

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA

**EXPRESSIVIDADE E RECRIAÇÃO: A PINTURA COMO NOVO
MODO DE VER O MUNDO**

LEANDRO JOSÉ DE SOUZA MARTINS

OURO PRETO

2010

LEANDRO JOSÉ DE SOUZA MARTINS

**EXPRESSIVIDADE E RECRIAÇÃO: A PINTURA COMO NOVO
MODO DE VER O MUNDO**

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto – IFAC/UFOP – para obtenção do título de Mestre em Estética e Filosofia da Arte, sob orientação do Prof. Dr. José Luiz Furtado.

OURO PRETO

2010

Ficha Catalográfica

Martins, Leandro José de Souza.

Expressividade e Recriação: a pintura como novo modo de ver o mundo

196 p.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP/IFAC, Ouro Preto, 2010.

1. Filosofia da Arte 2. Merleau-Ponty - Interpretação 3. Pintura 4. Percepção 5. Ontologia.

APROVAÇÃO DO ORIENTADOR

Pelo presente termo, fica depositado no Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC), da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), esta Dissertação de Mestrado, em laudas, de autoria do aluno Leandro José de Souza Martins, matriculado no programa de pós-graduação *stricto sensu*, Mestrado em Estética e Filosofia da Arte. O Referido trabalho traz como tema “Expressividade e Recriação: a pintura como novo modo de ver o mundo” e deverá ser avaliado para, atendendo aos requisitos exigidos pela instituição, ser aprovado por comissão competente, titulando como Mestre em Filosofia da Arte e Estética seu autor. Figura como orientador desta Dissertação o Professor Doutor José Luiz Furtado, que aceitou tal encargo e cuja assinatura segue abaixo, reconhecendo tal orientação e trabalho, bem como sua aprovação para ser apresentado e avaliado.

Ouro Preto, 15 de outubro de 2010.

Prof. Dr. José Luiz Furtado

Orientador

Leandro José de Souza Martins

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA: MESTRADO EM ESTÉTICA E FILOSOFIA DA
ARTE**

Dissertação intitulada “**Expressividade e Recriação: a pintura como novo modo de ver o mundo**”, de autoria do mestrando **Leandro José de Souza Martins**, apresentada à Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. José Luiz Furtado – Orientador- UFOP

Prof. Dr. José de Anchieta Corrêa

Prof. Dr. Sebastião Trogo

Ouro Preto, 29 de outubro de 2010

“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”.

Maurice Merleau-Ponty

Agradeço e dedico este trabalho:

A Deus, Inspiração à Verdade e ao Bem, e a Maria, Sede da Sabedoria;

A meus pais – José Antônio e Elizabeth – e irmãos – Magnus Fabiano e Larissa de Fátima – por sua presença em minha vida, enchendo-a de esperança e motivos maiores de viver e buscar a felicidade;

Ao Professor Doutor José Luiz Furtado, por sua orientação paciente e ajuda precisa;

Aos amigos, especialmente Pe. Luiz Carneiro, por sempre me acolher em amizade fraterna e Doutor Sebastião Trogo, mestre amigo de todas as horas.

RESUMO

Este trabalho procura contemplar as principais contribuições filosóficas de Merleau-Ponty acerca da pintura. Conforme se indicou no subtítulo, dissertaremos sobre a reflexão que Merleau-Ponty faz quanto à significação metafísica da experiência estética diante da pintura, sobretudo nos estudos que este mesmo autor fez sobre a obra de Paul Cézanne.

Segundo a hipótese desta pesquisa, a pintura exerce um fundamental papel nos processos da experiência humana. Ela é meio privilegiado para uma compreensão profunda e abrangente da percepção encarnada. Com Merleau-Ponty, adotando-se sua herança teórico-fenomenológica, o trabalho dará relevo ao reaprender a pensar a percepção e o corpo pela pintura, tomando nela um sentido transcendente.

Outrossim, o texto aborda em que medida a experiência estética de toda pintura, sobretudo da pintura de Cézanne, tem uma significação ontológico-metafísica. Uma vez determinada tal significação, apontar seus pressupostos e implicações, centralizados em uma nova forma de ver o Mundo.

Palavras-Chave

Filosofia da Arte – Merleau-Ponty – Pintura – Percepção – Cézanne – Ontologia.

RESUME

Cet article cherche à traiter les principales contributions philosophiques de Merleau-Ponty sur la peinture. Comme indiqué dans le sous-titre, nous discuterons sur la réflexion de Merleau-Ponty quant à question d'une éventuelle signification métaphysique de l'expérience esthétique en face de la peinture, en particulier dans les études que cet auteur fait sur le oeuvre de Paul Cézanne.

Selon l'hypothèse de cette recherche, la peinture exerce un rôle fondamental dans ce processus de l'expérience humaine. Elle est un moyen privilégié de compréhension profonde et globale de la perception incarnée dans le monde. Par Merleau-Ponty, avec adoption de son héritage théorique et phénoménologique, la recherche donnera un relief à réapprendre à penser à la perception et le corps par la peinture, il en prenant comme un sens transcendant.

Aussi, essaiera de répondre dans la mesure où l'expérience esthétique de la peinture, en particulier la peinture de Cézanne, a une signification ontologique, métaphysique et, une fois donné une telle importance, en soulignant que les hypothèses et les implications, centré sur une nouvelle façon de voir le monde.

Mots-clés

Philosophie de l'art – Merleau-Ponty – Peinture – Perception – Cézanne – Ontologie.

SUMARIO

Introdução	11
I. A recuperação fenomenológica da percepção	22
1.1 O retorno fenomenológico ao mundo da experiência.....	24
1.2 O mundo vivido: superação das dicotomias clássicas	32
1.3 A superação do pensamento de sobrevoo pela reflexão radical	39
1.4 O corpo e o mundo vivido	45
1.5 A pintura como desdobramento da percepção.....	50
1.6 Concluindo	54
II. Da percepção à pintura: o mundo e o exercício do pintor	60
2.1 Um paralelo pela pintura: Platão e Merleau-Ponty	63
2.2 A pintura moderna enquanto expressão	70
2.3. A interpelação filosófica da pintura	74
2.4 A expressão silenciosa da linguagem e sua configuração na pintura	81
2.5 A expressão do mundo em pintura pelo olhar do pintor.....	89
2.6 Concluindo	95
III. Da existência à pintura: em torno da interpretação merleau-pontiana de Cézanne	100
3.1 A expressão de uma vida na pintura.....	103
3.2 O (des) encontro com os Impressionistas	109
3.3 Uma nova expressão da pintura e do espaço pictórico.....	116
3.4 A visão prospectiva da natureza	126
3.5 Concluindo	131

IV. A expressividade ontológica da pintura segundo Merleau-Ponty	135
4.1 Visível e Invisível: compossibilidade que manifesta o Ser	137
4.2 A Expressão do Ser na pintura	145
4.3 A visão ontológico-estética do pintor	156
4.4 Concluindo	161
Para prosseguir o caminho...	163
Referências Bibliográficas	168
Apêndice	16980

ABREVIATURAS¹

OBRAS DE MAURICE MERLEAU-PONTY

C: Conversas – 1948

CHF: As ciências humanas e a Fenomenologia

DC: A Dúvida de Cézanne**

EPh: Éloge de la Philosophie*

LIVS: A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio**

MH: O Metafísico do Homem

OE: O Olho e o Espírito**

PhL: Sur la Phénoménologie du Langage

PhO: Le Philosophe et son Ombre *

PhP: Phénoménologie de la Perception*

PM: A Prosa do Mundo

PnP: Partout et nulle part*

PP: O primado da percepção e suas consequências filosóficas

SC: La Structure du Comportement*

VI: Le visible et l'invisible*

¹ Para as obras marcadas com *, quando nos foi possível, utilizamos a língua original, sendo nossa a responsabilidade pelas traduções. Ressaltamos que fizemos este trabalho por questões de aprendizado pessoal, não significando, em nenhum momento, recusa às traduções disponibilizadas em português. A referência completa se encontra *infra*, Referências Bibliográficas, p. 168.

As obras principais que utilizamos, designadas por **, são as disponíveis pela tradução de MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*: seguido de A linguagem direta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina G. G. Pereira. Prefácio de Claude Lefort e posfácio de Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

INTRODUÇÃO

O pensamento não pode ignorar sua história aparente, precisa encarar o problema da gênese de seu próprio sentido. É segundo o sentido e a estrutura intrínsecos que o mundo sensível é “mais velho” que o universo do pensamento, porque o primeiro é visível e relativamente contínuo e, o segundo, invisível e lacunar, não constitui, á primeira vista um todo, e só se tem sua verdade com a condição de se apoiar sobre as estruturas canônicas do outro. Se reconstituirmos a maneira pela qual nossas experiências dependem umas das outras segundo seu sentido mais próprio e se, para melhor revelarmos as relações essenciais de dependência, tentarmos rompê-las no pensamento, perceberemos que tudo o que para nós se chama pensamento exige essa distância de si, esta abertura inicial que constitui para nós campo de visão do futuro e do passado... Em todo caso, já que se trata aqui apenas de tomar um primeiro contato com nossas certezas naturais, não há dúvida de que elas repousam, no que respeita ao espírito e à verdade, sobre a primeira camada do mundo sensível, e que nossa segurança de estar na verdade é uma só com aquela de estar no mundo².

Pode parecer repetitivo um texto sobre o “pensamento estético” de Merleau-Ponty³, uma vez que a literatura acerca deste autor tem tomado grandes proporções nas últimas décadas. Entretanto, mais este esforço se justifica pelo pensamento merleau-pontyano ser uma constante perquirição. Ao sugerir uma forma de pensar que retoma a nossa experiência com o

² « La pensée ne peut ignorer son histoire apparente, il faut qu'elle se pose le problème de la genèse de son propre sens. C'est selon le sens et la structure intrinsèques que le monde sensible est “plus vieux” que l'univers de la pensée, parce que le premier est visible et relativement continu, et que le second, invisible et lacunaire, ne constitue à première vue un tout et n'a sa vérité qu'à condition de s'appuyer sur les structures canoniques de l'autre. Si l'on reconstitue la manière dont nos expériences dépendent les unes des autres selon leur sens le plus propre, et si, pour mieux mettre à nu les rapports de dépendance essentiels, on essaie de les rompre en pensée, on s'aperçoit que tout ce qui pour nous s'appelle pensée exige cette distance à soi, cette ouverture initiale que sont pour nous un champ de vision et un champ d'avenir et de passé... En tout cas, puisqu'il ne s'agit ici que de prendre une première vue de nos certitudes naturelles, il n'est pas douteux qu'elles reposent, en ce qui concerne l'esprit et la vérité, sur la première assise du monde sensible, et que notre assurance d'être dans la vérité ne fait qu'un avec celle d'être dans le monde » (VI, p. 27-28).

³ No dizer de Sartre e de Paul Ricoeur, foi o “maior de todos os fenomenólogos franceses”. Merleau-Ponty nasceu em Rochefort-Sur-Mer, no dia 14 de março de 1908 e estudou na Escola Normal Superior, em Paris. Formado em Filosofia e doutor em Letras em 1945 (quando nomeado mestre de conferências em Lyon), foi professor na Sorbonne (1949) e no Collège de France (depois de 1952). Seus trabalhos fazem parte de uma filosofia verdadeiramente inovadora: desenvolvem-se do movimento fenomenológico, cujo objetivo maior é descrever diretamente nossa experiência tais como são ou se apresentam a nós no mundo, percorrendo, também, as vias da ontologia e da estética. Para muitos, Merleau-Ponty está entre a Fenomenologia e o Existencialismo (uma “Filosofia da Existência”), deixando obras que testemunham esta relação de fronteira e mutualidade, dentre as quais: *La structure du comportement*, *Phénoménologie de la Perception*, *Signes*, *L'oeil et l'esprit*. Seu falecimento ocorreu repentinamente, vitimado por uma embolia, no dia 3 de maio de 1961, deixando inacabada a obra *Le visible et l'invisible*.

mundo, que centraliza esta experiência no que ela tem de espontâneo, pré-reflexivo, o filósofo francês propõe uma filosofia do inacabamento, da procura, tomando como núcleo a reflexão sobre o mundo percebido. Realiza um empreendimento que parece terminologicamente óbvio, sem o ser de fato: há um mundo a redescobrir! E este mundo é o da percepção, o mundo como nós o percebemos, como o vivemos, como nele estamos.

A pintura exerce um fundamental papel na experiência humana da percepção. Merleau-Ponty a tem como acesso privilegiado para uma “compreensão” profunda e abrangente do mundo vivido. O filósofo, adotando sua herança teórico-fenomenológica, refere que a experiência estética da pintura moderna tem uma significação ontológico-metafísica. Merleau-Ponty nos incita a “pensar” a percepção pela pintura para tomar por ela um sentido primeiro e transcendente. Seus pressupostos e implicações centralizam-se em reconstituir nossas experiências sensitivas como fonte da verdade e reaprendizado de ver o mundo.

Recriando o todo do mundo percebido, a pintura recria a percepção do fenômeno e a evidencia em si. Não basta copiar o objeto. É preciso recriar a percepção do fenômeno daquele objeto na sua espontaneidade, o movimento de experiência originária pela percepção. Merleau-Ponty ensina que a pintura interroga sobre o ser das coisas que são percebidas, retirando delas seu sentido, antes de qualquer sistematização lógico-racional⁴. A percepção, na pintura, capta a natureza em “estado nascente”, recriando nosso modo de percebê-la, em um movimento de busca do ser selvagem.

A pintura quer ser tão convincente quanto as coisas e não pensa poder nos atingir senão como elas: impondo a *nossos sentidos* um espetáculo irrecusável. Em princípio, ela se restabelece ao aparelho da percepção, considerado como um meio natural e dado de comunicação entre os humanos (*LIVS*, p. 77).

⁴ Cézanne, ao pintar uma maçã, queria, na verdade, pintar a sua amizade com Zola, o movimento que faz esta maçã atingir aos sentidos, sua expressão ao dar-se no mundo.

No momento em que expressa pela pintura, o pintor não impõe simplesmente sua bagagem cultural como uma válvula de escape. Ele é capaz de dar resposta, não apenas esboçar uma reação. A resposta não fica estagnada no estágio de simples reação. Como resposta a sua vida, a pintura é síntese de todo um modo de experimentar a realidade em sua facticidade, de expressar a experiência que nos coloca em contato com o mundo.

É certo, também, que possibilita uma leitura transcendente, indo além daquilo que já está dado. A pintura, portanto, não precisa ser efeito para nada: em si, no momento em que surge pelo pintor, encontra a razão e o sentido de uma existência. Partindo das mais variadas e simples ocasiões, quer ser livre de qualquer condicionamento, aberta a uma totalidade de significado, seja no quadro pintado, seja no quadro por alguém contemplado.

Sebastião Trogo escreve que pela visão fenomenológica do objeto estético, a obra de arte ganhou dimensões novas e o espectador tem, junto ao próprio quadro, méritos de criação e doação de sentido. Tanto quanto o pintor, o contemplador da obra também cria e só faz este exercício pelos moventes de inspiração proporcionados pela pintura mesma. Nas palavras de Trogo:

Criar é ensejar novas criações. É fornecer estruturas-coringa. A fenomenologia descobre que a obra de arte só se faz digna deste nome quando é visitada pelo objeto estético. E quem faz o objeto estético habitar a obra de arte é exclusivamente o espectador. O espectador é o demiurgo cuja presença põe a presença do objeto estético. E se se pergunta ao fenomenólogo em que consiste o objeto estético, ele dirá que é um “nada”, um “irreal”, um “imaginário”. O objeto estético tem uma existência furtiva que só dura enquanto dura o êxtase do espectador em união com a obra de arte (1972, p. 89).

Não há dúvida que, por tais razões, fenomenologicamente, vida e mundo não podem ser dissociados na pintura. Merleau-Ponty entende que ambos formam um só tecido. O pintor revela esta associação, este intercâmbio contínuo. Nas palavras do filósofo: “a obra não é feita

longe das coisas e em algum laboratório íntimo, cuja chave só o pintor e mais ninguém possuiria: olhando flores verdadeiras ou flores de papel, ele se reporta sempre a seu mundo, como se o princípio das equivalências pelas quais vai manifestá-lo estivesse desde sempre aí sepultado” (*LIVS*, p. 85).

Ao estabelecer toda uma reflexão sobre a pintura, Merleau-Ponty indicará que sua principal característica é enfatizar esta nossa pertença natural e necessária ao mundo, “o problema de saber de que modo é possível comunicar-se sem o amparo de uma natureza preestabelecida e à qual se abriam os sentidos de todos nós, de que maneira estamos entranhados no universal pelo que temos de mais pessoal (*LIVS*, p. 82). A imbricação da vida com o mundo está tão presente na pintura que, segundo Merleau-Ponty, o que o pintor mais expressa em sua obra não é uma cópia de um modelo, nem a representação conceitual: é a motivação de um estilo de existir, a expressão de uma “matriz de ideias”.

Uma matriz de novas ideias, de novos paradigmas podem ser encontrados na pintura, ainda que estes precisem ser “decifrados”, recolhidos na linguagem silenciosa ou tácita próprias da pintura. E Merleau-Ponty, de fato, insiste na ligação pintura-verdade, de modo que, na arte, esta relação seja desenvolvida na noção de sentido. O sentido, segundo a fenomenologia, é o caminho em busca originária do fundamento, daquele elemento de sustento sobre o qual se constrói o edifício das vivências e do conhecimento. E ele é sempre um devir, um buscar incessante que vai se fazendo como uma tarefa infinita.

A pintura, deste jeito, não é nem representação exata de uma realidade entendida como substrato em si perante o olhar do artista, nem a tradução fiel de uma idéia que do interior assedia o pintor. “O pintor pensa com a pintura”! Faz ver o que não se vê ordinariamente! Em cada pintura, há o nascimento de um novo e transcendente mundo!

A experiência estética da pintura abre uma possibilidade metafísica de ver o mundo e de redescobrir a centralidade de nossa percepção pela pintura, oferecendo uma metodologia que abra para a discussão e posteriores aprofundamentos. Veremos, com Merleau-Ponty, que o pintor sabe ver: sua percepção é abertura para algo diferente do mero visível e a pintura é sua expressão. Ela é uma maneira transcendente de ver as coisas, de ver como o pintor nos ensina, na maneira como nos convida a exercitar nossa percepção, nossa sensibilidade.

São esses os principais pontos de nossa pesquisa. O projeto original sofreu consideráveis modificações, mormente na escolha dos temas a serem desenvolvidos na pesquisa. Ainda que a visão deste trabalho queira aprofundar as noções de uma “Filosofia da Arte” proposta por Maurice Merleau-Ponty, quisemos revelar as intenções e influências que o mesmo recebeu permite abrir o campo da discussão: mais que pensar como ele, há um convite a retomar um caminho, e a correr o risco de pensar com Merleau-Ponty. Daí, a centralização de referências não tanto em comentaristas, mas na própria obra do autor, retiradas, quando possível, dos textos originais.

Toda reflexão aberta nesta pesquisa orienta-se, por isso, no modo de pensar fenomenológico-existencial de Merleau-Ponty. Um encômio das ideias deste autor poderá ser percebido em muitas partes, sobretudo ao retomar o que o pensador elaborou em sua filosofia sobre a obra de arte, especialmente a pintura.

Ou seja, nossas ponderações apresentam, seja enquanto *terminus a quo*, seja como *terminus ad quem*, o sentido ontológico da experiência fenomenológica da pintura trazida à filosofia por Merleau-Ponty como instrumento original e com autoridade para exercer um pensamento que não sobrevoa o mundo, mas que o assume como ponto de partida e local de nossas experiências.

Metodologicamente, dividimos o trabalho em capítulos. O primeiro inicia o leitor no campo da Fenomenologia e sua apropriação no pensamento de Merleau-Ponty. Em Merleau-Ponty, há uma possibilidade de entender a Fenomenologia como estilo de pensamento que está à procura do sentido do mundo, observando que a percepção do mundo e seu descrever é “procurar aquilo que de fato ele (o mundo) é para nós antes de qualquer tematização”⁵

A Fenomenologia é estilo, movimento, encontrado cada um na sua unidade e sentido, articulados espontaneamente na vida. Um constante recomeçar, carente de definições precisas, uma filosofia transcendental que põe entre parênteses para compreender as afirmações da atitude natural, na tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é⁶. Mais que uma corrente, é uma atitude, uma “postura contra todas as posturas. É um basta ao filosofar solene e cerimonioso que, na maioria das vezes, ganha em clareza mas perde em fecundidade” (TROGO, 1972, p. 89).

Dentro desta atitude, centramo-nos no conceito de percepção, largamente trabalhado pelo filósofo francês. Ao longo da História da Filosofia, a percepção foi tema importante, ainda que tenha sido relegada a segundo plano, sobretudo com Platão e os racionalistas. Na filosofia de Merleau-Ponty este tema é original e importante. Conforme o autor mesmo afirma, “nós estamos na verdade e a evidência é a ‘experiência da verdade’. Procurar a essência da percepção é declarar que a percepção não é presumida verdadeira, mas definida por nós como acesso à verdade”⁷.

Há, em Merleau-Ponty, nas suas considerações sobre a percepção, um elemento de entrecruzamento: ao mesmo tempo que se percebe, é percebido. Conforme nos relata em *Le*

⁵ « C’est chercher ce qu’il est en fait pour nous avant toute thématisation » (*PhP*, p. 16).

⁶ Conforme o autor, « il s’agit de décrire, et non pas d’expliquer ni d’analyser » (*PhP*, p. 8).

⁷ « Nous sommes dans la vérité et l’évidence est ‘l’expérience de la vérité’. Chercher l’essence de la perception, c’est déclarer que la perception est non pas présumée vraie, mais définie pour nous comme accès à la vérité » (*PhP*, p. 17).

visible et l'invisible, a percepção mostra uma tensão interna e não admite, em sua consideração, a dicotomia sujeito-objeto. Pela compreensão fenomenológica de intencionalidade, toda consciência é consciência de uma coisa e todo objeto o é para uma consciência. Não se oferece, assim, motivos para idealismos ou subjetivismos isolados. Há a existência! E esta relação, na qual sujeito e objeto se identificam, é indicada no entrecruzamento entre corpo-carne-mundo⁸, na crença inabalável que percebemos o mundo e *nele*, em seu íntimo, vivemos e nos constituímos.

Há pois de comum entre a percepção e o pensamento que ambos comportam um horizonte de futuro e um horizonte de passado e que ambos aparecem a si próprios como temporais embora não transcorram com a mesma rapidez nem no mesmo tempo. É preciso, pois, dizer que a cada momento nossas idéias exprimem, ao mesmo tempo que a verdade, nossa capacidade de atingi-la nesse momento (*PP*, p. 56).

A percepção originária faz entender como somos imersos no mundo, como ele é anterior a nós, maior que nós: os objetos nos percebem porque nos envolvem, e cada movimento que fazemos apenas manifesta uma das facetas do grande prisma que é o mundo. A relação corpo-mundo evidencia a interpenetração dos sentidos e do mundo na existência. Presumem um impensado, que precede o pensamento e que o constitui fundamentalmente como possível. Nas palavras de Merleau-Ponty, “é verdade que reencontramos o irrefletido, mas o irrefletido ao qual voltamos não é o que antecede a filosofia ou que antecede a reflexão; é o irrefletido compreendido e conquistado pela razão” (*PP*, p. 53).

Para realizar esta campanha, Merleau-Ponty retoma o ver como experiência originária e, ao mesmo tempo, entende que só na corporeidade a filosofia interpelará o mundo

⁸ Basta lembrar o conhecido argumento das mãos que se tocam: qual toca, qual é tocada? « Si ma main gauche touche ma main droite, et que je veuille soudain, par ma main droite, saisir le travail de ma main gauche en train de toucher, cette réflexion du corps sur lui-même avorte toujours au dernier moment: au moment où je sens ma gauche avec ma droite, je cesse dans la même mesure de toucher ma main droite de ma main gauche » (*VI*, p. 24).

verdadeiramente. A junção entre sujeito e objeto, bem como a superação de todo pensamento dicotômico acontecerão na corporeidade vida. A consideração do corpo próprio, naturalmente do mesmo estofado do mundo, supera as dicotomias do pensamento que, ora acentuam por demais o sujeito cognoscente, ora acentuam o objeto ou as relações com ele estabelecidas.

Após esta recordação dos principais elementos da filosofia merleau-pontyana, voltamos à pintura como expressão do olhar diferenciado e expressivo do pintor. O segundo capítulo da dissertação procura explicitar o entendimento merleau-pontyano sobre a pintura, suas implicações e referências à mesma em sua filosofia, o porquê Merleau-Ponty “centraliza” suas reflexões como “investigação fenomenológica” da e na pintura. A que pintura se refere o autor e, conseqüentemente, quais as finalidades deste “pensamento estético” tornam-se pontos de partida para a reflexão ora apresentada, a fim de contemplarmos o que se consideraria o estatuto ontológico da pintura no pensamento de Merleau-Ponty.

Merleau-Ponty volta-se para a pintura como “abertura para aquilo que a filosofia e a ciência deixaram de interrogar ou imaginaram ter respondido” (CHAUI, 2002, p.157). Uma vez que se distancia das experiências concretas, a ciência molda os objetos de modo genérico, abstrato, e desvincula a experiência humana da percepção. A filosofia, por não conseguir fundamentar mais as ciências, continua definindo o sujeito pelo “pensamento de sobrevoo”. Ao se direcionar para as expressões artísticas, Merleau-Ponty reabilita o sensível, reinaugura o pensamento pela ordem dos sentidos e, pelo corpo – como o do pintor o faz efetivamente – , reinstala nosso contato originário com o mundo em toda sua importância.

Em Cézanne, a pintura define o real na sua estrutura mais originária, no movimento mesmo em que há a percepção das mesmas no mundo. Nas palavras do Pintor: “Pintar não é copiar servilmente o objeto: é perceber a harmonia que se exprime nas diversas inter-relações da experiência vivida” (*apud* BARNES, 1993, p. 44). A obra de Cézanne está em busca deste

mundo, deste fenômeno originário anterior à elaboração da pintura. Não é nem representação exata de uma realidade entendida como substrato em si perante o olhar do artista, nem a tradução fiel de uma idéia que do interior assedia ao pintor. A cor, o traço, a pintura em si quer expressar o mundo com a mesma força que este tem na percepção originária.

O capítulo terceiro, por isso, trata da obra de Cézanne e das principais reflexões que Merleau-Ponty descreveu sobre a obra deste pintor. Toda a vida de Cézanne pode ser determinada pelo esforço contínuo de se enxergar como pintor, de lutar contra si mesmo na dúvida que sempre o assombrou. Cézanne é um artista cuja obra coincide com sua vida. Esta expressão não pode ser definida como mera semântica ou retórica: de fato, o pintor francês não fez outra coisa senão dedicar toda sua vida à pintura.

Cézanne observou e pensou o mundo para criar uma imagem. O pintor compreendeu que sua pintura deveria ter uma configuração nova ao ser expressão da natureza. Em uma carta dirigida a Louis Aurenche (25/1/1904), Cézanne descreve que sua realização pessoal na arte acontece como busca penosa de expressar a natureza. Segundo o próprio Cézanne:

(...) se a sensação forte da natureza – e, certamente, eu a tenho viva – é a base necessária de qualquer concepção da arte, e sobre a arte repousa a grandeza e a beleza da obra futura, o conhecimento dos meios de exprimir nossa emoção não é menos essencial, e só se adquire por uma experiência muito longa (CÉZANNE, 1992, p. 243).

Há, nesta palavra do pintor, uma acepção de “experiência” enquanto esforço contínuo e, também, enquanto aprimoramento⁹. Não há dúvida que a natureza é fonte de expressão. Mas nenhum artista seria capaz de relacioná-la em sua arte senão no contato profundo e respeitoso com a mesma. Ao mesmo tempo, conhecer as técnicas de expressar a emoção no contato com

⁹ Conforme comentário feito às *Correspondências* (1992, p. 197), Cézanne apropriou-se daquilo que Gustave Geffroy escrevera em sua obra *Le coeur et l'esprit*, lida pelo próprio Cézanne e por ele elogiada na Carta de 31/1/1895.

a natureza é imprescindível para um trabalho bem feito. Mas isso impele superar a pura imitação ou o Naturalismo das escolas

Assim, chegamos ao quarto capítulo. A pintura não imita o mundo: é um mundo próprio, retomado pelo pintor e tornado arte por ele. Para Merleau-Ponty, é preciso ir além do espaço e até mesmo da cor, para irmos ao encontro das coisas enquanto expressam o Ser, Ser Selvagem, “ambiente pré-espíritual sem o qual nada é pensável, nem mesmo o espírito, e pelo qual nos interpenetramos uns nos outros”¹⁰.

Os desenvolvimentos sucessivos do pensamento de Merleau-Ponty vão superando sempre a oscilação dicotômica da tradição ocidental, que ora está a favor do objeto, ora tende mais para o sujeito. Merleau-Ponty se encontra em favor do outro pólo do pensamento: a via ontológica, ao enfatizar o privilégio transcendente que a percepção do mundo em si possui. Com a pintura, o filósofo francês demonstra o reaprendizado de ver o mundo, característica da verdadeira filosofia. Não se deve olhar para o mundo, como a pintura sugere, como se olha desalentadamente: é preciso rearticular a atenção neste olhar primordial, que tanto confere sentido ao quadro que contempla, quanto doa significação ao mundo vivido, no qual encontramos a verdadeira expressão do Ser.

Sintetiza bem nosso propósito as palavras de Jean Lacoste (1986, p. 98;100):

O pensamento de Merleau-Ponty é provavelmente a primeira ontologia baseada na pintura e não contra ela (...) O pintor torna visíveis todos os aspectos do Ser, mesmo aqueles que, para o visível prosaico, são invisíveis. A pintura é uma “visão devoradora” (...) não imita a natureza no sentido em que esta seria um objeto já visível, com o qual a obra deveria assemelhar-se. O quadro exprime e converte em objeto o que, sem ele, permanece encerrado na vida de cada consciência: o eco que as coisas despertam em nosso corpo.

¹⁰ « L’essentiel, décrire l’Être vertical ou sauvage comme ce milieu pré-spirituel sans lequel rien n’est pensable, pas même l’esprit, et par lequel nous passons les uns dans les autres, et nous-mêmes en nous-mêmes pour avoir *notre* temps. C’est la philosophie seule qui le donne ». (VI, sep. 1959, p. 254).

Mais que ver as coisas, é preciso que sejamos levados por elas. Não basta olhar um quadro e admirar a beleza. O que Merleau-Ponty propõe é o resgate das mesmas intenções que fizeram o pintor transformar o mundo em que vivia, a sua própria existência em um quadro. O elemento da percepção e do mundo que a pintura resgata na sua própria capacidade de expressão. Assim como a linguagem comunica a seus integrantes o discurso e as idéias, toda pintura, em aspecto ontológico, convida a novas percepções do mundo, e comunica-as em sua linguagem de cores, cujo estrato primeiro se encontra no pintor e na sua ação de pintar. A pintura é expressão autêntica do Ser, e a atenção devida que orienta o olhar que a contempla faz-nos assistir ao espetáculo da “fissão do Ser”.

Cada um de nós deveria ser capaz de restabelecer, de reviver em sua existência o contato do pintor com seu mundo para ressignificar as relações que estabelecemos todos os dias no mundo. De certo modo, a pintura, em sua abordagem ontológica, obriga-nos a redefinir a nossa condição humana em seus aspectos mais originários, e, sobretudo, a dar uma nova significação enquanto tarefa para o mundo vivido. Afinal, Merleau-Ponty quer restabelecer, autenticamente, a expressão significante da pintura que é capaz de restituir o encontro do olhar com as coisas mesmas – sem instrumentalizá-las – como encontro autêntico e originário com o próprio Ser.

I. A RECUPERAÇÃO FENOMENOLÓGICA DA PERCEPÇÃO

A expressão pictural retoma e ultrapassa a colocação em forma do mundo que é começada na percepção (PM, p. 74)

No itinerário filosófico empreendido por Merleau-Ponty, a arte, sobretudo a pintura, exerce papel que está bem distante de ser considerado acessório ou exemplificador. Na verdade, o filósofo francês, ao abordar a pintura, rearticula os temas fundamentais de seu pensamento. Destaca, dentre tantos, a centralidade da percepção no mundo vivido, o privilégio concedido à visão e ao sensível pelo corpo próprio e a elaboração de uma ontologia que leva em conta o irrefletido, o impensado.

Ambicionando construir uma filosofia que atingisse concretamente o homem, o filósofo francês resgatou a importância da experiência humana da percepção. Para isso, Merleau-Ponty eleva à interrogação filosófica nosso contato primordial com o mundo. Quer que a filosofia – ou todo conhecimento humano – mesmo que tenha a abstração do conceito, não se desligue do mundo da vida e não substitua as experiências por meras construções artificiais.

Entende-se que o projeto do filósofo era a ambição de travar uma “teoria da Verdade”. Condição básica para esta teoria é reaprender a ver o mundo, levar em consideração o fato irrecusável que vivemos *no* mundo. Para tanto, desejou fazer de sua filosofia um reencontro com as verdades mais fundamentais da existência, que, entretanto, não são ponderadas¹¹. Em vista disso, Merleau-Ponty passa a questionar filosoficamente a sensibilidade e nosso contato

¹¹ «Nous pensions savoir ce que c’est que sentir, voir, entendre, et ces mots font maintenant problème. Nous sommes invités à revenir aux expériences mêmes qu’ils désignent pour les définir à nouveau. La notions classique de sensation, elle, n’était pas un concept e reflexion, mais un produit tardif de la pensée tournée vers les objets, le dernier terme de la représentation du monde, le plus éloigné de la source constitutive et pour cette raison le moins clair » (*PhP*, p. 33).

primordial com o mundo. A filosofia precisa saber o que é *o ver, o ouvir*, “entender” o mundo no qual estamos encarnados.

Recuperar estas verdades é fazer um (re) aprendizado do perceber o mundo como ele nos toca. A filosofia deve corresponder com a mesma força da experiência perceptiva. Não se trata apenas de explicar a experiência como fizeram tantas escolas filosóficas. Merleau-Ponty quer, na verdade, decifrar a experiência nela mesma, revelar o recinto da experiência sensível do mundo. E um ambiente privilegiado para esta experiência primordial para Merleau-Ponty é a arte, destacando a pintura.

Nas notas de *Le visible et l'invisible*, o filósofo escreve: “Meu ponto de vista: uma filosofia como uma obra de arte, um objeto que pode suscitar mais pensamentos que os que nele estão contidos”¹². Esta breve nota determina que o filósofo enxerga dinâmicas semelhantes entre a arte e a filosofia. A filosofia, como a obra de arte, deve reconsiderar o sensível e as questões pertinentes à visibilidade e ao belo; não poderá se desenvolver se não estiver pronta para assumir o papel primordial que a percepção e o visível possuem. Ao mesmo tempo, a elaboração da filosofia tal qual uma obra de arte e, especialmente, como tarefa para a verdade considera que é preciso (re) aprender a ver, (re) aprender a sentir, (re) aprender a ver o mundo.

Mediante o projeto de recuperação do sentido originário do mundo sensível, a filosofia merleau-pontyana encontra, na arte, propósitos filosóficos. Merleau-Ponty investiga a pintura, enquanto esta oferece um espetáculo aos olhos pela percepção. Conforme ressalta o filósofo: “a pintura quer ser tão convincente como as coisas e não pensa poder atingir-nos a não ser como elas: impondo a *nossos sentidos* um espetáculo irrecusável” (*LIVS*, p. 77)

¹² « Mon point de vue: une philosophie comme une oeuvre d'art, c'est un objet qui peut susciter plus de pensées que celles qui y sont 'contenues' ». (*VI*, p. 250).

Interagimos com as coisas como se elas disputassem um lugar em nossa visão. Tomando por base esta percepção natural, espontânea, que todos temos diante do mundo, os textos mais significativos de Merleau-Ponty em torno à arte ilustram suficientemente como a pintura se torna uma via de interpretação coerentemente filosófica, e, ao mesmo tempo, como se dispõe a ser uma chave de leitura central para o projeto ontológico empreendido por Merleau-Ponty.

Deste modo, a pintura moderna impende ao pensamento do filósofo interesses mais que estéticos. Merleau-Ponty, ao falar da pintura, dirige-se à percepção. A reflexão sobre a pintura está a serviço de questões da nova ontologia do sensível que Merleau-Ponty empreende. A pintura, em si, é tema subsidiário de outros, como a percepção e a expressão, servindo, primordialmente, para elaborá-los e esclarecê-los.

Focalizar a percepção a esta altura não é estabelecer todos os elementos referentes a ela no pensamento do autor francês. Procuramos subjugá-la com aquilo que se pode construir em uma “filosofia” sobre a pintura. Destacamos que, em Merleau-Ponty, a percepção é o primeiro elemento de uma tomada de consciência que se tornará obra, expressão artística de uma determinada forma de sentir o mundo.

1.1 O retorno fenomenológico ao mundo da experiência

Na *Phénoménologie de la Perception*, Merleau-Ponty considera a percepção um domínio privilegiado para a filosofia. De fato, o filósofo compreende a percepção como uma “via” pela qual o homem se abre ao mundo e pela qual o mundo se dá ao homem. Seria a primeira porta pela qual passa todo o estofo do conhecimento, das relações do homem com o mundo. Nas palavras de Merleau-Ponty, a percepção é o “fundo sobre o qual todos os atos se destacam e

ela é pressuposta por eles” (*PhP*, p. 11). Nas pegadas de Husserl, Merleau-Ponty reafirma a percepção como a primeira ligação entre homem e mundo e, conseqüentemente, a origem de todo processo de conhecimento.

A concepção de um pensar encarnado é uma grande contribuição promovida por Husserl quando este tratava, em seus últimos escritos, sobre o “mundo da vida”. O ponto de partida é a experiência humana¹³. O retorno à experiência do sujeito, aliado a um método de descrição dos fenômenos, são traços característicos e mais fundamentais da fenomenologia¹⁴. A valorização da experiência do mundo, do viver o mundo, já preconizada por Husserl, implica um tipo de reflexão que não seja uma construção meramente teorizada¹⁵.

Ao retomar o pensamento husserliano e retrazar suas linhas com uma interpretação original, Merleau-Ponty apresenta a Fenomenologia como um estudo que define as essências, repondo-as na existência. Em suas palavras, o propósito da fenomenologia é uma tentativa de compreender o homem e o mundo a partir da facticidade de um e de outro, “trazer à terra” uma forma de pensar nos faz participantes de uma filosofia que instaura sentido às coisas.

¹³ Em Ideen 2 (60d) 318, escreve Husserl: “En suma: la persona tiene, en el sentido más amplio, carácter típico, rasgos de carácter. Todo lo que una persona vivencia extiende el marco de sus predaciones, puede entrar de nuevo oscura o claramente en el recuerdo, afectar al yo, motivar acciones. Pero también sin ello determina la composición futura de las vivencias conforme a leyes de la innovación de apercepciones y asociaciones. La persona se forma por ‘*experiencia*’. Aquí el concepto de experiencia es sin duda distinto de aquel en el cual se habla, en contextos de validez, de fundamentación del conocimiento por experiencia, donde experiencia es un título para actos teóricamente fundantes, actos que dan un soporte de derecho a actos teóricos (actos del yo del captar perceptivo de objetos existentes o del captar recordativo, etc.). Naturalmente, *también toda experiencia semejante, toda percepción o recuerdo activo, etc., tiene sus repercusiones. Pero no menos toda percepción o recuerdo inactivo, e igual todo juzgar, valorar, querer. Todo repercute, pero no en todo respecto, sino en la limitación de su tipo*”. Disponível texto bilíngüe alemão-espanhol em <http://www.clafen.org/diccionariohusserl/es>. Grifos nossos.

¹⁴ O próprio Husserl não chegou a dar uma definição estrita de fenomenologia. Ao longo de seus trabalhos, muitas são as formas de compreender a fenomenologia. O que perpassa, entretanto, em todos os escritos, desde os de direta herança matemática aos mais transcendentais, é a investigação de uma forma de filosofia que permitisse edificar um pensamento não dissolúvel às influências do positivismo e do materialismo, nem pelas formas psicologizantes tão em voga no início do século XX. A contínua redefinição da fenomenologia é a procura irrequieta de fundamentar um pensamento que não deixasse de se considerar em si mesmo, enquanto apreensão de essências e conhecimento das mesmas.

¹⁵ Thévenaz (1966, p. 33), escrevia que a fenomenologia é uma ligação paradoxal de dois qualitativos que, aparentemente, não são inclusivos: o metódico e o tateante, que conjugam, em si, o dado importante que os “les fameux thèmes de la phénoménologie se nouent spontanément dans la vie”.

Se a Fenomenologia busca superar a crise das ciências modernas, ela deverá fazê-lo como um método que toma o mundo como já existente, que assume suas posições e as determina no pensamento para dar-lhe, na reflexão, um caráter significativo em busca de suas primeiras motivações, de suas origens. Sob a pena de Merleau-Ponty, a filosofia se coloca, na perspectiva de Husserl, como uma tarefa mediante a qual o filósofo procura “restaurar a certeza, restaurar a distinção entre o verdadeiro e o falso” (*CHF*, p. 21).

De fato, marcando com profundidade todo o pensamento filosófico, o método fenomenológico prescreveu a realização de uma crítica, sobretudo no campo do conhecimento, bem como a ideia de reforma nas bases epistemológicas. A perspectiva fenomenológica abre espaço para considerar, com atenção diferenciada, aquilo que aparece diante da experiência humana das coisas¹⁶. Nada aparece ou se manifesta em vão! É necessário considerar o estudo dos fenômenos, no sentido dos modos nos quais as coisas aparecem para nós na experiência intencional”.

O método fenomenológico é “a realização de uma crítica geral de tudo quanto parece se impuser a nós de maneira demasiado evidente. É a ideia de uma reforma de todos os saberes pela descoberta de seu fundamento único no sujeito seguro de si mesmo” [DEPRAZ (1999), 2007, p.11]. Em outros termos, apresenta-se como filosofia do sujeito em oposição às filosofias que se deixam nortear pela análise do discurso das diversas ciências e pela ideia de racionalidade que nelas se delinea.

¹⁶ Segundo De Waelhens (1958, p. 103s), a fenomenologia seria: « la poursuite et la réalisation d’une ambition plus ancienne qu’elle même: identifier la philosophie à l’explication de l’expérience humaine dans son ensemble... il ne serait peut-être pas téméraire de penser que la phénoménologie apparaîtra comme un tournant décisif de l’histoire de la philosophie et comme la forme de la pensée que doit marquer de son empreinte la philosophie contemporaine tout entière ».

No Prefácio à *PhP*¹⁷, Merleau-Ponty constata duas tendências no pensamento husserliano. A primeira evidencia que Husserl incita à superação da atitude natural, a saber, a “crença” primitiva que somos levados a ter do mundo, sem considerar as razões desta crença. Em outras palavras, Husserl preconiza a necessidade de suspender os pré-conceitos que limitam o mundo à condição de co-relativo das ciências naturais, ou de um mundo matematicamente determinado, sem saber suas razões ou fundamentos. “O próprio conhecimento não é nunca analisado, segundo a sua própria *estrutura fenomenal*, o que impede o desenvolvimento de uma investigação crítica sobre as condições essenciais em que se dá o conhecer fenomênico” (GALEFFI, 2000, p. 24).

A segunda tendência, por outro lado, explica que Husserl procura destacar o que permanece original e verdadeiro na atitude natural. Nas palavras de Merleau-Ponty, certezas do senso comum e da atitude natural são temas constantes da filosofia e, por conseguinte, “quando Husserl diz que a redução ultrapassa a atitude natural, é para logo acrescentar que essa ultrapassagem conserva ‘inteiro o mundo da atitude natural’”¹⁸. Husserl destaca que a prévia admissão do mundo pré-objetivo, a fé primordial, ou opinião originária precedem todo conhecimento conceitual que temos do mundo, “pressupostos de todo pensamento”. Husserl, assim, destaca a primordialidade do mundo: não quer afastá-lo do pensamento, mas enfatizar que o mundo tem (é) uma presença originária na qual existimos.

Merleau-Ponty entende que, na “reflexão radical” – que permite a tomada de consciência de nossa relação ao mundo, de fazer aparecer o mundo – a redução fenomenológica exerce

¹⁷ « C’est parce que nous sommes de part en part rapport au monde que la seule manière pour nous en apercevoir est de suspendre ce mouvement, de lui refuser notre complicité, (de le regarder *ohne mitzumachen*, dit souvent Husserl), ou encore de le mettre hors jeu. Non qu’on renonce aux certitudes du sens commun et de l’attitude naturelle, - elles sont au contraire le thème constant de la philosophie, - mais parce que, justement comme présupposés de toute pensée, elles «vont de soi», passent inaperçues, et que, pour les réveiller et pour les faire apparaître, nous avons à nous en abstenir un instant. » (*PhP*, p. 13-14).

¹⁸ « Quand Husserl dit que la réduction dépasse l’attitude naturelle, c’est pour ajouter aussitôt que de dépassement conserve ‘le monde entier de l’attitude naturelle’ ». (*PhO*, p. 204).

fundamentalmente, seu papel. A redução não é uma atitude que nos retira do mundo para uma consciência pura, como um empreendimento idealista; não é uma volta reflexiva a um âmbito interior, ao “homem interior” de Santo Agostinho, conforme o autor exemplifica. Ao contrário, a redução não deve ser senão como uma fórmula de uma filosofia existencial, que entende por “ultrapassar a atitude natural” considerar a mesma como pressuposto fundamental da redução. Merleau-Ponty entende que a redução problematiza o mundo sem destruí-lo, sem torná-lo objeto passivo de análises de um sujeito cognoscente absoluto.

A redução, portanto, só pode ser compreendida no interior das relações que se estabelecem com todas as coisas, no revelar do ser, do agir e do pensar que se encontram em situação. Merleau-Ponty afirma que não há modo de sair do mundo, de perder o contato com ele ou de substituir o mundo com todo seu estofado real por uma representação significativa dele. A redução, afirma-se mais uma vez, não pode prescindir-se do mundo, uma vez que em toda parte há sempre uma relação ao mundo por parte do sujeito e do objeto, uma relação recíproca, uma cumplicidade, conforme expressa o pensador. Pela redução, esta consciência de ser-no-mundo é revelada, mas de um modo surpreendente: a redução quer fazer despertar em nós o que de mais óbvio existe na relação com o mundo, mas o faz quando é suspende este movimento de pertença amiúde próxima com o mundo, recusando a cumplicidade que se tem com ele.

Conforme expressa Merleau-Ponty:

(...) não porque se renuncie às certezas do senso comum e da atitude natural – elas são, ao contrário, temas constantes da filosofia – mas porque, justamente como pressupostos de todo pensamento, elas são ‘evidentes’, passam despercebidas e porque, para revelá-las e para fazê-las aparecer, temos que nos abster delas um instante.¹⁹

¹⁹ « (...) non qu'on renonce aux certitudes du sens commun et de l'attitude naturelle, - elles sont au contraire le theme constant de la philosophie, - mais parce que, justement comme pré-supposés de toute pensée, elles «vont de soi», passent inaperçues, et que, pour les réveiller et pour les faire apparaître, nous avons à nous en abstenir un instant ». (*PhP*, p. 13-14).

Merleau-Ponty entende que a redução ultrapassa o mundo não para destituí-lo de significado, mas para conservá-lo, permitindo compreendê-lo. Ultrapassar a atitude natural não é tarefa de um sistema fechado e determinado em si, não é relevar a existência de um Eu puro conhecedor, absoluto e indiferente. É assumir o mundo nas suas motivações originárias, exercer o passo que fornecem conhecê-lo em seu ser primordial, em seu estado nascente.

De fato, para Merleau-Ponty, o que a redução faz é um “tomar distância” pela reflexão, de modo que esta distenda “os fios intencionais que nos ligam ao mundo para fazê-los aparecer”. A redução, assim, possibilita a reflexão a tomar o mundo como estranho e paradoxal, de modo a revelar seus elementos mais fundamentais e que passam despercebidos.

Quando Husserl diz que a redução ultrapassa a atitude natural, é para logo acrescentar que essa ultrapassagem conserva “inteiro o mundo da atitude natural”. A própria transcendência desse mundo deve conservar um sentido aos olhos da consciência “reduzida”, e a imanência transcendental não pode ser sua simples antítese.²⁰

A redução, no pensamento de Merleau-Ponty, é um distanciar do mundo que, paradoxalmente, assegura a impossibilidade de uma retirada total do mundo. Ver o mundo e apreendê-lo significa dar um passo para trás, sabendo que este mesmo passo aprofunda ainda mais a pertença ao mundo. Por isso, Merleau-Ponty afirma que o “maior ensinamento da redução é a impossibilidade de uma redução completa”. Ao colocar entre parênteses a crença no mundo, a redução precisa deste mesmo mundo para poder ser exercida, nunca será entendida como exercício de um Cogito Transcendental, Ego puro de uma consciência. A

²⁰ « Quand Husserl dit que la réduction dépasse l'attitude naturelle, c'est pour ajouter aussitôt que de dépassement conserve « le monde entier de l'attitude naturelle ». la transcendance même de ce monde doit garer un sens au regard de la conscience « réduite », et l'immanence transcendantale ne peut en être la simple antithèse ». (*PhO*, p. 204).

redução assevera a impossível distância do mundo e ensina sempre que o homem é “ser-no-mundo”, destinado ao mundo e só nele se compreendendo.

Não pode haver, segundo Merleau-Ponty um “pensamento que abarque todo o nosso pensamento”, uma redução feita a tal extremo que não tenha como seu substrato o mesmo mundo que quer reduzir. A “redução fenomenológica é a fórmula de uma filosofia existencial”, segundo Merleau-Ponty.

Merleau-Ponty acredita que esta prioridade do mundo – determinação crítica do saber que Husserl impõe pela fenomenologia – se faz pelo lema fenomenológico “às coisas mesmas!”²¹. O retorno ao mundo da experiência é o retorno ao mundo da vida, isto é, ao mundo no qual nós já vivemos sempre e que constitui o solo de toda operação de conhecimento e de toda determinação científica. (cf. *PhP*, p. 47-48) O retorno às coisas mesmas convida a exercitar o conhecimento a partir do mundo a nossa volta, dos questionamentos que brotam dele, na formação de um pensamento que se revigora na própria experiência deste mundo²².

“Às coisas mesmas” é uma formulação que restabelece o contato natural e originário com a realidade. É retomar o problema onde ele surge primeiramente, centralizando-o nesta doação ingênua da realidade que é anterior a toda sistematização científica. O imperativo em questão exige uma mudança de atitude nas investigações filosóficas e em qualquer outra, de modo a sublinhar o que antecede o discurso científico. “Voltar às coisas mesmas é recusar as argumentações doutrinárias e os sistemas autocoerentes em proveito de interrogações nativas suscitadas pelo mundo a nossa volta e das quais nossa viva reflexão se alimenta” [DEPRAZ (1999), 2007, p. 27].

²¹ O sentido do vocábulo “coisa” nesta expressão reforça esta perspectiva: não segue o vocábulo alemão *Ding*, cuja tradução se refere à coisa material, objeto, mas, sim, ao substantivo *Sache*, entendido como tema, problematização, questionamento. Refere-se, diretamente, àquilo que se apresenta ante a consciência (o fenômeno).

²² « Revenir aux choses mêmes, c’est revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance *parle* toujours » (*PhP*, p. 9).

Assim pensava Husserl: uma forma de fundamentar o conhecimento, não se atendo, evidentemente, a uma coisa particular ou provisória (à maneira dos cínicos), nem, tampouco, em argumentações dogmatizadas em sistemas positivados, (nos quais o fato se entende como dado bruto, acabado)²³. O retorno às coisas é método capaz da distinção entre o verdadeiro e o falso no contato direto do homem com o mundo e com a verdade que há nele. O que a fenomenologia procura desenvolver “consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico” (*PhP*, p. 1).

Da fenomenologia, portanto, especialmente do conhecimento que obteve ao estudar os *Inéditos* de Husserl, Merleau-Ponty reconduz a reflexão filosófica para que esta recupere o mundo sensível e a experiência perceptiva do mesmo. A valorização da experiência do mundo, do viver o mundo, já preconizada por Husserl, implica um tipo de reflexão que não seja uma construção meramente teorizada. É preciso que a reflexão tenha a mesma força do sentir, do ver, do ouvir as coisas, no momento que elas são percebidas nas mais diversas ocasiões.

A filosofia de Merleau-Ponty refunda a *necessidade* do projeto fenomenológico, e o faz em nome de uma radicalização do ideal kantiano de medir o saber pela experiência, investigando finalmente aquilo de que Husserl entrevia apenas o contorno, a inserção antepredicativa do sujeito em seu meio. Merleau-Ponty toma como fundamento o fato de que “a consciência se encontra sempre operando no mundo” e com base em tal reconhecimento, o foco da investigação deixa de ser a remissão da experiência a categorias ou atos constituintes para se tornar a descrição das situações em que o sujeito se encontra, caracterizando-se como explicitação de ao menos *parte* da infinidade de relações envolvida em cada vivência (FERRAZ, 2002, p. 237).

²³ Em *Ideen I*, §19, Husserl articula o “retorno às coisas mesmas” como uma atenção especial e séria ao que nos já é dado colocando isso como motivação do processo do conhecimento. Conforme suas palavras: Formular racional ou cientificamente juízos sobre coisas significa, porém, orientar-se pelas *coisas mesmas (Sachen selbst)*, isto é, voltar dos discursos e opiniões às coisas mesmas, interrogá-las na doação originária de si e pôr de lado todos os preconceitos estranhos a elas. [HUSSERL (1913), 2006, p. 61, grifos do original].

A fenomenologia, portanto, recupera em sua metodologia a facticidade existencial fenomenal humana. Toma o mundo como ponto de partida para considerar o fenômeno do comportamento e neles erige a percepção como contato primeiro com o mundo. Ao mesmo tempo, justifica o fundamento das ciências que tomam em consideração o sujeito. A reorientação fenomenológica afirma o desejo de encontrar a estrutura da ciência, repõe a importância e validade do pensamento filosófico e alarga a compreensão do mesmo²⁴.

O primeiro passo, portanto, deste modo de “filosofar existencial” reassume o mundo e as experiências vivenciais que todos os dias temos nele. Isso significa tornar filosóficos os dados que acontecem como fenômenos da percepção. Para Merleau-Ponty, “pensamos saber o que é sentir, ver, ouvir, e essas palavras representam problemas. Somos convidados a retornar às próprias experiências que elas designam para defini-las novamente”²⁵. Temos uma ideia do que são estes sentidos: é preciso, na filosofia, recuperar seu verdadeiro sentido, só possível na experiência concreta, em uma fenomenologia da percepção.

1.2 O mundo vivido: superação das dicotomias clássicas

No início de *VI*, Merleau-Ponty quer recuperar verdades óbvias como o olhar olha, o ouvido ouve, para ressaltar a fé perceptiva que temos no contato com o mundo.

²⁴ Müller (2001, p. 119), alerta que mesmo se propondo descrever a experiência primitiva, Husserl não outorgou autonomia significativa a essa experiência. “Na melhor das hipóteses, Husserl a considera o “trampolim” de onde se projeta nossa vida intencional. Isso quer dizer que, ainda que seja verdade que nossa vida intencional tenha origem naquela experiência, é tão somente por meio de nossa vida intencional que tal experiência se apresenta como origem. Merleau-Ponty identifica aqui um certo ‘estabismo’ da reflexão husserliana, porquanto não abre mão de subordinar o originário àquilo que o poderia explicar, mesmo sendo a explicação daquele um empreendimento derivado”.

²⁵ « Nous pensions savoir ce que c’est que sentir, voir, entendre, et ces mots font maintenant problème. Nous sommes invités à revenir aux expériences mêmes qu’ils désignent pour les définir à nouveau » (*PhP*, p. 33).

Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos: as fórmulas de tal gênero exprimem uma fé que é comum ao homem natural e ao filósofo, desde que abra os olhos; elas reenviam a um patamar profundo de “opiniões” mudas, implicadas em nossa vida. Mas esta fé tem algo de estranho, que, se procuramos articulá-la em teses ou enunciados, se perguntamos o que é este *nós*, o que é este *ver* e o que é esta *coisa* ou este *mundo*, entramos em um labirinto de dificuldades e contradições²⁶.

O mundo vivido, aparentemente evidente para nós, uma vez tornado reflexão, é revisto e redefinido incessantemente. Este modo de reaprender a ver o mundo revela a filosofia como instrumento para ultrapassar o mundo, sem quebrar os vínculos com ele. O mundo é tema de reflexão quando o filósofo questiona a *fé perceptiva*, ou seja, quando se recuperam verdades óbvias como o olhar que olha, o ouvido que ouve. A filosofia precisa retomar a percepção para ressaltar esta *fé perceptiva* que temos no contato com o mundo.

O projeto de Merleau-Ponty retoma o homem concreto enquanto ele é ao mesmo tempo inscrito na espessura do mundo, tributário de seus acontecimentos. Merleau-Ponty retoma o homem encarnado na vida e na história, capaz de virar-se para este mundo para pensá-lo, capaz de liberdade. Semelhante projeto ultrapassa necessariamente um questionamento simétrico do idealismo e do realismo, filosofias que retomam a situação do homem de modo unilateral, “quer ele seja concebido como a condição do aparecer do mundo, quer como inserido nele segundo relações de causalidade” (BARBARAS, 1996, p. 340).

Para tanto, Merleau-Ponty segue uma metodologia filosófica que quer superar as velhas dicotomias do pensamento ocidental. Propõe, para tanto, uma nova forma de pensar, uma nova ontologia, conforme expressava em *VI*, realizada como uma descrição do mistério

²⁶ « Nous voyons les choses mêmes, le monde est cela que nous voyons: des formules de ce genre expriment une foi qui est commune à l’homme naturel et au philosophe dès qu’il ouvre les yeux, elles renvoient à une assise profonde d’“opinions” muettes impliquées dans notre vie. Mais cette foi a ceci d’étrange que, si l’on cherche à l’articuler en thèse ou énoncé, si l’on se demande ce que c’est que *nous*, ce que c’est que *voir* et ce que c’est que *chose* ou *monde*, on entre dans un labyrinthe de difficultés et de contradictions » (*VI*, p. 17).

expressivo dado pela percepção, inerente nas experiências originárias que se articulam em torno de todas as coisas.

O que seria descrever o mistério da expressão? Segundo uma fenomenologia da percepção, seria reconsiderar nosso contato com o mundo pelo corpo, ter em conta que nossas experiências espontâneas com as coisas, com os outros, instituem, por si mesmas, significações novas. As experiências instituem fenômenos²⁷. A experiência perceptiva restabelece nosso contato com o mundo e somente por ela, os fenômenos passam a existir e ter sentido para nós.

O mundo percebido e talvez mesmo o do pensamento é feito de tal maneira que não se pode colocar nele o que quer que seja que não assuma logo sentido nos termos de uma linguagem da qual nos tornamos depositários, mas que é tarefa tanto quanto herança. Basta que, no pleno das coisas, cuidemos de certos ecos, certas fissuras – e desde que vivemos, nós o fazemos – para fazer vir ao mundo aquilo mesmo que lhe é mais estranho: *um sentido*, uma incitação irmã das que nos arrastam para o presente ou o futuro ou o passado, para o ser e o não ser... (PM, p. 74)

A percepção é o fundo primordial em que surge todo o sentido, toda presença, o valor de qualquer objeto. Segundo afirma Moutinho (2004, p. 269), “a percepção não está em parte alguma, como uma coisa, senão ela não poderia fazer as coisas existirem para ela, a percepção é apenas pensamento de perceber”. A verdade, a significação primeira, o sentido existente nas próprias coisas, obrigam, a quem os quer conhecer, uma descrição sensível de suas estruturas, isto é, uma descrição não do tipo idealista ou clássica, mas uma descrição que alcance a região do movimento e das atividades da existência mesma, da própria vida.

²⁷ Os fenômenos não são um domínio em separado, o qual podemos tão somente representar. Eles não estão apartados de nossa vida, constituindo antes o “excesso” que as diversas partes de nossa experiência podem engendrar, embora a nenhuma delas possamos reduzi-lo. Razão pela qual, apoiando-se nos experimentos da lingüística, da moderna fisiologia e da psicologia da forma, Merleau-Ponty dedica-se a investigar os desdobramentos constitutivos de nossa experiência, e a maneira como eles introduzem esses excessos. Mais do que descrever, importa para Merleau-Ponty restituir à experiência seu poder criador (MÜLLER, 2001, p. 23).

Conforme expressa o Prefácio da *PhP*, não se deve considerar intelectualmente a percepção. Isto seria tomá-la como a captação de uma consciência distante das coisas, apreendendo-as como meros objetos. A percepção deve ser considerada como o “fundo”, a fonte primordial que faz surgir um mundo tal qual aprece no cotidiano da existência, como o mundo nos toca e nos constitui²⁸.

A percepção não pode ser apenas um meio instrumental²⁹, diferente do sujeito que percebe ou do objeto percebido. Superando esta dicotomia, a percepção se torna manifestação de um conhecimento iniciado e terminado nas sensações. Segundo Merleau-Ponty, na percepção do mundo, o conhecimento aparece sempre em um horizonte de sentido. Não há nem uma associação dos sentidos – perspectiva intelectualista – nem uma mera impressão/apreensão dos dados sensíveis – conforme o viés empirista. Em Merleau-Ponty, a percepção é feita de momentos que conciliam as coisas sem as tomar separadamente, mas em um todo. E a percepção deste todo invoca, em si mesma, o mesmo movimento da percepção originária³⁰: percebe coisas, objetos, mas, sobretudo, percebe também as relações entre eles, o “vazio entre as coisas” e que as tornam co-presentes em determinado ambiente.

²⁸ O sentir introduz-nos de imediato num domínio que dá acesso a todo um universo pré-objectivo, pré-pessoal, que estabelece, como diz nosso autor na *PhP*, “a comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós [...] o sentir é o tecido intencional que o esforço de conhecimento procurará decompor”, ou seja, o sentir é uma “comunicação com o mundo, mais velho que o pensamento” (CASTRO, 2008, p. 183).

²⁹ Nas palavras do filósofo, “le sensible est ce qu’on saisit avec les sens, mais nous savons maintenant que cet “avec” n’est pas simplement instrumentalm que l’appareil sensoriel n’est pas un conducteur” (*PhP*, p. 33). Quando se procura uma definição “objetiva” da sensação, a ciência não pode simplesmente considerá-la um estímulo físico, tomando o aparelho sensorial como transmissor. Na sensação, o mundo objetivo “confia” aos órgãos sensoriais como que mensagens que devem ser percebidas e, sobretudo, decifradas, a fim de reproduzir o “texto original”. Para Merleau-Ponty, “le visible est ce qu’on saisit avec les yeux, le sensible est ce qu’on saisit par les sens” – grifos originais (*PhP*, p. 29) – porque há “uma correspondência pontual e uma conexão constante entre o estímulo e a percepção elementar”. Tal correspondência não permite mais entender o “sensível” como efeito imediato de um estímulo externo: ele é, também, a construção de um sentido, já está “revestido de sentido” e toda sensibilidade será um verdadeiro “processo vital”, conforme Weizsacker afirmara: “l’expérience sensible est un processus vital, aussi bien que la procréation, la respiration ou la croissance” (*PhP*, p. 32).

³⁰ « Il n’y a pas des données indifférentes que se mettent à former ensemble une chose parce que des contigüités ou des ressemblances de fait les associent ; c’est au contraire parce que nous percevons un ensemble comme chose que l’attitude analytique peut y discerner ensuite des ressemblances ou des contigüités. Ceci ne veut pas dire seulement que sans la perception du tout nous ne songerions pas à remarquer la ressemblance ou la contigüité de ses éléments, mais à la lettre qu’ils na feraient pas partie du même monde et qu’elles n’existeraient pas du tout » (*PhP*, p. 39).

Se a percepção não pode ser uma associação intelectual de dados, ela tampouco pode ser experimentação de infindas coisas, de impressões tornadas presentes por um movimento de recordação, de recapitulação. Não se pode supor, portanto, em torno da percepção, um meio onde estejam prontas e totalmente adquiridas noções e explicitações dos objetos. “Perceber não é recordar-se”, a “unidade da coisa na percepção não é construída por associação”.

Na verdade, segundo as palavras do filósofo, a percepção é “ver jorrar de uma constelação de dados um sentido imanente sem o qual nenhum apelo às recordações seria possível”³¹; ela é “condição da associação” e, não escondendo o mundo humano no qual toda a vida se passa, tem como função essencial fundar ou inaugurar o conhecimento³².

Em suma, o filósofo francês não quer entender a experiência do mundo como o intelectualismo, nem quer refletir aos moldes empiristas. Para Merleau-Ponty, a experiência perceptiva é via para a qual nos dirigimos, “para que nos abra ao que não é nós”, para que se conheça o sentido e verdade dos fenômenos como se dão a nós a todo momento.

Assim, haveria que se dar espaço para repensar toda a construção do pensamento ocidental em torno da noção “consciência” e sua centralização cambiante em dois extremos: o racionalismo ou o empirismo. Pois, por estes, a consciência perde seja pela não conexão interna entre objeto e ato, que o empirismo não contempla, seja pela não atenção às contingências de pensar, improváveis no racionalismo³³. E este espaço é aquele que, conforme expressa Merleau-Ponty, possibilita entrever a consciência “*em vias de apreender*”³⁴, no seu processo

³¹ « C’est voir jaillir d’une constellation de données un sens immanent sans lequel aucun appel aux souvenirs n’est possible » (*PhP*, p. 46)

³² « (...) sa fonction essentielle qui est de fonder ou d’inaugurer la connaissance » (*PhP*, p. 40).

³³ « Ce qui manquait à l’empirisme, c’était la connexion interne de l’objet et de l’acte qu’il déclenche. Ce qui manque à l’intellectualisme c’est la contingence des occasions de penser ». (*PhP*, p. 52).

³⁴ « La conscience *en train d’apprendre* » (*PhP*, p. 52). Grifo do original.

de apreensão, em “presença de sua vida irrefletida nas coisas e despertá-la para sua própria história que ela esquecia”³⁵.

Primeiramente, o racionalismo cartesiano precisa ser superado. Conforme Merleau-Ponty, o intelectualismo substitui a percepção por uma significação dela, por uma reflexão³⁶. Mesmo que haja um reconhecimento do corpo e, por meio dele, do mundo sensível, o intelectualismo pressupõe, primeiramente, o plano do espírito, do pensamento. Logo, o plano “sensível” é tratado secundariamente, já que importa uma atividade de inspeção intelectual do mundo, tornando-o representação conceitual. A percepção de todas as coisas é substituída por uma representação: as experiências são meros canais, são acessórias. A subjetividade possui a capacidade de representar o que é necessário e verdadeiro, é dotada de um poder de representação, garante do conhecimento necessário e verdadeiro do mundo.

Nas palavras de Merleau-Ponty, “a percepção torna-se uma ‘interpretação’ dos signos que a sensibilidade fornece conforme os *estímulos* corporais, uma ‘hipótese’ que o espírito forma para ‘explicar-se suas impressões’”³⁷. Ou seja, o que interessa ao intelectualismo é a atividade lógica que conclui, pelo pensamento, qualquer relação com o mundo. Não explica, portanto, a percepção, o próprio ato de perceber, mas elabora uma explicação representativa racionalmente mediada.

O empirismo, por sua vez, também precisa de novas considerações. Há de se lembrar que a restituição da percepção na experiência do mundo não é um mero consentimento ao empirismo. Por isso, considera a experiência como passividade receptiva e resposta sensorial

³⁵ « En présence de sa vie irréléchiée dans les choses et l’éveiller à sa propre histoire qu’elle oubliait ». (*PhP*, p. 60).

³⁶ « L’intellectualisme se proposait bien de découvrir par réflexion la structure de la perception, au lieu de l’expliquer par le jeu combiné des forces associatives et de l’attention, mais son regard sur la perception n’est pas encore direct » (*PhP*, p. 56).

³⁷ « La perception devient une ‘interprétation’ des signes que la sensibilité fournit conformément aux stimuli corporels, une ‘hypothèse’, que l’esprit fait pour ‘s’expliquer ses impressions’ » (*PhP*, p. 58).

a dados externos do mundo. Para esta forma de pensar, o mundo também é representado em nossa subjetividade, uma vez que já é por si mesmo determinado. O mundo, assim, independe do que se possa dele perceber ou falar.

A elaboração filosófica deve superar a visão sensualista da percepção, bem como os aspectos psicológicos da mesma. Na linha da fenomenologia, em sua noção de *intencionalidade* – palavra ainda não esgotada, pela qual se compreende que não há a dicotomia entre sujeito e objeto –, Merleau-Ponty desenvolve a percepção como a interação concomitante de pensar e sentir, de razão e percepção.

Com tal constatação, Merleau-Ponty provoca toda a tradição filosófica, e, com as intuições da fenomenologia de Husserl, em seu conceito de redução, o filósofo coloca a percepção como primeiro e fundamental elemento para a verdade. De fato, a percepção traz em si a constatação da essência das coisas e do mundo, de forma não tematizada, mas junto da experiência de nós mesmos. Citando Husserl, Merleau-Ponty propõe a experiência como um meio direto de ter acesso ao que designa o homem, as coisas, o mundo, buscando algo na sua expressão e na experiência que cada um faz dela.

Destarte, a filosofia deve questionar seus conceitos fundamentais, baseados nos dualismos clássicos, que fazem uma “interpretação” do mundo. Neste questionamento, a filosofia dá a si um novo ponto de partida: a compreensão de suas origens mais fundamentais, mais primeiras. Em outros termos, a filosofia recoloca a questão do mundo para considerá-lo na experiência direta que temos dele, anterior a qualquer tematização.

1.3 A superação do pensamento de sobrevoo pela reflexão radical

Há um esforço evidente nas obras de Merleau-Ponty para a superação de certa destituição de significados do mundo vivido operada pelo pensamento científico clássico. Em Merleau-Ponty, a percepção ganha um caráter de fluidez sensível que reabilita a vitalidade e a validade do mundo. A consequência disso é uma crítica que não é necessariamente uma negação da ciência, mas de toda forma de dogmatismo científico.

O único modo possível de resguardar o fenômeno original do mundo em sua manifestação e em sua “apreensão” pela consciência é descrevê-lo, ou, abordar este modo que as coisas se apresentam pelo corpo próprio. Descrever como método fenomenológico é “dizer” aquilo que se “vê”, é expor minuciosamente o evento ou a situação que constitui um fenômeno, pois “o real está a se descrever, não a se construir ou constituir”³⁸.

Para Merleau-Ponty, os atos de analisar ou explicar não tomam o fenômeno na sua perspectiva natural, ou seja, no momento de sua “manifestação”, e, em nome de uma postura mais *para* o sujeito que *do* sujeito. Não se apresenta a forma que este fenômeno chega e se apresenta à consciência. Tanto na análise, quanto na explicação, o que se mostra como o analisado ou explicado se vê em uma posição de instrumento, e o que mais interessa são os procedimentos subjetivos que tanto executam a explicação ou a análise, quanto os termos a serem compreendidos por um terceiro.

Compete à filosofia, por conseguinte, considerar que todo o mundo e sua significação existencial-ontológica se dão por uma descrição do vivido, pelo sentido dado ao mundo pelo corpo. Não há como fugir do reconhecimento do mundo como pressuposto fundamental da

³⁸ «Le réel est à décrire, et non pas à construire ou à constituer». (*PhP*, p. 10).

existência, como experiência primeira. Todos os outros saberes são expressões segundas, relativas e condicionadas. “A ciência – afirma Merleau-Ponty – não tem nem terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pelas simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele.”³⁹

Não caberá, portanto, ao pensamento sistematizado, como o das ciências, a compreensão originária da percepção. A ciência só pode ser considerada uma forma de tradução, ou uma “expressão segunda”, pois a ciência só pode determinar uma aparência da subjetividade e não possui, em si, o mesmo sentido de ser que o mundo percebido tem, uma vez que ela é uma determinação ou uma explicação dele. Nas palavras de Merleau-Ponty, a ciência “introduz sensações que são coisas ali onde a experiência mostra que já existem conjuntos significativos, ela sujeita o universo fenomenal a categorias que só são exigidas no universo da ciência”⁴⁰. Trata-se de um pensamento que sobrevoa o objeto e leva em conta uma estéril relação de causalidade, sem estabelecer uma relação que transforma o mundo em conceito ou em ideia.⁴¹

Mas por qual meio seria possível esta consideração primeira do mundo? A trajetória merleau-pontyana retomará a redução fenomenológica como recurso imprescindível para determinar a experiência do conhecimento humano, antes de tematizá-lo por meio de uma consciência idealista e que não retoma o mundo na sua primordialidade. Merleau-Ponty, portanto, adotando o expediente da redução fenomenológica, aprofunda nossa pertença natural ao mundo e suspende esta verdade primeira para fazer o conhecimento alcançar o “irrefletido”, a

³⁹ « La science n’a pas et n’aura jamais Le même sens d’être que le monde perçu pour la simple raison qu’elle en est une détermination ou une explication » (*PhP*, p. 9).

⁴⁰ « (...) la science ne réussit à construire qu’un semblant de subjectivité : elle introduit des sensations qui sont des choses, là où l’expérience montre qu’il y a déjà des ensembles significatifs, elle assujettit l’univers phénoménal à des catégories que ne s’entendent que de l’univers de la science » (*PhP*, p. 18).

⁴¹ « La philosophie n’est pas science, parce que la science croit pouvoir survoler son objet, tient pour acquise la corrélation du savoir et de l’être, alors que la philosophie est l’ensemble des questions où celui qui questionne est lui-même mis en cause par la question ». (*VI*, p. 46-47).

situação inicial, permanente e final de toda relação que podemos estabelecer no mundo, seja com objetos, seja com os outros.

A redução só se compreende verdadeiramente para Merleau-Ponty se for pensada como uma admiração diante do mundo. “A melhor fórmula da redução é, sem dúvida, aquela oferecida por Eugen Fink, o assistente de Husserl, quando falava de uma ‘admiração’ diante do mundo”⁴². A redução permite compreender que toda relação no mundo acontece reciprocamente, de modo intencional, como postulava Husserl. Ou seja, a redução mostra que a consciência é sempre consciência de algo, e, exercida assim, mostra o mundo tal qual ele é antes de uma significação intelectualizada que a consciência é capaz de produzir. Para Merleau-Ponty, a redução oferece o mundo antes de qualquer tematização, explicita um saber originário do mundo e do real antes de nossa “consciência” deles.

Pensar é uma experiência que carrega em si mesma uma anterioridade. Esta anterioridade, este impensado que surge espontaneamente, e que só em seguida é tematizado na consciência, passa pelos umbrais da percepção. Há, pois um mundo anterior à investigação científica e filosófica que, ao ser considerado, exprime este pré-reflexivo não manifesto claramente por um ato de vontade ou razão, mas que é provocação para o mesmo.

Ora, pensar para Merleau-Ponty é reafirmar a importância deste universo pré-reflexivo. Nossas experiências constituem a fonte de todo o conhecimento, sendo este adquirido no próprio mundo, um mundo que existe ao nosso redor e que só passa a existir efetivamente para nós quando lhe atribuímos um sentido. De acordo com Merleau-Ponty, tudo o que teoricamente se afirma a respeito, por exemplo, da sensação tem sido uma construção acerca dela, e não a descrição dos fenômenos tal como eles ocorrem. É preciso retomar a verdade de

⁴² « La meilleure formule de la réduction est sans doute celle qu'en donnait Eugen Fink, l'assistant de Husserl, quand il parlait d'un «étonnement» devant le monde » (*PhP*, p. 14).

retomar a origem do pensamento e de toda a percepção no coração mesmo de nossas experiências mais primeiras no mundo que a razão não criou.

Conforme o filósofo indica, é necessária uma forma de pensar filosoficamente cujo primeiro ato seria retornar ao mundo vivido aquém do mundo objetivo, restituindo às coisas e ao próprio pensamento, sua fisionomia concreta. É preciso criar um campo fenomenal, no qual, um novo gênero de pensamento se desdobra alheio ao prejuízo do mundo trazido pelas formas de pensar da representação. Pelo campo fenomenal, o pensamento não seria mais uma subjetividade transcendental, ou uma associação passiva do mundo. Por ele, a reflexão se encontra como algo que se conhece de dentro, “como reflexão sobre um irrefletido”, cuja experiência antecipa toda filosofia. Conforme Merleau-Ponty determina:

O primeiro ato filosófico seria retornar ao mundo vivido aquém do mundo objetivo, já que é nele que poderemos compreender tanto o direito como os limites do mundo objetivo, restituir à coisa sua fisionomia concreta, aos organismos sua maneira própria de tratar o mundo, à subjetividade sua inerência histórica, reencontrar os fenômenos, a camada de experiência viva através da qual primeiramente o outro e as coisas nos são dados (...) ⁴³

Será tarefa da reflexão radical – que procura compreender-se a si mesma e recoloca a atitude de verificação das operações reflexivas, de modo que a reflexão surja como uma das possibilidades de ser do sujeito – reencontrar a experiência irrefletida do mundo, o impensado. ⁴⁴

O impensado consiste naquilo que faz pensar, que dá ao pensamento sua existência primeira.

Interpretando as palavras de Merleau-Ponty, o impensado é, ao mesmo tempo, o que se

⁴³ « Le premier acte philosophique serait donc de revenir au monde vécu en deçà du monde objectif, puisque c'est en lui que nous pourrions comprendre le droit comme les limites du monde objectif, de rendre à la chose sa physionomie concrète, aux organismes leur manière propre de traiter le monde, à la subjectivité son inhérence historique, de retrouver les phénomènes, la couche nous sont d'abord donnés » (*PhP*, p. 83-84).

⁴⁴ « La tâche d'une réflexion radicale, c'est-à-dire de celle qui veut se comprendre elle-même, consiste, d'une manière paradoxale, à retrouver l'expérience irrefléchie du monde, pour replacer en elle l'attitude de vérification et les opérations la réflexion comme une des possibilités de mon être » (*PhP*, p. 288).

deixou de dizer, o que poderia ter sido pensado, a ausência de uma determinada expressão (vértice negativo, conforme o prefixo latino *in-*), e aquilo que continua a ser dito, quer ser revelado, o que deu razão para se pensar e dizer. Como o fundamento de uma construção, em vértice positivo, impensado é o que incita o processo do pensamento, estimula a razão e dá a ele alcance para uma consciência.

Quando se trata do pensar, escreve mais ou menos Heidegger, maior é o trabalho feito, - que não coincide nulamente com a extensão e o número de escritos, - mais rico é, neste trabalho, o impensado, quer dizer, aquilo pelo que este trabalho e só por ele, vem até nós como jamais pensado ainda. Quando Husserl termine sua vida, há um impensado de Husserl, que é muito próprio de si, e que, no entanto, abre sobre outra coisa. Pensar não é possuir objetos de pensamentos, é circunscrever por eles um domínio para pensar, que nós não pensamos ainda.⁴⁵

O “irrefletido” não pode ser associado, de modo reducionista, àquilo que seria o “irracional”. “Impensado”, “irrefletido” são ocasiões para a razão, são seu fundamento, não o seu antagonista⁴⁶. Anterior a qualquer sistematização, a qualquer pensamento elaborado, vem o que nós somos, o modo corpóreo como nos entregamos ao mundo e como este se nos entrega⁴⁷.

⁴⁵ « Quand il s’agit du penser, écrit à peu près Heidegger, plus grand est l’ouvrage fait, - qui ne coïncide nullement avec l’étendue et le nombre des écrits, - plus riche est, dans cet ouvrage, l’impensé, c’est-à-dire ce qui, à travers cet ouvrage et par lui seul, vient vers nous comme jamais encore pensé » Quand Husserl termine sa vie, il y a un impensé de Husserl, qui est bel et bien à lui, et qui pourtant ouvre sur autre chose. Penser n’est pas posséder des objets de pensée, c’est circonscrire par eux un domaine à penser, que nous ne pensons donc pas encore. » [*PhO*, p. 200).

⁴⁶, « La réflexion ne se retire pas du monde vers l’unité de la conscience comme fondement du monde, elle prend recul pour voir jaillir les transcendances, elle distend les fils intentionnels que nous relient au monde par les faire paraître, elle seule est conscience du monde parce qu’elle le révèle comme étrange et paradoxal » (*PhP*, p. 14).

⁴⁷ Merleau-Ponty se refere ao papel que a reflexão mantém, ainda que a mesma reporte não a si, mas ao mundo. “Todo problema consiste em saber se após o trabalho de elucidação das origens absolutas do ser e da fenomenalidade, toda obscuridade do horizonte irrefletido que cerca a experiência sensível do mundo, experiência pressuposta por toda forma de saber, seria, enfim absorvida em um novo sistema transcendental da razão e por ela esclarecida, determinado as condições aprióricas das significações ante-predicativas, ou se, como quer Merleau-Ponty (*PhP*, p. 431), veríamos aparecer a consciência concreta do mundo existente” (FURTADO, 2006, p. 5).

O retorno fenomenológico ao horizonte da experiência pré-predicativa do mundo (“mais velho do que todo pensamento”) não significa, de nenhum modo, renunciar à razão. A elucidação das formas primitivas de contato com o ser, anteriores a toda reflexão, a todo conceito e juízo visava justamente reformular a idéia de razão, retomando-a em termos de contato da reflexão filosófica com a experiência sensível do mundo. E, dentre estas formas primitivas, a arte, especialmente a pintura, ocupam lugar privilegiado.

O irrefletido, o impensado é o conjunto de elementos da experiência humana que antecedem à mesma experiência e que lhe configuram um sentido específico. Todo conhecimento tem um elemento prévio, não pensado, não refletido, que o antecede e que o põe “em marcha”. A afirmação de Merleau-Ponty é categórica: “o mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele”; ou, ainda: “Eu comecei a refletir, minha reflexão é reflexão sobre um irrefletido”. Precedendo o pensamento formulado, o impensado⁴⁸ desempenha papel importante para a produção artística, científica, filosófica.

Merleau-Ponty sintetiza sua forma pessoal de fazer fenomenologia, supondo-a sempre como um constante recomeçar, um movimento, não como sistema ou doutrina cristalizada, cujo conceito de percepção se revelará como o berço das significações, sentido de todos os sentidos e o solo de todos os pensamentos. Na encarnação no mundo, a intencionalidade é instrumental para conceber a relação dialética onde surge o sentido. “Porque estamos no

⁴⁸ “O impensado não é o que estaria ausente como privação, mas aquilo cuja ausência é promessa e antecipação. Como todo invisível, o impensado é uma ausência que conta no mundo porque não é um vazio, mas ponto de passagem. Não é buraco. É poro. Não é lacuna que preenchemos, as trilhas que seguimos. Ausente estando presente na trama cerrada de um discurso, sem entretanto oferecer-se sob a forma de teses completamente determinadas, é aquilo que sem o tecido atual desse discurso não poderia vir a ser pensado por um outro que o lê. Pensar é uma experiência que nos inicia às significações iniciando-se no campo criado pelo pensamento de outrem”.

mundo, somos condenados ao sentido e não podemos fazer nada nem nada dizer que não tenha um nome na história”⁴⁹.

Se pela percepção “conhecemos” o mundo, que vivemos no mundo, a significação do mesmo só pode ser “compreendida” por uma estrutura que mantém uma íntima co-relação com o mundo. Para Merleau-Ponty, esta estrutura designa um sujeito que está em situação, conhecido no mundo: o corpo vivido, pelo qual, em uma intencionalidade operante (mais que uma intencionalidade em ato), habita o mundo e o torna expressivo em seu significado mais primordial.

1.4 O corpo e o mundo vivido

Essa relação intrínseca com o mundo pressupõe a existência de algo que compartilhe da mesma natureza do mundo e que nele se encontre. Merleau-Ponty aponta o corpo como esta estrutura. O corpo, aqui, não pode ser o classicamente considerado, a saber, uma matéria animada por um espírito. Não é o corpo cartesiano, determinado definitivamente pela mente. Para Merleau-Ponty, o corpo é o corpo vivido, corpo próprio, “vínculo” necessário para desenvolver a percepção do mundo, o contato primordial com todas as coisas e com o mundo.

Merleau-Ponty conceitua o corpo como ponto de apoio primordial das sensações, imbricado na relação com o mundo e constituinte do sentido que por ela se expressa. Em suma, o corpo é “o esboço de uma verdadeira presença no mundo”⁵⁰. Nas palavras do filósofo, “o homem não

⁴⁹ « Parce que nous sommes au monde, nous sommes condamnés au sens, et nous ne pouvons rien faire ni rien dire que ne prenne un nom dans l’histoire » (*PhP*, p. 20).

⁵⁰ « L’existence corporelle qui fuse à travers moi sans sa complicité n’est que l’esquisse d’une véritable présence au monde. Elle en fonde de moins la possibilité, elle établit notre premier pacte avec lui » (*PhP*, p. 204).

é um espírito e um corpo, mas um *espírito com um corpo*, que só alcança a verdade das coisas porque seu corpo está como que cravado nelas” (C, p.16ss – grifos do original)

A experiência sensível, imanente ao corpo, é uma região cujo sentido não se circunscreve totalmente a seus significados momentâneos. Para Merleau-Ponty, temos abertura ao ser total das coisas, ao Ser Bruto pelo corpo. A percepção se põe como acesso privilegiado em busca desta totalidade como um processo de procura constante, em caráter de início, de retomada, de reconfiguração. Se o corpo próprio está no mundo como o coração no corpo, então há um aprofundamento na espessura do mundo através da experiência perceptiva⁵¹.

Uma vez reconsiderado no plano filosófico, o corpo próprio quer ser um conceito que deconstrói a ontologia clássica e, em sua experiência, surge toda a significação de sentido. Em Merleau-Ponty, o corpo não é apenas um instrumento, pois é, em verdade, lugar privilegiado para toda experiência possível, seja do pensamento, seja da sensibilidade. A linguagem, por exemplo, é dimensão inseparável do corpo próprio. Pelo corpo, há uma existência plena, que se dá em sentido radical de abertura e de situação, de modo que cada um de nós não tem um corpo, mas é um corpo. Supera-se, mais uma vez, as dicotomias clássicas, sobretudo a separação corpo (cárcere)-alma (essência), pondo fim à distinção interioridade-exterioridade. O corpo nem é pensamento, nem mero autômato; não é passividade, nem instrumento: é a textura comum de todos os objetos e, em relação ao mundo percebido, *locus* de todo conhecimento e compreensão.

Meu corpo é o lugar, ou antes a própria atualidade do fenômeno da expressão (*Ausdruck*), nele a experiência visual e a experiência auditiva, por exemplo, são pregnantes uma da outra, e seu valor expressivo funda a unidade antepredicativa do mundo percebido e, através dela, a expressão verbal (*Darstellung*) e a significação intelectual (*Bedeutung*). Meu corpo é a

⁵¹ « (...) c'est que je m'enfonce dans l'épaisseur du monde para l'expérience perceptive » (*PhP*, p. 247).

textura comum de todos os objetos e é, pelo menos em relação ao mundo percebido, o instrumento geral de minha “compreensão”⁵².

Decerto, o corpo não é simplesmente uma coisa, uma estrutura meramente mecânica ou sensível à qual a consciência se associaria. Ele é um objeto sensível a todos os outros e que fornece aos objetos uma significação primordial, como destaca Merleau-Ponty: “meu corpo não é apenas um objeto entre os outros objetos (...) ele é um objeto sensível a todos os outros, que ressoa para todos os sons, vibra para todas as cores e que fornece às palavras a sua significação primordial através da maneira pela qual ele as acolhe”⁵³.

Conforme assevera, a propósito, De Waelhens, “o corpo não é outra coisa que a maneira mesma pela qual acedemos ao mundo e, ao mesmo tempo ou correlativamente, certo modo de aparição do mundo mesmo”. É pelo corpo que percebemos o mundo; não por um espírito ou uma consciência ideal. Continuando o pensamento de De Waelhens, “o corpo é o conjunto das condições concretas sobre as quais um projeto existencial se atualiza e se torna, atualizando-se, propriamente meu”⁵⁴.

Sintetizando, em Merleau-Ponty, a centralidade da percepção permite descobrir o verdadeiro ponto de partida da experiência originária do mundo, cujo ápice está no corpo vivido. A percepção, pelo corpo, dá acesso às próprias coisas e ao mundo real! Destarte, configura-se a

⁵² « Mon corps est le lieu ou plutôt l’actualité même du phénomène d’expression (*Ausdruck*), en lui l’expérience visuelle et l’expérience auditive, par exemple, sont prégnantes l’une de l’autre, et leur valeur expressive fonde l’unité antéprédicative du monde perçu, et, par elle, l’expression verbale (*Darstellung*) et la signification intellectuelle (*Bedeutung*). Mon corps est la texture commune de tous les objets et il est, au moins à l’égard du monde perçu, l’instrument général de ma «compréhension» (*PhP*, p. 282).

⁵³ « (...) mon corps n’est pas seulement un objet parmi d’autres, il est un objet *sensible* à tous les autres, qui résonne pour tous les sons, vibre pour toutes les couleurs, et qui fournit aux mots leur signification primordiale par la manière dont il les accueille » (*PhP*, p. 283).

⁵⁴ « En réalité, le corps n’est rien d’autre que la manière même dont nous accédons au monde et, en même temps ou corrélativement, un certain mode d’apparition du monde lui-même. Nous dirons, bien que cette affirmation doive être entendue en un sens assez particulier, que le corps ouvre à la perception et s’y reflète lui-même. Le corps est l’ensemble des conditions concrètes sous lesquelles un projet existentiel s’actualise et devient, en s’actualisant, proprement mien » (DE WAELEHENS, 1970, p. 109)

percepção no pensamento de Merleau-Ponty como experiência primordial do homem, pano de fundo no qual se destacam e existem todo o conjunto do saber e do agir.

É a recuperação do corpo vivido, da existência concreta, não mais considerada no *cogito* cartesiano da representação e do conceito, mas do *cogito* que revela o homem em situação (*PhP*, p. 13), que toma o mundo concreto como princípio, que torna problemático – para evidenciar o verdadeiro sentido – o que antes só se pensava no plano da significação, sem a *experiência*.

De fato, o sujeito da sensação não pode ser a pura consciência reflexiva. Não é um pensador que determina, conceitualmente, as características de uma qualidade. O sujeito da sensação é o próprio corpo que entra em comunhão com as coisas que percebe. Segundo Merleau-Ponty, o corpo como sujeito da percepção é “uma potência que co-nasce em certo meio ou se sincroniza com ele” e o objeto que percebe só se determina como um ser identificável através de uma série de experiências possíveis feitas pelo corpo. O corpo está, pois, no cerne da experiência do mundo vivido. O mundo é, dessa forma, da maneira como se dá para a experiência do corpo, da mesma natureza que ele mesmo, as coisas nada mais sendo que um seu prolongamento.

O corpo carrega um caráter ambíguo de interioridade, que permite a imanência da consciência, e exterioridade, quando é lugar das sensações, sem se reduzir a qualquer uma dessas suas potencialidades. Ele é, ainda mais, um si que não se dá por transparência e assimilação, mas por inerência àquilo que vê (MARIN, 2009, p. 54)

É por esse corpo, que não se restringe a um “feixe de funções” ao implicar um “entrelaçamento de visão e de movimento”, que Merleau-Ponty determina o conceito de expressão, o mistério dado pelo corpo que vê e é visível, que sensível e sentiente. Há uma relação do corpo com o mundo de modo que o mesmo é vínculo do mundo com a própria vida

do corpo. Esta vinculação como expressão do corpo que traz em si mesmo o mundo, ao mesmo tempo em que é para o mundo, nele se encontra e vive para apreendê-lo na própria carne existencial.

A expressão do corpo próprio não é, pois, uma tradução, um conjunto de definições. É, na verdade, uma realização de sentido, inserção primeira no mundo e na verdade, conforme afirma o filósofo. O corpo próprio expressa o mundo vivido propriamente. Ou seja, tal qual a percepção não é uma definição, a expressão do corpo próprio não é uma representação. Ambas as constatações são claramente evidenciadas na experiência estética, pela qual não só há significado para os elementos em torno do belo ou da arte, mas para qualquer relação do conhecimento e do pensamento, que compartilham do fato inaugural da percepção sensível⁵⁵, pela qual as coisas se entreabrem diante de nós⁵⁶.

A expressão estética confere àquilo que exprime a existência em si, instala-o na natureza como uma coisa percebida acessível a todos ou, inversamente, arranca os próprios signos – a pessoa do ator, as cores e a tela do pintor – de sua existência empírica e as arrebatam para outro mundo⁵⁷.

O privilégio da percepção estética, deste mundo que é sentido e vivenciado pelo corpo é expresso, de modo superior, pela arte. Nas primeiras páginas de *OE*, Merleau-Ponty retoma a crítica à ciência moderna – interessada em manipular as coisas, sem “habitá-las” –

⁵⁵ « Toute la connaissance, toute la pensée objective vivent de ce fait inaugural que j’ai senti, que j’ai eu avec cette couleur ou quel que soit le sensible en cause, une existence singulière qui arrêta d’un coup mon regard, et pourtant lui promettait une série d’expériences indéfinie, concrétion de possibles d’ores et déjà réels dans les côtés cachés de la chose, laps de durée donné en une fois » (*PhO*, p. 212).

⁵⁶ “O conceito de expressão merleau-pontiano pressupõe uma nova postura com relação à transcendência ou imanência do significado. O signo não é tomado como simples instrumento pelo qual se apresenta o significado, superando-se assim uma distinção entre signo e significado. Para Merleau-Ponty, o signo é, ele mesmo, Ser e, portanto, não se restringe a um instrumental, tendo já em sua natureza a aderência do significado” (MARIN, 2009, p.57).

⁵⁷ « L’expression esthétique confère à ce qu’elle exprime l’existence en soi, l’installe dans la nature comme une chose perçue accessible à tous, ou inversement arrache les signes eux-mêmes - la personne du comédien, les couleurs et la toile du peintre - à leur existence empirique et les ravit dans un autre monde. » (PhP, p.)

contrapondo-lhe a arte e a pintura como exemplo de expressão. A pintura expressa o sentido bruto, a expressão primeira e original do mundo, celebrando generosa e verdadeiramente o sensível. A pintura, assim, expressão do visível, serve como oposição – antídoto – aos desvios ou construções segundas que a moderna ciência se propôs a fazer.

1.5 A pintura como desdobramento da percepção

Quando aborda a pintura Merleau-Ponty a toma com o objetivo de enfatizar como ela é uma das expressões mais vivas da experiência perceptiva primordial. Tomando por base este projeto, a consideração filosófica de Merleau-Ponty sobre a pintura ou o trabalho dos pintores, especialmente Cézanne, corroborava o elemento conciliador entre filosofia e pintura: tanto as análises filosóficas quanto a tarefa da arte e o resultado de suas obras – mormente a organização e expressão de um mundo à percepção – visam elucidar a percepção, a expressão do mundo sensível que é preciso reaprender a ver.

Não é demais ressaltar: a pintura como expressão da experiência original é elemento expressivo do mundo. A pintura corresponde àquilo que Merleau-Ponty recuperou em sua filosofia: o estatuto originário da percepção, da sensibilidade, esquecido na filosofia em nome do pensamento que se norteia pela ordem racional e/ou pela representação. Conforme vimos, o mundo estético contém um sentido, apresenta-se no ato de expressão consumado em pintura a partir da percepção. A linguagem da pintura, portanto cria e revela sentido no compartilhamento do mundo que se faz pintura.

Para Merleau-Ponty, o “pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação” (*OE*, p. 15). O irrefletido está fortemente presente na celebração

do enigma de visibilidade que nos atravessa e nos constitui. O pintor, e em especial Paul Cézanne, desempenha, neste contexto, um papel incontornável. A tarefa a que o pintor se dedica consiste em transformar essa parcela original e única da percepção de mundo em pintura.

O pintor concilia, na sua obra, os mesmos elementos da percepção do mundo considerados filosoficamente. De fato, ao contemplar uma pintura, o que se vê não é apenas a reprodução de uma imagem, mas o tornar-se presente desta mesma imagem conjugando-a, em cores, com sentimentos expressos pelo mundo silencioso e interno do pintor. É pela percepção tornada pintura, pelo mundo que se expressa em tinta que o pintor oferece, em cada tela, um convite a outrem para novas interações e percepções de seu mundo.

Conforme indica Merleau-Ponty:

A obra cumprida não é, por isso, a que existe em si como uma coisa, mas a que atinge seu expectador, convidando-o a retomar o gesto que a criou e, saltando os intermediários, sem outro guia que não o movimento da linha inventada, um traço quase incorporado, a encontrar o mundo silencioso do pintor, doravante proferido e acessível⁵⁸.

O pintor, portanto, exerce em sua ação o que Merleau-Ponty determina sobre a percepção nas linhas de sua filosofia. Ou seja, evidencia-se a importância de questionar a percepção e o mundo como se as coisas não fossem tão evidentes, tão claras quanto parecem ser. É preciso questionar o que se está vendo, o que se percebe; e questionar a própria percepção, a fim de lhe possibilitar não um mero perceber, mas um aperceber-se também, um tomar consciência de si mesma. A percepção, destarte, faz surgir um encontro com o ser, com uma realidade cuja natureza precisa ser trazida à visibilidade.

⁵⁸ «L'oeuvre accomplie n'est donc pas celle qui existe en soi comme une chose, mais celle qui atteint son spectateur, l'invite à reprendre le geste qui l'a créée et, sautant les intermédiaires, sans autre guide qu'un mouvement de la ligne inventée, un tracé presque incorporel, à rejoindre le monde silencieux du peintre, désormais proféré et accessible » (*L'IVS*, p. 83).

A percepção é de grande valia para a arte e para a sua caracterização no mundo. Observe-se que, por meio desta percepção-expressão diferenciada, o artífice oferece uma abordagem do mundo e as coisas de modo surpreendente e sempre revelador. Aliás, como veremos, Merleau-Ponty afirmará este ponto nas suas considerações sobre a obra e os comentários sobre a pintura de Cézanne: uma pintura em “estado nascente” pela qual as coisas se encontram presentes na pintura, e, ao mesmo tempo, que se destacam por ela.

Expressar o mundo da percepção originária é possível pelo meio artístico: mais que possível, a arte é um dos meios mais eficientes e realmente bem estabelecidos para a recuperação deste modo de enxergar o mundo por parte do homem. E o pintor, mais sensibilizado a isto, re-ensina esta maneira de expressar, possibilita aos seus contemporâneos e descendentes uma maneira de recriar a percepção, superando o mero dado sensitivo ou registrador⁵⁹.

A percepção, na arte, é sensibilidade que se expressa. É sensibilidade ao mundo e às suas ofertas enquanto natureza, sensibilidade aos atos culturais e mais caracteristicamente humanos. Há, destarte, uma implicação entre perceber e sentir, entre perceber e expressar. Em suma: expressa-se o que se sente. O primeiro elo que o ser humano tem com as coisas é mediante a percepção. E o mistério da expressão celebrado pela pintura é justamente retomar a capacidade de transcendência que nossa percepção possui ao dar sentido amplo, total aos dados que integram nossa sensibilidade original.

Sem dúvida, as intuições de Merleau-Ponty sobre a percepção ajudam a constituir esta forma de pensar a arte. A produção artística, seja ela mediante a linguagem, a literatura, seja pela pintura, expressam esta co-pertença de sentir-expressar-entender. Tentam captar a

⁵⁹ “Um artista só pode exprimir a experiência daquilo que seu tempo e suas condições sociais têm para oferecer. Por essa razão, a subjetividade de um artista não consiste em que a sua experiência seja fundamentalmente diversa da dos outros homens de seu tempo e de sua classe, mas consiste em que ela seja mais forte, mais consciente e mais concentrada. A experiência do artista precisa apreender as novas relações sociais de maneira a fazer que outros também venham a tomar consciência delas; ela precisa dizer *hic tua res agitur*. (FISCHER, 1983, p. 56-57.)

originalidade de cada experiência em seu elemento mais fundamental. E a percepção, considerada neste âmbito de fins, conforme Merleau-Ponty,

(...) nos põe em presença de momento em que se constituem para nós as coisas, as verdades, os bens; que a percepção nos dá um *logos* em estado nascente, que ela nos ensina, fora de todo dogmatismo, as verdadeiras condições da própria objetividade; que ela nos recorda as tarefas do conhecimento e da ação. Não se trata de reduzir o saber humano ao saber, mas de assistir ao nascimento desse saber, de nos torná-lo tão sensível quanto o sensível, de reconquistar a consciência da racionalidade, que se perde acreditando-se que ela vai por si, que se reencontra, ao contrário, fazendo-a aparecer sobre um fundo de natureza inumana (*PP*, p.63).

Encarnar o sujeito no mundo, dando-lhe condições de ver aí seu lugar natural, é a base desse esforço, cujo poder efetivo está, segundo Merleau-Ponty, na arte. Esta proposta, cujos elementos principais veremos adiante, torna-se uma grande chave de leitura da obra do filósofo francês. Na verdade, Merleau-Ponty considera como um dos méritos da arte e do pensamento moderno a capacidade de fazerem redescobrir o mundo em que vivemos, mas que, por não darmos devida atenção, somos sempre tentados a esquecer. (*C*, p. 2).

Assim, Merleau-Ponty relaciona o mundo da percepção à pintura. Em suas palavras, a pintura, como qualquer obra de arte, assemelha-se ao objeto de percepção uma vez que ambos são, por sua natureza, para serem vistos ou ouvidos. Qualquer tentativa de definir ou analisá-los, mesmo sendo feita com requinte e conhecimento, não supera a contato imediato que podemos ter com a arte, seja quando a vemos, como um quadro, seja quando a ouvimos, como em uma bela música. Nenhum conceito é capaz de açambarcar a experiência perceptiva: sabemos quem foi Mozart, mas o sabemos ainda melhor quando ouvimos Mozart, por exemplo. A melhor maneira de fazer um balanço da experiência é aceder à experiência direta da percepção.

Na experiência direta, feita pela e na pintura, o filósofo chama a atenção para algo maior que a pintura representa: ela nos faz capazes de retomar a percepção, aptos a trazê-la de volta à vida, para este mundo “escondido de nós” e no qual nos encontramos sem nunca dele nos desvencilhar. Merleau-Ponty, para esta empresa, recorre à pintura, porque a pintura só quer testemunhar, valendo-se de suas cores e traços, a presença do mundo da experiência vivida, o mundo da percepção, e, assim, descobrimos que é impossível, neste mundo, separar as coisas de sua maneira de aparecer, de se expressar e serem possíveis a nós pela nossa percepção.

Conforme compreendemos por seus escritos, no encontro com a arte, mormente a pintura, esta experiência se oferece como expressão fenomênica que realmente apresenta o ser das coisas e não uma camada de atributos secundários. A pintura abebera-se deste sentido bruto dado pela percepção originária (*OE*, p. 15). E, na imbricação do mundo com a arte, o pintor retoma o mundo, recriando-o por seu corpo no quadro que está a formar. Há uma força simbólica no corpo do pintor: a gestualidade de seu corpo contém um sentido que faz retomar seu mundo, sua percepção primeira. A pintura permite que outros a retomem e redescubram um novo modo de ver o mundo que caracteriza nossa experiência perceptiva.

1.6 Concluindo

Ao recuperar o estatuto ontológico da percepção, Merleau-Ponty dá espaço para repensar toda a construção do pensamento ocidental em torno da noção “consciência” e sua centralização cambiante em dois extremos: o racionalismo ou o empirismo. Pois, por estes, a consciência perde, seja pela não conexão interna entre objeto e ato, que o empirismo não contempla, seja

pela não atenção às contingências de pensar, improváveis no racionalismo⁶⁰. E este espaço é aquele que, conforme expressa Merleau-Ponty, possibilita entrever a consciência “*em vias de apreender*”⁶¹, no seu processo de apreensão, em “presença de sua vida irrefletida nas coisas e despertá-la para sua própria história que ela esquecia”⁶².

Antes de se ater às explicações causais elaboradas pelas ciências empíricas, a filosofia deveria compreender o sentido do mundo e os fenômenos que nele se manifestam. Assim pensa Merleau-Ponty: uma filosofia verdadeira buscaria o significado do vivido, abriria este sentido a toda relação do sujeito com o mundo. Com o termo expressão o filósofo sintetizou esta correlação, entendendo-a como a experiência na qual ser e fazer constituem um só movimento. Não há espaço para dividir a experiência humana: entre ser e fazer há uma transcendência, há uma expressão, que, em outros termos significa que é a experiência das coisas que nos oferece o sentido delas mesmas.

Não temos outra maneira de saber o que é o mundo senão retomando essa afirmação que a cada instante se faz em nós, e qualquer definição do mundo seria apenas uma caracterização abstrata que nada nos diria se já não tivéssemos acesso ao definido, se nós não o conhecêssemos pelo único fato de que somos. É na experiência do mundo que devem se fundar todas as nossas operações lógicas de significação⁶³.

Em uma leitura atenta da obra do filósofo francês, qualquer comentário destacará o quanto Merleau-Ponty quer explicitar a razão da experiência do mundo e torná-la como fundamento de toda reflexão. Ora, notadamente pela arte, Merleau-Ponty considera central que todo

⁶⁰ « Ce qui manquait à l’empirisme, c’était la connexion interne de l’objet et de l’acte qu’il déclenche. Ce qui manque à l’intellectualisme c’est la contingence des occasions de penser. » (*PhP*, p. 36).

⁶¹ « La conscience *en trai n d’apprendre* » (*PhP*, p. 36). Grifos do original.

⁶² « En présence de sa vie irréflechie dans les choses et l’éveiller à sa propre histoire qu’elle oubliait » (*PhP*, p. 60).

⁶³ « Nous n’avons pas d’autre manière de savoir ce qu’est le monde que de reprendre cette affirmation que se fait à chaque instant en nous, et toute définition du monde ne serait qu’un signalement abstrait qui ne nous dirait rien si nous n’avions déjà accès au défini, si nous ne le savions du seul fait que nous sommes. C’est sur l’expérience du monde que doivent se fonder toutes nos opérations logiques de signification ». (*PhP*, p. 385)

problema filosófico deveria ser submetido ao prévio exame da percepção. A filosofia, como vimos, deve voltar ao mundo sensível e, conforme o filósofo, apreenderá seu significado quando mencionar a assumir o irrefletido pelo qual se constrói.

Para realizar esta empreitada, Merleau-Ponty retoma o ver como experiência originária e, ao mesmo tempo, entende que só na corporeidade a filosofia interpelará o mundo verdadeiramente. A junção entre sujeito e objeto, bem como a superação de todo pensamento dicotômico acontecerão na corporeidade vida. A consideração do corpo próprio, naturalmente do mesmo estofado do mundo, supera as dicotomias do pensamento que, ora acentuam por demais o sujeito cognoscente, ora acentuam o objeto ou as relações com ele estabelecidas. Pelo corpo próprio, evita-se a compreensão de mundo oferecida pela análise reflexiva, que compreende o pensamento de um objeto absoluto. Querendo “sobrevolar” o objeto, esta análise reflexiva impede a estrutura interna do objeto. E, não habitando as coisas, não pode compreender aquilo que Merleau-Ponty quer retomar em sua filosofia: a percepção do mundo, enquanto abertura expressiva, pelo corpo vivido, “presente e atual, superfície de contato com o mundo ou perpetuamente enraizada nele”, através do qual podemos frequentar este mundo, compreender e encontrar uma significação para este mundo⁶⁴.

No cartesianismo e no pensamento clássico, há um intelectualismo pelo qual a percepção se dá pela organização dos objetos sensíveis, operando assim uma desvalorização do sensível. É a inteligência que cria a definição das coisas sensíveis, conferindo ao mundo a significação que ele mesmo não possui. Merleau-Ponty defende a arte e a filosofia como contraposição a esse estado de pensamento, centrando-os na crítica declarada a essa significação do mundo pelas categorias do entendimento.

⁶⁴ « (...) un champ perceptif présent et actuel, une surface de contact avec le monde ou en enracinement perpétuel en lui » (...) le corps (...) est cet étrange objet qui utilise ses propres parties comme symbolique générale du monde et par lequel en conséquence nous pouvons ‘fréquenter’ ce monde, le ‘comprendre’ et lui trouver une signification » (*PhP*, p. 251.284).

O objeto não é, por conseqüência, uma fonte de qualidades sensíveis que são reunidas e ganham sentido por uma síntese intelectual. Para Merleau-Ponty, há uma unidade da coisa que não resulta dessas qualidades isoladas, mas por uma correspondência entre os sentidos, dada por uma significação afetiva dessas qualidades (C, p. 20). As coisas estão, portanto, marcadas por atributos humanos, investidas no homem, do que deriva a ausência de sentido na separação sujeito-objeto, para que ocupe o centro a perspectiva do mundo que nos é revelado por nossos sentidos e pela experiência de vida.

Por este motivo, Merleau-Ponty apresenta a necessidade de uma revisão ontológica, propõe um reexame das noções de sujeito e objeto e da antinomia clássica daí surgida. A antinomia não encerra o mundo percebido e pode obscurecer a fé perceptiva, transformam em adequação o conhecimento e a relação que estabelecemos com o mundo. É mister, portanto, para retificar a análise intelectualista, é necessário regressar à fé perceptiva, ao mundo da percepção, isto é,

o mundo que nos é revelado por nossos sentidos e pela experiência de vida, parece-nos à primeira vista o que melhor conhecemos, já que não são necessários instrumentos nem cálculos para ter acesso a ele e, aparentemente, basta-nos abrir os olhos e nos deixarmos viver para nele penetrar.” (C, p. 1)

Deste modo, o filósofo francês ressalta que a percepção sensível não pode ser considerada nem um estado ou qualidade nem, tampouco, a consciência ou pensamento de um estado ou qualidade. Qualquer sensação está inserida em uma conduta corporal, é expressão de correlação do corpo com as coisas. Oferecendo uma “fisionomia motora”, a percepção expressa um sentido vital do corpo, certa atitude conveniente ao próprio corpo, antes de ser considerada objeto de um pensamento ou o pensamento de um objeto. A cor, por exemplo, quando vista, anuncia uma atitude corporal determinada: “antes de ser um espetáculo

objetivo, a qualidade deixa-se reconhecer por um tipo de comportamento que a visa em sua essência (...) é preciso reaprender a viver essas cores como nosso corpo as vive”⁶⁵.

O corpo é “carne do mundo”, é feito do mesmo estofado que o mundo, imbricando-se mutuamente⁶⁶. É nessa ultrapassagem definitiva da dicotomia sujeito-objeto, que o corpo ganha papel de destaque, tanto na percepção do mundo vivido, quanto no fenômeno da fala e do ato expressivo, aspectos tratados na sequência do texto. Encarnar o sujeito no mundo, dando-lhe condições de superar uma ignorância a seu respeito, é a base desse esforço, cujo poder mais efetivo está, segundo Merleau-Ponty, na arte.

Dando existência visível àquilo que a visão ingênua desconsidera, a pintura proporciona a comunicação de elementos importantes para a existência humana, sobretudo quando a pintura exerce o fascínio de, pelo olhar, representar novas significações deixadas encobertas. Pois, conforme Merleau-Ponty, ainda que o mundo seja o que vemos, é preciso, contudo, “aprender a vê-lo”.

Destarte, pode-se assumir como um dos elementos mais relevantes para a preferência de Merleau-Ponty pela pintura o fato que esta expressa, em si mesma, a ambigüidade do mundo da percepção: ao mostrar aquilo que “passa despercebido”, a pintura espelha o papel do irrefletido, do impensado. “O ato de pintar revela uma das manifestações do silêncio originário anterior a toda elaboração reflexiva” (CARMO, 2002, p. 55).

Merleau-Ponty volta-se para a pintura como “abertura para aquilo que a filosofia e a ciência deixaram de interrogar ou imaginaram ter respondido” (CHAUÍ, 2002, p. 157). Uma vez que se

⁶⁵ « Ainsi avant d’être un spectacle objectif la qualité se laisse reconnaître par un type de comportement qui la vise dans son essence et c’est pourquoi dès que mon corps adopte l’attitude du bleu j’obtiens une quasi-présence du bleu. Il ne faut donc pas se demander comment et pourquoi le rouge signifie l’effort ou la violence, le vert le repos et la paix, et il faut réapprendre à vivre ces couleurs comme les vit notre corps, c’est-à-dire comme des concrétions de paix ou de violence » (*PhP*, p. 256).

⁶⁶ Cf. *VI*, p. 225, nota de maio de 1960.

distancia das experiências concretas, a ciência molda os objetos de modo genérico, abstrato, e desvincula a experiência humana da percepção. A filosofia, por não conseguir fundamentar mais as ciências, continua definindo o sujeito pelo “pensamento de sobrevoo”. Ao se direcionar para as expressões artísticas, Merleau-Ponty reabilita o sensível, reinaugura o pensamento pela ordem dos sentidos e, pelo corpo – como o do pintor o faz efetivamente – , reinstala nosso contato originário com o mundo em toda sua importância.

É preciso ver o mundo como ele é, é percebê-lo em sua verdade, o “explicitar nosso saber primordial do ‘real’, o de descrever a percepção do mundo como aquilo que funda para sempre nossa idéia de verdade”⁶⁷. Tanta são os elementos que se tornam reais e importantes sem que se estabeleça uma reflexão sobre eles: a experiência infantil é testemunha disso quando aceita a realidade humana como uma presença anterior aos processos de conscientização que virão depois. A presença de um impensado, do pré-reflexivo prestou-se, aqui, como estrutura para a formação de uma filosofia, cujo primeiro ato “seria retornar ao mundo vivido aquém do mundo objetivo”⁶⁸.

Conclui-se que o ser humano, desde as suas mais iniciais expressões, reportou à pintura para oferecer uma imagem de seu mundo, expressando-o como recordações ou como sinais de poder e domínio. Merleau-Ponty afirma que a pintura, em sua origem, coincide com o surgimento da vida humana. Por ser operação expressiva do corpo, incitada pela percepção, a pintura é concomitante às experiências humanas no mundo e às tentativas de expressão destas mesmas experiências. O filósofo certifica, assim, que o campo das significações picturais está aberto desde que surgiu um homem no mundo. É o que veremos, dentre outras coisas, no próximo capítulo.

⁶⁷ « (...) d’expliciter notre savoir primordial du ‘réel’, de décrire la perception du monde comme ce qui fonde pour toujours notre idée de la vérité » (*PhP*, p. 16).

⁶⁸ « Le premier acte philosophique serait donc de revenir au monde vécu en deçà du monde objectif (...) » (*PhP*, p. 83).

II. DA PERCEPÇÃO À PINTURA: O MUNDO E O EXERCÍCIO DO PINTOR

Porque o quadro só é um análogo segundo o corpo, porque ele não oferece ao espírito uma ocasião de repensar as relações constitutivas das coisas, mas sim ao olhar, para que as espose, os traços da visão do dentro, à visão o que o forra interiormente, a textura imaginária do real (OE, p. 19)

A pintura é um exercício de expressão para Merleau-Ponty. Expressa um modo autêntico e verdadeiramente real de ser no mundo. Há na pintura, um pensamento em silêncio, uma expressão tácita de uma existência alheia às dicotomias criadas pelo pensamento de sobrevoo das ciências. Atribuindo uma chave de leitura renovadora aos conceitos filosóficos pela arte, o filósofo francês conceitua a pintura como um modo de nos conduzir à verdade e ao Ser.

Com Merleau-Ponty, a pintura, ao ser pensada filosoficamente, encontra-se em uma posição de fronteira: conjuga elementos diferentes como a cor, a linha, o espaço; ordena-se no equilíbrio de dados sensíveis e dados inteligíveis; tem todas as condições para propor a busca do sentido e da significação que a inteligência humana elabora para as mais diversas relações que trava no mundo.

De fato, o tema da pintura dentro da filosofia de Merleau-Ponty, tanto é o primeiro momento para considerar o mundo, especialmente o mundo da cultura e das manifestações mais primitivas do homem, quanto para retomar a centralidade da percepção. Tomando por objeto o mundo da cultura e mostrando a retomada do mesmo tema na renovadora perspectiva fenomenológica, o tema da pintura é estratégico em Merleau-Ponty. A estratégia ressalta a significação metafísica da pintura, que “vai de par com a significação metafísica da percepção” (MOUTINHO, 2006, p. 343).

A pintura em elementos materiais, visivelmente sensíveis, demonstra uma realidade que vai além da materialidade descrita. O pintor exerce uma verdadeira criação quando, na tela, repropõe o objeto a ser pintado: não o copia, servilmente, nem quer o inefável. É certo que, antes de expressar um animal, uma pessoa, um horizonte, o quadro é uma tela colorida. Mas é certo, também, que o figurativismo artístico consegue atingir os olhos, os sentidos e sentimentos de quem contempla um quadro, como se ali, um “outro”, “diferente”, “único” espetáculo pudesse ser visto e, com ele, uma nova forma de expressar o mundo fosse atingida.

Em suma, há sempre uma irrupção de sentimentos e de expressividade traduzida em desenho e em cores por parte do ser humano. O advento da pintura em épocas tão remotas é particularmente emocionante, traduzindo um irrepreensível desejo de criação, atendendo à aspiração de se comunicar da humanidade.

Toda obra de arte, especialmente a pintura, tem como predicado “mostrar-se a si mesma, como corpo, como espaço-tempo próprio, em sua *imanência*, e de suscitar, ao mesmo tempo, um sentido *transcendente*, um “mundo”, ou seja, um conjunto mais ou menos vasto de possibilidades” [HAAR, (1994) 2000, p. 6]. E não é sem razão que, na duplicidade de sua pertença-transcendência em relação ao mundo, a obra consegue simbolizar e, igualmente, sugerir uma realidade em sua existência concreta, em seu fato e em sua possibilidade, em seu dever-ser.

Seja qual for a obra de arte sobre a qual nos proponhamos a refletir, é preciso, obviamente, primeiro olhá-la e ouvi-la com toda a atenção de que formos capazes. Muitas vezes será necessário esperar que “ela nos fale” e para isto abandonar qualquer pretensão a um sentido preestabelecido, ou a uma compreensão imediata. A seguir, tentaremos descrevê-la da maneira mais precisa e mais paciente que pudermos: esforçando-nos para registrar em palavras o que ela exprime, ou parece exprimir (...) Tentaremos, também, definir o clima que dela emana, a totalidade peculiar que nela nos encanta, nos emociona ou fascina. Não nos esqueceremos de completar esta abordagem primeira, essencialmente afetiva, da obra (se esta relação afetiva não existisse, por que nos interessaríamos por ela?) com os conhecimentos reais trazidos pela história da arte. Saber de que época é uma obra, a que corrente artística está relacionada, a que estilo, a que meio social e cultural, a

que momento da carreira de um artista, são dados indispensáveis a que nossa abordagem descritiva não seja simplista ou baseada em mal-entendidos [HAAR, (1994), 2000, p. 9-10].

Alguns exemplos determinam esta “transcendência encarnada” da pintura. Nas obras de Plínio (entre 23 a 79 d.C., em Roma), há o registro de uma lenda que reconta a invenção da pintura. A lenda fala sobre uma jovem que desejava ardentemente possuir uma imagem de seu amante que estava de partida para a guerra. Aquela desenhara o ombro deste sobre a parede. Ao ver tal gesto, o pai da jovem retirou aquele pedaço de muro e o afixou em algum lugar de sua casa, de modo que, no traço feito, a jovem tivesse uma “presença” de seu amado.

Em gerações surgidas há 4 mil anos atrás (Egito e Civilizações Minóicas, sendo que estas, pelos exemplares que restaram das pinturas dessas civilizações, demonstram uma arte com mais fluidez e representando ações vigorosas), existe uma nova redescoberta da pintura, agora com motivos mágico-religiosos. Há, neste meio, uma simbologia imutável que obedece a um princípio de normas (especialmente a Regra da Proporção), elogiado pelo Estrangeiro em *Leis*, de Platão. A pintura, aqui, é um intermediário entre o humano e o divino, um sinal didático: suas cores e traços, proporções e posturas, demarcam muito mais um caráter ou uma posição social que uma preocupação estética segundo padrões de tamanho ou proporcionalidade. Há, sem dúvida, mais que uma representação. A pintura egípcia, de modo especial as decorações de câmaras mortuárias, recriam cenas de profundo simbolismo, expressando algo para além das cores e tamanhos de suas figuras e imagens.

Por fim, sendo as mais remotas, há as pinturas rupestres encontradas sobretudo nas cavernas em Altamira (Espanha) e Lascaux (França), nas quais o ser humano grava a pintura com elementos naturais que são decalcados sobre a parede da caverna (Tela 3). Os motivos consistem em animais, dotados, muitas vezes, de realismo. As cores eram de origem mineral,

predominando o amarelo, o vermelho-ocre e o negro. Sem dúvida, uma forma de expressar acontecimentos marcantes, diferentes do cotidiano daqueles homens, servindo-lhes seja de memória, seja de marco para reconhecimento posterior.

Nestas pinturas, em particular, há um testemunho relevante para expressar os acontecimentos de uma comunidade humana primitiva. Analogamente, na condensação de uma pintura ou na representação de um objeto, um mundo – de qualquer período – se deixa revelar e compreender, dando surgimento a um posterior modo de elencar os objetos pelas enunciações teóricas do pensamento que surgem posteriormente.

Jean Lacoste sintetizou o modo de ser da pintura como instrumento que interpela a vida. Por tal interpelação, a pintura não pode ser alheia ao pensamento filosófico: antes, deve servir a este como seiva que o faz desenvolver, como exemplo de uma forma de considerar a vida e a história humana em linguagem que as tornam significantes a todos.

(...) a pintura é o símbolo perfeito dessas inclassificáveis artes do belo, as quais não buscam nem a verdade nem a utilidade, que exprimem, mas em silêncio, que imitam uma realidade imaginária, e que fazem surgir do corpo uma obra mais religiosamente admirada, com freqüência, do que as construções exclusivas do pensamento (LACOSTE, 1986, p. 8)

2.1 Um paralelo pela pintura: Platão e Merleau-Ponty

O alcance que a arte tem na vida humana é tamanho que, em todos os tempos, os filósofos ou tantos outros pensadores mantiveram uma profunda relação com ela. Seja exaltando seus elementos, seja colocando seu futuro em jogo – determinando até a morte da arte –, todos são unânimes quando afirmam a presença da atividade artística no mundo humano. Parece que, por determinada leitura, não seria possível separar arte e humanidade, não se poderia

desvencilhar a cultura da criatividade artística; naturalmente, poder-se-ia considerar o homem como “animal artístico”.

De fato, a pintura pode ser objeto de análises estéticas que não são estritamente filosóficas. Há tanto uma anterioridade e uma simultaneidade da arte e da expressão pictórica em relação ao pensamento filosófico (cf. CAVALCANTI, 1985, p. 10ss). Todo discurso da arte, sobre a arte, alimenta a investigação filosófica, não o contrário.

Ainda que seja “tradicional” a desconfiança de tantos filósofos em relação à arte, a elaboração de um pensamento filosófico sobre a arte é inevitável. A própria crítica ou desconfiança são testemunhas desta correlação. Uma “filosofia da arte” tornou-se possível graças ao cabedal frutuoso de especulações que a arte, sobretudo a pintura, oferece ao filósofo enquanto intérprete de uma realidade ou enquanto exemplificação de determinada teoria.

É sobretudo com Platão, na sua famosa querela contra as artes, que o Ocidente começou a apreender uma reflexão mais sistemática sobre o belo e a verdade, sobre a sensibilidade e a razão, estabelecendo lugares hierárquicos para todos estes termos. Assim como a ciência e o mito, a pintura é uma forma de organização e transformação da experiência do mundo, incitando, por este fato, uma reflexão filosófica que lhe atribua seus correlatos e objetivos.

No que se poderia chamar “Estética de Platão”, a pintura está ao lado da poesia e dos discursos escritos, as artes repudiadas na construção da Cidade Ideal. As razões para tal são estabelecidas nos próprios diálogos platônicos, especialmente em “A República” e no “Fedro”. O ponto capital para a crítica e repúdio às artes vem da imitação que as mesmas reproduziam da realidade: esta imitação impediria a contemplação da verdadeira beleza, cuja existência nunca seria restringida na materialidade. O grau elevado de imitação da pintura faz com que ela seja uma operação que distancia da verdadeira realidade, uma mera cópia que ilude a quem as contempla e perturba na contemplação do Ser. A crítica platônica à pintura,

portanto, está tanto na finalidade das mesmas, quanto na natureza em si das obras: distanciam da realidade, imitam o que já é cópia e aumentam, assim, a aparência da verdade, ao invés de sua ideal contemplação.

É bem conhecido que a hostilidade de Platão frente à arte e aos artistas tem como pano de fundo o desenvolvimento de seu pensamento metafísico, da conhecida Teoria das Ideias. Ora, o ponto culminante desta metafísica é reiterado no desprestígio da sensação e do sensível em favor do *nous* e do inteligível. Conforme sintetiza Ribeiro, o recalçamento definitivo da arte se fundamenta de modo muito particular “no fato de a ela corresponder o modo-de-ser ínfimo numa escala trina que aparta o ser uno e verdadeiro da idéia de seus múltiplos participantes, e mais ainda das meras imitações desses participantes, afastadas três pontos da verdade” (2007, p. 3).

O pensamento platônico faz uma inquietação em torno da pintura no sentido de ela ser este tríplice afastamento da verdade. Mas não é para qualquer pintura, para qualquer arte que Platão dirige seu pensamento crítico. Em *Leis*, diálogo da maturidade, o Estrangeiro, personagem do diálogo, não vê mal nas obras cujos parâmetros já se delimitaram em cânones, sejam sagrados ou não, como as artes egípcias. Há, neste meio, uma simbologia imutável que obedece a um princípio de normas, especialmente a Regra da Proporção. A pintura, aqui, é um intermediário entre o humano e o divino, um sinal didático: suas cores e traços, proporções e posturas, demarcam muito mais um caráter ou uma posição social que uma preocupação estética segundo padrões de tamanho ou proporcionalidade. Há, sem dúvida, mais que uma representação das coisas, e, portanto, não se configura como imitação de outra realidade.

Relembrando as palavras de Platão, a beleza da pintura ou os discursos do poeta são encantos mágicos, e acolhê-los é trair a verdade, é desejar a sombra à luz, é prescindir do ideal do ser para se fixar no *não-ser*:

“(…) se a poesia imitativa voltada para o prazer tiver argumentos para provar que deve estar presente numa cidade bem governada, a receberemos com gosto, pois temos consciência do encantamento (κηλουμένοις) que sobre nós exerce; mas seria impiedade trair o que julgamos ser verdadeiro” (*Rep*, 607 c).

Com Platão, a pintura é tão perigosa e injustificável quanto à retórica e costumes dos sofistas. A pintura faz o mesmo ato do sofista, a saber, comete o mesmo erro de pretender falar e saber o que não sabe, o que não conhece. Se o sofista, com seus termos retóricos, quer convencer sem a força da verdade, mas apenas com uma bela expressão, a pintura, por sua vez, pretende fabricar imagens de todo tipo, sendo um simulacro enganador. Voltando-se à técnica da *skiagraphia* (conhecida como arte do *trompe-l'oeil*, que pinta um jogo de sombras dando impressão de profundidade), o pintor é forçado a se afastar das proporções reais do modelo para produzir uma imagem ilusória, desenvolvida pelo ponto de vista do espectador.

(…) Assim, pois, o homem que se faz passar como capaz de produzir o todo, em virtude de uma arte única, sabemos bem que, no fim das contas, não vai fabricar mais que imitações e homônimos das realidades. Confiado em sua técnica de pintor, poderá, ensinando desde longe seus desenhos aos mais inocentes dos jovens, produzir nestes a ilusão de que está perfeitamente capacitado para criar a verdadeira realidade da coisa mesma, seja o que seja o que ele queira fazer (*Sof*, 234b).

Tal exposição no diálogo *Sofista* determina bem este paralelo da pintura com a sofística, radicalizando o afastamento da verdade que ambas provocam. Para Platão, portanto, a imitação da pintura é tão enganadora quanto os discursos dos sofistas, que só tem como objeto convencer, extrair elogios e aceitação por parte da plateia, sem se preocupar com a verdade.

As imagens produzidas pelos pintores não são meras cópias, mas invenções dos pintores. Copiam, em parte, pois tomam um modelo particular para pintarem (uma cama, por exemplo), mas recriam o objeto para que ele se torne visível, inteligível.

A diferença entre o processo de produção originária das coisas e nomes do mundo, como imagens semelhantes aos paradigmas, e o processo de produção derivada de simulacros, pela imitação das coisas e nomes do mundo, parece assinalada com toda veemência por Platão. Mas ele assinalou também que essa máxima diferença reside num deslocamento mínimo – como o animal mais diferente do cão, o lobo, é também o mais parecido. Aliás, para ficar na oposição filósofo- sofista – que vale, entretanto, também para a oposição filósofo-artista, pois que ambas se reduzem à oposição filósofo-imitador – diga-se de passagem que a diferença máxima entre o “ícone” e o “fantasma”, entre a cópia e o simulacro, ocorre no interior do universo da *idolopoesis*, da “produção de imagens”, pois ambos são “imagens”. (RIBEIRO, 2007, p. 9-10).⁶⁹

Com efeito, por dizer respeito apenas à aparência das coisas, não à sua essência, a pintura seduz, engana, e é atividade pouco útil para a formação dos cidadãos. Tomando o vocabulário platônico (*Rep.*, 602 c-d), os termos por ele empregados quando fala da pintura fazem analogia à mágica, à feitiçaria (*goêtheia*), e aos encantos e engodos (*tarakhê*) que estas proporcionam. “É que a pintura com sombreados não deixa por tentar espécie alguma de magia”⁷⁰ (*Rep.* 602 d). As cores do pintor não são chamadas, sem razão, de *phármakon*, cuja tradução, dentre muitas, refere-se aos encantamentos produzidos pelos feiticeiros. Esta sedução enganadora da pintura está centralizada na radical *mimesis* que produz, na produção de um sentimento enganador em torno do real.

De qualquer modo, ainda que as considerações sobre a “estética platônica” hoje tenha tomado novas interpretações, em todas elas não há como negar a importante influência que o filósofo exerceu para a consideração das artes na filosofia. A originalidade platônica em colocar a pintura como imitação três vezes afastada da Verdade contribuirá para que todo um

⁶⁹ Conferir *O Sofista* (235-237). Nas palavras de Platão, há duas formas de imitação: a arte da cópia (*eikon*) e a arte do simulacro (*phantasma*). A primeira é a arte de copiar com fidelidade ao modelo. A segunda é o que a pintura faz nas obras de grande envergadura: não proporcionaria uma beleza harmônica nas partes se as pintasse conforme o original. Para que a pintura tenha, portanto, harmonia, é necessário modificar as extensões do objeto.

⁷⁰ Conforme John Burnet, em sua compilação: *σκιαγραφία ἐπιθεμένη γοητείας οὐδὲν ἀπολείπει*. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu>.

pensamento filosófico em torno desta forma de arte seja elaborado, ainda que mais tardiamente.

Merleau-Ponty é um dos maiores destaques neste modo de considerar filosoficamente a pintura. A pintura, especialmente, mas também a literatura e as questões concernentes à linguagem são motivos catalisadores do pensamento merleau-pontiano, como já apontado. Outrossim, há espaço especial para conferir ao corpo o estatuto filosófico que a filosofia ocidental teimou em conceder. Logo, em Merleau-Ponty, a linguagem, seja pela literatura, seja pela arte, realiza a expressão do corpo em sua experiência carnal com o mundo: tal experiência, filosoficamente, dá o que pensar.

Mas, diferentemente de Platão, o filósofo francês dará à pintura um papel primordial. Não centrará suas reflexões sobre ela do ponto de vista da arte já produzida, nem tampouco na história que se elaborou teoricamente. Faz, de fato, uma ontologia, como Platão, mas Merleau-Ponty quer estabelecer um contato filosófico com a pintura para ver nela uma expressão de um modo de ser e viver no mundo. A pintura é veículo desta expressão originária de ser no mundo. É exercício deste primordial modo de interagir com o mundo pela percepção, a *fé perceptiva*, intensamente rearticulada e definida pelo exercício do pintor. O pintor, portanto, mais que meras formas, ocupa-se na implicação de um invisível no visível, ressalta esta visão que celebra a plenitude do mundo vivido.

Conforme Merleau-Ponty, é primeiramente o visível que olha o pintor. O pintor se encontra neste visível, destacando-se dele quando o expressa em suas telas. O que o pintor faz é abrir-se ao mundo, é retomar como primordial este contato sem artifícios ou conceitos, de modo que expresse, convictamente, que são as próprias coisas que existem, que se deixam ver, ouvir em sua pintura. Opostamente a Platão, Merleau-Ponty aprofunda ainda mais o “ser-no-mundo” e o artista, mesmo quando pareça viver contra ele, não deixa de compartilhar da

mesma carne do mundo, não deixa de estar, sempre de modo renovado, fascinado pelo mundo. Nas palavras de Merleau-Ponty: “um pintor não pode consentir que nossa abertura ao mundo seja ilusória ou indireta, que o que vemos não seja o mundo mesmo” (*OE*, p. 43).

Já temos parcialmente grandes motivos para compreender a importância que o pensamento merleau-pontyano dá à pintura. A predileção pela pintura não significa que Merleau-Ponty não tenha considerado outras formas de expressão artística da humanidade, como a poesia, a literatura e outros. Apenas ressalta que a pintura é uma forma de expressão que transita bem por mundos tidos como opostos: um mundo da realidade, das coisas, de sinais e elementos visíveis; outro mundo, o da significação, do sentido, do que dá propósito e objetivo ao que se significa. A pintura sintetiza estas dicotomias, retoma a dimensão existencial na mesma estrutura que se oferece no cotidiano do mundo, pela qual, sujeito e objeto, signo e significado se articulam conjuntamente, reciprocamente.

A referência de uma filosofia que retoma o sensível e dá a ele um lugar de destaque pressupõe a arte. Por ela, a filosofia recebe um apelo em seu íntimo para que se ultrapasse em seus conceitos e expresse mais que aparentemente conseguiu. Merleau-Ponty requer que toda a filosofia, assim como a obra de arte, configure-se como uma experiência criadora. Tal experiência, na linguagem do filósofo francês, rearticula o sensível, retoma as origens pela percepção, e dá nova significação para as estruturas do mundo, tornando-as manifestação do Ser.

Esta ontologia no sensível marca a obra merleau-pontyana, caminho inverso da tradição filosófica, desde Platão até Descartes. Merleau-Ponty determina que o início de qualquer reflexão está na ordem dos sentidos; a percepção é nosso contato originário com o mundo pelo uso do corpo. Tal exercício de retomada do mundo sensível, feito de modo autêntico pelo

pintor, assume o mundo em sua presença total: não manipula os objetos nem os representa, mas, antes, manifesta o ser com veemência, no existir das coisas mesmas.

2.2 A pintura moderna enquanto expressão

Uma vez determinado como a percepção é central no pensamento de Merleau-Ponty, importa agora ressaltar a qual pintura este autor se refere. Estaria Merleau-Ponty indicando alguma obra em particular, algum estilo, escola determinada? As citações sobre Cézanne, inúmeras, permitem afirmar que o filósofo só se interessou pela conhecida “pintura moderna”, conforme questionou Michel Haar?⁷¹ Ou estaria Merleau-Ponty alheio ao que habitualmente se determina nos moldes de uma “divisão histórica” da pintura?

O leitor de Merleau-Ponty rapidamente percebe que se encontra diante de um pensamento novo. Afinal, o filósofo francês é um crítico da tradição filosófica ocidental, entendida esta a partir do Racionalismo do século XVII. Há uma ausência significativa de citações e referências a períodos anteriores, de modo que a filosofia merleau-pontiana sublinha a modernidade como objeto.

Ademais, não só o período moderno, mas o contemporâneo, com as iniciativas das ciências humanas desenvolvidas no século XX, é tema importante para as fontes do autor. O uso constante de autores como Proust, Valéry, Sartre, ou de literatos como Stendhal, mostram que Merleau-Ponty faz uma opção pelo seu tempo para a construção de suas argumentações. Nas

⁷¹ Segundo Haar, dever-se-ia questionar até que ponto não estará a “teoria da pintura” de Merleau-Ponty demasiadamente condicionada pela fascinação que o filósofo sente pela obra de Cézanne. Nas palavras do comentador, “de que forma estará esta particular interpretação de pintura (desta pintura) ao serviço de uma verdade filosófica anterior que aquela se encarregaria de tentar confirmar? Cf. HAAR, in: RICHIR e TASSIN, 1992, p. 101.

palavras de Câmara: “Merleau-Ponty pensou e justificou este facto: somos de um único tempo – o nosso; aos demais somos fiéis apenas na infidelidade da diferença que deles nos separam” (2005, p. 28).

No que se refere à pintura, esta preferência pela “contemporaneidade” é patente, de tal modo significativo que a suspeita colocada por Haar tem grande fundamento. Todas as realizações artísticas que vieram a ter uma expressividade maior no século XX foram recolhidas por Merleau-Ponty como fonte de desafios e causa de reflexões filosóficas autenticamente válidas.

Mas o que entender por essa modernidade? Decerto, a perspectiva historicista que coloca desde Descartes o início da “modernidade”, é presente na pena de Merleau-Ponty. Mas, não só. A perspectiva assumida pelo filósofo não se obriga a precisar cronologicamente o termo “moderno”, tampouco o termo “clássico”, ambos referidos à arte em textos de *PM*. Para o autor francês, os termos já devem ser esvaziados de seus paradoxos, de suas dicotomias: clássico, assim, determinaria todo um exercício artístico que se consagrou à representação do mundo, tal qual o pensamento intelectualista o fez. Por sua vez, “moderno” é toda elaboração uma pintura que tem a expressão como escopo; é a arte que rompe com a visão intelectualista do mundo para relevar uma tarefa mais ampla: a expressão do mundo mesmo que vivemos. E a expressão, em outros termos, significa fazer, por meio da arte, uma recriação do mundo e uma abordagem que o impõe a nós antes de qualquer outra coisa ao transfigurar os dados da percepção e de nossa pertença a este mundo.

Sintetiza Câmara (2005, p. 46):

Ocorre a modernidade artística quando aos valores da representação das coisas antepõem os criadores a necessidade da expressão do nosso relacionamento com elas. É moderna a arte quando reconhece que devem as exigências da representação entender-se no âmbito da tarefa maior da

expressão do mundo como o vivemos, da existência por que nele nos incrustamos.

Entretanto, por considerar a pintura um fenômeno contemporâneo ao surgimento do homem no mundo, não será apenas sobre a pintura moderna que o autor se debruça. Citando as pinturas de Lascaux (Tela 3), Merleau-Ponty destaca que a pintura mais não celebra do que o enigma da visibilidade. Este enigma é presente em todo momento da história humana! Portanto, não há como deixar de afirmar que, primeiramente, o filósofo se dirige a qualquer pintura, desde que esta seja exercício do olhar humano que capta e registra com sentido algum acontecimento.

Na elaboração filosófica de Merleau-Ponty, a pintura deveria ser a expressividade original daquilo que o olhar capta e, de certa forma, reconfigura. Não é um olhar qualquer que o autor arrola à expressão da pintura. O filósofo é atento a ponto de poder distinguir que este olhar não é o da ciência, que só sobrevoa as coisas sem nelas habitar, nem mesmo o olhar geométrico da comparação ou da análise. A visibilidade celebrada como enigma é aquela que resgata o olhar primordial do homem, encarnado em seu corpo, enquanto expressão e junção do vidente com o visível.

Toda questão é compreender que nossos olhos já são muito mais que receptores para as luzes, as cores e as linhas: os computadores do mundo que têm o dom do visível, como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas (...) 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 a outras faltas (*OE*, p. 19)

Este enigma da visibilidade requer atenção. Com esta expressão, Merleau-Ponty sublinha toda a noção de corpo, central em seu pensamento. Em todo corpo, a visão se apresenta como órgão mais perfeito, pois a percepção geralmente passa pela porta do olhar. O olhar torna

visível o mundo e, de modo surpreendente, faz-se mundo também. Considerando ver como tocar, como ter à distância (*OE*, p. 20), como circunscrever um objeto e fazê-lo brotar na percepção, a visão permite que haja uma abertura para a textura do mundo que nos envolve existencialmente. E a pintura, em qualquer momento da vida humana, quis restituir, pelo traço e pelas cores, esse olhar agudo que interroga as coisas e que lhes oferece um sentido a mais. De fato,

o olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão. Não importa a civilização em que surja, e as crenças, os motivos, os pensamentos, as cerimônias que a envolvam, 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).

Merleau-Ponty afasta-se da idéia de uma pintura que, amparada pelos métodos da perspectiva, fosse capaz de nos trazer uma visão do mundo somente como cópia. Não é, portanto a pintura inserida entre as invenções do mundo dominado que tenta traduzir, em uma única vista, todos os momentos da percepção e por isto nada retém. O enigma da visibilidade celebrado pela pintura interpela uma atividade que torna visível o que passa despercebido, pinta o contato com o mundo e toda a dimensão real que este contato em si contém.

No momento em que cria sua obra, o pintor não diferencia pintura e percepção, assim como fazia Renoir ao ver, investigando, o azul do mar; o que se quer com a pintura é reaver o olhar da percepção originária, evidente no pintor. Destarte, em Merleau-Ponty, a pintura faz ser visível o que se julga invisível e quer tocar, nos sentidos, com a mesma intensidade que se encontra no contato táctil e corpóreo com as coisas: “ela (a pintura) faz algo completamente distinto, quase o inverso: dá existência visível ao que a visão profana crê invisível” (*OE*, p. 20).

Ou seja, em Merleau-Ponty, a pintura é uma original variação da existência e a obra do pintor é uma operação criativa que transcende a vida, expressando-a na tela. Conforme salienta Chauí, pelo trabalho corporal do pintor, a pintura transcende a “facticidade nua de uma situação dada, conferindo-lhe um sentido que, sem a obra, ela não possuiria” (2002, p. 169). O pintor, assim, torna visível o que antes era uma “febre vaga”, um invisível. E, fazendo da pintura um exercício de transcendência, o pintor dá um sentido absoluto à sua percepção. Não torna seu gesto um conceito e, no olhar primordial e mágico que possui, revela a ambiguidade entre o perceber e o percebido, o entrelaçamento carnal que seu corpo tem com o mundo para torná-lo arte.

Este é o sentido que a pintura tem para Merleau-Ponty: liberada do sentido visível mais próximo das coisas, ela é criação ou revelação de um sentido. Cabe à pintura tornar visível a essência ou o princípio gerador do sentido das coisas ou da visibilidade do mundo. Torna, assim, sua, a afirmação de Frenhofer, para quem o sentido da pintura era continuar, em expressão, um pensamento que é preciso captar e traduzir:

“Uma mão não pertence apenas ao corpo, ela exprime um pensamento que é preciso captar e traduzir (...) a verdadeira luta é essa! Muitos pintores triunfam instintivamente sem conhecer esse tema da arte. Vocês desenham uma mulher, *mas vocês não a vêem*”. O artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais “humanos” dos homens o espetáculo de que fazem parte sem vê-lo (*LDC*, p. 134, grifo nosso).

2.3. A interpelação filosófica da pintura

Conforme quer expressar este trabalho, Merleau-Ponty encontrou na pintura uma “filosofia em arte”. Não obstante o ausentar do conceito, tal qual compreendido por Deleuze e Gattari, uma verdadeira filosofia se desenvolve no campo da arte e por meio de suas estruturas. A

filosofia de Merleau-Ponty, desde seu mais denso escrito – a *PhP* – às obras incompletas – quer por escolha (*PM*), quer por destino (a morte, que interrompeu *VI*) – encontrou sempre na pintura elementos para corroborar a centralidade que o filósofo dá ao fenômeno humano e relacional da percepção e, outrossim, na atribuição de um estatuto inédito ao corpo no pensamento filosófico.

O sentido da pintura, para Merleau-Ponty, não é paralelo ao sentido da filosofia: é co-extensivo. Tanto uma, quanto outra enfrenta a questão do sentido. Assim, a nosso ver, o filósofo francês entende que filosofia e pintura abordam uma linguagem específica e procuram, em seus meios, tornar expresso o pensamento em todas as suas dimensões (racionais ou sentimentais). Em suma, tanto a articulação do pensamento filosófico quanto as obras artísticas permitem um testemunho relevante para expressar a vivência humana concreta e encarnada.

Para o filósofo francês, qualquer pintor se inscreve numa tradição cujo sentido vai adquirindo matizes que permanentemente se vão renovando ao longo da história da pintura. Podemos até dizer que o trabalho do pintor, embora seja obscuro para ele mesmo (lembremo-nos da eterna dúvida de Cézanne), é orientado por um sentido. Apesar disso, só retrospectivamente poderá ser esclarecido o que é essa orientação.

Merleau-Ponty sustenta que ninguém pode ser filósofo a não ser interpelando o mundo, os homens e a si mesmo, correndo o risco de indiferenças e incompreensões. É natural ao filósofo se reconhecer como ser ambíguo, como alguém que lida com a pesquisa exigente em torno da evidência, ainda que admita toda ambiguidade nela mesma. Mostrar a ambiguidade natural do mundo e dos humanos, reconhecer no pensamento a mesma força constringedora da vida, que surpreende em seus mistérios, seus enigmas, é função da filosofia.

O esforço filosófico de Merleau-Ponty será, portanto, determinado por este modo de fazer filosofia que conjugue as vicissitudes da vida como objetos que dão a pensar. Não há como “pensar mais” se este pensar não for evidenciado como concretamente humano. Ao estabelecer o método e o objeto filosóficos, Merleau-Ponty os evidencia como meios para promover o ser humano como alguém autônomo no pensar e no agir.

Por isso, Sócrates é considerado o “patrono” da filosofia. Com Sócrates, aprende-se que filosofar é, de certo modo, pensar a redescoberta do homem e das coisas que a ele competem. É a sabedoria humana que se deve buscar, não mais o conhecimento cosmológico. Em Sócrates, o pensamento é redirecionado para que tome o mundo humano como instrumento de seu processo.

Sócrates, instigado interiormente por seu *daimon*, debatia com todos e consigo mesmo na busca do conhecimento. Predisposto sempre a interrogar, arguia com profundidade desde que sentisse no interlocutor clareza e veracidade argumentativa. Conforme nos expressam Platão e Xenofonte, todo método da dialética socrática abstinha-se de dissertar sobre questões que não fossem aquelas concernentes ao homem e às coisas da Cidade.

Ao citar Sócrates, Merleau-Ponty afirmava que o filósofo nunca terá uma relação fácil com os demais homens, porque aquele, como o “patrono”, faz com que estes duvidem de si mesmos, de suas potencialidades. O filósofo não dá aos outros exatamente aquilo que lhe pedem. O filósofo, tal qual Sócrates, causa mal-estar, infringe aos homens uma imperdoável ofensa que os faz duvidar de si próprios⁷².

⁷²« Tout ce qui fait Socrate est ordonné autour de ce principe secret que l'on s'irrite de ne pas saisir. Toujours coupable par excès ou défaut, toujours plus simple et moins sommaire que les autres, plus docile et moins accommodant, il les met en état de malaise, il leur inflige cette offense impardonnable de les faire douter d'eux-mêmes ». (*EPh*, p. 151).

Pela atitude filosófica, somos solicitados a refletir e a agir. Isso significa que cada um de nós, com as possibilidades de intelecto e vontade, teria uma concepção de mundo, uma linha moral e política e deveria atuar no sentido de manter ou modificar as maneiras de pensar e agir de nosso tempo. Superar a consciência ingênua, desenvolver a consciência crítica; da mera experiência vivida passivamente à experiência ativamente compreendida e renovada. As condições existenciais de todas estas coisas são oferecidas no movimento mesmo de todo aquele que quer filosofar. Afinal, conforme ressalta o pensador francês: “o homem ‘sadio’ não é tanto aquele que eliminou de si mesmo as contradições, mas sim aquele que as utiliza arrastando-as em seu trabalho vital”⁷³.

Decerto, a originalidade do pensamento de Merleau-Ponty é a recusa de uma filosofia que não consegue ponderar em seus termos aquilo que a constitui naturalmente, ou seja, de ser um pensamento que se considere como parte de um conjunto histórico, de um mundo vivido. Nas palavras de Merleau-Ponty,

filosofar é procurar, é implicar que há algo das coisas a ver e a dizer. Ora, hoje, não se procura quase nada. Regressa-se, defende-se uma ou outra tradição. Nossas convicções se fundam menos sobre os valores ou verdades avistadas que sobre os vícios ou erros daquelas que nós não queremos. Nós gostamos de poucas coisas, e detestamos muitas. Nosso pensamento é um pensamento aposentado ou recuado.⁷⁴

A crítica que Merleau-Ponty aponta neste texto sugere uma preocupação dupla: a primeira, a de fazer a filosofia falar verdadeiramente de modo novo, resgatar as suas noções fundamentais e elaborá-las de modo atualizado. Em segundo lugar, é preciso fazer a filosofia

⁷³ « L’homme “sain” n’est pas tant celui qui a éliminé de lui-même les contradictions : c’est celui qui les utilise et les entraîne dans son travail vital ». (*PnP*, p. 151).

⁷⁴ « Car philosopher, c’est chercher, c’est impliquer qu’il y a des choses à voir et à dire. Or, aujourd’hui, on ne cherche guère. On «revient» à l’une ou à l’autre des traditions, on la «défend». Nos convictions se fondent moins sur des valeurs ou des vérités aperçues que sur les vices ou les erreurs de celle dont nous ne voulons pas. Nous aimons peu de choses, si nous en détestons beaucoup. Notre pensée est une pensée en retraite ou en repli » (*EPh*, p. 49-50).

se desenvolver em torno de elementos que sempre se mantiveram à margem do pensamento filosófico. A filosofia não pode ser meramente a repetição de ideias: é muito mais um engendrar de outras. E tais ideias levam em consideração a realidade de um mundo no qual estamos inseridos, a vida concreta com suas características mais simples: um pensar encarnado, em suma.

Por este “motivo antropológico”, a filosofia de Merleau-Ponty não pode escapar das atitudes mais fundamentais do homem nas suas experiências com o mundo. Desde sua primeira tese, *La Structure du Comportement*, o filósofo francês redimensiona a compreensão clássica do homem. Em suas proposições, já não é suficiente a perspectiva aristotélica de animal racional: no mundo, o homem, antes da razão, primeiramente se compreende como vivo, como um corpo que a todo o momento se relaciona com as coisas.

O comportamento humano não é estado de consciência, que organiza os dados exteriores em uma ordem racional, tampouco a manifestação de corpo passivo, cujos mecanismos fisiológicos são preestabelecidos. Segundo Merleau-Ponty, o comportamento humano designa uma forma de ser no mundo que integra, complexifica e dá uma nova propriedade para as experiências espontâneas que a todo momento são feitas. Conforme expressa Bimbenet, o comportamento humano dá uma nova ordem ao mundo e o corpo vivo, presente no meio do mundo, integra e dá novo sentido às experiências por sua capacidade de exercer uma função simbólica nestas mesmas experiências.

Merleau-Ponty compreende o comportamento humano como dotado de uma intenção, de um significado. Ao comparar o comportamento humano ao comportamento dos demais seres animais, estes se situam em níveis de reflexo e instinto. O filósofo compreende que o comportamento animal se prende ao instante, ao momento e só reage na cadeia de estímulos que recebe segundo reflexos e instintos. Na *SC*, a partir sobretudo dos dados obtidos pela

*Gestalt*⁷⁵, afirma-se que o animal se prende a situações concretas: se há um aprendizado – tese do behaviorismo – o mesmo é possível só por meio de respostas condicionadas.

Entretanto, o comportamento humano não se prende ao instante e, ao mesmo tempo, as suas atividades não correspondem a algo pontualmente externo. O homem projeta o que faz em seu próprio corpo, e, assim, torna-se competente tanto para prever situações, quanto para transcendê-las. Cada um de nós não vem preestabelecido rigidamente. Ao contrário – e isto Merleau-Ponty ressalta – estamos abertos a respostas as mais variadas quanto as circunstâncias que vivemos. O homem é capaz de uma multiplicidade de possíveis – chamada por Merleau-Ponty de “função simbólica” – e seu corpo é, mais que um autômato, expressão e realização de sua capacidade intencional e transcendente.

Símbolo e mistério, portanto, evidenciam uma postura humana: o homem deve reconhecê-los como algo que precisa de uma aplicação esforçada e que supera o imediato. Tomar alguma coisa com o significado símbolo-mistério significa, da parte de quem quer compreendê-lo, a renúncia a toda pré-disposição que cristaliza opiniões, dando espaço e vazão à própria “misteriosidade” daquele determinado símbolo. Compreensão mais tarde trabalhada por Paul Ricoeur ao dizer que o símbolo é a “epifania do mistério”⁷⁶.

Ao tomarmos estes elementos do simbolismo e o conjugar-mos com a expressividade artística, simbólica por excelência, a expressividade humana tomará o aspecto de uma atividade não bruta e acabada, mas relacional e compreensiva: as coisas não são apenas como são, podem

⁷⁵ Destacam-se, dentro desta teoria, as experiências de um dos fundadores da Gestalt, Köhler, com macacos, analisados por Merleau-Ponty.

⁷⁶ RICOEUR (1969), [197-], p. 68; RICOEUR, 1960, p. 18-22. Para Ricoeur, “é o símbolo que exprime nossa experiência fundamental e nossa situação no ser. É ele que nos reintroduz no estado nascente da linguagem. O ser se dá ao homem mediante as seqüências simbólicas, de tal forma que toda visão do ser, toda existência como relação ao ser, já é uma hermenêutica” [cf. JAPIASSU, Hilton. Paul Ricoeur: Filósofo do Sentido (1977). In: RICOEUR, 1988, p. 1-13.].

ser mais. Sem um complexo sistema de símbolos, o pensamento relacional simplesmente não pode nascer.

De tal modo Merleau-Ponty determina a função simbólica, característica do comportamento humano. Para o filósofo francês, a função simbólica é que torna o homem capaz de ver a mesma coisa em diferentes aspectos, é que torna múltipla a percepção que se tem dos objetos. Enquanto simbólico, o ser humano pode entrever outros sentidos para aquilo com o que se relaciona. Em Merleau-Ponty, a vida humana não percebe as coisas apenas no aspecto pragmático, mas em infinitas possibilidades perceptivas. A cada experiência, uma dimensão nova se torna possível, seja enquanto percepção, seja como posterior compreensão.

Assim, o comportamento humano, enraizado em um corpo próprio, difere do comportamento de qualquer outro ser, uma vez que só o homem ultrapassa o que se dá em um momento. O animal vive, conforme expressa o filósofo, “aderido ao atual” (*SC*, p. 137), fixado no instante, sem conseguir superar o dado momentâneo. Já o homem, por sua estruturação superior, lança-se ao tempo possível e futuro, redimensiona os acontecimentos no seu aparecer e refaz, por sua conta e risco, o sentido de toda esta experiência.⁷⁷

A linguagem é uma expressão instituída, que ao mesmo tempo faz surgir uma nova dimensão da realidade. Por meio dela, advém uma simbólica que revela outras faces da realidade. Há expressão. Em todos os comportamentos simbólicos instituídos pela linguagem, sobretudo os que se identificam como artísticos, reencontra-se este poder de expressão.

⁷⁷ « Si l’homme ne doit pas être enfermé dans la gangue du milieu syncrétique où l’animal vit comme en état d’extase, s’il doit avoir conscience d’un monde comme raison commune de tous les milieux et théâtre de tous les son action s’établisse une distance, il faut que, comme disait Malebranche, les stimulations du dehors ne le touchent plus qu’avec « respect » que chaque situation momentanée cesse d’être pour lui la totalité de l’être, chaque réponse particulière d’occuper tout son champ pratique, que l’élaboration de ces réponses, u lieu de se faire au centre de son existence, se passe à la périphérie et qu’enfin les réponses elles-mêmes n’exigent plus chaque fois une prise de position signifière et soient dessinées une fois pour toutes dans leur généralité ». (*PhP*, p. 116-117)

2.4 A expressão silenciosa da linguagem e sua configuração na pintura

Malgrado a constatação de Foucault, que afirmava que a linguagem tinha perdido sua neutralidade e transparência no século XIX para ceder lugar a uma constituição própria, a linguagem foi um dos temas mais debatidos pela filosofia do século XX. Pertencendo a esta geração, Merleau-Ponty não foge das considerações sobre a linguagem e, como já pertencendo a seu estilo, escreve superando os dualismos clássicos ou a imagem mediatrix ou meramente instrumental da linguagem, própria do pensamento tradicional.

Dois são os momentos nos quais Merleau-Ponty trata da linguagem em suas obras. O primeiro acontece quando o filósofo publica suas duas teses, isto é, até 1945. Neste período, tanto na *Structure*, quanto na *Phénoménologie*, a abordagem parte da objetividade científica e aponta para o compromisso de retornar à percepção ou ao mundo anterior à sistematização da ciência, uma vez que, para Merleau-Ponty, toda objetividade, seja científica ou não, remete à percepção como pressuposto original. No segundo momento, nas obras posteriores ao período de 1947, sobretudo com *Le Prose du Monde* e em *Signes*, há uma preocupação mais ontológica. Esta abordagem será mais específica para a literatura e para a pintura, uma vez que, não se desvencilhando da percepção, refletem para *além* da mesma, na busca de uma teoria da verdade e do conhecimento.

Sem sombra de dúvida, nas pegadas de sua motivação filosófica primordial (a conciliação entre ciência e filosofia), Merleau-Ponty quer chegar a uma teoria do conhecimento, que não só especifique os métodos mais adequados, mas, muito mais, que demonstre uma certa forma de elaborar a verdade. A linguagem, assim, é a consecução segura para esta teoria do conhecimento, é manifestação da verdade, uma vez que por ela ascendemos tanto ao ser como ao saber. Procurando descrever o fenômeno da fala e a expressão, Merleau-Ponty determina o

meio para ultrapassar definitivamente a clássica dicotomia sujeito-objeto. A palavra tem um sentido: não pode apenas servir a um nominalismo, nem ser um pensamento para si. A fala acompanha o pensamento e as próprias coisas, dando, a todas, seu significado.

Para Merleau-Ponty, quando fixamos um objeto e damos a ele um nome – caneta, por exemplo – fazemos isso não porque temos um conceito pleno de caneta ao qual se subsumiria o objeto, nem, tampouco, seria uma associação, uma denominação por moldes convencionais. Quando dizemos “é uma caneta”, exercemos esta fala com verdadeiro sentido porque a palavra traz em si mesma este sentido; “não traduz, naquele que fala, um pensamento já feito, mas o consuma”, como Deus que “cria os seres nomeando-os, e a magia age sobre eles ao deles falar” (*PhP*, p. 217)⁷⁸.

A palavra e o pensamento só admitiriam essa relação exterior se um e outro fossem tematicamente dados; na realidade, eles estão envolvidos um no outro, o sentido está enraizado na palavra, e a palavra é a existência exterior do sentido. Não poderemos mais admitir, como comumente se faz, que a palavra seja um simples meio de fixação, ou ainda o invólucro e a vestimenta do pensamento (...) As palavras só podem ser as “fortalezas do pensamento” e o pensamento só pode procurar a expressão se as palavras são por si mesmas um texto compreensível e se a palavra possui uma potência de significação que lhe seja própria (...) a palavra e a fala deixam de ser uma maneira de designar o objeto ou o pensamento para se tornarem a presença desse pensamento no mundo sensível e não sua vestimenta, mas seu emblema ou seu corpo (*PhP*, p. 221)⁷⁹.

Segundo o autor francês, a linguagem é uma operação do corpo vivido, expressa o mundo da experiência concreta e existencial. A linguagem é, assim, não expressão secundária, mas é a expressão mesma do corpo que interage em experiências vividas. É gesto que pertence à

⁷⁸ « Dieu crée les êtres em les nommant et la magie agit sur eux em parlant d’eux ».

⁷⁹ « La parole et la pensée n’admettraient cette relation extérieure que si elles étaient l’une et l’autre thématiquement données ; en réalité elles sont enveloppés l’une dans l’autre, le sens est pris dans la parole et la parole est l’existence extérieure du sens (...) Les mots ne peuvent être les ‘forteresses de la pensée’, et la pensée ne peut chercher l’expression que si les paroles sont par elles-mêmes un texte compréhensible et si la parole possède une puissance de signification qui lui soit propre. Il faut que, d’une manière ou de l’autre, le mot et la parole cessent d’être une manière de désigner l’objet ou la pensée dans le monde sensible, et, non pas sin vêtement, mais son emblème ou son corps ».

estrutura do mundo pelo corpo. Merleau-Ponty supera a visão que restringe a linguagem como conjunto de signos ou expressões lingüísticas: a linguagem é expressão do ser na experiência vivida, torna-o presente sem se destacar do mundo.

Muito mais que um meio, a linguagem é algo como um ser, e é por isso que consegue tão bem tornar presente para nós: a palavra de um amigo no telefone nos dá ele próprio como se estivesse inteiro nessa maneira de interpelar e de despedir-se, de começar e terminar as frases, de caminhar pelas coisas não-ditas (*LIVS*, p. 71).

A linguagem é pensada no mesmo viés da percepção. Não pode ser considerada como algo exterior, como uma idealidade, como uma teoria. Assim como a percepção não pode ser compreendida como forma secundária da consciência e sim como origem e primeiro modo do conhecimento, presumindo em si o não-refletido, o impensado, a linguagem é familiar ao corpo vivido e carrega em si mesma uma dinâmica involuntária, pré-reflexiva também. A linguagem é modalidade do corpo perceptivo, do corpo vivido: em contato com o mundo, faz parte dessa mesma experiência de mundo, sem saber expressar-se. Olhando para nossa forma de falar, de ouvir, de expressar, não somos conscientes no mesmo instante da dinâmica funcional desta expressão. Há um encadeamento de palavras, expressões com sentido, feito sem haver um pensamento peculiar para ele.

No mundo perceptivo, o corpo realiza ações que não são “pensadas”, não são teorizadas antes de sua execução. Esta mesma dinâmica é presente na linguagem, uma vez que as palavras surgem e se concatenam sem haver previsões teóricas. Merleau-Ponty reafirma que não se deveria proceder como as análises de pensamento fazem, ou seja, considerando a existência de um texto ideal que a linguagem expressaria como tradução. Na verdade, no plano da linguagem, “não temos de consultar algum léxico interior que nos proporcionasse, com relação às palavras ou às formas, puros pensamentos que estas recobririam: basta que nos

deixemos envolver por sua vida, por seu movimento, de diferenciação e de articulação, por sua gesticulação eloquente” (*LIVS*, p. 71).

Sumariamente, tão logo iniciada a comunicação por meio das palavras que vêm à mente, no mesmo instante, há a presença de sentido para todas elas. Não há motivo para se procurar uma razão esclarecedora anterior e total. A própria vida das palavras, a expressividade em si de cada uma e todas é dotada de sentido. “Há uma opacidade da linguagem: ela não cessa em parte alguma para dar lugar ao sentido puro, nunca é limitada senão pela própria linguagem, e o sentido só aparece nela engastado nas palavras”. (*LIVS*, p. 71).

A linguagem configura de modo excelente o que o autor francês estabeleceu como primado da percepção. Não há dúvida que a percepção ocupa um lugar central no pensamento de Merleau-Ponty. É com base no resgate desta experiência que Merleau-Ponty formula sua perspectiva filosófica, sua orientação fenomenológica. A percepção, colocada em segundo plano em certas ocasiões, exacerbada por demais em outros, indica o *Leitmotiv* de uma reflexão que assume o mundo e o irrefletido como componentes necessários e fundamentais em Merleau-Ponty.

Nossas análises do pensamento fazem como se, antes de ter encontrado as suas palavras, ele já fosse uma espécie de texto ideal que nossas frases procurariam traduzir (...) No próprio momento em que a linguagem enche nossa mente até as bordas, sem deixar o menor espaço para um pensamento que não esteja preso em sua vibração, e exatamente na medida em que nos abandonamos a ela, a linguagem vai além dos “signos” rumo ao sentido deles (...) Sua opacidade, sua obstinada referência a si própria, suas retrospicções e seus fechamentos em si mesmas 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 delas. (*LIVS*, p. 69/71-72)

Mas esta linguagem (toda linguagem) é “indireta ou alusiva, é, se preferir, silêncio”. Quando descreve estas características, Merleau-Ponty aponta para uma compreensão alargada da

linguagem, uma compreensão que exige, por parte de quem a assume, ir além da mera análise da expressão verbal ou escrita. A linguagem, não obstante quando parece não dizer – “a linguagem diz peremptoriamente quando renuncia a dizer a própria coisa” –, fala com maior propriedade: porque esta linguagem é aquela silenciosa do mundo, da vida, dos gestos simples e corriqueiros que todos os dias se repetem e dão sentido à existência. Aliás, Merleau-Ponty alude ao silêncio como característica da linguagem para ressaltar a importância de uma convivência espontânea – ainda que complexa – que mantemos com as palavras e com a linguagem., no mundo da vida.

É certo, portanto, que o filósofo francês não quer se preocupar com a linguagem senão para reencontrar nela o que a antecede e a torna possível. Se a expressão da fala transmite o pensamento e o encarna na compreensão comunicativa, inter-relacional e contínua, o ruído original ou o silêncio primordial precisa ser reencontrado para que toda a visão de homem, ou todo pensamento que se faz filosófico não continue sendo superficial. A fala instituída, convencionalmente criada pela cultura, realiza-se como expressão, mas deve refazer este percurso primeiro, anterior a toda gramática ou semântica: silêncio.

A literatura e a filosofia da arte do século XX, quando revisitam seriamente as questões da linguagem, ganham, ao mesmo tempo, uma imagem perturbadora e extremamente paradoxal ao falar sobre o silêncio. Como falar do silêncio? Se desde Aristóteles, o homem foi classificado como ser dotado de palavras, o *zoon lógon*, como pensar agora a noção de “silêncio” na linguagem humana? O que significa o silêncio na linguagem, na pintura?

Podem ser levantadas pelo menos, três concepções sobre o silêncio: o silêncio diante do desconhecido (não se sabe o que falar); o silêncio efeito de uma interrupção (quebra na comunicação); por fim, o silêncio que se articula como intervalo (comunicação dialógica). Não há dúvida: o silêncio que Merleau-Ponty reivindica para a linguagem é o silêncio que a

desenvolve, que a motiva, como o silêncio de admiração e espanto diante de algo fascinante e encantador. Em uma linguagem técnica, não é um silêncio pragmático, mas uma postura, um modo de ser, como um intervalo que repõe as energias e solicita uma significação.

Há um aspecto negativo quando se considera o silêncio como um não-saber ou uma interrupção estéril, como acontece no momento que alguém intercepta uma fala e não permite mais outra admoestação. Esse silêncio é estéril, não sai de si mesmo, significa uma ausência de ruído, de comunicação. Há muito deste silêncio: ele não provoca, não estimula. Ao contrário, é um vazio, um hiato, uma indisposição. Este sentido é proveniente do verbo intransitivo *silere*, que, em latim, significa ausência de barulho.

Quando se considera o silêncio na perspectiva de uma comunicação, sublinha-se o sentido expresso em outro verbo latino, *tacere*. Este verbo remete somente à comunicação humana e, segundo Le Breton (2006, p. 14s), é o verbo que indica a espera de uma pessoa enquanto a outra fala, em diálogo animado e instrutivo. Este silêncio provoca, expressa em expectativa: faz parte do movimento mesmo da comunicação e lhe confere sentido tanto quanto as palavras ou gestos que a compõem também. Seu caráter é provisório, é predecessor: remete para um caráter comunicativo, tão produtivo quanto a palavra plena, já que realiza uma transmissão de sentido eficaz e coerente.

Heidegger já havia salientado que jamais e em nenhuma língua o pronunciado é o dito (HEIDEGGER, 1969, p. 45). Citando o filósofo alemão, Merleau-Ponty certifica-se que quanto mais escritos alguém possui, mais rico é o impensado nele. A simples disposição dos signos é incapaz de abranger em si a garantia de exposição de seu sentido. Destarte, o silêncio fala, expressa mais que as palavras mesmas, faz os ligamentos entre as mesmas e, por isso mesmo, potencializa o significado que em si mesmas possuem.

É que não são as palavras do escritor que nos dão seu estilo. Enquanto palavras, estão em estado de dicionário. A primeira palavra e a obra de um escritor têm em comum uma relação indireta – uma linguagem indireta, no dizer de Merleau-Ponty – com as coisas significadas. São linguagens tácitas, desviantes e plenas de silêncio lá onde dizem quando parece que nada dizem (...) nestes interstícios, fala o silêncio, a mudez da língua, a qual para compreendê-la, diz Merleau-Ponty, será preciso “olhar” como os surdos olham os que falam (...) nesses silêncios que o fecundam, um só silêncio repartido em muitos, a língua abre mão de seus sons e, se escrita, de suas letras, para apoiar-se na quietude da percepção (TASSINARI, in: 2004, p. 150).

O sentido da linguagem não se dá partindo de um modo subjetivo, porque a linguagem sempre se expressa por si mesma em caráter de expressão silenciosa. Mesmo os espaços entre os signos podem falar; as entrelinhas falam. A mesma expressão de sentido, dita em diferentes línguas, pode apresentar distintas maneiras de organização estrutural. O sentido da linguagem permanece o mesmo, não obstante a disposição dos signos. Não se trata de algo subentendido, mas do próprio ato de comunicar da expressão como tal. Conforme escreve Merleau-Ponty, a noção de subentendido “exprime ingenuamente a nossa convicção de que uma língua conseguiu captar em suas formas as próprias coisas” (*LIVS*, p. 72). O que deve ser assumido é o “branco” entre as palavras, e a relação de sentido que esta possui “não pode ser a correspondência ponto por ponto que sempre temos em vista” (*LIVS*, p. 72).⁸⁰

Seguindo esta vertente, as linhas ontológicas que interpretam o silêncio como fenômeno, mormente como o campo fenomenal, vêm-no como *locus* privilegiado que precede e

⁸⁰ Exemplo clássico é o silêncio presente na marcação musical. Agostinho. No Livro IV de seu diálogo *De Musica*, o Bispo de Hipona faz uma consideração do silêncio musical como elemento estruturante do verso. O silêncio é necessário para compor o ritmo e os compassos, de modo que, alternado ao som, faz surgir a melodia, a própria música. Para Agostinho, o silêncio na música suspende e prolonga o tempo da emoção, da musicalidade em si. O Mestre (M) mostra ao Discípulo (D) esta exigência da música como uma exigência da própria vida humana: nela, há coisas que só se podem perceber na ausência das mesmas.

“D. – [...] Porque quando tu declamavas e repetias a primeira versão, eu, por minha parte, repetia em meu interior a segunda ao par contigo. Assim percebi que ambas versões corriam ao mesmo espaço de tempo, posto que minha última breve coincidia com teu silêncio.

M. – Convém, pois, que guardes que nos metros existem espaços fixos de silêncio. Em consequência, quando observares que falta algo ao pé regular, te será necessário considerar se essa ausência fica compensada com um silêncio medido e contado.” (AGOSTINHO, 1988, p. 186)

possibilita o ser da linguagem. Em Heidegger, e muito mais em Merleau-Ponty, se encontra esta forma de compreender o silêncio como o ambiente primordial que sustenta e mantém a linguagem, precedendo-a e tornando-a possível. O silêncio tem um sentido ontológico porque aparece em uma situação concreta: vem sempre acompanhado de outros elementos, exige uma continuidade que lhe dará razão, precede a linguagem e a faz surgir. Merleau-Ponty relê esta natureza fenomênica do silêncio como opacidade, como termo de interrogação contínua que descentra a reflexão humana para torná-la questionadora da relação homem-mundo.

Não se terá idéia do poder da linguagem enquanto não se tiver reconhecido essa linguagem operante ou constituinte que aparece quando a linguagem constituída, repentinamente descentrada e privada de seu equilíbrio, ordena-se novamente para ensinar ao leitor – e mesmo ao autor – o que ele não sabia pensar ou dizer. A linguagem nos leva às próprias coisas na exata medida em que, antes de *ter* uma significação, ela *é* significação (*PM*, p. 30).

A significação silenciosa da linguagem se faz quando “tateia em torno de uma significação que não se guia por um texto o qual justamente está em vias de escrever”. Isto significa, segundo Merleau-Ponty, que a linguagem não pode desconsiderar o que lhe é anterior, não pensado, não refletido. É preciso, assim, considerar a linguagem antes de expressá-la, “considerar a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de rodeá-la, sem o qual ela nada diria, ou ainda pôr a nu os fios de silêncio que nela se entremeiam” (*LIVS*, p. 75).

Aqui, Merleau-Ponty identifica o esforço do escritor com a operação exercida pelo pintor. Se a linguagem é uma operação tácita, em silêncio, o pintor, para Merleau-Ponty, utiliza deste mesmo instrumental para expressar a sua obra. A pintura atinge a cada um de nós por uma linguagem silenciosa em cores e linhas. O fundamental da expressão silenciosa reside na capacidade própria de exprimir que a pintura possui e que é despertada em quem contempla a obra e se deixa afetar por ela.

2.5 A expressão do mundo em pintura pelo olhar do pintor

Dentre muitas observações, Merleau-Ponty destaca que a arte clássica, pretendendo tornar a pintura uma expressão completamente dada, usurpando dela a real comunicação de seu significado. O propósito de tornar a pintura tão expressiva como as coisas mesmas, ou seja, desenvolver na pintura uma representação perfeita das coisas e do mundo, tal qual a teoria mimética da arte, empobrece o que outrora foi garante da riqueza e da liberdade de produção do quadro pelo artista. Merleau-Ponty quer a pintura como expressão em silêncio para que seja expressão do sentido do mundo. Sua linguagem silenciosa exerce uma expressão emocional e comunicativa do mundo em busca de seu sentido, assim como na fala existem oscilações emocionais que também se tornam expressão na linguagem, rostos e semblantes.

Na verdade, para Merleau-Ponty, a pintura é um exercício dinâmico que, em si mesma, possibilita retomar o sentido do mundo e da percepção. Ela seria manifestação primordial deste impensado que faz o corpo agir e fazer o quadro, do movimento original que nos faz sentir o mundo em nós e nós nele. A pintura é um verdadeiro enigma, um mistério.

Em grego, a palavra mistério é composta de dois termos: *myo*: fechado, escondido e *soma*: boca ou corpo; que, literalmente, é boca fechada, ou corpo escondido. Em hebraico, é *sator*, escondido, ou *mystar*, coisa escondida. Ao determinar a pintura como um mistério, acreditamos que, para Merleau-Ponty, não importa tanto o que ali se pintou senão para considerá-lo como ponto de partida de uma significação mais ampla e que transcende o próprio quadro.

A percepção revela o mundo em toda sua força imanente, ao mesmo tempo que o revela transcendente. A pintura também se exercita assim. Não bastam as imagens, as perspectivas pictóricas da cor, do espaço, do desenho: Merleau-Ponty não procura destacar as cores fixadas no quadro. O enigma da pintura, expresso por sua linguagem silenciosa, revela que os objetos pintados estejam na tela com a condição simultânea de não estarem somente ali. Eles transcendem a materialidade e determinam um sentido para além dela. Em outros termos, o quadro é feito materialmente, mas as vozes do silêncio transfiguram em sentido que transcende a materialidade para resgatar o gesto que criou a pintura e a tornou obra.

A obra consumada não é portanto aquela que existe em si como uma coisa, mas aquela que atinge seu espectador, convida-o a recomencar o gesto que a criou e, pulando os intermediários, sem outro guia além do movimento da linha inventada, do traçado quase incorpóreo, a reunir-se ao mundo silencioso do pintor, a partir daí proferido e acessível (*LIVS*, p. 81).

A pintura toca de longe, e faz que o real seja representado sempre o mais próximo. Mais: a pintura possibilita o questionamento acerca da percepção, o interagir com o mundo não como algo completamente diferente. Um encontro com o ser originário é possível pela pintura, que conjuga, na expressão de suas cores e linhas, um mundo que é bem visto, que se deixou-se ver em profunda percepção. Rivaliza com a natureza, desta forma, pois, não só indica um elemento percebido, mas faz interagir outras novas percepções, dando-lhes o incentivo para desenvolverem-se e se realizarem.

A pintura quer ser tão convincente quanto as coisas e não pensa poder nos atingir a não ser como elas: impondo a *nostros sentidos* um espetáculo irrecusável. Em princípio, confia no aparelho da percepção, considerado como um meio natural e dado de comunicação entre os homens. Não temos todos olhos que funcionam quase da mesma maneira? E se o pintor descobrir signos suficientes da profundidade ou do veludo, não teremos todos, ao olhar o quadro, o mesmo espetáculo que rivaliza com a natureza? (*LIVS*, p. 77).

A pintura dá, portanto, uma existência, uma essência às coisas que passam despercebidas no cotidiano. Se, portanto, importa em primeiro instante resgatar a importância da percepção, é preciso fazê-lo como inquietante perquirição filosófica, que visa entender melhor o papel de tantas coisas que, ao longo da racionalidade ocidental, foram esquecidas. Verdades fundamentais que antecipam e tornam possível todo o edifício construído em nome da racionalidade e da ciência: o irrefletido ou pré-reflexivo, as expressões que fazem a vida e o mundo se mostrarem, “o mundo tal como ele é antes de qualquer retorno sobre nós mesmos”⁸¹.

Na obra merleau-pontyana há elementos bem claros para destacar o trabalho do pintor enquanto exercício de trazer o mundo à tela. De fato, o problema da pintura e todas as temáticas referentes a ela na obra do filósofo francês prendem-se com o problema do mundo e da percepção, na razão conjunta de que nossa experiência perceptiva é a lição máxima de um corpo vivido.

O que determina o mundo perceptivo no qual vivemos não pode ser nem a relação fria com as coisas como se elas não nos tocassem, nem a existência de uma faculdade constitutiva enquanto consciência total. O mundo envolve um sujeito, um corpo em situação e em inter-relação consigo e com as demais coisas. Conforme Merleau-Ponty atesta, os sentidos se compreendem mutuamente sem passar por uma idéia global, como processo unificador. O corpo integra as experiências, torna-as relacionais e interage com o mundo como “locus” privilegiado do fenômeno da expressão.

O pintor expressa o encontro de seu corpo com o mundo, conforme entende Merleau-Ponty. Neste diapasão, o filósofo centraliza a pintura para compreender a experiência de uma existência sinestésica, e, deste modo, revelar o corpo como metáfora da arte. A pintura

⁸¹ « (...) le monde tel qu'il est avant tout retour sur nous-mêmes » (*PhP*, p. 24).

entrelaça corpo e mundo no gesto do pintor e dá acesso ao Ser Primordial por fazer retomar o ato pictórico que integra, em um só momento, as expressões de cores, traços que o pintor exerce. Se a expressão do mundo é possível pela à pintura, com maior razão o é pelo corpo. Antes, primeiramente pelo corpo, uma vez que a expressão é amplificação dele, sem haver nenhum hiato que os possa separar. É certo que a pintura – antes, toda a arte – seja sempre *pelo* corpo, radicando-se na potência expressiva do mesmo.

A tarefa do pintor consiste em transformar uma parcela de mundo em pintura. É essa maneira de ser carne dada por completo em cada passada ou até mesmo pelo simples choque do salto do sapato no chão que exige ser transubstanciada na tela pelo gesto criador do pintor. Assim, “torna-se impossível para um quadro libertar-se de toda e qualquer referência ao real, visto que esta referência é constitutiva do próprio ser do homem, de tal modo que a arte tem como finalidade constituí-lo a um certo nível” (DE WAELHENS, 1962, p. 433).

Ao explicar seu conceito expressão pela pintura, Merleau-Ponty se refere em primeiro lugar a uma compreensão fenomenológica da visão, da “visão encarnada”. Ver com a pintura, não significa o sentido da visão existente somente quando causado por um agente um físico. Não é “registrar” mediante as retinas dos olhos. Nas expressões de Merleau-Ponty, não se vê uma pintura, mas se vê “segundo o quadro”. Em outras palavras, a visão segundo o quadro é a visão de algo sendo moldada por gestos expressivos e significativos de uma percepção e, sobretudo, é a capacidade de um organismo encarnado, que encontra o mundo como um ser físico, não um ponto de vista abstrato, uma imagem ou representação na mente.

Merleau-Ponty opõe o entendimento comum de uma imagem como amostra de aparência das coisas, com a noção de que uma imagem pictural registra uma atitude, uma doação de sentido e expressão para o mundo. Ao olhar para uma pintura nas paredes da caverna de Lascaux, diz ele, os animais pintados não estão lá como fenda na rocha, nem estão em outro lugar. As

imagens que um artista apresenta é um modo de ver, que reflete na inserção do artista no mundo. Quando pinta, o artista expressa a criação de um momento extraordinário, que faz irradiar a pintura sem que esta rompa sua amarra imanente. Uma pintura, mais que representar algo do mundo, procura expressar uma atitude, uma orientação para o mundo ao transcendê-lo pelo olhar dotado de uma visibilidade secreta.

O olhar do pintor, Merleau-Ponty o entende, já consegue compreender que os olhos são mais que receptores de luz ou de cores. São, na verdade, capazes de ver a própria visibilidade, o movimento que a desenvolve e, por isso, a visão não só é capaz de ver as coisas, como vê também “o que falta ao mundo para ser quadro, o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera” (*OE*, p. 19).

A visão do pintor não se reduz a uma relação físico-ótica, com o mundo. O mundo já não está diante dele por representação. Ao pintor as coisas do mundo se dão em nascimento, por uma espécie de concentração ou de vir-a-si do visível. E, a cada pintura, o que se deve resgatar, primordialmente, é o mesmo exercício do olhar do pintor, olhar não como se olha uma coisa indiferente, mas fazer o olhar vaguear no quadro como “nos nimbos do Ser”. Para Merleau-Ponty, ao ver como o pintor, não vemos apenas o quadro: “vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo” (*OE*, p. 18).

Na obra de Cézanne, Merleau-Ponty destaca como que de diferentes maneiras nos deparamos com objetos. Não há, na obra do pintor, uma visão desapercibida das coisas. Os objetos – sejam as frutas, sejam os rostos, sejam as paisagens – não passam rapidamente diante dos seus olhos como todos os dias passam na atitude daquele que já está enfadonho por já as ver e não se contenta mais com as repetições.

Pelo contrário, a obra de Cézanne parece ter uma força tal que, para Merleau-Ponty, assim como fez o pintor ao olhar os objetos, a sua pintura interroga quem a vê, faz uma quase

coação para que se mantenha o olhar atento naquelas paisagens, para que se faça perguntas às mesmas. Assim procedeu o pintor e, para Merleau-Ponty, toda pintura moderna tem uma potência, especialmente as de Cézanne, de fazer que reaprendamos a visão das próprias coisas e de nos levar de volta a ela, com a surpresa de enxergarmos a todas verdadeira e primordialmente.

O mundo incita o olhar do pintor e Cézanne soube explorar esta relação. De fato, o pintor francês, ao olhar para algo, conseguia ir para além deste algo e dotava de sentido novo a visão de todas as coisas. Este sentido transforma a obra do pintor. Merleau-Ponty destaca que este novo sentido permitiu a Cézanne desinstalar o “instituído”, capacitando o pintor em um ver diferente, expressando uma experiência transcendente ao se aprofundar na visão renovada do mundo. Em Cézanne, a transcendência é este mergulho intenso no motivo primordial, é uma “abertura” do corpo e do olhar do pintor para as coisas, para que elas se tornem presentes não como dados de um conhecimento sistemático mas como um encanto, um deslumbramento, só possível por esta penetração no motivo.

O pintor de Aix não separa, em sua visão, aquilo que vê de seu próprio movimento de ver. Como o corpo que se toca tocando, que vê e é visível, a obra de Cézanne mostra muito mais que ela mesma, pois faz aparecer o mundo percebido sem o construir ideal ou geometricamente. Cézanne revela o olhar das coisas, permite que elas falem, expressem seu ser; é capaz de decifrar o mundo pelo mistério dele mesmo. É a revelação de uma transcendência que ultrapassa o mundo sem perder o contato com ele, pois o toma não como explicitação de um ser prévio, mas como a “fundação do ser”.

2.6 Concluindo

A reflexão que Merleau-Ponty faz sobre a pintura é uma modulação acerca da importância do reencontro com o mundo e com o modo que temos de percebê-lo e expressá-lo pela visão. O filósofo francês aponta que, diante da pintura, não se deveria elaborar atos de uma consciência totalizadora, que abarca os objetos de modo indistinto ou como conceitos de razão. O olhar é expressão de um corpo vivo, inter-relacional com o mundo, no qual um sentido transparece na interseção das experiências.

A pintura interroga o visível e torna visível o mundo. O quadro expressa sempre algo novo e, conforme diz Merleau-Ponty, é um “novo sistema de equivalências” que exige uma subversão, a saber, a expressão de um “outro mundo”. Para o filósofo, é possível a pintura olhando o mundo “porque o pintor pensa encontrar nas próprias aparências o estilo que o definirá aos olhos dos outros” e a pintura, mais que um ofício, é um fragmento do mundo que o torna expresso a todos e os convida a retomar o mesmo sentir do pintor que tornou esta parcela do mundo em quadro.

Vida e mundo não podem ser dissociados na pintura. Merleau-Ponty entende que ambos formam um só tecido. O pintor revela esta associação, este intercâmbio contínuo. Ao definir a pintura moderna, Merleau-Ponty indicará que sua principal característica é enfatizar esta nossa pertença natural e necessária ao mundo, “o problema de saber de que modo é possível comunicar-se sem o amparo de uma Natureza preestabelecida e à qual se abriam os sentidos de todos nós, de que modo estamos entranhados no universal pelo que temos de mais pessoal (*LIVS*, p. 82). A imbricação da vida com o mundo está tão presente na pintura que, segundo Merleau-Ponty, o que o pintor mais expressa em sua obra não é uma cópia de um modelo, nem a representação conceitual e plenamente determinada de um objeto, o “si-mesmo

imediatos”. O que exerce o pintor pelo quadro é a expressão de “*seu sentir*”, possível por uma intencionalidade operante de seu corpo que opera no mundo e capta nele o sentido de seu existir e agir. Pelo corpo, portanto, o pintor é capaz de apreender e comunicar um sentido em sua relação com o mundo, ele tem acesso a um campo de objetos que podem ser percebidos ingenuamente, mas que se tornam mais expressivos ao aludirem ao Ser mesmo das coisas.

O próprio pintor é um homem que trabalha e reencontra todas as manhãs a mesma interrogação na figura das coisas, o mesmo apelo ao qual nunca terminou de responder. A seus olhos, sua obra nunca está feita, está sempre em andamento, de modo que ninguém pode valer-se dela contra o mundo (...) Enquanto pinta, é sempre a propósito das coisas visíveis, ou, se é ou ficou cego, a propósito deste mundo irrecusável a que chega por outros sentidos e do qual fala em termos de quem enxerga (*LIVS*, p. 89).

Há de se notar, com apurada atenção, que o filósofo dá à pintura, um estatuto renovador: ao contemplar uma pintura, o que se vê não é apenas a reprodução de uma imagem existida em um “fora”, mas o tornar-se presente esta mesma imagem conjugando-a, em cores, com sentimentos expressos pelo mundo silencioso e interno do pintor. É pela percepção tornada pintura, pelo mundo que se expressa em tinta que o pintor oferece, em cada tela, um convite a outrem para novas interações e percepções de seu mundo.

O que a pintura pode oferecer não é mera captação sensível de dados externos, ou, em outros termos, cópia de uma realidade encontrada alhures. Se, de fato, o pintor traz para a tela, sob a marca de seu estilo e sob a pulsão de cores e traços uma paisagem, um rosto, um ambiente, ele o faz junto a tantos outros elementos que também são trazidos à tela, que também colaboram para a execução da mesma. Este movimento é entendido por Merleau-Ponty como transcendência, movimento pelo qual a existência por sua conta retoma e transforma uma situação de fato. Em nosso encontro com uma pintura, em nenhum momento somos enviados de volta para o objeto natural, similarmente. Na perspectiva de Merleau-Ponty, a pintura é

verdadeira arte, plenamente humana e transcendente: seu objetivo nunca é evocar o próprio objeto, mas criar na tela um espetáculo que é suficiente até em si, um espetáculo que torna visível o invisível, que traz a verdade da presença do mundo e do corpo, que nos liga vitalmente a ele.

Uma matriz de novas idéias, de novos paradigmas podem ser encontrados na pintura, ainda que estes precisem ser “decifrados”, recolhidos na linguagem silenciosa ou tácita próprias da pintura. E Merleau-Ponty, de fato, insiste na ligação pintura-verdade, de modo que, na arte, esta relação seja desenvolvida na noção de sentido. O sentido, segundo a fenomenologia, é o caminho em busca originária do fundamento, daquele elemento de sustento sobre o qual se constrói o edifício das vivências e do conhecimento. E ele é sempre um devir, um buscar incessante que vai se fazendo como uma tarefa infinita.

O que não é substituível na obra de arte, o que faz dela muito mais que um meio de prazer, um órgão do espírito, cujo análogo se encontra em todo pensamento filosófico ou político, (se são produtivos), é que contenha, melhor que idéias, *matrizes de idéias*, que nos forneçam emblemas cujo sentido jamais deixamos de desenvolver, que, precisamente por nos instalar em um mundo do qual não temos a chave, nos ensine a ver e nos dêem a pensar como nenhuma obra analítica o pode fazer, pois que a análise não encontra no objeto aquilo que nós lá temos posto (*LIVS*, p. 111)

Para Merleau-Ponty, a pintura faz ver o que não se vê ordinariamente: em cada pintura, “há o nascimento de um novo e transcendente mundo”. Pois, conforme atesta o filósofo: “justamente para ver o mundo e o apreender como paradoxo, é preciso romper nossa familiaridade com ele, e que essa ruptura só pode ensinar-nos o “jorro” imotivado do mundo”⁸². Este ver além da “familiaridade” é o que Merleau-Ponty atesta no pintor, que entre

⁸² « (...) justement pour voir le monde et le saisir comme paradoxe, il faut rompre notre familiarité avec lui, et que cette rupture ne peut rien nous apprendre que le jaillissement immotivé du monde. » (*PhP*, p. 12).

a sensação e a idéia, entre o sentir e o entender, dá existência visível ao que a visão ingênua não percebe.

A obra de Cézanne é um esforço para conceber a arte como expressão do mundo. A pintura é um exercício que projeta em si a maneira de exprimir o mundo. Esta motivação fundamental em Cézanne permite a identificação que Merleau-Ponty faz daquele como o pensamento filosófico. De fato, Cézanne esquiva sua pintura da aplicação do dualismo sensível-inteligível, propondo pintar as coisas como elas nos atingem, como nos afetam em sua vivacidade original.

Ao propor sua arte como “expressão viva”, Cézanne é, para Merleau-Ponty, o protótipo real da “fê perceptiva”: pinta o mundo como o vê, como o sente, o mundo vivido tal qual ele se manifesta. Nas palavras do Pintor: “Pintar não é copiar servilmente o objeto: é perceber a harmonia que se exprime nas diversas inter-relações da experiência vivida” (apud BARNES, 1993, p. 44).

A pintura não imita o mundo: é um mundo próprio, retomado pelo corpo do pintor e tornado arte por ele. Para Merleau-Ponty, é preciso ir além do espaço e até mesmo da cor, para irmos ao encontro do coração das coisas. Por isso, até os espaços em branco presentes em Retrato de Vallier (Tela 11) expressam verdadeiramente o mundo da percepção, rearticulam nossa visão com a mesma eficácia e verdade da percepção original. Nela os núcleos invisíveis permitem planos de transformação e a geração das coisas em carne e osso.

Certamente, a arte de Cézanne retrata a filosofia de Merleau-Ponty: ela é testemunha concreta do pensamento do filósofo. Com a percepção, há o revelar de um mundo anterior a todo pensamento, que é, ao mesmo tempo, possibilidade para este pensamento. A obra de Cézanne está em busca deste mundo, deste fenômeno originário anterior à elaboração da pintura. A cor, o traço, a pintura em si quer expressar o mundo com a mesma força que este tem. Não é nem

representação exata de uma realidade entendida como substrato em si perante o olhar do artista, nem a tradução fiel de uma idéia que do interior assedia ao pintor. Em Cézanne, a pintura define o real na estrutura mais originária, no oferecer das coisas mesmas, no centro de onde partem, enquanto recriação!

III. DA EXISTÊNCIA À PINTURA: EM TORNO DA INTERPRETAÇÃO MERLEAU-PONTIANA DE CÉZANNE

Sou apenas um pobre pintor, e o pincel seria sem dúvida o meio de expressão que o céu colocou em minhas mãos
(Cézanne a Louis Aurenche, 1901)⁸³

Apesar das diferentes abordagens, Merleau-Ponty foi capaz de sentir uma solidariedade íntima que uniu sua filosofia com a pintura moderna, inaugurada, *lato sensu*, por Paul Cézanne. A apreciação da pintura que rompeu com a representação clássica tem-se revelado determinante no pensamento merleau-pontiano e Cézanne é seu privilegiado. Afinal, para Merleau-Ponty, a pintura de Cézanne é um trabalho dos olhos e do espírito: ao analisar as lições possíveis de apreensão na obra realizada, em contato com esta arte, Merleau-Ponty declara que Cézanne entendeu perfeitamente o sentido da ação de ver e toda sua obra se consagrou ao mistério da visibilidade, central na pintura moderna.

É por meio da obra do pintor francês Paul Cézanne que Merleau-Ponty trava um diálogo autêntico com a pintura⁸⁴. A expressão artística de que fala o filósofo é em boa parte dependente da obra de Cézanne, embora seja possível distinguir na obra do pensador francês o

⁸³ Cf. CÉZANNE, 1992, p. 225.

⁸⁴ O filósofo francês toma as inquietações pessoais do pintor como tema principal do texto *A dúvida de Cézanne*. Este é classificado por alguns comentadores como o primeiro esboço que fala sobre a pintura (cf. TILLIETTE, 1970, p. 174). Em vista da grandeza deste pintor, do alcance diferenciado de sua pintura e das influências tão importantes que deixou, Merleau-Ponty dedicou esta obra à compreensão dos movimentos da vida e da obra de Cézanne. Mais que uma biografia, o texto é um verdadeiro ensaio de filosofia da arte, que toma a expressão como conceito mais fundamental. Não se trata bem de uma hermenêutica do discurso teórico de Cézanne. Aliás, o próprio Cézanne considerava tal reflexão não só inútil como até despropositada. Cézanne, por isso, sempre relutou em debater as suas concepções estéticas, refugiando-se muitas vezes num mutismo perturbante, quando não em ataques contra sua obra. Com Merleau-Ponty, há uma abordagem sobre Cézanne do jeito que o pintor permitia: Cézanne preferia deixar falar a sua pintura: Merleau-Ponty, por sua vez, também assim o faz. Concordamos com João T. Pedroso Lima. Este afirma que *Le Douce de Cézanne* não pode ser visto como um simples ensaio biográfico. Nas suas palavras, este opúsculo é “esboço de uma teoria da pintura, no qual, por um lado, são equacionados problemas tão decisivos como as relações entre pintor e pintura, entre existência e obra e onde, por outro lado, Merleau-Ponty avança algumas das suas mais importantes intuições filosóficas que, ao longo do seu percurso, irão sendo explicitadas e até reelaboradas” (LIMA, 1998, p. 152).

tema “pintura” e o tema “Cézanne”. É certo que deparamos com nomes de outros artistas, outros estilos e meios de expressão da arte. Entretanto, Cézanne e sua obra se tornaram, para Merleau-Ponty, uma antonomásia da pintura, metonímia da expressividade e importância que a pintura proporciona e que Merleau-Ponty elevou ao caráter de uma filosofia da expressão.

Com efeito, o filósofo identifica nas obras do pintor francês preocupações e motivos semelhantes aos de sua filosofia. Longe das severas críticas platônicas ou, mais recentes, de Nietzsche, Merleau-Ponty afirma sem hesitar que encontra, na obra de Cézanne, uma das fundamentações principais para um pensamento que evite a dicotomia sujeito-objeto, para transparecer o fenômeno primordial da percepção.

Dados de seu pensamento filosófico, como o irrefletido e o contato com o mundo pela fé perceptiva, são perfeitamente atribuíveis à pintura de Cézanne. Na obra de Cézanne, Merleau-Ponty enfatiza que a cor confere energia e vida própria, faz transparecer os objetos sem dissuadir dos mesmos. Em uma palavra, a pintura cézanniana une espontaneidade sensitiva e um certo “ordenamento” racional.

(...) ele quis voltar ao objeto sem abandonar a estética impressionista, que toma como modelo a natureza (...) 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 (*DC*, p. 127).

Merleau-Ponty sempre recorreu às pinturas do mestre de Aix como um paradigma. Nas pinturas, Cézanne pretendia expressar mais que uma paisagem, mais que a cópia representativa de um objeto. Merleau-Ponty aponta que Cézanne queria pintar o odor das paisagens, o sentir do ambiente no qual as coisas se encontram. Foi perante a natureza que Cézanne se motivou por um sentimento do mistério do mundo, pela profundidade dos objetos, nunca expressados por outro artista.

Ele viu que nada existe isoladamente: as coisas têm cor e têm peso, a cor e a massa de cada um afeta o peso do outro. Sua pintura precisava levar à visibilidade estes elementos tanto quanto nos atingem em nossos sentidos. Foi para compreender estas normas que Cézanne dedicou a sua vida e, posteriormente, Merleau-Ponty dedicou sua filosofia.⁸⁵

O pintor tem a natureza e a percepção direta do mundo como pontos para sua pintura. Pintar não é outra coisa senão um consagrar-se ao mistério da expressão, consagrar-se ao que vê e ao que percebe valendo-se da natureza. Cézanne queria “pintar o mundo, convertê-lo em espetáculo, fazer ver como ele nos toca”. Assim, sua pintura corresponde a um meio de expressar a própria existência do mundo, ao modo como o percebemos, expressa o poder da percepção primordial.

O que todos os dias se percebe do mundo, o próprio movimento da percepção, Cézanne quis pintar! Ao reaver o mundo da fé perceptiva na percepção originária, conseguiu “traduzir”, por meio dos traçados perspectivos e pela cor, o que Merleau-Ponty dizia quando afirmava que ver é tocar à distância. Em outras palavras, a pintura de Cézanne retoma a realidade como uma infinidade de relações entre predicados perceptíveis. E esta infinidade de relações é o que durante toda sua vida quis entender e tornar pintura. Em suas palavras, o pintor deve consagrar-se inteiramente ao estudo da natureza e empenhar-se na tarefa de produzir quadros que expressem a percepção original e quase espontânea da natureza.

Leiamos a natureza: realizemos as nossas sensações numa estética ao mesmo tempo pessoal e tradicional (...) Pintar a partir da natureza não é o mesmo do que copiar o objectivo, é realizar sensações (...) Tudo se resume nisto: ter sensações e ler a Natureza (...) As tagarelices sobre arte são quase inúteis.⁸⁶

⁸⁵ «Cézanne disait qu'un tableau contient en lui-même jusqu'à l'odeur du paysage. Il voulait dire que l'arrangement de la couleur sur la chose (et dans l'oeuvre d'art si elle ressaisit totalement la chose) signifie par lui-même toutes les réponses qu'elle donnerait à l'interrogation des autres sens, qu'une chose n'aurait pas cette couleur si elle n'avait aussi cette forme, ces propriétés tactiles, cette sonorité, cette odeur, et que la chose est la plénitude absolue que projette devant elle-même mon existence indivise» (*PhP*, p. 374).

⁸⁶ *Apud* LIMA, 1998, p. 154.

Muitos elementos justificam a preferência de Merleau-Ponty ao dedicar-se a refletir sobre a pintura de Cézanne. Destacam-se a consideração isolada da vida do artista e as interpretações exteriores de sua obra com as quais Merleau-Ponty trava uma releitura de Cézanne enfatizando a percepção originária como movente de sua pintura. Esta leitura desdobrada por Merleau-Ponty torna Cézanne diferente de qualquer artista. Ao considerar este programa, o filósofo pretende atingir o propósito da obra do artista que “pensa por meio da pintura” (*OE*, p. 33).

Sobretudo, Merleau-Ponty considera a pintura de Cézanne por ter este aberto uma nova forma de pintar, de utilizar as cores, para que elas não sejam representações intelectualizadas ou cópias formais de uma realidade. A obra de Cézanne reforça o campo da sensação, toma como único critério reproduzir a plasticidade das coisas como brotam espontaneamente na percepção originária. Em suma, Cézanne procura evidenciar a impressão da natureza em sua origem, o aparecer direto e surpreendente dos objetos como ocorre naturalmente na visão.

3.1 A expressão de uma vida na pintura

Em *A Dúvida de Cézanne*, não há como dissociar a pintura da vida do pintor . O pintor vive, pensa, age pintando. Sua vida é expressa na sua arte e, ao mesmo tempo, a arte toma da vida seu referencial principal. Por este fato, justifica-se a exigência que Cézanne tinha com sua pintura, não obstante ser ela “traços de natureza-morta”. Sua pintura, ao querer expressar a vida, não podia ser exercida de qualquer modo. Na verdade, segundo Merleau-Ponty, a vida de Cézanne é sua pintura, “a pintura foi seu mundo e sua maneira de existir”.

Desde o começo que a vida de Cézanne apenas encontrava o seu equilíbrio apoiando-se na obra ainda por chegar, ela constituía o seu projecto e a obra anunciava-se através de sinais premonitórios que dificilmente poderíamos considerar como sendo as suas causas, mas que fazem da obra e da vida a mesma aventura. Já não se trata aqui nem de causas, nem de efeitos; vida e obra reagrupam-se na simultaneidade de um Cézanne eterno que é, ao mesmo tempo, a fórmula do que quis ser e do que quis fazer (LIMA, 1998, p. 153).

Mas é preciso compreender bem o que se quer dizer com isso. Afinal, como Merleau-Ponty descreve, a obra de Cézanne, como de qualquer pintor, não é um *efeito*, um resultado dos dados de sua compleição psicológica. A obra é, muito mais, sempre uma *resposta* aos dados da vida, é algo que possui em si mesma uma significação, direta, permanente, primordial. De fato, ao analisar a obra de Cézanne, a sua vida pessoal é de grande valia, mas não corresponde ao total significado de sua pintura, conforme Merleau-Ponty demonstra em seu texto.

Cézanne mesmo escrevia que, não obstante a velhice e a doença, “morreria pintando”, e toda sua vida foi, sem hesitar, uma pintura viva. Testemunha Émile Bernard que “não havia um segundo em que ele não se considerasse com o pincel à mão”. Ainda assim, Merleau-Ponty o atesta, Cézanne não se via como o grande artista que era, indagava sobre a importância de sua pintura e se ela não seria apenas fruto de “um distúrbio de seus olhos”.

Os moventes da dúvida não são postos sem razão por Merleau-Ponty. O filósofo aponta que estes vetores justificam a pintura de Cézanne. Nas entrelinhas, pergunta: como Cézanne pôde duvidar que sua vida fosse a pintura, que a pintura era sentido de sua vida quando até mesmo pinta na tarde do dia em que sua mãe morreu? Por que manter esta incerteza se percebe que sua pintura é valorizada? Nas tentativas de resposta, uma vibra longamente: no refúgio e no isolamento, na constante busca de si, Cézanne formou seu propósito artístico. Sua vida atribulada se tornou condição necessária para sua pintura.

Nascido em Aix-en-Provence, cidade próxima à cidade-natal de Merleau-Ponty, Cézanne foi filho de um próspero banqueiro, o que permitiu uma formação acadêmica em centros importantes. Em um deles, encontrou-se com Émile Zola, uma influência extremamente marcante na vida do pintor. Desde cedo, Cézanne desenvolveu um interesse artístico pela pintura, não obstante a resistência do pai. Ajudado pela mãe e pela irmã e tendo diminuído a oposição do pai, Cézanne foi a Paris, onde encontrou os mestres da pintura em Salões.

Neste tempo, Cézanne pintava os temas fornecidos pela literatura e pintura romântica. Mas seus traços e cores, tendo a natureza como “guia”, evidenciavam a vivacidade da experiência perceptiva. Esta nova forma de pintar custou a Cézanne ferozes críticas e incompreensões. Afirma-se que Rochefort, ao ver os quadros de Cézanne, não só os classificou como estranhos, como determinou que a aceitação das obras do pintor seriam como que “atear fogo no Louvre”. Críticas ferrenhas como esta atingiam Cézanne a tal ponto que o faziam duvidar de sua “vocaçãõ” enquanto pintor⁸⁷.

Esta instabilidade emocional e as dificuldades de relacionamento social marcaram fortemente a obra de Cézanne. Mesmo conhecendo vários artistas, seu modo de ser irritadiço, tímido e aborrecido, impediu-o de travar relações duráveis, fazendo seu isolamento cada vez maior. Conforme expressa Barnes, o relacionamento conturbado dentro de sua casa (“as mais ignóbeis criaturas do mundo, aquelas que compõem minha família”⁸⁸), predisps Cézanne a uma insegurança nos relacionamentos⁸⁹. “Esta perda essencial de confiança (...) gerou nele

⁸⁷ Uma compilação de várias delas e vários elementos positivos podem ser vistos no site italiano <http://www.frammentiarte.it/dall'Impressionismo/Cezanne.htm>.

⁸⁸ CÉZANNE, 1992, p. 94.

⁸⁹ Se desde muito cedo, as cóleras de Cézanne inquietavam seus amigos e familiares, as reações negativas diante de suas obras o motivaram extremamente a este exílio pessoal. Não só se retirou dos Salões: não freqüentava mais as escolas de sua época e os contatos pessoais se fizeram mais raros ainda, a ponto de não coabitar com sua esposa e filho.

maior necessidade de isolamento e desejo de criar um mundo próprio de recolhimento, em face das dificuldades da vida” (BARNES, 1993, p. 6).

Entretanto, tal isolamento permitiu a própria arte de Cézanne, bem como a consolidação de suas pinturas e as justificativas para seu estilo, conforme mais tarde exporia por meio de suas cartas. Segundo Barnes, Cézanne procedeu muito bem ao se afastar destes críticos, tanto para formular sua arte, quanto para, em certos momentos, ressaltar a distância entre a sua pintura e a crítica. Conforme Cézanne mesmo escreveu:

O artista deve desprezar a opinião que não se baseie na observação inteligente do caráter. Deve rejeitar o literalismo, que com tanta frequência leva o pintor a se afastar de seu verdadeiro caminho – o estudo concreto da natureza – para perder um tempo longo demais em especulações intangíveis (CÉZANNE, 1992, p. 246).

A personalidade antissocial do artista pode ser reconhecida em muitas de suas obras, sobretudo as que pintam personagens humanas. Sem dúvida, Cézanne buscou separar o ato de ver da emoção do ver nestas obras. Nas telas que Cézanne pinta sua esposa, Hortense Fiquet (Tela 9), as expressões são sempre tristes, sofridas ou cansadas, chegando a um ponto de total apatia. Acredita-se que este semblante testemunha a fria e quase tirânica pressão que Cézanne exercia sobre sua esposa ao exigir completa imobilidade de Hortense, não obstante as muitas horas de trabalho. “Permaneça como uma maçã! Já viu uma maçã se mover?”, era o que dizia em circunstâncias como essa (cf. ROUSSEAU JR, 1953).

No mesmo sentido, pode ser observada a tela “Mulher com Cafeteira” (Tela 10). Obra já da maturidade e posterior, portanto, ao afastamento dos impressionistas, a obra revela o sentido penetrante da arte de Cézanne. A autonomia expressiva que concretiza em sua pintura são incidências de sua irritação que, de certo modo, o perturba. A figura imóvel, inerte e desprovida de afetos da mulher, em suma, a rigidez de sua expressão, apresenta a mulher com

aparência da própria cafeteira. A mulher se transforma em um volume à mesma natureza dos objetos estáticos ali também representados. Ao observar a pintura, não há como deixar de enfatizar o distanciamento emocional com que pintava, marca de um artista solitário e emocionalmente instável.

Este modo de pintar, associado única e exclusivamente ao caráter do pintor, gerou as primeiras incompreensões da obra do artista, feitas, especialmente, por Zola e Bernard. Para estes, “pintar diretamente da natureza” era uma demonstração da fraqueza da constituição mórbida de Cézanne, uma paradoxal ação que, ao buscar o mundo, na verdade procurava fugir dele. Sem dúvida, ao se concentrar por demais no caráter de Cézanne e nas suas atitudes pouco sociais, tanto Zola quanto Bernard, sem citar outros críticos, não poderiam ver na obra do pintor senão uma manifestação doentia. Ao tomar a vida como único critério de avaliação, Bernard e Zola desconhecaram o significado da pintura Cézanne. Reduziram-na, por isso, a um sintoma doentio, as descargas de uma personalidade afetada por uma esquizoidia.

Merleau-Ponty aponta que os críticos, ao avaliar somente a personalidade do artista, esqueceram-se totalmente do sentido da pintura. Não a compreenderam como forma de arte renovada, válida para todos, que era capaz de expressar o que olhares desatentos não são capazes de ver. Sem dúvida, a psicologia e a influência do cotidiano são elementos importantes na obra do artista. Entretanto, estas não funcionam isoladamente, sendo, muito mais o texto que a natureza e história concederam ao pintor para, em seu turno, decifrar. Merleau-Ponty alega que Cézanne postula uma pintura que retrate a força da percepção das coisas, que traga estas coisas com a mesma vivacidade como no momento que elas atingem a visão. Mais que as próprias coisas, quer pintar o movimento das mesmas quando são

percebidas, pintar o próprio movimento da percepção em relação às coisas, o momento originário que determina a expressão⁹⁰.

Por isso a importância que Merleau-Ponty atribui à pintura de Cézanne. Nesta há a aquisição de um saber feito pintura, de uma expressão que ressignifica nosso modo de ser e lidar com as coisas. O que nós somos, o modo corpóreo como nos entregamos ao mundo e como este se nos entrega, oferecem ao filósofo francês dados para pensar. Ora, pensar para Merleau-Ponty não pode estar longe da celebração do enigma de visibilidade que a pintura oferece. Paul Cézanne desempenha, neste contexto, um papel incontornável. Merleau-Ponty julga que a pintura de Cézanne é “um exercício para tornar visíveis dimensões que transcendem a própria visibilidade. E, no geral, é justamente porque aponta para tais dimensões que a pintura moderna contribui para a reflexão ontológica” (FERRAZ, 2009, p. 164).

Merleau-Ponty resgata que o pintar em Cézanne é atividade em contínuo recomeçar, para que sua pintura não pudesse ser infiel à expressão que percebia. “Viver em pintura” requer do artista, portanto, uma vida de consagração total ao que vê, uma determinação pessoal que é

⁹⁰ Sugestivo é o texto recolhido por Joachim Gasquet que demonstra bem a importância deste momento (in: DORAN, 1978, p. 113-114):

Cézanne: - Há um minuto do mundo que passa. É preciso pintá-lo na sua realidade. E, para fazer isso, é preciso esquecer tudo o resto . (...) Dar a imagem daquilo que vemos, esquecendo tudo que apareceu antes de nós.

Gasquet: - E isso é possível?

Cézanne: - Eu tentei.

Baixou a cabeça, depois ergueu-a bruscamente, dominando a paisagem e devorando a sua tela com uma longa carícia de olhos. Esboçou um sorriso pálido.

- Quem sabe? É tudo tão simples e tão complicado.

Gasquet: - O senhor dizia que é preciso esquecer tudo o resto. Porquê, então, toda esta meditação em frente à paisagem?

Cézanne: - Porque, infelizmente, deixei de ser inocente. Somos civilizados. A preocupação dos clássicos vive em nós, quer o queiramos, quer não. Quero exprimir-me lucidamente em pintura. Há uma espécie de barbárie, mais detestável que o próprio academismo, entre os falsos ignorantes: já não podemos ser ignorantes, hoje. Nascermos já na comodidade. E preciso destruí-la; ela é a morte da arte”.

capaz de superar os limite da própria constituição corporal-psicológica em busca de dar visibilidade à própria ação de ver.

Portanto, para Merleau-Ponty, o sentido da obra de Cézanne não pode ser totalmente determinado pelo caráter do pintor. Conforme veremos adiante, é a obra que determina a vida, feita com o mesmo estofa do mundo que se esboça e se adensa gradativamente, sem assaltos. No caso de Cézanne, a obra é diálogo profundo com ela, é manifestação de uma existência que, não obstante suas misérias e imperfeições, abre-se ao horizonte artístico de uma expressividade criadora.

3.2 O (des) encontro com os Impressionistas

Outro meio para compreender a obra de Cézanne é o encontro com os impressionistas. Na estadia em Paris, enquanto estudava e pintava junto a Pissarro, Cézanne conhece o Impressionismo⁹¹, um estilo que toma a pintura como expressão concreta das aparências visuais que se dão na natureza. A partir de 1872, sob a influência de Pissarro, Cézanne pintou os efeitos impressionistas da luz em superfícies diferentes e até mesmo exibiu suas telas na primeira exposição impressionista em 1874.

A denominação Impressionismo foi dada por uma declaração do crítico de arte francês Louis Leroy ao ver a tela de Monet *Impression du Soleil Levant* (Tela 1). O grupo ficou conhecido

⁹¹ Segundo Dominique Lobstein (2010, p. 26-31), o termo “impressão” já era habitualmente utilizado pelos críticos e pelos artistas bem antes que aparecesse sob a pena de Louis Leroy, sendo aplicado a criadores de múltiplas tendências. Por trás desta palavra esconde a ideia da espontaneidade, isto é, da capacidade de reconstituir alguma coisa fugaz e pessoal, em oposição àquilo que era ensinado na Escola de Belas-Artes. Foram os historiadores da arte que evocaram sub-repticiamente o nome de Louis Leroy, como “criador” do termo impressionismo. Na verdade, o conceito quer relevar traço de humor de um escritor que gostava de brincar com as palavras e que desejava distrair seus leitores e não a torrente de fel que uma reescritura recente do movimento atribuiu a seu nome.

por realizar uma pintura ao ar livre, em frente ao motivo, numa nova concepção de pintura, de celebração dos espaços do mundo e da luz. Adotando um princípio dinâmico por excelência, o grupo também eliminou as referências mitológicas, religiosas e históricas para refletir a vida contemporânea e a nova Paris, as impressões momentâneas e fugazes de seu cotidiano.

Desenvolvendo uma nova linguagem artística, o Impressionismo é um movimento marcado por uma visão diferenciada da natureza e do mundo. A pintura é feita de sinais pequenos e poucos acenos. As cores são de fundamental importância, sobretudo para expressar a variação da luz nos objetos. As cores, assim, sugerem aos pintores a ideia de pintar a luz incidindo nos objetos, utilizando uma variação diferente dos tons escuros (luz e sombra) e expressando outras colorações.⁹²

A pintura impressionista “traduziria” o modo que os objetos atingem ao sentido da visão, representando-os em uma atmosfera de luz e de cores. Envoltos e fundidos no ar e na luz, os objetos pintados pelo Impressionismo proporcionam, mediante o quadro, uma percepção que quer ser tão viva como a dos objetos mesmos.

Toda pintura impressionista procura em suas cores provocar o mesmo efeito que as cores na natureza produzem. Cada cor que vemos naturalmente provoca uma complementação de outras cores, e estas cores complementares se exaltam.

Como a psicologia experimental recorda que cada cor provoca a visão da tonalidade complementar, o vermelho complementar fará vibrar o verde da relva (...) os impressionistas decompõem o próprio tom local em pequenas pinceladas justapostas (as vírgulas de Monet) que a “mistura óptica” reunirá. Assim, o quadro pode traduzir a atmosfera geral (a “impressão”) em sua verdade e em seu frescor, mas à custa de um desaparecimento do objeto que, ao perder seus contornos, perde a resistência, o peso, a matéria. A aparência visual reencontra sua inocência, mas a atomização colorida do real num

⁹² “Influenciados pelas novas descobertas da fotografia, do mesmo modo que pelos princípios plásticos que haviam predominado na realização das estampas japonesas, eles (impressionistas) transformaram também a perspectiva tradicional herdada da Renascença e não hesitaram em dispensar as linhas do horizonte, em descentralizar certos elementos da composição ou em cortar alguns de seus temas junto às margens da tela. (LOBSTEIN, 2010, p. 38)

quadro como as *Ninféias* de Monet sugere que a aparência visual é somente uma abstração e que a “imagem na retina”, um mito. São essas, de fato, as coisas que vemos. (LACOSTE, 1986, p. 94)

Para que os quadros expressem esta luminosidade, o pintor impressionista ilumina os tons da tela de modo total, justapondo cores complementares e não aplicando técnicas tradicionais, como a diluição das cores no branco (abrandamento). As cores complementares que fazem vibrar as mais densas formam a atmosfera da pintura. A atmosfera, conforme compreendiam os impressionistas, é a luminosidade total de um quadro obtida pela ação recíproca de cores e cores complementares. O quadro impressionista não faz as cores serem simplesmente observadas no esquema *partes extra partes*: elas, na verdade, relacionam-se entre si, implicam-se umas nas outras. Não há rivalidade nem uma justaposição excludente: as cores se complementam tal qual acontece na percepção que temos delas.

Dominique Lobstein comenta que muitos pintores impressionistas se lançaram diretamente à superfície da tela, onde a cor serviria para a construção do “motivo”, Este “motivo”, único – a Natureza – era composto segundo uma sensibilidade particular à luz, determinada pelo uso de cores que dão a impressão de uma continuidade no ambiente pela tela. Não representando temas religiosos ou de associação literária, a técnica impressionista presta-se facilmente à reprodução de fenômenos naturais, como lagos, paisagens ou até mesmo o vento.

Sensível à verdade das cores, o pintor (...) sempre recordando a fórmula de Delacroix: ‘o inimigo de toda pintura é o cinzento’ –, não trata as sombras como sendo modulações do cinza ao negro. Ele dispõe sobre o corpo de seu modelo sombras coloridas, fazendo nascer o sol através da verdura circunjacente, eliminando o tradicional claro-escuro e produzindo voluntariamente uma confusão cromática (LOBSTEIN, 2010, p. 38)

Deste modo, caracteriza o Impressionismo o pintar a tonalidade que os objetos adquirem ao refletir a luz solar num determinado momento. Ao observar um quadro impressionista, como

os de Monet ou os de Pissarro (Tela 2), as figuras não possuem contornos nítidos, os sombreados se iluminam e são coloridos, fortemente destacados tal como é a impressão visual que causam. E a técnica impressionista, em cores puras e dissociadas nos quadros em pequenas pinceladas, pinta estes contrastes de luz e sombra conjugando um amarelo a um violeta, produzindo uma impressão de luz e de sombra muito mais real do que o claro-escuro valorizado pelos pintores barrocos. Um motivo para esta forma de pensar é que, diferentemente dos pintores renascentistas (Tela 5) ou do Barroco, os impressionistas pintavam ao ar livre para que o pintor pudesse capturar melhor as nuances da luz e da natureza.

Em outras palavras, o Impressionismo aborda os objetos na mesma naturalidade de sua visualização e não se inquieta ao refutar os refinamentos imitativos da tradição. O Impressionismo rompe, assim, com uma característica da história da pintura, cujo conceito de imitação determinava a principal função das artes para a humanidade e, conseqüentemente, para elaborações teóricas. A imitação, já criticada por Platão e de certo modo reabilitada positivamente por Aristóteles, cede lugar no Impressionismo a uma expressão atmosférica dos objetos.

Por isso o impressionismo quer pintar os objetos tal como se dão na percepção mais natural e instantânea. Os objetos se dispersam ou se dissolvem nas telas, perdem sua densidade, como se fossem translúcidos. Não se pinta o tom local, não se imita, simplesmente: é preciso levar em conta o movimento, as reações da vista sob a luz, os fenômenos de reação e contraste no momento exato em que se vê alguma coisa⁹³.

⁹³ “O impressionismo deixou de lado as convenções tradicionais da arte da pintura: a clareza do desenho, a perspectiva e a iluminação do ateliê. As formas e as distâncias são sugeridas pela vibração e pelos contrastes das cores, considerando-se os modelos somente dentro de sua atmosfera luminosa e através das mutações da luz. Assim se explica a predileção dos impressionistas por todo tipo de movimento e principalmente pela água, que se presta a todas as reverberações” (Jean-Philippe Breuille, apud: LOBSTEIN, 2010, p. 12)

Merleau-Ponty comenta que o impressionismo “queria exprimir na pintura a maneira como os objetos impressionam nossa visão e atacam nossos sentidos”. Na paleta impressionista, não se encontram mais o betume, a cor ocre, da terra ou dos negros, mas as sete cores do prisma. Esse modo de utilizar as cores, em traços libertos dos contornos absolutos, objetivava uma representação viva do objeto nas cores: “para representar a cor dos objetos, não era suficiente pôr na tela seu tom local, isto é, a cor que adquirem quando isolados daquilo que os cerca” (DC, p.126).

Pela sua atenção à natureza, Cézanne comunga com este estilo. “Ele quis voltar ao objeto sem abandonar a estética impressionista, que toma por modelo a natureza”. É a esta que Cézanne se dirige como “motivo” – termo usado em suas cartas – para sua pintura. Para manter-se fiel a ela, usa em suas telas o azul, justamente para representar no quadro a profundidade presente na natureza. “Para nós, seres humanos, a natureza é mais em profundidade do que em superfície, donde a necessidade de introduzir nas nossas vibrações de luz, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de azulado para fazer sentir o ar” (CÉZANNE, 1992, p. 245).

Com o impressionismo, a pintura de Cézanne não era mais uma “projeção exterior de sonhos”, nem mero trabalho de *atelier*, mas um “trabalho a partir da natureza”, “estudo preciso das aparências”, “que busca primeiro exprimir o movimento, em favor das pequenas pinceladas justapostas e das pacientes hachuras” (DC, p.126). Sua obra faz que a pintura seja um “trabalho na natureza”, expressão dos objetos conforme a luz e a percepção natural fazem ver.

Entretanto, ao observar os quadros de Cézanne, há de se notar como seu processo pictórico é pesado, como forma um volume denso e enfático. A visão que tem dos objetos não é apenas de um ângulo, mas aberta, conferindo uma amplitude sem igual nas suas telas. Em parte, esta

técnica é devedora da compreensão de espaço pictural específica do Impressionismo. Todavia, é certo que Cézanne abre horizontes para novos estilos na pintura, cujo guia é a natureza e sua impressão na percepção imediata.

O seu primeiro trabalho, a seguir ao treino académico de Paris, era de estilo fortemente impressionista, sendo a obra incluída na primeira e desastrosa exposição de grupo de 1874. Mas ele não concordava com a ênfase posta pelos Impressionistas na reprodução do ambiente e da cintilante luz da natureza. O sentido do transitório preocupava Cézanne e procurava “fazer do Impressionismo algo de mais sólido e durável, com o a arte dos museus”. Escrevia também que gostaria de “refazer Poussin segundo a natureza” e tornar-se “de novo clássico através da natureza” (BARNES, 1993, p. 11).

A paleta de Cézanne ultrapassa a perspectiva impressionista. Cézanne não responde à luz bruxuleante como em alguns impressionistas, uma vez que chama a cintilação das profundezas da substância em toda a estrutura da pintura. Cada formulário tem uma verdadeira solidez, um absoluto do poder interno que não é diminuído por causa de outra parte da composição. Em suas pinturas, cria o espaço e a profundidade de perspectiva através de planos de cor, que são livremente associadas e ao mesmo tempo, contrastadas e comparadas. As facetas que são produzidas criam não apenas uma, mas muitas perspectivas, e redimensiona todo conjunto da composição, que não é mais um produto da linha, mas sim da própria cor.

Tomemos, como exemplo, o famoso Retrato de Gustave Geffroy (*DC*, p. 127). Conforme expressam vários comentadores, este retrato foi um dos quadros que revelaram Cézanne ao mundo. Neles, é possível reconhecer as principais características de Cézanne, sobretudo o uso da cor para refletir a sensação: as formas geométricas do cone e do cubo pela posição do corpo em relação à cadeira, a profundidade que ajusta o pequeno espaço em estrutura coerente e, ao mesmo tempo, viva e atrativa. A estante de livros conjuga nos tons laranja, cores quentes, com traços claros, cujo contraste revelam a perspectiva e o contraste entre os planos

vertical e horizontal. Um zigzaguear de livros apontam a sensação de trabalho, de esforço, a imersão do modelo em sua vida intelectual. Um leve paradoxo a se observar entre o braço da estatueta feminina, leve, elegante, com o vigor de Gustave em seus braços, tornando seu corpo uma pirâmide imóvel, como se destacasse a robusta postura do crítico de arte francês. (Tela 16)

O impressionismo cometia um engano ao destituir as coisas de sua densidade, de seu peso, de sua verdadeira realidade. Era preciso, portanto, pintar de tal forma que os objetos pudessem ser sentidos, tangíveis, análogos às coisas em sua existência real. Em seus quadros, Cézanne acrescenta às sete cores do prisma tantas outras que serão necessárias para uma pintura de objetos densos, sólidos. Não deixa de utilizar os tons negros e ressalta o uso das cores no seu efeito complementar quando, ao admitir a percepção da natureza como único guia, não pinta seguindo contornos, perspectiva, linhas primordiais. Como Merleau-Ponty (*LIVS*, p. 80), sintetiza, “já não é o aveludado dos pêssegos que se procura, como Chardin; é, como Braque, o aveludado do quadro” (Telas 6 e 7).

Renunciando a estes postulados, Cézanne pinta como se os objetos fossem interiormente iluminados para que a solidez e materialidade das coisas sejam expressadas no vibrar de cores de seus quadros. Cézanne resgatou o desenho e a composição, desvalorizados pelos impressionistas. A forma passou a ser construída pela cor, combinando uma área de cor com as áreas contíguas de outras cores. Em Cézanne, o “objeto não está mais coberto de reflexos, perdido em suas relações com os outros objetos, ele é como que iluminado secretamente do interior, a luz emana dele” (*DC*, p. 127).

O que Cézanne apreende do impressionismo é mais uma atitude do que um estilo. O que o impressionismo lhe recomenda e ensina é o voltar-se atento para o mundo. Cézanne procura diligentemente uma estrutura ordenada, mas não se conforma com as linguagens prontas dos mestres do passado ou dos impressionistas. A ciência da perspectiva, da anatomia, as teorias pontilhistas, ou quaisquer disciplinas preestabelecidas pela tradição, logo

constituídas em códigos, são revitalizadas pela natureza. Deste modo, ele mostra que a linguagem é uma busca incessante, permanente, uma inquietação, pois se a natureza da visão nunca se dá por terminada, a linguagem, do mesmo modo, se reelabora em cada obra e em cada momento da formação da obra (DUPRAT, s.d., p. 53)

3.3 Uma nova expressão da pintura e do espaço pictórico

Como a biografia do autor, a história da arte é insuficiente para registrar o alcance das pinturas do mestre francês, para designar sua obra e tomá-la em todo sentido que em si é capaz de expressar. Estes dois elementos obscurecem o artista e seu legado e, “na realidade, só pode julgar assim quem não prestar atenção à metade do que ele disse e fechar os olhos ao que ele pintou” (DC, p. 128). A obra de Cézanne, para que seja compreendida, deve ser tomada não pelo que há nela dos outros. Deve ser vista em si mesma, na originalidade interna que a compõe e que Merleau-Ponty tanto enfatiza.

De fato, afirma Merleau-Ponty sobre a obra de Cézanne: “em vez de aplicar à sua obra dicotomias, que, aliás, pertencem mais às tradições de escola que aos fundadores (...) seria preferível ser dócil ao sentido próprio de sua pintura, que o de questioná-las” (DC, p. 128). Merleau-Ponty aponta que a compreensão da obra de Cézanne só é possível “no gesto de pintar, no próprio ato de pintar e no pintor em presença do mundo para ver como a pintura, em Cézanne, transformando a percepção num *gesto*, redobra-a na obra pictural”.

Cézanne afastou-se do pseudo-realismo idealizante e amestrado das escolas de sua época, para dar lugar a uma pintura que conseguisse registrar a sensação das coisas mesmas. Reagir ao posicionamento “oficial” das escolas e estilos de sua época era demonstração de um espírito

que queria se livrar das imposições familiares e restrições de sua sociedade local⁹⁴. Mais: era uma tentativa de reaver para a arte aqueles mesmos sentimentos que a fizeram surgir enquanto expressão humana. Nas suas obras, inclusive nas de sua juventude “romântica”, Cézanne já despertara uma forma de pintar que retoma a expressividade da natureza, com cores que denotam a vivacidade da experiência perceptiva.

Buscando “escapar às alternativas prontas que lhe propõem” (*DC*, p. 128), não fecha seu pensamento às dicotomias do pensamento – sentido/inteligência; natureza/composição, dentre outros – mas o torna aberto a uma produção nova que toma a visão como ponto fundamental. “A missão de Cézanne, numa palavra, consistiu em unir a arte e a natureza” (BARNES, 1993, p. 11) e sua pintura não é outra coisa senão um consagrar-se ao mistério da expressão, consagrar-se ao que vê e ao que percebe a partir da natureza. Cézanne queria “pintar o mundo, convertê-lo em espetáculo, fazer *ver* como ele nos *toca*”. Sua realização pessoal na arte acontece como busca em expressar a natureza e sua pintura deveria ter uma configuração nova ao ser expressão do mundo. Segundo o próprio Cézanne:

(...) se a sensação forte da natureza – e, certamente, eu a tenho viva – é a base necessária de qualquer concepção da arte, e sobre a arte repousa a grandeza e a beleza da obra futura, o conhecimento dos meios de exprimir nossa emoção não é menos essencial, e só se adquire por uma experiência muito longa (CÉZANNE, 1992, p. 243).

Por tal razão Cézanne se preocupa, desde cedo, com uma acertada escolha de cores, traços, meios de expressão de sua pintura. Um artista que vive pintando, que quer morrer pintando, não pode conceber a pintura como um exercício comum. Sua pintura registra a fusão de uma técnica refinada, quase que conscientemente definida. Assim, a pintura não pode ser colocada como uma mera cópia, mas uma produção verdadeira de sensações, de fazer o peso, o toque, a

⁹⁴ O que não significa que Cézanne seja um pintor “ex nihilo”. Não é à toa que Cézanne apontou que jamais deixou de frequentar o Louvre, “livro no qual aprendemos a ler” (CÉZANNE, 1992, p. 256).

densidade dos objetos pintados serem sentidos pelo expectador. A cor, o traço, as pinceladas mais grossas em certos momentos, mais sensíveis em outros pontos, faz com que a pintura irradie uma energia, conferindo uma vida própria, quase que real aos objetos pintados na tela.

A complexa análise da cor, o que é formado por ela determina uma das características mais marcantes da obra do pintor. Trabalhando ao ar livre – *en plein air* – queria que cada cor fosse próxima àquilo que seus olhos percebiam. Seja para uma natureza-morta, seja para um retrato, muitas sessões de trabalho eram feitas. Um possível perfeccionismo pode ser colocado como justificativa, mas é em nome da expressão da natureza e para realizar esta expressão que Cézanne tanto se desdobra. O esforço constante de reproduzir a sensação do espaço, o colorido das coisas tal como a visão sente são expressados claramente nas suas telas, tornando obra de um autor que se dedicou inteiramente ao estudo da natureza e se esforçou para produzir quadros que sejam lições⁹⁵.

Meu objetivo, você verá, é isso [Cézanne estende as mãos com os dedos abertos, aproxima-as lentamente uma da outra, une-as e aperta-as convulsivamente uma dentro da outra]: isso é o que devemos conseguir. Se passo muito alto ou muito baixo, tudo está perdido. Não se deve fazer nem uma malha solta, nem deixar qualquer perfuração por onde se pode escorrer a verdade. Em geral desenvolvo o processo de realização de minha tela por todos os lados ao mesmo tempo. Coloco tudo em recíproca *relação*, em um só esforço e de uma só vez. Não é certo que tudo o que vemos se dispersa, muda? É verdade que a natureza é sempre a mesma, mas de sua aparência não resta nada. Nossa arte tem que estabelecer a dignidade do perdurável. Temos de fazer visível, pela primeira vez, sua eternidade. O que há por detrás do fenômeno natural? Talvez nada, talvez tudo. Por isso junto estas mãos errantes. A direita e a esquerda, aqui, ali, tomo estes matizes de cor, fixo-os, combino-os, e então formam *linhas*, se convertem em objetos, rochas, árvores, sem que eu me dê conta disto. Então adquirem volume. Minha tela junta as mãos, é verdadeira, densa, está plena. Mas se mostro a menor debilidade — sobretudo se penso enquanto estou pintando —, se me intrometo, então tudo se torna deplorável e se perde (HESS, 1956, p. 28).

⁹⁵ Conforme ele mesmo expressava sobre o pintor, descrito na carta a Émile Bernard. (cf. CEZANNE, 1992, p. 248).

Na estrutura sólida que resulta da composição de seus quadros, Cézanne traz à luz a matéria invisível, com a qual começou sua incessante busca criadora. Quer “penetrar o que se vê diante dos olhos”, mediante uma reflexão que modifica a visão. Cézanne faz pensar e a natureza é seu “motivo”. Conforme expressa em muitas de suas Cartas, sua obra procurou a todo instante restituir a imagem do visível sem as alterações promovidas pelo pensamento intelectualizado *de more geometricum*. Mais que um saber, sua pintura quer expressar um sentir, por cores e traçados de suas telas. Todo “objetivo” da pintura seria, portanto, recolher a ambivalência da percepção do mundo, uma vez que a imagem permite, por um lado, aprofundar o significado espontâneo da visibilidade e, por outro, de assegurar a profundidade do invisível que configura nossa relação com o mundo.

Merleau-Ponty admira, por isso, esta fidelidade aos fenômenos que Cézanne manifesta através de sua obra, indo encontrar, sem os conhecimentos teorizados, as ilusões óticas descritas pela Gestalt. Mas isto não é a principal razão de se colocá-lo (Cézanne) na sua escola de Merleau-Ponty: Cézanne será por ele o pintor que tentará manifestar visualmente o que se produz em nossa abordagem carnal do mundo concreto. Suas tentativas são tanto lições para um especialista da percepção preocupado em reparar a imbricação do natural e do cultural no espetáculo percebido e transfigurado sobre a tela. Cézanne mostra assim os volumes em vias de se constituir, conseguindo captar uma sorte de aparências verdadeiras em vez daquilo que nossas reconstruções cartesianas do mundo nos dão a ver habitualmente (BONAN, 2005).⁹⁶

Esta especialidade presente no ato de pintar, na mão que opera no mundo físico onde uma infinidade de traços e cores é possível, é presente em todo corpo do pintor, e, sobretudo, em seu olhar. Merleau-Ponty escreve sobre Cézanne que este era capaz de olhar de modo diferenciado: recusa o olhar do senso comum, contaminado pelas pragmáticas relações com as

⁹⁶ « Merleau-Ponty admire donc cette fidélité aux phénomènes que Cézanne manifeste à travers son oeuvre allant jusqu'à retrouver, sans les connaître théoriquement, les illusions d'optique décrites par la Gestalt. Mais ce n'est pas la seule raison de se mettre à son école pour Merleau-Ponty: Cézanne serait pour lui le peintre qui aurait tenté de manifester visuellement ce qui se produit dans notre approche charnelle du monde concret. Ses tentatives sont autant de leçons pour un spécialiste de la perception qui serait soucieux de repérer l'imbrication du naturel et du culturel dans le spectacle perçu et transfiguré sur la toile. Cézanne montre ainsi les volumes en train de se constituer, parvient à capter une sorte d'apparence vraie en deçà de ce que notre reconstruction “cartésienne” du monde nous donne à voir habituellement » (BONAN, 2005).

coisas para exercitar-se como testemunha do mundo na circunstância original de seu manifestar. Este mundo não é o mundo da ciência, nem o da representação idealista. É o mundo originário, o que está aquém das preocupações tecnicistas, mundo “sem familiaridade

Todo o aparato sobre o olhar do pintor que Merleau-Ponty explanou em *OE* encontra em Cézanne seu maior exemplo. Quando se olha as coisas, a cada momento, olha-se para algo e se tira de foco outro. Isso não significa que este desfocado saia completamente: ao contrário, ele permanece no campo perceptivo, como que coexistindo simultaneamente com os objetos focados intencionalmente. Não é o que acontece na perspectiva geométrica, na qual há uma sucessão de vistas que, aglomeradas, demonstram um olhar que se constrói separadamente, tendo um objeto por vez, sem integrá-lo no todo do quadro. Merleau-Ponty apontará que a pintura de Cézanne testemunha a falta da profundidade no espaço geométrico e faz em seus quadros a retomada de uma perspectiva que procura corresponder à percepção espontânea das coisas.

A paleta de Cézanne distingue a perspectiva vivida da perspectiva geométrica. Ora, pela perspectiva geométrica, a ordenação dos objetos é feita maneira perfeita, ostensiva, articuladamente composta: a mesa é retangular, os frisos de uma parede ou quadro são retilíneos, etc. Mas, na percepção livre, a mesa pode ser mais um losango que um retângulo, os frisos, entrepostos por um anteparo, parecem prosseguir sem continuidade. Na verdade, não distorce o que é visto: apenas faz ver de um modo perfeitamente delineado em um segundo momento, no plano geométrico. Uma mesa pode parecer maior, um círculo pode ser percebido como uma elipse, um objeto pode ser estreito ou mais largo, dependendo da posição que é observado.

Tendo como orientação “pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea”, Cézanne elabora uma concepção própria das formas, de espaço e

das cores. Sua pintura seleciona o que sua visão percebe em uma apropriação pessoal deste visível. Nas suas mais conhecidas obras, sobretudo nas pinturas de “natureza-morta” e da Montanha de Sainte-Victoire, a ruptura com o espaço tradicional, bem como o geométrico esquema de formas e linhas, cedem lugar a um exercício pictural que recria as formas, alarga os espaços e retém a essência formal de cada objeto sem envolvimento de outras ordens. Uma intensidade de cores, somada a uma nova determinação do espaço representam peculiaridades da obra cézanniana, na busca de “retornar justamente à experiência primordial de onde essas noções são tiradas” (*DC*, p. 131)⁹⁷.

A pintura cézanniana oferece uma conjugação da objetividade da percepção – as coisas, o mundo – com a subjetividade da sensação. Conforme expressa Merleau-Ponty, Cézanne mostra que a pintura não é uma linguagem estratificada, nem mesmo uma expressão de escola. Sua pintura concilia a inteligência com a sensação, a ordem do pensamento com a espontaneidade da percepção, uma natureza e arte, conforme ele mesmo expressava em diálogo com Bernard. Não é sem razão, portanto, que Merleau-Ponty elogia este modo de pintar de Cézanne, seu “estilo”, que, exemplarmente, consegue realizar o mesmo passo da verdadeira filosofia reaprendiz de ver o mundo e que nega as dicotomias tradicionais:

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 ideias e das ciências. 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 (*DC*, p. 128).

⁹⁷ Com a ruptura do espaço pictural e desenhando só com cores, sem linhas ou contornos estabelecidos, Cézanne concebe sua pintura por um ângulo mais sensível: toma a sensação como princípio, os conceitos como meios a fim de chegar à ordem espontânea da pintura como expressão da natureza.

A “natureza-morta” (Telas 12-15), oferece condições para desenvolver a pintura tão almejada por Cézanne. Nelas, o espaço é sempre redimensionado, seja pela intensidade de cores, seja no arredondamento das elipses de pratos e copos. Eis que se dá ao pintor uma liberdade para interagir com o seu modelo. Ao incorporar a luz na cor, o volume das formas não será pintado mais com o claro-escuro tradicional. As cores protagonizam a sensação de avanço e recuo das superfícies – o amarelo e o vermelho modelam a fruta, tornando forma da maçã e cor uma única coisa – e o espaço pictural se faz profundidade, na qual os objetos são percebidos conjuntamente, como que relacionais (facilmente observável nos tecidos, cujas dobras criam uma sucessão de planos articulados ao todo da composição).

Não obstante esta plasticidade da paisagem, feita com pinceladas amplas e recorrentes, Cézanne reveste a pintura de certa emotividade luminosa e imprime o ritmo que o ambiente natural oferece. Nesta emoção ritmada, o pintor francês não vê dificuldade de expressar nos quadros a superfície colorida dos objetos com base na impressão que tem dos mesmos: a sensação, assim, é fundamento desta pintura que reconstrói a natureza.

Trabalhando em diferentes pontos de vista, Cézanne produz vários planos e permite, em cada pintura, um ângulo diversificado dos objetos. A pintura cézanniana é uma recriação e toma como principal a intenção de inovar por aquilo que seus olhos vêem. Em outras palavras, o pintor intenta descobrir em sua pintura a expressividade de um objeto: quer pintar, por isso, não só uma maçã, um prato, um rosto, e sim, o movimento sucessivo de todos estes objetos, sugerido por um simples modo de olhar, por uma angulação diferente que faz desdobrar o objeto na atmosfera sem destacá-lo dos demais.

Cézanne não nos oferece nenhuma ilusão de movimento, como, por exemplo, ocorreu mais tarde com o futurismo, nem pretende representar as variadas percepções do objeto, presentes no cubismo. Muito pelo contrário, em suas paisagens o vento está ausente e o mar se assemelha a uma placa de cor sólida e inerte. O paradoxo das obras de Cézanne consiste em que sua estrutura sólida é o resultado de um processo de construção extremamente

fugaz. (...) Não se trata, pois, de refletir sobre o representar o movimento (das árvores ou do mar), mas do *movimento do representar* — do movimento da formação da imagem que se encarna na forma da obra, determinando-lhe o caráter (DUPRAT, p.76).

Merleau-Ponty ressalta este elemento e afirma que toda obra cézanniana se fundamenta na busca do “fenômeno da expressão”. Cézanne opera uma expressão que compreende o mundo como algo que pode ser visto, sentido, vivido. Este é o “motivo” de sua obra e a razão de sua pintura só pode se estabelecer quando recria as perspectivas originárias do mundo, que ficariam encerradas no esquecimento caso o pintor deixasse de expressá-las. A captação do mundo sensível exige que a percepção ultrapasse a mesma sensibilidade. Pois, no momento mesmo da percepção das coisas externas, o artista reconfigura-a com sua pessoa, com sua existência, com seu mundo. Faz vir ao visível o que não se percebe ocasionalmente: faz valer uma forma nova de ver, de perceber, pois nem imita, nem constitui o mundo com desejos e gostos pessoais.

O pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permaneceria encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências que é o berço das coisas. Para este pintor, uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza; um único lirismo: o da existência sempre recomeçada (...) O artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais “humanos” dos homens o espetáculo de que fazem parte sem vê-lo (DC, p. 133.134).

Eis o cerne da pintura de Cézanne, destacado por Merleau-Ponty. O olhar de Cézanne é como o olhar da criança que descobre o nome das coisas ou o funcionamento de algum artefato. Quando torna visível a invisibilidade dos sentidos, um mundo que se origina diante dos olhos e que se torna pintura, Cézanne exerce uma percepção que observa o mundo fora dos padrões

convencionais. Suas paisagens de Cézanne são “aquelas de um pré-mundo onde ainda não havia homens”.⁹⁸

Sua pintura, por conseguinte, não pode ser herdeira de uma percepção comum, uma vez que ela não se faz apenas a partir do objeto percebido, não repete estruturas cristalizadas, está, na verdade, em busca de uma relação que acontece no assombro e no encanto da “primeira vez”. Merleau-Ponty afirma que a pintura de Cézanne é como a “primeira palavra”, lançada por alguém mesmo que não saiba as conseqüências deste gesto. É uma percepção que olha as coisas como que pela primeira vez, que descobre o fascínio de um elemento quando o passa a saber o mecanismo que o movimenta ou que o constitui.

Para exercer uma pintura como esta, Cézanne não pode ser movido apenas pelos dados geométricos ou objetivos. Decerto, Cézanne os considera, mas ao lado do *motivo* fundamental, a saber, a natureza, a paisagem tomada em seu todo, em sua plenitude. Aqui, não há as dicotomias do pensamento incididas sobre a pintura ou sobre a arte geral. Não há, conforme Merleau-Ponty afirma, outra coisa senão o esquecimento da ciência para ceder lugar à “constituição da paisagem como organismo nascente”, como expressão clara desta percepção que toma o *motivo* e que o expressa na sua dinâmica, na sua vida.

A importância atribuída por Cézanne a esta percepção, de um lado pela rearticulação do espaço pictórico e, de outro, pelo foco quase que exclusivo ao *motivo-natureza*, é vista, nos termos de Merleau-Ponty, como evasão à alternativa clássica da natureza e das componentes pictóricas e como rejeição da obra de arte como imitação ou “criação”. Não é o efeito de uma fotografia que Cézanne busca, nem a idealização de uma paisagem que em determinado

⁹⁸ Conforme Merleau-Ponty: «Cézanne cherchait à peindre l'expression d'abord, et c'est pourquoi il la manquait. Il a appris peu à peu que: l'expression est le langage de la chose elle-même et naît de sa configuration. Sa peinture est un essai de rejoindre la phy-sionomie des choses et des visages par la restitution intégrale de leur configuration sensible. C'est ce que la nature fait sans effort à chaque momento Et c'est pourquoi les paysages de Cézanne sont 'ceux d'un pré-monde ou il n'y avait pas encore d'hommes'» (*PhP*, p. 378-379).

momento contemplou. Cézanne quer a pintura deste momento no minuto que surge em sua realidade, e, para isso, opera a expressão da experiência viva à qual a pintura deve se conformar.

Não há melhores exemplos dessa percepção – que antes de ser cultura a funda e a finca de uma vez por todas na natureza – do que essas maçãs, esse lago, essa montanha, essas pessoas. Basta olhar os quadros. Mas então se toma a explicação pelo que deve ser explicado. Antes da pintura, o pintor terá que perceber o mundo pela raiz. E esse dom não é um dom só do pintor. É de todos. O pintor, o filósofo e o escritor apenas o aperfeiçoam (TASSINARI, in: MERLEAU-PONTY, 2004, p. 147).

Portanto, expressar não é nem traduzir um pensamento formulado por outrem, nem a volta a um “antes”, a uma ideia. É reaver a mesma peculiaridade da experiência vivida e concreta nos acontecimentos da vida, é sentir o mundo na sua espessura, no movimento de seus volumes, na vibração do espaço, dos objetos. Para Merleau-Ponty, Cézanne conseguiu esta expressão quando substituiu as formas geométricas da linha, da reta da cor, pelos dados tridimensionais – cilindro, cones e esferas – que apresentam mais a profundidade do que a superfície. Com efeito, Merleau-Ponty tem a profundidade como o mais existencial dimensão do espaço⁹⁹, uma vez que, por ela, o espaço é dado na mesma estrutura da relação vivida e encarnada. A perspectiva de Cézanne expressa esta profundidade e faz por isso a pintura ser “como o fazem na visão natural, para dar a impressão de uma ordem nascente, de um objeto em via de aparecer, em via de aglomerar-se sob nossos olhos” (DC, p. 129).

⁹⁹ *PhP*, p. 296.

3.4 A visão prospectiva da natureza

Em busca desta forma de pintar, Cézanne insiste em sua pintura como o encontro do objeto na atmosfera, expressá-lo no quadro com a mesma intensidade da percepção que toma as coisas em sua solidez. Segundo Merleau-Ponty, Cézanne tem uma visão prospectiva dos objetos que pinta. Mas, sua prospecção não é mero academicismo. Tem, evidentemente, elementos da tradição pictórica, mas o destaque está na observação aguda que Cézanne tem dos diversos ângulos que sua visão em profundidade oferece ao contemplar o objeto.

Importa destacar como Cézanne faz isso. O pintor francês tentou superar a efemeridade da impressão sensorial por meio de uma pintura que sintetizasse a solidez da forma e o seu permanecer na consciência que a capta. Por isso, sua pintura não circunscreve os objetos como os clássicos, por linhas definidas e desenhos sobrepostos ao fundo. Em Cézanne, a cor assume o lugar da linha ou são inúmeras linhas que traçam os objetos, de forma a revelá-los em movimento. Seu objetivo: intensificar a pintura para que seja, diante do olhar de alguém, uma leitura natural e espontânea das coisas. Não quer perder a abertura que promove o movimento interno das coisas: ao contrário, quer ressaltá-la, ao aprovar a multiplicidade de perspectivas que proporciona às telas uma articulação de seus elementos.

Cézanne não parte do contorno das formas para depois preenchê-las com a cor, mas, pelo contrário, procura a forma a partir da cor. Sua paleta é rica de cores justamente porque, por elas, pintará mais que um quadro: expressará a sua espessura, a sua movimentação bem como outras percepções sintetizadas pelo conceito profundidade. Merleau-Ponty ressalta esta característica da pintura de Cézanne quando relembra que “o desenho deve (...) resultar da cor, se quisermos que o mundo seja mostrado em sua espessura, pois ele é uma massa sem lacunas, um organismo de cores, através das quais a fuga da perspectiva, os contornos, as telas

e as curvas se instalam como linhas de força” (*DC*, p. 130). O arranjo das cores traz à tela o indivisível do todo que há no mundo e no contraste entre as cores complementares, Cézanne determina a dinâmica de sua obra como expressão do mundo.

(No século XIX, antes de Delacroix), se fazia uma paisagem compondo-a desde fora, sem compreender que a natureza repousa antes no fundo que na superfície. Se pode modificar, adornar a superfície, mas com isso não se haverá alcançado o profundo. As cores são a expressão desta profundidade na superfície, e crescem desde as raízes do mundo (*apud* HESS, 1956, p. 29).

As cores determinam ponto fundamental na obra do artista, de modo que, por elas, a pintura de Cézanne consiga expressar a profundidade das coisas. Nela não existe nenhuma linha, nenhum modelado, pois as cores e seus contrastes em movimentos cromáticos vibram na tela. A figura, o espaço, a natureza, modelam-se por este uso diferenciado da cor e provoca os mais intensos sentimentos (Tela 16). Todo exercício que Cézanne elaborou em sua obra testemunha que as relações das cores não podem ser observadas apenas nos contrastes entre cores claras e cores escuras, mas nas relações de tantos tons que forem possíveis, tal qual a natureza oferece e torna agradável ao olhar e à sensação. A harmonia do quadro e a expressão dos objetos nele pintados surgem justamente quando estas relações são aplicadas com rigor e precisão. Expressam, assim, tanto o modelo a ser pintado, como todas as outras relações que trazem consigo: “os frutos – afirma Cézanne – transmitem o pensamento através de seus aromas. Apresentam-se com todas as fragrâncias, falam dos campos que deixaram, da chuva que os nutriu, dos alvoreceres que viram” (BARNES, 1993, p. 20).

Para conseguir esta pintura da totalidade, para expressar esta relação holística, a obra de Cézanne demanda uma verdadeira sinestesia. Sua obra harmoniza diferentes sentidos corporais e os faz abertos a outras experiências sensitivas. Em mais esta atividade, Cézanne “exemplifica” o que Merleau-Ponty já colocara na *PhP*. De fato, o corpo próprio, vivido na

experiência verdadeira e relacional com o mundo, não funciona como simples aglomerado de sensações, como se os sentidos do corpo funcionassem de modo estanque. Na verdade, o corpo vive uma experiência relacional de um mundo como uma totalidade aberta, sempre em desenvolvimento, impossível, portanto, de ser compreendida como acontecimento isolado. Na percepção, o corpo vive no mundo, sente-se nele e todas as suas dimensões articulam-se umas com as outras para vivenciar esta abertura à totalidade. O fundamento, segundo Merleau-Ponty, para esta experiência é a unidade dos sentidos, que, no esquema corporal, traduzem-se e se fazem entender um nos outros.

A visão dos sons ou a audição das cores se realizam como se realiza a unidade do olhar através dos dois olhos: enquanto meu corpo é não uma soma de órgãos justapostos, mas um sistema sinérgico do qual todas as funções são retomadas e ligadas no movimento geral do ser no mundo, enquanto ele é a figura imobilizada da existência. Há um sentido em dizer que vejo sons ou que ouço cores, se a visão ou a audição não são a simples posse de um *quale* opaco, mas a experiência de uma modalidade da existência, a sincronização de meu corpo a ela.¹⁰⁰

Esta interação dos sentidos, em experiência sinestésica da percepção do mundo, é possível pela cor, pelo sentido maior da visão, e, mais uma vez, Merleau-Ponty enxerga na obra de Cézanne sua formulação filosófica *in operis*. A coloração dos quadros de Cézanne se abre em infinitas possibilidades de desdobramento: pinta a maciez ou dureza das frutas com as cores mais fechadas, sejam vermelhas, sejam marrons; a composição de fundo azulado contrastado com verdes e cores mais claras dão o movimento e destacam o branco dos panos e seu aveludado; pelo amarelo ou por outros tons que lembram a terra ou trabalho rural, faz sentir o mormaço e o clima tenso de uma taverna com seus jogadores.

¹⁰⁰ « La vision des sons ou l'audition des couleurs se réalisent comm se réalise l'unité du regard à travers lés deux yeux: en tant que mon corps est, non pás une somme d'organes justaposés mais un système synergiquedont toutes les founctions sont reprises et liées dans Le mouvement general de l'être au monde, em tant qu'il est La figure figée de l'existence. Il y a un sens à dire que je vois des sons ou que j'entends des couleurs si la vision ou l'ouïe n'est pás la simple possession d'un quale opaque,mais l'épreuve d'une modalité de l'existence, la synchronisations de mon corps avec elle » (*PhP*, p. 280-281).

Na tela, no uso contínuo e harmônico de cores, Cézanne registra na pintura a experiência de uma atitude do corpo próprio, especificada por Merleau-Ponty e que o faz “sujeito da percepção”. A experiência perceptiva é, especialmente por meio das cores, uma forma de existência, cuja implicação resgata o corpo em sua relação única e fundamental, co-extensiva e indissociável com o mundo e as coisas.

Nas pinturas da Montanha de Sainte-Victoire (Telas 17-19), o artista deixa vaziar algo que escapa o olhar objetivo. Exerce o movimento que Merleau-Ponty denominou como tarefa infinita da expressão. Há a expressão de um sentimento de frescor, a densidade do espaço representado reflete uma sensação contínua, dinâmica. Não é um simples retrato que Cézanne pinta, ou uma representação exata do modelo que tinha defronte. Aplicou a tinta em pequenas partes que se encontram em amplas áreas de cor, e elas constroem as figuras e estruturam a composição, bem como a profundidade, que é sugerida pelas variações tonais do azul.

Os azuis também se misturam com os verdes da vegetação, acrescentando-se assim “uma quantidade suficiente de azulado para fazer sentir o ar”. A forma piramidal da montanha articula um espaço dado pelos contrastes entre as pequenas pinceladas de cor, imprimindo tanto a solidez do monte quanto o movimento que o destaca no horizonte. Diversas vezes pintada, a Montanha de Sainte-Victoire, modelo supremo, expressa o que Cézanne entendia como pintura correspondente à vivência por meio das cores, que mais que o objeto, pinta a dinâmica do olhar que apreende o sentido das coisas nascendo do recruzamento entre o corpo e as coisas, registrando o momento primeiro em que aparecem, numa percepção originária e transcendente.

O olhar de Cézanne, traduzido em sua pintura, suspende todo tipo de visão utilitarista das coisas e do mundo, e questiona profundamente, em seu olhar, se o que existe é, de fato, inabalável, ao invés de ser tomado como surpreendente. Segundo Merleau-Ponty, Cézanne

olha para o mundo e, em sua pintura, “suspende esses hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o que o homem se instala” (*DC*, p. 131; 132).

Pretendendo ir às fontes do inumano, do que ainda não se sistematizou em conceitualizações e teorias, o pintor francês pinta com toques de transcendência. Retoma a experiência primordial da percepção, de onde tudo recebe seu fundamento. Revela em sua obra o indivisível, traz à visibilidade o invisível, revela que o mistério é integrante de uma pintura que expressa o fenômeno do real.

Em seus quadros, Cézanne realiza o mistério original da percepção, como experiência de descoberta de uma totalidade visível. Cézanne pensa com a pintura, “a pintura foi seu mundo e sua maneira de existir”. Sua pintura pretendia atingir o mundo da vida, o mundo da experiência cotidiana. Este mundo é oposto ao da técnica, da ciência, o mundo que se faz apenas enquanto representação. Sem dúvida, a pintura de Cézanne não pode se contentar com uma visão acostuada e corriqueira do mundo: o projeto de suas obras abre a visão à percepção da gratuidade do mundo que nos envolve e no qual existimos.

Tal qual no pensamento de Merleau-Ponty, Cézanne, nos seus quadros, empreende um esforço que quer por a nu as significações primordiais do homem. Os quadros do Pintor retratam as coisas como elas afetam o olhar, na sua manifestação fugaz, o que leva Cézanne a “representar o objeto, a reencontrá-lo por trás da atmosfera”. (*DC*, p. 126). Decerto, torna-se muito difícil definir sua obra em um estilo ou tempo específicos: Cézanne ultrapassa vários estilos, retém muitos em sua pintura e sua obra é sempre contemporânea daquele que a contempla e a entende como esforço pictórico de trazer à visibilidade os sentimentos e impulsos da sensação, o contato com o mundo, o movimento de sua interação e a invisibilidade que estes elementos contêm.

A obra de Cézanne é um esforço para conceber a arte como expressão do mundo. A pintura é um exercício que projeta em si a maneira de exprimir o mundo. Esta motivação fundamental em Cézanne permite a identificação que Merleau-Ponty faz daquele com o pensamento filosófico. De fato, Cézanne esquia sua pintura da aplicação do dualismo sensível-inteligível, propondo pintar as coisas como elas nos atingem, como nos afetam em sua vivacidade original. O pintor francês consegue se situar num plano para além das oposições tradicionais entre pintura clássica/objetiva e pintura moderna/subjetiva que, no fim de contas, mais não são do que a tradução estética da dicotomia tradicional da filosofia entre realismo e idealismo

Assim, seria essa sensação de estranheza que nos toma perante a arte de Cézanne, de acordo com Merleau-Ponty, a mesma do espanto que na experiência metafísica fundamental nos abre ao prodígio de as coisas serem e não o nada, à radical contingência do mundo. Daqui o carácter “não humano” da arte cézanniana, que nos obriga a “mergulhar nas coisas”, a ver verdadeiramente, isto é, a sermos autenticamente homens, pois “tudo mostra que os animais não sabem *olhar*” (CÂMARA, 2005, p. 173).

3.5 Concluindo

Ao propor sua arte como “expressão viva”, Cézanne é, para Merleau-Ponty, o protótipo real da “fé perceptiva”: pinta o mundo como o vê, como o sente, o mundo vivido tal qual ele se manifesta. Cézanne será, para as considerações de Merleau-Ponty, o pintor que tenta manifestar visualmente o que se produz nas relações carnis que temos no mundo vivido. Sua obra, “o que chamamos sua obra não era, para ele, senão o ensaio e a aproximação de sua pintura”, é lição completa para entender o que teoricamente a fenomenologia da percepção significa.

A obra do pintor é uma fenomenologia da percepção feitas sem palavras, erguida, apenas, nas cores que formam o desenho, que provocam os sentimentos e as impressões de um momento

do mundo que foi tomado com todo cuidado e precisão. Cézanne, como já registrado, quer oferecer aos humanos o espetáculo de uma visão diferenciada, capaz de enxergar diferente, mais além, retirando a inalterabilidade das coisas, abrindo ao mistério que elas oferecem. Uma obra assim, mais que inumana, é, na verdade, o despertar do que há de “mais humano”, pois resgata o sentido transcendente do homem, a possibilidade do mais que cada homem carrega consigo e que o faz ultrapassar este mundo, ao mesmo tempo em que permanece e atua nele.

É claro que o homem quer ser mais do que apenas ele mesmo. Quer ser um homem total. Não lhe basta ser um indivíduo separado; além da parcialidade da sua vida individual, anseia uma "plenitude" que sente e tenta alcançar, uma plenitude de vida que lhe é fraudada pela individualidade e todas as suas limitações; uma plenitude na direção da qual se orienta quando busca um mundo mais compreensível e mais justo, um mundo que tenha significação. Rebelar-se contra o ter de se consumir no quadro da sua vida pessoal, dentro das possibilidades transitórias e limitadas da sua exclusiva personalidade. Quer relacionar-se a alguma coisa mais do que o "Eu", alguma coisa que, sendo exterior a ele mesmo, não deixe de ser-lhe essencial. O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu "Eu" curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu "Eu" limitado com uma existência humana coletiva e por tornar *social* a sua individualidade (FISCHER, 1983, p. 12-13).

Cézanne não quer fazer uma pintura que se enquadre em um imitar a natureza, nem mesmo passa por suas obras o objetivo de fabricar objetos segundo os preceitos do bom gosto e do instinto. Seu principal escopo é realizar em cada pintura o mesmo mistério vivido no mundo da percepção, e que se pode descrever como a experiência de descoberta de uma totalidade visível, manifestando-se para além da singularidade das impressões sensíveis Conforme expressa MÜLLER (2001, p. 223). “Cézanne, dessa forma, pretende tornar público o mistério da expressão que seus olhos testemunham na natureza”. Nas palavras de Merleau-Ponty:

(...) quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea (...) Cézanne nunca quis “pintar como um bruto”,

mas colocar a inteligência, as idéias, as ciências, a perspectiva, a tradição novamente em contato com o mundo natural que elas estão destinadas a compreender, confrontar com a natureza, como ele diz, as ciências “que saíram dela” (DC, p.128).

Em Cézanne, a pintura define o real na sua estrutura mais originária, no movimento mesmo em que há a percepção das mesmas no mundo. Nas palavras do Pintor: “Pintar não é copiar servilmente o objeto: é perceber a harmonia que se exprime nas diversas inter-relações da experiência vivida” (apud BARNES, 1993, p. 44). A obra de Cézanne está em busca deste mundo, deste fenômeno originário anterior à elaboração da pintura. Não é nem representação exata de uma realidade entendida como substrato em si perante o olhar do artista, nem a tradução fiel de uma idéia que do interior assedia ao pintor. A cor, o traço, a pintura em si quer expressar o mundo com a mesma força que este tem na percepção originária.

A natureza mesma serve a Cézanne como seu *motivo* e, justamente por ele, todas as telas do pintor se abrem a múltiplas leituras. A via escolhida por Merleau-Ponty aponta para o horizonte que enxerga, na pintura de Cézanne, a síntese da diversidade das relações estabelecidas, transcendendo a lógica da análise racional e abrindo espaço para um processo de construção contínuo, sem tantos limites pré-estabelecidos.

Logo, segundo esta leitura, Merleau-Ponty configura à obra de Cézanne uma projeção ontológica: a obra se projeta para o interior de um processo de recriação, transparece a procura de uma lógica diferente da representação ou da imitação. Paradoxalmente, repercute em si uma ordem construtiva ao lado da dúvida e do questionamento, tal qual na vida se encontra. Expressa o mundo, faz vê-lo em sua energia, reensina a vê-lo e sentir a sintonia que se sente ao ser-nele.

As análises que Merleau-Ponty elabora sobre a obra de Cézanne ajudam a compreender como há uma filosofia na obra, nas telas do pintor, que tem um processo criativo orientado por um fazer além de uma lógica complexa. O que se procurou mostrar nestas linhas é que, tanto em Cézanne, pelos quadros, quanto em Merleau-Ponty pelo conceito, a separação filosofia-arte é vista como plenamente superada. A obra cézanniana suscita a intuição de uma dinâmica não determinada ou dominada apenas pela logicidade do pensamento humano. E o pensamento de Merleau-Ponty ressalta a importância de uma pintura que se determina por uma matriz de ritmos, plena de sentidos abertos, na conciliação de elementos intelectualmente tidos como oponentes, senão, inconciliáveis.

IV. A EXPRESSIVIDADE ONTOLÓGICA DA PINTURA SEGUNDO MERLEAU-PONTY

Toda a história da pintura, seu esforço para se livrar do ilusionismo e para adquirir suas próprias dimensões têm uma significação metafísica (OE, p. 34).

Como temos apontado, a obra de Merleau-Ponty é a experiência de um pensamento que procura recuperar o estatuto originário da percepção. A pintura sugere ao filósofo uma forma de pensar original e esclarecedora neste sentido, sendo-lhe um instrumento para desvelar o fenômeno do Ser. Por meio da pintura, Merleau-Ponty faz uma nova ontologia, centralizada no modo como assumimos e expressamos o mundo pelo corpo.

A pintura, filosofia em obra, recupera estes elementos que o pensamento de sobrevoo não quis assumir e recompõe a experiência ontológica do mundo na sua verdade. Ela é expressão do Ser primordial, do Ser Bruto. Retoma a experiência da percepção no que tem de mais original e permite uma nova visão de mundo, conforme atesta Merleau-Ponty, na formulação de uma filosofia da carne.

Por meio das experiências do corpo próprio, Merleau-Ponty inaugura uma forma de ontologia longe em linguagem e objetivos da metafísica clássica. O filósofo, decerto, inicia todo seu pensamento ontológico com uma revisão mais radical das categorias da metafísica clássica, para destacar as temáticas do corpo e da sensibilidade no centro desta nova ontologia do vivido, do carnal. Com a revisão das noções de *percepção*, de *mundo*, de *corpo próprio*, de *sujeito* e de *relação com o outro* – objeto de toda *PhP* – Merleau-Ponty determina que sua obra é uma nova ontologia.

Para Sacrini, ontologia é o estudo das características e estruturas mais gerais da realidade, do ser em geral. É feito de dois modos: um modo extensional, ou o exame dos objetos que recebem, em geral, o nome ser e um modo intensional. Neste modo, há a preocupação de elucidar qual o sentido do Ser em sua própria natureza, as características comuns a todos os elementos e pelos quais as coisas existem e se identificam. Sacrini informa que Merleau-Ponty parece determinar seu pensamento de modo *intensional*, de modo que para Merleau-Ponty, o trabalho da ontologia não seja o de descobrir fatos ou eventos desconhecidos do mundo, contribuindo, assim, para alargar as classificações enumerativas acerca do ser. Assim,

Merleau-Ponty se dedica a um esforço de renovação conceitual, de refinamento do aparato lingüístico pelo qual nos referimos ao mundo e ao ser em geral. Trata-se de criticar o modo pelo qual as categorias herdadas de tradição filosófica nos fazem entender o ser (modo baseado em cisões bastante discutíveis, segundo Merleau-Ponty, tal como aquela entre *sujeito* e *objeto*) e de formular filosoficamente certas categorias pelas quais se estabelecerá uma nova compreensão do sentido do ser do mundo e do sujeito (SACRINI, 2009a, p. 20).

De fato, quando volta seu pensamento para as manifestações culturais humanas, dentre as quais a pintura, Merleau-Ponty não deixa despercebida uma crise provocada por elas. A pintura, na afirmação do filósofo, embaralha as categorias mais básicas do conhecimento ocidental (sujeito, objeto, sentido), ao sugerir expressar o “instante do mundo”, o “há prévio, impensado, fundamento e razão de todo pensar e agir humano. Trazendo a invisibilidade do sentido, o significado expressivo do mundo, a pintura “confunde todas as nossas categorias, ao desdobrar seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes, de significações mudas” (*OE*, p. 23).

As descrições da vida perceptiva devem levar a uma reforma do entendimento, isto é, a uma renovação das principais categoriais pelas quais se compreende a experiência e o ser em geral. Conforme observa Sacrini, as categorias clássicas, tais como substância, objeto e sujeito não

apreenderiam corretamente as articulações do mundo percebido, o qual, “se explorado sem a projeção prévia de tais categorias, exige um novo arcabouço conceitual, uma nova ontologia, no sentido de uma compreensão global renovada dos modos de ser das coisas e eventos” (2009b, p. 76).

Por isso, Merleau-Ponty sugere não só uma renovação nos conceitos, como uma revisão de todo estatuto ontológico. Sua ontologia forja mais definidamente categorias e discursos que melhor exprimem o contato humano com o real, e, por este contato, a expressão plena do Ser e sua verdadeira compreensão pelo homem.

A nova ontologia merleau-pontyana, portanto, não quer ultrapassar o mundo como se este fosse apenas um provisório. Pelo contrário: o filósofo quer oferecer uma reflexão que volte ao mundo como seu principal motivador. Seu escopo ontológico, portanto, procura restabelecer o olhar pelo qual primeiro interrogamos as coisas. Devemos compreender o corpo vivido em inspeção do mundo, para expressar, por ele, o significado de todas as nossas relações. Assim, na perspectiva desta nova ontologia, Merleau-Ponty considera que só chegamos ao Ser por meio dos seres ou entes, ou seja, por meio das experiências que travamos com as coisas no mundo vivido, no campo da percepção.

4.1 Visível e Invisível: compossibilidade que manifesta o Ser

O campo temático em que Merleau-Ponty mais desenvolveu sua ontologia está na co-relação sempre dialética e tensa, complementar e compossível entre o visível e o invisível. As relações aqui estabelecidas referem-se, sobretudo, às dimensões da experiência visual. Na visibilidade atenta, resgate da percepção do mundo, há uma invisibilidade atuante que permite

ver mais, de acordo com novas condições que se apresentarem. Existem, assim, perspectivas ou aspectos que não são visíveis em determinado momento, mas que podem vir a sê-lo, em circunstâncias que determinam novas significações.

Em que consiste este invisível atuante? Qual acepção que o conceito de invisibilidade tem em Merleau-Ponty? O próprio autor, prevendo as dificuldades que tal noção poderia trazer, bem como as falsas associações que seriam possíveis, explica o termo em sua obra final, nas notas de trabalho encontradas, ainda sem precisá-lo sistematicamente, por motivos já conhecidos.

É certo que as primeiras acepções para invisível aparecem como homônimas para exprimir o conceito em termos filosóficos. Merleau-Ponty determina que o invisível seria não um negativo comum, contraditório do visível, mas um elemento compossível a este. Em outros termos, continuando o trabalho de refazer os conceitos dualistas da tradição, aparentemente inconciliáveis, Merleau-Ponty determina que o invisível, tal qual o impensado para a reflexão, deve ser entendido como a possibilidade e realização prévia do visível, atmosfera primeira na qual ele se realiza.

Esta compreensão do invisível estaria determinada por uma ontologia que reelabora as noções fundamentais do conhecimento para encarná-las na experiência do mundo vivido. Nas palavras de Merleau-Ponty, a ontologia seria, uma “ciência da pré-ciência, como expressão do que está antes da expressão e que a sustém por trás”¹⁰¹. Analógica e ontologicamente, o invisível não pode ser antagônico total ao visível, uma vez que é, para o visível, possibilidade

¹⁰¹ « L'ontologie serait l'élaboration des notions qui doivent remplacer celle de subjectivité transcendante, celles de sujet, objet, sens -la définition de la philosophie comporterait une élucidation de l'expression philosophique elle-même une prise de conscience donc du procédé employé dans ce qui précède « naïvement », comme si la philosophie se bornait à refléter ce qui est, comme science de la pré-science, comme expression de ce qui est avant l'expression *et qui la soutient par derrière* » (VI, jan. 1959, p. 219).

e fundamento. Assim como na linguagem, é necessário considerar o invisível como “fios intencionais” que ligam a um sentido, sem o qual o visível não existiria¹⁰².

De fato, Merleau-Ponty sugere que “todo visível comporta um fundo que não é visível no sentido da figura”¹⁰³. É uma abertura para um significado mais profundo, uma doação de sentido que orienta o pensamento a ir além do meramente dado, constituindo-o em processo de recriação e expressão. Ora, como já visto, na filosofia merleau-pontyana, a reflexão é de certo modo, secundária, pois se reconhece fundada sobre uma experiência pré-reflexiva do Ser.

Esta reflexão deve ser sempre consciente de seu próprio caráter localizado, subsidiária daquilo que a constitui e possibilita. Em Merleau-Ponty, as coisas não se apresentam ao homem senão por suas raízes, por algum outro ponto situado no meio delas. Seu sentido original nos faz voltar à nossa inerência ao mundo e ao Ser que nele se expressa. Conforme suas palavras:

O sentido é invisível, mas o invisível não é o contraditório do visível: o visível, ele mesmo uma membrura de invisível, e o in-visível é a contrapartida secreta do visível, ela não aparece senão nele, ele é o *Nachturpriäsentierbar* que me é apresentado como tal no mundo – não se pode *vê-lo* e todo esforço para *vê-lo aí* o faz desaparecer, mas ele está na linha do visível, é a sua pátria virtual, inscreve-se nele (em filigrana).¹⁰⁴

Portanto, para Merleau-Ponty, o invisível não só não é um avesso do visível, como também não é um objeto de comparação com este último. Todo sentido, de qualquer coisa, de modo especial na arte, é dado como invisível. Todo visível presente na arte, sobretudo na pintura, é

¹⁰² Analogamente á palavra, deve ser a experiência de pensamento sobre o invisível: “(...) temos de considerar a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de rodeá-la, sem o qual ela nada diria, ou ainda pôr a nu os fios de silêncio que nela se entremeiam” (*LIVS*, p. 75).

¹⁰³ « Tout visible comporte un fond qui n’est pas visible au sens de la figure » (*VI*, mai.1960, p. 295).

¹⁰⁴ « Le sens est *invisible*, mais l’invisible n’est pas le contradictoire du visible: le visible a lui-même une membrure d’invisible, et l’in-visible est la contrepartie secrète du visible, il ne paraît qu’en lui, il est le *Nichturpriäsentierbar* qui m’est présenté comme tel dans le monde – on ne peut l’y voir et tout effort pour l’y voir, le fait disparaître, mais il est *dans la ligne* du visible, il en est le foyer virtuel, il s’inscrit en lui (en filigrane) » (*VI*, nov. 1959, p. 265).

cheio de invisível, de sentidos que atacam o quadro e o tornam expressão do ser. Afinal, como entende Merleau-Ponty, “o visível está prenhe do invisível” e, para a compreensão significativa daquilo que nossos olhos vêem, é necessário retomar esta relação do visível com o invisível¹⁰⁵.

Em outras passagens sobre o invisível, o filósofo sempre deixa claro que é próprio do visível ter um forro de invisível no sentido próprio, que ele torna presente como uma certa ausência. As coisas dizem mais que aquilo que, superficialmente, temos condições de entender. Mudando a perspectiva, o horizonte de significação que damos a um objeto, ele certamente terá modificada a sua compreensão: sua pertença a um vivido o determina sempre como uma possibilidade. Ao se referir ao invisível como esta capacidade de ir além, Merleau-Ponty não o separa da visão mais comum, das coisas mesmas: pelo contrário, o invisível é sempre invisível de algum visível, está sempre relacionado àquilo que se doa positivamente na experiência.

Quando digo que todo visível é invisível, que a percepção é impercepção (...) é preciso não compreender isso no sentido da contradição: – é preciso não imaginar que ajunto ao visível perfeitamente definido como em-Si um não-visível (...); – é preciso compreender que é a visibilidade mesma quem comporta uma não-visibilidade. Na medida mesmo em que vejo, não sei aquilo que vejo (...), o que não quer dizer que lá não exista nada. (...) O mundo percebido (como a pintura) é o conjunto dos caminhos do meu corpo e não uma multidão de indivíduos espaço-temporais – O visível do invisível.¹⁰⁶

¹⁰⁵ « Les comparaisons entre l'invisible et le visible (le *domaine*, la *direction* de la pensée...) ne sont pas des *comparaisons* (Heidegger), elles signifient que le visible est prégnant de l'invisible, que pour comprendre pleinement les rapports visibles (maison) il faut aller jusqu'au rapport du visible à l'invisible ...» (VI, nov. 1959, p. 265).

¹⁰⁶ « Quand je dis donc que tout visible est invisible, que la perception est imperception, que la conscience a un *punctum caecum*, que voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit, - il ne faut pas le comprendre dans le sens d'une *contradiction* - Il ne faut pas se figurer que j'ajoute au visible parfaitement défini comme en Soi un non-visible (qui ne serait qu'absence objective) (c'est-à-dire présence objective *ailleurs*, dans un *ailleurs* en soi) - Il faut comprendre que c'est la visibilité même qui comporte une nonvisibilité - Dans la mesure même où je vois, je ne sais pas *ce que* je vois (une personne familière est non définie), ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait là *rien*, mais que le *Wesen* dont il s'agit est celui d'un rayon de monde tacitement touché - Le monde perçu (comme la peinture) est l'ensemble des chemins de mon corps et non une multitude d'individus spatio-temporels - L'invisible du visible » (VI, mai. 1960, p. 295).

Assim, Merleau-Ponty certifica que a noção de invisível considera o sensível de modo mais amplo. Não se trata de circunscrever um tipo de ser substancialmente diferente do ser sensível. Quer, na verdade, incluir suas dimensões que não se doam de maneira imediata, mas que, em nome do sentido de um objeto ou de uma relação, anunciam-se por sua falta. Com a noção de invisível, portanto, conseguimos enxergar a “argamassa” que liga as coisas que percebemos em seu sentido verdadeiros. Dados imediatos apontam para um “negativo”, para um elemento não tematizado, mas que é constituinte fundamental do sentido de qualquer experiência.

Na percepção espontânea as coisas aparecem no percurso temporal do olhar. Significa que, a cada instante, olhamos uma coisa que tira de foco, mas não do campo perceptivo as outras coisas. Pode-se dizer, assim, que a simultaneidade ou coexistência das coisas se dá de forma implícita, ambígua e lacunar. Entretanto, quando determinamos um sentido mais global para o olhar, as coisas que antes pareciam se sobrepor, na verdade, abrem-se em um conjunto¹⁰⁷. Os objetos que vemos não mais disputam, mas se conjugam, rearticulam-se mutuamente e imprimem em nossa visão dinâmica e movimentação. Reaprende, assim, a mesma eficácia da percepção natural, originária: mais que as coisas mesmas, a visão se torna capaz de ver os movimentos que as fazem interatuar, que as torna algo com significação e presença para nós.

¹⁰⁷ “Devemos acentuar, no entanto, que a noção de invisibilidade não se esgota nos componentes significativos ou psíquicos da experiência subjetiva (e que podem ser atestados facilmente por qualquer um em sua experiência). Por meio dessa noção, Merleau-Ponty pretende qualificar regiões do próprio ser e não somente dimensões ligadas à subjetividade (...) como é possível investigar aquilo que excede o que se doa diretamente na experiência sem cair num discurso metafísico? Parece-me que a resposta a essa questão está no desenvolvimento de um *método indireto* para a ontologia. Numa nota de fevereiro de 1959, Merleau-Ponty afirma: “*não se pode fazer ontologia direta*. Meu método ‘indireto’ (o ser nos entes) é o único conforme o ser”. O autor parece entender por ontologia direta os resultados descritivos seja de experiências particulares vividas, seja de construções lingüístico-conceituais apresentadas como caracterização de realidades ou mesmo do ser em geral. Assim, se um filósofo se baseia apenas em suas vivências para descrever ou caracterizar o ser em geral, ou se ele propõe, sem nenhuma comprovação por alguma instância externa, que certo conjunto de categorias articulados de tal maneira descreve o ser, então se trataria de *ontologia direta*. E a ontologia direta corre o risco seja de se limitar injustificadamente a certos aspectos do ser (no caso da descrição de vivências particulares), seja de se limitar a construções conceituais abstratas, que não correspondem à verdadeira estrutura do ser. Daí que a ontologia, para ser conforme o ser, deva ser indireta”. (SACRINI, 2009b, p. 85).

A relação do visível com o invisível é fundamental para a pintura. Afinal, quando o pintor escolhe as cores que comporão sua tela, não o faz apenas para satisfazer um gosto pessoal ou os cânones de uma estética da representação. Ainda que o retorno aos dados da própria experiência da expressão garanta o sucesso da expressividade da pintura, o valor do fenômeno expressivo se alarga em sua transparência quando dá a ver mais que aparentemente permite.

Não há dúvida, assim, que, como o invisível para o visível, a pintura permite reconstruções contínuas, reflexões novas a cada instante que ela interpela a visão de alguém. Ela é exercício pleno desta invisibilidade que vem ao plano do visível, de significações que orientam uma nova forma de agir e compreender o mundo. Mais que um aglomerado de cores, a pintura se faz como um “sistema de equivalências”, uma relação transcendente que, tomando fragmentos do mundo e expressando-os em tela, evoca, ao mesmo tempo, uma série de sentidos variáveis e uma maneira original e autêntica de expressar o Ser¹⁰⁸.

Merleau-Ponty toma para si a tarefa de explicitação das dimensões sensíveis presentes na pintura como o horizonte mais geral ao qual o pintor deveria se referir para ainda comunicar. Para além desse limiar, há o risco de a pintura apenas expor as estruturas ou elementos de que se serve para figurar algo (texturas, relevos, manchas, volumes), mas que em si mesmos nada figuram e são como coisas fechadas em si mesmas.

(...) a pintura não deveria almejar uma coincidência com os princípios gerais pelos quais as coisas existem independentemente de sua classificação posterior. Essa coincidência anularia a pintura como sistema de significação, pois a reduziria a um caso desses princípios (a um fragmento de superfície com textura, a um conjunto de manchas etc.). Reduzida a mero exemplo dos elementos pelos quais a figuração ocorre, a pintura deixaria justamente de *figurar* e não mais revelaria como os entes *se constituem pela combinação* de tais princípios. Segundo o, filósofo, é Paul Klee quem oferece uma "solução" (NC, p. 55) para o impasse entre a comunicação da arte contemporânea e o rompimento

¹⁰⁸ “O esforço da pintura moderna não consistiu tanto em escolher entre a linha e a cor, ou mesmo entre a figuração das coisas e a criação de signos, quanto em multiplicar os sistemas de equivalências, em romper sua aderência ao envoltório das coisas, o que pode exigir que se criem novos materiais ou novos meios de expressão” (OE, p. 38).

com os cânones representativos clássicos. Klee nunca deixou de se considerar em profunda relação com a natureza à sua volta, que ele buscava apresentar em suas telas. O caráter abstrato de suas obras não romperia o contato com o mundo da experiência cotidiana, mas exprimiria a *fibra interna* do mundo natural, como que expondo os eixos ou as essências sensíveis das quais as coisas e os eventos são compostos. Segundo Merleau-Ponty, é por meio da busca dessas essências que a arte contemporânea pode manter algum potencial comunicativo e, além disso, servir à reflexão ontológica (SACRINI, 2009a, p. 159)

O caráter ontológico que Merleau-Ponty aponta na pintura absolutamente romperia o contato com o mundo da experiência cotidiana. Na verdade, exprimiria as fibras internas do mundo natural, expondo os eixos ou as essências sensíveis das quais as coisas e os eventos são compostos. Segundo Merleau-Ponty, é por meio da busca dessas essências que a pintura pode manter uma dimensão verdadeiramente comunicativa e, além disso, servir à reflexão ontológica.

Afinal, como o próprio filósofo considera, a pintura não é meio prazeroso, mera expressão de gostos expressos em um quadro. A pintura é órgão do espírito que dimensiona nossa visão de mundo e o modo como nos relacionamos com as coisas. Ela reverte a mera espontaneidade em expressão significativa, comunica a todos os mesmos dados de um mundo e renova os conceitos e propriedades que se atribuem ao presente. A pintura é um vínculo essencial com o mundo e com a vida, contém matrizes de ideias e seu sentido sempre está por se fazer.

Como matrizes de ideias, a pintura rearticula elementos que ultrapassam o mero físico, elevam o pensamento numa atitude de grande ascese reflexiva e funciona como “meio” de expressão de uma realidade profunda. Quer expressar experiências de totalidade: transcende aquilo que, em primeira instância, sensivelmente captamos e possibilita a coletividade cultural sem ferir as individualidades. Decerto, a pintura é um elemento desse mundo fenomênico que

foi “transignificado”, enquanto significa algo além de seu sentido primário. É uma tentativa de exprimir o inexprimível, ao dar aos mais diferentes olhares, a experiência singular do Ser.

Trata-se de uma tentativa de convergência dos discursos humanos em sua totalidade, sem negar o deslocamento de suas especificidades. Dá um primado ao sentido e à promessa do Ser, sem omitir a estrutura e o rigor da percepção originária. Exige mais que uma simples filosofia do sujeito cognoscente fazendo apelo a uma fenomenologia da oferta do mundo, transbordada por uma ontologia do ser. É a pintura uma expressão própria do homem, e, pela sua ampla valência significativa, torna-se reveladora de um mistério a partir do que expressa.

E, acrescente-se, nunca consegue oferecer de modo definitivo: há sempre mais possibilidades. O ser que se oferece de vários modos, desde Aristóteles assim concebido, também se revela sempre continuamente na pintura. Afinal, conforme Merleau-Ponty aponta nas obras de Cézanne, a pintura manifesta, significa, representa, mas nunca se esquece do mistério presente na vida, o mistério de revelação do Ser. A cada olhar, em cada quadro, capacita o homem no dar sentido novo às coisas; renova as estruturas do pensamento e transforma as diversas dimensões em profunda resposta aos anseios humanos que, na cor, na linha, recria e metamorfoseia o mundo vivido.

Conforme expressa o filósofo, “quando observo o verde brilhante de um vaso de Cézanne, ele não me faz pensar na cerâmica, ele a apresenta a mim, ela está ali, com sua crosta fina e lisa e seu interior poroso, na maneira particular pela qual o verde se modula”¹⁰⁹.

A pintura, por fim, revela a identidade do ser do homem que carrega um profundo afã de se comunicar, sem perder de vista aquilo que só se entende vivendo interiormente. Este ser depende de uma criatividade constante, requer um “novo mundo”, no qual nenhuma resposta

¹⁰⁹ « Quand je regarde le vert brillant d’un vase de Cézanne, il ne me fait *penser* à la ceramique, il me la présente, elle est là, avec sa croûte mince et lisse et son intérieur poreux, dans la manière particulière dont le vert se module » (*PhP*, p. 386).

se dá como definitiva, mas sempre como possibilidade de novas recriações. Tal como a fenomenologia, a pintura é começo, problema, promessa.

Como começo, requer sempre uma visão original do mundo: a visão reduzida, que não se satisfaz com a visibilidade comum ou “factual”. É problema também: ou seja, não determina uma cópia do mundo, mas sempre questiona as possibilidades de este mundo vir a nós e se tornar quadro; requer sempre um apelo ao domínio de tantas experiências humanas, a fim de lhes dar um estatuto original, uma dimensão que sugira os seus invisíveis, as suas potências mais essenciais. É promessa: presente todo o tempo na vida do homem, nunca se esgotará em definições objetivas. Não basta abrir os olhos e estar diante de um quadro para conhecê-lo: há várias modulações possíveis, faz ver outra coisa, e, ao mesmo tempo, determina novos modos de ver.

4.2 A Expressão do Ser na pintura

À pintura, portanto, atribui-se facilmente as noções primordiais acerca do invisível, enquanto contrapartida secreta e fundamental do visível. Segundo Merleau-Ponty, a pintura retoma, concretamente, a camada de invisibilidade que conforma o visível, que lhe serve de atmosfera e envoltório. Deste modo, ela sempre expressa algo novo, interroga o visível e produz algo visível, em um “movimento que descentraliza, distende, solicita para um maior sentido a nossa imagem do mundo” (*LIVS*, p. 112):

Sempre o quadro expressa algo, é um novo sistema de equivalências (...) quando uma pincelada substitui a reconstituição em princípio completa das aparências para nos introduzir na lã ou na carne, o que substitui o objeto não é o sujeito, é a lógica alusiva do mundo percebido. Queremos sempre significar, há sempre alguma coisa para dizer, e aproximamo-nos mais ou menos dela (*LIVS*, p. 87)

Segundo Merleau-Ponty, a pintura, entendida como uma experiência do saber ver, encontra um olhar que não se orienta por estereótipos, nem só observa a superfície do quadro em sua disposição de linhas e cores. Na verdade, a pintura se torna uma via autêntica para expressar o ser, para alcançá-lo por meio de nossas experiências perceptivas.

A pintura rompe o horizonte passivo da experiência. Não dura apenas como um objeto material, pois se oferece como algo dinâmico, vivo. Em seu silêncio feito em cores, exige uma visão especial, diferenciada, que dá acesso ao ser e o revela. Afinal, antes de se tornar obra, a pintura se constitui uma troca de olhares, uma visão atenta e profunda das coisas feita pelo pintor e retomada pelo espectador no momento que contempla o mesmo quadro. O filósofo recusa a tomar a pintura nos seus moldes clássicos – a saber, pela representação ou imitação – para entendê-la como expressão de um mundo que o pintor recria ao empregar seu corpo no exame experiencial do mundo.

A pintura é expressão muda de sentido: embaralha nossas categorias mais fundamentais e se apresenta como operação reflexiva do próprio corpo, comunicação com o mundo através do olhar e da sensibilidade.

é imprescindível investigar certos domínios ônticos para que determinadas características ontológicas se façam notar. É exatamente por isso que Merleau-Ponty analisa a ciência, a pintura, a literatura e mesmo alguns fatos históricos em seus cursos e textos finais. Ele crê que as atividades e disciplinas não-filosóficas contemporâneas estão em contato com o ser bruto que a filosofia deveria explicitar. Assim, é a análise dos resultados dessas atividades e disciplinas que permite explicitar como tese filosófica *positiva* as características das dimensões de negatividade constituintes do ser. É então o apelo a tais disciplinas que garante o “lastro de experiência” para a noção geral de invisibilidade, e impede que ela seja um mero constructo metafísico: a filosofia só tem acesso à invisibilidade constitutiva do mundo indiretamente, por meio do modo como ela é explicitada nas disciplinas e atividades não-filosóficas (SACRINI, 2009b, p. 86).

Daí, para Merleau-Ponty, a pintura constitui uma das expressões mais importantes do Ser, ou, fenomenologicamente falando, uma das regiões do Ser. No seu modo indireto de fazer filosofia, o filósofo admite que a missão da pintura, bem como da literatura e das demais expressões da linguagem, é desvendar os aspectos do Ser. Mais do que obra humana, estritamente falando, a pintura é compreendida por Merleau-Ponty em via ontológica: é expressão do ser pelo próprio gesto de pintar.

Ao mesmo tempo em que determina uma nova visão do mundo, a pintura é expressividade do mundo vivido. Ao expressar o mundo, não o reproduz mimeticamente, apenas. Na perspectiva de Merleau-Ponty, a pintura é um exercício transcendente, ontológico: afinal, por meio dela, ainda que seja uma parcela do mundo ali pintada, a pintura proporciona um afastamento de nosso mundo habitual e comum e estimula uma visão que vai além. Faz um exercício metafísico verdadeiro, em exercício de aprofundamento e de paradoxo¹¹⁰. Pois, conforme Merleau-Ponty entende,

a consciência metafísica não possui outros objetos além daqueles da experiência cotidiana: este mundo, os outros, a história humana, a verdade, a cultura. Porém, em vez de tomá-los já prontos, como conseqüências sem premissas ou como obviedades, redescobre sua estranheza fundamental para mim e o milagre de sua aparição (*MH*, p. 136).

Destarte, a pintura determina uma visão de mundo não vulgar, pela qual as coisas parecem definidas e necessariamente necessárias. Quando destaca a pintura em sua obra, Merleau-Ponty chama a atenção para este novo olhar que a pintura oferece: ela nos mostra um mundo sem familiaridade, um mundo que não problematizamos, seja porque não olhamos conforme o

¹¹⁰ Segundo De Waelhens, devemos entender nos comentários de Merleau-Ponty a elaboração de um “paradoxo” para a pintura. Este paradoxo se dá no fato de que a pintura é, ao mesmo tempo, dado fenomênico de um mundo acessível pelos sentidos, e doadora de sentido para além destes dados sensíveis. A pintura “contempla a realidade sem deixar a sensação”. O paradoxo alegado nada mais é senão o retorno ao que – pela filosofia de Merleau-Ponty – sabemos ser a verdadeira percepção, a percepção vivida na experiência natural (DE WAELEHENS, 1970, p. 374).

devido, seja porque nos perdemos na mecanicidade das relações que estabelecemos com as coisas, sem o devido cuidado de tematizá-las.

A expressão artística dada pela pintura consiste na capacidade de voltar a expressar “conscientemente” as experiências de um olhar estético. É delinear, a partir da experiência, que uma nova forma de ver o mundo é possível, quando se retoma o mesmo gesto que fez alguém pintar. A pintura não é imitação, mas é uma “expressão” na qual o artista retoma e converte em objeto visível precisamente o que permanece inacessível, uma vez que não é contemplado com a devida atenção. E, ao mesmo tempo em que expressa motivações mais transcendentais que o pintor se torna capaz de expressar, a pintura convida a retomar este gesto do pintor, para que o olhar ressalte a vibração das aparências, o manifestar-se fenomênico do ser.

A dimensão ontológica da pintura é entendida pela expressão da subjetividade do artista e do corpo que expressam a pintura como uma extensão criativa. É uma imagem que “celebra o enigma sempre mais de visibilidade”, que estréia na trama do Ser. Somente a arte, sobretudo pintura, ainda é capaz de bater este “lençol de sentido bruto”, e torná-lo seu próprio destacando a imagem do corpo, que é sua gênese, para tantos outros olhares que a têm como motivador para reaver nossa pertença ao mundo e a compreensão de seu ser.

Na perspectiva de Merleau-Ponty, o pintor teria este olhar diferenciado todas as vezes que vai exercitar sua pintura. Ele contempla as coisas com um olhar mais agudo, penetrante, longe da rotina objetiva ou representativa. Tomando Cézanne como paradigma, Merleau-Ponty reafirma que cada pintor, em seus quadros, quer reencontrar o objeto na atmosfera, pintar as coisas em sua solidez e não uma imagem como a que se forma no instante em que abrimos os olhos. Não é um “ver” comum que o pintor exercita, não é mais um olhar sobre um exterior: é

um “olhar” característico, que ultrapassa o objeto visto em busca de sua primordial significação.

Destarte, Merleau-Ponty afirma que o mundo não está mais diante do pintor como objeto à espera de uma representação. A pintura não é compreendida pelo filósofo como construção, artifício, relação unilateral a um espaço e a um mundo de fora. Ela deve ser expressão que traz à luz qualquer objeto – tornado pintura – em sua totalidade, como ela é em si mesma, como é atingida pelo artista no momento em que este a observa, ao mesmo tempo da afetação que o pintor sente diante do quadro em vias de se formar. A pintura é uma visão renovada do mundo porque o pintor o vê por esta perspectiva diferente: a perspectiva do ser, cuja expressão ecoa no próprio corpo do pintor e se torna, no quadro, expressão deste mundo para além dos dados visuais.

Com Merleau-Ponty, a pintura não pode ser olhada como qualquer objeto. Não é, também, apenas uma cópia, uma figuração. O quadro é expressão de um ver que, praticando uma redução fenomenológica, rompe a familiaridade com as coisas e expressa o sentido último do ser ali pintado. Diante de um quadro, ninguém, absolutamente, poderia se privar de uma visão mais atenta, para, por meio da pintura, conseguir “assistir de dentro a fissão do Ser”. Conforme as palavras do filósofo, não se vê um quadro, mas segundo o quadro ou se vê mais do que aquilo que ele mostra em suas cores, linhas, desenhos. “Ver segundo”, ou “ver com” o quadro, marca a distância entre o simples “ver” e o “ver” na pintura, entre a coisa enquanto coisa e a coisa enquanto quadro. Conforme expressa Eliane Escoubas (2002, p. 164):

a pintura pinta as condições da visibilidade segundo a sua modalidade historial e não as condições da reprodução do real. Ou ainda: o espaço do quadro é antes de tudo um espaço do aparecer e da manifestação, e não um espaço da representação. O espaço pictural é o pôr-em-obra (*mise-en-oeuvre*) do exercício do olhar, segundo suas modalidades historiais. “Exercício do olhar” diz o pôr-em-movimento do olhar, precisamente seu pôr-em-obra, sua *energeia* (...) Ex-ercício do olhar — ex-stase do olhar: o espaço do quadro põe em obra *um sentido do ser como aparecer*. No espaço do quadro, o *fenômeno do mundo* (no sentido grego de *phainesthai* =

parecer-aparecer) se expõe mais visivelmente que as coisas localizáveis ou enunciáveis da representação.

Em *OE*, Merleau-Ponty diz que o jovem Berenson enganava-se quando dizia que a pintura italiana evocava os valores táteis. A pintura celebra o enigma da visibilidade e nos ensina que a reflexão não é privilégio da linguagem ou consciência, nem apenas de um modo representativo do mundo. É uma experiência de pensamento, cuja chave de leitura é dada pela visão atenta e aberta ao mundo, em busca de sua significação primordial. A pintura, neste sentido, não poderia de fato resultar da apropriação das coisas, mas de uma abertura ao mundo em busca do ser selvagem que por ele se expressa.

Merleau-Ponty ressalta que a pintura abre-se ao mundo em busca de seu significado fundamental. Ela é expressão do ser primordial, do ser bruto, cuja compreensão pelo racionalismo científico é difícil, ou quase nula. Na experiência estética e na produção artística um novo mundo se abre, deixa-se perceber. Pela pintura, expressa-se o mundo do sentido bruto, primordial, mundo que a ciência se vê impossibilitada de arguir ou de pensar, por não assumi-lo como condição básica de todo seu desenvolvimento.

Nas palavras do filósofo:

O mundo perceptivo “amorfo” de que eu falava a propósito da pintura, perpétuo recurso para refazer a pintura – que não contém modo de expressão algum e que, no entanto, os chama a todos e os exige, re-suscitando um novo esforço de expressão com cada pintor – este mundo perceptivo é, no fundo, o Ser, no sentido de Heidegger, é mais que qualquer pintura, que toda palavra, que toda “atitude” e que, apreendido pela filosofia em sua universalidade, aparece como contendo tudo o que será dito, deixando-nos, todavia, a tarefa de criá-lo¹¹¹.

¹¹¹ « Le monde perceptif «amorphe» dont je parlais à propos de la peinture, – ressource perpétuelle pour refaire la peinture, – qui ne contient aucun mode d’expression et qui pourtant les appelle et les exige tous et re-suscite avec chaque peintre un nouvel effort d’expression, – ce monde perceptif est au fond l’Être au sens de Heidegger qui est plus que toute peinture, que toute parole, que toute «attitude », et qui, saisi par la philosophie dans son universalité, apparaît comme contenant tout ce qui sera jamais dit, et nous laissant pourtant à le créer » (*VI*, p. jan. 1959, p. 221-222).

A pintura traz em si uma apresentação desse ser primordial, invisível, captado na experiência estética do mundo. Conforme Merleau-Ponty, “a arte, e especialmente a pintura, abeberam-se nesse lençol de sentido bruto do qual o ativismo nada quer saber” (*OE*, p. 15). Torna a pintura, portanto, uma via potencial de superação da visão “profana”, visão que não se encarna nas coisas; dá visibilidade ao mundo impercebido na relação habitual com as coisas. Nesse contexto, ela carrega um ser próprio, não se reduzindo assim a uma imitação, mas, como expressividade, recria a experiência estética ao promover como maior técnica, a “ruminação do mundo” tornado arte pelo gesto corporal do pintor¹¹².

Por outro lado, não se pode esquecer que, em Merleau-Ponty, os problemas ontológicos da pintura situam-se no prolongamento das questões do corpo e da visão. A pintura celebra as antinomias do corpo: ela é precisamente um alargamento da visão pela qual experimentamos a plenitude do Ser, no meio do mundo vivido.

Condenada ao visível, em vão procuraria a pintura escapar-lhe. Não devemos ver, certamente, neste pressuposto que o filósofo não deixa de frisar, a escusa censura da ambição de alguma pintura moderna de escapar ao objecto, ou apenas ao figurativismo: poderemos, talvez, daqui partir para a interrogação de mais radicais opções que tendem a reduzir o quadro ao limite das suas próprias fronteiras físicas, a moldura, e ao fundo vazio que estas circunscrevem. Negativamente, não chegaria a celebrar essa (morte da) pintura mais do que a irremediável pertença de toda a pintura ao visível, como acentua Merleau-Ponty. (CÂMARA, 2005, p. 151).

Merleau-Ponty julga que a arte moderna não procura retratar fielmente uma pretensa realidade objetiva. Todo aspecto da arte moderna se faz por meio ontológico. Na compreensão merleau-pontyana, a pintura interroga os elementos que constituem a

¹¹² “Ao sabor de uma historicidade labiríntica, por desvios, transgressão, invasão e impulsos súbitos, a obra de arte mostra-se emblemática de um pensamento em formação. Se no fim das contas ela indicia uma totalidade, seus componentes nunca são partes indivisíveis, simples ou últimas, como em uma Natureza bem comportada que concordaria com os esquemas previamente armados para decompô-la. O que a obra de arte tem para propor esquivar-se por entre as intersecções das diferentes experiências de sua apreensão. Razão porque o sentido dá-se ali de modo intersticial, oblíquo, e mesmo anárquico, no impedimento ao retorno insidioso do mesmo” (FONTES FILHO, s.d., p 104).

pintura e a tornam possível. É por este sentido que Merleau-Ponty elabora uma ontologia com a pintura. Mas, é certo, também, que há grandes problemas decorrentes desta interpretação.

Conforme aponta Sacrini (2009a, p. 155) não é fácil explicar como as pinturas elaboradas conforme “deformações coerentes” características de cada artista podem comunicar um conteúdo válido para outros sujeitos e almejar um valor universal no sistema da cultura. Afinal, Merleau-Ponty interpreta a pintura moderna como expressão do contato particular do pintor com o mundo, expressão das atividades e visão que o pintor exerce ao transformar o mundo em pintura.

O filósofo aponta uma tentativa para a superação deste dilema. Na verdade, Merleau-Ponty considera como problema não tanto o provável “individualismo expressivo” do pintor. Problema seria entender as razões que fazem culturas tão diferentes se empenharem na execução das mesmas tarefas; os mesmos modos de expressão podem ser encontrados nas mais variadas formas de vida humana, inclusive, a pintura.

O que Merleau-Ponty quer enfatizar? A verdade que, desde que surge um homem no mundo, surge a capacidade de expressão. A expressão é comum a toda cultura, a todo homem que usa seu corpo no contato co-relacional com o mundo. E, “qualquer percepção, qualquer ação que a suponha, em suma, qualquer uso humano do corpo já é *expressão primordial* (LIVS, p. 99, grifos do original).

Não obstante as disparidades de costumes, em qualquer tempo, o gesto humano significará algo para além de sua simples existência de fato. Será sempre “esforço de expressão”, segundo expressa o filósofo, e a “tentativa contínua da expressão funda uma única história – como o domínio de nosso corpo sobre todos os objetos possíveis funda um único espaço” (LIVS, p. 103).

Rever, como que em uma grande redução, os fundamentos comuns que sustentam esta coincidência, é o verdadeiro problema sobre o qual a filosofia precisa repensar. Notar que, mais que idiossincrasias, a filosofia, por meio da pintura, deverá sobressaltar o que há de mais natural no homem: a expressão simbólica e gestual da percepção do mundo, oferecida por meio de seus dados culturais e artísticos, mormente a pintura. Problema enorme que precisa atingir as raízes de uma antropologia, pois, como afirma Merleau-Ponty:

O campo das significações picturais está aberto desde que surgiu um homem no mundo. E o primeiro desenho nas paredes das cavernas somente fundava uma tradição porque retinha outra: a da percepção. A quase-eternidade da arte se confunde com a quase-eternidade da existência encarnada (*LIVS*, p. 102s).

Nesta linha antropológica, a pintura será interpretada como Merleau-Ponty não como reprodução de situações naturalmente conhecidas, ou comuns a todos. A pintura almeja dar a essência dos objetos, os dados gerais pelos quais os temas figurados se reconhecem em sua maneira de ser no mundo. Sendo tanto o borrão ou o traço de cor que são colocados num ponto da tela, seja o efeito de seu conjunto, a pintura transfigura o que se passou no mundo humano da percepção e do gesto. Com poucas pinceladas, um pintor apresenta uma maçã, um rosto. A pintura consegue, por isso, explicitar as matrizes ou dimensões sensíveis que determinam nossas experiências.

A pintura é, desta forma, uma explicitação do processo expressivo que é, desde o pintor, algo que incita profundamente. Cézanne conseguiu proporcionar este processo com sua pintura que conjuga uma modulação de cores como a intumescência do objeto, tal qual se apresenta a nós na percepção. O desenho resulta da cor e assim o é por querer mostrar o mundo em sua espessura. “Cézanne retorna justamente à experiência primordial de onde essas noções são

tiradas e que nos são dadas inseparáveis. O pintor que pensa e que busca a expressão não alcança de início o mistério, renovado toda vez que olhamos alguém, de seu aparecimento na natureza” (*DC*, p. 131).

Os pintores modernos, por se terem afastado da base sobre a qual a pintura renascentista se assentava, freqüentemente são vistos como se pintassem de forma muito idiossincrática, distante da maneira “natural” de perceber as coisas. Na verdade, compreendemos, então, que “a pintura moderna coloca um problema muito diferente daquele do da volta ao indivíduo: o problema de saber de que modo é possível comunicar-se sem o anteparo de uma Natureza preestabelecida e à qual se abririam os sentidos de todos nós, de que modo estamos entranhados no universal pelo que temos de mais pessoal” (*LIVS*, p. 53).

Nas palavras de Merleau-Ponty, o pintor traz o todo indivisível da percepção e do mundo com um novo arranjo das cores e das linhas, como na tarefa de explicitar as dimensões sensíveis como horizonte de sua própria expressão. E “o sensível não é somente as coisas, é também tudo o que aí deixa seu traço”. Merleau-Ponty alarga a acepção de sensível e, a partir do que nos é dado pela sensação, vai em busca das condições pelas quais a própria sensibilidade se torna possível e verdadeira, tomando o que Cézanne já postulava em sua pintura: “as pessoas parecem ignorar totalmente que o que está entre a maçã e o prato se pinta também” (CHARBONNIER, 2002, p. 27).

Uma das condições explicitadas pela pintura é a profundidade. Segundo Sacrini, a profundidade “deriva das relações das coisas entre si; ela é uma condição da visibilidade inerente ao próprio sensível” (2009a, p. 166). É a profundidade uma dimensão existencial que se organiza no interior do próprio Ser. As condições da percepção determinadas pela profundidade figuram na percepção mesma do mundo que se quer tornar pintura.

Cézanne quis justamente pintar essa profundidade. No quis apenas sugerir pela cor as sensações que dariam a forma e a profundidade. A profundidade que Cézanne investiga seria, então, a própria presença do Ser, ou sua abertura através da irradiação do sentido das coisas. Ela confere à pintura certa superioridade sobre a fotografia, que Merleau-Ponty explicita através da análise da representação do movimento.

Naturalmente, essa profundidade a que Merleau-Ponty alude através da pintura de Cézanne é anterior à profundidade que concebemos através do espaço geométrico ou dos recursos como *trompe-l'oeil*¹¹³. (FURLAN & ROZESTRATEN, 2005, p. 79). Ou seja, a profundidade assim compreendida, já não é a “terceira dimensão”. É verdadeira participação em um Ser sem restrição. É a participação em um mistério que percebe todas as coisas em co-relação, assim como as cores e os brancos do *Retrato de Vallier*. Conforme Merleau-Ponty escreve:

Primeiramente, se ela fosse uma dimensão seria antes a primeira: não há formas, planos definidos a não ser que se estipule a que distância de mim se acham as suas diferentes partes. Mas uma dimensão primeira, e que contém as outras, não é uma dimensão, pelo menos no sentido ordinário de uma certa relação segundo a qual se mede. Assim compreendida, a profundidade é mais propriamente a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma localidade global onde tudo está a um só tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que se exprime com uma palavra dizendo que uma coisa lá está. Quando Cézanne procura a profundidade, é essa deflagração do Ser que ele procura e ela está em todos os modos do espaço, e na forma igualmente. (DC, p. 35).

¹¹³ Recurso técnico-artístico empregado com a finalidade de criar uma ilusão de ótica, como indica o sentido francês da expressão: *tromper*, “enganar”, *l'oeil*, “o olho”. Seja pelo emprego de detalhes realistas, seja pelo uso da perspectiva e/ou do claro-escuro, a imagem representada com o auxílio do *trompe l'oeil* cria no observador a ilusão de que ele está diante de um objeto real em três dimensões e não de uma representação bidimensional. O objetivo do procedimento é, portanto, alterar a percepção de quem vê a obra. Na arte grega, o nome de Parrásio, pintor ativo no fim do século V a.C., se destaca pela particular habilidade com que emprega os contornos e representa as expressões faciais, recursos que ajudam a transmitir o caráter do retratado. A grande mestria do artista no emprego do ilusionismo é registrada nas anedotas do enciclopedista romano Plínio (c.23 - 79 d.C). Na Renascença, o *trompe l'oeil* se generaliza na exploração dos jogos entre imagem e realidade, entre bi e tridimensionalidade. Os avanços da perspectiva renascentista - técnica de representação do espaço tridimensional numa superfície plana de modo que a imagem obtida se aproxime daquela que se apresenta à visão -, amparados pelas conquistas da geometria e da ótica, têm papel decisivo nos efeitos ilusionistas, embora nem sempre o uso desses recursos implique o *trompe l'oeil* propriamente dito (cf. BAUMGART, 2007; WÖLFFLIN, 2000; PEREIRA, 1987).

Assim, a profundidade manifesta o Ser nas cores de uma pintura. Ao lado do imaginário simbólico que desperta, rearticula os elementos pictóricos em torno dessa manifestação silenciosa do Ser. Expressa o esforço humano que, mesmo na escassez de recursos, intui criativamente, na possibilidade de reconstruir o real total, não obstante as experiências incompletas de nosso intelecto limitado. É ainda a capacidade que cada homem tem em suas experiências de dar um sentido novo, transcendente para todas as coisas.

Afinal, como já acenamos, o ser que se revela na pintura depende, verdadeiramente de um processo criativo, de uma inventividade recriadora feita pelo homem. Aflora a transcendência idônea da profundidade, querida por Cézanne, quando exprimia o mundo em seus quadros, salvaguardando, ao mesmo tempo, o mistério deste mundo, o “mais” que nele pode ser buscado.

4.3 A visão ontológico-estética do pintor

Utilizando uma terminologia empregada por Merleau-Ponty, o pintor supera a visão profana para chegar a uma visão “estética”. Esta visão consegue expressar o ser bruto, o espírito selvagem e recria o próprio mundo em novas dimensões. O mundo que a pintura apresenta é o mundo que o pintor captou pela percepção estética e não por abstração ou representação.

De fato, Merleau-Ponty determina que a visão do pintor não é um olhar sobre o exterior, uma relação ‘psico-óptica’ somente com o mundo. O mundo não está mais diante dele por

representação. Para Merleau-Ponty, o pintor “nasce” nas coisas pela concentração e vinda a si do visível (cf. *DC*, p. 37)¹¹⁴.

Para Merleau-Ponty, o pintor está diante das coisas como alguém que questiona profundamente. A pintura recria o mundo, faz surgir um “outro mundo” porque o pintor, não se apegando à visão superficial, pergunta como as coisas se arranjam em seu olhar. Ele supera a visão profana, pois não se esquece das premissas que o visível, o sensível possuem, a saber, as motivações primeiras que as coisas oferecem para serem vistas e que pouco são tematizadas. Conforme expressa o filósofo, “o olhar do pintor lhes pergunta como se arranjam para que haja de repente uma coisa, e essa coisa, para compor um talismã do mundo, para nos fazer ver o visível”.

O pintor não se coloca passivamente ante as coisas: age sobre elas a fim de expressar a visibilidade total das mesmas, pergunta como “aquele que não sabe a uma visão que tudo sabe”, pergunta que não fazemos, mas, como afirma Merleau-Ponty, “que se faz em nós” (*OE*, p. 21). Em outros termos, “a pintura não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas”, o que Merleau-Ponty generaliza para todo o sensível, cujo sentido a pintura deve, então, tornar visível.

Em parágrafos de *OE*, Merleau-Ponty ressalta a característica do olhar do pintor. Ao pintar, “*enquanto pinta*”, conforme destaca o filósofo, o pintor pratica uma “teoria mágica da visão”. Não distingue, por isso, pintura e percepção na execução de sua obra. A pintura e a percepção

¹¹⁴ Chauí (2002, p. 152) apresenta esse pensamento merleau-pontiano de uma forma clara: “... para que o Ser do visível venha à visibilidade, solicita o trabalho do pintor; para que o Ser da linguagem venha à expressão, pede o trabalho do escritor...”. É a ação do artista que, nesse sentido, possibilita o contato pelo qual pode haver a experiência do Ser.

revelam um sentido duplo de imanência e transcendência: traz à visibilidade, nos aspectos corporais, um sentido invisível, expressão verdadeira do ser de todas as coisas¹¹⁵.

Em contato com o mundo, a pintura revela-se como a presença das coisas no corpo do pintor, que “precisa admitir que as coisas entram nele ou que, segundo o dilema sarcástico de Malebranche, o espírito sai pelos olhos para passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar sobre elas sua vidência” (*OE*, p. 20).

O corpo expressa o mundo em co-pertença originária; desde que corpo e mundo se encontram, a pintura se inaugura em sua existência, conforme já vimos. Contemporânea ao homem, a pintura sempre determinou este olhar específico sobre as coisas ao liberar uma significação mais abrangente e total, superando visível mais próximo das coisas.

Se toda a concepção clássica parecia estabelecer a ideia da pintura enquanto cópia da realidade, Merleau-Ponty destaca que a co-relação da pintura com o corpo do pintor, pelo entrelaçamento que os torna constituídos da mesma ganga, nunca pode assumir tal imposição. Afinal, qualquer pintor, mesmo o clássico, fez da pintura a criação ou revelação de um sentido despercebido na visibilidade comum, tornou visível a essência ou o princípio gerador do sentido das coisas ou da visibilidade do mundo¹¹⁶.

Em outras palavras, aquilo que na visão se celebra e na pintura se expressa é, primeiramente, a pertença do corpo próprio ao mundo, pertença possibilitada pela identidade de uma “carne”, estofô comum que pintor, mundo e demais coisas comungam. Para Merleau-Ponty, isto representa um verdadeiro enigma, expresso nas antinomias que nele se acumulam, como vidente e visível, sensível/sentiente e sentido. O visível é para o pintor abertura para o

¹¹⁵ “Há pois na percepção um paradoxo da imanência e da transcendência. Imanência, posto que o percebido não poderia ser estranho àquele que percebe; transcendência, posto que comporta sempre um além do que está imediatamente dado” (*PP*, p. 48).

¹¹⁶ “Acontece que os pintores clássicos eram pintores e nenhuma pintura clássica jamais consistiu em simplesmente representar” (*LIVS*, p. 77).

trabalho por meio de seu corpo e toda sua obra deve ainda se tornar expressão de outra realidade que ainda não foi atingida, tornando-a comum a todos que contemplam seu trabalho.

O corpo é carne do mundo. Conforme descreve o filósofo: “(...) meu corpo é feito da mesma carne que o mundo (é um percebido), e que para mais essa carne de meu corpo é participada pelo mundo, ele a *reflete*, ambos se imbricam mutuamente (...), encontram-se na relação de transgressão e *encadeamento*”¹¹⁷.

Não sendo diverso o corpo do pintor da “carne universal do mundo”, pertence a sua visão a uma visão total, de que participam todas as visões. Se “o sensível é precisamente aquilo que, sem sair do seu lugar, pode assediar mais do que um corpo”, vista a essencial qualidade de reversibilidade que é sua, todos os corpos pertencem ao “mesmo Visível. Um dos meus visíveis torna-se vidente, isto é, ganha a capacidade de ver, num corpo próprio: o do pintor (CÂMARA, 2005, p. 203).

O que, portanto, a visão do pintor quer celebrar, o que torna a pintura uma verdadeira expressão é a pertença do corpo próprio ao mundo, possibilitada pela noção de “carne”. Ao mesmo tempo que as coisas e o corpo se relacionam em comunhão, o corpo vê e é visível e sua visão opera um êx-tase, um meio de estar fora de si mesmo, para assistir á fissão do Ser e encontrar, por ele, as condições que determinam nossa visão.

Merleau-Ponty retoma, pois, a questão da pintura como reflexão sobre o sentido da visibilidade primordial: ao invés de perguntar como as coisas afetam os olhos, trata-se, antes, de saber como elas se mostram e se fazem para nosso olhar. “É a própria montanha que, lá distante, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar (...) pede-lhe revelar os meios, tão-somente visíveis, pelos quais ela se faz montanha aos nossos olhos” (*OE*, p. 21).

¹¹⁷ « Mon corps est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu), et que de plus cette chair de mon corps est participée par le monde, il la *reflète*, il empiète sur elle et elle empiète sur lui (le senti à la fois comble de subjectivité et comble de matérialité), ils sont dans rapport de transgression ou d'enjambement » (*VI*, mai 1959, p. 297).

Aquele que vê também pode se sentir “visto pelas coisas”, como testemunham vários pintores. Como “as vozes do silêncio”, a pintura não imita o visível, mas *torna* visível, buscando as cifras secretas do movimento do olhar.

Merleau-Ponty desdobra o segredo da visão na reversibilidade entre vidente e visível, presente na experiência do olhar. O pintor que vê é um visível junto ao mundo que ele vê, sua visão dá acesso a um mundo comum (*koinós kosmos*)¹¹⁸ no qual “a mesma coisa se encontra lá no cerne do mundo e aqui no cerne da visão” (*OE*, p. 20). Ver implica a possibilidade de ser visto. “O corpo é sensível para si mesmo” e cada pintor não faz outra coisa senão “celebrar o mistério do sensível e do corpo como reflexão” (CHAUI, 2002, p. 178).

Certo é que toda visibilidade só é possível porque, na visão, o visível faz eco em meu corpo, que é “um si por confusão”. O olhar esposa as coisas visíveis na medida em que o corpo também é um visível entre elas. A visão se faz através do ajuste entre o que o olhar ensina e o movimento adequado dos olhos ou entre a prospecção do olhar e seu contato com as coisas (a tangibilidade das mesmas à distância).

A visão da pintura refaz a compreensão que o sentido da pintura é busca constante, sempre como uma tarefa. Está sempre por se fazer pois, conforme Merleau-Ponty, “a expressão daquilo que *existe* é uma tarefa infinita” (*DC*, p. 131)

É tão impossível fazer o inventário de uma pintura – dizer o que está nela e o que não está – como, segundo os lingüistas, é impossível recensear um vocabulário, e pela mesma razão: aqui e ali não se trata de uma soma finita de signos, mas de um campo aberto ou de um novo órgão da cultura humana (...) os primeiros desenhos nas paredes das cavernas apresentavam o mundo como ‘por pintar’ ou ‘por desenhar’, chamavam um futuro indefinido da pintura, e é isso que faz com que nos falemos e com que lhes respondamos por metáforas em que colaboramos conosco” (*LIVS*, p. 91).

¹¹⁸ Preferimos esta tradução à apresentada na edição de referência, que traduz por *cosmo geral*. O adjetivo *comum* ressalta o elemento comunhão existente entre o olhar e o mundo, a imbricação mútua referida anteriormente.

4.4 Concluindo

A pintura possibilita a expressão ontológica do mundo. Traz à visibilidade o Ser, exercita-se como incentivo a uma nova forma de perceber o mundo. É uma comunicação, pois transforma na tela este espetáculo presente no mundo e torna experiência de uma verdade que não pode deixar de considerar. A pintura resgata o olhar primeiro, a percepção originária e rearticula nossa compreensão da verdade ao refazer, em uma tela, o pensamento selvagem, a experiência do mundo pela carne.

O quadro que o pintor cria é uma criação de um novo mundo, pois traz ao visível a invisibilidade significadora da existência. Por isso, reafirmamos, com Merleau-Ponty, que um quadro não pode ser visto como se vê qualquer coisa. Na pintura, um próximo se faz distante, um presente se torna possibilidade, a presença das coisas se oferece sobre o fundo de uma não presença, de um ausente. O que na pintura se possibilita é a visão de um ser que sempre dá o que pensar, que sempre possibilita ver mais que o que aparentemente se coloca, que permite ver mais a partir daquilo que já está sendo visto.

Toda questão remete a tudo o que somos e a tudo o que o mundo é. Uma das maiores tarefas da filosofia de Merleau-Ponty, continuada até hoje nas diversas pesquisas que se concentram na problemática da pintura em sua obra, persiste neste vincular nossas questões ao horizonte de Ser de que a pintura, e, evidentemente, todo homem participa. É preciso resgatar, portanto, as motivações e significados que um pintor traz ao mundo para torná-lo pintura. “Viver na pintura” é assumir nosso mundo, vendo nele algo por pintar, “e todos os homens são um pouco esse homem” (*LIVS*, p. 96). Com Merleau-Ponty, há de sempre destacar o aspecto ontológico de cada pintura:

O pintor, através dela, toca portanto as duas extremidades. No fundo imemorable do visível, algo se mexeu, se acendeu, algo que 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. A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser (*OE*, p. 44).

Na compreensão que Merleau-Ponty trava sobre a pintura, não há como considerar a mesma coisa em um horizonte ontológico. Mesmo que seja um truismo afirmar que o mundo da pintura é o mundo do visível, é uma verdadeira ontologia identificar que a pintura é um exercício de contínua interrogação às coisas para apreensão do seu Ser. O pintor interroga as coisas para identificar o que de invisível elas possuem, o que designa o seu sentido primordial. O que importa, no final de contas, é que a pintura não se contente com uma linguagem primária e espontânea: é necessário que ela expresse o enigma da visibilidade, para exprimir toda a experiência humana. Ela precisa ser uma expressão criadora de sentido: para além da experiência das coisas e dos acontecimentos, situa-se ao nível de uma linguagem em silêncio, filosófica, capaz de revelar um sentido maior, em experiência ontológica

PARA PROSSEGUIR O CAMINHO...

Se restabelecemos, como ensaiamos fazer, o pintor ao contato com seu mundo, talvez acharemos menos enigmática a metamorfose que, através dele, transforma o mundo em pintura. (LIVS, p. 88).

Qual é o sentido que faz a pintura ser a expressão nova para o reaprendizado de ver o mundo?

O sentido de a pintura ser apta a transcender este mundo, ao mesmo tempo em que permanece e atua nele. A verdadeira transcendência do mundo não se baseia no querer simplesmente ultrapassá-lo, mas no deixar-se ultrapassar por ele. Mais que uma transformação exterior, é algo que implode no ser. É o que encanta Merleau-Ponty e o faz filosofar diante da transcendência da pintura: permitir-se ver e ser visto em um só movimento.

As considerações que o filósofo faz sobre a pintura inauguram um modo de pensar a arte em filosofia. Não só toma a arte como exemplo, nem só traça elementos de uma história da arte. Merleau-Ponty pensa na pintura e a partir dela, quer ressaltar a pertença originária que temos com o mundo. Contra toda interpretação dualista do Ocidente, recupera o estatuto fundamental da percepção e do corpo como estruturas do conhecimento.

Ao elaborar uma leitura do pensamento merleau-pontyano sobre a pintura, quisemos resgatar a força ontológica que seu pensamento expressa para as experiências que realizamos em nossa vida. Tudo o que Merleau-Ponty deixou escrito sobre a pintura não pode ser abarcado apenas em linhas filosóficas. Mas, o sentido de sua “filosofia da arte” é inequívoco para quem conhece a obra deste autor: seu elogio à pintura, tomada como *vinculum* supremo para determinar nossa experiência perceptiva, quer, na verdade, traduzir sua preocupação com o

que de mais primordial que todo homem tem: seu mundo, sua experiência perceptiva, pela qual todo acesso ao ser se torna possível.

Merleau-Ponty não esconde que o pensamento moderno é sua maior fonte de inspiração. Na verdade, o filósofo entende a modernidade como um pensamento fundamental possível de ser investido nas artes, especialmente a pintura. Sem dúvida, Merleau-Ponty estima que pensar com a modernidade é admitir as múltiplas experiências estéticas e observá-las na expressão da “invisibilidade do visível à visibilidade do invisível”

Ao analisar “nosso estado de não-filosofia”, caracterizado por uma procura ontológica a partir do “vazio filosófico” em que se encontram os modernos, é a pintura que desvela a Merleau-Ponty uma “filosofia concreta”, proximidade máxima da experiência espontânea do sensível por sobre as ruínas da “filosofia triunfante”. Ao evocar pintores como Klee, ele a denota investida de poder genealógico. “Filosofia toda em ato”, ela o é nas páginas de *O olho e o espírito*, na medida em que elementos de existência exclusivamente visual - “luz, iluminação, sombras, reflexos, cor” - ou exclusivamente pictural - “profundidade, cor, forma, linha, movimento, contorno, fisionomia” - são conotados como “ramificações do Ser” que brotam à sua maneira, através dos estilos mais díspares, como instrumentos interrogativos de uma visão que, no fim das contas, é a da “gênese secreta e fervorosa das coisas no nosso corpo” (FONTES FILHO, p. 105).

Ou seja, para Merleau-Ponty, na modernidade, as obras de arte determinam bem características que poderiam ser atribuídas apenas à filosofia. Na arte, a marca de uma experiência do Ser a que se furtara a filosofia clássica não só é possível de ser pensada, como é original e verdadeiramente assegurada. Na contingência material do quadro, na vida e visão especial do pintor, na reelaboração do mundo enquanto expressão, a pintura oferece o contato com o ser bruto, “o que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência”¹¹⁹.

A nosso ver, a pintura se relaciona com o homem de maneira muito próxima. A pintura surge pelo fenômeno das coisas que afetam a visão do pintor, que ecoam em seu corpo e que se

¹¹⁹ « L'Être est ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience » (*VI*, jui.1959, p. 248).

tornam expressão desta co-relação entre vidente e visível. Na perspectiva de Merleau-Ponty, pudemos ver que a pintura revela algo mais sublime que a conjugação de cores e traços na tela. Ela é exercício ontológico e transcendente do pintor: presume o mundo, expressa-o verdadeiramente, mas o revela para além desta dimensão¹²⁰.

Também, no homem, algo é manifesto, dando margem sempre a um “mais. O homem é capaz, na sua experiência pessoal mais íntima, de ir além de tudo aquilo que é simples dado. No homem, mediante sua capacidade intelectual singular de operar com símbolos, a busca da verdade plena é ininterrupta, e só se satisfaz quando reconhece, nos meios acessíveis, reflexos desta verdade. Conforme Merleau-Ponty, “a percepção do mundo se faz no mundo, a prova da verdade se faz no Ser”¹²¹. Só a totalidade do verdadeiro, ainda que representada, pode satisfazer tal busca do entendimento humano.

É nesse sentido que Merleau-Ponty frisa o longo e custoso processo de formação de estilo no pintor. Através do estilo, o pintor exprime sua forma de trabalhar o visível e ser por ele orientado. Não se conhece a obra de um pintor nem em suas primeiras obras, nem em uma “vida interior”, como se o estilo não fosse uma forma de encaminhar e realizar a própria vida. Ao contrário, toda ação do pintor, enquanto expressa sua arte e seu estilo é sua própria vida, na medida em que ela sai de sua inerência, deixa de usufruir a si mesma, e torna-se meio universal de compreender e fazer compreender.

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

¹²⁰ “O que geralmente nos impede de reconhecer fundamento a esta capacidade da pintura para também pensar o mundo, o que nos leva a desconsiderar a forma de conhecimento que ela representa, é o jugo sob que permanecemos dum entendimento da verdade que se esgota na ideia de adequação, entendimento em que a história intelectual do Ocidente tem vindo a persistir. Por lhe não ser conforme, não atingiria este ‘pensamento’ a pintura o ser do mundo, dele permanecendo vazio – sendo assim, eventualmente, supérfluo” (CÂMARA, 2005, p. 159)

¹²¹ « La perception du monde se fait dans le monde, l'épreuve de la vérité se fait dans l'Être » (*VI*, mai 1960, p. 302).

o pintor, perceber já é pintar, ou na percepção já está em germe seu estilo, ou, como diz Merleau-Ponty, o estilo “é uma exigência nascida dela”, seu modo de formar e de habitar o mundo, e de acreditar “soletrar a natureza no momento em que a recria. (FURLAN & ROZESTRATEN, s.d, p. 39).

Para Merleau-Ponty, o pintor cria em ligação com o mundo que o rodeia. A pintura coloca-se como uma atividade, ou antes, como fruto-resposta da reflexão humana. Brota de um excedente de vida interna, é ensaio incessante do espírito humano para a formação de seu mundo, para formar e expressar a experiência humana e o material-realidade que se encontra à sua disposição.

O quadro expressa a visão de mundo de alguém que se torna, não só sensível a ele, mas alguém que o tomou em seu ambiente, seu horizonte de visibilidade, como algo que se coloca antes. O “mundo é mais velho que o pensamento”, afirma Merleau-Ponty no prefácio da *Fenomenologia da Percepção*. Diante da pintura, uma nova percepção deste mundo deve surgir, uma nova visão a partir e além da pintura se oferece. Não se deve começar a percepção da pintura ou a experiência fenomenológica da mesma com o que deveríamos ver, mas pelo que vemos e, somente daí, perceber o gesto de pintar, no próprio ato de pintar em presença do mundo.

Para que reaprender a ver o mundo? Para que reaprender a vê-lo pela arte da pintura? Para que seu sentido seja redescoberto, reavaliado, retomado, respondemos. Ao lado do reaprendizado da visão do mundo e como consequência desta atividade, o sentido da existência e da vida se revela com toda sua força. A perspectiva da pintura, contemplada filosoficamente, ocupa lugar privilegiado nesta tarefa.

A consideração do mundo em si, transformada em transcendência pela pintura, é um gesto de reconstrução do sentido do mesmo mundo. Merleau-Ponty atesta que a pintura deve ser

compreendida não só quando exprime opiniões sobre o mundo, como reações a este, mas no instante em que a percepção do mesmo, a visão, se torna gesto de valor transcendente. A pintura deve definir o real na estrutura mais originária: no oferecer das coisas como o centro de onde partem, enquanto recriação! A mesma força que a percepção encontra no mundo deve ser evidenciada na pintura. Todas as estruturas da pintura, portanto, não devem apenas ressaltar as questões de estilo ou de tempo, mas um momento do mundo que se manifestou em toda potencialidade e percebido como aspecto dinâmico e extensivo.

Ver de forma nova o mundo é entendê-lo como anterior e superior ao nosso pensamento formalizado e geométrico. É permitir que esse mundo sempre se recrie, sempre se renove, retirando dele as amarras de um pensamento cristalizado, traído a essência deste nosso mundo. A pintura, portanto, nunca poderá ser absoluta naquilo que “representa”. O único absoluto que a pintura tem é o fato de estar sempre possibilitando é a definição do real, como dinamismo e surpresa, como doação e espontaneidade, como tarefa e desafio de oferecer nova percepção e novo mundo! Destarte, a pintura, sobretudo nas análises dos quadros de Cézanne, possibilita uma nova visão da realidade, transformando a percepção em gesto, em expressão de sentido metafísico.

O sentido do quadro permanece *cativo* para nós que não nos comunicamos com o mundo pela pintura. Mas para o pintor, e mesmo para nós, se começarmos a viver na pintura, ele é muito mais do 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 lógica. Pois o quadro todo não está nessas pequenas angústias ou nessas alegrias locais de que é salpicado: elas não passam de componente de um sentido total menos patético, mas *legível* e mais duradouro (*LIVS*, p. 86).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Merleau-Ponty

MERLEAU-PONTY, Maurice (1942). *La structure du comportement*, Paris : Puf, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 2009.
(Tel).

MERLEAU-PONTY, Maurice (1947). *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*; precedido por Projeto de trabalho sobre a natureza da percepção e, A natureza da percepção. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1947) Le métaphysique dans l'homme. In : *Revue de métaphysique et de Morale*, 52 année, 1947, p. 290-307.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1952). *As ciências do homem e a fenomenologia*. Trad. Sacha Tamus. São Paulo: Saraiva, 1973.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1953). *Éloge de la Philosophie et autres essais*. Paris: Gallimard, 2008. (Folio Essais).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1961). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Elogio da Filosofia*. Trad. António Braz Teixeira. 5.ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1958.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos selecionados*. Trad. Marilena Chauí e Pedro de Souza Moraes. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os Pensadores).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Maurice Merleau-Ponty na Sorbonne: resumo de curso, Filosofia e Linguagem*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Prosa do Mundo: o homem e a comunicação*. Trad. Celina Luz. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas- 1948*. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito: seguido de A linguagem direta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina G. G. Pereira. Prefácio de Claude Lefort e posfácio de Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Comentários sobre a obra de Merleau-Ponty

BARBARAS, René. *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*. Grenoble: Jérôme Millon, 1991.

BARBARAS, René. *Merleau-Ponty*. Paris: Ellipses, 1997.

BARBARAS, René. *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*. Paris : Vrin, 1998.

BIMBENET, É. *Nature et humanité. Le problème anthropologique dans l'oeuvre de Merleau-Ponty*. Paris: Vrin, 2004.

CÂMARA, José Bettencourt da. *Expressão e Contemporaneidade: a arte moderna segundo Merleau-Ponty*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005. (Estudos Gerais - Universitária)

CAPALBO, Creusa. *A Filosofia de Merleau-Ponty: historicidade e ontologia*. Londrina: Humanidades, 2004.

CORREA, José de Anchieta. *L'évolution de la notion de «corps» a la notion de «chair» chez Maurice Merleau-Ponty*. Louvain : s.n., 1971.

CARMO, Paulo Sérgio. *Merleau-Ponty: uma introdução*. SP: EDUC, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do Pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DE WAELHENS, Alphonse. *Une Philosophie de la Ambigüité: l'Existencialisme de Maurice Merleau-Ponty*. Louvain: Nauwerlarts, 1970.

FERRAZ, Marcus Sacrini A. *O transcendental e o existente em Merleau-Ponty*. São Paulo: Humanitas, Fapesp, 2006.

FERRAZ, Marcus Sacrini A. *Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty*. Campinas: Papyrus, 2009a.

HASS, Lawrence. *Merleau-Ponty Philosophy's*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

MOUTINHO, Luis Damon Santos. *Razão e experiência*. Ensaio sobre Merleau-Ponty, Rio de Janeiro, Ed. UNESP, 2006.

MÜLLER, Marcos José. *Merleau-Ponty acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001 (Filosofia).

RICHIR, Marc e TASSIN, Etienne (Org.). *Merleau-Ponty*. Phénoménologie et expériences. Grenoble, Jérôme Milton, 1992.

TASSINARI, Alberto. Quatro esboços de leitura. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*: seguido de A linguagem direta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina G. G. Pereira. Prefácio de Claude Lefort e posfácio de Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TILLIETTE, Xavier. *Merleau-Ponty ou la mesure de l'homme*. Paris, Editions Seghers, 1970. (Collection Philosophes de tous les temps)

YAGÜE, Joachim. *M. Merleau-Ponty y la fenomenología*. Madrid, Editorial Augustinus, 1971.

Sobre História/Teoria da Arte/Pintura

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Schwarcz, 1992.

BAUER, Hermann. *Historiografía del arte*: introducción crítica al estudio de la historia del arte. Trad. Rafael Lupiani. Madrid: Taurus, 1984.

BAUMGART, Fritz. *Breve História da Arte*. Trad. Marcos Holler. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOUHON, Gabriela. *Introdução à História da Pintura*. Lisboa: Livraria Luso-Espanhola, s.a.

CAVALCANTI, Carlos. *Como Entender a Pintura Moderna*. Rio de Janeiro: Elo, 1985.

CAVALCANTI, Carlos. *Conheça os estilos de pintura*: da Pré-história ao Realismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

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

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9.ed. Trad. Leandro Konder. Guanabara, 1983.

HESS, Walter. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Nueva Vision; Buenos Aires, 1956.

LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. (Cultura Contemporânea).

LÉGER, Fernand, *Funções da pintura*, São Paulo, Difel, s.d.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. Trad. Magnólia Costa (org.). São Paulo: Editora 34, 2004. (10 v.).

LOBSTEIN, Dominique. *O Impressionismo*. Trad. Willian Lagos. São Paulo: L&PM Pocket, 2010.

MALRAUX, André. *As Vozes do silêncio*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3.ed. Trad. Maria Clara Knesse e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudo de História da Cultura Clássica: A Cultura Grega*. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1987.

READ, Herbert. *História da pintura moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

WÖLFFLIN, Heinrich (1915). *Conceitos fundamentais da historia da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. 4. ed. Trad. João Azenha Jr. SP: Martins Fontes, 2000. (Coleção a).

Sobre Cézanne

BARNES, Rachel. *Cézanne*. Trad. Maria Celeste Guerra Nogueira. Lisboa: Dinalivro, 1993. (Os artistas falam de si próprios).

BONAN, Ronald. *Cézanne et Merleau-Ponty: une approche philosophique*. Conferência no Lycée Fourcade, Gardanne, 30 nov. 2005.

BRION, Marcel. *Paul Cézanne*. São Paulo: Editora Três, 1973. CÉZANNE, Paul. *Correspondência*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CÉZANNE, Paul. *Correspondência*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DORAN, P.M. (Org.), *Conversations avec Cézanne*. Paris, Editions Macula, 1978.

ELGAR, Frank. *Cézanne*. Lisboa: Editorial Verbo, 1974.

REWALD, John. *Cézanne*. Paris: Flammarion, 1986.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1995.

ROUSSEAU JR., Theodore. *Cézanne*. New York: Pocket Books, INC., 1953.

Diversas referências filosóficas

ALLIEZ, Éric. *Da Impossibilidade da Fenomenologia*. Sobre a filosofia francesa contemporânea. Trad. Raquel de Almeida Prado, Bento Prado Jr. São Paulo: 34,1996.

AQUILES VON ZUBEN. *Temas Fundamentais de Fenomenologia*. São Paulo. Editora Moraes. 1984.

CASSIRER, Ernst (1929). *Ensaio sobre o Homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1969). *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont, Júpiter, 1982.

DE WAELHENS, Alphonse. *Existence et signification*. Louvain: Nauwerlarts, 1958.

DE WAELHENS, Alphonse. *Phénoménologie et vérité*. Louvain: Nauwerlarts, 1969.

DELACAMPAGNE, Christian. *História da Filosofia no Século XX*. Trad. Lucy Magalhães. Jorge Zahar Editor,1997.

DEPRAZ, Natalie (1999). *Compreender Husserl*. Trad. Fábio dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2007.

DESCOMBES, V. *Le même et l'autre: quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*. Paris: Cambridge University Press e Les Editions de Minuit, 1979.

FRANCO, Sérgio de Gouvêa (1993). *Hermenêutica e psicanálise na obra de Paul Ricoeur*. São Paulo: Loyola, 1995, p. 98.

FERRATER MORA, J. *Diccionario de Filosofia*. Barcelona: Ariel Referencia, 1994.

FURTADO, José Luiz. *Curso de Estética*. Apostila para o Programa de Pós-Graduação Mestrado em estética e Filosofia da Arte da UFOP. Ouro Preto, 2005.

FURTADO, José Luiz. *Esquemas: Merleau-Ponty*. Apostila para o Programa de Pós-Graduação Mestrado em estética e Filosofia da Arte da UFOP. Ouro Preto, 2006.

HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Trad. Maria Helena Kuhner. RJ: DIFEL, 2000. (Enfoques).

HEIDEGGER, Martin. *Da Experiência do Pensar*. Tradução de Maria do Carmo Tavares de Miranda. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: 70, 2004. (Biblioteca de Filosofia Contemporânea).

HEIDEGGER, Martin. *El Ser y el Tiempo*. Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

HUSSERL, Edmund (1907). *A Idéia da Fenomenologia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, s.d. (Textos Filosóficos).

HUSSERL, Edmund (1913). *Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Trad. Márcio Suzuki. Aparecida: Idéias & Letras, 2006. (Subjetividade Contemporânea).

HUSSERL, Edmund (1931). *Meditações Cartesianas*. Introdução à Fenomenologia. Trad: Frank de Oliveira. SP: Madras, 2001.

HUSSERL. *Textos selecionados*. Trad. Zeljko Loparic. SP: Nova Cultural, 1990. (Os Pensadores).

LABRUNE, M.; LAURENT, J. *Gradus Philosophicus: a construção da Filosofia Occidental*. Trad. Cristina Muracho. São Paulo: Mandarin, 1996.

LE BRETON, David. *El silencio: aproximaciones*. Madrid: Sequitur, 2006.

LYOTARD, J. F. *A Fenomenologia*. (1954) Trad. Mary Amazonas Leite de Melo. SP: Difusão Européia do Livro, 1967.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. *Crítica da Razão na Fenomenologia*. São Paulo: Nova Stella, 1989.

PLATÃO. *A República*. 8. ed. Trad. Maria Helena Pereira da Rocha. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996.

PLATON. *Obras completas*. Traducción del griego, preámbulos e notas por Maria Araujo et alii. Madrid, Aguilar, 1966.

RICOEUR, Paul. *Philosophie de la volonté, Finitude et Culpabilité: La Symbolique du Mal*, Tomo 2. Paris, Aubier Editions Montaigne, 1960.

RICOEUR, Paul (1969). *O Conflito das Interpretações: Ensaio de Hermenêutica*. Trad. M. F. Sá Correia. Porto: Rés, [197-].

RICOEUR, Paul. *Leituras 2: a região dos filósofos*. São Paulo: Loyola, 1996. (Questões Filosóficas).

RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

RICOEUR, Paul. *Na Escola da Fenomenologia*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2009.

THEVENAZ, P. *De Husserl a Merleau-Ponty*. Neuchatel: la Baconniere, 1966.

Periódicos e Referências eletrônicas

BARBARAS, Renauld. Merleau-Ponty et la psychologie de la forme. In: *Les Études philosophiques*, no 2/2001, p. 151-163.

CARMAN, Taylor The body in Husserl and Merleau-Ponty. In: *Philosophical Topics*, vol. 27, n.º. 2, 1999, p. 205-226.

CASTRO, Paulo Alexandre. A Onto-fenomenologia do mundo em Merleau-Ponty e o (im)pensado em Husserl. Uma proposta de leitura a partir de O Filósofo e sua sombra. In: *Estudos e pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, 2008, ano 8, n. 2, p. 179-190.

DE WAELHENS, Alphonse, Merleau-Ponty. Philosophe de la peinture, in *Revue de Métaphysique et Moral*, Paris , n.º 4, 1962, p. 433.

DUPRAT, Marcelo A Expressão da Natureza na Obra de Paul Cézanne. Disponível em <http://www.marceloduprat.net/textos.html>. Acesso 12 out 2009.

ESCOUBAS, Eliane. Investigações fenomenológicas sobre a pintura. In: *Kriterion*, Dez 2005, vol.46, n.112, p.163-173.

FERRAZ, Marcus Sacrini Merleau-Ponty entre ontologia e metafísica. In: *Cadernos Espinosanos*. Estudos Sobre o século XVII. São Paulo: Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, n. XX, jan-jun de 2009b.

FONTES FILHO, Osvaldo. Merleau-Ponty e a “obscuridade moderna” segundo a arte. In: *Revista Ars: Departamento de Artes Plásticas, USP*, 2005, p. 102-121. Disponível em <http://www.cap.eca.usp.br/ars6.htm>. Acesso 29 out. 2009.

FURLAN, Reinaldo e BOCCHI, Josiane Cristina. O corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty. In: *Estud. psicol. (Natal)*, Dez 2003, vol.8, n. 3, p.445-450.

FURLAN, Reinaldo. A noção de “comportamento” na Filosofia de Merleau-Ponty. In: *Estudos de Psicologia*, 2000, 5(2), p. 383-400.

FURLAN, Reinaldo; ROZESTRATEN, Annie Simões. Arte em Merleau-Ponty. In: *Natureza Humana* 7(1), jan-jun. 2005, p. 59-93.

GALEFFI, Dante Augusto. O que é isto: a fenomenologia de Husserl? In: *Ideação*, Feira de Santana, n. 5, p.13-36, jan./jun. 2000.

LIMA, João Tiago Pedroso de. Maurice Merleau-Ponty, Paul Cézanne e o problema da essência da pintura. in: *Revista Filosófica de Coimbra*. n. 13, 1998, p. 149-161

MARIN, Andreia Aparecida. A percepção no logos do mundo estético: contribuições do pensamento de Merleau-Ponty aos estudos de percepção e educação ambiental. In: *Interações*, no. 11, pp. 48-66, 2009.

MENDES, Maria Isabel Brandão de Souza; PEREIRA, Wani Fernandes Sentir, olhar, ler, escutar: Claude Lévi-Strauss, Maurice Merleau-Ponty, narradores do sensível. In: *Cronos*, Natal-RN, v. 9, n. 2, p. 379-392, jul./dez. 2008.

MOREIRA, Ana Regina de Lima Algumas considerações sobre a consciência na perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty In: *Estudos de Psicologia*, 1997, 2(2), p. 399-405.

MOUTINHO, Luis Damon Santos. “O sensível e o inteligível: Merleau-Ponty e o problema da racionalidade”, in: *Kriterion*, Belo Horizonte, n.110, 2004.

RIBEIRO, Luis Felipe Bellintani. Sobre a estética platônica. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*. Revista eletrônica de estética. n. 1, jan-abr/2007.

SALES, Léa Silveira. A filosofia concreta de Alexandre Kojève e a Teoria do imaginário de Jacques Lacan. Disponível em <http://sites.ffclrp.usp.br/paideia/artigos/24/02.doc>. Disponível em 25 de jan de 2009.

TROGO, Sebastião. Estética. In: *Hora*, do Curso de Letras da UFJF. Ano II, 2, dez 1972, p. 89.

VILLELA-PETIT, Maria «Qui voit?», du privilège de la peinture chez M. Merleau-ponty. In: *Les Études philosophiques*, no 2/2001, p. 261-278.

VVAA. *Cadernos Espinosanos*. Estudos Sobre o século XVII. São Paulo: Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, n. XX, jan-jun de 2009.

APÊNDICE

Se consigo imaginar satisfatoriamente, segundo sua função, um objeto ou um utensílio que nunca vi, pelo menos em linhas gerais, as melhores análises, em compensação, não podem me oferecer o menor indício do que é uma pintura da qual jamais vi nenhum exemplar (C, p.60).

A análise da obra de Cézanne, se não vi seus quadros, deixa-me à escolha entre vários Cézannes possíveis, e é a percepção dos quadros que me dá o único Cézanne existente, é nela que as análises adquirem sentido.¹²²

¹²² « L'analyse de l'oeuvre de Cézanne, si je n'ai pas vu ses tableaux, me laisse le choix entre plusieurs Cézannes possibles, et c'est la perception des tableaux qui me donne le seul Cézanne existant, c'est en elle que les analyses prennent leur sens plein » (*PhP*, p. 187).



1.

Claude MONET – *Impression, soleil levant* – 1873.
Óleo sobre tela, 48 x 63 cm – Museu Marmottan, Paris



2.

Camille PISSARRO – *Paisagem em Chaponval* – 1880.
Óleo, Musée d'Orsay, Paris.



3.

Pinturas parietal (detalhe) – c. sec. XVI a.C.
Grutas de Lascaux, Montignac, França



4.

Nicolas POUSSIN – *O rapto das Sabinas*. 1637-1638.
Óleo, 159 x 206 cm – Musée du Louvre, Paris.



5.

LEONARDO da Vinci – *Sant'Ana, a Virgem e o Menino* - 1508
Óleo sobre madeira 168x130 cm – Museu do Louvre, Paris



6. Jean Baptiste CHARDIN – *O Cálice de Prata* – 1
Óleo sobre tela, 33 x 41 cm – Museu do Louvre, Paris.



7. Georges BRAQUE – *Vanitas* – 1939
Litografia



8.
Paul CÉZANNE – *O pai de Cézanne, Louis Auguste Cezanne* – 1866
Óleo sobre tela, 198.5x119.3cm – National Gallery of Art



9.

Paul CÉZANNE – *Madame Cézanne* – 1891
Óleo sobre tela, (92.1 x 73 cm) – Bequest of Stephen C. Clark.



10.

Paul CÉZANNE – *Mulher com cafeteira* – 1890-1895
Óleo sobre tela, 130 x 97 cm – Museu do Louvre, Paris.



11.

Paul CÉZANNE – *Retrato do Jardineiro Vallier* – 1904-1906
Óleo sobre tela, 65x54,5 cm – Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zurique



12.

Paul CÉZANNE – *Maçãs, Pêssegos, Peras e Uvas* – 1879-80.
Óleo sobre tela, 38.5 x 46.5 cm – The Hermitage, St. Petersburg.



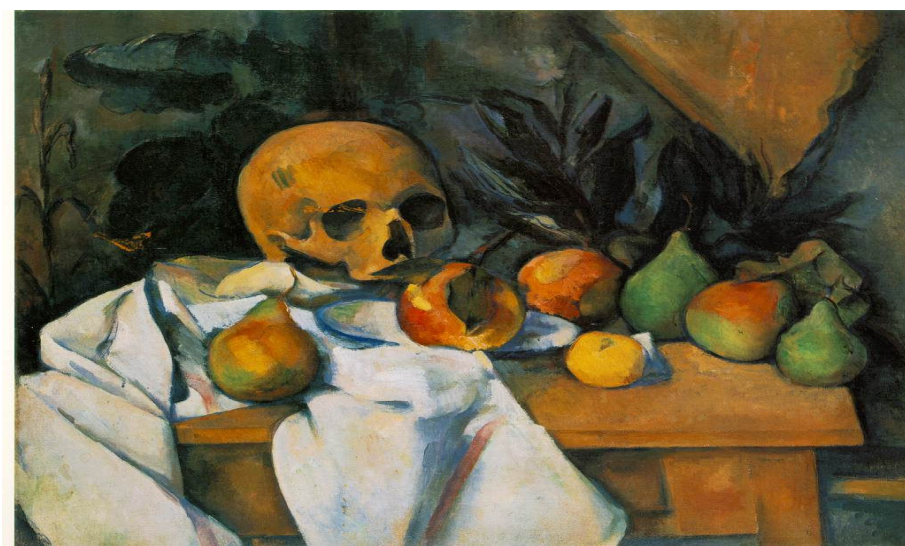
13.

Paul CÉZANNE – *Natureza Morta com cômoda* – 1883-87.
Óleo sobre tela, 73.3 x 92.2 cm – Bayerische Staatsgemaldehysammlungen, Munich; Venturi.



14.

Paul CÉZANNE – *Natureza Morta com cesta* – c. 1890-95
Óleo sobre tela, – Musée d'Orsay, Paris



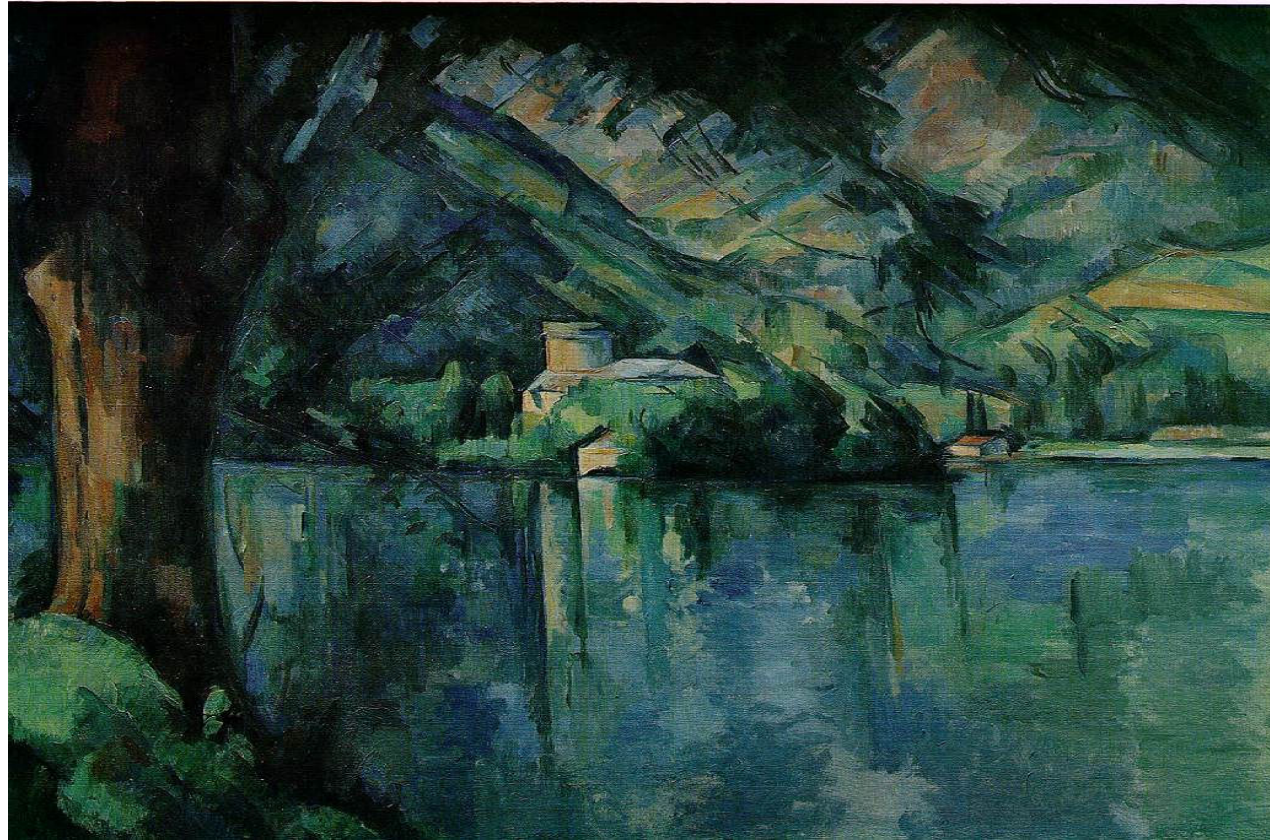
15.

Paul CÉZANNE – *Natureza morta com crânio* – 1895-1900.
Óleo sobre tela, 54.3 x 65 cm – The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania



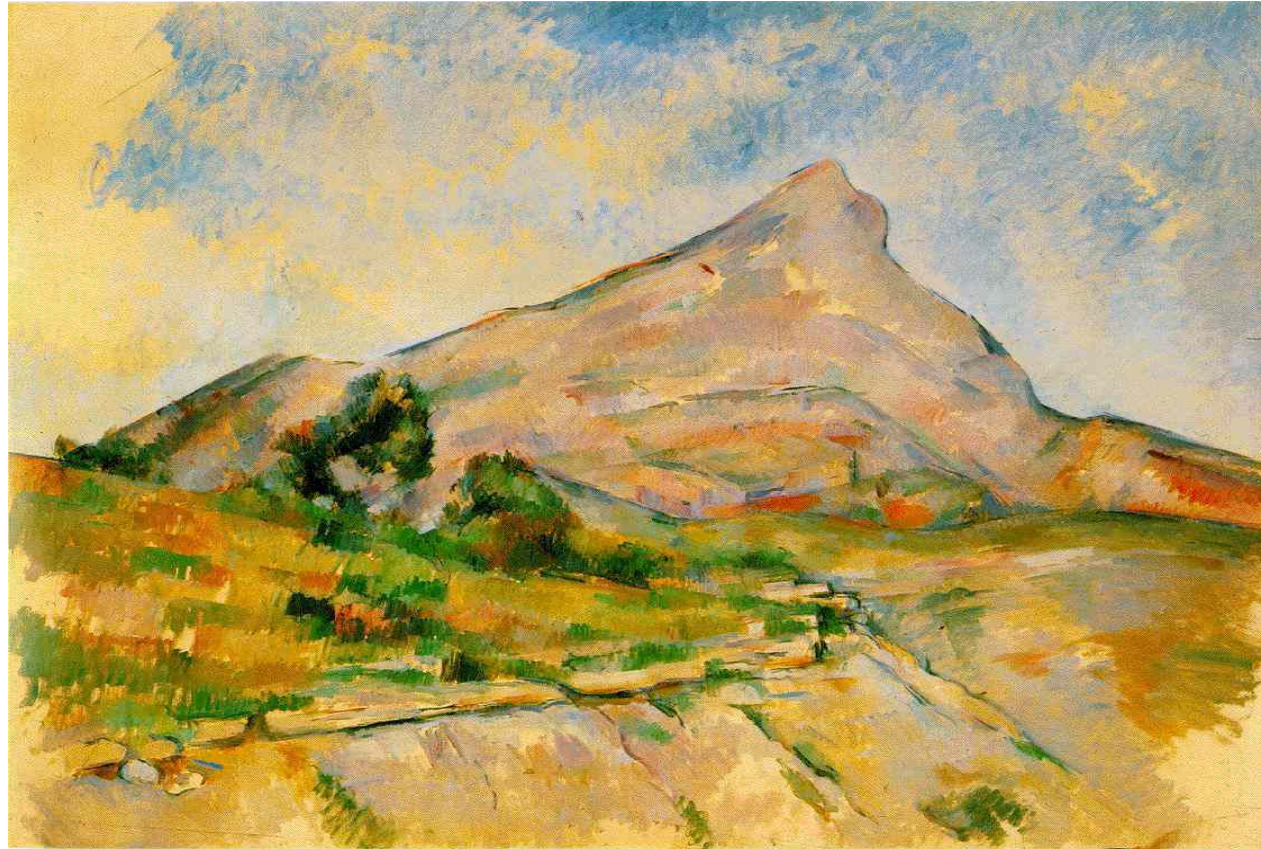
16.

Paul CÉZANNE – Retrato de Gustave Geffroy – 1895
Óleo sobre tela, 116x89 cm– Collection Mr. and Mrs. Rene Lecomte, Paris



17.

Paul CÉZANNE – *O lago de Annency*
Óleo sobre tela, 65x81 cm – Courtauld Institute Gallery, Londres.



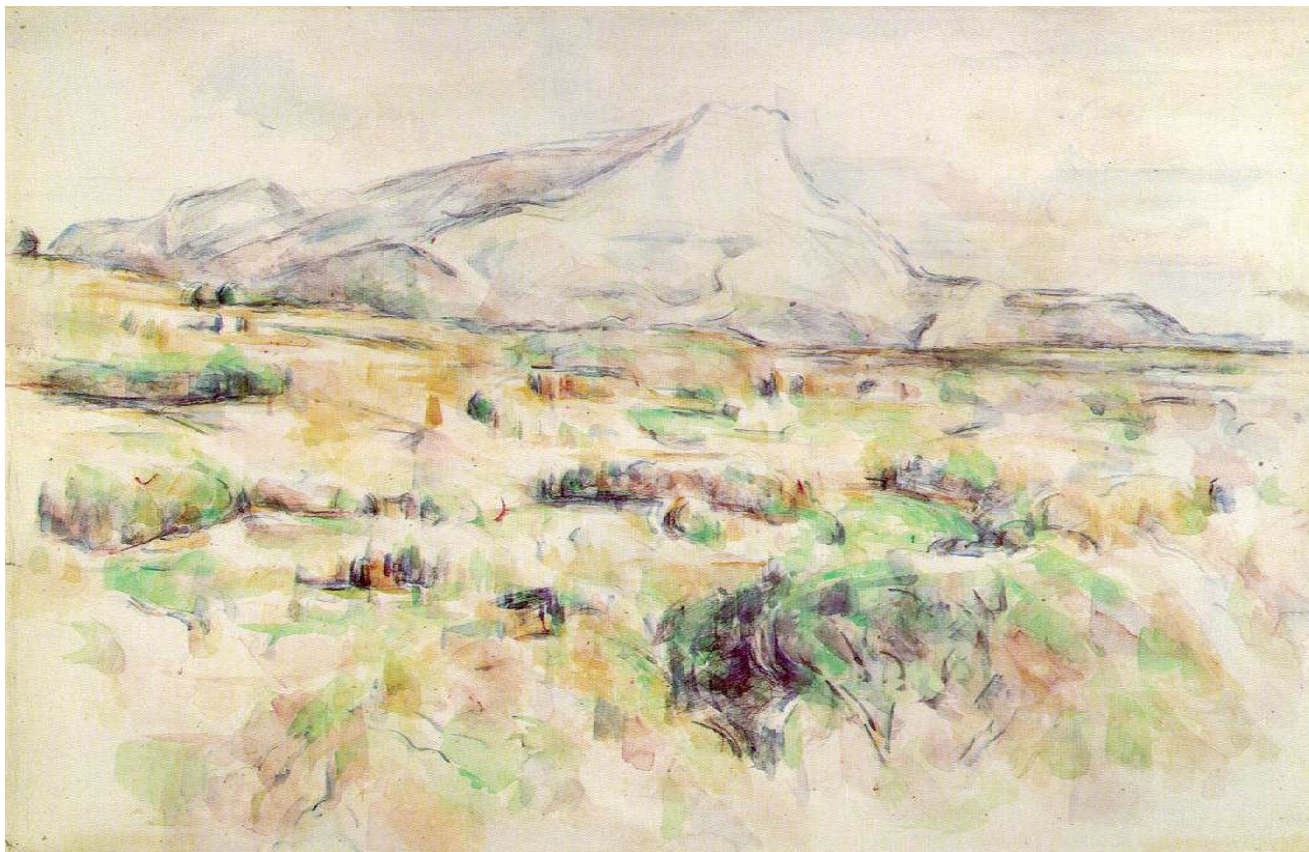
18.

Paul CEZANNE – *Le Mont Sainte-Victoire* c. 1897-98
Óleo sobre tela, 81 x 100.5 cm – The Hermitage, St. Petersburg



19.

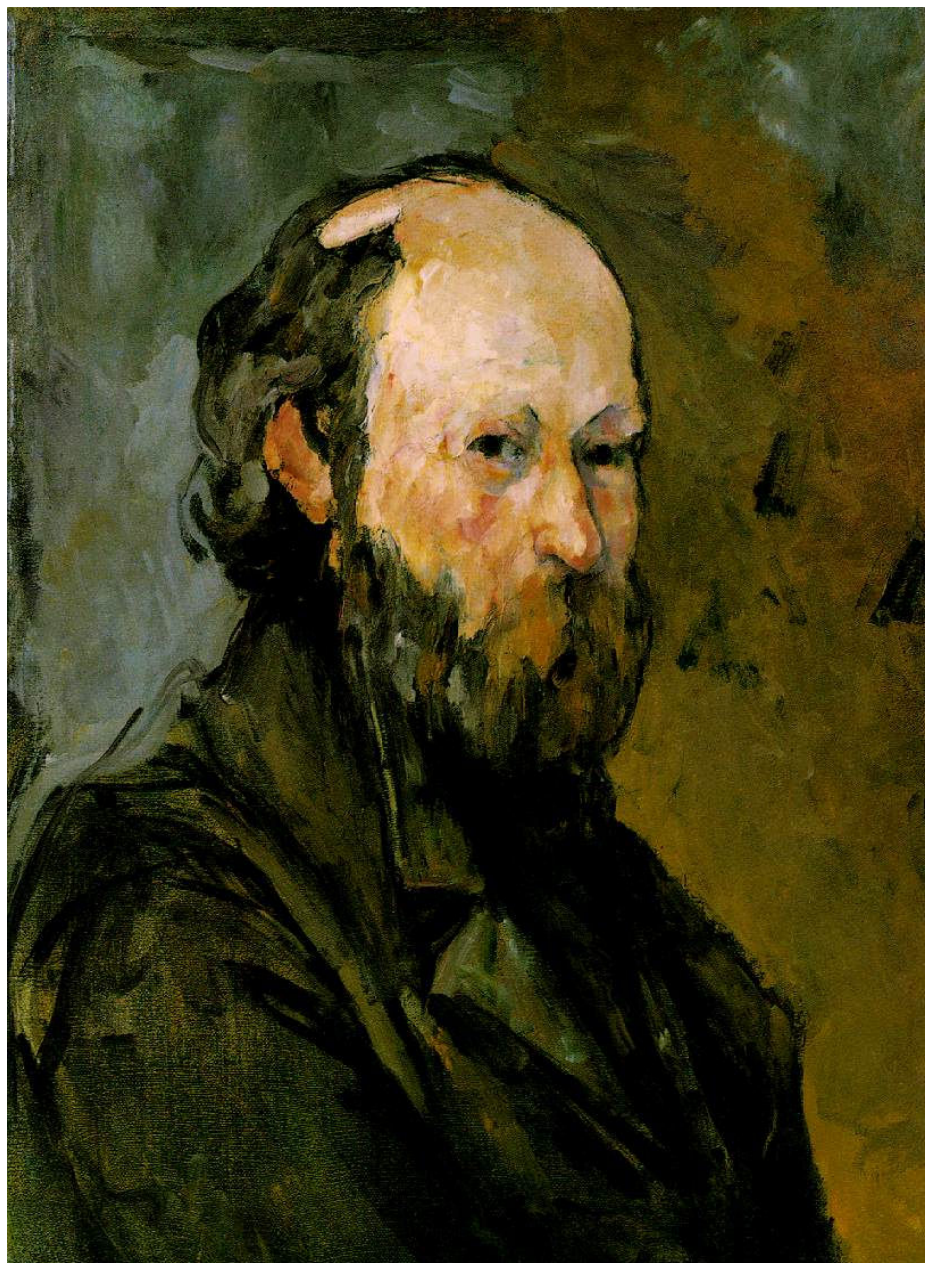
Paul CEZANNE – *Mont Sainte-Victoire vista de les Lauves*;
Óleo sobre tela, 65 x 81 cm – Private collection; Venturi 799



20.

Paul CEZANNE – *Le Mont Sainte-Victoire* – 1902-06.

Lápis e aquarela sobre papel branco, 42.5 x 54.3 cm – The Museum of Modern Art, New York



21.

Paul CÉZANNE – *Auto-Retrato* – 1878-80.

Óleo sobre tela, 60.3 x 46.9 cm – The Phillips Collection, Washington, D.C.