação coerente’ pela qual concentra o sentido ainda esparso em sua percepção e o faz existir expressamente.” (S, p. 85)

Conforme o filósofo, é antes uma obliquidade na pintura que expressa as intenções do pintor. E é justamente o papel dessa obliquidade que sugere a estrutura da percepção.

Quando tencionava pintar “a toalha branca como uma camada de neve recém-caída e sobre a qual elevavam-se simetricamente os pratos e talheres coroados de pãezinhos dourados” (SNS, p.131-27), uma descrição que Balzac faz em *A pele de onagro*, Cézanne reconhece que enquanto tentou pintar *essa toalha de neve fresca*, nunca chegou ao resultado almejado. Só o fora obter quando compreendeu que para alcançar a brancura da toalha, deveria deter-se, antes, em “querer pintar apenas; elevavam-se simetricamente os pratos e talheres, e: pãezinhos dourados.” (SNS, p.131-27) Que seria, justamente, desse arranjo que surgiria a toalha branca e tudo mais que sugeria a descrição de Balzac.

Ainda em *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty, ao descrever a estrutura da percepção, nos mostra que o que expressa um sentido, quando nos detemos em algo, é mais a relação, desse algo, dessa coisa com o contexto que a cerca, sua arquitetura, que uma observação isolada dela.

Isso nos permite, portanto, traçar novamente um paralelo entre Cézanne, quando esse reconhece que o arranjo também compromete a expressão em um quadro, e Merleau-Ponty, ao explicar como a percepção envolve um contexto.

Contudo, não nos bastaria essa peculiaridade de Cézanne para compreender porque Merleau-Ponty o evidencia entre outros pintores. Ora, também os impressionistas, por exemplo, ao optarem pelas técnicas e arranjos de cor que tanto os caracterizam, não ignoravam que a expressão nascia igualmente do arranjo. E poderíamos dizer o mesmo dos clássicos com suas técnicas para a perspectiva, e suas variações cromáticas.

Vejamos, pois, as peculiaridades da pintura de Cézanne, segundo a óptica merleau-pontiana.

“O homem acrescentado à natureza.” (SNS, p.132-28) Era essa a definição de arte que Cézanne retomava, dirá Merleau-Ponty.

A pintura de Cézanne não era uma negação da humanidade e das ciências que se estabelecem de acordo com ela. Se ele recorria a estudos geométricos, geológicos, a visitas constantes ao Louvre, não era com a intenção de negar a presença do homem em

face à natureza. Todavia, também não era a intenção de submeter sua pintura a essas informações que o levara a buscá-las.

Cézanne sabia que de alguma forma as aquisições provenientes de seus estudos estariam presentes no momento em que se dispõe a pintar, sem que, todavia, essas informações sejam seu motivo definitivo. “Essas relações abstratas deviam intervir no ato do pintor, mas reguladas a partir do mundo visível.” (SNS, p.132-29). Ademais, o pintor gostaria de compreender como o homem envolve-se com a natureza, como ele a transforma, sem que a negue, queria compreender como estamos para ela, uma natureza que permanece como horizonte para o homem que se estabelece sobre ela, *o homem acrescentado à natureza*.

O que Cézanne chamava de “motivo”, conforme Merleau-Ponty, era o equivalente a esse amálgama entre os conhecimentos do pintor e a paisagem que deve permanecer como horizonte-guia para esses conhecimentos. É segundo ela, segundo o visível, que os conhecimentos do pintor devem guiar-se e ao mesmo tempo é através deles que ele conseguirá expressar o que solicita essa paisagem no quadro por pintar.

“Ele começava por descobrir as bases geológicas. Depois, não se mexia mais e olhava, com os olhos dilatados, dizia a senhora Cézanne. Ele ‘germinava’ com a paisagem. Esquecia toda ciência, tratava-se de recuperar, por meio dessas ciências, a constituição da paisagem como organismo nascente. Era preciso soldar umas nas outras todas as vistas parciais que o olhar tomava, reunir o que se dispersa pela versatilidade dos olhos (...) A meditação terminava bruscamente. ‘Tenho meu motivo’, dizia Cézanne, e explicava que a paisagem deve ser abraçada nem muito acima nem muito abaixo, ou ainda: recuperada viva numa rede que nada deixa passar.” (SNS, p.132-29)

Cézanne tinha a consciência de sua intervenção na percepção da paisagem, assim como sabia que era essa mesma paisagem que norteava sua percepção. Ele reconhecia a ambigüidade existente nessa relação. “A paisagem, dizia ele, pensa-se em mim e eu sou sua consciência.” (SNS, p.133-30)

Delineando sua teoria da expressão, Merleau-Ponty explica que a arte não é pura representação. Ao pintar a natureza, Cézanne não estava simplesmente fazendo uma cópia do que via. Antes, havia um envolvimento entre o que constituía e o que via o pintor francês. É impossível separar, como já fora dito, sujeito de objeto, o ver do que é visto, ambos constituem-se nessa relação de equivalência. E ao mesmo tempo em que a paisagem sugere e o pintor pinta, sua obra constitui-se buscando na paisagem o que falta à tela para alcançar sua plena expressão. Não temos aqui uma relação causa-efeito. Da

mesma forma, portanto, não podemos considerar a pintura como mera fabricação segundo a vontade do artista.

“A arte não é nem uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão. Assim como a palavra nomeia, isto é, capta em sua natureza e põe diante de nós, a título de objeto reconhecível, o que aparecia confusamente, o pintor, diz Gasquet, ‘objetiva’, ‘projeta’, ‘fixa’. Assim como a palavra não se assemelha ao que ela designa, a pintura não é um trompe-l’oeil, uma ilusão da realidade.” (SNS, p.133-30)

É pertinente mencionar que, se Merleau-Ponty recorre frequentemente à pintura ao falar da expressão, é comum, também, que ele associe a pintura à linguagem verbal ao considerar a expressão. E será, justamente, essa a sua preocupação no texto *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, que se seguirá ao texto *A dúvida de Cézanne*.

Para Merleau-Ponty, as palavras já estão imbuídas de um significado corriqueiro, uma camada sedimentada de significado, e, ao usá-las, não precisamos reconstituir todo o movimento que levou a palavra a ser permeada por esse significado e seu contato com o mundo natural. Entretanto, se voltamos para a linguagem de uso criador, e a linguagem sedimentada e corriqueira é um resultado dessa de uso fundador, nos deparamos com uma camada ainda densa, viscosa, onde o significado é engendrado obliquamente, como ocorre com a pintura.

Análogo é o movimento da pintura em relação à expressão. Ela revela esse mundo esquecido pelos hábitos. Habitamo-nos a tratar das coisas de forma objetiva, atentos somente aos seus atributos triviais, não consideramos as contingências, por exemplo, que habitam nossa percepção das coisas. Tomamos uma constante do comportamento das coisas como sua verdadeira aparência, esquecendo-nos das viscosidades, ambigüidades, contingências que também fazem parte delas.

“O pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permanece encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências que é o berço das coisas. Para um pintor como esse, uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza, e um único lirismo: o da existência sempre recomeçada.” (SNS, p.133-30)

No momento em que pinta, ao voltar-se para o mundo visível, o artista reencontra esse contato mais ingênuo entre as formas, as cores e o que elas acabam por

expressar para nós. Ele, de certa forma, precisa desconstruir essas camadas de significados para reconstruí-las, pertinentemente, na obra.

Não será sabendo, por exemplo, que a sombra é uma projeção de um ângulo que situa-se contra um fluxo de luz, e, que, portanto, ela é uma ausência de luz, uma silhueta bidimensional de um objeto, que ela depende da posição e da intensidade da luz, da opacidade do objeto e do local onde será projetada, que o pintor conseguirá pintar a sombra.

Conquanto tenha consciência desses dados da física, o pintor olha a sombra como cor, ela será uma cor que, se bem empregada em determinado arranjo, expressará que ali há uma profundidade, um objeto que se destaca de um fluxo de luz. Enquanto pinta, ele sente tudo o que a sombra sugere, conhece esses dados, pois será tendo consciência desses atributos dela que ele poderá saber se sua pintura satisfaz. A cor, então, será mesmo a sombra desse objeto, e todos os outros detalhes serão anunciados por ela. Nossa visão anuncia, suscita sentidos em nosso corpo e, ambigualmente, ele, com seus sentidos, habita a visão. Assim, a pintura da sombra há de nos suscitar todas as considerações que nascem da visão de uma sombra (que ela é a projeção de um objeto contra a luz, que ela não é palpável, que para garantir sua existência temos que ter um objeto e uma fonte de luz, etc.).

Será manipulando as cores e as formas que o pintor conseguirá, se tiver sucesso, suscitar todas as sensações e considerações pertinentes à sua obra.

E é nesse ínterim, nesse retorno ingênuo, que o pintor muitas vezes reencontra e destaca novos atributos das coisas, do mundo.¹³ Dessa forma, peculiaridades que até então eram negligenciadas são descobertas de sua obscuridade e passam a ser acessíveis. “O artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais ‘humanos’ dos homens o espetáculo de que fazemos parte sem vê-lo.” (SNS, p.134-31)

E, para Cézanne, que não só queria pintar a natureza, que queria, sobremaneira, pintar a natureza em seu estado de nascimento, fazer ver como ela nos toca, esse recuo era ainda mais marcante.

¹³ Ainda que difira das teorias merleau-pontianas sobre a relação entre mundo-obra de arte, esse exemplo de Oscar Wilde, na medida em que nos mostra a influência da arte na nossa visão do mundo, poderá contribuir exemplificando essa operação da obra de arte: “Actualmente, as pessoas vêm nevoeiros, não porque haja nevoeiros, mas porque poetas e pintores lhes ensinaram o misterioso encanto de tais efeitos. Poderá ter havido nevoeiros em Londres durante séculos. Imagino que sim. Mas ninguém os viu, e, portanto, nada sabemos deles. Não existiram até que a Arte os inventasse. (...) [Assim] Onde as pessoas cultas apanham um efeito, os incultos apanham uma constipação.” (WILDE, O. *Intenções: quarto ensaios sobre estética*. p.42)

Precisava mesmo estar sempre recomeçando para reencontrar esse momento em que as coisas passam a vibrar sob nossos auspícios, deveria olhar o mundo com um sentimento de estranheza, como alguém que acaba de conhecê-lo, sem muitas objeções pré-determinadas, mas disposto, antes, a deixar-se levar por ele, sempre reiniciando seu trabalho. Uma tarefa divina, interminável, adianta Merleau-Ponty.

Não obstante todas as dificuldades de se pintar a percepção, sua ambigüidade lhe confere um estado de inacabamento, de perpétua transformação, aspirava Cézanne pintá-la em seu estado primordial, anterior às distinções humanas. Não queria deter-se em uma percepção estilizada, que salienta certos atributos em detrimento de outros, nos conduzindo, portanto, a determinadas conclusões. Pretendia pintar a percepção primordial, que, ainda ingênua, suscitaria inúmeros atributos, possibilidades, permitindo-nos emergir da obra, sem um guia enfático que é a percepção estilizada do pintor. Ele pretendia nos fazer sentir, de certa forma, como recém-nascidos diante do espetáculo do mundo, uma natureza preta de todos os significados que não de habitá-la.

A pintura de uma percepção plena não implica somente em uma visão constituinte pura, sem as significações humanas, do mundo. Implica, antes, em uma percepção pejada de todas as visões, sensações, sentidos possíveis, tanto os ingênuos como os cotidianos, abrangendo, ainda, os que já se constituíram e os que ainda estão por constituir-se; enfim, empreitada de onipotência.

Talvez, uma volta à percepção primordial poderia sugerir isso, na medida em que ela possui essa pureza, contendo também ao mesmo tempo em si todas as possibilidades que se edificarão sob/sobre ela.

Para tanto, Cézanne precisaria captar as oscilações da percepção optando pelas que satisfariam as intenções da obra, tarefa comum a todos os pintores. Todavia, o trabalho de Cézanne diferencia-se na medida em que precisaria captar essas oscilações de modo que sua própria obra as sugerisse¹⁴, mas manifestasse também a totalidade delas. Mostrando-nos como a percepção se oferece a nós, como ela nos envolve, talvez fosse ele capaz de nos apresentar a natureza na forma como ela nos toca, ingênua, primordial e assim nos revelar, através de um olhar inumano, esse instante fecundo, quando ainda nos lançamos, nos envolvemos nesse primordial, nessa natureza ante-

¹⁴ O que, de certa forma, mais tarde será a tarefa do cubismo, que tem a obra e os depoimentos de Cézanne como forte influência.

predicativa e, no entanto, plena, porque preenche de todas as significações e possibilidades.

Merleau-Ponty não é seduzido apenas pela ligação entre a obra de Cézanne e a percepção. Todos os pintores, de alguma forma, retomam essa ligação entre pintura e percepção, na medida em que voltam a reinvestir o mundo com determinado significado. A operação de expressão implica a de percepção.

O que seduz, também, o filósofo é essa obstinação de Cézanne por nos mostrar não somente o percebido, mas também a maneira como percebemos, *como a natureza nos toca*, e seu afeto por pintar uma natureza primordial, sem, talvez, que Merleau-Ponty soubesse, contudo, se foi essa obstinação do pintor francês que o levou a querer pintar uma natureza primordial ou se foi dessa obstinação que nasceu a necessidade de revelar a estrutura da percepção, sendo que uma coisa implicará na outra tanto para Cézanne como para o filósofo francês que se propôs a fazer uma fenomenologia da percepção, que necessitará de uma noção de mundo natural, para revelar, assim, a estrutura da percepção.

Ora, em sua *Fenomenologia da percepção*, expondo-nos o papel de uma consciência que não é intelectual, mas sim corporal, Merleau-Ponty, não só descreve o fenômeno da percepção, localizando-o entre um mundo natural e um mundo cultural, como também, à medida que revela suas implicações em relação à temporalidade (ela nos oferece um sentido graças a presença de um mundo natural que permanece como horizonte-guia para a sucessão dos perfis, de certa forma, resultados dela), mostra-nos as estruturas dessa percepção.

Enfim, o que parece seduzir o filósofo, conforme indicam suas escolhas em enfatizar alguns aspectos em detrimento de outros, em salientar algumas declarações de Cézanne em detrimento de outras, é essa ligação que o pintor francês faz entre uma revelação da estrutura da percepção, *nos mostrar como a natureza nos toca*, e a necessidade de pintar uma *natureza primordial*.

1.5 Cézanne, Merleau-Ponty, expressão e liberdade

Ainda considerando as peculiaridades de Cézanne, na medida em que explicita as sutilezas da constituição de sua vida e obra, Merleau-Ponty, em *A dúvida de Cézanne*, prossegue expondo suas considerações sobre a expressão e o alcance da liberdade, segundo uma perspectiva onde imbricam-se presente, passado e futuro.

Identificando os esforços de Balzac ou de Mallarmé, por exemplo, como semelhantes aos de Cézanne, destituindo o fenômeno da expressão de uma constituição baseada na idéia de causa-efeito, Merleau-Ponty localiza-o como uma vaga intenção a se realizar, que se perfaz mesmo no momento em que o artista trabalha.

Sem se tratar de uma formulação prévia, essa intenção não faz da obra uma mera tradução da vontade do artista. Antes, essa intenção surge como uma falta, algo vago, que só passa a corporificar-se na medida em que o artista realiza sua obra. E é de dentro dela, envolvida na obra, que essa intenção passa a exigir *isso* ou *aquilo* para que se realize. Enquanto produz a obra, a intenção do pintor, ao mesmo tempo, se delinea através de uma coerência alusiva que a obra passa a clamar.

“Com isso a expressão não pode ser a tradução de um pensamento já claro, pois os pensamentos claros são os que já foram ditos dentro de nós ou pelos outros. A ‘concepção’ não pode preceder a ‘execução’. Antes da expressão não há senão uma febre vaga, e somente a obra feita e compreendida provará que se devia encontrar ali alguma coisa em vez de nada.” (SNS, p.134-32)

Um sentido identificável que poderá nascer com a obra será possível, conforme Merleau-Ponty, justamente, se ela tiver encontrado *algo* em vez de *nada*, se o artista em seu envolvimento com o mundo encontrou de fato algo que mereça e consiga ser expresso, algo que ganhe sentido em sua obra, algo relevante sobre esse mundo, que se destaque de um mero fluxo individual e estéril do artista, conseguindo, assim, suscitar e moldar um público para si. O artista cria, de certa forma, através de uma deformação coerente do mundo uma nova possibilidade de tomar esse mesmo mundo, como que um novo órgão de sentido.

“Seguindo indicações do quadro ou do livro. Fazendo comparações, esbarrando de um lado e de outro, guiados pela clareza confusa de um estilo, o leitor ou o espectador acabam por redescobrir o que lhe quiseram comunicar. (...) Então a obra de arte terá juntado vidas separadas, não existirá mais apenas numa delas como um sonho tenaz ou um delírio persistente, ou no espaço como uma tela colorida: ela habitará indivisa em vários espíritos, presumivelmente em todo espírito possível, como uma aquisição para sempre.” (SNS, p.135-33)

Destarte, esse sentido que o artista terminará por expressar, não está ainda nele, no mundo, ou nas demais pessoas: “Em vez da razão já constituída na qual se encerram os ‘homens cultos’, ele evoca uma razão que abarcaria suas próprias origens.” (SNS, p. 135-32)

Mesmo que se trate de uma percepção já estilizada do mundo, o artista, enquanto concebe sua obra, precisa encontrar correspondências legítimas que façam com que sua percepção estilizada não seja mera manifestação de um acidente, um grito desarticulado e improfícuo. E, para tanto, precisa remeter-se a essa camada mais profunda do mundo onde os significados expressos por sua obra passam a ter uma fecundidade, pois continuam, comunicam algo desse mundo. Ademais, “um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo devem não apenas criar e exprimir uma idéia, mas ainda despertar as experiências que a enraizarão nas outras consciências. Se a obra é bem sucedida, ela tem o poder de ensinar-se ela mesma.” (SNS, p. 135-33)¹⁵

Cézanne não só transitou por esse processo que o ato de expressão exige, processo que envolve uma articulação coerente do mundo que nos remeta a ele ao mesmo tempo em que nos mostra algo novo sobre ele, mas também buscou revelar o modo como essas ligações se constituem, a forma como o mundo nos sugere, nos convoca, aspirava criar com sua obra um equivalente à percepção. “As dificuldades de Cézanne são as da primeira palavra. Ele acreditou-se impotente porque não era onipotente, porque não era Deus e, no entanto, queria pintar o mundo, convertê-lo inteiramente em espetáculo, fazer ver como ele nos toca.” (SNS, p. 135-33)

Conforme Merleau-Ponty, assim como em todos os artistas vida e obra influenciam-se, as hereditariedades, as influências de Cézanne fazem sim parte de sua obra, na medida em que confundem-se com suas escolhas. “É certo que a vida não

¹⁵ Nota-se que assim como em *Fenomenologia da percepção*, onde diz que o trabalho da filosofia é análogo ao do pintor, em *A dúvida de Cézanne*, Merleau-Ponty continua a insistir nessa similitude que se fundamenta no ato de expressão.

explica a obra, mas é certo também que elas se comunicam. A verdade é que essa obra por fazer exigia essa vida.” (SNS, p. 136-34)

As ligações entre a misantropia que o afastava do convívio, sua vontade de pintar uma natureza pré-humana, sua instabilidade emocional, a instabilidade da percepção, sua pretensão em pintar o modo como a natureza nos toca, os vários quadros deixados sem que estivessem acabados, o inacabamento envolvido na ambigüidade da percepção... Seria impossível determinar se foram as hereditariedades de Cézanne que o levaram a essas situações, ou se foram essas situações que delinearão, cultivaram uma disposição do pintor, que também poderia ter sido conduzida de outra maneira, caso não fosse pintor.

Cézanne poderia ter optado por negar todas essas suas aflições, e simplesmente ter seguido a carreira de banqueiro, que seu pai tanto lhe ambicionara. Conquanto, poderíamos dizer que, enquanto negação, sua vida implicaria ainda em uma dimensão de seu estado, que agora teria salientado *esse* ou *outro* aspecto conforme sua vivência de banqueiro, e esse estado, conforme os aspectos que foram salientados, nos mostraria novas dimensões.

Conhecemos o estado, os dados, de Cézanne conforme sua vida os apresentou a nós, e conhecemos a vida dele conforme o seu estado a demarcou. Da mesma forma, a vida e a obra do pintor comunicam-se.

“Assim as hereditariedades, as influências – os acidentes de Cézanne – são o texto que a natureza e a história lhe deram para ser decifrado. (...) Se nos parece que a vida de Cézanne trazia em germe sua obra, é porque conhecemos a obra primeiro e vemos através delas circunstâncias da vida carregando-se de um sentido que tomamos emprestado à obra. Os dados de Cézanne que enumeramos e dos quais falamos como condições prementes, se deviam figurar no tecido de projetos que ele era, e deixando indeterminada a maneira de vivê-lo. Tema obrigatório no ponto de partida, esses dados são apenas recolocados na existência que os abarca, o monograma e o emblema de uma vida que se interpreta ela própria livremente” (SNS, p. 136-34)

Essa liberdade que temos em relação às escolhas diante de nossa vida deve ser compreendida não como uma força abstrata que submeteria nossas hereditariedades, influências, nossa constituição à sua vontade.

É claro que sua esquizoidia, “como redução do mundo à totalidade das aparências imobilizadas e suspensão de valores expressivos” (SNS, p. 136-35), está ligada à sua intenção de pintar uma natureza destituída de significados humanos, pintá-la como ela simplesmente aparece. A doença de Cézanne ganhou um caráter metafísico

através de sua obra. E ela, ao invés de ser uma manifestação doentia, passou a ser uma demonstração positiva, no momento em que o pintor deixa de ser simplesmente levado por ela e passa a enfrentá-la justamente através de uma operação expressiva, uma operação que depende do sentido, que é a obra de arte. Assim, ela nos apresenta não uma manifestação da doença de Cézanne e sim uma nova possibilidade de se tomar o mundo a partir da perspectiva desse pintor.

As pré-disposições de Cézanne encontram eco em sua obra, mas isso não faz de sua obra um efeito desses dados. Antes, sem que isso se constitua numa relação de causalidade, sua obra e sua vida constituem-se numa *única aventura*. “Aqui não há causas nem efeitos, eles se reúnem na simultaneidade de um Cézanne eterno que é a fórmula, ao mesmo tempo, do que ele quis ser e do que ele quis fazer.” (SNS, p. 136-35)

Conforme Merleau-Ponty, o sentido da obra de Cézanne não pode ser separado de sua vida, assim como é impossível separar o dado do criado, já que um revela e permeia o outro. E é essa ambigüidade que nos permite falar de um tipo de liberdade que não é a pura manifestação da vontade do sujeito. A liberdade deve ser entendida como uma superação de nosso estado de partida, sem que seja um abandono deliberado desse estado, que continua a nos permear. “Duas coisas são certas a propósito da liberdade: que nunca somos determinados e que nunca mudamos, retrospectivamente poderemos sempre descobrir em nosso passado o anúncio daquilo que nos tornamos.” (SNS, p. 138-37)

Assim como nosso presente nos pode dar uma nova dimensão de nosso passado, nosso presente também é considerado segundo nosso passado, podemos ver reflexos de nosso passado em nossas atitudes presentes. Analogamente a vida e a obra se insinuam, afiguram-se para nós.

Através da noção de liberdade, considerando o modo como a expressão se relaciona com a vida e as escolhas do artista, Merleau-Ponty não se preocupará apenas em nos mostrar que, por exemplo, a obra de Cézanne não era plenamente determinada por sua vida, como se fosse apenas um efeito negativo de seu estado doentio. Ele se deterá, através de uma legação de Valéry sobre Da Vinci, também em negar uma teoria que legue à expressão um caráter de pura liberdade, como se ela fosse uma escolha exercida independentemente da vida do artista, como se a obra surgisse do nada.

Se a expressão não pode ser determinada pela vida, como se a expressão fosse o efeito de uma causa que seria a vida, Merleau-Ponty nos mostrará, também, que a

solução para se contestar essa teoria de causa-efeito em relação à expressão não está em adotar uma outra que compreenda a obra como pura manifestação da vontade do artista, como se a obra fosse um exercício de uma liberdade pura, sem influências da vida ou do meio. A vida não explica a obra, assim como a obra não explica a vida.

Valéry, dirá Merleau-Ponty, descreveu Leonardo Da Vinci a partir de sua obra, como um ser de liberdade pura, sem amantes, sem credores, sem anedotas, sem aventuras. Sua obra, suas escolhas não sofreram, desse modo, nenhuma influência que não a intervenção de sua liberdade, como se elas se alimentassem de si mesmas.

No entanto, segundo sugestões da psicanálise¹⁶, Merleau-Ponty nos mostra que poderíamos, sim, ver em sua obra e em seus escritos sinais, talvez involuntários, de sua vida, dos acontecimentos de sua infância. “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 reconhecem em todos.” (SNS, p. 141-42) Não fosse isso, mesmo a negação de uma condição inicial é a negação feita sob a influência dessa condição. Merleau-Ponty explica:

“As decisões mesmas que nos transformam são sempre tomadas em relação a uma situação de fato, e uma situação de fato pode ser aceita ou recusada, mas nunca pode deixar de nos fornecer nosso impulso e de ser ela própria, para nós, como situação ‘a aceitar’ ou ‘a recusar’, a encarnação do valor que lhe damos.”
(SNS, p. 142-42)

Portanto, a liberdade em relação à obra deve ser compreendida em uma relação ambígua com vida ou as hereditariedades. A obra pode ser vista como uma retomada e um desenvolvimento de um momento inicial, mas temos que compreender também que esse momento inicial passará a ser compreendido e tomará corpo, será definido, justamente, com o auxílio da obra. Considerando isso temos que compreender a liberdade como *uma retomada criadora de nós mesmos*, que mantém como horizonte nós mesmos.

Assim, do mesmo modo que Merleau-Ponty contesta a possibilidade de uma causa necessária, ele contesta a de uma liberdade desmotivada.

¹⁶ Assim, como em *Fenomenologia da percepção* Merleau-Ponty recorre e recomenda que estejamos atentos às descrições feitas pela psicologia, ao falar sobre liberdade em *A dúvida de Cézanne*, será igualmente a essas descrições que ele recorrerá. E ainda, do mesmo modo que *Fenomenologia da percepção* tem seu fim marcado por considerações sobre a liberdade, *A Dúvida de Cézanne* também terminará considerando a noção de liberdade.

A obra, por fim, será para Merleau-Ponty uma operação de expressão, que ao mesmo tempo em que necessita de determinada vida, explica, afigura essa mesma vida. A obra será também um exercício de liberdade na medida em que ela não é simplesmente um efeito dessa vida, mas uma resposta às condições dadas por essa vida, pelas hereditariedades, pelo mundo. Dessa forma, a obra não é nem um ato nulo, porque está enraizado em um horizonte, e nem um mero efeito, porque é *ultrapassamento* enquanto transformação de uma condição, sendo que essa mesma condição se definirá, também, através dessa obra. Por fim, essa ambigüidade entre obra e vida implica, portanto, também, em um inacabamento, não só para o artista que, enquanto vive, cria, e se compreende através de sua obra; mas também para nós, pois ela estará sempre aberta a novas interpretações, considerações que possam encontrar eco nela, e nos trazer novas perspectivas.

Cézanne continuará a pintar até o final de sua vida, sem abandoná-la, procurando respostas: sua liberdade em seus quadros.

Capítulo 2

As vozes do silêncio: a arte enquanto linguagem

2.1 Merleau-Ponty, Sartre e a linguagem

Embora o ensaio *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* não tenha diretamente como tema principal a pintura, não obstante, é a ela que Merleau-Ponty recorre ao tratar da gênese do significado na linguagem.

Questionando a posição de Sartre em seu texto *Que é a literatura?*, Merleau-Ponty estabelece um diálogo com ele, mencionando, algumas vezes, trechos do texto sartreano em questão.

Enquanto Merleau-Ponty nos mostra que a gênese da significação é, de certa forma, comum em todos os modos de expressão, colocando-os assim num patamar semelhante em relação ao poder significante, ocorre que Sartre, ao levar em consideração a capacidade de significação, distinguia a prosa literária dos demais meios de expressão, afirmando, mesmo, que ela seria a única capaz de lidar, de fato, com significados.

Ao considerar o papel da arte enquanto um meio de engajamento, Sartre, em *Que é a literatura?*, diferencia a prosa dos demais tipos de expressão.

Esse comprometimento com uma posição, o engajamento através dos meios artísticos, seria satisfatoriamente possível somente através da prosa. Para Sartre, apenas a prosa seria capaz de sustentar e transmitir um significado definível, porque o escritor é o único a lidar com significados. “Não se pintam significados, não se transformam significados em música; sendo assim, quem ousaria exigir do pintor ou do músico que se engajem?” (SARTRE, J. P. *Que é a literatura?* p.12)

Sustentando que a diferença entre a prosa e os demais meios artísticos (pintura, música, escultura) não está somente nos distintos modos de expressar, mas, também, na matéria que utilizam, Sartre afirma que, ao contrário das palavras, “as notas, as cores, as

formas não são signos, não remetem a nada que lhes seja exterior.” (SARTRE, J. P. *Que é a literatura?* p. 10)

O significado na pintura, por exemplo, seria cativo da cor, frustrando, assim, qualquer tentativa de extrapolá-la, remetendo-nos a outro significado definível. As cores, segundo Sartre, estão impregnadas de um sentido, que, portanto, obscurecem e embaralham a tentativa de exprimir um significado independente delas. Já o escritor, ao utilizar as palavras como signos, lida com significados.

Nessa tarefa de expor como as outras formas artísticas diferem da prosa não só pelo material que utilizam, mas também pela forma como o utilizam, Sartre distingue prosa até mesmo da poesia.

Enquanto as palavras para a prosa são como instrumentos, signos que nos permitem visar a coisa significada, são “designações de objetos”¹⁷, a poesia trata as palavras como “coisas”. Desse modo, a palavra não é um signo que nos remete a um significado, mas antes uma substância que confina um sentido. A palavra, para o poeta, tem uma relação recíproca e necessária com o seu sentido.

Sem a transparência da prosa, que se serve das palavras para nos levar diretamente ao objeto visado, o significado na poesia perde-se no sentido, na ambigüidade das palavras: o poeta é um servo dessa palavra-substância. Enquanto a prosa, ao usar as palavras para expressar um significado, esclarece; a poesia, ao confinar o sentido na palavra, o obscurece.

Ademais, graças à “transparência” da prosa, na qual a palavra é um instrumento, uma extensão de nosso corpo, que serve para designar as coisas do mundo ou determinado pensamento, e assim, em um discurso, transmitir um significado, ela será o meio satisfatório de engajamento.

Desse modo, Sartre diferencia a prosa dos demais meios de linguagem. Enquanto nos demais meios de linguagem o significado se perde na substância dos elementos, na prosa há uma primazia do significado, ela é a única a lidar, de fato, com ele.

Se Sartre, em *Que é a literatura?*, distancia a prosa dos demais modos de expressão, mostrando que ela é a única a lidar com significados, Merleau-Ponty, em *A*

¹⁷ “A arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é naturalmente significante: vale dizer, as palavras não são, de início, objetos, mas designações de objetos.” (SARTRE, J. P. *Que é a literatura?* p. 18)

linguagem indireta e as vozes do silêncio, ao fundamentar os diferentes tipos de expressão na percepção, promoverá, de certa forma, uma aproximação dos diferentes modos de expressão. Para Merleau-Ponty, todo tipo de linguagem (e para ele não só a prosa, mas a pintura, a música e a poesia também são linguagens) pressupõe uma expressão criadora, originária, uma camada silenciosa, onde, de certa forma, é engendrado a significação.

É voltando a essa camada originária da linguagem que Merleau-Ponty poderá explicitar o desenvolvimento da linguagem e, conseqüentemente, promover uma aproximação entre os modos de expressão. Assim, num primeiro momento, tendo em vista essa mencionada tensão entre ele e Sartre, para compreender, sobremaneira, a relevância da pintura no texto em questão, tentemos analisar o que levará Merleau-Ponty a recorrer à pintura quando explicitar a gênese do significado na linguagem.

2.2 A estrutura da linguagem

Em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, num primeiro momento, Merleau-Ponty procura explicitar a gênese do significado na linguagem. Retomando Saussure e suas considerações relacionadas ao signo lingüístico, Merleau-Ponty nos mostra que o que expressa um significado é menos o sentido individual de cada signo do que a arquitetura formada por eles. Assim, o silêncio que marca o desvio, a diferença entre os signos, é, de certa forma, mais fecundo que o próprio signo isolado.

Contudo, um signo também deve possuir um sentido, caso contrário seria impossível marcar a diferença entre um signo e outro, e assim, um discurso nem mesmo teria sentido. Na verdade, o sentido do signo é dado nessa relação entre eles. “Sempre lidamos apenas com a arquitetura de signos cujo sentido não pode ser posto à parte, pois ele nada mais é senão a maneira pela qual aqueles se comportam um em relação ao outro, pela qual se distinguem um do outro (...)” (S¹⁸, p.70-52)

Nessa estrutura da linguagem está implícita a estrutura elementar da percepção, onde figura e fundo são inseparáveis, pois algo só passa a expressar um sentido porque faz parte de um campo: uma figura só pode ser percebida sobre um fundo. São essas relações que exprimem um sentido. Se a figura só pode ganhar um sentido porque é dada sobre um fundo, logo, até as mais simples experiências são sobre relações. E todo elemento da cultura tem implícita essa estrutura.

Essa estrutura revela, também, uma ambigüidade, refletida nessa “(...) 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 (...)” (S, p. 67-49).

Assim como a gênese do sentido nunca está acabada, pois o sentido do signo ao mesmo tempo em que é construído pelo todo da língua, é, deste modo, retomado e a transforma, nunca temos significações absolutamente transparentes. “Logo, há uma opacidade da linguagem: ela não cessa em parte alguma para dar lugar ao sentido puro,

¹⁸ No decorrer de toda a dissertação, S corresponderá à abreviação de *Signes*, livro de Merleau-Ponty onde foi publicado *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. Já a paginação em português utilizada em toda dissertação, corresponde à tradução desse texto que foi publicada no livro *O olho e o espírito*, em 2004, pela editora Cosac & Naify.

nunca é limitada senão pela própria linguagem, e o sentido só aparece nela engastado nas palavras.” (S, p.71-53)

Tendo isso em vista, num segundo momento, Merleau-Ponty parece dialogar mais diretamente com Sartre, pois ele irá insistir na opacidade da linguagem e em sua ligação com o pensamento e no silêncio envolvido nela.

Para Merleau-Ponty, o sentido do signo não pode ser separado da linguagem, ele está totalmente envolvido nela, pois ele só consegue expressar algo na medida em que se destaca de outro signo que também está envolvido nessa totalidade da linguagem.

Portanto, não podemos julgar o sentido como transcendente aos signos, como se o sentido estivesse somente no pensamento, e simplesmente empregássemos o signo com esse sentido contido no pensamento, como se o signo fosse simplesmente o reflexo de determinado pensamento. Nem podemos dizer que cada signo possui seu sentido plenamente determinado, e que assim, não insinua nenhuma opacidade para nós.

Assim, essa constatação de que sentido não pode ser separado da linguagem, que ele está totalmente envolvido nela, nos mostra, segundo Merleau-Ponty, que não há um pensamento antes da linguagem, um texto ideal que nossas frases procurariam traduzir.

“A linguagem não pressupõe a sua tabela de correspondências, ela mesma desvela seus segredos, ensina-os a toda criança que vem ao mundo, é inteiramente mostração. Sua opacidade, sua obstinada referência a si própria, suas retrospectões e seus fechamentos em si mesma são justamente o que faz 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.” (S, p. 72-54)

Se nos voltarmos para *Que é a literatura?*, no ponto em que Sartre salienta o modo como a pintura lida com as cores, a música com o som, a poesia com as palavras, notaremos que, de certa maneira, a opacidade envolvida nelas é um problema em relação à transmissão de um significado. Assim, somente a prosa possui o poder pleno de transmitir um significado, pois, ao contrário desses outros modos de expressão, seu material é o signo, que não é passível de opacidade.

Já em Merleau-Ponty, ainda que sua noção de opacidade difira da de Sartre, é uma opacidade, uma ambigüidade envolvida no ato expressivo que contribui para a criação de um significado, e é essa ambigüidade que, permeando todo ato expressivo, aproxima todos os modos de expressão, seja prosa, poesia, música ou pintura.

Em *Que é a literatura?*, Sartre nos mostra que o significado na música, na pintura, se perde nos elementos da obra. Os sons, as cores não são signos, pois não conseguem nos remeter a um significado “externo”, que ultrapasse o sentido que as habita. Não que elas não tentem significar algo exterior a elas, mas, justamente por conta desse sentido que as permeia, elas nos confundem, obscurecem qualquer tentativa de traçar um significado definível, para além do sentido que reside nelas. Curiosamente, para exemplificar essas constatações, Sartre menciona a *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty:

“(...) como demonstrou muito bem Merleau-Ponty na Fenomenologia da percepção, não existe qualidade ou sensação tão despojadas que não estejam impregnadas de significação. Mas o pequeno sentido obscuro que as habita, leve alegria, tímida tristeza, lhes é imanente ou tremula ao seu redor como um halo de calor; esse sentido obscuro é cor ou som. Quem poderia distinguir o verde-maçã de sua ácida alegria? E já não será excessivo dizer ‘a alegria ácida do verde-maçã’?” (SARTRE, J. P. Que é a literatura? p.10)

Desse modo, na música ou na pintura, a tentativa de expressar um significado resulta num esforço improfícuo. E o mesmo, segundo Sartre, pode-se dizer da poesia.

É verdade que as palavras não são destituídas de sentido para o poeta, caso contrário, sem ele as palavras não passariam de som ou de traços de tinta. Mas o poeta não visa expressar um significado. Antes, fundindo-o à palavra, ele é “submetido” à sonoridade da palavra e a seu aspecto visual. A relação entre palavra e significado, na poesia, é indireta. Assim, a palavra não é um instrumento, é mais uma coisa natural e silenciosa, ela não designa algo, ela é a *imagem* de algo.

“O falante está em situação na linguagem, investido pelas palavras; são os prolongamentos de seus sentidos, (...) ele as manipula a partir de dentro, sente-as como sente seu corpo, está rodeado por um corpo verbal do qual mal tem consciência e que estende sua ação sobre o mundo. O poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencessem à condição humana, e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como uma barreira. Em vez de conhecer as coisas antes por seus nomes, parece que tem com elas um primeiro contato silencioso e, em seguida, voltando-se para essa outra espécie de coisas que são, para ele, as palavras, tocando-as, Tateando-as, palpando-as, nelas descobre uma pequena luminosidade própria e afinidades particulares com a terra, o céu e água e todas as coisas criadas.” (SARTRE, J. P. Que é a literatura? p.14)

Portanto, a palavra-substância extravasa por todo lado seu sentido, e o sentimento, a idéia que o poema deveria expressar, é obscurecido pelas ambigüidades da

palavra-substância, pois há sempre mais nela, há sempre algo indefinível, opaco, que pode suscitar inúmeras “conclusões”. A poesia não tem a clareza da prosa. E Sartre insiste em afirmar que o poeta trabalha com o avesso da linguagem: “Como esperar que o poeta provoque a indignação ou o entusiasmo político do leitor quando, precisamente, ele o retira da condição humana e o convida a considerar, com olhos de Deus, o avesso da linguagem?” (SARTRE, J. P. *Que é a literatura?* p.18).

Retomando *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, veremos que Merleau-Ponty explica como em todo tipo de linguagem estão implícitos ambigüidade e silêncio, e, principalmente, explica que, para expressar um significado novo, todo escritor lida com “o avesso da linguagem”.

Expondo como a ausência de um signo em uma frase pode, por exemplo, ser um signo¹⁹, e como a relação entre o sentido e a palavra não é uma relação ponto por ponto, (como já vimos, o sentido das palavras está engastado no contexto, no interior do discurso) Merleau-Ponty nos mostra como “(...) uma expressão *completa* é destituída de sentido, que toda linguagem é indireta ou alusiva, é, se se preferir, silêncio.”(S, p.72-54)

Se considerarmos o uso empírico da linguagem elaborada, somos levados a pensar que cada palavra é um signo pré-estabelecido para designar algo. Assim, as expressões já adquiridas parecem possuir um sentido direto, sem lacunas ou um silêncio falante. Mas essa convicção é uma ilusão que o cotidiano alimenta. Vivemos em um mundo em que a fala já esta instituída, muitas vezes utilizamos significações formadas que suscitam em nós pensamentos secundários. Assim, a fala não exige de nós nenhum grande esforço de expressão, como, também, não exige do ouvinte nenhum grande esforço de compreensão. É no âmago de um mundo já falado e falante que refletimos. A gesticulação verbal conta com as significações disponíveis de atos de expressão anteriores que estabelecem entre os sujeitos falantes um mundo comum.

¹⁹ “Saussure observa ainda que ao dizer *the man I love* o inglês se exprime tão completamente como o francês ao dizer *l’homme “que” j’aime* (o homem *que* amo). O pronome relativo, dirão, não é expresso pelo inglês. A verdade é que, em vez de sê-lo por uma palavra, é por um branco entre as palavras que entra na linguagem. Nem mesmo digamos que está subentendido. Essa noção do subentendido exprime a ingenuamente a nossa convicção de que uma língua (geralmente a nossa língua natal) conseguiu captar em suas formas as próprias coisas, e qualquer outra língua, se também quiser atingi-las, deverá usar pelo menos tacitamente instrumentos do mesmo tipo. Ora, se para nós o francês alcança as próprias coisas, sem dúvida não é que tenha copiado as articulações do ser: ele tem uma palavra distinta para exprimir a relação, mas não marca a função complemento por uma desinência especial: poderíamos dizer que subentende a declinação, que o alemão exprime. Se o francês nos parece calcado nas coisas, não é que o seja, é que nos dá essa ilusão pelas relações internas de signo a signo. Mas *the man I love* consegue-o do mesmo modo. A ausência de signo pode ser um signo e a expressão não é o ajustamento de um elemento do discurso a cada elemento do sentido, mas sim uma operação da linguagem sobre a linguagem que instantaneamente se descentraliza para seu sentido.” (S, p.72-54)

Mas se voltamos para a linguagem de uso criador, e o uso empírico da linguagem elaborada é resultado dele, vemos que o significado, em relação ao uso empírico, não passa de silêncio. O escritor lida com a linguagem pelo avesso. Antes de usar as palavras para designar algo, um pensamento externo, o escritor habita a linguagem, lida com ela, e deste modo, de dentro dela, constrói um significado. Assim, não é copiando um pensamento que a linguagem significa. O sentido na expressão criadora é um sentido oblíquo, que se insinua entre as palavras, suscitando através da linguagem um novo significado. “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.” (S, p.73-56)

E ainda, se voltarmos a *Que é a literatura?*, veremos que Sartre, ao criticar quem tenta desmerecer uma teoria literária alegando que ela não se aplica às outras artes, afirma que um paralelismo entre as artes não existe, que não é possível traçar um paralelo entre a literatura e as demais artes, porque em tudo elas diferem, e não é apenas na matéria que utilizam, mas também na forma como a utilizam.

“Mas aqueles que querem provar o absurdo de uma teoria literária mostrando que ela é inaplicável à música devem antes provar que as artes são paralelas. Ora, esse paralelismo não existe. Aqui, como em tudo mais, não é apenas a forma que diferencia, mas também a matéria; uma coisa é trabalhar com sons e cores, outra é expressar-se com palavras.” (SARTRE, J. P. Que é a literatura? p.10)

Merleau-Ponty, ao contrário, traçará um paralelo entre a pintura e a literatura para expor a linguagem em sua operação de origem, e mostrar que o privilégio da literatura talvez não seja decisivo.

“Se quisermos compreender a linguagem em sua operação de origem, teremos de fingir nunca ter falado, submetê-la a uma redução sem a qual ela nos escaparia mais uma vez, reconduzindo-nos àquilo que ela nos significa, olhá-la como os surdos olham aqueles que estão falando, comparar a arte da linguagem com as outras artes de expressão, tentar vê-la como uma dessas artes mudas. É possível que o sentido da linguagem tenha um privilégio decisivo, mas é tentando o paralelo que perceberemos aquilo que talvez o torne impossível ao final. Começamos por compreender que há uma linguagem tácita e que a pintura fala a seu modo.” (S, p.76-58)

2.3 Pintura, percepção e expressão

Se Sartre, em *Que é a literatura?*, reconhece um aspecto comum entre as artes, na medida em que “as artes de uma mesma época se influenciam mutuamente e são condicionadas pelos mesmo fatores sociais.” (SARTRE, J. P. *Que é a literatura?* p.09), por outro lado, ele afirma que as afinidades acabam por aí. E, ao demonstrar essas discrepâncias entre a prosa e as demais artes, Sartre praticamente promove uma separação entre o significado e a coisa percebida, flertando, assim, algumas vezes, com uma noção, frequentemente chamada de clássica por Merleau-Ponty, que reconhece a arte como “representação”.

Legando à prosa a capacidade de ultrapassar um sentido que habitaria a palavra, em direção a um significado exterior, Sartre parece reconhecer na prosa uma autonomia do significado em relação à palavra, como se fosse possível separar o significado criado por nós do sentido que habita as coisas. A prosa seria somente um instrumento cuja função característica resume-se em permitir que ultrapassemos sua “substancialidade” em direção a nossos fins.

*“A arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é naturalmente significante: vale dizer, as palavras não são, de início, objetos, mas designações de objetos. Não se trata de saber se elas agradam ou desagradam por si próprias, mas sim se indicam corretamente determinada coisa do mundo ou determinada noção. Assim, acontece com freqüência que nos encontremos de posse de determinada idéia que nos foi comunicada por palavras, sem que nos possamos lembrar de uma só das palavras que a transmitiram. A prosa é antes de mais nada uma atitude do espírito; há prosa quando, para falar como Valéry, nosso olhar atravessa a palavra como o sol ao vidro.” (SARTRE, J. P. *Que é a literatura?* p.18)*

A proficuidade da prosa em relação ao significado, segundo Sartre, está justamente nessa “transparência”, nessa facilidade de expressar nossos pensamentos, sem confundi-los com o sentido que habita a palavra-substância ou as coisas. A prosa é, “em suma, uma pura função que assimilamos”(SARTRE, J. P. *Que é a literatura?* p.19).

Já o prejuízo das outras artes em relação ao significado está na sua impossibilidade de expressar um significado definível, pois o material, e o modo como ele é utilizado não permitem que o significado se destaque suficientemente do sentido que habita esse material, por isso, confundimos nossas idéias, nossas intenções, nossas

emoções com o sentido imanente das coisas. Assim, a arte “antes *representa* do que expressa o significado.” (SARTRE, J. P. *Que é a literatura?* p.15)

Na pintura, por exemplo, a cor, em uma composição, conserva o seu sentido, obscurecendo, assim, um significado que ultrapasse o sentido que habita a cor.

“Aquele rasgo amarelo no céu sobre o Gólgota, Tintoretto não escolheu para significar angústia, nem para provocá-la; ele é angústia, e céu amarelo ao mesmo tempo. Não céu de angustia, nem céu angustiado; é uma angústia feita coisa, uma angústia que se transformou num rasgo amarelo do céu, e assim foi submersa, recoberta pelas qualidades próprias das coisas, pela sua impermeabilidade, pela sua extensão, pela sua permanência cega, pela sua exterioridade e por essa infinidade de relações que elas mantêm com as outras coisas; vale dizer, a angústia deixou de ser legível, é como um esforço imenso e vão, sempre interrompido a meio caminho entre o céu e a terra, para exprimir aquilo que sua natureza lhe proíbe exprimir.”(SARTRE, J. P. *Que é a literatura?* p.11)



Jacopo Tintoretto, A crucificação, 1565, óleo sobre tela, 518 × 1224 cm. Scuola di San Rocco, Veneza.

Ademais, Sartre ressalta que um artista, de fato comprometido com seu trabalho, ao pintar, não deve deter-se nos significados das coisas, estabelecidos por acordos, pois assim ele deixaria de vê-las como elas de fato são. O pintor deve deter-se na qualidade das coisas, observar a cor como coisa, sem atribuir-lhe significados, pois o pintor “não quer traçar signos sobre a tela, quer criar alguma coisa; e se aproxima o vermelho do amarelo e do verde, não há razão alguma para que o conjunto possua um significado definível, isto é, para que remeta especificamente a algum outro objeto.” (SARTRE, J.

P. *Que é a literatura?* p.11) O artista escolhe as cores segundo seus motivos, segundo sua vontade. Assim, os elementos em sua obra não são guiados por uma intenção, o pintor não aproxima uma cor da outra com a intenção de expressar um significado. Por estar muito aquém dos significados pré-estabelecidos, o pintor não considera as cores como uma linguagem.

O prosador, diz Sartre, usa as palavras como instrumentos, ultrapassando-as em direção a outros fins, desinvestindo-as do sentido que as habita. É necessário que o prosador tenha sempre em vista um fim. E é esse fim que, de certo modo, confere significado à prosa, são as decisões do prosador que elas terão que comunicar.

*“Em suma, trata-se de saber a respeito de que se quer escrever: borboletas ou da condição dos judeus. E quando já se sabe, resta decidir como se escreverá. Muitas vezes ocorre que as duas escolhas sejam uma só, mas jamais nos bons autores, a segunda precede a primeira.” (SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*, p.23)*

Portanto, o estilo na prosa é secundário, ele não deve sobressair ao fim, às decisões do escritor. Sartre admite que é o estilo que determina o valor da prosa, conferindo-lhe a beleza estética, mas ressalta que, caso destaque-se do que deve ser transmitido, ele passa a ser um obstáculo ofuscando o significado a ser expressado.

*“A beleza aqui é apenas uma força suave e insensível. Sobre uma tela, ela explode de imediato; num livro ela se esconde, age por persuasão como o charme de uma voz ou de um rosto; não constrange, mas predispõe-se que se perceba, e acreditamos ceder a argumentos quando na verdade estamos sendo solicitados por um encanto que não se vê.” (SARTRE, J. P. *Que é a literatura?*, p.22)*

Se, até então, precisamos recorrer ao *Que é a literatura?* de Sartre para explicitar porque Merleau-Ponty decide tratar do significado na linguagem através de uma análise de sua origem, e, conseqüentemente, promover uma aproximação entre os diferentes modos de expressão; será, agora também, a Malraux que recorreremos ao considerar esse paralelo entre a pintura e a literatura; paralelo que Merleau-Ponty afirma ser necessário para compreender a gênese do significado na linguagem e o grau de aproximação entre os diferentes modos de expressão.

Decerto a presença de Sartre é ainda evidente nesse momento de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. Ora, Merleau-Ponty não só mencionou trechos de *Que é*

a literatura? como também dedicou a Sartre esse seu escrito sobre a linguagem, e, como podemos perceber através desse paralelo, muitos pontos abordados no texto sartreano em questão serviram de escopo para Merleau-Ponty direcionar seu ensaio.

Notória, porém, é também a presença de Malraux, especificamente de seu escrito *As Vozes do Silêncio*, que, além de ter um de seus volumes publicado em *Les Temps modernes*²⁰ e ter parte de seu nome integrado ao nome do ensaio *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, também é nesse mesmo ensaio citado inúmeras vezes por Merleau-Ponty.

Enfim, ao dialogar com Sartre, Merleau-Ponty parece usar algumas idéias de Malraux, entretanto, reconsiderando e modificando algumas delas.

Em *O museu imaginário*, escrito que constitui a primeira parte de *As vozes do silêncio*, Malraux, ao analisar a relevância do museu na construção de considerações sobre a arte e seus movimentos, nos mostra como os diferentes momentos, contextos histórico-culturais que envolviam os artistas e seus apreciadores, constituíram distintas formas de sopesar a arte. E fora então que a arte experimentara toda sorte de alcunha, finalidades e juízos de valor; de instrumento para consagração das cidades e deuses à cópia da natureza, de exercício de técnicas à simples serva da fé, ou mesmo de “meio de criação de um universo sagrado” (MALRAUX, A. *As vozes do silêncio*. p. 48) à “criação de um mundo imaginário ou transfigurado” (MALRAUX, A. *As vozes do silêncio*. p. 48).

O fato é que nesse ínterim Malraux não só reconhece uma aproximação entre pintura e poesia, enquanto meio de expressão criadora que “substitui a relação *estabelecida* das cousas entre si, por um novo sistema de relações” (MALRAUX, A. *As vozes do silêncio*. p.52), como também identifica um tipo de preconceito *objetivista* que permeou boa parte das perspectivas sobre arte.

Assim, em acordo com Malraux, Merleau-Ponty nos mostra que, durante muito tempo, tanto a pintura como a literatura, as artes em geral, foram compreendidas como representação pelos clássicos²¹, identificando, desse modo, nessa noção clássica de arte

²⁰ Revista cujo corpo editorial era composto por Sartre e Merleau-Ponty, e onde, inclusive, foi publicado pela primeira vez tanto *Que é a literatura?* quanto *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*.

²¹ Mencionando sempre “os clássicos” ou “os modernos”, Merleau-Ponty não parece adotar uma divisão minuciosa entre os movimentos na arte. Antes, ele compreende a pintura como um todo, um corpo indiviso de partes necessárias, chegando mesmo, como veremos no decorrer desse capítulo, a questionar e amenizar as diferenças entre clássicos e modernos.

como representação, esse preconceito *objetivista*, que segundo ele, perdura até a atualidade.

Entre os clássicos, a arte era considerada como representação de uma realidade, a cópia de um modelo exterior, que, se desempenhada adequadamente, representaria as coisas mesmas, e assim, seria compreendida por todos, já que todos possuem os mesmos aparelhos sensoriais e vivem em um mesmo mundo.

“A arte torna-se então a representação de uma natureza que, quando muito, pode embelezar, mas segundo receitas que a própria natureza lhe ensina; como pretendia La Bruyère, o único papel da palavra é encontrar a expressão justa designada de antemão a cada pensamento por uma linguagem das próprias coisas, e esse duplo recurso a uma arte anterior à arte prescreve à obra um certo ponto de perfeição, de acabamento ou de plenitude que a imporá ao assentimento de todos como as coisas que são muito evidentes” (S, p.76-59)

Entretanto, o que um clássico pintava em sua tela não era meramente uma cópia de um mundo exterior. Por exemplo, a perspectiva em um quadro clássico não é simplesmente o decalque de um mundo captado pela visão espontânea, como acreditou-se durante muito tempo. A perspectiva é, de certa forma, de ordem cultural, uma maneira criada pelo homem de projetar o mundo captado pela percepção. A perspectiva é a invenção de um mundo dominado, diferentemente do olhar espontâneo, que não consegue manter todas as coisas juntas, já que cada uma delas o exige por inteiro.

As noções de objeto grande à distância e objeto pequeno visto de perto, por exemplo, não provêm simplesmente da percepção, nela eles são rivais, sua visão simultânea é, de certa forma, conglomerada e confusa, eles estão em planos diferentes, aqui a cada ganho há uma perda. A perspectiva na pintura é um meio de arbitrar esse conflito da percepção. Assim a pintura nos dá um mundo resolvido e plácido, sem as oscilações da percepção. Um quadro, dessa forma, não é a representação do mundo.

“Malraux analisou bem esse preconceito ‘objetivista’ que a arte e a literatura modernas questionam –mas talvez não tenha ponderado em que profundidade ele se enraíza, talvez lhe tenha concedido precipitadamente o campo do mundo visível, talvez seja isso que o leva a definir pelo contrário a pintura moderna como volta ao sujeito e a escondê-la numa vida secreta fora do mundo...” (S, p.76-59)

Ocorre que Malraux, ao ponderar sobre a arte moderna, tende a proclamar demasiada independência do artista sobre o mundo, história e movimentos. O que conta, segundo ele, entre os pintores modernos é principalmente o estilo e a vontade do pintor, o que conta é o quadro e não o objeto que se dispõe nele. Há, assim, uma individualização da arte, uma anexação do mundo pelo indivíduo.

Entre os modernos, a pressuposição de um sujeito separado do mundo, de um significado independente do sentido que habita as coisas, de uma obra fora do mundo, revela, até certa medida, esse mesmo preconceito objetivista.

Se, ignorando a participação da subjetividade na visão do mundo “exterior” e na criação de uma obra, a arte clássica pôde ser considerada como cópia de uma natureza exterior, a arte moderna compreendida como pura anexação do mundo pelo sujeito revela a mesma separação entre sujeito e mundo, pois, nesse caso, ignora-se a participação do mundo na constituição e na conservação do significado, sendo que sem a reciprocidade entre mundo, artista e obra, o significado expresso por uma obra de arte seria inacessível.

Portanto, além da hipótese de um sujeito autônomo expor uma possível dicotomia entre o sujeito e o mundo (como se fosse possível separá-los), enquanto falamos de uma linguagem independente do sentido que habita as coisas, e proveniente do pensamento, das decisões do sujeito, voltamos, também, a colocar um modelo prévio para a linguagem, como se o significado dela fosse o decalque do pensamento das emoções do sujeito.

Esse prejuízo, marcado pela oposição entre sujeito e objeto, é o reflexo de uma compreensão equivocada do mundo, da percepção e da ambigüidade envolvida nessa relação.

Como nos mostra Merleau-Ponty²², o mundo percebido (a percepção é a nossa via de acesso ao mundo) não é definido e acabado, pois nasce de uma permuta entre dados do conhecimento, que sofrem influência de nossas aquisições, e de um mundo natural, de sentido bruto, que permanece como horizonte de nossa vida, sendo que é

²² A crença em um mundo plenamente determinado, transparente, nos leva a acreditar em uma síntese acabada, em significados absolutamente claros, inequívocos. Contudo, este acabamento é impossível, pois cada perspectiva “suscita” indefinidamente, por seus horizontes, outras perspectivas. Se a síntese pudesse ser efetivada, se a coisa e o mundo pudessem ser definitivamente definidos, se todos os horizontes pudessem ser explicitados e o mundo esgotado completamente pelo pensamento, tudo deixaria de ser. É compreendendo, segundo Merleau-Ponty, o tempo como medida do ser, que essa ambigüidade do inacabamento passa a não ser contraditória.

impossível separar a nossa percepção do que é percebido, separar o sujeito do mundo, e o sentido que habita as coisas do significado que criamos a partir delas. Para Merleau-Ponty, do mesmo modo que é impossível falar do sentido das coisas e do mundo sem um sujeito, é impossível falar de um sujeito e do sentido das coisas sem o mundo.

Tendo isso em vista, vemos que não é mais possível falar da arte como mera representação, assim como não é possível falar da arte como pura anexação do mundo pelo sujeito, já que a relação entre sujeito e mundo é, de certa forma, ambígua. O sujeito aprende sobre si e sobre seus sentidos através de suas experiências, de seu contato com o mundo, ao mesmo tempo em que ele apreende o mundo através de seus sentidos.

Até então, a alusão a Sartre talvez não seja assim tão direta; as considerações de Merleau-Ponty parecem apenas nos lembrar de que em Sartre, às vezes, algumas de suas posições podem remeter a uma dicotomia entre sujeito e objeto.

Para Merleau-Ponty a fala e o pensamento estão envolvidos um no outro, assim como o sentido está arraigado na fala, a fala é a existência exterior do sentido. É preciso compreender a fala e a palavra não como uma mera designação do objeto ou vestimenta do pensamento, e sim como a presença do pensamento no mundo sensível, seu emblema, seu corpo.

Por vezes, Sartre fala da prosa como um simples instrumento para transmitir um significado que é reflexo de um pensamento, e não um *organismo* que nasce com a obra, a habita e é inseparável dela. Na medida em que Sartre reconhece uma autonomia do sujeito na prosa, parece haver uma ruptura entre o significado e o sentido das coisas.

E ainda, o que também parece confirmar essa condição são as considerações sartreanas que afirmam que a pintura é mais uma representação do que a expressão de um significado, isso, graças à incapacidade do pintor de separar seus sentidos das coisas percebidas, suas emoções, das cores, das formas, e assim, de expressar um significado mais independente do sentido que habita as coisas, pois, para Sartre o sentido que habita as coisas obscurece o significado que deve transmitir as emoções os pensamentos do sujeito.

2.4 A arte moderna: acabamento, estilo e expressão

Ao abordar a arte moderna e expor sua teoria da expressão através da pintura, Merleau-Ponty nos mostra a relevância do estilo na construção do significado, parecendo, dessa forma, dialogar mais abertamente com Sartre, que, como vimos, lega ao estilo apenas um valor estético, destituindo-o da incumbência de significar. O estilo deve, antes, estar subordinado ao significado da prosa.

Entretanto, se aqui a referência a Sartre parece mais explícita, é ainda a Malraux que Merleau-Ponty recorrerá ao tratar do estilo.

Além de recorrer às noções de percepção e expressão ao considerar o estilo na obra de arte, surge uma questão, também, permeando essas considerações, a saber:

Numa crítica à Malraux, que legava à pintura moderna um patamar exclusivo de deliberada criação enquanto um puro exercício da subjetividade do artista, Merleau-Ponty, recusando as perspectivas de arte clássica como representação e arte moderna como pura criação, parece anular os pontos que diferenciavam clássicos de modernos.

Notório, contudo, é que Merleau-Ponty ainda permanecerá, em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, tratando de clássicos e modernos e não simplesmente de pintores.

Portanto, nessa trajetória que envolve sobretudo uma explicitação do conceito de estilo, a questão que surge evidente é a seguinte: Como Merleau-Ponty diferenciará, se de fato diferencia, a pintura clássica da moderna?

Se a pintura clássica não pode mais ser considerada como mera representação, já que até a mais elementar técnica de perspectiva, por exemplo, envolve criação e subjetividade, não há motivos para qualificar a pintura moderna como criação enquanto uma passagem para o subjetivo.

É partir dessa crítica, feita a Malraux, que Merleau-Ponty evidencia os conceitos de acabamento e consumação, elementos expressivos que podem constituir uma diferença entre clássicos e modernos.

Enquanto os clássicos guardavam seus esboços, mesmo quando esses eram mais eloqüentes que sua obra acabada, pois optavam pela linguagem inteiramente explícita de uma obra acabada, muitos pintores modernos apresentam como quadros pinturas que

equivaleriam aos esboços dos clássicos, já que, provavelmente, “(...) o acabamento, a apresentação objetiva e convincente para os sentidos não é mais considerada como necessária nem mesmo como suficiente, e que se encontrou noutra parte o signo próprio da obra realizada.” (S, p. 81-64)

O que a pintura moderna nos ensina com seu inacabamento, para Merleau-Ponty, é que o acabamento, a forma explícita como um quadro clássico apresenta-se aos seus espectadores, não é necessariamente o que garante sua expressividade.

Portanto, o ponto de consumação de uma pintura não é determinado por seu nível de acabamento, objetividade, explicitação ou similaridade com uma natureza culturalmente pré-estabelecida.²³ A obra, segundo Merleau-Ponty, está consumada quando ela é capaz de suscitar o espectador e guiá-lo com sua composição até que ele reencontre, reúna-se ao mundo do pintor que em sua tela está acessível, proferido. E assim, será “nos outros que a expressão adquire relevo e se torna verdadeiramente significação” (S, p. 82-66)

Dessa forma, quando a noção de obra realizada passa a ser menos a de uma obra acabada com um significado explícito, e mais a de uma obra eloqüente e expressiva, o que sobressai em uma obra é o estilo do pintor.

O estilo, segundo Merleau-Ponty, é uma forma peculiar, que o artista possui, de habitar o mundo, ele não se encontra, portanto, conforme Malraux alegava, preso nas profundezas do indivíduo, ele não é simplesmente uma escolha ou um fim. Antes, ele está presente em tudo quanto o que o artista vê.

“Antes que o estilo se torne para os outros objeto de predileção e para o próprio artista objeto de deleite, é preciso ter havido esse momento fecundo em que ele germinou na superfície de sua experiência, em que um sentido operante e latente encontrou para si os emblemas que deveriam libertá-lo e torná-lo manejável pelo artista e ao mesmo tempo acessível aos outros. Mesmo quando o pintor já pintou, e se tornou 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, e tão pouco visível para ele como sua silhueta ou os seus gestos de todos os dias.” (S, p.83-66)

²³ Explicitando bem essa questão, escreveu Damon Moutinho: “Quer dizer, a pintura pode retomar o mundo percebido e não falar de outra coisa que do seu encontro com o mundo, sem que seja necessário que ela se guie pela categoria de semelhança, segundo o registro do modelo e da cópia, embora evidentemente, a ‘similitude’ clássica não seja decalque, mas já envolva criação, isto é ‘deformação’, expressão. Em suma o mundo é o tema – e isso para toda pintura -, mas como um invariante ou uma típica que permite deformações, variações, múltiplas expressões: é o mundo percebido, mas segundo variações que, não sendo mais, entre os modernos, as da ‘similitude’, são ainda expressão desse mundo.” (MOUTINHO, L. D. *Razão e experiência. Ensaio sobre Merleau-Ponty*. p. 325)

O estilo já está arraigado à percepção do artista, ele é o seu sistema de equivalências que se manifesta em sua obra, “o estilo é o que torna possível toda significação.” (MERLEAU-PONTY, *A prosa do Mundo*, p. 84.)

Todo artista possui uma maneira particular de ver o mundo, (e tanto o pintor como o escritor expressam com sua obra esse encontro com o mundo). Por exemplo, para ele, uma mulher que caminha na rua não é simplesmente cores e traços, o que ele vê é um modo de ser. Sua roupa, sua maneira de andar, sugerem sua delicadeza ou seu vigor, sua personalidade.

Assim, os dados do mundo são submetidos a uma “deformação coerente”²⁴ (S, p. 85-68), e o que o pintor expressa com sua obra é essa deformação coerente, o modo como o mundo lhe convoca e sugere suas ligações, o modo como ele habita o mundo. Antes de sua obra ele possui apenas questões, intenções, sentido esparso, que só se concretiza, só se torna significante, com a obra feita.

O estilo é uma linguagem, uma maneira de acentuar o mundo, e, ao mesmo tempo em que ele metamorfoseia o mundo, ele é transformado pelo contato, pelas experiências do pintor no mundo. É na obra que o pintor reúne esse sentido esparso na percepção e o transforma em algo significante. O estilo só deixa de ser uma intenção, e passa a existir expressamente, na obra.

“Os escritores não devem, aqui, subestimar o trabalho, o estudo do pintor, esse esforço tão semelhante a um esforço do pensamento e que permite falar de uma linguagem da pintura. É verdade que, logo depois de extrair seu sistema de equivalências do espetáculo do mundo, o pintor o investe de novo em cores, num quase-espaço, numa tela. É mais o sentido que impregna o quadro do que o quadro o exprime. ‘Esse rasgo amarelo do céu em cima do Gólgota [...] é uma angústia feita coisa, uma angústia que virou rasgo amarelo do céu e por isso está submersa, empastada pelas próprias qualidades das coisas [...]’ O sentido se entranha no quadro, treme à sua volta ‘como uma bruma de calor’ mais do que é manifestado por ele. É ‘como um esforço imenso e vão, sempre detido no meio caminho entre o céu e a terra’, para exprimir o que a natureza do quadro o impede de exprimir. Tal impressão talvez seja inevitável entre os profissionais da linguagem; acontece-lhes o que nos acontece ao ouvir uma língua estrangeira que falamos mal: achamo-la monótona, marcada por uma inflexão e um sabor demasiado fortes, justamente porque não é a nossa e não fizemos dela o instrumento principal de nossas relações com o mundo.” (S, p.85-69)

Se o sentido de uma obra permanece obscuro para nós, segundo Merleau-Ponty, é porque não vivemos no mundo da pintura, não nos comunicamos com o mundo pela pintura, como o pintor. Para o pintor, e até para nós, se nos inteiramos de sua obra, a

²⁴ E aqui Merleau-Ponty cita um termo frequentemente usado por Malraux.

significação de um quadro é muito mais marcante do que sugere Sartre, quando diz que em um quadro o significado é sempre “abortado”, obscuro, superficial.

Um quadro é significativo não somente porque as cores exalam um sentido. O seu arranjo, o seu contexto exprime um significado que não provém unicamente das cores. Não é somente o sentido das cores que expressa esse significado: o contexto de um quadro, sua totalidade, faz com que as cores expressem algo a mais do que o simples sentido que está cativo nelas. A significação de uma obra “(...) é muito mais que uma ‘bruma de calor’ na superfície da tela, já que é capaz de exigir *esta* cor ou *este objeto* de preferência a qualquer outro, e dirige a disposição do quadro tão imperiosamente como uma sintaxe ou uma lógica.” (S, p. 86-69)

Para Merleau-Ponty, a significação expressa em uma tela não é somente a soma do sentido de cada cor separadamente. Um quadro deve ser visto como um todo, onde todas as partes são necessárias e inseparáveis. As cores e o sentido que delas exalam são apenas componentes de um sentido total, operante, mais duradouro e legível, que não é anterior e nem pode ser separado da obra.

As considerações merleau-pontianas sobre o estilo nos mostram que tanto o pintor como o escritor expõe com suas obras um encontro com o mundo.

“Portanto sempre o quadro expressa algo, é um novo sistema de equivalências que exige precisamente essa subversão, sendo em nome de uma relação mais verdadeira entre as coisas que seus laços costumeiros são desatados. Uma visão, uma ação enfim livres descentralizam e reagrupam os objetos do mundo no pintor, as palavras no poeta.” (S, p. 87-70)

Por conseguinte, a expressão de um significado não é simplesmente uma soma de signos, mas antes, um novo campo aberto que nos permite retomar e transformar²⁵ o mundo que habitamos.

A expressão é entendida por Merleau-Ponty como um arco intencional, que permite que o sentido das coisas nos remeta a outras coisas, sugerindo uma organização da percepção, ela possibilita uma deformação coerente do mundo. A expressão está subentendida no significado, ela organiza o sentido esparso da percepção. Em sua

²⁵ Sobre a expressão, Marcos Müller explica: “Em todos nossos comportamentos simbólicos e por toda história da cultura, acredita Merleau-Ponty, reencontramos a *potência de expressão*, por cujo meio acrescentamos ao que estava dado na natureza, ou ao próprio mundo da cultura, intensificando nossas formas de contato com o mundo. Mas, é junto aos nossos comportamentos artísticos que a reconhecemos sobremaneira.” (MÜLLER, M. J. *Merleau-Ponty acerca da expressão*. p. 218)

estrutura está contido passado, presente e futuro, que são retomados, difundidos e modificados. É ela que, de certa forma, confere fecundidade à nossa percepção.²⁶

E é justamente essa abertura criada pelo ato de expressão que é essa função “(...) que adivinhamos através da linguagem, que se reitera, apóia-se em si mesma ou que, assim como uma onda, ajunta-se e retoma-se para projetar-se para além de si mesma.” (MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 267-229)

*“Uma música ou uma pintura que primeiramente não é compreendida, se verdadeiramente diz algo, termina por criar por si mesma seu público, quer dizer, por secretar ela mesma sua significação. No caso da prosa ou da poesia, a potência da fala é menos visível, porque temos a ilusão de já possuímos em nós, com o sentido comum das palavras, o que é preciso para compreender qualquer texto, quando evidentemente, as cores, da paleta ou os sons brutos dos instrumentos, tais como a percepção natural oferece a nós, não bastam para formar o sentido musical de uma música, o sentido pictórico de uma pintura. Mas na verdade o sentido de uma obra literária é menos feito pelo sentido comum das palavras do que contribui para modificá-lo.” (MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 244-209)*

²⁶Carlos Alberto Ribeiro de Moura explicita essa função da expressão: “A expressão é o único conceito que Merleau-Ponty apresenta como o encarregado de entrelaçar novamente o sensível e a significação.” (MOURA, C. A. R. *Racionalidade e Crise*. p. 244)

2.5 O museu e a historicidade

A influência do museu ou da biblioteca na compreensão do desenvolvimento da arte, tema também abordado por Sartre e Malraux, aparece como escopo para que Merleau-Ponty desenvolva um tipo de historicidade que compreenda a pintura como uma totalidade, “uma única tarefa”, um corpo cujas partes influenciam-se mutuamente.

Conforme Merleau-Ponty, o que a pintura moderna nos ensinou é que temos que admitir que existe uma verdade que não se assemelha às coisas²⁷, que não corresponde ao que já temos construído culturalmente, e ainda assim é verdade, e ainda assim institui uma coerência.

Moderno ou clássico o que o pintor expressa com sua obra não é uma invenção subjetiva, um monólogo interior, é sim um significado coeso nascido de uma deformação coerente do mundo. Destarte, mesmo os modernos apoiavam-se, orientavam-se através do mundo, de sua cultura ao pintar. E até mesmo as outras pinturas, as obras do passado, são retomadas e estão presentes no estilo que expressa essa deformação coerente do mundo.

Essa historicidade da arte, um tipo de história cumulativa e não excludente, não só compreende que a obra por fazer é influenciada pelas obras já feitas, mas também nos mostra que uma nova obra é capaz de modificar a compreensão que temos das obras passadas, pois o universo da pintura não é constituído por rivalidades que se excluem. Antes, “o clássico e o moderno pertencem ao universo da pintura, concebido como uma única tarefa desde os primeiros desenhos na parede das cavernas até a nossa pintura ‘consciente`.” (S, p. 91-75)

Enquanto uma *aventura única*, a pintura nos mostra que não é o museu com suas exposições retrospectivas, sejam elas técnicas ou temáticas, onde obras de diferentes momentos são passíveis de comparação, que garante uma unidade à pintura. Essa unidade é, sobretudo, garantida por uma situação que convoca homens que

²⁷ Conforme Marilena Chauí, “Merleau-Ponty assinala que a novidade da arte moderna não é o surgimento do indivíduo, mas a comunicação com o Ser sem o apoio numa Natureza preestabelecida e fonte de paradigmas, um modo de sair da inerência e da fruição de si para aceder ao universal através do particular, encontrando na particularidade (o estilo) o meio para dar a ver e a conhecer a universalidade (o ser que se exprime pela obra).” (CHAUI, M. *Experiência do pensamento*. p. 153)

compartilham de uma estrutura corporal semelhante, sustentada por um horizonte comum e ante-predicativo, um mundo natural.

Conforme prossegue Merleau-Ponty, há duas historicidades:

“Um irônica e até irrisória, feita de contra-sensos, porque cada tempo luta contra os outros como contra estrangeiros impondo-lhes as suas preocupações, as suas perspectivas. É antes esquecimento do que memória, é fragmentação, ignorância, exterioridade. [E a outra] é constituída e reconstituída pouco a pouco pelo interesse que nos dirige para o que não é nós, por essa via que o passado, numa troca contínua, nos traz e encontra em nós, e que prossegue em cada pintor que reanima, retoma e relança a cada nova obra o empreendimento inteiro da pintura.” (S, p. 92-75)

As influências de um mundo cultural na pintura, essa possibilidade de retomada de obras passadas, juntamente com a noção de deformação coerente enquanto uma linguagem exclusiva do pintor, pode nos ajudar a compreender, por exemplo, o mecanismo de juízo que envolve a depreciação de uma falsificação, por mais virtuosa que seja, em detrimento de um trabalho original.

Ainda que durante muito tempo quadros do célebre falsário Han van Meegeren tenham se passado por autênticos quadros de Vermeer, quando confesso seu estratagemas, logo são descobertos inúmeros Vermeer que, dados até então por certamente legítimos, eram na verdade falsificações.

É claro que um dado novo, como saber que um pintor que não era Vermeer pintara, no entanto, quadros que eram atribuídos a Vermeer, é sobremaneira relevante ao se reconhecer uma falsificação. Mas, diante de um situação como fora a de Han van Meegeren²⁸, por exemplo, o que faz de seus quadros, que só foram descobertos falsos graças a sua própria confissão, diferentes de um autêntico Vermeer? O que determina o valor de uma obra de arte?

Conforme Merleau-Ponty, que aqui concorda com Malraux, o que faz uma obra verdadeira não é simplesmente o fato de tal obra ter sido pintada por tal pintor. Antes, é uma maneira, uma linguagem própria, que determina essa autenticidade de obra. Como vimos, cada pintor tem um exclusivo sistema de equivalências que responde de uma forma coerente a si ao apelo das coisas que o cercam.

²⁸ Famoso por pintar quadros que foram por muito tempo considerados por grandes especialistas como autênticos quadros de Vermeer, o holandês Han van Meegeren (1889-1947), detido sob a acusação de colaboração com o nazismo por vender quadros de Vermeer para Hermann Göring, conhecido oficial nazista, confessa-se um falsário, pois tal acusação lhe pesaria menos. Assim, confinado, para comprovar sua alegação, pinta com perfeição, diante de seus acusadores, *Jovem Cristo Ensinando no Templo*.

E, se ainda assim um falsário consegue recobrar o estilo e os processos de um pintor, ele deixa, então, de ser um falsário e passa a ser, como ocorria nos ateliês clássicos, aqueles pintores que pintavam para seus mestres, prática agora pouco comum.

Entretanto, no caso de Meegeren, por exemplo, depois de tanto tempo de outras formas de pintura, ele não poderia pintar espontaneamente como Vermeer. Aqui, não é só a história da pintura, com seus movimentos, que muda a perspectiva do pintor, mas também as formas como a pintura e seus problemas passam a ser compreendidos conforme o contexto que os envolvem. Os Vermeer de Meegeren passam a não ter o mesmo valor, justamente porque, com a descoberta da falsificação, essas questões vêm à tona, e passam a constituir nossa perspectiva de sua obra.

E não temos aqui uma relação simples de causa de efeito. Conforme constatado, segundo uma análise de *A dúvida de Cézanne*, no primeiro capítulo dessa dissertação, a compreensão de uma pintura não está alheia ao momento, à cultura, às condições que a cercam. Não existe uma essência sobrenatural, supra-sensível, que qualifique uma obra. Ela é aquilo que vemos nela. E todos os dados relacionados a ela, de alguma forma, também fazem parte de nossa apreciação.

Ora, ninguém se achega a um quadro de espírito limpo como que recém-nascido. Estamos sempre colocados em situação, comprometidos com dados culturais que variam conforme o tempo, compostos por um corpo e uma consciência que também constituem nossa compreensão.

Saber que as telas de Meegeren não eram de Vermeer é mais um dado que constrói e transforma a perspectiva que temos da obra de ambos. Um dado que pode mudar drasticamente a nossa perspectiva, é verdade, mas um dado que só pode mudar nossa perspectiva porque se relaciona, consolida-se sobre uma obra. Ambigualmente uma obra é vislumbrada segundo inúmeras relações estabelecidas através dela, porém, relações que emanam e necessitam dela, constituindo, portanto, uma relação, uma troca constante entre a obra e seus dados, um discurso em permanente transformação, envolvendo constantemente passado e futuro.



Johannes Vermeer, *Mulher com Jarro d'agua*, 1660-62, óleo sobre tela, 45,7 x 40,6 cm Metropolitan Museum of Art, Nova York



Han van Meegeren, *Mulher tocando Música*, 1935-36, óleo sobre tela, 58 x 47cm, Rijksmuseum, Amsterdam

É possível que os museus ou bibliotecas nos permitam vislumbrar juntas obras de diferentes épocas e, de alguma forma, nos ajude com sua retrospectiva ao nos mostrar como as obras se comunicam, já que, num discurso em permanente transformação, as obras sempre despertam ecos em direção ao passado e ao futuro. Contudo, encerrando a pintura em um ambiente onde ela apenas remete-se a ela mesma, como ocorre geralmente com a perspectiva retrospectiva, o museu acaba separando a pintura do mundo e da vida do pintor. Temos, dessa forma, muitas vezes a impressão de que as obras de arte nasceram como que por um milagre, algo tão misterioso e inacessível como “flores à beira de um abismo”.

Enquanto o pintor viveu uma vida de homem, vemos, muitas vezes por conta desse falso prestígio que o museu nos leva a atribuir às obras, os pintores como artistas absolutamente conscientes de seu estilo, como se escolhessem pintar dessa forma e não de outra, como se compreendessem que fazem todos parte de uma mesma história e decidissem dar tal contribuição a ela. “O Museu mata a veemência da pintura como a Biblioteca, dizia Sartre, transforma em ‘mensagens’ escritos que antes foram gestos de um homem.” (S, p. 94-78)

Segundo Merleau-Ponty, o pintor não pinta por querer simplesmente exercer seu estilo ou então por achar necessário inserir algo a mais na história da pintura. Muitas vezes ele nem mesmo tem consciência dessas questões. Para fazer parte dessa história o pintor não precisa engajar-se voluntariamente, simplesmente vivendo e pintando ele já faz parte dela.

Deixando de lado essa noção de que os pintores, escritores, artistas em geral vivem uma vida misteriosa e fantástica, descobrimos um homem que vive uma vida normal, cercado por um mundo comum aos conterrâneos, e que é justamente essa vida nesse mundo que estão presentes em sua obra.

Pertinentemente, retomando Malraux, Merleau-Ponty menciona a anedota do hoteleiro de Cassis, que, tendo como hospede Renoir, observava o pintor francês instalando-se frente ao mar para pintar suas *Lavadeiras*. Admirado, o hoteleiro notou que Renoir olhava o mar ao pintar o riacho em seu quadro.

Renoir interrogava o visível, ele compreendeu o modo de ser da água transubstanciando o mar do mediterrâneo no azul do riacho das *Lavadeiras*. Mas, ultrapassando as noções e ligações culturais pré-estabelecidas (de que o mar, por exemplo, é diferente de um riacho) era ainda ao mundo que ele inquiria. A coerência de seu quadro, sua verdade, ainda que não se assemelhe com a visão cotidiana, com o que temos culturalmente estabelecido, é ainda verdade. Seu quadro mostra algo coerente, há uma lógica alusiva entre seus elementos, que faz com que todas as partes de seu quadro sejam necessárias.



Pierre-Auguste Renoir, *Lavadeiras*, 1912, óleo sobre tela, 73 x 92 cm, coleção particular.

E não é apenas o corpo e o mundo que cerca o pintor que compõem sua expressão: sua vida e acontecimentos também constituem e de alguma forma estão presentes em sua obra.

Conforme defendera em seu ensaio *A dúvida de Cézanne*, Merleau-Ponty ainda insiste em afirmar que a vida e seus acontecimentos, as condições corporais, o contexto histórico, de alguma forma estão colocados como uma condição que pode exigir superação por parte do pintor e cuja obra é justamente uma resposta a essa situação inicial.

“Se nos instalarmos no pintor para assistir a esse momento decisivo em que aquilo que lhe foi dado de destino corporal, de aventuras pessoais ou de eventos históricos cristaliza-se no ‘tema’, reconheceremos que a sua obra nunca é um feito, é sempre uma resposta a esses dados, e que o corpo, a vida, as paisagens, as escolas, as amantes, os credores, as polícias, as revoluções, que podem sufocar a pintura, constituem também o pão de que ela faz seu sacramento. Viver na pintura é também respirar esse mundo – sobretudo para aquele que vê no mundo algo por pintar, e todos os homens são um pouco esse homem.” (S, p. 96-80)

A análise da realização da obra de arte segundo uma perspectiva que a compreende conforme sua ligação com a percepção, corpo, história e mundo, além de permitir que Merleau-Ponty pondere sobre assuntos como diferenças e semelhanças entre clássicos e modernos, representação, esboços ou falsificações, fornece também uma base para que ele pondere sobre ligações entre as diferentes pinturas de diferentes épocas.

2.6 Corpo, linguagem, expressão, percepção e história

Ainda explicitando como os dados então mencionados constituem a expressão do pintor, Merleau-Ponty considera um ponto abordado por Malraux, a saber: Como as ampliações fotográficas revelam um estilo comum tanto às miniaturas ou pequenos detalhes como às obras de grande porte de um pintor.

Entretanto, simultaneamente a essa questão, Merleau-Ponty nos coloca ainda outra, que também é abordada por Malraux: Como obras de diferentes épocas e culturas apresentam semelhanças entre si.

Enquanto as duas questões são consideradas de forma distinta por Malraux, Merleau-Ponty, rejeitando a noção de um Espírito do Mundo que ao guiar os artistas seria responsável por esses pequenos “milagres”, prefere uni-las, oferecendo a partir de sua noção de corpo²⁹ uma resposta para ambas.

Reinstalando o pintor no mundo através da noção de percepção, como observamos o que o pintor coloca em seu quadro é sua percepção estilizada que é sempre influenciada por vários fatores, Merleau-Ponty também restaura o corpo como expressão espontânea.

O que a lupa revela, com suas ampliações que mostram o estilo do pintor mesmo em pequenos detalhes praticamente invisíveis a olho nu, é justamente que não é apenas o intelecto que possui conhecimento, o corpo também o possui, e que o estilo não é uma escolha deliberada do artista.

O estilo também envolve esse conhecimento do corpo, que não é necessariamente intelectual, que faz com que ele deixe impressa sua marca seja em quadros, letras ou gesto, como uma típica sempre reconhecível. Até os atos mais simples que nos situam no mundo, como mover-se ou olhar, encerram um operação corporal onde o corpo é suscitado pelo mundo e através do movimento instala-se nele, e

²⁹ Marilena Chaui explicita a noção merleauPontiana de corpo e a natureza de seu envolvimento com a fala: “O corpo, que não é coisa nem idéia, mas espacialidade e motricidade, recinto ou residência e potência exploratória, não é da ordem do “eu penso”, mas do “eu posso”. É ser sexuado, (...) maneira de existir com ou contra os outros, de viver neles ou por eles, de resgatar ou de perder o passado na criação ou na repetição do presente. É expressivo, pois a linguagem não é processo impessoal do aparelho fonador, nem tradução sonora de essências silenciosas, mas gesticulação vociferante, dimensão da existência corporal em que as palavras encarnam significações, e a fala exprime nosso modo de ser no mundo intersubjetivo.” (CHAUI, M. *Experiência do pensamento*. p. 68)

inspecionando-o, o corpo secreta sempre um sentido em suas operações. É, ainda, uma operação do corpo que nos instala no mundo e, da mesma forma que o corpo gesticula, as cores nas pinturas, os traços, as palavras “saem de mim como os meus gestos, são-me arrancados pelo que quero dizer como os meus gestos pelo que quero fazer.” (S, p.109-94)

Essa operação que encontramos ao analisar a conduta do corpo está enraizada na cultura, ou antes, é ele que a inaugura na medida em que foi um primeiro gesto que, estabelecendo uma relação com o mundo e criando uma perspectiva dele, abriu um campo de infinitas possibilidades, inesgotável à nossa conduta: um mundo da cultura.³⁰

E esse mesmo corpo que se caracteriza por uma expressão primordial na medida em que é capaz de em ação distender um sentido, também é apto a retomar o gesto já fundamentado, instalar-se nele, e continuá-lo, como ocorre justamente com a fala elaborada de uso empírico, a fala falada e cotidiana.

“O movimento do artista trançando um arabesco na matéria infinita amplifica, mas também continua, a simples maravilha da locomoção ou dos gestos de apreensão. Já no gesto de designação, o corpo não apenas se extravasa para um mundo cujo esquema traz em si: ele antes o possui à distância do que por ele é possuído. Com maior razão recupera o mundo o gesto de expressão, que se encarrega de desenhar ele próprio e de fazer aparecer exteriormente aquilo que visa. Porém, com nosso primeiro gesto orientado, as relações infinitas de alguém com a sua situação já haviam invadido nosso medíocre planeta e aberto um campo inesgotável à nossa conduta.” (S, p. 99-83)

Entretanto, se essa linguagem capaz de sedimentar-se nos traz essa ilusão de que para expressar um significado é possível continuar um gesto sem retomar o fundo de silêncio onde ele foi engendrado, é ainda ao momento fecundo do movimento, enquanto um gesto de um corpo que se instala no mundo e secreta um sentido, que essa mesma linguagem implica ao criar um significado.

³⁰ Marcos Müller explicita: “Ao polarizar minha existência em um gesto de mãos, do braço ou da face, ao estender à matéria dada a gestualidade de meus dispositivos anatômicos, ao refazer em meu corpo o sistema de gestos já instituído por outrem, eu não apenas participo das relações de implicação orientadas a partir do mundo, como crio novas orientações, desencadeando totalidades eminentemente abstratas. Ou, o que é a mesma coisa, deflagro totalidades independentes em relação à minha vida perceptiva. Ainda que instituídas por mim, tais totalidades podem ser retomadas por outrem, assim como dele, numa situação inversa, eu as posso aprender. Eis aqui as significações intersubjetivas ou culturais.” (MÜLLER, M. J. *Merleau-Ponty acerca da expressão*. p. 217)

“Qualquer percepção, qualquer ação que a suponha, em suma, qualquer uso humano do corpo já é expressão primordial – não esse trabalho derivado que substitui o expresso por signos dados por outras vias com sentido e regra de emprego próprios, mas a operação primária que de início constitui os signos em signos, faz o expresso habitar neles apenas pela eloqüência da sua disposição e de sua configuração, implanta um sentido naquilo que não tinha, e que assim, longe de esgotar-se na instância em que ocorre, inaugura uma ordem, funda uma instituição, uma tradição...” (S, p. 99-84)

Conquanto Merleau-Ponty imbrique corpo e expressão, podemos compreender como a pintura, desde seu início, constitui-se como uma tarefa única, possibilitando-nos falar de um universo da pintura, onde todo gesto enquanto expressão começa, retoma, e modifica uma cultura comum, porque fundada por corpos semelhantes a todos os homens. “É a operação expressiva do corpo, iniciada pela menor percepção, que se amplifica em pintura e em arte.” (S, p. 102-87)

Igualmente, cada pintura retoma as pinturas do passado conservando uma parcela delas, e modificando a perspectiva que temos dessas pinturas que são retomadas, na medida em que essa nova pintura nos dá uma nova chave de compreensão desse mesmo passado retomado e conservado da pintura. Dessa forma, toda pintura encerra uma parcela de advento, pois, sempre em transformação, nunca está definitivamente acabada.

Ao abordar as ligações e continuidade na pintura, não temos mais que escolher entre um Espírito da Pintura, responsável pelos parentescos na pintura, ou uma história de sucessivos acontecimentos que se repelem. Assim, conforme Merleau-Ponty, devemos também compreender a história a partir do exemplo das artes e da linguagem. “Digamos mais genericamente que a tentativa contínua da expressão funda uma única história – como o domínio de nosso corpo sobre todos os objetos possíveis funda um único espaço.” (S, p. 103-87)

Portanto, compreender a pintura como uma linguagem e aproximar os diferentes modos de expressão requer, segundo Merleau-Ponty, que relacionemos percepção, história e expressão.

Todavia, essa relação não é uma simples ligação unilateral e estática. As relações construídas entre percepção, expressão e história em *A Linguagem indireta e as vozes do silêncio* são relações mútuas; correlações onde um conceito só é compreendido se nos apoiamos em outro para compreendê-lo.

Ao analisar a percepção somente abarcamos o conjunto de sua constituição se levarmos em conta que os perfis perceptivos, que se revelam graças à ação da temporalidade sobre uma relação entre figura e fundo, atam-se, remetem-se graças a expressão. É ainda a disposição expressiva envolvida na percepção que a faz fecunda, pois ata-a a um horizonte cultural, a uma história, enquanto aquisição cultural, que é compreendida, retomada e transformada; complementando, transformando mesmo, também, a própria percepção.

Por sua vez, a expressão somente é compreendida segundo um horizonte perceptivo do qual ela faz parte. A expressão é esse “silêncio” imiscuído à percepção, que garante um sentido a ela, pois ata-a coerentemente a outros horizontes. É ainda a expressão que faz da história um organismo vivo, ligando-a à percepção temos uma historicidade onde uma história é evocada e projetada novamente num horizonte cultural, complementando-o, transformando-o, compreendendo-o, enquanto esse horizonte cultural também age transformando a história ao nos oferecer novas chaves de compreensão para ela. A expressão, fecundado um sentido, é, de certa forma, a responsável por todas essas remissões, que, por sua vez, revelam, engendram a expressão.

A história é, de certo modo, a projeção desse mundo cultural que existe graças a essa imbricação entre expressão e percepção. Ela é um organismo vivo que através da expressão dá vida e sentido à percepção. A menor percepção que se inicia clama à historicidade para que ganhe vida, para que se desenvolva em atos, idéias e assim em filosofias, revoluções... Mas o preço a ser pago por essa história é que conforme esse horizonte cultural é transformado por algo que se inicia com uma percepção e ganha continuidade apoiando-se, muitas vezes involuntariamente, em um historicidade para adquirir consistência, essa mesma história será transformada. A história, portanto, é compreendida como uma espécie de advento, pois mudando o presente, mudamos também nossa compreensão do passado, recomeçando-a, dessa forma, sempre e sempre.

Temos, assim, uma relação praticamente vertiginosa ao correlacionarmos história percepção e expressão. Entretanto, necessária, é ela que nos faz compreender como a pintura e os outros modos mudos de expressão também são linguagem.

2.7 Linguagem e sedimentação: pintura e linguagem falada

Comprendemos que toda linguagem é uma continuação de um gesto corporal, e que, por conseguinte, reflete a mesma estrutura que envolve a percepção: uma ação corporal inaugural que ganha sentido através da expressão, e fecundidade graças a uma historicidade.

Portanto, enquanto uma determinada configuração do visível que exprime um significado e é capaz de suscitar uma série de expressões anteriores, a pintura também é linguagem.

Conforme Merleau-Ponty, essa comparação da pintura com a fala é proveitosa para toda linguagem, pois nos mostra que por trás da linguagem sedimentada da fala empírica, ou fala falada, está essa mesma operação inaugural que vislumbramos até então através da pintura.³¹

Detectamos sob a linguagem falada uma camada expressiva onde, assim como as coisas visuais, as palavras são coisas que vivem uma vida misteriosa, incerta, unindo-se e separando-se conforme um sentido indireto que as permeia, para formar, através de suas correlações, um significado que quando realizado parecerá evidente. Desse modo, antes dessa fala sedimentada, que gera essa ilusão de que a fala transmite significados óbvios, temos uma fala operante que experimentou a mesma aventura silenciosa que todos os outros modos de expressão.

Todavia, se Merleau-Ponty detecta, necessariamente, sob toda linguagem uma mesma operação expressiva, à fala ele ainda atribui um poder de sedimentação, que, se não é capaz de diferenciar radicalmente a fala dos outros modos de expressão, pode nos revelar porque ela nos dá uma impressão de transparência em relação à transmissão do significado, e aqui talvez nos mostrar alguma vantagem da fala sob as artes mudas.

³¹ Sobre essa característica originária da arte, fala Marcos Müller: “Ao contrário do que sucede à fala ordinária, as obras de arte não permitem que suas significações possam subsistir, senão na forma dos comportamentos originários. (...) Exprimo significações que, uma vez faladas, passam a existir independentemente dos gestos verbais originários. Trata-se das significações conceituais, também denominadas de pensamento. Posso ensinar uma significação conceitual, assim como retomá-la de outrem, sem precisar reeditar as mesmas palavras, segundo as quais, pela primeira vez, ela passou a existir para mim. Nos comportamentos artísticos, em contrapartida as significações propriamente artísticas não se distinguem das significações existenciais e, por conseguinte, das operações simbólicas que as revelaram originalmente.” (MÜLLER, M. J. *Merleau-Ponty acerca da expressão*. p. 218)

Resta-nos, portanto, perguntar quais são as conseqüências dessa capacidade de sedimentação da fala.

Questionando-se sobre a possibilidade de que a sedimentação sofrida pela linguagem falada seja o reflexo de uma mais alta capacidade de acumulação tácita que teria o “poder de resumir e de encerrar realmente num único ato todo um devir de expressão”(S, p. 110-95), Merleau-Ponty, através de um paralelo entre pintura e fala, volta-se para a sedimentação da fala.

Revelando a mesma estrutura envolvida na expressão, um romance, da mesma forma que um quadro, também exprime tacitamente:

“O romancista mantém com seu leitor, todos os homens com todos os homens, uma linguagem de iniciados: iniciados no mundo, no universo dos possíveis detidos num corpo humano, numa vida humana. Pressupõe conhecido o que tem a dizer, instala-se na conduta de uma personagem e apenas apresenta ao leitor a sua marca, seu rastro nervoso e peremptório no que a cerca.” (S, p. 110-95)

A princípio, assim como em um quadro, o sentido de um romance, conforme Merleau-Ponty, se dá como uma deformação coerente imposta ao visível, pois transporta-nos de um mundo já dito para outra coisa, para um sentido novo. Um romance assim como um quadro precisa “apresentar-se inicialmente e sempre num movimento que descentraliza, distende, solicita para um maior sentido a nossa imagem do mundo. É assim que a linha auxiliar introduzida numa figura abre caminho a novas relações, é assim que a obra de arte operará sempre em nós.” (S, p. 112-98)

Essa marca silenciosa da fala ainda não sedimenta nos mostra que a palavra³² não é simplesmente um meio a serviço de um fim exterior, a vestimenta de uma idéia, que não é possível separar a palavra de seu sentido, ou signo do significado. Antes, através de sua obliquidade, a fala nos oferece *matrizes de idéias*, significados que, podendo remeter-se a outras coisas, estão sempre em desenvolvimento.

Se até então, em busca de diferenças entre a fala e a pintura, partimos da gênese de ambas as linguagens e vislumbramos a mesma operação expressiva, será no seu desenvolvimento que a fala poderá distinguir-se das artes mudas.

³² Definindo a noção de palavra em Merleau-Ponty, escreve Marcos Müller:“(...) as palavras têm um interior, que não é um pensamento fechado sobre si e consciente de si, ou um mecanismo fisiológico a determinar os demais, mas a estrutura espontânea dos diversos comportamentos de minha existência em torno dos dispositivos anatômicos envolvidos na fala.” (MÜLLER, M. J. *Merleau-Ponty acerca da expressão*. p. 241)

Enquanto as artes mudas apenas contem o passado, como a pintura, por exemplo, é sempre um recomeço de um idioma próprio onde cada quadro é simplesmente acrescentado a outro, a fala retoma a língua, sem substituí-la por um novo idioma e a reconstrói. Ela não apenas contém o passado, enquanto um idioma, ela o retoma e o continua, sem desvencilhar-se dele para isso. Ela contém o passado num estado manifesto.

“A palavra, não contente de ir além do passado, pretende recapitulá-lo, recupera-lo, contê-lo em substância, e como não poderia, a não ser que o repetisse textualmente, no-lo dar em sua presença, ela o submete a uma preparação que é a característica da linguagem: oferecemos a verdade dele. Não se contenta em prolongá-lo arrumando um lugar para si no mundo. Quer conservá-lo em seu espírito ou em seu sentido. Enreda-se portanto em si mesma retifica-se, reanima-se.” (S, p. 114-99)

A pintura transforma o passado em pintura, enquanto a fala ao transformá-lo, conserva seu sentido e utiliza-o. Portanto, a significação na fala é conservada de um modo diferente em relação às linguagens mudas.

Essa condição da fala nos mostra que nela cada ato parcial de expressão não se restringe a expressar um acúmulo de sentido, mas recria o sentido que também faz parte de sua expressão. Há um ultrapassamento dos signos, pois os signos não evocam apenas outros signos, essa espécie de ultrapassamento nos faz vislumbrar, afinal, o que os signos querem dizer.

“Portanto, quando se compara a linguagem com as formas mudas de expressão, é preciso acrescentar que ela não se contenta, como estas, em desenhar na superfície do mundo direções, vetores, uma ‘deformação coerente’, um sentido tácito, (...) que se esgota ao produzir, como um caleidoscópio, uma nova paisagem de ação; não temos aqui somente troca de um sentido por outro, mas substituição de sentidos equivalentes, a nova estrutura se dá como já presente na antiga, esta subsiste nela, o passado agora é compreendido.” (S, p. 116-101)

Todavia, esse tipo de acumulação da fala é provisória. Essa sua presunção de uma acumulação total esbarra-se no tempo, pois ainda que haja uma acumulação de significados, essa síntese não deixa de ser uma síntese de um sentido, não contendo efetivamente toda a opulência do sentido em seu habitat, ele não está em sua situação, ele não é tudo o que continha, ele está sintetizado.

Ainda que acumule sentido, ainda que haja um ultrapassamento do signo, o escritor não transpassa efetivamente a linguagem³³. Conforme sugere Merleau-Ponty, não é para além da linguagem que o escritor atinge as próprias coisas, e sim, é pelo uso da linguagem que ele o faz.

Ademais, se linguagem tem esse poder de fazer com que suas formulações pareçam independentes de sua estrutura, como se o sentido fosse apenas designado pelas palavras; o sentido, como em todos os outros modos de expressão, continua a ser silêncio e não mera designação óbvia e transparente, pois está engendrado no edifício, nas obliquidades, nas contingências da fala, sem a possibilidade de ser disjuncto dessa edificação.

“De qualquer modo, nenhuma linguagem se separa totalmente da precariedade das formas de expressão mudas, não reabsorve a própria contingência, não se consome para fazer aparecer as próprias coisas; que nesse sentido o privilégio da linguagem sobre a pintura ou sobre o uso da vida permanece relativo, que enfim a expressão não é uma das curiosidades que o espírito pode propor-se examinar, é sua existência em ato.”(S, p. 113-98)

³³ “Como não comparo o que quero exprimir com os meios de expressão, os signos têm um sentido imanente; se a expressão é a passagem de uma significação institucional a uma significação inédita, o resultado da expressão não pode ser realizado previamente em um *céu de idéias*. Assim, aquém da expressão convencional, que não opera uma verdadeira comunicação, podemos admitir uma ‘operação primordial’ na qual o exprimido não existe à parte da expressão e lhe é *inseparável*.” (MOURA, C. A. R. *Racionalidade e Crise*. p. 248)

Capítulo 3

A pintura e o visível

3.1 O envolvimento originário da pintura

Ainda que o tema de *O olho e o Espírito*, texto cuja análise compõe esse terceiro e último capítulo, seja a pintura, não obstante, sua primeira parte inicia-se atentando para o comportamento da ciência e sua relação com a filosofia.

Todavia, se Merleau-Ponty direciona inicialmente sua atenção às mudanças da ciência, não é apenas para denotar sua preocupação com o rumo que ela tomara, mas, também, principalmente para trazer à tona um tipo de envolvimento originário com o mundo, que, ao contrário dessa ciência, a pintura exemplarmente efetuará. Esse envolvimento originário com o mundo refere-se a um solo de “sentido bruto” (OE, p.15-13) do qual a ciência, com seu pensamento de sobrevôo, teria se afastado, e para o qual, tal como a filosofia e principalmente a pintura, deveria às vezes voltar-se.

Dessa forma, mais do que partir da pintura para analisar a percepção ou a linguagem, como ocorrera nos textos precedentes, este ensaio analisa minuciosamente a pintura, seu alcance, sua estrutura, suas implicações, e sua disposição ontológica de revelar as imbricações do Ser³⁴, ou, antes, realizá-las.

Nesse íterim, possivelmente, as principais questões a serem colocadas são: O que a pintura revela? Como a pintura revela? E quais são as implicações de suas revelações?

³⁴ “(...) A arte a filosofia em *conjunto*, são justamente não fabricações arbitrárias no universo *espiritual* (da ‘cultura’), mas contato com o Ser na medida em que são criações. O Ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência.” (Merleau-Ponty. *Le visible et l’invisible*, p. 187)

3.2 *Ciência, filosofia e um mundo de sentido bruto*

Que a ciência atual seja considerada por sua desenvoltura em suas realizações, há de se reconhecer. Contudo, conforme Merleau-Ponty, falta a essa nova ciência o reconhecimento de sua posição e, conseqüentemente, a noção do alcance de suas conclusões.

Diferindo de uma ciência clássica³⁵, que, entre outros, tinha como representantes exemplares Descartes e Galileu, esta nova ciência terminou por distanciar-se do pensamento filosófico, que a situava fundamentando-a.

Se a ciência clássica ainda conservava o sentimento de opacidade do mundo, compreendendo seus resultados como parte de uma perspectiva dele, a postura dessa nova ciência, ao contrário, compreende os objetos de seus estudos como uma totalidade real e explícita, esgotável e afável a suas manipulações.

Assim, ainda que trate das coisas e do mundo, essa ciência passou apenas a manipular as coisas para que elas correspondessem adequadamente às aplicações de suas técnicas e modelos. E o que não correspondesse a essas investidas dessa ciência, as contingências do mundo, passou, doravante, a ser ignorado.

Ocorre que essa nova ciência desenvolveu-se, tomando como se fosse uma camada originária, numa camada construída ao elaborar suas reflexões e conclusões. Dessa forma, ainda que ágil, pois não necessitava fazer uma volta ao originário na tentativa de estabelecer seus métodos e consolidar suas conclusões, essa ciência renunciou a habitar as coisas, tratando-as apenas como “objeto em geral”, seus esforços consistiam apenas em manipulá-las.

³⁵ Em *Por toda parte e em parte alguma* Merleau-Ponty distingue um *pequeno racionalismo* de um *grande racionalismo*. Esse último, reconhecido por seu envolvimento com a ciência clássica, privilegiadamente “criou a ciência da natureza e no entanto não fez do objeto da ciência o cânone da ontologia. Admite que uma filosofia sobranceie a ciência, sem ser uma rival para ela. O objeto de ciência é um aspecto ou um grau do Ser; cabe-lhe o lugar que ocupa.” (MERLEAU-PONTY, M. *Signos*, p. 162) Já o pretensioso *pequeno racionalismo*, que encontra paralelo nessa nova ciência mencionada por Merleau-Ponty, “era aquele que se professava ou se discutia em 1900, e que era a explicação do Ser pela ciência. Supunha uma imensa Ciência já feita nas coisas, a qual a ciência efetiva alcançaria no dia de sua perfeição, e que nada mais nos deixaria para perguntar, pois toda pergunta judiciosa já recebera sua resposta. [Assim] tendo encerrado numa rede de relações ‘a totalidade do real’, e como que em estado de repleção, ficaria daí em diante em repouso, ou já não teria senão de tirar as conseqüências de um saber definitivo, e de enfrentar, mediante alguma aplicação dos mesmo princípios, os derradeiros sobressaltos do imprevisível.” (MERLEAU-PONTY, M. *Signos*, p. 161)

Sem atentar para as relações entre um modelo e o solo sobre o qual ele originou-se, essa ciência passou a interessar-se apenas em determinar e aceitar os aspectos das coisas que correspondam aos apelos de seus modelos, sem questionar-se acerca das contingências que permeiam as coisas, e as outras possibilidades que elas sugerem.

E é ainda atrelada a essa postura da ciência, que temos uma filosofia que se dispôs a operar sobre esse conhecimento sedimentado da ciência, como se ele fosse originário.

“Há hoje – não na ciência, mas numa filosofia das ciências bastante difundida – isto de inteiramente novo: que a prática construtiva se considera e se apresenta como autônoma, e o pensamento se reduz deliberadamente ao conjunto das técnicas de tomada ou de captação que ele inventa. Pensar é ensaiar, operar, transformar, sob a única reserva de um controle experimental em que intervêm apenas fenômenos altamente ‘trabalhados’, os quais nossos aparelhos antes produzem do que registram. Jamais como hoje a ciência foi sensível às modas intelectuais.” (OE, p.13-10)

O método operatório da ciência, que consiste em cegamente aplicar suas técnicas em todas as coisas e depois recolher apenas o que lhe correspondeu adequadamente, dá, possivelmente, agilidade à ciência, na medida em que ela não precisa se preocupar com dilemas filosóficos.

O problema para Merleau-Ponty não está nessa prática da ciência, que ele mesmo reconhece como desenvolvida e ágil, mas, sim, em um pensamento da ciência, que, esquecendo que os dados da ciência são construções, apóia-se nesses dados científicos. Como se eles não fossem apenas uma perspectiva desse mundo, mas o mundo próprio em sua totalidade. Como se mundo fosse apenas nossas operações.

“Dizer que o mundo é por definição nominal o objeto x de nossas operações é levar ao absoluto a situação de conhecimento do cientista, como se tudo que o que existiu ou existe jamais tivesse existido senão para entrar no laboratório. O pensamento ‘operatório’ torna-se uma espécie de artificialismo absoluto.” (OE, p.14-11)

A partir das observações de Merleau-Ponty, poderíamos nos perguntar qual seria o problema no caminho tomado pela ciência, ou, mais especificamente, por esse pensamento nascido dessa nova ciência. E, aqui, o filósofo francês sugere que as conseqüências desse pensamento da ciência poderiam nos levar a uma confusão tal que, ao acreditar que as operações da ciência e suas conclusões tratam de fato da totalidade

do mundo, não distinguiríamos mais entre verdadeiro e falso no tocante ao homem e sua história. Enquanto o homem com seu conhecimento aparecer como horizonte que sustenta todas as suas descobertas não será possível diferenciar o que é falso do que encontra acordo, ressonância no mundo.

“Se esse tipo de pensamento toma a seu encargo o homem e a história, e se, fingindo ignorar o que sabemos por contato e por posição, empreende construí-los a partir de alguns indícios abstratos, como o fizeram nos Estados Unidos uma psicanálise e um culturalismo decadentes, já que o homem se torna de fato o manipulandum que julga ser, entramos num regime de cultura em que não há mais nem verdadeiro nem falso no tocante ao homem e à história, num sono ou num pesadelo dos quais nada poderia despertá-lo.” (OE, p. 14-12)

Destarte, além de mencionar que a ciência, para compreender a si mesma, deveria por vezes tentar refletir sobre porque seus métodos funcionam em determinadas situações e em outras não, Merleau-Ponty reforça a relevância de que essa ciência situe-se como uma “construção sobre a base de um mundo bruto ou existente, e não reivindicue para operações cegas o valor constituinte...” (OE, p.14-11)

Portanto, para que esse pensamento da ciência volte a ser filosofia, e aqui Merleau-Ponty revela as características fundamentais de sua filosofia, ele deverá, atentar para alguns pontos indissociáveis: o corpo, a historicidade e a visão.

“É preciso que o pensamento da ciência torne a se colocar num “há” prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo (...) É preciso que com meu corpo despertem os corpos associados, os “outros”, que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me freqüentam, que freqüento, com os quais freqüento um único Ser atual, presente, como animal nenhum freqüentou dos de sua espécie, seu território ou seu meio. Nessa historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, voltará a ser filosofia...” (OE, p. 14-12)

Nesse retorno, recomendado por Merleau-Ponty, do pensamento da ciência à condição de filosofia, a visão³⁶ surge como o acesso a esse “há prévio”, abertura a um Ser Bruto³⁷.

E a ênfase na noção de corpo não surgirá apenas como horizonte para a percepção ou a visão, sendo que elas aparecem atreladas ao corpo, na medida em que não se constituem como uma operação meramente reflexiva, mas corporal. O corpo, também através da visão, revela as imbricações entre o eu e o outro, nos colocando em situação no mundo. Por sua vez, é esse estar em situação que nos reata a uma historicidade, a qual, doravante, também será constituída por nós.

³⁶ “Tal é o estrato profundo a que o filósofo se dirige e que se patenteia na visão, o olhar. Vemos o mundo e, contudo, ‘é preciso aprender a vê-lo’. A relação mais imediata parece ser a mais escondida: o trabalho de uma verdadeira reflexão parece, assim, consistir em dar a ver esse olhar que nos liga às coisas e ao mundo, a que desde sempre estivemos ligados, sem que de tal nos apercebamos.” (DIAS, I. M. *Elogio do Sensível*, p.167)

³⁷ “O Ser Bruto é o ser de indivisão, que não foi submetido à separação (metafísica e científica) entre sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo, percepção e pensamento. Indiviso, o Ser bruto não é uma positividade substancial idêntica a si mesma e sim pura diferença interna de que o sensível, a linguagem e o inteligível são dimensões simultâneas e entrecruzadas. (...) Ser de indivisão, o Ser Bruto é o que não cessa de diferenciar-se por si mesmo, duplicando todos os seres, fazendo-os ter um fora e um dentro reversíveis e parentes. Assim, se é por ele que somos dados ao ser, (...) no entanto, é por nós que ele se manifesta, como o instante glorioso em que o pintor faz vir ao visível um outro visível, que recolhe o primeiro e lhe confere um sentido novo. O mundo da cultura, fecundidade que passa, mas não cessa, é o parto interminável do Ser Bruto e do Espírito Selvagem.”(CHAUI, M. *Experiência do pensamento*. p.156)

3.3 A pintura e o sentido bruto

Se até então Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*, detivera-se em expor como a ciência e um tipo de pensamento fundamentado nessa ciência afastaram-se de um mundo de ser bruto, é agora à pintura, sobretudo, à experiência da visão³⁸ realizada por ela, que recorrerá ao explicitar esse mundo de sentido bruto e suas implicações. Ou, antes, será voltando-se para uma análise da pintura que Merleau-Ponty revelará esse mundo.

Afirmando que “a arte, e especialmente a pintura, abeberam-se nesse lençol de sentido bruto do qual o ativismo nada quer saber.” (OE, p. 15-13), Merleau-Ponty introduz, finalmente, o tema que sustenta esse ensaio. Como introdutoriamente já fora mencionado, tal tema consiste na pintura.

Esse recuo a um mundo bruto, concretizado, especialmente, pela pintura, além de apontar no que consiste esse horizonte originário, nos revela também algumas particularidades da pintura em relação às outras artes.

Após a consideração que introduz a pintura nesse ensaio de Merleau-Ponty, o que se sobressai na seqüência são algumas afirmações do filósofo francês que identifica um caráter pré-cultural na postura do pintor e em seu trabalho.

A pintura é caracterizada, então, como uma prática inocente, que pode suspender-se de posições morais ou instituições culturais. Diferente até mesmo da filosofia ou da literatura, que impõe ao homem sempre a adoção de uma posição ou explicitação de uma opinião, a pintura não inflige ao pintor a responsabilidade de apreciações. “O pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação.” (OE, p.15-14)

³⁸Marilena Chaui bem explicita essa experiência: “O que é a experiência da visão? É o ato de ver, advento simultâneo do vidente e do visível como reversíveis e entrecruzados, graças ao invisível que misteriosamente os sustenta.” (CHAUI, M. *Experiência do pensamento*. p. 164)

Nesse ponto Merleau-Ponty não só parece retomar uma discussão, explicitada em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, com Sartre, mas também confirmar certa prerrogativa da pintura³⁹ em relação ao originário.

Enquanto Sartre em *Que é a literatura?* concede à prosa o privilégio da significação, valorizando-a, por conseguinte, por sua disposição para o engajamento, Merleau-Ponty⁴⁰ estima o trabalho do pintor justamente por sua falta de necessidade em estabelecer uma posição.

“Como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência que excede qualquer outra urgência. Ele está ali, forte ou fraco na vida, mas incontestavelmente soberano em sua ruminação do mundo, sem outra ‘técnica’ senão a que seus olhos e suas mãos oferecem à força de ver, à força de pintar, obstinado em tirar deste mundo, onde soam os escândalos e as glórias da história, telas que pouco acrescentarão às cóleras e às esperanças dos homens, e ninguém murmura.” (OE, p. 15-15)

É sensato que em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, conforme observamos no capítulo anterior, é a fala que ajuda Merleau-Ponty a ponderar sobre a intersubjetividade⁴¹. Entretanto, em *O olho e o espírito*, a pintura logo torna-se protagonista quando ele volta-se para o sentido bruto. Pois enquanto a literatura ou a filosofia - enfim, o que exige a fala -, estão além desse sentido, por outro lado, a música⁴² estará muito aquém do designável.

“Ao escritor, ao filósofo, pede-se conselho ou opinião, não se admite que mantenha o mundo em suspenso, quer-se que tomem posição – eles não podem declinar as responsabilidades do homem que fala. A música, inversamente, está muito aquém do mundo e do designável para figurar outra coisa senão épuras do Ser (...)” (OE, p. 15-13)

³⁹ Sobre o privilégio da pintura, escreve Izabel Dias “Não constituirá a arte, para Merleau-Ponty, a linguagem por excelência? Talvez por isso Merleau-Ponty não cessa de pensar a arte e talvez mesmo de considerar a filosofia como a arte. Neste percurso o privilégio vai para a pintura, pois ela possibilita uma outra forma de reflexão mais próxima do Sensível mais afastada dos quadros conceituais.” (DIAS, I. M. *Elogio do Sensível*, p.215)

⁴⁰ Vale mencionar que as teorias concernentes à obra de arte e significação de Merleau-Ponty diferem enfaticamente das de Sartre.

⁴¹ O poder de sedimentação da fala revela um tipo de conhecimento, uma camada de aquisições, que pode ser retomado pelo outro sem que ele precise recorrer ao originário.

⁴² É pertinente mencionar que Merleau-Ponty não oferece muitas explicações sobre por que ou como a música está muito aquém do sentido bruto.

Compreendemos, em a *Linguagem indireta e as vozes do silêncio*, que o mundo abordado pela fala, principalmente a fala falada, é sobretudo um mundo cultural⁴³, que suas operações nos sugerem mais as construções humanas que o horizonte que as sustenta. E, será justamente por isso que, ao falar sobre a gênese da linguagem, Merleau-Ponty recorrerá à pintura. Pois ela, acentuadamente mais que a fala, revela o fundo de silêncio, uma camada mais profunda, uma camada de sentido que fundamenta toda a linguagem.

Mas é inevitável, aqui, nos questionarmos sobre o motivo que leva Merleau-Ponty a não escolher a música, que segundo ele está muito aquém do mundo, para falar de uma camada primordial. Se a música está muito aquém do mundo, mais que a própria pintura, não estaria ela numa posição privilegiada ao se tratar do sentido bruto?

Ainda que a resposta para tal pergunta não esteja explícita, pois neste texto o filósofo trata da música apenas na consideração brevíssima citada anteriormente, uma colocação de Merleau-Ponty pode nos ajudar a encontrar uma resposta para tal questão. Essa colocação consiste em dizer que a música está muito aquém do designável.

As ligações operadas pela música com o Ser do mundo não são tão evidentes como as realizadas pela pintura. A música lida apenas com “(...) épuras do Ser, seu fluxo e seu refluxo, seu crescimento, suas explosões, seus turbilhões.” (OE, p. 15-14). Nela, talvez, as operações da percepção, do estilo e corporais não sejam tão evidentes como são na pintura. Dessa forma, também, por estar muito aquém do mundo e do designável, a música não se apresenta como um meio privilegiado para Merleau-Ponty ponderar sobre os temas fundamentais de sua filosofia.

Revelando-se como entre um “meio termo”, o trabalho do pintor não está tão vinculado ao mundo cultural como está o do escritor, bem como também não está tão afastado desse mundo como está o do músico.

Essa posição “a meio caminho” do pintor, que precisa fazer um retorno constante ao mundo bruto em suas operações para firmar o que culturalmente o cerca, essa capacidade do pintor de retomar a cultura e, ao querer *ir mais longe*, ter que retornar ao mundo de sentido bruto para reformular suas aquisições, e assim, de fato, *ir mais longe* do que já estava construído, enfim, essas operações realizadas, e o que no

⁴³ Conforme explica Izabel Dias: “Porque há um horizonte de sentido comum, é que a comunicação intersubjectiva é possível. Esse horizonte é o mundo com o qual estamos misturados. Para Merleau-Ponty, a linguagem não exprime pensamentos mas exprime, ante de mais, um mundo cultural.” (DIAS, I. M. *Elogio do Sensível*, p.115)

pintor elas implicam, podem secretar exemplarmente a maneira como a cultura se fundamenta.

“Qual é, pois, essa ciência secreta que ele [o pintor] possui ou que ele busca? Essa dimensão segundo a qual Van Gogh quer ir ‘mais longe’? Esse fundamental da pintura, e talvez de toda a cultura?” (OE, p. 15-15)

Portanto, conforme poderemos também observar no decorrer desse capítulo, o interesse pela pintura demonstrado por Merleau-Ponty, tal como o vínculo com sua filosofia, não está somente ligado à aproximação da pintura com um mundo bruto, mas também com a forma como suas operações desdobram-se.

3.4 O corpo e a pintura: o olho e o espírito

Conquanto enfatize de imediato o papel do corpo na pintura⁴⁴, Merleau-Ponty demora-se nas explicações acerca da natureza dessa relação. E não poderia ser diferente: uma relação quase paradoxal, uma imbricação ambígua entre corpo, movimento, visão e visível, que implica a pintura, revela-nos um tipo de reflexão que, ainda que não seja de origem intelectual, constitui conhecimento.

Para compreender como o pintor emprega o seu corpo ao pintar, não nos bastariam os modelos corporais empiristas, intelectualistas, cientificistas, modelos onde o corpo não passa de uma “porção de espaço, um feixe de funções” (OE, p. 16-16), a visão uma operação do pensamento, e o movimento uma decisão do espírito.

A relação do pintor com o mundo não se resume a uma posse do segundo pelo primeiro. Antes, há uma entrega ao mundo por parte do pintor, e será apenas oferecendo dessa forma seu corpo que ele conseguirá transformar o mundo em pintura.

Essa comunhão entre o pintor e o mundo, anunciada por Merleau-Ponty, revela a impossibilidade de se apartar o perceber do percebido, o corpo⁴⁵ do mundo. Assim, o corpo operante, aqui descrito pelo filósofo francês, compreende-se como um emaranhar entre movimento, corpo, visão e mundo.

Não nos é alheio concluir que a visão suscite o movimento, pois mesmo sem saber como opera nosso corpo, logo que vemos alguma coisa, já sabemos nos juntar a ela. O movimento “é a seqüência natural e o amadurecimento de uma visão.” (OE, p. 16-16)

Mas, como é constante na filosofia de Merleau-Ponty, o envolvimento entre o visível e o movimento não se resumiria a uma relação de unilateralidade. Não será,

⁴⁴Sobre a relação entre o corpo e a pintura, Marilena Chaui explica: “A pintura é a transubstanciação entre o corpo do pintor e o corpo das coisas. (...) É que a visão e o movimento são inseparáveis, embora diferentes: ver não é apropriar-se do mundo em imagem, mas aproximar-se das coisas, tê-las, mas à distância; mover-se não é realizar comandos que a alma envia ao corpo, mas o resultado imanente do amadurecimento de uma visão. Nosso corpo é uma potência vidente e motriz que vê porque se move e se move porque vê.” (CHAUI, M. *Experiência do pensamento*. p. 177)

⁴⁵ Izabel Dias nos dá uma dimensão dessa ligação: “O corpo pertence à ordem das coisas, como o mundo é Carne universal. O corpo e as coisas têm constitutivamente o mesmo ser, que é a Carne.” (DIAS, I. M. *Elogio do Sensível*, p.191)

portanto, sem constatar que a visão depende do movimento, que ele afirma que o visível instiga o movimento.

“Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha.” (OE, p. 16-16)

É uma relação recíproca entre movimento e visão que nos mostra como a visão se antecipa no movimento, ao mesmo tempo em que sem ele nossa visão nem mesmo se constituiria ou mostraria algo. “O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser.” (OE, p. 16-17)

Ao analisar como, segundo Merleau-Ponty, o pintor emprega seu corpo, compreendemos, portanto, que a visão abre nosso corpo ao mundo, é de dentro dele que o corpo aprende a projetar-se, e, no entanto, é ele também que projeta nossa visão.

Não bastasse esse intrincado envolvimento entre movimento e visão, Merleau-Ponty insiste em mais uma questão sobre essa relação do corpo com o mundo. Uma afinidade que revela uma imbricação entre ambos ainda mais estreita, a saber: O corpo é ao mesmo tempo vidente e visível.

Através da constatação de que o corpo, além de olhar todas as coisas, pode se olhar, bem como sentir as coisas e ser capaz de se sentir, Merleau-Ponty explicita como corpo e mundo imbricam-se, revelando através desse envolvimento de reversibilidade⁴⁶ os entremeios da visão e da relação entre o eu e o outro.

Não que o corpo confunda o que vê com o seu próprio estofado, ocorre que mundo e corpo são feitos de fato do mesmo estofado. E será nessa inerência que o corpo passará a compreender-se, e compreender as coisas, tomando-se, contudo, entre elas.

“Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo ao seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo. Essas inversões, essas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz

⁴⁶ “A reversibilidade supõe o entrelaçamento e o quiasma, a sobreposição e a deiscência. (...) Por definição, a reversibilidade é o movimento que, ao mesmo tempo abre o visível à visão, o esconde num seu reverso invisível.” (DIAS, I. M. *Elogio do Sensível*, p.214)

do meio das coisas, lá onde persiste, como água-mãe no cristal, a indivisão do senciente e do sentido.” (OE, p. 17-19)

Essa refletividade do corpo nos faz ponderar sobre o fato de nossa carne encerrar também um invisível, que seria nossa conduta, ou o que habitualmente chamamos de nossa personalidade... Basta nos olharmos para reconhecer nesse corpo, nesse rosto, todas essas coisas, que prosaicamente chamamos de invisível, emanando ou permeando nossa carne. Como um sorriso, por exemplo, revela um estado de humor, ou um gracejo.

E será justamente nessas operações de reversibilidade, onde senciente e sensível enleiam-se, que reconhecemos a humanidade e o outro.

“Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciente-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer...” (OE, p. 18-21)

Esses sistemas de trocas que envolvem o eu e o outro, o vidente e o visível, o senciente e o sensível, o olho e o espírito, não só ilustram o que Merleau-Ponty chama de *enigma do corpo*⁴⁷, como também nos apresentam todos os problemas da pintura.

Dessa forma a pintura consistirá para Merleau-Ponty em uma justificação, uma apresentação desses enigmas envolvidos no corpo e sua visibilidade.

Ora, enquanto o pintor trabalha o que ele transforma em obra não é um puro sentir, uma idéia sua ou uma cópia do real. Seu corpo conta-se entre as coisas, ambos são feitos do mesmo estofa, e é de dentro desse mundo que o pintor tem que encontrar sua visibilidade. Nesse ínterim, visível e invisível⁴⁸ estão envolvidos, e, tal como o mundo desperta em mim todas as suas coisas com seus desdobramentos e meu corpo as acolhe, o pintor, através de sua pintura, de seu traçado em sua tela, deve suscitar em

⁴⁷ “O corpo é um enigma. Entre as coisas visíveis, é um visível, mas dotado do poder de ver – é vidente. Visível vidente, o corpo tem o poder de ver-se quando vê, vê-se vendo, é um vidente visível para si mesmo (...) O corpo é sensível para si.” (CHAUI, M. *Experiência do pensamento*. p. 177)

⁴⁸ Visível e invisível são, de certa forma, o ‘avesso e o direito’ do sensível. “O que é invisível? É a dimensão da visibilidade, pois ‘o visível está prenhe de invisibilidade’. É a impercepção da percepção – o que nos faz ver mais do que vemos, (...) ou também o que não vemos ao ver. (...) É a imbricação de nossos visíveis que, sem serem sobreponíveis, nos abrem ao mesmo mundo. [O invisível] é o foco virtual do visível, inscrito nele, transbordado nele sem poder ser visto porque é passagem ao que não é visual (como os movimentos, os sons, os odores e paladares, as palavras e as idéias). O invisível banha o sensível (reunindo os mundos dos sentidos) e o promete, sem ruptura, à expressão e ao inteligível. [Visível e invisível] São os dois lados do Ser, direito e avesso irredutíveis porque ‘no mundo vertical todo ser tem essa estrutura” (CHAUI, M. *Experiência do pensamento*. p. 116)

mim as coisas que apresenta. O pintor deve envolver, fazer aparecer em sua tela, visível e invisível, olho e espírito.

O que distinguimos em um quadro é o resultado desse encontro, dessa comunhão entre um vidente-visível e o mundo, o que vemos em um quadro, união do olho e do espírito, é o Ser.

Portanto, não olho um quadro como olho uma coisa colorida, um pedaço de pano colorido. Ele me desperta, me convoca, e “meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo.” (OE, p. 18-23)

Nossos olhos, conforme Merleau-Ponty, são muito mais que simples receptores de luz, cores e linhas, seu trabalho é mesmo o de uma operação de conhecimento que pode ser aperfeiçoada através de exercícios, através de uma prática que consistem em, nada mais ou nada mesmo, do que simplesmente ver.

“O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera; e vê uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras e outras faltas (...) Instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus fins, o olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restituiu ao visível pelos traços da mão.” (OE, p. 18-25)

A visão do pintor, que consegue encontrar no mundo as cifras do visível para realizá-lo em sua obra, não é aperfeiçoada graças a um estudo intelectual, ou um estudo da medida das formas, ou da composição física, biológica, ou química do mundo. Seja dentro de um museu ou ao ar livre, o pintor só conquista sua visão, só a aperfeiçoa, vendo. A visão só aprende por si mesma.

Com esse conhecimento angariado pela visão o pintor é capaz de levar o olhar até as últimas conseqüências, conseguindo que todos os aspectos do Ser sejam suscitados na pintura. Volume, textura, sabor, são encarnados pelo visível. A pintura “dá existência visível ao que a visão profana crê invisível, faz que não tenhamos necessidade de ‘sentido muscular’ para ter a voluminosidade do mundo.” (OE, p. 20-27)

Ao explicitar o modo como opera a visão, Merleau-Ponty nos mostra também como os sentidos não são separados. Tato, olfato, visão e paladar repercutem-se.

Categorias como luz, reflexos, as sombras, são dados, oferecidos ao olhar, que mostram o volume e a disposição das coisas.

Em *A ronda noturna*, por exemplo, o avesso da mão do capitão, que é apresentado pela projeção de sua sombra, nos faz adivinhar um espaço, a disposição do volume ocupado pelo capitão.



Rembrandt van Rijn, *A ronda noturna*, 1642, óleo sobre tela, 363 x 437 cm. Rijksmuseum, Amsterdã.

Essas possibilidades do visível de sustentar toda a estrutura do Ser a partir de uma de suas facetas, e essas transsubstanciações do visível operada pela pintura, revelam sobretudo a “gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo.” (OE, p. 21-30)

Ao pintar, o artista não se contenta com um pensamento da visão, ele opera mesmo uma volta à visão. A ela inquire como proceder para recolher do mundo e criar no quadro o que haverá de satisfazê-la. Assim, conforme Merleau-Ponty, essa interrogação da pintura consiste em uma pergunta que se faz em nós, uma pergunta interna. O pintor quer aprender com sua visão e será a ela que ele há de inquirir ao pintar.

Não será por acaso que Klee, dirá Merleau-Ponty, muitas vezes, ao pintar, sentia como se as coisas o olhassem, e não, como é prosaico, como se ele as olhasse. Ele não recorria a um pensamento da visão, ele era tomado mesmo por ela.

Nessa intervenção realizada pelo pintor está mesmo a raiz da reversibilidade. “Entre ele e o visível, os papéis inevitavelmente se invertem” (OE, p. 22-31)

O pintor precisa perder-se nas coisas para sabê-las pintar, saber como elas se apresentarão aos nossos olhos, como elas se comportam ao serem tomadas pela visão. Ele precisa voltar a ser coisa entre as coisas. São afinal as coisas que nos olham, colocam suas cifras, revela-nos o modo como sentimentos. Nossa carne é tomada pelo visível, ela faz parte dele.

Tal como o espelho (que só é reconhecido porque o corpo é vidente e visível, já que se não nos víssemos não saberíamos que o que está refletido no espelho somos nós) nos faz perceber o envolvimento entre o vidente e visível, a visão do pintor gere este mesmo trabalho da visão que envolve visível e invisível, vidente-visível.

Encarnamos no que vemos no espelho tudo o que sentimos ao nos ver.

Se seguro um objeto frio entre as mãos ao olhar-me no espelho, com as mãos mais pálidas pelo frio, verei nas mãos também lá refletidas o frio que sinto nas minhas, e ele estará mesmo lá. Não apenas porque sei que aquela sou eu, mas porque há uma refletividade do sensível, porque confundimos o que vemos com o que somos.

E sabendo como minha carne comporta essas coisas invisíveis, que o espelho nos ajuda a ver, aplicamos esse conhecimento também a nossa noção do outro. Compreendemos que um sorriso comporta uma disposição afável. Como seria mais difícil saber que essa pequena contração dos lábios, que é o sorriso, expressa alegria, se não nos víssemos sorrindo enquanto nos sentimos alegres...

O espelho apenas duplica essa operação de reversibilidade, ele nos faz reconhecer essas metamorfoses do vidente-visível e do visível.

“O fantasma do espelho puxa para fora minha carne, e ao mesmo tempo todo o invisível de meu corpo pode investir os corpos que vejo. Doravante, meu corpo pode comportar segmentos tomados do corpo dos outros assim como minha substância passa para eles, o homem é espelho para o homem.” (OE, p. 23-33)

O que vemos em um quadro não é, portanto, uma representação suficiente de alguma coisa. É um instante mesmo do mundo, não apenas em essência, mas também em existência, pois o pintor encontrara a cifra mesmo do visível, o que ele pede para se fazer sempre aos nossos olhos, o que o visível encerra e é. O pintor cria através do visível um outro visível tão eficiente quando este. Ele encontra o modo de Ser das coisas, e é isso que vemos nos quadros.

Não é sem motivos que Merleau-Ponty dirá que poderíamos buscar nos quadros uma filosofia figurada da visão, pois “essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnavais, de semelhanças eficazes, de significações mudas.” (OE, p. 23-35)

Essa “confusão” causada pela pintura reflete seu recuo ao mundo de sentido bruto, uma abertura ao ser, onde, ainda sem as interferências da razão, as coisas apresentam-se envolvidas, coligadas, tais como afiguram-se antes de serem apartadas de suas contingências e, isoladas, filtradas racionalmente, serem tratadas como objetos.

Nesse território de sentido bruto a pintura pode revelar, portanto, a relação recíproca, as imbricações ambíguas entre movimento e visão, vidente e visível⁴⁹, a Carne⁵⁰ e o mundo, o eu e o outro, e restituir a visão ao domínio ontológico.

Portanto, conforme podemos observar, Merleau-Ponty não trata da visão como uma mera função de um espírito desencarnado, que simplesmente capta uma imagem dos objetos, que consiste apenas em cores e linhas, que mais tarde serão arranjadas e interpretadas pelo intelecto.

Antes, o filósofo francês se preocupará em restituir, através de uma análise da pintura, a visão ao olho e ao espírito.

Doravante, quem vê é o olho e não mais um espírito desencarnado.

Todavia, o olho não será compreendido por Merleau-Ponty apenas como um instrumento de recepção de estímulos nervosos. A visão celebra a união de olho e espírito, visível e invisível. Dessa forma, trata-se, sobretudo, de um olho encarnado, habitado por um espírito. Um olho atual e operante, que de certa forma compreende, aprende, e ensina ao corpo e intelecto. A intervenção do olhar não consiste, portanto, em simples captação. Ainda que não seja um conhecimento intelectual, o trabalho do olhar, a visão, envolve conhecimento, uma abertura ao ser.

⁴⁹ Conforme Izabel Dias, “O visível vê-se e tem imediatamente sentido para nós, porque nós somos também invisíveis, continuamente desdobrados em invisível. E esta textura ontológica comum é carnal; neste contexto ontológico, o corpo constituirá uma *figura da Carne*.” (DIAS, I. M. *Elogio do Sensível*, p.167)

⁵⁰ “A Carne é a ‘coesão sem princípio, mais forte do que qualquer discordância momentânea’. (...) A Carne é o pacto de nosso corpo com o mundo e pacto entre as coisas, entre as palavras e as idéias, ‘textura que resgata a si e convém a si mesma’. Harmonia. O quiasma, trabalhando a Carne por dentro, enlaça, cruza, segrega e agrega, reflexiona sem coincidir. Diferenciação.” (CHAUI, M. *Experiência do pensamento*. p.112)

A pintura não é um mero pensamento da visão, ela revela a gênese do visível, seu desenvolvimento e implicações.

3.5 A filosofia, o visível e a pintura

Sem se deter em definir, qualificar, delimitar a visão, ao nos mostrar como a pintura revela seus entremeios, Merleau-Ponty prefere antes apontar na visão suas relações, implicações e principalmente suas contingências.

Assim, através de suas análises sobre a visão, Merleau-Ponty nos mostra que a visão continua sendo ainda um campo ambíguo, opaco, de difícil definição e aberto a inúmeras especulações.

Possivelmente Merleau-Ponty pretende expor, com isso, que a visão, que nos inaugura no mundo, não fora plenamente determinada pela filosofia ou ciência. E foi a partir do que concluíram (equivocadamente) sobre ela, que, muitas vezes, ambas construíram suas teorias.

Portanto, como vimos, se num primeiro momento Merleau-Ponty, ao convocar a pintura, preocupa-se em restituir a visão ao corpo, num momento posterior, que será focado nessa etapa da dissertação, sua preocupação será com como a pintura, através de algumas teorias filosóficas da visão, fora tratada até então.

Com isso, Merleau-Ponty não só pretende confrontar suas considerações acerca da visão com o pensamento sobre a visão na filosofia cartesiana e de sucessores, mas, também, reconstituir algumas considerações, provenientes dessas teorias, sobre a pintura, ela que, graças a uma compreensão equivocada da visão, fora muitas vezes depreciada pelo pensamento filosófico.

Merleau-Ponty pretende restituir à pintura seu status de conhecimento originário. Apetece-lhe nos mostrar sua ligação com o sentido bruto.

Ao nos mostrar as conseqüências de uma filosofia que separa o corpo do espírito na tentativa de arquitetar a visão, Merleau-Ponty revela que tal postura apenas adia o problema da visão.

Em sua *Dióptrica*, por exemplo, Descartes precisa recorrer a uma terceira pessoa, um ser onipresente, ao considerar o espaço. Deixando o corpo e a existência de lado, o espaço não será mais dado a partir de uma relação entre a disposição das coisas e meu corpo, mas sim de uma relação entre os objetos, cuja totalidade seria observável apenas por uma visão onipresente.

Tendo provisoriamente resolvido um dos problemas fornecidos pela visão, Descartes ainda teria dificuldade em explicar, a partir dessa conjectura, o que seria a profundidade. Se o espaço é o resultado de uma relação entre os objetos, e só seria apreendido por um ser onipresente que o vê em totalidade, a profundidade simplesmente deixa de existir para nós.

E de fato, Descartes não terá como resolver essa contingência sem apelar para uma outra instância, a da existência. Contudo, logo ele adiantará que tal posição não poderá ser compreendida, investigada, pois, diferente das construções claras do pensamento, essa apenas nos fornece dados opacos, duvidosos e ambíguos.

Prontamente, Merleau-Ponty reconhecerá nessa abertura um novo caminho para a filosofia. Essa instância existencial revela, justamente, o que ele chamará de ser bruto, o indefinido que só nos é dado conforme nossa existência.

Não obstante, Descartes não conseguirá estabelecer a visão a partir exclusivamente do pensamento: não basta pensar para que se veja. É então que terá que abrir mão de um espírito puro, feito apenas de pensamento, para mencionar que é um corpo habitado por uma alma que, em ação, capta as coisas. Em último grau, a visão é uma ação de um corpo sobre uma coisa, ou vice-versa. Mas, novamente, tal como o campo existencial, o que esse corpo nos fornece será incerto. E, alias, é a esse campo existencial que esse corpo se refere.

Tentando, assim, adiar o problema da visão, Descartes, em sua *Dióptrica*, na verdade, tomou por visão um pensamento da visão, um momento posterior e objetivado dela. Mas de quando em quando, ao confrontar a visão mesma, via-se impelido a estabelecer digressões e concessões, instâncias que obscurecem a clareza de sua teoria.

Acompanhemos, pois, mais detalhadamente seu esforço.

Tudo seria mais fácil e claro para toda filosofia se essas contingências e opacidades da visão e do mundo, que são oferecidos a nós por ela, simplesmente não existissem, pondera Merleau-Ponty.

E desta forma tentou proceder Descartes em sua *Dióptrica*, que procurava eliminar essas contingências da visão ao considerá-la. Tentativa fracassada, que consiste em um “breviário de um pensamento que não quer mais freqüentar o visível e decide reconstruí-lo segundo o modelo que dele se oferece.” (OE, p. 24)

O modelo adotado na *Dióptrica* por Descartes será, no caso, o mesmo do tato. A recepção da luz, por exemplo, é descrita por ele como uma ação por contato, tal como

um bengala para um cego, que faz as vezes de seus olhos quando lhe transmite as características da coisas.

Em suas teorias, o reflexo do espelho, que em Merleau-Ponty revelava a reversibilidade da carne, não passará de um duplo irreal, que engana nossos olhos, pois age mais ou menos da mesma forma que a coisa real age sobre nossos olhos.

“Um cartesiano não se vê no espelho: vê um manequim, um ‘exterior’ do qual tudo faz supor que os outros o vejam do mesmo modo, mas que, para ele próprio como para os outros, não é uma carne. Sua ‘imagem’ no espelho é um efeito da mecânica das coisas; se nela se reconhece, se a considera ‘semelhante’, é seu pensamento que tece essa ligação, a imagem especular nada é dele.” (OE, p. 24)

A categoria de semelhança adotada na *Dióptrica* é, sobretudo, pautada por uma relação meramente exterior. Uma imagem da coisa é apenas algo semelhante à coisa mesma, porque nosso pensamento tece essa ligação. Ela não traz em si todos os atributos e correspondências da coisa mesma, nem é capaz de suscitá-las em nós, é um invólucro vazio. Assim, “Não há mais poder dos ícones” (OE, p. 25)

Da mesma forma, uma gravura, um desenho ou um quadro, por exemplo, que é apenas um pedaço de pano com alguma tinta espalhada, que nosso pensamento há de configurar para que vejamos alguma coisa ali. Tal como a escrita excita nosso pensamento a imaginar coisas que não se assemelham a ela, as cores dispostas numa tela apenas incitariam nosso pensamento.

Não há na *Dióptrica* uma imbricação entre vidente e visível, a relação de reversibilidade entre eu e o mundo, um sistema de equivalências sempre em operação. A visão que nos faz sentir as coisas em nós, e nos sentir nas coisas, a abertura ao Ser que o quadro opera quando encarna o visível, é simplesmente ignorada.

“[Em Descartes] a visão não é a metamorfose das coisas mesmas em sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que decifra estritamente os signos dados no corpo. A semelhança é o resultado da percepção, não sua motivação. Com mais forte razão, a imagem mental, a vidência que nos torna presente o que é ausente, de modo nenhum é como uma abertura ao coração do Ser: é ainda um pensamento apoiado sobre indícios corporais, desta vez insuficientes, ao quais ela faz dizer mais do que significam.” (OE, p. 26)

Ainda que Descartes pouco tenha escrito sobre a pintura (seus trabalhos resumem-se em algumas páginas sobre desenhos de talhos-doces), a partir de seus

escritos sobre a visão e dessas poucas páginas sobre desenhos, podemos, contudo, ter uma noção de como a pintura será tratada por ele.

Conforme uma análise do cartesianismo realizada por Merleau-Ponty, “a pintura não é para ele uma operação central que ajude a definir nosso acesso ao ser; é um modo ou uma variante do pensamento canonicamente definido pela posse intelectual e a evidência” (OE, p. 26)

Apresentando uma projeção semelhante à que as coisas projetam em nossos olhos, a pintura é apenas um artifício para nos fazer ver as coisas verdadeiras na ausência delas, tal como em um quadro vemos um espaço onde não há espaço.

É significativo, diz Merleau-Ponty, que Descartes em suas análises tenha preferido o desenho à pintura.

Seria dificultoso para Descartes, por exemplo, explicar a partir de sua posição de que na pintura o que importa é o desenho, a cor é apenas ornamento para ele, como a cor exprime um sentido sem que tenha que ser associada à figuração de alguma coisa. “Descartes teria se visto diante de uma universalidade e de uma abertura às coisas sem conceito, obrigado a investigar de que maneira o murmúrio indeciso das cores pode nos apresentar coisas, florestas, tempestades, enfim o mundo (...)” (OE, p. 26)

Sobre a profundidade, outro ponto que lhe oferece alguma dificuldade, para justificá-la em um quadro, Descartes explica que a altura e a largura nos fornecem sinais diacríticos suficientes para representar uma terceira dimensão. A profundidade será, desse modo, apenas um produto de nosso pensamento.

Mas, detendo-se na profundidade, Merleau-Ponty mostra-nos os paradoxos encerrados nela, paradoxos que também dificultariam as explicações cartesianas relacionadas a ela.

A perspectiva, um modo de ser da profundidade, nos dá objetos escalonados, uns ocultando outros, não os vejo completamente. Nesta disposição dos objetos e em sua ocultação parcial está a profundidade⁵¹. Ela, que se mediria por nosso corpo, dessa forma, não é visível, não é também a soma de duas grandezas (altura e largura). A

⁵¹Conforme Izabel Dias, “O Sensível, ao fenomenalizar-se, ao dar-se a ver enquanto fenômeno, sofre um movimento de distorção, pelo qual se cria o seu avesso invisível. Tal avesso é constituído por uma generalidade, por uma essência, que se cava no Sensível. Esta distorção originária cria a sua espacialidade, isto é, a profundidade, espaço de envolvimento e de coexistência. A profundidade, dimensão do escondido por excelência, de um invisível que se vê, é a espessura do invisível do visível e este invisível é a essência que se esconde e se dá no próprio visível. Assim, em cada sensível cava-se um negativo primordial, que se vê, que não é ausência mas abertura que permite ao visível que se veja. Abertura que é distância e espessura da Carne, elemento ou meio entre o visível e o invisível.” (DIAS, I. M. *Elogio do Sensível*, p.183)

profundidade nasce de um arranjo entre o sensível e eu. A profundidade possui um caráter ontológico, pois, ambigualmente, ela nos revela, através de seu invisível, o visível, os ser do sensível.

Descartes simplesmente ignora essas imbricações do sensível e do corpo. Para ele um quadro que nos mostra a profundidade é “um ser de duas dimensões, que me faz ver uma outra, é um ser esburacado, como diziam os homens do Renascimento, uma janela...” (OE, p. 28)

Colocando o pensamento como responsável pela decifração de um visível, que teria a responsabilidade de apenas incitar tal pensamento, Descartes apenas adia o enigma que é a visão, segundo Merleau-Ponty.

Ora, ainda que o pensamento estabeleça ou formalize a visão, ainda que no cartesianismo não haja visão sem pensamento, também, nesse caso, não basta pensar para se ver.

Ciente desse problema, Descartes terá, por fim, que legar a um corpo que é habitado por uma alma a função última de contato com as coisas, algo como uma visão cega. Um tipo de visão que não constitui conhecimento, pois, conforme vimos, quem formaliza a visão, quem torna ela compreensível é, ainda, o pensamento.

Mas, será a partir desse recuo realizado por Descartes, que Merleau-Ponty interpretará do cartesianismo uma possível alusão à visão em ato.

“O corpo é para a alma seu espaço natal e a matriz de qualquer outro espaço existente. Assim a visão se desdobra: há a visão sobre a qual reflito, não posso pensá-la de outro modo senão como pensamento, inspeção do Espírito, julgamento, leitura de signos. E há a visão que se efetua, pensamento honorário ou instituído, esmagado num corpo seu, visão da qual não se pode ter idéia senão exercendo-a, e que introduz, entre o espaço e o pensamento, a ordem autônoma do composto de alma e de corpo. O enigma da visão não é eliminado: é transferido do ‘pensamento de ver’ à visão em ato.” (OE, p. 31)

Contentando-se a admitir o fundo enigmático e ambíguo da visão, Descartes descarta a possibilidade de examiná-la tal como o fizera com o pensamento. A visão proveniente da união entre corpo e alma nada mais é do que um indício de uma ordem da existência que não nos convém pensar, e dela não podemos concluir nenhuma verdade. Enfim, é uma união sondável explicitamente apenas por Deus.

Essa concessão, esse “há” prévio e indefinido admitido por Descartes não o impossibilitará de estabelecer sua filosofia. Enquanto a presença de Deus surgir como

um horizonte que sustenta tanto o pensamento, sem restringi-lo, quanto essa obscuridade, Descartes poderá ocupar-se do que pode ser esclarecido.

Merleau-Ponty não se contenta apenas em contestar a filosofia de Descartes, antes ele está interessado, também, em localizar nela suas virtudes, seu equilíbrio, para então, ponderar sobre o que dessa filosofia deve ser reconsiderado e o que teremos que descartar.

O que parece ser relevante para Merleau-Ponty é que se enfatize esse horizonte indeterminado, esse abismo, essa profundidade inesgotável que é identificada por Descartes como Deus, e que dá equilíbrio à sua obra.

Mesmo que não seja campo para as investigações cartesianas, esse abismo não foi suplantado, eliminado, o que é, para Merleau-Ponty, uma das grandes virtudes dessa filosofia.

Retomando o mote inicial, o de uma nova ciência que se pretende absoluta, Merleau-Ponty explicita, assim, o que falta a ela. O que a diferencia da ciência clássica, a praticada por Descartes.

Era à metafísica que Descartes recorria ao fundamentar sua ciência, seja para deduzir suas verdades de atributos de Deus, seja para justificar seus limites, restringir o campo de suas investigações, ou desencorajar o ultrapassamento deles.

Já essa nova ciência partiu, justamente, do ponto de chegada de Descartes, e eliminou esse há prévio que era Deus. E, sem isso, pretende poder reivindicar clareza e totalidade para todas as suas operações.

Assim, não é sem concluir que “Nossa ciência e nossa filosofia são duas conseqüências fiéis e infiéis do cartesianismo, dois monstros nascidos de seu desmembramento.” (OE, p. 32) que Merleau-Ponty falará da necessidade de se reencontrar um ponto de equilíbrio entre a ciência e a filosofia. Uma estabilidade entre os modelos da ciência, e de um horizonte indeterminado revelado pela filosofia através da metafísica, como a ciência de Descartes encontrou em Deus.

Contudo, esse ponto de equilíbrio já não pode ser mais o mesmo adotado por Descartes. A ciência nos mostrou que não faz mais sentido apoiar-se em uma instância divina para justificar suas operações. Mas nossa filosofia também mostrou-nos como essa ciência é incapaz de esgotar o mundo e resolver definitivamente todos os problemas através de suas operações. Nossa filosofia revela as limitações da ciência.

À filosofia, dirá Merleau-Ponty, resta a investigação deste composto entre alma e corpo, a existência, que Descartes dizia ser insondável por não estarmos numa posição privilegiada, como a de Deus.

Assim, nessa posição existencial, o espaço não será mais “(...) aquele de que fala a *Dióptrica*, rede de relações entre objetos, tal como o veria uma terceira testemunha de minha visão, ou um geômetra que a reconstituísse e a sobrevoasse (...)” (OE, p. 33).

Num mundo atual, o espaço é encarnado, “(...) é um espaço contado a partir de mim como ponto ou grau zero de espacialidade. Eu não o vejo segundo seu envoltório exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele.” (OE, p. 33)

Ponderar sobre um mundo existencial não é mais falar sobre as coisas, espaço, luz, profundidade, como um espírito, que fecha os olhos e se separa do corpo, reduz tudo a operações do pensamento.

Agora que somos um corpo, olho e espírito, sujeito encarnado⁵², e que nossa própria visão não se coloca como uma limitação, mas sim como uma questão a ser decifrada, temos “(...) de fazer falarem o espaço e a luz que estão aí.” (OE, p.33)

“Todas as investigações que acreditávamos encerradas se reabrem. O que é profundidade, o que é a luz, tí to ón – que são elas, não para o espírito que se separa do corpo, mas para aquele que Descartes disse estar difundido no corpo – e, enfim, não somente para o espírito mas para si próprias, já que nos atravessam, nos englobam?” (OE, p. 33)

Enfim, conforme Merleau-Ponty, resta à filosofia reencontrar o que o pintor já fazia através de sua pintura, quando sua visão se fazia gesto, quando o pintor “pensava por meio da pintura.” (OE, p. 33).

⁵² Conforme Izabel Dias, “Sujeito encarnado surge para destacar o facto de que o sujeito da experiência perceptiva não é pura consciência intemporal, pura transparência, resultado de uma perspectivação do sujeito a partir do corpo. O sujeito encarnado é o sujeito da reflexão que se descobre situado no espaço e no tempo, quando se abre à experiência viva do mundo, no seu movimento de imersão.” (DIAS, I. M. *Elogio do Sensível*, p.139)

3.6 Pensando por meio da pintura.

Re-inaugurando um campo que poderá reabrir à filosofia tanto questões pendentes como as já dadas por encerradas, conforme observamos anteriormente, além de confrontar a filosofia cartesiana apresentada na *Dióptrica*, Merleau-Ponty resgata, também, da filosofia de Descartes, uma abertura ao Ser, ao mundo existencial.

Se antes a preocupação de Merleau-Ponty foi a de revelar esse campo, e para tanto recorreu à pintura, agora, já estabelecido, será novamente à pintura que ele recorrerá ao tratar de como devemos proceder aí.

E será examinando o pintor que “pensa por meio da pintura”⁵³ que Merleau-Ponty nos mostrará como proceder nessa abertura do Ser, como podemos compreender a vida em ato.

Conforme pudemos constatar até então, Merleau-Ponty nos mostrou, mesmo na análise que fez da *Dióptrica* de Descartes, que “toda teoria da pintura é uma metafísica.” (OE, p. 26-42)

Se considerarmos a noção de metafísica enquanto uma compreensão da vida em ato, e que o pensar por meio da pintura envolve a visão em ato, logo compreendemos mais um aspecto da presença da pintura na obra de Merleau-Ponty. A saber, será na visão em ato que Merleau-Ponty encontrará sua metafísica. Logo, a pintura mostra-se como um meio privilegiado para suas ponderações filosóficas.

Toda a história da pintura, dirá Merleau-Ponty, e seu esforço, por exemplo, para livrar-se do ilusionismo e adquirir suas próprias dimensões, têm uma significação metafísica.

“[Mas] a metafísica na qual pensamos não é um corpo de idéias separadas para o qual se buscariam justificações indutivas na empiria – e há na carne da contingência uma estrutura do acontecimento, uma virtude própria do plano esboçado que não impede a pluralidade das interpretações, que são mesmo sua razão profunda, que fazem desse plano um tema durável da vida histórica e têm direito a um estatuto filosófico.” (OE, p. 34-61)

⁵³ Em francês “pense en peinture” . A idéia que Merleau-Ponty tenta nos passar ao falar de um pensamento por meio da pintura não é a de uma simples possibilidade de se pensar nas coisas através da pintura, mas, sim, a idéia de se pensar por dentro mesmo dela, pensar com seus elementos (linha, profundidade, cor).

Merleau-Ponty refere-se a uma metafísica da vida em ato, onde as contingências não são negadas, e as diferentes interpretações ou compreensões de um acontecimento não se excluem. Um acontecimento, aqui considerado, será uma matriz, estará vinculado a suas interpretações na medida em que tudo o que dele se concluiu ou construiu, o sentido que lhe damos é, de certa forma, uma projeção sua. Os próprios campos de onde esse acontecimento será analisado foram inaugurados por ele, porque, de alguma forma, referem-se a ele.

Essa estrutura revela-se, também, nas obras de arte:

“Quanto à história das obras, em todo caso, se elas são grandes, o sentido que lhe damos posteriormente se originou delas. A própria obra inaugurou o campo onde se mostra sob uma outra luz, ela é que se metamorfoseia e se torna a seqüência, as reinterpretações intermináveis das quais ela é legitimamente suscetível não a transformam senão em si mesma; e, se o historiador redescobre sob o conteúdo manifesto o excesso e a espessura de sentido, a textura que lhe preparava um longo futuro, essa maneira ativa de ser, essa possibilidade que ele desvenda na obra, esse monograma que nela encontra fundam uma meditação filosófica.” (OE, p.34-62)

Portanto, não seria ilegítimo se alguém, um leigo, afirmasse que não há uma discordância ou grande diferença entre o clássico e moderno. Que consegue mesmo encontrar de dentro de suas relações com o mundo e com o homem, uma concordância, continuidade entre o pensamento clássico e as pesquisas da pintura moderna, “visto que a força e a geratividade das obras excedem toda relação positiva de causalidade e de filiação (...)” (OE, p. 34-63).

Tal como a filosofia lida com o Ser, a pintura lida também com aspectos do Ser. E de alguma forma, primitiva, clássica ou moderna, os problemas da pintura, suas conquistas, estendem-se nesse mesmo horizonte.

Depois de tantas pesquisas e “soluções” do Renascimento no campo da profundidade⁵⁴, uma deflagração do Ser, ela ainda continua sendo problema para a pintura moderna. Consideremos Cézanne, que, segundo Giacometti, buscou a profundidade a vida toda.

Ainda que o Renascimento tenha reclamado, muitas vezes, a solução do problema da profundidade através da projeção linear da perspectiva, a solução adotada

⁵⁴ “A profundidade é o meio que têm as coisas de permanecerem nítidas, ficarem coisas, embora não sendo aquilo que olho atualmente. É a dimensão por excelência do simultâneo. Sem ela, não existiria um mundo, ou Ser, mas só uma zona móvel de nitidez que não poderia apresentar-se sem abandonar todo o resto. Ao passo que, através da profundidade, as coisas coexistem cada vez mais intimamente, deslizam umas nas outras e se integram.” (Merleau-Ponty. *Le visible et l’invisible*, p. 203)

pelos medievais, que ligavam a grandeza ao ângulo em que víamos os objetos e não à distância, não deixa de ser menos verdadeira.

E será novamente voltando-se para o problema da profundidade que Cézanne constituirá sua obra.

A profundidade não é simplesmente uma terceira dimensão, um intervalo explícito entre uma coisa e outra, ou a sobreposição de uma coisa a outra, como a perspectiva linear nos propõe.

Todas essas soluções não vão ao centro do problema, que é compreender como na profundidade uma coisa liga-se a outra, ainda que rivalizando, e dessa relação de “dependência mútua em sua autonomia” transpareça algo, uma ligação, que as abrem à experiência.

“A profundidade assim compreendida é antes a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma ‘localidade’ global onde tudo é ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí. Quando Cézanne busca a profundidade, é essa deflagração do Ser que ele busca, e ela está em todos os modos do espaço, assim como na forma.” (OE, p. 35-65)

Nessa busca de Cézanne, logo a cor mostrará sua relevância na expressão da profundidade.

O problema da profundidade não está mais apenas na distância, na disposição das formas, das linhas. Elas não são suficientes sem a cor.

Quando fala da relação entre a cor e a profundidade, Merleau-Ponty não está se referindo àquela concepção que compreende a cor como um simples atributo das coisas. Para ele a cor tem dimensão, ela pode criar nela mesmas identidades, diferenças, uma textura, uma materialidade, um algo.

Mas, ainda que reconheça que as cores possuem uma dimensão, Merleau-Ponty nega-se a legar a elas uma identidade definida. Assim como do espaço não é uma receita que nos garante a profundidade, essa dimensão da cor não nasce de uma simples receita. “O retorno à cor tem o mérito de aproximar um pouco mais do ‘coração das coisas’: mas este está além da cor-envoltório assim como do espaço-envoltório.” (OE, p. 36-67)

Cézanne sabia disso. Tanto sabia que rompe com preceitos clássicos, como o de apresentar objetos mais distantes com cores mais opacas e os próximos com cores mais vivas. Em seu quadro *A casa do enforcado*, por exemplo, a distância em nenhum momento é dada por uma graduação mais apagada das cores. E que nos lembremos de

suas correspondências, enfaticamente consideradas no primeiro capítulo dessa dissertação, onde se negava a usar as cores-padrão num rosto, como se um marrom fosse usado sempre para entristecer um rosto e somente assim pudesse afigurar-se nele.

A busca pela consolidação da profundidade não se sustenta mais em acrescentar uma dimensão às outras duas dimensões, subordinando as cores, linhas e formas a essa receita, em busca de uma justa representação de um real empírico. É um outro tipo de profundidade que se busca.

O mundo não está mais diante do pintor por representação. Não é mais essa a relação estabelecida entre o mundo, o pintor e seus quadros.

“É antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível, e o quadro finalmente só se relaciona com o que quer que seja entre as coisas empíricas sob a condição de ser primeiramente ‘auto-figurativo’; ele só é espetáculo de alguma coisa sendo ‘espetáculo de nada’, arrebatando a ‘pele das coisas’ para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo, mundo.”
(OE, p. 37-69)

A arte, dirá Merleau-Ponty, não é simplesmente uma receita, uma construção executada pelo artista, como que de fora, segundo dados que temos do mundo. Ela é mesmo feita do coração das coisas. É de dentro delas que o artista encontra novas ligações entre as coisas, forças adormecidas, esquecidas pelo hábito.

Quando olho os azulejos no fundo de uma piscina, por exemplo, convencionalmente minha compreensão do que vejo é que ali está a água e abaixo dela, separados dela, os azulejos. Mas, se nos desvencilharmos dessa perspectiva cotidiana, logo percebemos que a água também habita o azulejo, colocando nele seus reflexos, aquele modo ondulado de vê-lo, por exemplo. O que vejo em uma piscina não é simplesmente água + azulejos, e sim azulejos na água.

A água, também, não é aquilo que está somente dentro da piscina. As zebruras da água que o reflexo da luz desenha nas árvores próximas à piscina, por exemplo, é água também, a água está ali nas árvores. Enfim, todas essas relações compõem o modo de ser da água.

E, são justamente essas relações, “essa animação interna, essa irradiação do visível que o pintor procura sob os nomes de profundidade, de espaço, de cor.” (OE, p. 38-71)

É, sobretudo, envolvido nessas considerações sobre como o pintor pensa por meio da pintura, que Merleau-Ponty pondera sobre a disposição do Ser.

Será, assim, entre seus comentários sobre a profundidade, as cores, as linhas, o movimento na pintura que ele destacará alguns princípios desse mundo de sentido bruto, o mundo do Ser.

Especificamente, depois de considerar o espaço, a profundidade e a cor, e antes de começar a sopesar a linha, Merleau-Ponty retoma o conceito de sistema de equivalências, uma forma de tomar o mundo que transforma, por sua vez, a forma como tomaremos o mundo, e comenta a existência de um *logos estético*⁵⁵, uma abertura, uma apresentação sem conceito do Ser.

Esse *logos estético* é o que dá coerência ao sensível. Assim, linhas, cores, formas, unem-se para expressar algo ao invés de nada. Unem-se não por artifício de uma terceira potência que nos ligaria a esse mundo sensível, seja essa potência um Deus ou o pensamento. O logos estético é, de certa forma, esse sentido bruto do mundo, das coisas, fazendo com que elas remetam-se, liguem-se, expressem.

Dessa forma, explicitada essa formulação do sensível, Merleau-Ponty nos explica como a arte moderna pode deixar de se preocupar entre escolher linha ou cor, o que possivelmente representaria melhor o real, para fazer falarem as coisas, atentar para essa formulação do sensível, esse *logos estético*. Com isso o pintor não se preocupa mais em fazer uma representação do real, ele quer “romper sua aderência ao envoltório das coisas” (OE, p. 38-71), ele quer multiplicar os sistemas de equivalências, nosso modo de tomar o mundo. Revelar a multiplicidade do Ser.

Doravante, a linha não será mais um simples atributo positivo do objeto, como se sua única função fosse a de limitá-lo. Tal como a profundidade ou a cor, ela é uma ramagem, um aspecto do Ser.

A linha “não imita mais o visível, ela ‘torna visível’, é a épura de uma gênese das coisas” (OE, p. 39-74).

A linha não é somente o limite visível do objeto, ou contorno das coisas. Além de a linha ajudar a constituir o invisível do visível, aquela continuação incerta das coisas, ela pode libertar-se da formulação cotidiana como marcação das coisas. Assim, ela pode assumir sobremaneira seu poder constituinte. Como em Klee, onde indireta, ela

⁵⁵ “Assim como cada momento do tempo se comunica com todos os outros, cada aspecto dado se comunica interiormente com todos os outros, sem necessidade de um termo que reúna, do exterior, os aspectos em uma única coisa. A relação da expressão ao exprimido, do dado ao visado, do visível ao invisível, é reconduzida à relação do presente aos outros momentos do tempo. O ‘milagre da expressão’ não é senão o milagre do ‘logos estético’, enquanto potência de união natural e de comunicação dos momentos do tempo entre si. A partir do aspecto dado, tenho a ‘quase presença’ dos outros momentos do tempo. O enlace entre o sensível e significação será obra e graça dessa unificação inédita.” (MOURA, C. A. R. *Racionalidade e Crise*. p. 264)

rói o espaço prosaico e nos traz a gênese do visível, ou como em Matisse, em que ela tem o poder de compor estados, como a inércia ou a languidez.



Paul Klee, *Gato e Pássaro*, 1928, óleo sobre tela montada em madeira, 38.1 x 53.2 cm.
MoMA, Nova Iorque

“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 uma certa perfuração praticada no em-si, um certo vazio constituinte (...) A linha não é mais como em geometria clássica, o aparecimento de um ser sobre o vazio do fundo; ela é, como nas geometrias modernas, restrição, segregação, modulação de uma espacialidade prévia.”(OE, p. 40-76)

Da mesma forma que a pintura nos ensinou como restituir, redescobrir as funções da linha, continuará Merleau-Ponty, a pintura nos redimensiona o movimento.

Como a pintura não tem o recurso de fabricar móveis, ela se faz sobre a tela ou o papel, nela o movimento terá que constituir-se sem deslocamento. Para tanto, a pintura lança mão da expressão envolvida em diferentes momentos do movimento e da unidade expressiva que os sustentam.

Ligando diferentes visões do movimento de um corpo a uma unidade corporal no quadro, por exemplo, momentos mesmo incompatíveis na articulação comum do corpo, uma pintura sugere a transição e a duração do movimento. A vista instantânea de um corpo, como numa foto, não expressaria o movimento do corpo, mas o petrificaria.

Ao comparar fotografias de uma corrida de cavalo com os quadros de corridas pintados por Géricault, Merleau-Ponty pondera sobre uma maior eloquência do movimento exprimido pelos quadros:

“O quadro faz ver o movimento por sua discordância interna; a posição de cada membro, justamente por aquilo que tem de incompatível com a dos outros segundo a lógica do corpo, é datada de outro modo, e como todos permanecem visivelmente na unidade de um corpo, é esta que se põe a cavalgar a duração.”(OE, p. 41-79)

A apreensão do movimento operada pela pintura é existencial, ao contrário de uma fotografia que, quase sempre, paralisa o momento, abrindo e fechando-o em sua imagem. A pintura mostra a carne do mundo, ela abre o momento, sem fechá-lo, ela metamorfoseia o tempo, mostrando sua ultrapassagem e imbricações. “A pintura não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas. (...) A pintura jamais está completamente fora do tempo, porque está sempre no carnal.” (OE, p. 42-81) O movimento na pintura é uma abertura do Ser.

Tendo analisado com minúcia o modo como alguns elementos da pintura, dispostos no mundo, são tomados pela visão do pintor, Merleau-Ponty nos mostra o alcance ontológico da visão. “A visão não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do Ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim.” (OE, p. 42-81)

Ainda que não tratem dessa forma a abertura que a visão promove, para Merleau-Ponty, de alguma forma, os pintores, antigos, clássicos ou modernos, sempre souberam dessa potência da visão.

Da Vinci, mesmo, evoca uma ciência pictórica que não pode ser apreendida meramente pelo pensamento, mas sim pelo olhar. Um conhecimento silencioso que pode ser reconhecido por todas as gerações, sem que ele tenha que passar pelo campo do intelecto, pois esse conhecimento “vem e se dirige ao olho”.

A pintura nos ensina que a visão não pode ser somente uma abertura ilusória ou indireta, concretizada por uma inspeção do pensamento, como acreditara Descartes. A visão para o pintor é mesmo uma abertura real ao mundo.

A visão inicia nosso corpo no mundo, é ela, também, que nos adianta as coisas ao corpo, é um poder da visão que faz com que estejamos ao mesmo tempo em toda parte ou em lugares distantes, é a ela que devemos esse poder de nos imaginar em outros lugares.

“O ‘quale visual’ me dá e é o único a me dar a presença daquilo que não sou eu, daquilo que simples e plenamente é. Ele o faz porque, como textura, é a concreção de uma universal visibilidade, de um único Espaço que separa e reúne, que sustenta toda coesão (inclusive a do passado e do futuro, já que ela não existiria se eles não fizessem parte do mesmo Espaço). Qualquer coisa visual, por mais individuada que seja, funciona também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do Ser. Isso quer dizer, finalmente, que o próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência.” (OE, p. 43-84)

O olho é mesmo como que uma janela para a alma. “O olho realiza o prodígio de abrir à alma o que não é alma, o bem-aventurado domínio das coisas”.(OE, p. 42-83)

No entanto, a visão não só nos abre o mundo à alma, ao intelecto, ao pensamento, como também fundamenta, sustenta o conhecimento ao nos envolver no sentido bruto, o sensível significante que a visão revela. O logos estético nos inaugura e sustenta o conhecimento.

A pintura, de certa forma, consolida a visão do pintor. A pintura une olho e espírito, visível e invisível, o distante e o próximo, as dimensões da profundidade. “No fundo imemorial do visível algo se mexeu, se acendeu, algo invade seu corpo, e tudo o que ele pinta é uma resposta a essa suscitação, sua mão ‘não é senão o instrumento de uma longínqua vontade’.” (OE, p. 44)-86

Não será, portanto, sem motivos que Merleau-Ponty concluirá que “A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser.” (OE, p. 44-86)

A visão nos revela a Carne do mundo, nela os sentidos não estão separados, nela passado, presente e futuro não são coisas distintas, fechadas e separadas. Tal como a expressão nos apresenta, eles estão entretecidos, envolvidos, e qualquer mudança em um deles significa uma re-configuração no outro. O jogo do visível-invisível envolvido na visão mostra, também, como ela pode nos adiantar as coisas, nos colocar em corpo nas coisas que vemos distante de nós.

A visão é, portanto, essa reversibilidade da carne.

“Nesse circuito não há nenhuma ruptura, impossível dizer que aqui termina a natureza e começa o homem ou a expressão. É portanto o Ser mundo, que vem ele próprio manifestar seu sentido. (...) Essa precessão do que é sobre o que se vê e faz ver, do que se vê e faz ver sobre o que é, é a própria visão.” (OE, p. 44-86)

3.7 Historicidade e inacabamento

Mais do que revelar os interstícios do visível, ao expor como linha, forma, movimentos, profundidade, são ramos do Ser, Merleau-Ponty nos mostra dessa forma, também, que todos esses elementos que compõem a pintura estendem-se sobre o mesmo solo, fazem parte da mesma Carne, e que, portanto, podem trazer consigo toda a ramagem do Ser. Já vimos como a cor, por exemplo, com sua dimensionalidade, pode expressar profundidade, ou como a linha não é simplesmente um contorno limitador do objeto.

Sobre essa conclusão, de que a pintura estende-se sobre um mesmo solo cujo *logos estético* consagra-se à visão, Merleau-Ponty afirma, finalmente, que a continuidade da pintura, a passagem do antigo para o clássico, e desse para o moderno, não constitui uma evolução.

Esse caráter estacionário da pintura é revelado pela constatação de que, construindo-se sob um mesmo solo, o de sentido bruto, e dispondo-se de um mesma “ferramenta” de apreensão, a visão, todos os problemas da pintura têm um parentesco, assim como os caminhos, ou suas soluções. “Já que profundidade, cor, forma, linha, movimento, contorno, fisionomia são ramos do Ser, e cada um deles pode trazer consigo toda a ramagem, não há em pintura ‘problemas parciais, nem progresso por acumulação, nem opções sem retorno’ (OE, p. 45-88)

O pintor, dirá Merleau-Ponty, pode retomar problemas antigos, ou elementos esquecidos da pintura, sem que essa retomada tenha um significado retrógrado.

Os sistemas de equivalências descobertos pelo pintor fazem com que ele perceba que abriu “um outro campo em que tudo o que pôde exprimir antes precisa ser dito de outro modo”. (OE, p. 45-89)

Pintores, escultores, artistas, estão ligados numa única rede do Ser, e se retomam um problema já exaustivamente trabalhado no passado, não é para, como seus antecessores, buscar um solução já encontrada. Por outro lado, sua solução, seus estudos também não constituirão uma descoberta inteiramente nova e independente.

Tal como o mundo se oferece para nós, também na pintura nada é jamais adquirido, resolvido e acabado. O pintor é capaz de retomar um problema, encontrar uma nova solução para ele sem que essa solução seja definitiva ou autônoma, pois, de alguma forma, “o verdadeiro pintor subverte sem o saber os dados de todos os outros.” (OE, p. 45-89)

Dessa forma, “a idéia de uma pintura universal é desprovida de sentido. Mesmo daqui a milhões de anos, o mundo, para os pintores, se os houver, ainda estará por pintar, ele findará sem ter sido acabado” (OE, p. 45-90)

Essa historicidade da pintura, que não é evolutiva, não expõe uma deficiência do trabalho do pintor, ou que ele simplesmente está perdido sem saber o que quer. Antes, revela-nos que ele ultrapassa esse mundo de sentidos construídos, um mundo cultural, e, de certa forma, expõe ou re-configura o mundo sobre o qual a cultura há de construir, pois “(...) o que ele quer está aquém dos objetivos e dos meios, e comanda do alto a nossa atividade *útil*.” (OE, p.26-90)

Portanto, mais do que desvendar essa historicidade da pintura que não se constituiu como uma evolução, mas sim através de imbricações, Merleau-Ponty nos mostra que no fundo toda cultura, todo pensamento, todas as ciências possuem esse caráter estacionário.

“E se [tal como Merleau-Ponty o fizera], nos responderem que nenhum pensamento se separa inteiramente de um suporte, que o único privilégio do pensamento falante é ter tornado o seu manejável, que as figuras da literatura e da filosofia tampouco são como as da pintura realmente adquiridas, não se acumulam num tesouro estável, e que mesmo a ciência ensina a reconhecer uma zona fundamental povoada de seres espessos, abertos, dilacerados, impróprios a ser tratados exhaustivamente, (...), e, enfim, que não estamos em parte alguma em condições de fazer um balanço objetivo nem de pensar um progresso em si, que é toda a história humana que num certo sentido é estacionária. (...) Será o mais alto ponto da razão constatar que o chão desliza sob nossos passos, chamar pomposamente de interrogação um estado de estupor continuado, de pesquisa um caminho em círculo, de Ser o que nunca é inteiramente?” (OE, p. 46-91)

É de um falso imaginário, ou talvez de uma idéia clássica de adequação intelectual, que concluímos erroneamente que esse estado que a pintura revela, e que, de alguma maneira, é o estado de toda nossa cultura, é uma vã paralisia. E que por isso a pintura nada nos tem a ensinar.

Merleau-Ponty esclarece:

“Se nem em pintura nem alhures podemos estabelecer uma hierarquia das civilizações ou falar de progresso, não é que algum destino nos retenha atrás, é antes que, em certo sentido, a primeira das pinturas ia até o fundo do futuro. Se nenhuma pintura completa a pintura, se mesmo nenhuma obra se completa absolutamente, cada criação modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria antecipadamente todas as outras. Se as criações não são uma aquisição, não é apenas que, como todas as coisas, elas passam, é também que elas têm diante de si quase toda a sua vida.”(OE, p. 46-92)

Conclusão

Do estilo

Em vista do discurso merleau-pontiano sobre a relação entre o estilo e a significação de uma obra⁵⁶, discurso concentrado principalmente em seu ensaio *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, não é de todo despropositado iniciar essa conclusão ponderando sobre as ligações entre as teorias e o estilo ensaístico de Merleau-Ponty.

De um modo geral, podemos notar que definir e delimitar conceitos é uma prática pouco freqüente nos textos de Merleau-Ponty.

Tal como em suas teorias sobre a percepção, onde uma relação ambígua entre perceber e percebido, e entre figura e fundo é fundamental na construção do significado, o significado de um conceito em um texto de Merleau-Ponty estará entretecido, de uma forma ambígua, em toda a obra, pois enquanto dá sentido para as teorias apresentadas no texto, ele será também clarificado e desenvolvido por esse mesmo texto.

Assim, a revelação dos conceitos nos escritos merleau-pontianos, quase sempre, não se dará de uma forma direta, definida e delimitada, e sim por alusões, metáforas e imbricações com outros termos e temas recorrentes no texto, ou até mesmo em toda a obra do autor.

Ainda sobre como os significados dos conceitos são apresentados na obra de Merleau-Ponty, e, agora, também sobre como suas teorias são desenvolvidas, vale mencionar uma tipo de estrutura, frequentemente analisada por comentadores, que consiste em uma crítica e, posteriormente ou paralelamente, em uma reconstrução de termos e teorias das correntes filosóficas então criticadas.

Essa estrutura insistentemente utilizada por Merleau-Ponty envolve, sobretudo, uma crítica a pólos dados como opostos, como o empirismo e o intelectualismo, por

⁵⁶ “(...) há estilo (e com isso significação).” (MERLEAU-PONTY. *A Prosa do Mundo*, p. 87)

exemplo. Essa crítica quase sempre nasce da constatação de ambigüidades e equívocos na definição de termos fundamentais para tais teorias. Merleau-Ponty esforça-se, então, para demonstrar as falhas e os acertos de ambos, para, dessa forma, encontrar uma raiz comum aos dois, frequentemente fonte de todos os prejuízos apontados por ele.

Ocorre que, enquanto essa reflexão crítica é feita, Merleau-Ponty desenvolve, paralelamente, conceitos que culminarão e serão reconstruídos/desenvolvidos por suas teorias, de certa forma, assim, frutos de suas críticas reflexivas.

Não obstante, o modo não-linear como os assuntos são tratados por Merleau-Ponty em seus textos revela também uma simultaneidade presente na percepção, onde todos os sentidos relacionados a uma percepção são suscitados em conjunto e não de forma linear e sucessiva.

Com frases, parágrafos e períodos longos, os ensaios de Merleau-Ponty tratam sempre de muitos assuntos, todos de alguma forma imbricados e ligados ao tema principal conforme bem discorre Tassinari:

“Um assunto cessa para ser sucedido por outro sem muito aviso, assim como também pode ressurgir de maneira inesperada. Tudo se passa como se a seqüência das palavras não desse conta de um pensamento que não pensa uma coisa depois da outra, mas várias ao mesmo tempo, embora não pense ao mesmo tempo todas com igual intensidade. O todo do pensamento está sempre insinuado, mas como a escrita não pode fugir da figura da linha – da letra que sucede outra letra, ou das pausas e dos intervalos brancos - , se é levado a caminhar ora por aqui ora por ali sem saber direito a direção e o sentido até que em certos momentos se afirmem.” (OE, p. 157)

Vejam, pois, como cada texto se desenvolve conforme essas constatações:

O tema de *A dúvida de Cézanne* é sobretudo a pintura, todavia, segundo a obra de Cézanne. Ainda que o principal mote na análise que Merleau-Ponty fará da obra de Cézanne seja a percepção, outros assuntos como criação, causalidade e liberdade surgem de forma marcante nesse ensaio.

A estrutura crítico-reflexiva, revelada pela combinação de análise, contestação e reformulação de diferentes linhas de pensamentos, surgirá logo na abertura do texto em questão. Nessa abertura, o alvo de Merleau-Ponty será um psicologismo que tenta deduzir da vida a obra do artista. Duas outras linhas também serão rigorosamente criticadas por Merleau-Ponty: uma puramente “estética” que tenta definir a obra, sobretudo, através das técnicas empregadas nela e seu parentesco com outros

movimentos (que nessa perspectiva são compreendidos de forma rival e excludente), e uma outra linha, que compreende a pintura como manifestação de pura liberdade da vontade do indivíduo.

Ao apontar os prejuízos dessas diferentes perspectivas, Merleau-Ponty identificará nelas, afinal, um ponto comum, motivo de suas limitações, a saber: o pensamento causal, que nasce da dicotomia sujeito-objeto.

Analisando e contestando o psicologismo, Merleau-Ponty revela de que forma a obra influencia a vida do artista. Para tanto, a percepção e sua estrutura são explicitadas. O filósofo francês nos mostrará que, de alguma forma, a tentativa de pintar uma percepção primordial, cuja estrutura revela ambigüidade e um contato mais originário com as coisas, influenciou a vida de Cézanne.

Entretanto, através de uma crítica a um pensamento “estetizante”, Merleau-Ponty reflete sobre o prejuízo dos pensamentos dicotômicos, que separam o sujeito do objeto. Em sua obra, Cézanne não fazia separação entre sujeito e objeto. Antes, ele estava atento às sutilezas entre uma ordem cultural e uma ordem natural das coisas. Nesse ínterim, Merleau-Ponty não somente expõe as limitações do pensamento dicotômico na tentativa de compreender a obra de Cézanne, como, também, fala da importância dos estudos e das experiências do artista na criação de suas pinturas.

Será ao ponderar sobre como a obra é criada que Merleau-Ponty partirá para a contestação do ponto de vista que compreende a obra como pura manifestação da vontade do artista, escolhas livres de qualquer influência.

Conforme Merleau-Ponty, não há uma idéia pronta da obra antes da obra. A noção de criação deve ser compreendida enquanto uma intenção indeterminada que passa a se orientar e a ganhar corpo através da obra, no momento em que ela é feita.

Desta forma, o filósofo francês criticará a perspectiva que considera a obra como um ato nascido do nada, onde o artista apenas imprime sua vontade.

Obra e vida, dirá Merleau-Ponty, devem ser compreendidas como uma mesma aventura, onde a liberdade mostra-se como uma superação de um estado inicial que seria a vida, que sem instituir-se como uma causa, doravante, estará envolvida e será construída com a obra.

O tema de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* não será apenas a pintura, mas, também, a linguagem enquanto fala. E o mote que conduzirá esse ensaio será a expressão, que unirá os diferentes tipos de linguagem. Contudo, conforme mencionado

em nossa análise sobre o estilo ensaístico de Merleau-Ponty, não será sem tratar de outros assuntos que ele conduzirá esse escrito. Percepção, estilo e historicidade também fazem parte do desenvolvimento desse texto. A tensão entre pólos opostos, que afinal revelam ser frutos de um mesmo prejuízo (uma separação entre sujeito e objeto), aparecerá quando Merleau-Ponty analisar o modo como a pintura fora erroneamente compreendida: como cópia de uma natureza, como decalque de uma idéia, ou como pura manifestação do estilo do artista, independente do mundo que o cerca.

Dedicado a Sartre, *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* parece, muitas vezes, ter sido redigido como uma resposta ao *Que é a literatura?*. Neste texto de Sartre o que Merleau-Ponty, sobretudo, contestará, é a afirmação sartreana de que pintura, música, escultura, poesia não são linguagem, pois não seriam capazes de transmitir um significado definível.

Todavia, além de Sartre, Malraux também será alvo das críticas e reflexões merleau-pontianas.

Retomando Saussure, num primeiro momento Merleau-Ponty se preocupará em mostrar as ambigüidades da linguagem falada, para, então, compará-la à pintura. Aqui, é principalmente uma crítica a Sartre que conduz o texto, e temas como a relação entre o signo e o significado serão analisados à luz da percepção.

A pintura aparecerá, sobremaneira, num segundo e crucial momento, onde Merleau-Ponty expõe a gênese do significado na linguagem: a expressão. E as referências a Malraux aparecem exatamente nesse contexto. Ainda sem abandonar a crítica a Sartre, Merleau-Ponty, ora concordando e ora discordando, retomará algumas posições de *As vozes do silêncio* de Malraux.

Nesse ínterim, assuntos como a diferença entre clássicos e modernos, o estilo, a criação, o museu, o corpo e a historicidade surgem compondo as teorias e críticas de Merleau-Ponty. Ele se esforça para mostrar os prejuízos de um intelectualismo imiscuído tanto nas considerações de Sartre como nas de Malraux. O problema de ambos será, novamente, o modelo que separa o signo do significado, o sujeito do objeto, o perceber do percebido, ou o mundo do corpo.

Finalmente, numa terceira e última parte do texto, Merleau-Ponty fará um paralelo entre a pintura e a literatura para concluir que, se existe alguma diferença entre elas, a diferença está antes na forma como o sentido é concentrado por cada uma. Entretanto, assim como todos os outros modos de expressão, a gênese do sentido em ambas será igual, impossibilitando, portanto, um estabelecimento entre elas de uma

hierarquia em relação à significação. Todos os modos de expressão implicam em significação.

Em *O olho e o espírito* a pintura é também o tema principal, cuja investigação nos levará aos interstícios do visível, que por sua vez nos revelarão o mundo originário do Ser. Contudo, assuntos como o grande e o pequeno racionalismo, um mundo de sentido bruto, o corpo e o visível, historicidade e inacabamento permeiam também o texto.

O que abrirá o texto em questão é uma crítica ao pequeno racionalismo, uma nova ciência, ou, mais especificamente, ao pensamento fruto dessa nova ciência que pensa evoluir, avançar rumo a um fim: resolver e esgotar a totalidade do mundo. Será ainda nesse início que o grande racionalismo surgirá, timidamente, como contraponto a esse pequeno racionalismo. É a postura desse grande racionalismo que reconhece o mundo como um terreno opaco, e, por isso, apelando para um envolvimento entre ciência e filosofia, compreende-se apenas como uma perspectiva desse mundo, que Merleau-Ponty elogia.

O que faltará ao pensamento que se apóia sobre o que é construído por essa nova ciência, dirá Merleau-Ponty, é uma volta ao mundo de sentido bruto, que a pintura, sobretudo, realizaria. E será assim que o texto estreará o seu tema, a pintura.

Em seguida, através de um breve paralelo entre a pintura e as outras artes Merleau-Ponty revela algumas especificidades da pintura, e, mais, decide investigá-la para tentar compreender o que é essa volta ao sentido bruto, e como de alguma forma isso pode explicar o modo como a cultura se fundamenta.

A primeira preocupação aqui é a de analisar a participação do corpo no trabalho do pintor. Para tanto, a visão será o motivo que conduzirá essa análise. Entretanto, mais do que explicitar o que é a visão e seu envolvimento com o corpo, Merleau-Ponty se preocupará em demonstrar as ambigüidades e imbricações entre o vidente-visível: um corpo que vê, é visto e se vê. E a pintura, dirá o filósofo francês, celebra, sobretudo, essa união entre o vidente-visível e o invisível, corpo e espírito, enfim, o que envolve o visível enquanto visão em ato.

Sem se esquecer de suas observações sobre o grande racionalismo, será novamente a ele que Merleau-Ponty retornará ao analisar como a visão será tratada por Descartes em sua *Dióptrica*. Longe de elogios, Merleau-Ponty nos mostrará as deficiências das teorias da *Dióptrica* cartesiana, que tem que adiar os problemas que

envolvem a visão, pois não consegue dar conta de elementos da pintura que revelam o Ser, tais como a linha, a profundidade ou a cor. Ocorre que Descartes tomara por visão apenas um pensamento da visão, e assim não soube compreender o que envolve a pintura.

Entretanto, se Merleau-Ponty se preocupa em refletir sobre os problemas da *Dióptrica*, que consistem enfim numa separação entre o corpo e o espírito, vidente e visível, é também para nos mostrar como Descartes, através da união entre ciência e metafísica, encontrou um equilíbrio para suas teorias.

E será, justamente, esse equilíbrio que a nova ciência e a nova filosofia devem buscar. Mas, tal equilíbrio não poderá mais construir-se sobre as mesmas bases que sustentaram o cartesianismo, uma base intelectualista preocupada estritamente com a razão. Agora, é através do mundo existencial, revelado sobretudo pela pintura, que ciência e filosofia poderão encontrar esse equilíbrio e dar continuidade para suas pesquisas e reflexões.

Assim, Merleau-Ponty volta-se para a forma como a pintura envolve-se com o mundo. Ponderando sobre os principais elementos da pintura (profundidade, linha, cor), através de obras e depoimentos de pintores, ele expõe esse envolvimento ontológico da pintura com o mundo.

Finalmente, considerando a trajetória do desenvolvimento da pintura em vista desse envolvimento com o Ser, Merleau-Ponty concluirá que não só na pintura, mas em tudo o que envolve cultura, há uma historicidade que não nos permite falar de evolução ou superação, e sim de projeção e imbricações entre os diferentes momentos que constituem toda a cultura.

Através dessa breve e geral análise do modo como os conceitos e as teorias são desenvolvidos nos textos de Merleau-Ponty, podemos observar que, de certa forma, seus três textos aqui considerados têm como que uma estrutura circular, onde um problema que é proposto na abertura do tema, e que não é necessariamente o único problema proposto no texto, tende a conclusivamente fechar o texto. Tal problema revelará as teorias desenvolvidas ou expostas pelo texto, contudo, não de forma exclusiva, pois o tema, quase sempre representando o mote pelo qual os problemas haverão de ser resolvidos, é o que sobretudo contribui para o desenrolar dos conceitos que contemplam as teorias apresentadas no texto.

Como é possível observar também, muitos assuntos nunca cessam completamente enquanto o texto não chegar ao seu fim. Um assunto, sem que muitas vezes esteja concluído, abre-se para dar lugar ao outro, que poderá, mais tarde, retomar e concluir o assunto que, por sua vez, lhe havia cedido o lugar. Dessa forma não temos uma estrutura de assuntos que se sucedem linearmente, onde um assunto só cessa para dar lugar a outro quando é completamente esgotado. Temos, contudo, uma tentativa de simultaneidade, onde todos os elementos do texto tentam surgir em conjunto.

Mais do que envolvimento entre partes, é mesmo a imbricação que caracteriza os textos de Merleau-Ponty. Como um tecido composto por um entrelaçamento necessário entre todas as fibras, estrutura, conceitos, temas, problemas, assuntos, termos, críticas, reflexões imbricam-se para afigurarem suas teorias, tal como em seus escritos sobre arte e expressão, onde nos ensina que, muitas vezes, se queremos compreendê-las devemos mais falar de imbricações do que de relações unilaterais.

Sua recusa em definir, delimitar, fechar conceitos, que são muitas vezes retomados e transformados em outros textos seus, de alguma forma não revela o caráter estacionário ou inacabado de toda cultura, que, como expôs o filósofo, está ligado ao modo como nos relacionamos com o Ser?

Portanto, não poderia ser seu próprio texto um exemplo vivo, um tipo de comprovação daquilo sobre o que tanto Merleau-Ponty teorizava?

Uma resposta positiva talvez nos ajudasse a compreender as características estilísticas de Merleau-Ponty de uma forma mais ampla, inserindo-as no horizonte de sua filosofia. E, se a relação entre forma e conteúdo, estilo e significado é ambígua, se ambos estão mesmo imbricados, podemos compreender, exemplarmente, um pouco mais, as teorias de Merleau-Ponty.

Das mudanças

Conforme fora dito na introdução, a análise desses três textos, que de alguma forma nos apresentam diferentes momentos da filosofia de Merleau-Ponty, poderia nos permitir acompanhar possíveis mudanças em sua obra.

Embora essas análises feitas no decorrer de toda essa dissertação já revelem essas mudanças, esta parte da conclusão destina-se, portanto, a explicitá-las. Tal explicitação constituirá em identificar, através de um paralelo entre alguns conceitos principais, termos e temas presentes nesses três textos, assinalando o que permaneceu igual, o que mudou e o que deixou de ser mencionado.

Percepção:

Presente de forma acentuada em *A dívida de Cézanne*, a percepção é tratada, sobretudo, através de suas possibilidades primordiais. Tal como na *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty se preocupará não em definir o que é a percepção, mas, sim, em explicitar sua ação.

Assim, a percepção é abordada nesse texto enquanto nosso primeiro contato, ambíguo, com o mundo. Contudo, as exposições sobre o modo como nossa perspectiva é formada a partir dela, de que forma ela interfere na vida dos pintores, também nos ajudam a revelar como a percepção será tratada enquanto fundamento para se compreender a arte.

Em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, a percepção perderá seu papel de grande protagonista, embora ela ajude Merleau-Ponty a explicitar a gênese da linguagem ou a base comum a toda linguagem. Historicidade e expressão também acompanham a percepção, pois será através de uma correlação entre percepção, história e expressão que Merleau-Ponty desenvolverá seu texto, e principalmente sua noção de estilo (característica da pintura principalmente abordada nesse texto). Dessa forma, a percepção não é mais única protagonista, e nem o texto se concentrará em explicitá-la. Antes, ela mais servirá para explicar outros conceitos ou conjecturas.

A presença da percepção em *O olho e o espírito* é, de certa forma, consideravelmente quase inexistente. Pois, caso ela não seja identificada com o conceito de visão, a palavra percepção, praticamente nem mesmo aparece nesse texto.

Em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty não falará mais de percepção, e sim de visão. Que percepção e visão definam-se como uma mesma coisa, não há nenhuma afirmação explícita no texto que confirme isso. Mas, seja a percepção um elemento constituinte da visão, seja a visão uma reformulação da percepção, ou sejam as duas a mesma coisa, o fato é que foi a visão que conduziu esse texto de Merleau-Ponty.

Boa parte do processo envolvido na construção da noção de percepção, também está presente na construção da noção de visão. Merleau-Ponty se preocupa em mostrar as ambigüidades e imbricações da visão para recuperá-la em ato, ele se detém em analisar e mostrar os prejuízos da tradição filosófica (então representada por Descartes) em relação à visão, e, enfim, nos mostra como ela deve ser compreendida, o que ela nos revela, e qual é o seu alcance.

Expressão:

Em *A dúvida de Cézanne*, nem tanto se fala de expressão, ainda que, de alguma forma, esteja sempre aludida nas formulações sobre a percepção. É sobre a expressão, sem dúvida, que Merleau-Ponty fala ao analisar a pintura de Cézanne, e, mais especificamente, ao considerar o que a compõe. Mas a palavra e as condições da expressão são poucas vezes mencionadas.

Já em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, entre percepção e historicidade, é a expressão que, sobretudo, se destaca. Talvez, mais do que se destacar, ela será fundamental na compreensão desses outros dois conceitos, que também permeiam e desenvolvem o texto.

Ademais, quando for analisar a gênese do significado na linguagem, Merleau-Ponty encontrará a expressão. Assim, a expressão não é apenas explicitada, mas também suas ligações com a percepção, historicidade e estilo são trabalhadas, bem como é ela que ajuda a resolver alguns problemas sobre a relação entre o sentido e a coisa, problemas da linguagem propostos no texto.

A expressão em *O olho e o espírito* será diretamente pouco mencionada. Merleau-Ponty prefere trabalhar mais com as noções de abertura, fissão, ramificação, ao

falar sobre o entrelaçamento entre o olho e o espírito, o visível e o invisível, ou sobre o poder expressivo do Ser.

Historicidade:

Pode-se dizer que a presença da historicidade em *A dúvida de Cézanne*, ainda que importante, é bastante tímida. Sobre as relações históricas e expressivas entre presente, passado e futuro, praticamente pouco é dito. Entretanto, sabemos que, quando Merleau-Ponty contesta a causalidade, fala sobre os estudos de Cézanne, sobre sua herança clássica e impressionista, ou sobre os limites da liberdade, de alguma forma, essa noção de historicidade está presente para nos mostrar as imbricações, nunca meramente conseqüências, da existência.

A historicidade em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* é bastante mencionada, pois, ao se envolver com percepção e expressão, ela será fundamental na construção da noção de estilo. O parentesco entre todas as obras de arte, a função do museu, são também, assuntos diretamente ligados à história.

Não obstante, Merleau-Ponty dedicará parte desse ensaio à análise da historicidade, e, para tanto, apontará os prejuízos de algumas teorias que tomam a história como um processo de momentos que se sucedem contrapondo-se um ao outro. A história não é a simples sucessão de fatos fechados que se diferenciam um do outro, mas, sim, a imbricação entre presente, passado e futuro, constituindo, de certo modo, a sustentação de toda nossa cultura.

Finalmente em *O olho e o espírito*, a historicidade não surge de forma tão acentuada quanto em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, mas, o final, onde ela é diretamente mencionada, nos dá a dimensão de sua relevância, nos faz compreender porque Merleau-Ponty pode falar de inacabamento, e do Ser como inesgotável.

Merleau-Ponty nos mostra que o desenvolvimento da pintura, da filosofia, e da própria ciência implica uma historicidade que avança, contudo, não evolutivamente rumo a um fim, mas, sim, revelando e reconstruindo o que começou no passado. A história nos mostra, assim, que toda nossa cultura tem caráter estacionário, que tudo o que foi feito transforma ainda o presente e é transformado por ele, pois “cada criação modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria antecipadamente todas as outras”. (OE, p. 46-92)

Conforme podemos observar, esses são alguns conceitos que de uma forma ou de outra estão sempre presentes na filosofia de Merleau-Ponty, sem, contudo, serem tratados da mesma forma, ou terem uma delimitação definitiva.

Entretanto, esses conceitos ou assuntos não são os únicos a estarem sempre presentes nesses três textos: a noção de corpo, de criação e de mundo, por exemplo, ajudaram sobremaneira Merleau-Ponty a desenvolver sua filosofia.

Não obstante, alguns outros conceitos que também se tornaram assuntos, pouco estão presentes, ou mesmo não estão presentes em todos os três textos.

O estilo que, por exemplo, pouco aparece em *A dúvida de Cézanne* ou em *O olho e o espírito*, é um dos principais assuntos de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. Ainda que nem sempre pelo mesmo motivo, algo semelhante ocorre com a linguagem, com a literatura, com a ciência, com o Ser, enfim, e com outros tantos assuntos que não são tratados em todos os três textos.

Mesmo a maneira como Merleau-Ponty tratará a pintura mudará de um texto para o outro.

Em *A dúvida de Cézanne*, por exemplo, por mais que Merleau-Ponty mencione pintores como Da Vinci ou Poussin, a pintura será abordada principalmente através da obra de Cézanne.

Merleau-Ponty não se preocupará tanto em falar de clássicos ou modernos, a não ser dentro da perspectiva da obra de Cézanne, onde uma tensão entre eles é, nesse texto, de certa forma, dissolvida: tal como os impressionistas, Cézanne procurava pintar um momento da natureza, mas com a solidez dos clássicos. Ainda que fale de clássicos e modernos e não apenas de pinturas, se não dissolvesse as tensões e contradições entre eles, Merleau-Ponty não poderia criticar Bernard por condenar a obra de Cézanne como uma aberração paradoxal.

Até que ponto uma obra pode ser compreendida como criação, ou o que legitima uma obra, como já vimos, são outros assuntos que também estão ligados à pintura, e que, de alguma forma, são tratados por Merleau-Ponty através da obra de Cézanne.

Por mais que Merleau-Ponty mencione Van Gogh, Cézanne, Renoir, Matisse, Klee, Chardin, Delacroix, Vermeer, entre outros, em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, não teremos, particularmente, a obra de nenhum pintor se destacando. E, aqui, a pintura será tratada principalmente enquanto linguagem, pois além de compor um

paralelo entre pintura e literatura, Merleau-Ponty também nos mostra como o estilo enquanto uma organização da percepção, uma deformação coerente do mundo, é expressão, e, assim, linguagem.

As diferenças entre os clássicos e modernos, mais acentuadamente, também são abordadas nesse horizonte. E, se muitas vezes temos a impressão de que Merleau-Ponty se esforça para diferenciá-los, em outras, ele torna a igualá-los: enquanto os clássicos se apoiavam numa natureza pré-estabelecida, dirá ele, abrindo mão desse recurso, os modernos pintavam o mundo, ainda que suas pinturas não se assemelhassem a ele. Enquanto os clássicos buscavam o acabamento dado pela explicitação do significado em sua obra, os modernos optavam pela expressividade da insinuação de uma obra feita, mas nem sempre acabada. Contudo, embora diferencie de algum modo os clássicos dos modernos, sabemos que a natureza pré-estabelecida refere-se também a esse mundo menos convencional pintado pelos modernos. E sabemos que, acabadas ou não, todas as pinturas se encontram sob a categoria de expressão. Por fim, sobretudo, sabemos, conforme nos mostrou Merleau-Ponty através de suas noções de historicidade, percepção e expressão, que a pintura clássica, de alguma forma, já continha a moderna.

Por sua vez, a discussão entre clássicos e modernos também servirá de escopo para que Merleau-Ponty trate de assuntos diretamente relacionados à pintura, como a criação e a legitimação de uma obra de arte.

Em *O olho e o espírito* teremos novamente a presença de Cézanne, Klee, Van Gogh, Matisse, Da Vinci e também a de Rembrandt, e outros pintores mencionados ou não em outros textos. Ainda que de uma forma particular os quadros desses pintores tenham aspectos exemplares, nenhum se destacará, tal como Cézanne destacou-se em *A dúvida de Cézanne*. Da pintura, é sua relação com o visível que se destaca.

Nesse íterim, outros assuntos ligados à pintura que permearam os textos precedentes são aqui menos aparentes: Embora as noções de criação e legitimação estejam, de alguma forma, presentes nesse texto, elas não aparecem mais como grandes preocupações para Merleau-Ponty. Talvez isso seja o reflexo de sua escolha em descentrar cada vez mais o sujeito. Como vimos antes, Merleau-Ponty preocupava-se em nos mostrar como o pintor participava da criação e como, diante dessa participação, uma obra ainda assim seria comunicável, exprimível às outras pessoas. Contudo, agora ele parece afastar cada vez mais a pintura de uma identificação com o pintor enquanto uma vida individual, ou um modo particular de organizar o mundo. Sua atenção parece

estar mais focada nas tramas do sensível, ou na Carne. Ela que, de alguma forma, nos une a tudo e a todos, praticamente não necessitaria mais de justificações para arquitetar a expressão.

Eventuais diferenças fundamentais entre modernos e clássicos, também, surgem como assunto, que logo é dissolvido por afirmações como: “a primeira das pinturas ia até o fundo do futuro.” (OE, p. 46-92) Ou, mais enfaticamente, “Não importa a civilização em que surja, e as crenças, os motivos, os pensamentos, as cerimônias que a envolva, e ainda que pareça votada a outra coisa, de Lascaux até hoje, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade.” (OE, p. 20-26) Entretanto, é um fato que Merleau-Ponty ainda fale de modernos, e mais dos modernos. É sua descontração do cotidiano, sua falta de compromisso com o explícito, sua capacidade de construir um sentido apoiando-se, sobretudo, nos fluxos do ser, enfim, seu envolvimento ainda mais acentuado com o sentido bruto, que parece seduzir o filósofo.

Mas, se é possível falar de alguma diferença entre modernos ou clássicos, essa diferença deve antes ser caracterizada pela intensidade de envolvimento que elas têm com um mundo de sentido bruto, do que por seus fundamentos ou aspectos estruturais. Assim, é possível diferenciar clássicos de modernos, sem deixar de associá-los. E concluir que, de qualquer forma, *O olho e o espírito* nos mostra que, mais do que as especificidades dos movimentos ou momentos da pintura, o que, sobretudo, parece interessar a Merleau-Ponty é principalmente a estrutura envolvida na pintura e suas revelações.

Enfim, ainda que de forma breve, podemos notar que alguns assuntos, termos, conceitos, problemas, não se apresentam em todos os três textos, enquanto outros sempre estão presentes, mas nunca exatamente da mesma maneira, ou dotados de um caráter definitivo, sempre passam por transformações ou reformulações.

Numa filosofia em constante re-formulação e revisão, não é irrelevante que um tema como a pintura surja em praticamente todos os textos de Merleau-Ponty, e, mais, tenha ainda três importantes textos, de diferentes momentos, dedicados a ela.

Mas, como quase tudo na obra desse filósofo francês, se em nenhum momento Merleau-Ponty define diretamente a relevância da pintura para suas teorias, o que ficaria exposto sobre o papel da pintura em sua filosofia?

Da pintura na filosofia de Merleau-Ponty, e da filosofia de Merleau-Ponty na pintura.

Sintetizando o que já fora apresentado nas análises que compõem toda esta dissertação, podemos constatar que a pintura na filosofia de Merleau-Ponty aparece principalmente como um meio para ele comprovar, ponderar e desenvolver suas teorias.

Conforme podemos observar, em *A dúvida de Cézanne* a pintura serve, sobretudo, para dar corpo e comprovar as teorias de Merleau-Ponty sobre a percepção, sem que, no entanto, compreendamos a percepção como a causa da escolha da pintura de Cézanne por Merleau-Ponty, pois, afinal, esse texto fora escrito antes mesmo de *Fenomenologia da percepção*.

Se a escolha de Cézanne por Merleau-Ponty o ajudou a comprovar suas teorias sobre a percepção, ou se essa escolha, antes, ajudou a formular essas teorias, talvez nunca saibamos. Todavia, essa escolha por Cézanne e não por outro pintor pode expor algo mais sobre a relação da pintura com a filosofia de Merleau-Ponty.

Preocupado mais com um caráter primordial da percepção, a escolha por Cézanne seria estratégica, pois pintar a percepção em seu estado de nascença fora a obsessão desse pintor, tal como explicitar essa percepção para fundamentar suas teorias, principalmente no início, foi a obsessão de Merleau-Ponty.

Portanto, nesse texto, falar da pintura não parece tão urgente quanto falar sobre a pintura, sobre como ela está ligada à percepção.

E, embora Merleau-Ponty discorra sobre a pintura em *A dúvida de Cézanne*, não é tanto da pintura em geral que trata o texto, mas, sobretudo, da pintura de Cézanne.

Contudo, não foi sem nenhuma lição para a pintura em geral que suas teorias expostas através da pintura de Cézanne arquitetaram-se nesse texto:

Merleau-Ponty nos mostrou, principalmente, como o pensamento causal, seja ele fruto de um psicologismo, de uma “estética” meramente comparativa, ou de uma liberdade desmotivada, é insuficiente enquanto eixo para compreensão da totalidade da pintura.

Tal como o filósofo francês nos mostrou através de seu exame da pintura de Cézanne, devemos analisar as obras de arte de uma forma existencial, compreendendo

como todos os seus elementos envolvem-se, não como causa e feito, mas de forma imbricada.

Já em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, por mais que a pintura divida espaço com a literatura, Merleau-Ponty fala tanto sobre a pintura como da pintura.

Sobre o que envolve a pintura, notamos que ela permite que Merleau-Ponty pondere sobre a linguagem, na medida em que, de certa forma, ela está mais próxima de sua gênese.

A pintura também servirá para Merleau-Ponty ponderar sobre a historicidade, e desenvolver suas conjecturas sobre a expressão. Diferentemente de *A dúvida de Cézanne*, onde a expressão era mais tratada em vista de sua relação com a percepção, em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* ela se estenderá para os domínios da cultura. Merleau-Ponty não pensará na expressão conforme apenas sua relação com a estrutura da percepção, mas, também, como um elemento que sustenta a cultura.

Da pintura, Merleau-Ponty abordará principalmente o estilo, será ele que nos mostrará, de certa forma, o que é a pintura. E é também de suas constatações sobre o estilo, que aprendemos com Merleau-Ponty que a pintura não é meramente uma representação do real, ou uma manifestação da subjetividade, mas sim a construção de uma verdade, onde todas as partes de uma pintura são necessárias para compor essa nova significação coerente do mundo.

Utilizando praticamente uma mesma terminologia com uma significação semelhante, em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, Merleau-Ponty parece dar continuidade às suas teorias apresentadas em *A fenomenologia da percepção* ou em *A dúvida de Cézanne*, enquanto que em *O olho e o espírito* temos a inauguração de novos termos, ainda que muitas vezes eles refiram-se a significados construídos em textos passados obra de Merleau-Ponty.

Inaugurando ou não uma nova fase da filosofia de Merleau-Ponty, *O olho e o espírito* revela, através de sua análise da pintura, uma estrutura semelhante à dos textos que fundamentam a filosofia desse filósofo francês.

Antes de falar da pintura ou da cultura em geral, e para desenvolver suas teorias, Merleau-Ponty apresenta ou explicita novamente alguns termos que são de caráter fundamental, são eles: visão, vidente, visível, corpo, sensível, mundo de sentido bruto,

Carne e Ser. Nesse ínterim, é falando sobre o que revela a pintura que Merleau-Ponty constrói ou expõe esses conceitos.

E, se antes já era arriscado mostrar quando Merleau-Ponty fala da pintura ou sobre a pintura, pois, no fundo essas duas perspectivas estão estreitamente envolvidas, nesse texto falar sobre essa diferença fica ainda mais difícil, pois é falando de dentro da pintura, de seus elementos, que o filósofo francês pondera sobre a filosofia, o mundo, e a própria pintura.

Enfim, o que, sobretudo, esse texto modifica em relação a nossa compreensão da pintura e seu universo, é o alcance e a imbricação entre todas as pinturas, sua historicidade. Com isso, Merleau-Ponty rechaça os preconceitos sobre o caráter estacionário do desenvolvimento da pintura, revela as virtudes do inacabamento, pois nos mostra como o mundo nunca estará esgotado para a pintura, sempre haverá algo por pintar, e, enfim, expõe, mesmo, a estrutura do universo da pintura.

Se abrimos essa última parte resumindo de que forma a pintura está presente na filosofia de Merleau-Ponty, fecharemos, finalmente, resumindo como a filosofia de Merleau-Ponty está presente na pintura:

Sua filosofia não só nos ajuda a acabar com preconceitos presentes dentro dos pensamentos sobre a pintura, como a noção de representação, que compreende a pintura enquanto uma simples cópia de uma realidade, e o pensamento causal, que depreciou tantas obras ao tomá-las apenas como mero fruto de uma personalidade doentia, a filosofia de Merleau-Ponty acaba também com a idéia de uma história pautada por uma sucessão evolutiva, que fatalmente depreciaria boa parte das obras passadas, que seriam pretensamente superadas pelo aperfeiçoamento de técnicas ou intenções de suas sucessoras.

Todavia, mais do que tudo isso, Merleau-Ponty acaba, finalmente, com séculos de preconceitos filosóficos contra a pintura, preconceitos quase sempre pautados na suposição de que, envolvendo simplesmente uma atividade de cópia, a pintura constitui-se apenas como algo superficial. Mas, como ele bem nos mostrou, a pintura não é simplesmente uma cópia superficial. Tal como a filosofia, a pintura também constitui-se como um tipo de conhecimento, que envolve e pode revelar o fundamental de toda cultura.

Referências Bibliográficas

ARGAN, G. C. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*. Tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993.

BONAN, R. *Premières leçons sur l'esthétique de Merleau-Ponty*. Paris: PUF, 1997.

CARBONE, M. *La visibilité de l'invisible*. Hildesheim: OLMS, 2001.

CAVALLIER, F. *Premières leçons sur l'Oeil et l'esprit de M. Merleau-Ponty*. Paris: PUF, 1998.

CÉZANNE, P. *Correspondência*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

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

DIAS, I. M. *Elogio do Sensível. Corpo e Reflexão em Merleau-Ponty*. Coleção Estudo. Lisboa: Litoral Edições, 1989.

DUPOND, P. *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris: Ellipses, 2001.

ELGAR, F. *Cézanne*. Tradução de Maria Luísa Silveira Botelho. Lisboa: Editorial Verbo, 1974.

GOMBRICH, E. H. *História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral, 16^a ed. Rio de Janeiro: LCT, 1999.

HUSSERL, E. G. A. *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*. Tradução de Gérard Granel. Paris: Gallimard, 1989.

MALRAUX, A. *As Vozes do Silêncio*. Coleção vida e cultura, em dois volumes. Tradução José Júlio Andrade dos Santos. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s.d.

_____. *Le musée imaginaire*. Série: Les Voix du silence: 1. Paris: Gallimard, 1965.

MERCURY, J.-Y. *La chair du visible*. Paris : L'Harmattan, 2005.

MERLEAU-PONTY, M. *A Natureza*. Texto estabelecido e anotado por Dominique Séglaard. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000

_____. *A Prosa do mundo*. Tradução Paulo Neves. Edição e prefácio de Claude Lefort. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Causeries* 1948. Établies et annotées par Stéphanie Ménasé. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

_____. *Conversas-1948*. Organização e notas de Stéphanie Ménasé. Tradução Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *La Prose du monde*. Paris: Gallimard, 1992.

_____. *La Structure du comportement*. Paris: PUF, 1967.

_____. *Le Visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1979.

_____. *L' Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1996.

_____. *Merleau-Ponty na Sobornne : resumo de cursos*. Tradução Constança Marcondes César e Lucy Moreira César. Campinas: Papyrus, 1990.

_____. *O Cinema e a Nova Psicologia In A Idéia do Cinema*. Organização de J. L. Grünnewald. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. *O olho e o espírito*. 1ª ed. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Prefácio de Claude Lefort e posfácio de Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Tradução Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1990.

_____. *O visível e o invisível*. 4ª. ed. Tradução José Arthur Gianotti e Armando Mora de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1995.

_____. *Sens et non-sens*. 7ª. ed. Paris: Nagel, 1966.

_____. *Signes*. Paris: Gallimard, 1985.

MICHEL, H. *A obra de arte: Ensaio sobre a ontologia das obras*. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

MOURA, C. A. *Racionalidade e crise: Estudos de história da filosofia moderna e contemporânea*. São Paulo: Discurso Editorial e Editora UFPR, 2001.

MOUTINHO, L. D. *Razão e experiência. Ensaio sobre Merleau-Ponty*. 1ª. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

_____. *Sartre: Psicologia e fenomenologia*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MÜLLER, M. J. *Merleau-Ponty: acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

PANOFSKY, E. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. 1ª ed. Tradução por Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PINGAUD, B. *Merleau-Ponty, Sartre et la littérature*. In revue L'Arc, *Merleau-Ponty*, 46, Paris: 1971.

RICHIR, M.; TASSIN, E. (org.) *Merleau-Ponty phénoménologie et expériences*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 1992.

SARTRE, J.-P. *Que é a literatura?*. Tradução Carlos Felipe Moisés, São Paulo: Ática, 1989.

_____. *A imaginação*. Col. Os Pensadores. Tradução Luis Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *O imaginário*. Tradução Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

TASSINARI, A. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WILDE, O. *Intenções: quatro ensaios sobre estética*. Tradução e posfácio António M. Feijó. Lisboa: Cotovia, 1992.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. Tradução João Azenha Jr., 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.