

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFH
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

MERLEAU-PONTY ACERCA DA PINTURA

Amauri Carboni Bitencourt

Florianópolis, 2008

AMAURI CARBONI BITENCOURT

MERLEAU-PONTY ACERCA DA PINTURA

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre no curso de Pós-graduação do Departamento de filosofia da Universidade federal de Santa Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Marcos José Müller-Granzotto

Florianópolis, 2008

Esta dissertação foi julgada adequada para obtenção do título de Mestre em filosofia e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina.

Prof. Dr. Delamar José Volpato Dutra
Coordenador do Programa de
Pós-Graduação em filosofia da UFSC

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcos José Müller-Granzotto
Presidente – UFSC

Prof^a. Dr^a. Ida Mara Freire
Membro – UFSC

Prof^a. Dr^a. Anita Prado Koneski
Membro - UDESC

Dedico este trabalho a meu pai (in memoriam) – um dos que sempre acreditou que eu poderia ir mais longe.

O que quero mostrar em minha arte é a idéia que se esconde por detrás da realidade. Busco a ponte que liga o visível ao invisível, como o famoso cabalista que disse certa vez: “Se quiser apossar-se do invisível, procure penetrar o mais profundamente possível no visível”. (Max Beckmann – Sobre minha pintura)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais - Custódio Bitencourt e Selvina Carboni Bitencourt – pela vida;

Agradeço aos meus irmãos: personagens cada vez mais importantes em minha existência;

Agradeço enormemente aos meus amigos que estão sempre ao meu lado a cada nova conquista;

Dentre os que contribuíram com a presente dissertação, quatro amigos merecem um agradecimento especial:

- Ferena Loch, amiga e parceira na arte, a ela eu agradeço por estar sempre ao meu lado me incentivando e me auxiliando na conquista de novos desafios e por acreditar no meu potencial artístico e acadêmico;
- Maria aparecida Leite, amiga sempre disposta a me auxiliar na vida acadêmica e pelas dicas preciosas na construção e revisão do texto;
- Abraão Júnior Cabral e santos pelas inúmeras horas de estudo, presente de corpo e alma ao longo de todo o percurso do mestrado;
- Aurivar Fernandes Filho por dividir momentos bons e ruins durante este período, por me “agüentar” nas horas difíceis e entender meu “processo” e por estar ao meu lado de maneira singular e valiosa;

Meus sinceros agradecimentos também a Clarice Fortkamp Caldin pelas preciosas dicas de formatação e finalização da presente obra;

Agradeço as professoras: Ida Mara Freire e Anita Prado Koneski por estarem sempre prontas a contribuírem com este trabalho – principalmente nesta fase final;

Agradeço a Marcos José Müller-Granzotto por orientar minha pesquisa acerca de Merleau-Ponty desde a graduação, e pelos ensinamentos valiosos – de aula e de vida - que levarei comigo.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| 1 MERLEAU-PONTY ACERCA DO ARTISTA: gênio e liberdade - Crítica às considerações psicologistas: | 14 |
| 1.1 Emile Zola e Emile Bernard sobre Paul Cézanne | 16 |
| 1.2 Paul Valéry e Sigmund Freud sobre Leonardo da Vinci | 29 |
| 1.3 André Malraux sobre o estilo e o gênio | 38 |
| 2 MERLEAU-PONTY ACERCA DA HISTÓRIA DA PINTURA: natureza e tradição | 47 |
| 2.1 Merleau-Ponty leitor de Malraux | 49 |
| 2.2 Merleau-Ponty leitor de Sartre | 56 |
| 2.3 As vozes do silêncio e a Razão | 62 |
| 2.4 O Museu e o Espírito da Pintura..... | 67 |
| 3 MERLEAU-PONTY ACERCA DA “EXPERIÊNCIA” COM A ARTE: da natureza primordial ao ser selvagem..... | 74 |
| 3.1 A origem do sentido: restituição da natureza primordial | 76 |
| 3.2 A natureza primordial como linguagem: corpo expressivo e criação..... | 87 |
| 3.3 A expressão pictural como filosofia da visibilidade..... | 96 |
| CONCLUSÃO..... | 108 |
| REFERÊNCIAS | 111 |
| ANEXOS | 115 |

RESUMO

Este estudo não visa investigar cronologicamente o percurso de Merleau-Ponty acerca da pintura. Queremos investigar três temas que esboçam a filosofia de Merleau-Ponty e a pintura: o artista, a história da arte e a “experiência” com a arte. Ainda assim, esses temas foram “garimpados” dos principais textos “estéticos” merleaupontyanos: *A dúvida de Cézanne*, *O olho e o espírito* e *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. Por meio desses temas, nosso objetivo é mostrar que, num primeiro momento, a arte serviu a Merleau-Ponty para confirmar a tese fenomenológica da natureza primordial, ou seja, ele viu Cézanne realizar na pintura aquilo que ele queria fazer na filosofia. Mas, aos poucos, por reconhecer na pintura uma verdadeira linguagem, a saber, tácita, silenciosa, a natureza primordial passou a ser compreendida como uma linguagem e a pintura, por consequência, como uma verdadeira filosofia. Em linhas gerais, esta é a tese dos três textos dos quais nos ocupamos para elaborar esta dissertação e que versam sobre pintura. Mas a rerepresentamos por meio das três questões nesses mesmos textos.

Palavras-chave: Fenomenologia, Ontologia, Arte, Pintura

ABSTRACT

This study does not investigate the chronology of the course of Merleau-Ponty's career as a painter. The main objective of this study is to investigate the three themes that underlie the philosophy of Merleau-Ponty and painting, namely the artist, the history of art, and the 'experience' with art. These themes were dug up out of his main texts on 'aesthetics', namely *Cézanne's doubt*, *The eye and the spirit*, and *Indirect language and the voices of silence*. Through these themes, our objective is to show that, at a certain moment, art helped Merleau-Ponty to confirm the phenomenological thesis of primordial nature, that is, he saw Cézanne accomplish in painting that which he wanted to do in philosophy. However, after gradually recognizing in painting a true language, viz., a tacit and silent one, he began to comprehend primordial nature as a language and painting, consequently, as a true philosophy. In very broad terms, this is the thesis of the three texts that we have drawn upon to write this dissertation. But we have represented it through the three issues found in these texts.

Keywords: Phenomenology, Ontology, Art, Painting

INTRODUÇÃO

Mais do que confirmar as teses que trago do mundo da arte, eu¹ almejava encontrar na filosofia novas formas de ver o mundo. Ambicionava por respostas, cujas perguntas encontram-se até no mais ordinário dos homens. Desde pequena idade, nos perguntamos: “por que as estrelas não caem?”, “por que o céu é azul?”, “por que precisamos comer todos os dias?”. À medida que o tempo vai passando, soluções científicas nos são apresentadas para que possamos seguir a caminhada em paz. Tão logo nos deparamos com algumas respostas, novos questionamentos surgem: “o que é o belo?”, “o que é o justo?”, “o que é a verdade?”, e, talvez, a maior de todas: “qual o sentido da existência?”. Estas, no entanto, a ciência não dá conta em explicar. A filosofia, por sua vez, construiu, ao longo dos milênios, sistemas que tentam explicar as ações humanas, a história, a cultura, a linguagem e até o ato de pensar. Para que a filosofia recupere o espanto original, que deveria ser o centro gravitacional do questionar filosófico, é necessário que ela volte a assentar seu pensamento num lugar onde as dicotomias ainda não foram consolidadas recuperando, assim, a radicalidade de interrogar-se e, por conseguinte, interrogar o mundo. Ao entrar em contato com a filosofia de Maurice Merleau-Ponty, o meu desejo era aprender um pouco mais sobre o que a filosofia teria a dizer sobre arte². No entanto, meu sentimento foi de admiração, pois ao questionar os sistemas filosóficos e científicos, Merleau-Ponty afirma que tanto a ciência quanto a filosofia deveriam voltar a assentar suas pesquisas num

¹ Ao longo desta obra, quando me expresso como artista, disserto na primeira pessoa do singular, e quando falo como pesquisador, escrevo na primeira pessoa do plural, pois, neste caso, o orientador está presente no texto, ou seja, ele participa da investigação filosófica.

² Durante o estudo sobre Merleau-Ponty, realizei uma exposição a qual dei o título de *As vozes do silêncio*. A grande maioria das obras (pinturas) foram inspiradas a partir da frequência dos textos do filósofo. Resolvi inserir três destas obras como anexo mais com o propósito de mostrar o fato de que, ao entrarmos em contato com alguma obra e nos entrelaçamos com ela, não saímos ilesos: algo em nós se modifica. Minha forma de demonstrar que aprendi algo com Merleau-Ponty foi pintando essas telas. Foi junto ao filósofo que tive uma melhor e maior compreensão de Cézanne. Na verdade, tomei gosto e interesse pelas obras deste grande artista, a partir da leitura dos textos de Merleau-Ponty.

território “pré-espacial”, num lugar onde as coisas se apresentam de maneira confusa e quase indistinta. De acordo com ele, os artistas já habitam esse lugar pré-reflexivo, bruto, não lapidado. Eles mostram ao filósofo como olhar a natureza primordial. Olhando assim, estaremos diante do mundo como que pela primeira vez, com os olhos sempre renovados e, por consequência, “espantados” com o misterioso mundo da vida que se desdobra infinitamente.

Por experiência, é-me mais difícil enunciar verbalmente um determinado traço que imprimo numa tela do que fazê-lo de fato. Como colocar em palavras aquilo que as mãos fazem de maneira quase autônoma? Ao lermos os textos de Merleau-Ponty, verificamos que ele não está interessado em explicar a arte a partir da filosofia (como, por exemplo, fez Sartre). Então, qual é o estatuto da arte, mas especificamente da pintura, para Merleau-Ponty? O que ela teria a ensinar-lhe? A pintura ensina a Merleau-Ponty algo sobre uma passividade, ou seja, que há, em nós mesmos, uma história de sentido que se antecipa à reflexão e que não se reduz a um pensamento. Desse modo, no momento expressivo, há uma ação do pintor que ele mesmo desconhece: há gestos que se formam espontaneamente (mesmo sem um aprendizado anterior). É disso que acontece na experiência e que não sabemos definir ao certo, que Merleau-Ponty quer fazer filosofia. Torna-se relevante, antes de situarmos nossa proposta de estudo, apresentar rapidamente o percurso filosófico de Merleau-Ponty.

Há, no trajeto filosófico de Maurice Merleau-Ponty, um movimento que tem como vínculo inicial a fenomenologia de Husserl. Esta influência aparece em seus primeiros textos como, por exemplo, *A estrutura do comportamento e Fenomenologia da percepção*. Nesse primeiro projeto – perspectiva fenomenológica - encontramos em seus escritos uma universalidade que corresponde às relações do corpo com o mundo. O mundo se apresenta inacabado, está em constante movimento e, por isso, precisa ser retomado constantemente. Quem o retoma? O corpo, mais precisamente o corpo próprio, que está no mundo, que está misturado com as coisas. Ademais: o corpo é o lugar de onde todas as experiências acontecem. No ensaio *O metafísico no homem* - período intermediário - Merleau-Ponty (1960-b, p. 378)³ ressalva que é “preciso descrever precisamente a passagem da fé

³ Sobre a metodologia utilizada para a citação dos livros de Merleau-Ponty, ver nota em *Referências*, no final do presente estudo.

perceptiva [primeiro projeto] à verdade explícita tal como a encontramos no nível da linguagem, do conceito e do mundo cultural”. Assim, percebe que seu percurso precisa de uma nova direção. Ele esperava fazer isto numa obra consagrada à “Origem da verdade”⁴. Desse modo, em seu segundo projeto, Merleau-Ponty apresenta uma reversibilidade que se dá no mundo da experiência. Não se trata mais de definir, conceituar ou mesmo descrever as experiências do corpo próprio e suas relações com o mundo, mas da própria experiência.

Assim, ao compreender o Ser como algo que não pode ser visto, descrito, tocado ou dito absolutamente, o filósofo propõe uma ontologia indireta do Ser de indivisão. A arte - e especialmente a pintura - como observa Merleau-Ponty, mostra-nos a reversibilidade do visível/invisível. Com ela aprendemos a ver mais do que os olhos “mundanos” vêem. A arte mostra ao filósofo a universalidade que se exprime na reversibilidade das “relações que o corpo cria junto ao mundo, a saber, apelo de continuidade” (MÜLLER-GRANZOTTO, 2006, p. 170). Em última instância, ela mostra a filosofia que Merleau-Ponty quer descrever.

Este estudo não visa investigar cronologicamente o percurso de Merleau-Ponty acerca da pintura. Queremos investigar três temas que esboçam a filosofia de Merleau-Ponty e a pintura: o artista, a história da arte e a “experiência” com a arte. Ainda assim, esses temas foram “garimpados” dos principais textos “estéticos” merleau-pontyanos: *A dúvida de Cézanne*, *O olho e o espírito* e *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. Por meio desses temas, nosso objetivo é mostrar que, num primeiro momento, a arte serviu a Merleau-Ponty para confirmar a tese fenomenológica da natureza primordial, ou seja, ele viu Cézanne realizar na pintura aquilo que ele queria fazer na filosofia. Mas, aos poucos, por reconhecer na pintura uma verdadeira linguagem, a saber, tácita, silenciosa, a natureza primordial passou a ser compreendida como uma linguagem e a pintura, por consequência, como uma verdadeira filosofia. Em linhas gerais, esta é a tese dos três textos dos quais nos ocupamos para elaborar esta dissertação e que versam sobre pintura. Mas a rerepresentamos por meio das três questões nesses mesmos textos.

⁴ Merleau-Ponty começou a escrever este trabalho e, devido à morte súbita do autor, o projeto ficou inacabado. A obra referida foi publicada por Claude Lefort, em 1964, com o título *O visível e o invisível*.

Além de outros escritos importantes sobre arte e filosofia, faço uso de minha experiência como artista, mais precisamente, como pintor. Dedicamos especial atenção aos comentadores da obra de Merleau-Ponty, a saber: Marilena Chauí, Marcos José Müller-Granzotto, Paulo Sérgio do Carmo, Luiz Damon Santos Moutinho, Alberto Tassinari, Claude Lefort, José Bettencourt da Câmara e Jean Lacoste.

Dividimos este estudo em três capítulos, a saber: Merleau-Ponty acerca do artista, Merleau-Ponty acerca da história da pintura e Merleau-Ponty acerca da experiência com a arte.

No primeiro capítulo, *MERLEAU-PONTY ACERCA DO ARTISTA*, investigamos a maneira como Merleau-Ponty aborda criticamente as concepções psicologistas que pensadores, escritores de arte e psicanalistas fizeram de alguns artistas: ou olharam a vida e julgaram a obra ou analisaram a obra e julgaram a vida. Por exemplo, Zola e Bernard acreditavam conhecer o caráter de Cézanne e, por conta disso, rejeitaram sua obra; Valéry e Freud se ocuparam da obra de Leonardo da Vinci, teceram comentários e, conseqüentemente, julgamentos sobre sua vida. A humanidade, hoje, considera tanto Cézanne quanto Leonardo artistas geniais. Contudo, Merleau-Ponty não aceita a idéia de um super-artista, de que o artista é alguém fora do mundo, mas justamente o contrário: alguém sempre em serviço, sempre em voltas com suas questões. Por isso o terceiro item deste capítulo aborda a concepção de genialidade e estilo num diálogo que Merleau-Ponty tece com o escritor André Malraux. Em todo caso, o artista tenta realizar sua liberdade a partir dos dados da sua vida.

No segundo capítulo, *MERLEAU-PONTY ACERCA DA HISTÓRIA DA PINTURA*, investigamos as grandes questões pelas quais passou a história da arte, como, por exemplo, retratar a terceira dimensão num plano bidimensional e a maneira pela qual os artistas “conseguiram resolver” esses problemas. Passamos brevemente sobre a discussão de Merleau-Ponty e Sartre a respeito de criação artística e criação estética. O que cumpre salientar é que, diferentemente de Merleau-Ponty, Sartre crê que a pintura não nos remete a nada além dela mesma; ela não é uma linguagem. Fazemos um paralelo entre a linguagem silenciosa da pintura com a linguagem racional, lógica. Não obstante, também haver na escrita literária uma criação semelhante à da pintura. Ambas exprimem de maneiras parecidas, porém com algumas diferenças. Um outro aspecto bastante importante deste

capítulo é sobre a importância dos Museus numa possível e melhor compreensão da história da arte e o que tem a ver isso com o Espírito da pintura. Se há uma unidade da pintura proposta por Malraux, isso não quer dizer, segundo Merleau-Ponty, que seja algo sobre-humano, mas algo do próprio mundo, do próprio ato expressivo.

No terceiro e último capítulo, MERLEAU-PONTY ACERCA DA EXPERIÊNCIA COM A ARTE, investigamos a maneira pela qual o filósofo, ao frequentar a arte, propõe uma ontologia indireta do Ser bruto. Mais especificamente, este capítulo é um estudo sobre o corpo: corpo do artista, corpo expressivo e a pintura como um corpo mundano. É da intercomunicação entre artista e mundo, que a expressão toma forma e a arte surge. O pintor, por consequência, faz nascer no visível um outro visível. Um dos exemplos privilegiados por Merleau-Ponty é a pintura e a reflexão de Cézanne que, ao estar envolvido com o movimento de criação e expressão, mostra como a cor, a profundidade e a linha fazem ver o “Todo indivisível”. Mostramos também que, de acordo com Merleau-Ponty, a ciência não se situa no solo pré-reflexivo em que a arte opera. Ele diz que tanto a filosofia quanto a ciência deveriam aprender com a arte e postular suas teses e reflexões nesse terreno ainda não lapidado. E, para finalizar este capítulo, investigamos os elementos picturais, tais como: linha, cor, profundidade, forma, contorno e movimento. Eles são ramificações do Ser e, portanto, já apontam uma ontologia. É por isso que Merleau-Ponty recorre aos procedimentos artísticos descritos pelos próprios artistas pós-impressionistas⁵. Assim, é possível apresentar, ao final, a proposta merleau-pontyana de uma ontologia do Ser bruto e do Espírito selvagem.

Em cada capítulo, procuramos caracterizar o modo como, tanto ao falar sobre o artista, sobre a história da arte ou sobre a experiência artística, Merleau-Ponty paulatinamente reconhece, na pintura, mais do que uma espontaneidade criadora, uma verdadeira linguagem, da qual se depreende uma ontologia.

⁵ Consideramos, neste estudo, pós-impressionistas os artistas posteriores ao movimento impressionista. Geralmente os livros de história da arte trazem como artistas pós-impressionistas apenas Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat e Toulouse-Lautrec (STRICKLAND, 2002, p. 112). Contudo, deixamos esclarecido que, neste contexto, os modernos (expressionismo, surrealismo, cubismo, orfismo, dentre outros abordados pelo filósofo) estão também incluídos nesse conceito.

1 MERLEAU-PONTY ACERCA DO ARTISTA: gênio e liberdade - Crítica às considerações psicologistas:

*Trabalho sempre, e isso sem me preocupar com a crítica e os críticos,
Como deve fazer um verdadeiro artista.
O trabalho deve dar-me razão.
(Cézanne, carta a Louis Aurenche)*

Ao percorrer alguns dos escritos filosóficos de Merleau-Ponty, verificamos que o tema da liberdade atravessa alguns deles, como é o caso de *Fenomenologia da Percepção* e *A Dúvida de Cézanne*. Os dois textos terminam falando de liberdade. Quando pensamos nesse assunto geralmente nos defrontamos com duas hipóteses possíveis: de um lado, a crença de não termos escolha diante dos acontecimentos, pois há um destino que comanda nossas vidas, ou seja, já somos determinados desde o princípio. De outro, cremos que somos livres em nossas ações e, por isso, comandamos o próprio destino, a própria vida.

A questão primordial, entretanto, a saber, é: como falar de liberdade sem ter de privilegiar ou uma liberdade absoluta ou um determinismo? Afinal de contas, somos determinados desde o início ou podemos mudar sempre que assim o quisermos? A proposta merleaupontyana não se situa nem em um extremo nem em outro. Merleau-Ponty (1964, p. 127) afirma que é preciso “instalar-se num local em que estas [as coisas, os dualismos...] ainda não se distinguem, em experiências que não foram ainda “trabalhadas”, que nos ofereçam concomitantemente e confusamente o ‘sujeito’ e o ‘objeto’[...]”. Dessa maneira, o filósofo propõe um terceiro caminho: o caminho da não-dualidade.

Seguindo uma trilha semelhante à de Merleau-Ponty, Cézanne “em vez de aplicar à sua obra dicotomias (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 128, 131), prefere estabelecer um caminho ambíguo cujo terreno ainda não foi “humanizado”; Ou seja, “Cézanne retorna justamente à experiência primordial de onde todas essas noções [alma x corpo, pensamento x visão] são tiradas e que nos são dadas inseparáveis”.

Assim, Merleau-Ponty descobriu na arte, e em especial na pintura, a presença de um sentido para a sua pretensa investigação. Em outros termos: foi a partir da freqüentação às obras de arte, sobretudo à de Cézanne, que ele encontrou uma forma de falar da liberdade sem ter de seguir a tradição filosófica dualista, tampouco, cair no relativismo.

Ainda no tocante à liberdade, Merleau-Ponty não deixa, entretanto, de recorrer também às análises da atuação de grandes artistas: de um lado, Cézanne, feitas por Zola e Émile Bernard e, de outro, Leonardo da Vinci, por Valéry e Freud. Levando em conta essas considerações psicologistas, Merleau-Ponty investiga a busca incessante do artista por uma liberdade criadora. Em todo caso, de acordo com o filósofo, mais importante que sabermos das circunstâncias da vida de um artista é investigarmos o que ele fez com esses dados. É dessa forma que o ato criativo possibilita ao artista uma maneira de dar um sentido à sua existência.

Se há um passado que se repete na vida do artista e, não obstante, há também uma maneira peculiar de lidar com ele, podemos dizer então que o artista constrói uma linguagem singular ao longo do seu percurso. A esta linguagem chamamos de estilo. Contudo, o próprio artista está tão envolvido com seu trabalho diário que não percebe que uma linguagem está sendo construída. Para discorrer sobre isso, Merleau-Ponty dialoga com o escritor André Malraux. Este, ao escrever *As vozes do silêncio*, tece uma teoria do estilo contrapondo a arte clássica e a moderna.

Um outro aspecto importante a ser mostrado é que, para Merleau-Ponty – diferentemente de Malraux –, o artista não precisa ter uma capacidade genial para criar, mas que, a partir da sua própria história ele reconstrói suas possibilidades fazendo com que seja um homem livre.

Cumprido compreender então, de que maneira o artista lida com seu passado, por vezes atormentador, que se impõe a todo momento e que, não obstante, deixa seu rastro na obra de arte. Até que ponto há então uma relação entre a vida e a obra de arte?

1.1 Emile Zola e Emile Bernard sobre Paul Cézanne

Entre o artista e a sua respectiva obra há uma “familiaridade tão perfeita como a do mar e da praia” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 128). Se, entre o mar e a praia, sabemos que existe uma pequena e misteriosa diferença então podemos afirmar também, de maneira análoga, que há diferenças entre o artista e sua obra e, portanto, não pode haver uma fusão entre eles. Ou seja: o artista não pode se resumir a sua obra, tampouco a obra encerra toda a vida do artista. De onde se segue que a obra ultrapassa sua ordinária vida. Sem dúvida, o pensamento merleau-pontyano afirma haver um entrelaçamento entre ambos. Ora, isso nos permite dizer que há muito de Cézanne em seus quadros, todavia, Cézanne não “coincide” com eles. É por isso que, se formos observar alguma pintura sua, certamente que encontraremos traços de seu caráter. “Se nos parece – diz Merleau-Ponty (1942, p. 136) – que a vida de Cézanne trazia em germe sua obra, é porque conhecemos a obra primeiro e vemos através dela as circunstâncias da vida, carregando-as de um sentido que tomamos emprestado à obra”.

Em uma obra de arte há uma espécie de misto entre artista e mundo e, não sabemos ao certo onde há (na obra) elementos do artista e do próprio mundo. Assim, se quisermos, ao olharmos certos elementos do quadro, apontarmos “isso é do artista e isso não é”, ou “isso é do mundo e isso não é”, estaríamos, por certo, incorrendo a erros. De toda sorte, se soubéssemos ler profundamente a obra, nela encontraríamos os dados do artista e do mundo, contudo, a obra ultrapassa esses dados: ela é criada a partir deles, porém, torna-se muito maior que a soma deles.

Se é verdade que a arte consiste em expressar aquilo que atinge os sentidos do artista e, dentre eles, a visão é a de maior fertilidade, e se pudermos também afirmar que isso acontece através do entrelaçamento do seu corpo com o mundo, não é menos verdade dizer que todas as experiências que o artista vivenciou estarão co-presentes no momento da

criação. É a partir de suas vivências, de seus dramas existenciais que o artista cria. Se em Cézanne há uma esquizoidia é certo que essa “deformação” aparecerá em sua pintura. O artista não tem como se separar do mundo para criar sua obra, mas é imbricando-se com ele, é interrogando o visível que começa a sua criação. Assim entendida, a pintura só acontece quando o pintor interage com o mundo a ser pintado empregando seu corpo. Eis em que sentido Merleau-Ponty (1960) afirma que é oferecendo seu corpo ao mundo que a obra nasce. Em outras palavras: “o homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 24).

Dizer que há um entrelaçamento entre vida e obra não justifica as análises partidárias, sobre Cézanne, feitas por Émile Zola e Émile Bernard. Ambos, ao privilegiarem a vida desprezaram a obra. Na opinião de Merleau-Ponty (1942), julgaram-na, pois mostraram mais interesse no caráter de Cézanne do que no sentido de sua pintura.

Antes de tudo, nos perguntamos: afinal de contas, que tipo de vida teve este homem que dedicou sua existência à pintura e que, não obstante, duvidava freqüentemente do valor de seu trabalho? Por que, apesar de tal caráter, Cézanne concebeu uma forma de arte inovadora cujo legado influencia até alguns artistas atuais? Por que a busca paulatina pelo isolamento?

Certamente, Cézanne não fez grandes viagens de estudos e tampouco teve uma vida social intensa⁶. A história nos diz que viveu solitário, triste, sem amigos, sua obra não foi aceita pelo público, não teve admiração por parte de sua família e nem “estímulo por parte da crítica” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 123). Ele tentava, hesitava, estudava, meditava; duvidava freqüentemente do valor e do sentido de sua obra; buscava a auto-realização através da pintura e esta busca o fazia sentir-se incompleto e insatisfeito. De fato, Merleau-Ponty (1942) salienta que Cézanne não conseguia expressar toda a riqueza de sensações que percebia na natureza, por isso sentia-se incapaz de expressá-la eficientemente. “Acreditou-se impotente porque não era onipotente, porque não era Deus e, no entanto, queria pintar o mundo, convertê-lo inteiramente em espetáculo, fazer ver como ele nos toca” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 135).

Recomeçava diariamente sua labuta interminável: tintas eram aplicadas e misturadas; traços eram realizados e formas, ajustadas. Um mundo novo ia surgindo ante o olhar atônito

⁶ Sobre a vida e hábitos de Cézanne ver também nota número 16.

e atento do artista. Buscava alcançar seu objetivo, cercando por todos os lados o seu “motivo”, o qual não conseguia fazê-lo com êxito. Por isso, sentia-se frustrado. Aos poucos foi se afastando do convívio humano. Para Merleau-Ponty (1942, p. 135) a “incerteza e a solidão de Cézanne não se explicam, no essencial, por sua constituição nervosa, mas pela intenção de sua obra”. Obra que só encontra sentido quando as imagens se “animam” para os espectadores. É no outro que ela adquire significação.

Em todo caso, apesar das fraquezas nervosas, é possível que “Cézanne tenha concebido uma forma de arte válida para todos” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 125). A essa “forma de arte válida para todos”, ou uma arte como “matriz de idéias”⁷, Merleau-Ponty (1942, p. 135) frisar que “um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo, devem não apenas criar e exprimir uma idéia, mas ainda despertar as experiências que a enraizarão nas outras consciências. Se a obra é bem-sucedida, ela tem o estranho poder de ensinar-se ela mesma”. Eis em que sentido tantos artistas⁸ consideraram (e consideram ainda) Cézanne como sendo o “Pai da arte moderna”⁹. Pois foi indo à arte dele que encontraram o alicerce para conceber novas formas de arte. Em suma: “o pintor pôde apenas construir uma imagem. Cabe esperar que essa imagem se anime para os outros” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 135).

Ao construir uma imagem, o artista “assume a sua cultura desde seu começo e funda-a novamente, fala como o primeiro homem falou e pinta como se jamais houvessem pintado” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 134). Mais do que encontrar certezas, sua pintura era um

⁷ Segundo Merleau-Ponty (1952, p. 111), para a arte ser muito mais que uma cópia da natureza ou um “meio de prazer”, ela precisa necessariamente conter “mais do que idéias, ‘matrizes de idéias’”, ou seja, ela deve “nos fornecer emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver”, que se instala e nos instale “num mundo cuja chave não temos”, que “ensina-nos a ver” e, finalmente, “fazer-nos pensar como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos”.

⁸ Os artistas foram os primeiros a reconhecer seu talento. Apresentamos dois depoimentos apontados por Fayga Ostrower (2003, p. 111-112): “Paul Gauguin, por exemplo, em uma carta escrita em momento de grande dificuldade material, refere-se a uma natureza morta: *esse quadro de Cézanne é extraordinário, por ele recusei uma oferta de trezentos francos. Guardo-o como a pupila de meus olhos e prefiro vender minha última camisa antes de me desfazer desse quadro*”. E “sobre uma das telas do artista, Henri Matisse escreveu: *Este quadro me sustentou moralmente nos momentos mais críticos de minha aventura artística. Nele, me nutri de fé e de perseverança*”.

⁹ No livro *Para entender a arte*, Robert Cumming (2000, p. 96) apresenta dois exemplos de pintores que fizeram essa afirmação. Um deles foi Henri Matisse que disse: “Cézanne é o pai de todos nós” e o outro foi Pablo Picasso que afirmou: “Cézanne é a mãe [pai?] de todos nós”. Colocamos, na afirmação de Picasso a interrogação “pai?”, pois alguns livros de arte trazem “pai” ao invés de “mãe”.

exercício de procura: acima de tudo, buscava a profundidade¹⁰. É uma tarefa infinita, sempre por se fazer e que faz da “obra e da vida uma única aventura” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 136). Eis a razão pela qual Cézanne nunca deixou de pintar.

É notório que - para muitos - o contato, pela primeira vez, com a pintura de Cézanne cause um pouco de estranheza e até de aversão¹¹. Visão que vai se modificando quanto mais se entra em contato com o sentido de sua pesquisa¹².

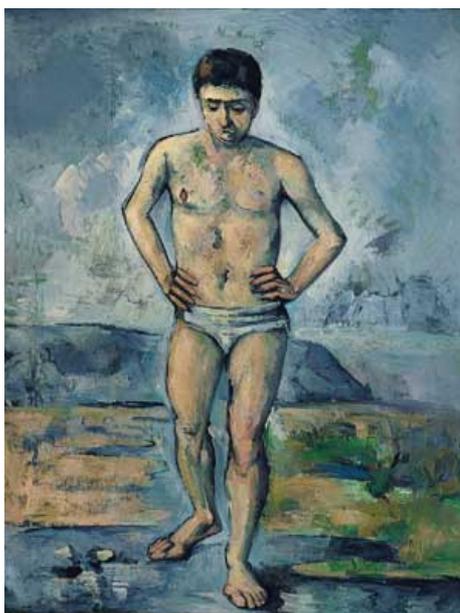


FOTO 1: Paul Cézanne, *O grande banhista*, 1885-1897.

FONTE: BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne*. Paisagem, 2005, p. 80.

¹⁰ Sobre a questão “profundidade” do ponto de vista da história da arte, a saber, que busca representar a terceira dimensão numa tela de duas dimensões, aprofundaremos no item *Merleau-Ponty leitor de Malraux* do segundo capítulo e do ponto de vista ontológico – que aproximam Merleau-Ponty e Cézanne na mesma busca – trataremos mais especificamente no terceiro capítulo.

¹¹ Na obra *O grande banhista*, por exemplo, Cézanne usa uma coloração não comum para retratar um corpo humano. Pedimos para um leigo (não conhecedor profundo em termos de arte, mas que já frequentou alguns museus importantes) para que se expressasse sobre o que via na pintura *O grande banhista*, do pintor francês. Eis seu relato: “A paisagem parece inacabada, o fundo do quadro parece que sofreu algum efeito temporal ou que algum líquido fora derramado sobre a obra. O rosto parece deformado. Parece um corpo doentio e em decomposição”. O que confirma que ainda hoje o quadro tem esse poder de gerar estranhamento, perturbar a visão acomodada às imagens já adquiridas e pensadas. De toda sorte, Cézanne não estava interessado em pintar quadros belos que agradassem o público, mas obras que seriam experiências verdadeiras da realidade. Este assunto está mais explicitado no item 3.1.

¹² Pintores, críticos e apreciadores de arte contemporâneos a Cézanne – de um modo geral – tachavam a sua pintura como sendo mal-feita, não acabada, pois lhe faltava talento e que continha erros de perspectiva. Diziam que cada objeto parecia ter sido pintado cada qual de um ponto de vista diferente. Hoje, ainda há os que a desprezam, mas é certo entre os conhecedores do tema (críticos, pintores, escritores e todo homem que se propõe a aprofundar-se na teoria pictural) que a pesquisa de Cézanne foi de fundamental importância na história da arte, elevando-o a condição de um dos esteios para o advento da arte moderna.

Afirma Merleau-Ponty (1942, p. 132): “se vamos ver outros pintores ao abandonar os quadros de Cézanne, uma descontração se produz”, isto porque sua pintura “revela o fundo de natureza inumana”. Eis em que sentido pintava “um rosto como um objeto” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 125). Implica, aqui, em dizer que, “é um mundo sem familiaridade, no qual não estamos bem, que impede toda efusão humana” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 132). De modo geral, sua pintura expressa a ausência de valores humanos; ou seja, os lagos são pintados sem movimento¹³, as paisagens sem vento, os retratos sem emoção. É o que vemos, por exemplo, em sua obra *O lago de Annecy*.

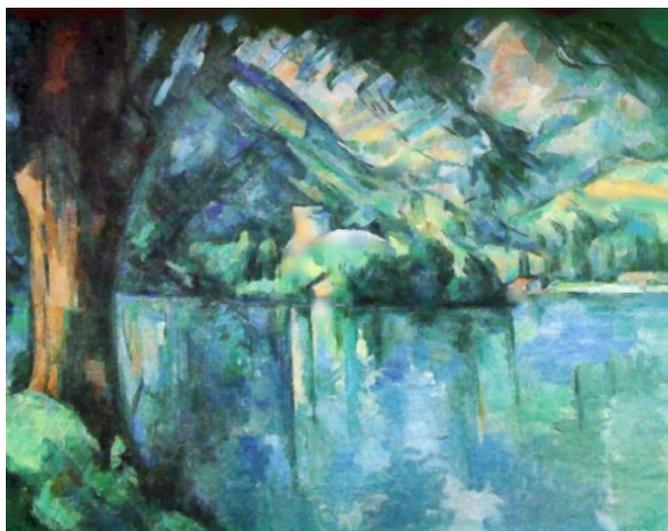


FOTO 2: Paul Cézanne, *O lago de Annecy*, 1896.

FONTE: BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne*. Paisagem, 2005, p. 68.

¹³ Cabe-nos um esclarecimento importante: o que afirmamos sobre a pintura de Cézanne – que não há movimento nos lagos, que os rostos são sem emoção - equivale a ordem humana, àquela natureza em que “humanizamos”, que colocamos “valores humanos”. O que não significa que não vejamos movimento algum na obra de Cézanne. Mas, o movimento que sua pintura apresenta é aquela que descrevemos no terceiro capítulo desta dissertação: movimento que expressa o mundo primordial; que retrata a natureza em estado bruto, não “humanizado”. Ouçamos Merleau-Ponty (1942, p. 131-132): “Vivemos num meio de objetos construídos pelos homens, entre utensílios, em casas, ruas, cidades e, na maior parte do tempo, não os vemos senão através das ações humanas das quais eles podem ser os pontos de aplicação. Habitamos-nos a pensar que tudo isso existe necessariamente e é inabalável. A pintura de Cézanne suspende esses hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala. Por isso seus personagens são estranhos e como que vistos por um ser de outra espécie”.

Nesta paisagem Cézanne pintou o lago sem movimento algum: parece mais um bloco maciço, opaco, liso e denso onde tons que aparecem na montanha aparecem também na árvore e se misturam com água mostrando, com isso, que tudo está entrelaçado. O azul que aparece no alto da montanha é o mesmo que aparece nos arbustos e no lago. Não vemos a presença de vento na árvore, de movimento na água. Até mesmo a imagem da construção que aparece refletida no lago possui dois traços verticais imponentes e contínuos.

Por certo, Cézanne não estava interessado em seguir os artistas que o anteciparam. Aderiu ao movimento impressionista, mas logo se separou deles. Sua pesquisa começava a tomar novos rumos: mais do que, de um lado, marcar precisamente o contorno dos objetos como faziam os clássicos e, de outro, não marcar nenhum como praticavam os impressionistas, Cézanne queria fazer da pintura “algo de sólido como a arte dos museus” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 127). É nesse sentido que teve de sair dos cânones estéticos que norteavam a arte da época. Acreditava que tanto a arte clássica quanto a impressionista cometiam erros.

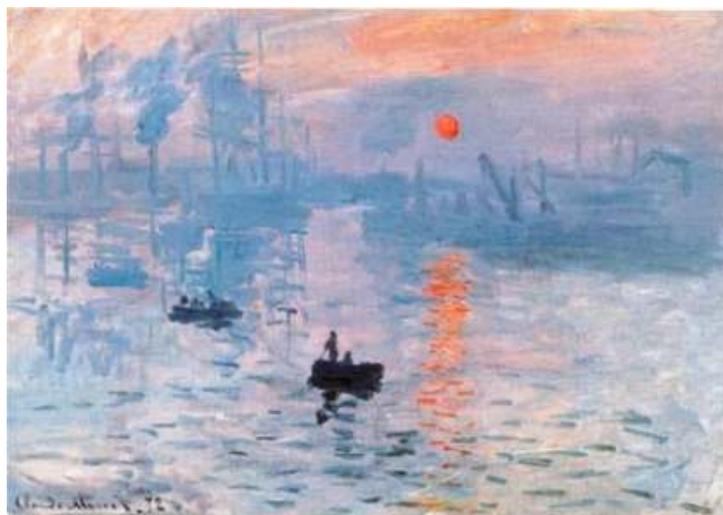


FOTO 3: Claude Monet, “Impressão: nascer do sol”¹⁴, 1872.

FONTE: STRICKLAND, Carol. *Arte comentada*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 96.

Cézanne achava que a arte clássica limitava demais os contornos, fazendo com que o objeto não tivesse movimento e as obras impressionistas – como *Impressão: nascer do sol*

¹⁴ A obra *Impressão: nascer do sol* deu o título ao movimento chamado *impressionismo* - “cunhado por um crítico como reparo depreciativo sobre a natureza ‘não acabada’ da obras” (STRICKLAND, 2002, p. 96).

do impressionista Monet - dinamizava demais as formas ficando a pintura com ausência de contornos. Na tentativa de não seguir fielmente nenhuma das duas posições, mas também aproveitando o aprendizado que tivera com ambas chegou a declarar a intenção de fazer do impressionismo alguma coisa durável e sólida como a arte que encontramos nos museus.

Em um diálogo com Bernard, Cézanne (1999, p. 10) salientou: “devemos criar uma ótica, devemos ver a natureza como ninguém a viu antes...”. Queria conceber a arte como uma “percepção pessoal”. Eis sua técnica: Colocar a percepção na sensação e pedir que “a inteligência a organize numa obra” (CÉZANNE, 1999, p. 11). A esta afirmação Merleau-Ponty discorre salientando que Cézanne não está tão interessado em distinguir o que seja “sensação” ou “inteligência”, pois evitava teorias artísticas. Preferia pintar.

O esforço de Cézanne vai no sentido de conceber uma arte que seja “uma harmonia paralela à natureza” (CÉZANNE, 1992, p. 213). Resulta daí, por conseguinte, em buscar expressar algo que superasse a pintura como uma mera imitação (*mimesis*). Cézanne queria ser fiel a sua percepção e exprimir na tela aquilo que sua visão detectava enquanto ordem nascente na natureza. Uma visão baseada não apenas na razão, mas unindo razão e sensação¹⁵. Queria, acima de tudo, pintar a natureza em estado de germinação e para isso, “não acreditou ter de escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem”. Mais do que pintar aquilo que percebia, acreditava que “as coisas mesmas e os rostos mesmos tais como ele os via é que pediam para serem pintados assim, e Cézanne apenas disse o que eles queriam dizer” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 137).

Mesmo com toda a pesquisa pictórica que construiu (cujo verdadeiro valor lhe foi dado somente *a posteriori*), ao envelhecer, “se pergunta se a novidade de sua pintura não vinha de um distúrbio dos olhos, se toda a sua vida não se apoiara sobre um acidente de seu corpo” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 123). Em todo caso, cumpre compreender que a obra

¹⁵ Segundo Cézanne, ao pintar são necessários tanto o sentimento que ele tem da natureza – de como a natureza afeta seus sentidos – quanto uma ordem racional para organizar esses sentimentos. Disse ele: “Há duas coisas no pintor, os olhos e o espírito; cada uma deve ajudar a outra. É necessário trabalhar para o seu mútuo aperfeiçoamento, nos olhos para olhar a natureza e no espírito pela lógica das sensações organizadas que originam os meios de expressão” (CÉZANNE, 1993, p. 58). Nesse entrelaçamento entre razão e sensação é que ele se situava para pintar a natureza em germinação. Ao “ocupar” este espaço, o pintor - através do seu corpo atual (corpo que vai ao mundo e se imbrica com as coisas para expressar-se; corpo que a todo momento desaparece na atualidade de nossos gestos, mas que, não obstante, se deixa perceber, se exprime na atualidade) – não precisa ter de escolher entre pintar a partir apenas da sensação que tem da natureza, tampouco pintar racionalmente – isso é o não dualismo que tanto Merleau-Ponty quanto Cézanne propõe.

de Cézanne foi, por vezes, mal interpretada. Assim, como há uma ligação entre vida e obra, conseqüentemente, muitos não compreenderam a pesquisa do pintor de Aix.

Merleau-Ponty – dialogando com Emile Zola e Emile Bernard - mostra um Cézanne com dificuldades em lidar com situações novas e que buscava refugio nos hábitos, longe do convívio com outros homens¹⁶. De modo geral, “o caráter inumano de sua pintura” e “sua devoção ao mundo visível não seriam senão uma fuga ao mundo humano, a alienação de sua humanidade” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 125). Contudo, Merleau-Ponty (1942, p. 125) não deixa de salientar que “essas conjeturas não dão o sentido positivo da obra, não se pode concluir delas, sem mais, que sua pintura seja um fenômeno de decadência [...], que ela nada tenha a ensinar ao homem realizado”.

Zola, ao contrário, tratou a arte de Cézanne como decadente por privilegiar apenas as circunstâncias da vida do pintor. Eis em que sentido Merleau-Ponty diz que, apesar de conhecer tão bem o homem, com todas as suas fraquezas e decepções, Zola foi incapaz de ver em Cézanne o grande pintor que tanto acreditava existir na juventude. Por fixar-se demais na vida, deixou escapar a obra; por olhar insistentemente o caráter não pode perceber o sentido de sua pintura (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 124). Isso nos leva a acreditar que Zola não chegou a conhecer “tão bem” a dedicação do amigo pintor e em que direção apontava sua pesquisa¹⁷.

A amizade entre ambos começou na infância e estendeu-se por mais de 30 anos; tratavam-se como irmãos; estudavam no mesmo colégio e, por conta disso, tinham o mesmo tempo livre o qual gastavam pescando, brincando e vagueando pelos arredores de Aix – cidade onde moravam – lendo e comentando seus poetas preferidos. Uma amizade, segundo Zola, alicerçada em “afinidades secretas” (CHIPP, 1999, p. 13). Zola, ainda na infância, foi o primeiro a reconhecer a genialidade de Cézanne. Afinal de contas, se Zola

¹⁶ “Cézanne veste-se com simplicidade, não frequenta os lugares da moda, não participa da afetividade dos salões. Os amigos são poucos e os hábitos ascéticos: deita-se antes das oito, e às seis da manhã já se encontra no estúdio ou a caminho do ‘motivo’. Alheio à vida noturna de Paris, raramente participa dos encontros dos novos pintores no Café Guerbois. [...] À medida que aprofunda a tenacidade com que persegue o seu objetivo, torna-se mais avesso às convenções: aos 39 anos, com os cabelos compridos e o aspecto descuidado, é insultado por colegas quando passa pela porta de uma escola em Aix. Nesta cidade, sua fama de excêntrico é generalizada: numa época na qual a solidão ainda não é um direito do indivíduo e denota desajustamento, ele recolhe-se cada vez mais, não como expressão de qualquer dificuldade pessoal, mas como condição que lhe parece mais favorável à realização do seu projeto de pintor” (PATTO, 1995, p. 140-141).

¹⁷ Segundo Fayga Ostrower (2003, p. 123), Zola chegou a declarar cerca de vinte anos após ter escrito o livro *A Obra*: “Agora começo a compreender melhor a pintura de Cézanne. Antes, talvez, ela me escapava, eu a achava exagerada. Agora encontro nela uma verdade e uma sinceridade inacreditáveis”.

acreditava na genialidade do amigo pintor, por que o considerou um fracassado ou, mais precisamente, um “gênio abortado”? (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 124). Em alguns momentos, Zola deixa essa crença bem evidente. Podemos verificar isso, por exemplo, em uma carta à Baille, em 1860, quando declara: “[...] Paul, cujo caráter é tão bom, tão franco, cuja alma é tão amante, tão meigamente poética” (CÉZANNE, 1992, p. 61). Em uma outra, desabafa: “provar algo a Cézanne seria persuadir as torres de *Notre-Dame* a dançar uma quadrilha [...] e observe que a idade desenvolveu nele a teimosia” (CÉZANNE, 1992, p. 72). Creio que fica mais evidente o paradoxo na carta escrita em 1861: “Paul pode ter o gênio de um grande pintor, mas nunca terá o gênio de vir a sê-lo”¹⁸ (CÉZANNE, 1992, p. 75).

O abismo entre Cézanne e Zola teve seu apogeu em um livro publicado em 1886: *A Obra*. Esse era o título de um dos volumes de uma série de livros escritos por Zola em que o escritor fez uma espécie de autobiografia. Após ler *A Obra*, Cézanne se identificou com o personagem principal (Claude Lantier) e, por conseguinte, sentiu o quanto o amigo desprezava seu trabalho. Com este fato, rompeu-se mais de 30 anos de amizade. Lantier era um pintor genial, contudo temperamental e incompleto; também louco, confuso, impotente. Além de Cézanne, é possível verificar outros artistas da época, como: Zola, Solari, Baille e Valabrègue. Fica evidente que ao descrever o personagem Lantier, Zola estava se referindo à Cézanne. No referido livro, há frases do tipo: “[...] pintura tão horrível, áspera, berrante, de uma violência de tons que a feriam” (ZOLA, 1956, p. 17); “era possível que um rapaz inteligente pintasse de uma maneira tão estranha, tão feia, tão falsa?” (ZOLA, 1957, p. 105). Não apenas isso, há também várias expressões que lembram o desprezo de Zola por Cézanne: “a sua impotência” (ZOLA, 1957, p. 236, 260, 343, 258); “gênio falhado”; “gesticulando como um louco”; “a lenta ruptura entre Claude e os amigos do antigo grupo agravara-se” e “meu velho” – essa expressão era a maneira carinhosa com que Zola se dirigia constantemente à Cézanne (principalmente em suas cartas) e está presente em várias páginas do livro.

¹⁸ Na esteira deste mesmo raciocínio, encontra-se Renoir – pintor, contemporâneo de Cézanne e Zola – que declarou certa vez: “desde o início, mesmo antes de conhecer suas pinceladas, senti que era um gênio”. Em todo caso, não deixou, também, de apontar o temperamento estranho de Cézanne ao dizer: “seus movimentos pareciam estar limitados, como se ele estivesse incrustado numa concha invisível” (CUNHA, 1986, 220)

Merleau-Ponty (1942, p. 124) frisa que, Zola estava mais atento ao caráter de Cézanne que à sua pintura, por isso tratou-a como “uma manifestação doentia”. Zola (1989, p. 56) disse certa vez: “o que busco antes de tudo num quadro, é um homem, e não um quadro. [...] Tenho mais interesse pela vida do que pela arte”. Isto porque, segundo ele, “a arte é composta de dois elementos: a natureza, que é o elemento fixo e o homem que é o elemento variável” e encerra o argumento dizendo: “produzam obras verdadeiras e eu aplaudirei; produzam obras individuais e eu aplaudirei ainda mais forte”¹⁹ (ZOLA, 1989, p. 56). Evidentemente Cézanne não almejava fazer uma tradução da natureza segundo seu ponto de vista. Muito mais que isso, referindo-se aos pintores anteriores a ele disse à Emile Bernard: “eles faziam o quadro e nós tentamos um fragmento da natureza” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 127).

Para Zola, a proposta de Cézanne em conceber a pintura a partir da natureza é coerente com o perfil psicológico de alguém que não suporta o convívio humano. Se Cézanne quer apenas a natureza, é porque se sente incapaz de conviver com os homens. A doença de Cézanne – sua esquizoidia – impede-o de integrar a natureza e a cultura.

Na opinião de Merleau-Ponty, Zola ignora que Cézanne não pinta a natureza “por causa” de uma dificuldade com os homens, mas, sim, porque nela encontra uma forma de elaborar sua dificuldade. Ele transforma em arte – para os homens – o desejo de superar as conveniências; transforma em valor intersubjetivo o silêncio de sua inserção subjetiva no mundo, na natureza. De toda sorte, explica Merleau-Ponty (1942, p. 136-7):

a doença cessa então de ser um fato absurdo e um destino para tornar-se uma possibilidade geral da existência humana quando enfrenta de forma conseqüente um de seus paradoxos – o fenômeno da expressão -, e enfim, porque é a mesma coisa, nesse sentido particular, ser Cézanne e ser esquizóide.

De certo modo, o temperamento esquizóide de Cézanne deixa de ser apenas uma enfermidade ou um acaso do destino para transformar-se numa possibilidade do existir, ou

¹⁹ Essa crítica de Zola tem o respaldo de certa época e ele fazia esse julgamento respaldado pelo modo de pensar a arte em certo contexto histórico: “Zola era realista; Cézanne, ao contrário, não queria se limitar a contar episódios nos moldes de uma narração descritiva e, ao contrário, procurava desde sempre recriar a vida com sua visão de mundo e seus valores” (OSTROWER, 2003, p. 123). Os impressionistas, embora filhos do Realismo, começaram o caminho da desmaterialização. Cézanne passou pelo impressionismo, mas logo verificou que sua arte seguiria outro caminho, por isso que na concepção de Zola, Cézanne não concebera uma arte de valor.

seja, ele dá um “sentido metafísico” à doença (revelado na obra) a partir dos dados que a vida lhe impôs. “[...] tanto as supostas ‘influências’, quanto a doença não impunham obstáculos para a obra de Cézanne: era mesmo sua matéria-prima” (MÜLLER-GRANZOTTO, 2006, p. 162).

Além de Zola, um outro “crítico” da arte de Cézanne foi o jovem Emile Bernard. Bernard²⁰ foi amigo, admirador²¹ e, até podemos dizer, aluno²² de Cézanne. A troca de correspondências entre os dois mostra o quanto a visão de Bernard modificou-se ao conhecer melhor as teorias artísticas do grande pintor de Aix. Cézanne dizia que era preciso “recriar Poussin sobre a Natureza”²³ (ELGAR, 1987, p. 64). Isto foi interpretado por Bernard como se Cézanne quisesse introduzir classicismo na pintura impressionista. Em seu primeiro artigo sobre Cézanne, Bernard defende a tese de que é um contra-senso pintar classicamente a natureza. Cumpre compreender, entretanto, que esta não é o sentido da pesquisa de Cézanne. Sobre os clássicos, o pintor declarou: “são bons. Eu ia ao Louvre todas as manhãs quando estava em Paris. Mas acabei apegando-me mais à natureza do que eles. É preciso aprender a ver por si mesmo” (CÉZANNE, 1999, p. 10). Anos depois, publica um outro artigo elogiando o gênio de Cézanne e, por fim, em um terceiro artigo, faz um elogio à obra do mestre. Todas as indagações de Bernard sobre arte faziam o pintor sentir-se cansado e pouco à vontade. Em última instância, Cézanne (1992, p. 248) frisava à Bernard: “não quero ter razão na teoria, mas na prática”, e aconselhava: “não seja crítico de arte, faça pintura”.

Segundo Bernard, ao distanciar-se dos impressionistas, Cézanne estaria buscando expressar a realidade sem com isso utilizar meios como: compor o “motivo” dentro de uma perspectiva geométrica, delimitar os contornos das figuras e enquadrar a cor pelo desenho.

²⁰ Declara Frank Elgar (1987, p. 208): “o que se sabe das concepções e da técnica pictórica de Cézanne deve-se, em grande parte, às relações de confiança que se estabeleceram entre os dois artistas [Cézanne e Bernard]”.

²¹ Numa nota de rodapé (CÉZANNE, 1992, p. 244) está escrito: “o jovem Emile Bernard, velho amigo de Gauguin e de Van Gogh, era um admirador fervoroso de Cézanne, a quem dedicou um artigo já em 1892, doze anos antes de conhecê-lo pessoalmente”. E em outra na página 245: “quando um jornalista lhe perguntou em 1891 quais eram os artistas que ele mais admirava, Bernard respondeu: ‘entre os contemporâneos admiro apenas Cézanne e Redon’”. (P.S.: Não consta na obra referida qual o autor das notas de rodapé, tampouco o organizador das cartas para a produção do livro.)

²² “Provavelmente foi ele [Bernard] quem mais se aproximou daquilo que poderíamos chamar de discípulo do mestre” (CHIPP, 1999, p. 10).

²³ Frank Elgar (1987, p. 236) apresenta uma outra declaração de Cézanne a respeito do mesmo tema: “Poussin compõe do natural, é o clássico que compreendo... sempre que deixo Poussin, sei melhor o quem sou”.

Fazia isso sem se afastar da sensação e sem a impressão imediata da natureza expressada pelos impressionistas. A esta maneira de lidar com a criação, Bernard chama de “o suicídio de Cézanne”, pois “ele visa a realidade e proíbe-se os meios de alcançá-la” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 127); por conseguinte, o julgamento: “Cézanne teria, diz Bernard, mergulhado ‘a pintura na ignorância e o espírito nas trevas’”.

Merleau-Ponty (1942, p. 125) assim observa: “é provavelmente por ter dado demasiada importância à psicologia, a seu conhecimento pessoal de Cézanne, que Zola e Émile Bernard acreditaram num fracasso”. Certamente que o temperamento do pintor não era de alguém equilibrado segundo os padrões convencionais. Constantemente duvidava do valor de seu trabalho e dizia que fazia lentos progressos. Era comum rasgar uma tela, destruí-la violentamente, se acaso não estivesse satisfeito com o resultado do seu trabalho. “Joaquim Gasquet conta um desabafo dele bastante significativo: A forma não acompanha a idéia. Por quê? Gritava ele. Atirava com os pincéis, chorava...” (ELGAR, 1987, p. 148). Dizia Cézanne: “Não consigo exprimir-me... O que me falta é a realização... Sou demasiado velho, não realizei e não realizarei... Sou como aquele que possuísse uma moeda de ouro sem a poder utilizar... Não terei tempo de exprimir” (ELGAR, 1987, p. 242). Em outra passagem diz: “não consigo alcançar a intensidade que se revela ante os meus sentidos. Não consigo traduzir a maravilhosa riqueza de colorido que dá vida à natureza” (CÉZANNE, 1993, p. 38). Se olharmos superficialmente estes relatos, havemos de julgar a vida dele como a de alguém frustrado e desequilibrado. No entanto, se formos verificar o sentido de sua pesquisa e em que profundidade desejava expressar-se, aí então concordaremos com sua maneira singular de existir. Não ficaríamos surpresos por que muita gente que “entende de arte” considera ele um gênio²⁴. Por esta razão, Merleau-Ponty (1942, p. 123) se indaga e nos faz pensar: “por que tanta incerteza, tanto labor, tantos fracassos e, de repente, o maior sucesso?”.

A obra, mais do que nos mostrar certezas, interroga-nos constantemente. Interrogação constante também no trabalho de Cézanne. De certo modo, ele trilha um caminho de dúvida: a natureza não lhe convence – nem lhe esclarece - de um fracasso ou de um sucesso na realização da obra. Por isso o recomeço diário, a luta para expressar o que via²⁵ e o

²⁴ Hoje Cézanne é considerado um Gênio para os intelectuais de arte, mas na época era desprezado.

²⁵ De acordo com Merleau-Ponty (1960, p. 42), a visão de Cézanne não é uma visão que simplesmente olha os objetos e detecta como eles aparecem para todos os homens, isto porque, “a visão não é um certo modo do

questionamento contínuo pelo sentido dos seus quadros. “E se nada podia responder a dúvida do pintor relativamente à sua própria obra, é porque, talvez, isso fosse constitutivo da própria obra” (MÜLLER-GRANZOTTO, 2006, p. 162).

O caráter que levou o grande pintor a se apartar do mundo e do convívio humano – constituição física e psicológica - é que fez com que Cézanne buscasse uma forma de arte inovadora e, por consequência, uma maneira de libertar-se. É nesse sentido que Merleau-Ponty (1942, p. 142) esclarecerá sobre Cézanne: “é no mundo ainda, numa tela, com cores, que lhe cabe realizar sua liberdade”.

“É certo - salienta Merleau-Ponty (1942, p. 136) - que a vida não explica a obra, mas é certo também que elas se comunicam”; e assim arremata: “a verdade é que essa obra por fazer exigia essa vida”. Tal pensamento reflete que Merleau-Ponty (1942, p. 137) caminha no sentido de mostrar que “a liberdade criadora não poderia ser separada dos comportamentos menos deliberados que já se indicavam no Cézanne criança, e na maneira pela qual as coisas o tocavam”.

Lendo *A dúvida de Cézanne*, Alberto Tassinari (2004, p. 146) fala sobre isso:

[...] a liberdade, como a verdade, também nunca está pronta. Se é uma liberdade, como foi a de Cézanne, que busca a realização da expressão do que percebe, o que há de incompletude e insatisfação nessa realização já não será só falha ou dúvida, mas também certeza de que aquilo que nos aparece ao mesmo tempo nos escapa.

Foi a maneira como Cézanne lidou com as circunstâncias da vida, seu isolamento, suas angústias que o levou a interrogar-se constantemente. Interrogação retomada de obra em obra e que fazia com que ele próprio, dirá Merleau-ponty (1942, p. 142), nunca estivesse “no centro dele mesmo”; isto porque, “em nove de cada dez dias ele vê ao seu redor somente a miséria de sua vida empírica e de suas tentativas frustradas, restos de uma festa desconhecida”. É na natureza que busca seu refúgio na tentativa de “centrar-se”²⁶.

Enfim, diz Merleau-Ponty (1942, p. 136): “os dados de Cézanne que enumeramos (hereditariedades, influências...), [...] e dos quais falamos como condições prementes, se deviam figurar no tecido de projetos que ele era, só podiam propondo-se a ele como o que

pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do Ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim”. Em outros termos: é a visão que vê mais do que se vê; é a visão que vê o mundo primordial, que vê as coisas como que pela primeira vez.

²⁶ Centrar-se aqui não no sentido de um equilíbrio que o senso comum espera, mas no sentido de estar caminhando em direção a sua pesquisa.

lhe cabia a viver, e deixando indeterminada a maneira de vivê-lo”; e afirma logo em seguida que esta maneira indeterminada de viver “só encontrava equilíbrio apoiando-se na obra ainda futura”. A cada nova tentativa de exprimir-se, Cézanne procurava realizar sua liberdade. Tentativa sempre frustrada, pois a liberdade nunca está pronta; está sempre a um passo adiante ou por se fazer; nos escapa; é “escorregadia”. Merleau-Ponty (1942, p. 137-8) arremata dizendo: “se há uma liberdade verdadeira, só pode ser no curso da vida, pela superação de nossa situação de partida, mas sem que deixemos de ser o mesmo”.

1.2 Paul Valéry e Sigmund Freud sobre Leonardo da Vinci

Em sua tentativa para compreender a relação entre a obra e a vida e como nessa relação se pode definir o que seja a liberdade, Merleau-Ponty assevera que tão problemático quanto determinarmos a obra pela vida é considerar - tal como fez Valéry ocupando-se de Leonardo - a obra como algo independente da vida. Como contraponto desse segundo dogmatismo, Merleau-Ponty recorre a Freud, o que não significa que aceitasse integralmente uma psicanálise da obra de arte. Assim, se de um lado Zola e Bernard analisaram a vida de Cézanne e, por isso, rejeitaram sua obra, de outro, Valéry e Freud analisaram as obras de Leonardo e julgaram sua vida. Segundo Valéry, Leonardo é “um monstro de liberdade pura” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 138). Tese duvidosa se levarmos em conta que Freud, ao interpretar o quadro *Santa Ana, a virgem e a criança*, apresenta um Leonardo assombrado por uma recordação de infância. Lembrança esta que o persegue ao longo da sua vida. Na opinião de Merleau-Ponty, Leonardo dedicou sua existência à arte e ao estudo da natureza para exercer sua liberdade assim como Cézanne o fez, mas, todavia, de uma maneira diferente: enquanto Cézanne viveu de forma solitária e sombria, Leonardo vivia brincando como uma criança. Dentro desta perspectiva, Freud (1980, p. 116) nos diz: “na verdade, o grande Leonardo permaneceu como uma criança durante toda a sua vida, sob diversos aspectos; diz-se que todos os grandes homens conservam algo de infantil”. Sem dúvida que foi um grande homem. Em todo caso, cumpre compreender em que sentido, para Merleau-Ponty, as análises psicanalíticas de Freud e, correlativamente, os comentários de Valéry, contribuem para o entendimento do que seja liberdade e que, apesar

de suas deficiências, enquanto Cézanne se irrita com os outros, Leonardo domina a arte de viver, divertindo-se.

Na reflexão de Merleau-Ponty, Valéry descreve um Leonardo que é pura liberdade. Ao analisar a obra do artista - seja ela pintura, desenho, manuscrito ou qualquer outra forma de expressão artística - Valéry afirma que Leonardo não se envolvia emocionalmente quando se dedicava à pesquisa e às artes. Ou seja, ele não era assombrado por monstros, não tinha medos, não estava comprometido em ter de sentir ódio ou amor. Acreditava apenas na natureza e, a partir dela, criava e investigava. Por não estar comprometido com sentimentos ou seriedade, podia examinar seu motivo - objeto de pesquisa - à vontade. Em outras palavras: Leonardo agia como um ser livre sem estar, por conta disso, preso a quaisquer situações sentimentais que o impossibilitasse de avançar em direção ao seu objetivo. É dentro dessa perspectiva que Marilena Chauí (2002, p. 169) comenta: “interpretando a obra de Leonardo, Valéry a apresenta como expressão acabada de uma liberdade plena e sem freios, de uma espontaneidade que nada deve à situação vital, familiar, social e cultural do pintor”.

Essas observações sobre Leonardo insistem em afirmar que ele possuía uma liberdade absoluta em relação à vida e, por conseguinte, sua atitude a respeito do mundo era a de alguém que não estava comprometido com a seriedade da vida adulta. Sobre isso expõe Merleau-Ponty (1942, p. 140):

Tudo se passa como se Leonardo nunca tivesse amadurecido completamente, como se todos os lugares de seu coração estivessem de antemão ocupados, como se o espírito de investigação tivesse sido para ele um meio de escapar à vida, como se ele tivesse investido em seus primeiros anos todo o seu poder de assentimento, e como se tivesse até o final permanecido fiel à sua infância.

Leonardo “brincava como uma criança” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 140) e, talvez, por conta disso, tenha vivido de forma a perpetuar sua infância. De onde provém que, mesmo na idade adulta, não abandonara o espírito infantil. Brincava, confeccionava bonecos, assustava os amigos, nunca se envolveu amorosamente com alguém²⁷. Todas

²⁷ Mais precisamente, nas palavras de Valéry (1998, p. 143): “Amar, não sei se lhe é possível”.

essas características nos mostram que Leonardo vivia de forma livre e despreocupada como uma criança assim o faz.

Em certo sentido, Merleau-Ponty não compactua com Valéry. De acordo com o filósofo, é a partir de seu passado e de sua história que Leonardo “escolheu” tal maneira de viver e criou sua obra. Escolha que nunca fazemos absolutamente, mas sempre em voltas com situações já vividas. Em certo sentido, somos “atravessados” pelo passado. Assim, se Leonardo viveu tal vida e fez tal obra é porque possuía uma história de vida que atravessou todas as suas escolhas presentes.

De modo geral, “não há consciência que não seja sustentada por seu engajamento primordial na vida e pelo modo desse engajamento” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 141). É dentro desta perspectiva que afirma Merleau-Ponty (1942, p. 141): “tornar-se consciência pura é ainda uma maneira de tomar posição perante o mundo e os outros, e Da Vinci adotou essa maneira ao assumir a situação que lhe fora dada por seu nascimento e por sua infância”. Não apenas isso, sua solidão, seu poder de discernimento, a curiosidade perante o mundo e a retomada do seu passado continuamente, fizeram com que ele expressasse de uma maneira singular e talentosa. Isso nos permite dizer - juntamente com Merleau-Ponty - que não conseguimos nos “libertar” de nosso passado, isto é, ele sempre estará presente em tudo o que fizermos. Se Leonardo pinta ou desenha, os dados de sua vida (problemas, dúvidas, ausência do pai na infância, alegrias, acasos...) estarão co-presentes no momento da criação e, conseqüentemente, aparecerão na obra. Afinal, diz Merleau-Ponty (1942, p. 138): “[...] poderemos sempre descobrir em nosso passado o anúncio daquilo que nos tornamos”.

Com forte razão, Leonardo não seria considerado um “gênio” sem suas obras, ou seja, o que lhe dá notoriedade são suas obras. Dizemos que, correlativamente, é através da frequência a elas que podemos conhecer melhor alguns aspectos da sua vida.

Opondo-se à análise de Valéry de que Leonardo exercia uma liberdade desenfreada, Freud apresentou um Leonardo perseguido por uma recordação de infância. Isto porque, ao examinar o quadro *Santa Ana, a virgem e a criança*, sugeriu que o manto da virgem toma forma de “um abutre”, cuja imagem “termina junto ao rosto do menino” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 139). Eis a recordação:

Parece que já era meu destino preocupar-me tão profundamente com abutres; pois guardo como uma das minhas primeiras recordações que, estando em meu berço, um abutre desceu sobre mim, abriu-me a boca com sua cauda e com ela fustigou-me repetidas vezes os lábios (FREUD, 1980, p. 76).



FOTO 4: Leonardo da Vinci, *Santa Ana, a virgem e a criança*, 1508.

FONTE: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 49.

Sabe-se muito pouco da infância de Leonardo. Nasceu em 1452, em Vinci – próximo à Florença – Itália. Não teve a presença do pai no início de sua infância²⁸. Nesse período, viveu então em companhia de sua mãe. Já na juventude (e não se sabe em qual data precisamente) aprendeu com Verrochio, seu grande mestre, todas as artes que tem conexão com o desenho.

Ao que parece, Freud estava atento aos dados precários sobre a vida de Leonardo. A respeito disso, afirma ele:

[...] a culpa não está nos métodos falhos e inadequados da psicanálise, mas na incerteza e na natureza fragmentária do material com ele relacionado, e que a tradição nos legou. Portanto, somente o autor deverá ser considerado responsável pelo fracasso, por ter obrigado a psicanálise a exprimir sua opinião abalizada, apoiando-se em material tão insuficiente. (FREUD, 1980, p. 122)

²⁸ Seu pai, não o reconheceu como filho nos primeiros anos de vida, pois era filho ilegítimo. O reconhecimento só ocorreu aos 5 anos de idade. Sua mãe era uma camponesa chamada Caterina e há indícios de que casara com outro homem após Leonardo ter ido morar com o pai. A esposa de Piero, seu pai, era a Dona Albieri e não teve filhos, o que possibilitou uma boa educação para Leonardo.

Na análise merleau-pontyana, os dados que a psicanálise apresenta não podem nunca ser provados, tampouco refutados; são de outra ordem. Observa Merleau-Ponty (1942, p. 141): “a psicanálise não é feita para nos dar, como as ciências da natureza, relações necessárias de causa e efeito, mas para nos indicar relações de motivação que, por princípio, são simplesmente possíveis”. Ora, se a psicanálise não pode nos dar certezas do caráter de Leonardo, pode, ao menos, nos indicar algum caminho para melhor compreendê-lo. De qualquer forma, continua o filósofo: “seja cedendo à infância, seja querendo fugir dela, Leonardo nunca deixará de ser o que foi” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 141-2).

Leonardo da Vinci foi um dos maiores gênios da humanidade. De fato, até seus contemporâneos lhe atribuíam grande talento e genialidade. Em um fragmento do *Tratado da Pintura* chegou a dizer: “quero fazer milagres” (CARVALHO, [19--], p. 17)²⁹. Considerado uns dos maiores homens de todos os tempos, devido à superabundância de talentos, seus historiadores dizem que era muito belo na aparência e no físico; possuía uma voz magnífica e encantava a todos que o escutavam; tinha um talento invejável para a matemática; e era detentor de uma mente extremamente aguçada para a investigação científica. Isso, evidentemente, sem contar com seu talento para as artes, sobretudo a pintura. Afinal de contas, não foi ele quem pintou o quadro ocidental de maior prestígio, a saber, *A Mona Lisa*?



FOTO 5: Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-1506.

FONTE: GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC editora, 1999, P. 301.

²⁹ Não consta no livro a data em que o mesmo foi publicado.

Ainda assim, a história nos mostra que pintou poucos quadros – talvez pela multiplicidade de talentos que possuía³⁰ – e raramente dava por concluída uma obra.

Parece-nos que Leonardo já pressentia aquilo que a pintura moderna tornou-se consciente: que não podemos concluir uma obra, que ela está sempre em curso e, portanto, não temos como dizer quando conseguimos expressar perfeitamente o nosso “motivo”, não havendo mais nada a ser acrescentado num quadro. Fica uma dúvida: Leonardo deixava suas obras inacabadas por que seu pai o abandonou – como mostra a leitura merleau-pontyana a partir de Valéry e Freud – ou já sabia que o artista não tem como concluir cabalmente uma obra? É nesse sentido que Freud (1980, p. 71) dirá: “depois de esforços exaustivos para exprimir numa obra de arte tudo o que tinha em seu pensamento com relação a ela, era forçado a desistir, deixando-a inacabada ou declarando-a incompleta”. De toda sorte, quiçá um dia possamos conseguir resolver tal enigma...

O enigma do abutre que aparece na pintura de Leonardo terá, segundo Freud, uma associação com o período de aleitamento. Ele sugere, para esta recordação de infância, duas vias explicativas. Primeiramente, Freud (1980, p. 79) associará esta lembrança com uma possível homossexualidade de Da Vinci, ou seja, há, segundo ele, uma relação entre a recordação da infância e a sexualidade de Leonardo, ou o que ele chama de uma análise “do ponto de vista de um psicanalista”. De acordo com Freud (1980, p. 79), “a tradução (da lembrança) nos revelará então um conteúdo erótico. A cauda, *coda*, é um dos símbolos mais familiares e substitui expressões referentes ao órgão masculino[...]”. Assim, a passagem em que diz que a cauda de um abutre tocou os lábios de Leonardo corresponderá, para Freud, à idéia de *fellatio*. Na explicação freudiana, *fellatio* é “um ato no qual o pênis é introduzido na boca da pessoa envolvida” (FREUD, 1980, p. 80). Em segundo lugar, Freud mostrará que os egípcios “faziam do abutre um símbolo da maternidade, por acreditarem que todos os abutres eram fêmeas e fecundadas pelo vento” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 139). Isso foi tomado pelos padres – que conheciam a lenda – para uma possível explicação da virgindade da Mãe de Deus e, talvez, Leonardo tenha se defrontado com a fábula

³⁰ FREUD em *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* (1980, p. 59) sugere que: “o pesquisador que nele existia nunca libertou totalmente o artista durante todo o curso de seu desenvolvimento, limitando-o muitas vezes e talvez, mesmo chegando a eliminá-lo”. E seguindo ainda diz: “Nos últimos momentos de sua vida, segundos palavras que lhe atribui Vasari, acusou-se de haver ofendido Deus e os homens, não cumprindo o seu dever para com a arte.”

egípcia. Ora, dizer que todos os abutres são fêmeas e fecundadas pelo vento vai ao encontro da infância de Leonardo, pois ele foi filho de uma mulher que não tinha marido e o pai só apareceu em sua vida quando ele já estava com cinco anos de idade. Se em seus primeiros quatro anos não teve a figura do pai presente, talvez então, por consequência, acreditou que fora fecundado unicamente por uma mulher, da mesma forma que os abutres...

Na opinião de Merleau-Ponty, a interpretação psicanalítica triunfará apenas no papel, pois não deixa lacunas abertas para possíveis contraprovas. Assim, a psicanálise exclui casos diferenciais por reduzir toda análise à sexualidade. Sem dúvida que a sexualidade é um dos aspectos mais importantes do comportamento humano, entretanto, há outros também a serem levados em consideração na análise.

Tão importante quanto o esclarecimento merleau-pontyano da importância da análise psicanalítica freudiana, é dizer também que elas, por certo, não foram, de modo geral, bem aceitas. “A tentativa de Freud, diz Merleau-Ponty (1942, p. 139), de decifrar o enigma a partir do que se sabe sobre a significação do vôo das aves, sobre os fantasmas de *fellatio* e sua relação com o período de aleitamento, certamente levantará protestos”. Em um livro sobre a arte de Leonardo da Vinci, Kenneth Clark (2003, p. 51) confirma isso:

Suas conclusões [de Freud] foram rejeitadas com horror pela maioria dos estudiosos de Leonardo, e não há dúvida de que os processos de uma mente poderosa e complexa não podem ser deduzidos de uma simples frase nem explicados por um único sistema de psicologia. [...] No entanto, ele nos ajuda a conceber o caráter de Leonardo com sua insistência sobre sua anormalidade. Devemos ter isto em mente ao examinar superficialmente suas primeiras obras. Depois, não esqueceremos isso facilmente.

Um dos que se opuseram à interpretação freudiana foi o escritor André Malraux. Afirma ele que não há um abutre pintado por Leonardo no referido quadro. E segue dizendo que a imagem sugerida por Freud de um abutre é muito mais percebida pela cor do que pelo desenho, ou seja, para conseguirmos ver o manto na forma de um animal teremos de contornar o manto de forma meio forçada, pois o abutre está meio torcido, de lado. Observe o contorno proposto por Malraux no quadro *Santa Ana, a virgem e a criança*³¹:

³¹ Segundo Malraux, para que possamos ver a possível imagem do abutre o nosso olhar tem que ser “lateral”, pois o animal está pintado de lado.



FOTO 6: André malraux, *Santa Ana, a virgem e a criança*, [19--], (adaptação).
 FONTE: MALRAUX. André. *As vozes do silêncio*. Lisboa: Ed.Livros do Brasil, [19--], v. 2, p. 177.

Malraux afirma também que Leonardo pintou muitas roupagens e não há outro desenho semelhante do abutre em seus quadros. De qualquer forma, diz ele, é “uma admirável criação, com ou sem abutre” (MALRAUX, v. 2, p. 155)³². Malraux rejeita a análise psicanalítica feita por Freud; Merleau-Ponty, no entanto, admitirá que ela suscita algumas questões relevantes.

Freud, ao menos, nos mostrará que há uma relação entre o nascimento da obra e o passado do artista. Em todo caso, frisa Merleau-Ponty (1942, p. 142): “se o objeto da psicanálise é descrever essa troca entre o futuro e o passado, e mostrar de que maneira cada vida sonha a partir de enigmas cujo sentido final não está inscrito de antemão em parte alguma, não se deve exigir dela o rigor indutivo”. Dessa maneira, importa-nos investigar o que Leonardo fez com essa lembrança de infância.

Acima de tudo, ao sabor de Merleau-Ponty (1942, p. 142), Leonardo tentava adaptar-se ao “movimento circular de [sua] vida”, ou seja, “estava envolto em uma ‘retomada criativa’ dele mesmo, sempre fiel a ele mesmo”. Se, de fato, a vida corre em sentido circular de maneira que, constantemente, nos confrontamos com situações do nosso passado, não é surpreendente verificarmos então que profissionais escolhem suas profissões

³² As indicações do livro de André Malraux são seguidas do volume correspondente à citação e da página respectiva. Não coloquei a data, pois a mesma não está impressa em nenhum dos dois volumes da obra *As vozes do silêncio*. Nas referências, o critério foi colocar [19--] por desconhecer a década da publicação. Contudo, deve ter sido antes da publicação de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* em 1952.

para, de alguma forma, buscar respostas ou solucionar questões mal-resolvidas em alguma fase anterior de suas vidas? É nesse sentido que podemos encontrar, por exemplo, médicos que se sentiram impotentes diante de alguma morte de um ente querido ocorrida em alguma época de suas vidas e, por causa disso, “buscaram na medicina”³³ uma maneira de não se sentirem mais culpados e, talvez, impedir que outro membro da família morra. De toda sorte, cada vida traz seus mistérios e símbolos e, portanto, cada um lida diferentemente com seus dilemas.

Com forte razão, Freud parte da recordação que Leonardo anotara em um de seus escritos. É claro que Merleau-Ponty não adotará o determinismo proposto por Freud, entretanto, aceita, em parte, à análise freudiana ao acreditar que a intuição psicanalítica pode, ao menos, trazer à luz os enigmas encontrados no Leonardo criança. Assim, mesmo que a psicanálise não possa descobrir de onde procede a criação artística, pode nos mostrar, por exemplo, a semelhança (ou uma explicação) entre a imagem do abutre encontrado na pintura e a recordação infantil de Leonardo.

Cumprido compreender, enfim, juntamente com Merleau-Ponty, que Leonardo, de alguma forma, estava sempre em voltas com seu enigma íntimo e que, portanto, a partir dele, criava e pesquisava. Não é o que ele foi ou é, mas o que ele fez com sua vida. Em suma: Leonardo fez da criação um ato de liberdade. De onde se segue que a liberdade não é uma escolha a partir do nada, mas a retomada criativa de nós mesmos, de nossa história. Logo, não há liberdade absoluta. É essa retomada criativa que a experiência clínica na psicanálise nos ensina.

Na *Fenomenologia da percepção* Merleau-Ponty (1945, p. 610) fala sobre esta liberdade: “a escolha que fazemos da nossa vida sempre tem lugar sobre a base de um certo dado. Minha liberdade pode desviar minha vida de sua direção espontânea, mas por uma série de deslizamentos, primeiramente esposando-a, e não por uma criação absoluta”; e ainda: “assumindo um presente, retomo e transformo meu passado, mudo seu sentido, libero-me dele, desembaraço-me dele. Mas só o faço envolvendo-me alhures”. Estou misturado com o mundo e com os outros. Trago sempre meu passado ao presente. Por isso minha liberdade, como a do artista, não é absoluta. É nessa retomada do passado que o ato

³³ Esta busca, em muitos casos, não é feita de forma consciente. A dor de ter perdido alguém [morte] fez com que se direcionasse para algo que abrandasse essa dor; de não ter mais de passar por situações semelhantes, ou quem sabe, impedir que alguém próximo morra.

criativo torna-se um ato de liberdade. Isto é o que quer dizer Merleau-Ponty (1952, p. 90) quando afirma que o pintor possui o “poder de esquecer suas origens e de dar ao passado, não uma sobrevida, que é a forma hipócrita do esquecimento, mas sim uma nova vida, que é a forma nobre da memória”. Evidentemente, as características particulares do pintor – amores, temores, angústias, dramas – estarão co-presentes no momento da criação. Assim entendida, a vida do artista abre-se em sua obra.

“A arte diz o indizível; exprime o inexprimível; traduz o intraduzível” (LEONARDO apud CARVALHO, [19--], p. 31). Somente um artista dotado de grande talento e sensibilidade como Leonardo da Vinci poderia ter afirmado isso. No entanto, tanto Valéry quanto Freud analisaram as obras de Leonardo e teceram comentários sobre sua vida. Uma vida que foi, segundo a visão de grande número de pessoas, a maior dentre todos os homens. Analisar sua obra ou sua vida é uma possibilidade de depreciá-los. Talvez deveríamos seguir a sugestão de Gombrich (1999, p. 298), quando afirmou: “não há como explicar a existência do gênio. É preferível apreciá-lo”.

1.3 André Malraux sobre o estilo e o gênio

Tão importante quanto saber que o artista é a liberdade a partir da história e do mundo, é também compreender que ele constrói um estilo ao longo do seu percurso. Merleau-Ponty esclarece que a liberdade está diretamente relacionada com a maneira de o artista lidar com os dados da sua vida; de não repetir o passado em absoluto, mas retomá-lo constantemente e, desse modo, dar-lhe uma nova vida. Talvez dizendo algo que ainda não foi dito; talvez dizendo de maneira diferente. Foi dentro desta perspectiva que falamos de Cézanne e Leonardo da Vinci. Ambos criaram novas formas de arte ao lidarem com as circunstâncias da vida. Hoje, a humanidade os considera geniais. Cézanne, por exemplo, de posse de uma situação física e psicológica singular, pintou e deu um sentido à sua existência. Mesmo sendo desprezado pelo público, pela crítica e pela família não desistiu do seu projeto. Considerava sua arte como uma aproximação daquilo que buscava: sobretudo “pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 128). Por estar demasiadamente voltado a pintar a natureza em sua origem, não se deu conta de que um estilo era construído. Vimos que a

obra traz traços da vida do criador. É por isso que a doença – sua esquizoidia – aparecia nos quadros. Aparecia não porque era um desejo seu, mas sim porque fazia parte de seus vividos, de seu corpo. Ao falar de Cézanne, Merleau-Ponty (1942, p. 136) diz que “é certo que a vida não *explica* a obra, mas é certo também que elas se comunicam. A verdade é que *essa obra por fazer exigia essa vida*”³⁴. Em última instância, trata-se de dizer que foi a partir da sua vida, da sua história, que se desenvolveu uma forma única e singular de se expressar, um “esquema interior”³⁵, um estilo. Já que estamos investigando a teoria merleau-pontyana acerca do artista, cumpre-nos estudar agora – por consequência - o que Merleau-Ponty entende por estilo e gênio. Para tal intento, ele recorre à obra *As vozes do silêncio* do escritor André Malraux, tendo este como seu principal interlocutor.

De um modo breve, segundo Merleau-Ponty, o artista é um homem sempre em serviço, que retoma todos os dias sua tarefa de expressar o visível. Trabalho angustiante, pois é impossível expressá-lo absolutamente: há sempre algo mais a ser dito. É como se a obra criada abrisse espaço para a construção de uma nova obra. Dizendo por outras palavras, há algo sempre que escapa, que não se deixa apanhar, que foge da expressão, e por conta disso uma nova obra precisa ser feita para dizer o que não foi dito na anterior. Obviamente que esta nova obra criada também abre espaço para uma outra, e esta para uma outra... ou seja, é um processo *ad infinitum*. Isso porque “a verdade” que o pintor quer alcançar está mais além (ou mais aquém) do que aquilo que se mostra ou que se deixa objetivar.

Um outro aspecto importante apontado pelo filósofo é que, se acaso formos verificar a vida ordinária do pintor, certamente iremos nos decepcionar, pois veremos um homem com as mesmas interrogações que um outro ser humano comum³⁶. André Malraux, ao contrário, crê na genialidade do pintor. Em seu livro *As vozes do silêncio*, faz uma distinção entre Cézanne-pintor e Cézanne-homem. Segundo ele, o pintor era genial e o homem, medíocre. Foi dentro desta perspectiva que comentou: “das cartas de Cézanne não resta senão a lembrança do homem que não teria pintado os seus quadros” (MALRAUX, v. 2, p. 81). É claro que Merleau-Ponty não concorda com esta forma de pensar acerca do artista.

³⁴ Grifo de Merleau-Ponty.

³⁵ Termo usado por Malraux como sinônimo de estilo.

³⁶ Malraux chama este homem comum de “não-artista”.

Contudo, não refuta inteiramente a análise de Malraux. É mister, então, retomar a discussão que o filósofo tece em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* para que possamos compreender até que ponto ele aceita as teses de Malraux e em quais acredita que Malraux fracassa.

De acordo com Malraux, o estilo pode ser individual ou coletivo. São exemplos de estilos coletivos: o mosaico bizantino, a arquitetura romana e a música francesa do século XVII. O escritor diz que o artista escuta sua própria voz (estilo) após um longo período. Significa dizer que é através dos tempos - geralmente após sua morte - que a linguagem de um artista adquire significado e importância perante a história da arte. Ou seja, o exercício da pintura cria um estilo no qual o pintor só se dá conta depois. Na verdade, é a história da arte - através dos museus - que descobre o estilo de um artista e dita o de uma época³⁷.

Merleau-Ponty mostra que Malraux, assim como o público em geral, não se situa devidamente na operação do estilo, pois, observa-a apenas do exterior. Segundo Malraux, estilo pode ser: i - “o meio de recriar o mundo segundo os valores do homem que o descobre”; ii - “a expressão de uma significação atribuída ao mundo, chamamento, e não consequência de uma visão”; iii - “redução a uma frágil perspectiva humana do mundo eterno que nos arrasta numa derivada de astros conforme um ritmo misterioso” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 83-4). Na visão merleau-pontyana o pintor não percebe que um estilo está sendo construído (ou não é orgulhoso a ponto de parar seu trabalho para prestar atenção em “fórmulas”). Ou seja, por estar muito ocupado em de pintar suas relações com o mundo não se atém ao que seja estilo, nem à “antítese do homem e do mundo”, nem à “representação”, tampouco à “significação” e ao “absurdo” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 84). O estilo nasce “à revelia”, quando o pintor se propõe a exprimir o mundo empregando o seu corpo. Se há alguma anomalia, falha ou virtude em seu caráter e em seu corpo, certamente que estas singularidades aparecerão, de alguma forma, na obra. A partir disso podemos dizer como o estilo é construído: ele surge ao longo do trabalho do pintor quando ele mantém relações (imbricação) com o mundo.

Para começarmos a entender melhor esse processo, observemos um artista no momento de criação: de posse de uma tela em branco, há uma expectativa de que algo novo

³⁷ Sobre a questão da história da arte e museus trataremos mais especificamente no próximo capítulo.

possa aparecer. Esperamos que o primeiro traço de tinta rasgue o espaço da tela criando, a partir disso, um novo visível. James Brooks (apud ANDRÉS, 1966, p. 57) disse: “a superfície do quadro tem sido sempre o ponto de encontro daquilo que o pintor conhece, com o desconhecido que ali aparece pela primeira vez”. Todo o corpo do pintor³⁸, ou seja, o lugar onde se dá a condensação de todos os seus vividos, de todas as suas experiências, sejam elas de frustração, alegria, angústia, ansiedade, medo, estão co-presentes no momento da criação e ele não tem como se separar delas. Estes sentimentos “emergem do seu passado”³⁹, co-habitam seu ser e intercomunicam-se com o mundo que, por sua vez, clama por expressão. É dentro desta perspectiva que Dufrenne (1981, p. 57) diz: “talvez o artista não seja sensível a essa necessidade que o mundo tem dele para se verificar; então ele mesmo se procura, procura seu estilo sem saber que ele mesmo é procurado; crê realizar-se enquanto realiza o mundo”.

A primeira vista parece que sou eu quem decide pintar um quadro. Quando me descendo é que me comunico com o mundo e “sinto” que o mundo quer ser pintado de determinada forma. É um eu que deixa de ser ele mesmo para entrelaçar-se com o corpo das coisas. Merleau-Ponty (1952, 82), dialogando com Malraux, observa que “o que o pintor põe no quadro não é o si-mesmo imediato, o próprio matizar do sentir, mas seu estilo, e tem de conquista-lo não só em suas próprias tentativas como também na pintura dos outros e no mundo”. Não tenho acesso a tudo que transcorre num determinado instante que o ‘mundo da vida’ faz emergir; não obstante, sou eu quem está pintando – tenho meu estilo (que adquiro ao longo do tempo) - e uso meus conhecimentos e vontades, e como sou um ser intersubjetivo, pois me comunico com “outros”, então ao mesmo tempo em que pinto é o mundo que o faz através de mim. Por isso é que a doença de Cézanne aparecia em suas obras. Aparecia não porque ele queria e sim porque fazia parte de seus vividos.

O pintor é alguém “descentrado”, pois se entrelaça com o corpo das coisas. Não há mais um modelo exterior e sim uma percepção do mundo. Há, no momento da criação, um “intercâmbio com o mundo” em que o artista sente um apelo das coisas querendo se manifestar. Por isso o artista tem que “se abrir” ao mundo; e imbricando-se com ele,

³⁸ No último capítulo trabalharemos mais profundamente a questão corporal do artista.

³⁹ Na verdade, todas as experiências de alguém já estão impregnadas em seu corpo, ou seja, todos os seus vividos ficam retidos. A todo momento estão se atualizando e, por isso, não temos como separar passado, presente e futuro.

habitando-o, interpretando-o o traduz em forma de criação, seja ele quadro, escultura, música ou qualquer outra forma de expressão. Numa frase: “[...] a interrogação da pintura visa, em todo caso, essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 21).

Não há um saber que carregamos e que amarra nossas essências, mas se faz arte a partir do “mundo da vida”: que é essa aderência impessoal das coisas e de nossas vivências à nossa atualidade de coexistência com os outros. Essa aderência estará co-presente no momento da criação, todavia, não é algo já elaborado, isto é, não há uma verdade absoluta que comanda minhas mãos e me faz criar, mas a arte surge quando me descubro para o desconhecido. Em outras palavras, eu crio quando me jogo para o Ser selvagem da minha existência. Selvagem, pois, é desconhecido, é algo que está se transformando continuamente e não permite “ser domado”.

O pintor não é alguém que tem plena liberdade⁴⁰ para criar, pois seu olhar está sempre contaminado com seu passado e com o corpo das coisas. Dito de modo breve, a obra tem a ver com uma criação a partir do pintor. Certamente que quando dizemos “pintor” estamos nos reportando a alguém que tem uma história de vida, que tem particularidades, que tem relações com o mundo. Logo, quando ele pinta empregando o seu corpo já está implícito, neste ato, a co-habitação de todas essas peculiaridades. Assim, ele não tem como se separar delas, mas é através delas que ele se recria e exprime um jeito particular de existir.

Toda essa discussão tem mais a ver com o artista moderno que com os clássicos. Cézanne, por exemplo, abandonava um quadro no momento em que este não mais o interrogava. Sua atenção estava centrada na tentativa de resgatar o olhar da percepção livre. É “esse olhar pré-humano [que] é o emblema do olhar do pintor” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 22). Da mesma maneira que o mundo apresenta-se inacabado e em fluxo, o olhar dele também é “um nascimento continuado” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 22). Por isso é uma busca incessante.

A partir dos impressionistas, os artistas começam a se preocupar mais com o processo criativo do que com a obra final. De onde se segue que, para os modernos, “a

⁴⁰ O artista não tem liberdade absoluta, pois há um passado que atravessa a sua vida. Dizemos que ele tem liberdade para dar um novo sentido em sua existência a partir dos dados de sua vida atual (aqui estão entrelaçados tanto o passado retido, quanto o presente e o futuro em vias de formação e que já aponta certa direção).

percepção já estiliza” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 84).. Segundo Merleau-Ponty (1952, P. 89):

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. Um dia, a vida se esquiva, o corpo se subtrai; outras vezes, e mais tristemente, é a pergunta espalhada pelo espetáculo do mundo que cessa de se pronunciar.

Por estarem mais envolvidos em resgatar o processo criativo, Malraux diz que os modernos pintam suas subjetividades. “Já não há, diz ele, senão um tema na pintura: o próprio pintor” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 80, 81); dizendo por outras palavras: “Uma vez que a pintura já não se destina à fé ou à beleza, ela se destina ao indivíduo, é a ‘anexação do mundo pelo indivíduo’”. É neste ponto que Merleau-Ponty (1952, p. 82) rompe com Malraux, pois, ao contrário dele, acredita que:

A pintura moderna coloca um emblema muito diferente daquele da volta ao indivíduo: 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.

De acordo com Malraux, quando não precisam mais representar a Natureza ou imitar Deus, o pintor exprime a sua subjetividade. Ele diz que “a arte do fim do século XIX tornou-se para nós a própria arte do individualismo[...].” (MALRAUX, v. 2, 33). Não apenas isso, “o artista [moderno] será pois ‘da família do ambicioso, do drogado’, condenado como eles ao prazer renitente de si mesmo, ao prazer do demônio, ou seja, de tudo o que, no homem, destrói o homem...” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 81). Merleau-Ponty, entretanto, mostra que o pintor moderno já não está mais à serviço do belo, dos valores “sagrados” ou de padrões estéticos. Como ele rompeu com essa forma de pintar, de expressar-se, então já não interessa mais pintar um mundo dominado, um mundo “seguro de si” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 80), mas exprimir o próprio real, o “Todo indivisível” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 130).

A questão, entretanto, a que devemos nos ater é: os pintores - sejam clássicos ou modernos – trabalham e fazem “suas esteiras” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 82), ou seja,

constroem um estilo, uma linguagem. Os modernos, como estão mais interessados no processo, naquilo que está aquém ou além do que se mostra, já não se contentam em expressar um mundo dominado e inventado. Por isso seu estilo não pode mais ser o de uma escola ou de uma linguagem universal: é, acima de tudo uma marca pessoal, uma maneira de ser. Sua percepção lhe permite dar “existência visível o que a visão profana crê invisível” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 20). Nem mesmo se pode dizer, como fez Malraux, que o pintor moderno pinta somente a partir de si, mas se faz arte a partir da relação com o mundo. Antes de tudo, o que mais interessa é o olhar continuado, pré-reflexivo. Para Merleau-Ponty (1952, p. 85, 84), a obra moderna não é feita num “laboratório íntimo” longe das coisas, “cuja chave só o pintor e mais ninguém possuiria”, tampouco é uma identidade subjetiva do pintor como crê Malraux, mas ela nasce de uma imbricação com o mundo, de uma “certa relação com o ser”, ou seja, o que o artista pinta é mais um emblema de “habitar o mundo, de tratá-lo, de interpretá-lo”. Nas palavras de Merleau-Ponty (1952, P. 85): “o estilo é em cada pintor o sistema de equivalências que ele se constitui para essa obra de manifestação, o índice universal da ‘deformação coerente’ pela qual concentra o sentido ainda esparso em sua percepção e o faz existir expressamente”.

Esse “sistema de equivalências” é a capacidade que o artista tem de exprimir certas torções, ou certas “deformações coerentes” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 85). Ou seja, ele exprime aquilo que percebe. Ao encontrar o “motivo” - através de uma linguagem própria - o pintor começa por fazer emergir “certas concavidades, certas fissuras, figuras e fundos, um alto e um baixo, uma norma e um desvio, assim que certos elementos do mundo assumem valor de dimensões” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 85) às quais permitem serem expressos. Desse modo, não importa mais se um quadro seja feio ou belo, acabado ou com apenas alguns traços desenhados, mas o que faz com que o pintor se expresse são os problemas que não consegue solucionar, são os silêncios que não podem ser ditos, é o próprio movimento das coisas que atingem seu olhar. Parafraseando Malraux (v. 2, p. 101): se perguntássemos a um pintor: Por que pinta dessa maneira? A única resposta que acha justa é: Porque assim é que está bem. Sua arte é sempre uma tentativa de exprimir aquilo que não pode ser expresso absolutamente, por isso é um trabalho que sempre tem de ser recommçado.

Muitos artistas construíram um estilo. Criaram obras que hoje são dignas de admiração e deleite. Em se tratado de arte, o que torna um artista um ser excepcional? Por que alguns são tidos como gênios? O que faz, por exemplo, um “Vermmer” ter uma linguagem própria, tornando-se, por isso, uma pintura significativa perante a história da arte? Para Merleau-Ponty (1952, p. 92),

O que faz para nós um *Vermmer* – Malraux mostra-o perfeitamente - não é o fato de essa tela pintada ter saído um dia das mãos do homem Vermmer, é o fato de o quadro observar o sistema de equivalências segundo o qual um dos seus elementos, como cem ponteiros em cem mostradores, marca o mesmo desvio, é o fato de falar a língua Vermmer.



FOTO 7: Johannes Vermmer, *Moça com brinco de pérola*, 1665.

FONTE: Disponível em: <<http://cinemusiques.blogspot.com/2006/10/girl-with-pearl-earring.html>>. Acesso em 20 fev. 2008.

A história da pintura, ao identificar a linguagem de um pintor ou de uma escola, transforma os pintores em super-artistas. Coloca-os lado a lado e os compara. Ademais, diz Merleau-Ponty (1952, p. 92): só há fraternidade dos pintores na morte, nos museus. Em vida, cada um está por demais ocupado em resolver seus enigmas; a maioria nem sequer foi reconhecido ou admirado em sua época. Van Gogh (1977, p. 82) chegou a desabafar a seu

irmão Theo: “não posso fazer nada se meus quadros não vendem. Contudo, dia virá em que veremos que eles valem mais que o preço que nos custaram em cores e minha vida, afinal bem pobre”. Ele conseguiu vender apenas um quadro em vida e hoje suas obras estão entre as mais disputadas nos grandes leilões. Se seus contemporâneos o consideravam um louco nós, hoje, o consideramos um gênio.

Se o esforço de Merleau-Ponty vai no sentido de afirmar que o artista é um homem em serviço, que não há “super-homens”, que todos os dias ele retoma seu trabalho como todos os outros homens, que luta desesperadamente para exprimir o que precisa, que tem fraquezas, decepções, paixões e desejos, então não tem mais porque se considerar os pintores como super-humanos. Frisa ele:

Só admiramos devidamente depois de compreender que não há super-homens, algum homem que não tenha de viver uma vida de homem, e que o segredo [...] do escritor e do pintor não se encontra em algum além de sua vida empírica, e sim tão mesclado em suas medíocres experiências, tão pudicamente confundido com a sua percepção do mundo, que seria impossível encontrá-lo à parte, frente à frente. (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 89)

A partir de sua história humana, o artista reconstrói suas possibilidades (o que faz dele um homem livre). Nessas reconstruções – que é a obra – exprimi-se um modo de reconstruir um estilo, que é a participação do artista em seu tempo.

Em suma: as pessoas esquecem do feito do artista, que é a obra, para olhar apenas uma capacidade genial que ele “adquiriu” através dos tempos. Sem dúvida a história da arte já consagrou alguns deles como geniais, no entanto, o espectador esquece de olhar a obra, de retomá-la e de aprender com ela. É por isso que terminamos este capítulo com a frase de Merleau-Ponty (1942, p. 134): “o artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais ‘humanos’ dos homens o espetáculo de que fazem parte sem vê-lo”.

2 MERLEAU-PONTY ACERCA DA HISTÓRIA DA PINTURA: natureza e tradição

*A pintura inteira apresenta-se portanto
como um esforço abortado para dizer algo que permanece sempre por dizer.*
(Merleau-Ponty, *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*)

Cada nova obra de arte retoma uma tradição e caminha no sentido de responder as questões do seu tempo. Não apenas isso: ao trabalhar os problemas que o presente lhe coloca, o artista resgata um passado de cultura - tanto das obras anteriores do próprio artista quanto das obras em geral - e aponta um futuro de obras a serem feitas. “Ao ‘trabalhar’ um dos seus problemas prediletos, ainda que o do veludo e da lã, o verdadeiro pintor subverte sem o saber os dados de todos os outros” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 45). A rigor, ele não apenas retoma uma tradição como também instaura uma outra: “abre o tempo e a história, funda novamente seu campo de trabalho [...] resgata o passado ao criar o porvir” (CHAUÍ, 2002, p. 190).

Na reflexão de Merleau-Ponty, “a idéia de uma pintura universal, de uma totalização na pintura, de uma pintura inteiramente realizada, é desprovida de sentido” (1960, p. 45). Isto porque uma forma de expressão nunca é inteiramente fundada, ou seja, ela não pode ter a pretensão de ser ou dizer tudo.

De modo geral, o filósofo não crê num progresso em que as obras do passado sejam inferiores as do presente, pois se assim fosse, os problemas inaugurados pela primeira pintura - e retomados por todos os artistas - se resolveriam por acumulação de conhecimento. A cada dia o pintor terá de recomeçar seu trabalho como se fosse pela primeira vez. Não há progresso por acumulação. É por isso que ele esclarece: “nem em pintura nem alhures podemos estabelecer uma hierarquia das civilizações ou falar de progresso, não é que algum destino nos retenha atrás, é antes que em certo sentido, a primeira das pinturas ia até o fundo do futuro” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 46). Isto porque enquanto existir mundo a tarefa do pintor nunca estará finalizada. “O artista [...]

não se contenta em ser um animal cultivado”, não apenas isso, “ele assume a cultura desde o seu começo e funda-a novamente, fala como o primeiro homem falou e pinta como se jamais houvessem pintado” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 134). Sua tarefa resume-se em retomar na cultura a expressividade da natureza.

Da mesma forma que a linguagem exprime tanto pelo que está nas palavras quanto pelo que está no intervalo delas, tanto pelo que escreve, como pelas palavras que rejeitou colocar no texto, o pintor pinta tanto pelas cores, linhas e formas que imprime na tela, quanto pelos espaços em branco que deixa de pintar. Ademais: “para que uma coisa seja dita, é preciso que jamais seja dita absolutamente” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 59). De modo geral, a linguagem comporta lacunas, silêncios, vazios.

O pintor tenta fazer ver o vazio que se instaura entre os visíveis. Por conseqüência dizemos que a pintura, da mesma forma que um romance, é uma linguagem, a saber, tática, muda, silenciosa. “A pintura não é uma linguagem visual que designaria diretamente as coisas que as palavras denominariam. Muito pelo contrário, a pintura é uma linguagem porque logra indiretamente, tacitamente, uma significação” (LACOSTE, 1986, p. 106).

Nesse particular, Merleau-Ponty discorda de Sartre. Para este, enquanto a linguagem tem significado, as cores e formas não o tem. “As notas, as cores, as formas – diz ele - não são signos, não remete a nada que lhes seja exterior” (SARTRE, 1989, p. 10), porém, admite também que a idéia de uma cor pura, por exemplo, é uma “abstração”. Há que compreender a diferença fundamental entre a arte da pintura e a da escrita: “uma coisa é trabalhar com sons e cores, outra é expressar-se com palavras” (SARTRE, 1989, p. 10). As cores, os sons e as formas existem por si mesmos; são coisas. Segundo ele,

O pintor não deseja traçar signos sobre a tela, quer criar alguma coisa; e se aproxima o vermelho do amarelo e do verde, não há razão alguma para que o conjunto possua um significado definível, isto é, para que remeta especificamente a algum outro objeto. (SARTRE, 1989, p. 11)

O sentido das cores e das formas - no caso da pintura – refere-se a elas próprias. Logo, a pintura não pode ter significado, não nos remete a algo além dela mesma.

Merleau-Ponty discorda do ponto de vista, pois para ele, diferentemente de Sartre, a pintura já é uma linguagem⁴¹. As cores e formas referem-se umas as outras. Estas tem significado por diferenciação, como no caso da linguagem verbal. Elas não existem por si, mas o sentido se dá na relação, no intervalo.

Artistas criam e com isso mostram aos “mais humanos dos homens o espetáculo de que fazem parte sem vê-lo” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 134). Resulta daí, então, investigarmos a história da arte por acreditar que ela é, nela mesma, uma história da superação pela criação.

Merleau-Ponty encontra em Malraux uma maneira de dialogar acerca da história da arte. Mais precisamente:

Contra Malraux, que só encontra a unidade da pintura no Museu onde estão reunidas pela primeira vez obras dispersas por toda a terra, em civilizações e cultos estranhos, Merleau-Ponty quer restabelecer a unidade viva da pintura, não a partir de um objeto que seria permanente (a natureza) e que os pintores se contentariam em imitar, mas a partir de uma tarefa que, de certo modo, permanece eterna: restituir o encontro do olhar com as coisas que o solicitam. (LACOSTE, 1986, p. 105)

Ou seja, a problemática de Merleau-Ponty vai de encontro a Malraux: enquanto o escritor quer mostrar as diferenças entre os pintores clássicos e modernos, o filósofo quer ir além, mostrar também em quais aspectos eles se aproximam. Afinal, diz ele, “pode-se negar que, ao pintar tal fragmento de quadro, aquele pintor clássico tenha já inventado o próprio gesto deste moderno?” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 91).

2.1 Merleau-Ponty leitor de Malraux

Essencialmente presente em todas as culturas, a arte delineia no mundo o estilo de uma civilização, o projeto de uma arquitetura humana. Desde as primeiras pinturas expressas nas paredes das cavernas de Altamira e Lascaux, onde homens pegavam um pouco de terra colorida com as mãos e com elas delineavam toscamente a forma de um animal, até as obras abstratas contemporâneas que observamos em exposições, a arte mostra que, se ela aparece é porque há homens que a produziram.

⁴¹ Essa compreensão da pintura como uma linguagem será mais aprofundada no próximo capítulo, mais especificamente no item 3.2 (A natureza primordial como linguagem: corpo expressivo e criação).

Com forte razão, Merleau-Ponty (1952, p. 102) enuncia que “o campo das significações picturais está aberto desde que surgiu um homem no mundo”. Não sabemos, ao certo, se as pinturas de Lascaux, por exemplo, foram criadas para que nós possamos, no momento presente, ter acesso à cultura do passado. Talvez nunca saibamos disso. Contudo, podemos compreender, hoje, ao menos, como os animais foram vistos no passado por aqueles homens e de que maneira se expressavam. Merleau-Ponty não parece estar tão interessado na arte rupestre, apesar de citá-la algumas vezes. Ao contrário: ele recorre à história da arte recente, notadamente, à história da pintura, “por encontrar nela, além de obras expressivas, uma reflexão original na expressividade característica da obra pictórica e da cultura de um modo geral” (MÜLLER, 2001, p. 222). Não podemos negar, todavia, haver uma expressividade nas pinturas feitas nas cavernas, entretanto, nunca vamos saber de fato se seus autores refletiam acerca do fenômeno da expressão. É nesse sentido que Merleau-Ponty recorrerá à arte dos pintores do final do século XIX, pois além de eles compreenderem “a natureza expressiva da pintura, [...] fizeram da expressão um objetivo em arte” (MÜLLER, 2001, p. 223).

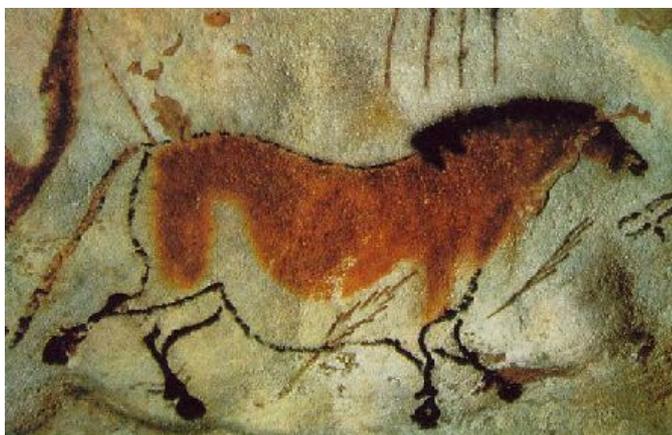


FOTO 8: Detalhe de Pintura em Caverna – Lascaux, França – *Cavalo*, 15000 –10000 a.C..
FONTE: GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC editora, 1999, p. 41.

A questão, entretanto, a saber, é: de acordo com as épocas, como os pintores conseguiram expressar a sua cultura de maneira eficaz e de que forma conseguiram resolver os problemas da pintura, como, por exemplo, representar a terceira dimensão?

Na antiguidade, segundo Malraux, as artes eram dedicadas aos deuses, ao sagrado, em homenagens aos grandes homens e às cidades. Pedia-se ao artista para criar uma

pintura, escultura, música ou poesia para cumprir uma função específica. Mais precisamente: o rei que encomendava uma música para o seu enlace matrimonial, o arcebispo que solicitava uma pintura para decorar o altar da sua catedral, o soberano que mandava fazer uma escultura em sua homenagem, não o faziam com a finalidade de criar uma obra de arte - muito menos uma obra-prima - mas para um determinado fim exclusivo. Desde que cumprisse a função de “prazer”, “glória” ou “salvação”, ela teria justificado a sua criação. Entrementes, hoje, retirados dos contextos culturais para os quais foram criados, estão alinhados em museus de todo o mundo e são objetos de deleite e admiração da crítica e do público, pois adquiriram o *status* de obras-primas.

Vemos, com Malraux, que na arte clássica há o desenvolvimento de várias técnicas importantes: a perspectiva, o claro-escuro e a composição piramidal. Técnicas que permitiam ao pintor conceber uma “representação dos objetos e dos homens em seu funcionamento natural” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 75). Assim, por exemplo, a perspectiva representava a mudança no modo de ver o mundo. Dessa forma, os pintores criaram uma maneira de representar os objetos em profundidade. O minucioso enquadrinhamento da tela que em proporções precisas e rigorosas, produz, para a cena retratada, um efeito de profundidade espacial. Nem mesmo se pode dizer que o pintor está pintando a realidade: ele não transporta mais para tela a “coexistência das coisas percebidas, a rivalidade delas diante de seu olhar”, mas encontra “um meio de arbitrar o seu conflito que gera a profundidade” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 79).



FOTO 9: Leonardo da Vinci, *A última ceia*, 1495.

FONTE: GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC editora, 1999, p. 299.

É nesse sentido que Merleau-Ponty (1969, p. 76) diz que os segredos e os procedimentos descobertos pelos pintores, que são transmitidos a outros, são conhecimentos aumentados a cada geração, que invocam um progresso na pintura “em direção a um mundo e a um homem acabados cujo funcionamento soberano cabe a ele igualar”. Essas técnicas desenvolvidas pelos pintores clássicos que tendiam à perfeita representação do mundo deveriam, no limite, atingir “a própria coisa, o próprio homem, nos quais não se imagina por um instante sequer que possa haver acaso ou incerteza” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 76). Procurava-se, por exemplo, a representação perfeita do aveludado do pêssego. Torna-se importante, aqui, para uma melhor compreensão do mundo da percepção espontânea, investigar essa maneira de representar o mundo inventada pelos clássicos.

Merleau-Ponty (1952, p. 78) assevera que representar em perspectiva, mais do que uma subserviência à natureza, é uma criação: a criação dos meios de arte; segundo ele, “a perspectiva é uma das maneiras inventadas pelo homem de projetar à sua frente o mundo percebido, e não o seu decalque”. Desse modo, a perspectiva mais que um “segredo técnico” para representar a realidade é “a invenção de um mundo dominado, possuído de parte a parte numa síntese instantânea da qual o olhar espontâneo nos dá, quando muito, o esboço ao tentar em vão manter juntas todas essas coisas que, individualmente, querem-no por inteiro” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 80).

Não apenas isso, as técnicas da perspectiva do Renascimento[...] encorajam a pintura a produzir livremente experiências de profundidade”, mas adverte: “elas só eram falsas quando queriam encerrar a investigação e a história da pintura, fundar uma pintura exata e infalível” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 29).

Quando o pintor clássico busca expressar as coisas em sua tela de maneira a apresentar ao público um “espetáculo irrecusável”, confia, diz Merleau-Ponty (1969, p. 76), “no aparelho de percepção considerado como meio natural de comunicação entre os homens”. Por conseqüência, a pintura clássica solicita apenas a contemplação do espectador. Nesse sentido, o filósofo adverte para o fato de que Malraux fala às vezes como se os “dados dos sentidos” dos homens nunca houvesse se modificado através dos séculos e que, não obstante, a pintura clássica se impusesse tão convincentemente quanto as coisas como algo acabado e elaborado.

De acordo com Merleau-Ponty (1949, p. 266), “a pintura clássica conta, antes de tudo, com os sentidos dos espectadores, sendo esses tidos como os mesmos em todos os

homens. Devia-se, pois, poder convencer o espectador, e ele não tinha nenhuma idéia da subjetividade da pintura”. Quando a pintura clássica interrompe o modo natural de ver, submete todas as visões livres a uma visão analítica. O pintor, dessa maneira, conseguiu dominar o fluxo de visões e, com isso, expressa uma única paisagem que se propõe ser eterna. Esses artifícios empregados para representar uma realidade fazem com que os sentidos dos espectadores observem a paisagem de certo ponto de vista, uma única visão dominada que, por prejuízo do mundo da percepção, suprime a vibração e a vida do movimento espontâneo dos acontecimentos. Evidentemente, cada homem é diferente de outro e, portanto, percebe o mundo ao seu redor de maneira distinta. Entretanto, Merleau-Ponty (1952, p. 77) certifica que:

os pintores clássicos eram pintores e nenhuma pintura clássica consistiu em simplesmente representar. Malraux indica que a concepção moderna da pintura – como expressão criadora – foi maior novidade para o público do que para os próprios pintores, que sempre a praticaram mesmo que não lhe fizeram a teoria.

Os clássicos tinham a percepção voltada para a cultura de sua época e queriam encontrar uma forma de, com os olhos fixos num “ponto de fuga”, em certa “linha do horizonte”, representar a natureza como uma “representação suficiente”. Ora, na concepção de Merleau-Ponty (1952, p. 78), a percepção livre olha que os “objetos escalonados em profundidade não possuem nenhuma ‘grandeza aparente’ definida”. Trata-se de uma “grandeza-à-distância”. Ao olhar para a lua no horizonte e uma moeda em minha mão, sei que a lua é maior que a moeda. Só sei disso porque aprendi algum dia. Mas a “grandeza da lua no horizonte não é mensurável por um certo número de alíquotas da moeda que tenho na mão” (MERLEAU-PONTY, 1952, p.78) . No entanto, se fixo o olhar na moeda que está na minha mão, ela parecerá para mim maior do que a lua. Em outras palavras: para um olhar “pré-humano” um inseto na ponta do nariz parece maior que a lua no escuro céu, pois o olhar da percepção livre não mensura os objetos com medidas exatas.

De onde se segue que a perspectiva encontra uma maneira de lidar com a rivalidade das coisas que disputam o meu olhar. É dentro dessa perspectiva que a pintura clássica constrói uma representação “em que cada coisa cessa de atrair sobre si toda a visão, faz concessão às outras e consente em ocupar no papel apenas o espaço que lhe é deixado por elas” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 79). Ela reproduz no desenho

os objetos segundo um único ponto de vista; é como se o olhar estivesse fixado num ponto imóvel: a paisagem cristaliza-se e imobiliza-se. A cena assim representada apresenta um ar de “decência e descrição”. Nesse caso, as coisas deixam de interpelar o espectador e ele já não é mais comprometido com elas. Embora os pintores clássicos tenham descoberto, segundo eles, a lei fundamental da representação da realidade, a profundidade continua sendo uma questão a ser trabalhada. Cada pintor deve, portanto, resolver este problema.

No fundo, alega Merleau-Ponty (1960, p. 29, 27), “os pintores sabiam por experiência que nenhuma das técnicas da perspectiva é uma solução exata”; eles já conseguiam ver que “jamais as coisas estão uma por trás da outra”. Sem dúvida, mundo não está a minha frente, mas está ao redor de mim. Eu estou aberto ao mundo e dele participo numa espécie de entrelaçamento com as coisas. Meu olhar, desse modo, não vê um mundo organizado e definido: vê a metamorfose das coisas que solicitam o meu olhar ao mesmo tempo em que meu olhar tenta apreendê-las. Neste fluxo em que não conseguimos distinguir nitidamente as coisas é que Cézanne queria pensar “por meio da pintura” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 33). “Se muitos pintores, a partir de Cézanne”, reflete Merleau-Ponty (2002, p. 14):

recusaram curvar-se à lei da perspectiva geométrica, é porque queriam recuperar e representar o próprio nascimento da paisagem diante de nossos olhos, é porque não se contentavam com um relatório analítico e queriam aproximar-se do estilo propriamente dito da experiência perceptiva.

Aqui começa o ponto central da discordância entre Merleau-Ponty e Malraux. O que consiste o cerne da questão é que Malraux define a pintura moderna como “uma volta ao sujeito – ao ‘monstro incomparável’- e a escondê-la numa vida secreta fora do mundo” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 77). As reflexões de Malraux sobre a pintura moderna sugerem uma regressão (ou talvez uma imobilização) em termos de arte, pois o único tema privilegiado pela pintura seria o próprio pintor. O pintor, em certo sentido, pintaria a si próprio ou somente as suas idéias e os seus sentimentos. Certamente que Merleau-ponty não concorda com tal tese. Segundo o filósofo, “não se pode [então] definir a pintura clássica pela representação da natureza ou pela referência a ‘nossos sentidos’, nem portanto a pintura moderna pela referência ao subjetivo” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 78). Ou seja, “não se deve abandonar o mundo visível às receitas clássicas, nem encerrar a pintura moderna no reduto do indivíduo, não se tem de

escolher entre o mundo e a arte, entre os ‘nossos sentidos’ e a pintura absoluta: estão todos entrelaçados” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 78). O pintor se expressa porque há algo que sempre lhe escapa quando pinta a expressividade da natureza. Sua percepção detecta, mas no processo de imprimir esta visão na tela, algo se perde. É a partir dessa perda, dessa ausência, desse negativo fecundo, que ele faz sua arte. Não apenas isso, para ele, pintar é uma maneira de pensar. Sua criação deixa sempre um impensado que o leva a conceber novas obras.

De acordo com Merleau-Ponty, Malraux não analisou profundamente os questionamentos “objetivistas” que a arte e a literatura modernas questionaram. Sob esse aspecto, afirma o filósofo: “se a pintura ‘objetiva é ela própria uma criação, já não há razões para conceber a pintura moderna, por querer ser ela criação, como uma passagem para o subjetivo, uma cerimônia em glória do indivíduo” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 80). Segue mostrando que esta interpretação parece duvidosa, pois, segundo a análise de Malraux, restaria somente o pintor como sujeito na pintura. Nesse tocante, afirma Merleau-Ponty (1952, p. 82):

a pintura moderna coloca um emblema muito diferente daquele da volta ao indivíduo: o problema de saber de que modo é possível comunicar-se sem o amparo de uma Natureza pré-estabelecida e à qual se abriam os sentidos de todos nós, de que modo estamos entranhados no universal pelo que temos de mais pessoal.

Ora, Merleau-Ponty (1952, p. 82) discorda do ponto de vista de Malraux, pois o que o pintor procura colocar no quadro não é mais o seu “eu-mesmo imediato, o próprio matizar do sentir”, mas seu estilo, sua linguagem pessoal. A questão não é mais construir um mundo dominado e inventado, mas aquilo que acredita ser verdadeiro. É a partir disso que podemos compreender que, para os modernos, a pintura não existe antes da pintura, não tem mais modelo exterior, mas que pintar é sinônimo de pensar. Contudo, ela também não é feita num “laboratório íntimo, cuja chave só o pintor e mais ninguém possuiria: olhando flores verdadeiras ou flores de papel, ele se reporta ao seu mundo, como se o princípio das equivalências pelas quais vai manifestá-lo estivesse desde sempre aí sepultado” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 85). É por isso que Renoir pôde pintar um riacho em *Lavadeiras* olhando o mar de Cassis. Ele pode pintar um riacho ao olhar o mar, pois ambos são feitos do mesmo tecido do mundo, são substâncias líquidas. As duas substâncias são equivalentes, intercomunicam-se.

De onde se segue que, “ao criar, o pintor não fica encerrado num laboratório íntimo, num fluxo só seu, mas realiza uma ligação do si e da cultura, do singular com o universal. O ato criador se faz num devir espontâneo em que exprime o público ao exprimir-se”. (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 104). Nesse sentido, o processo criativo torna-se mais importante que o próprio objeto acabado. É nesse processo de criação que conseguimos retomar a experiência perceptiva.



FOTO 10: Pierre-Auguste Renoir, *Lavadeiras*, 1912.

FONTE: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 60.

O artista está inserido num mundo do qual não pode isolar-se para expressar sua arte. Ele participa do mundo da cultura; é “contaminado” por ela. Assim ele realiza sua obra e responde aos “apelos” da sua época. Em outras palavras: ele é um ser intersubjetivo. Não é mais um super-homem ou alguém para divinizar. Ele habita e participa do mundo como todos os homens. Talvez, o que possa diferenciá-lo é o olhar aguçado e sensível que vê as coisas querendo nele se expressar.

Não obstante Merleau-Ponty ater-se insistentemente no processo criativo do pintor porque busca na visão deste o seu segredo para pensar a ontologia, dedica, correlativamente, especial atenção no trabalho da linguagem do escritor. A rigor, tanto o escritor quanto o pintor lidam com linguagens, porém com algumas diferenças.

2.2 Merleau-Ponty leitor de Sartre

É-nos cabível falar da arte da escrita como sendo “irmã” da pintura, pois ambas, durante séculos, na aventura da expressão criadora – e mesmo sem saberem de seu

parentesco – seguiram caminhos semelhantes ao tentaram resolver problemas até hoje insolúveis. Problemas que talvez jamais serão resolvidos, pois nunca iremos de fato conseguir abarcar todos os aspectos do visível. Tampouco chegaremos um dia a atingir uma linguagem pura. Por isso, a tarefa do artista sempre estará por se fazer. André Malraux discorre sobre esta busca dos artistas em desvendar o mistério do mundo e afirma que tanto os escritores quanto os pintores “cada um à sua maneira e cada um por sua conta [...] conheceram a mesma aventura” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 74). De fato, a pintura nos fala de maneira tácita através das linhas e cores, arrebatando nossos sentidos, cujo resultado só vamos descobrir após termos “amado a obra” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 74). É por nos falar de maneira silenciosa que afirmamos que a pintura é uma linguagem. Ao passo que a arte da escrita, por lidar com signos já conhecidos pelo mundo falante, pede-nos que reorganizemos esses signos. O escritor dá novo significado à língua comum. Ele a destrói para realizá-la novamente. Desse modo, na leitura somos guiados pelos signos do texto, elaborados pelo escritor, dando um sentido ao mesmo. Isso nos permite, então, afirmar que tanto o escritor quanto o leitor participam da expressão: um por se descentrar, por permitir que a língua dada o penetre por inteiro e, por conseguinte, escreve o texto, e o outro, pelo ato da leitura - em que empresta um cabedal de signos e significações já aprendidos *a priori* - é levado a co-criar com o escritor. O leitor cria na medida em que retoma o texto.

A referência básica para Merleau-Ponty discutir este tema é *O que é literatura?* de Jean Paul Sartre. Segundo comentário de Lefort, o filósofo ficara profundamente impressionado com a leitura do texto e, por conta disso, “o confirmou em seu propósito de tratar dos problemas da expressão” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 11, 11); tarefa que já havia iniciado e que, primeiramente, “decidiu apoiar-se nas análises de Malraux”. Foi deste modo que surgiu *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*⁴² o qual Merleau-Ponty dedicou a Sartre e que trata das questões da linguagem e da pintura. Das análises de Malraux sobre a pintura já nos atemos no item anterior, agora, cabe-nos discorrer sobre o diálogo que Merleau-Ponty tece com Sartre.

O que constitui o cerne da questão aqui é que, para Merleau-Ponty, Sartre deixa escapar justamente o momento da expressão, pois olha o processo unilateralmente. Ou seja, para o autor de *O que é literatura?* quem cria o objeto estético realmente é o leitor.

⁴² Inicialmente Merleau-Ponty escreveu um rascunho (nunca finalizado) chamado *A prosa do mundo* e, depois, utilizando parte deste escrito, modificou-o para uma publicação na revista *Les Temps modernes* sob o título *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*.

Partindo de coisas que já sabe, o escritor produz o objeto artístico. Mas este não o pode surpreender. O artista sabe que toda vez que se ocupar de seu objeto, poderá imprimir uma nova alteração. É por isso que o escritor não pode ler esteticamente o seu próprio texto. Como ele poderia “fruir” algo que já conhece de antemão? Para Sartre, não há diferença entre o artista e a sua obra. Ele produz o texto; cria artisticamente. Criação artística tem a ver com técnica, com produção, ao passo que criação estética tem a ver com a imaginação criadora. É por isso que Sartre privilegia o papel do leitor. No fundo, obra de arte tem a ver com artista, e objeto estético tem a ver com o espectador. Aprofundemos esta análise.

O escritor é quem escreve o texto. Sobre isso não há dúvidas. Se decidirmos escrever é porque, na maior parte das vezes, queremos nos sentir “essenciais em relação ao mundo” (SARTRE, 1989, p. 34). Com relação a minha criação sinto-me essencial. Afinal, sou eu quem emprega determinados signos, elaborando-os numa ordem determinada por mim de antemão e eu só posso dizer algo que já sei. O livro, desse modo, nunca irá além de mim. Muito mais que isso: eu sei de coisas que não digo quando escrevo. Sartre (1989, p. 36) frisa que “para onde quer que se volte, o escritor só encontra o *seu*⁴³ saber, a *sua* vontade, os *seus* projetos, em suma, a si mesmo; nada atinge além da sua própria subjetividade; o objeto por ele criado está fora do seu alcance, ele não o cria *para si*”.

O escritor exprime quando utiliza instrumentos do meio falante e escrito, como por exemplo, instrumentos sintáticos, lexicais, tipos de narrativas, gêneros literários, ele faz com que, para o leitor - e para si próprio se tomar certa distância do texto - apareça um sentido novo que deve surpreender o leitor. É para o leitor que a obra é criada. “Só existe arte por e para outrem” (SARTRE, 1989, p. 37). Mas há que se perceber a diferença entre essa criação da escrita e aquela que, a partir do texto escrito, o leitor estabelece. Esta é a criação propriamente estética, e que por meio de sua consciência imageante, o leitor funde um modo de fruição naquilo que, de outra forma, seria uma prosa corriqueira ou um conjunto de traços negros sobre o papel. Ao postular a diferença entre criação estética e criação artística, Sartre deixa claro que o escritor e o leitor têm funções bem específicas e distintas com relação ao texto. Ao contrário do sapateiro que consegue calçar os sapatos que terminou de fazer, o escritor não pode ler seu escrito. Mas, por outro lado, se o texto é criado para que alguém algum dia o leia,

⁴³ Grifos de Sartre.

então, torna-se fundamental o papel do leitor. “O leitor, diz Sartre (1989, p. 37), tem consciência de desvendar e ao mesmo tempo de criar; de desvendar criando, de criar pelo desvelamento”.

Ora, segundo Merleau-Ponty, para que a leitura aconteça, ele tem de estar alerta, atento, descansado. Se acaso estiver cansado, confuso e distraído, na certa, muitos dos detalhes lhe escaparão e o “fogo não pegará”⁴⁴. Se me surpreendo com o fato de, ao pegar um fósforo aceso nas mãos e ao aproximá-lo de um pedaço de papel o fogo pegue e se alastre por toda a extensão do mesmo, então, de forma semelhante, posso esperar, se o livro me cativar, que a leitura também me surpreenda. Se isso ocorrer então posso afirmar que no ato da leitura não há como dizer onde termina o autor e começa o leitor. A leitura simplesmente me arrebatou. Conforme Merleau-Ponty (1969, p. 31):

À medida que sou cativado por um livro, não vejo mais as letras na página, não sei mais quando virei a página; através de todos esses sinais, de todas essas folhas, viso e atinjo sempre o mesmo acontecimento, a mesma aventura, a ponto de não mais saber sob que ângulo, em qual perspectiva eles me foram oferecidos [...].

Se não estou lendo, o texto me parecerá apenas alguns traços negros impressos no papel. Eu posso experimentar a sensação de ter criado o livro quando estou lendo, pois lanço meu conhecimento da língua, empresto meu saber, animo os traços negros postos no papel. Primeiramente, ponho-me a ler vagarosamente, preguiçosamente, “contribuo apenas com algum pensamento” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 33, 33) e eis que “de repente algumas palavras me despertam, o fogo pega, meus pensamentos flamejam”. Certamente que sou eu quem dá animação aos personagens, quem sustenta e faz a leitura acontecer. Entretanto, “o livro não me interessaria tanto se me falasse apenas do que conheço” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 33). Ele deve cativar-me para que a leitura aconteça. Em todo caso, essa sensação de ter criado o livro eu só experimento pelo fato de parecer fundamental a minha presença para sustentar a leitura. A rigor, a voz do autor induz “em mim o seu pensamento” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 34). se ao ler *O vermelho e o negro* tenho a sensação de ser Stendhal é “porque primeiro ele soube instalar-me dentro dele” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 34). Assim, a leitura é uma criação dirigida.

⁴⁴ “É preciso primeiro ler e, como Sartre ainda disse muito bem, que a leitura ‘pegue’ como o fogo pega” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 33).

Tanto para Sartre quanto para Merleau-Ponty, o leitor é um criador, porém com algumas características distintas. Na visão sartriana,

para o leitor tudo está por fazer e tudo já está feito; a obra só existe na exata medida das suas capacidades; enquanto lê e cria, sabe que poderia ir sempre mais adiante em sua leitura, criar mais profundamente; com isso a obra lhe parece inesgotável e opaca, como as coisas. (SARTRE, 1989, p. 39)

Ademais, “é preciso que o leitor invente tudo, num perpétuo ir além da coisa escrita” (SARTRE, 1989, p. 38). Por sua vez, Merleau-Ponty afirma que chega um ponto na leitura em que eu sou dominado por ela. Como dissemos acima, nesse momento já não consigo mais ver as letras impressas no papel, tampouco sei quando viro a página: o fogo pegou. A obra, desse modo, ensina um sentido, ensina um aspecto perceptivo; é uma espontaneidade educadora. Ela torna-se maior que o próprio autor e o próprio espectador. É por ela que acontece o momento da expressão.

O olhar unilateral - sartriano - do momento expressivo, em que coloca o escritor como peça central na produção da obra, mas esquece, por sua vez, do papel importante do mundo querendo expressar-se. Isso porque, lemos em Merleau-Ponty (1969, p. 47), “no avesso dos acontecimentos, desenha-se a série de sistemas que sempre buscaram a expressão”. Então o processo não é unilateral como supõe Sartre. De acordo com Merleau-Ponty, na ação expressiva há o entrelaçamento do corpo do artista e do mundo.

Vimos que Merleau-Ponty alega que Sartre deixa escapar justamente o momento da expressão por privilegiar o papel do leitor. Certamente que ele tem seu valor incontestável na retomada da obra. Entretanto, é certo que, para Merleau-Ponty, o escritor também pode aprender com a obra e principalmente com o momento da expressão. Esclarece ele: “O momento da expressão é aquele em que a relação se inverte, em que o livro toma posse do leitor” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 34). Não apenas do leitor, mas do próprio autor quando este se distancia da sua obra e se torna um leitor. É desse modo que o escritor pode ler a si próprio. Afinal, o escritor é surpreendido com frases e idéias que lhe surgem no momento da expressão. Ele começa a exprimir-se, mas seu texto não está todo definido antes da ação de escrever. Mesmo que pareça que a obra está de toda clara “dentro de si” antes do ato expressivo, novas idéias surgem-lhe ao colocar-se em ação. Assim, ao contrário de Sartre (1989, p. 37) que crê que “o autor jamais conta tudo; sempre sabe de coisas que não diz”, para

Merleau-Ponty, o momento expressivo tanto ensina o leitor quanto o escritor. O escritor não elabora nada que realmente tenha valor antes da ação de escrever.

Merleau-Ponty aproxima a idéia do texto como sendo um momento da expressão: o do escritor quando se descentra para criá-lo, e do leitor quando deixa as palavras do escritor guia-lo na leitura. De toda sorte, tanto um quanto o outro, segundo Merleau-Ponty, são fundamentais perante o texto.

Um outro aspecto bastante significativo na abordagem merleau-pontyana é que o texto, se for cativante, produz-lhe um efeito no leitor. Ao terminar de lê-lo, o leitor não será o mesmo: algo se modificou em seu ser pelo fato de ter lido(-o). Se para Sartre é o leitor quem anima os personagens, para Merleau-Ponty, é o livro com os personagens quem ensina o leitor. Para o primeiro, o texto é um “em-si”, existe por si mesmo; para o segundo – que não acredita no “ser-em-si” – o texto é ensinante. Em todo caso, a leitura me ensina, pois lida com a fala falante. A linguagem é falante quando é expressiva. Considera o filósofo:

digamos que haja duas linguagens: a linguagem de depois, a que é adquirida e que desaparece diante do sentido do qual se tornou portadora, e a que se faz no momento da expressão, que vai justamente fazer-me passar dos signos ao sentido – a linguagem falada e a linguagem falante. (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 32)

A linguagem falada é aquela da prática diária entre homens que usam o mesmo idioma: já tem um sentido impresso nela, já sabemos seu significado. Não precisamos dar-lhe sentido novo, pois já lhe foi assegurado um valor. Quando lemos um livro, entramos em contato com este tipo de linguagem: as próprias palavras remetem a significações claras, pois o próprio autor escreve a partir de signos conhecido do meio cultural. A linguagem falante, ao contrário, é criativa, expressiva e autêntica. O escritor, desta forma, produz uma “deformação coerente” e faz com que o leitor se surpreenda. Na reflexão de Merleau-Ponty (1969, p. 35):

A linguagem falada é aquela que o leitor trazia consigo, é a massa das relações de signos com significações disponíveis, sem a qual, com efeito, ele não teria podido começar a ler, que constitui a língua e o conjunto dos escritos dessa língua [...]. Mas a linguagem falante é a interpelação que o livro dirige ao leitor desprevenido, é aquela operação pela qual um certo arranjo dos signos e das significações já disponíveis passa a alterar e depois transfigurar cada um deles, até finalmente secretar uma significação nova [...].

De acordo com Merleau-Ponty, fala falante tem a ver com leitura, tem a ver com criação. É a fala falante que traz o novo, que surpreende, que cria. Ela ultrapassa a

ordem da fala falada, cujas premissas estão elaboradas e são conhecidas. Se não ultrapassarmos esta linguagem instituída, nada aprenderemos. A linguagem falante nos insere no ponto onde podemos dominar e ultrapassar a falada. Sartre não observa justamente que o leitor traz consigo a fala falada, começa por ler o texto apenas com significações já conhecidas e disponíveis. Concede-lhe realza ao leitor, deixando o escritor apenas como um mero articulador do saber que já possui e imprime no texto. Desse modo, ele perde o momento da expressão - aquele em que os papéis se invertem e o texto domina o leitor.

2.3 As vozes do silêncio e a Razão

Quando Merleau-Ponty invoca a experiência criativa do pintor e também a do escritor, pensa que com isso consegue, de alguma forma, compreender que a pintura faz ver mais do que aquilo que os homens comumente vêem e que, de maneira análoga, a linguagem criativa do escritor faz perceber o silêncio que se figura entre as palavras. Assim, tanto a linguagem do escritor quanto a expressão do pintor ultrapassam a cultura instituída e desvelam⁴⁵ o mistério do mundo visível. A linguagem é expressiva quando é indireta e alusiva, pois “o sentido só aparece na intersecção e como que no intervalo das palavras” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 70). Dessa forma, não há uma expressão completa, e se houvesse ela seria destituída de sentido. Aceitar o fato de que existe uma expressão completa seria o mesmo que afirmar que atingimos a verdade última da linguagem, o que levaria a pressupor que a filosofia chegara ao seu limite. Nesse caso, não haveria mais necessidade de seguir adiante. “Em Filosofia – nos assegura Merleau-Ponty (1960-a, p.1) – o caminho pode ser difícil, mas temos certeza de que cada passo torna outros possíveis”.

Tão importante quanto esse esclarecimento é saber que Merleau-Ponty (1960, p. 46), ao contrário de Malraux que crê numa unidade da pintura⁴⁶, acredita que a história da arte é uma “historicidade secreta que avança no labirinto por desvios, transgressão, imbricação e arrancadas súbitas”. Os problemas da pintura, como os da escrita – já que “um romance exprime tacitamente como um quadro” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 110) – são resolvidos “de viés”, não avançam em linha reta, mas seguem um percurso oblíquo.

⁴⁵ Obviamente que não é um desvelamento absoluto, mas parcial, atual, momentâneo.

⁴⁶ Sobre a idéia que Malraux tem sobre a unidade da pintura discutiremos no próximo item.

Ora, um quadro não nos diz muito mais do que aquilo que podemos formular em palavras quando tentamos descrevê-lo? Uma obra de arte nos comunica para além da audição e da visão: outros sentidos são acionados por ela, como eu posso experimentar, por exemplo, o sentimento de dor diante da pintura *Guernica* de Picasso. Esta obra do pintor espanhol conseguiu (e ainda consegue, pois a obra permanece atual para aqueles que a retomam) suscitar no espectador sentimentos que nem mesmo o espectador consegue saber quais são. O horror do massacre é expresso de uma maneira que vidente algum possa esquecer desta brutalidade humana. O que é interessante e ao mesmo tempo intrigante é o fato de que tudo o que falamos ou expressamos a partir da tela de Picasso não tem fim: a obra não se esgota; ela é uma matriz de idéias. Muitas novas artes podem ser criadas a partir dela. Muitos escritos foram e irão ser elaborados a partir dela. Isto porque a obra é aberta e permite a outros a sua retomada. Ela contém lacunas. Se acreditássemos que a obra fosse algo em-si, então não haveria mais necessidade de falar sobre ela: tudo já estaria dito na própria obra. Contudo, ela permite ir além.



FOTO 11: Pablo Picasso, *Guernica*, 1937.

FONTE: STRICKLAND, Carol. *Arte comentada*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 137.

Recorremos a uma obra de arte para mostrar que nossa linguagem é limitada e que não dá conta de definir o que os sentidos comunicam. Isso também acontece no nosso cotidiano: não vemos, por exemplo, muito mais informações numa expressão fisionômica do que numa comunicação verbal? O jeito como uma pessoa nos observa, como movimenta as mãos, a forma carinhosa ou irônica de como nos sorri, são maneiras não-verbais que ela tem de comunicar-se conosco. No prefácio de *Signos*, Merleau-Ponty - a partir de Sartre - mostra um exemplo disso que estamos descrevendo. Diz ele: “[...] e o fino sorriso de lado, que era a sua única resposta, era mais revelador do que todos os meus discursos” (MERLEAU-PONTY, 1960-a, p. 25).

Não apenas isso, os artistas não obtêm aquilo que procuram “com demasiada deliberação”, mas, “pelo contrário, as idéias, os valores não deixam de vir àquele que soube em sua vida meditante libertar-lhes a fonte espontânea” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 119). Artista é aquele que segue o fluxo do mundo da vida; não cria a partir de idéias já claras - só suas - mas faz arte a partir da sua percepção, do seu jeito de ser no mundo, que é singular e autêntica.

De que forma então se dá o processo criativo do artista? Dito de modo breve, é “a operação expressiva do corpo, começada pela menor percepção, que se amplifica em pintura e em arte” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 111). Antes de pintar, o pintor deverá ver o mundo como pela primeira vez, o mundo primordial. Essa percepção originária, segundo o filósofo, já é uma expressão. O problema está justamente em imprimir na tela - ou no papel - esta visão que percebe o mundo pela raiz. No processo que vai da percepção até o movimento das mãos, algo se perde. Se o artista segue o fluxo, não consegue pintar, por outro lado, se pinta, perde o movimento das coisas em sua organização espontânea. Portanto, por mais que se expresse, sua criação sempre será parcial com relação ao que percebe.

É nesse sentido que admitimos – juntamente com Merleau-Ponty – que não há uma linguagem absolutamente pura ou clara. Afinal, “para que uma coisa seja dita é preciso que jamais seja dita absolutamente” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 59, 63); Vemos que há “palavras que dizem de um jeito, outras que dizem de outro, há umas que dizem mais e outras que dizem menos”. Quando escreve, o escritor não “se contenta em continuar uma língua, também não quer substituí-la por um idioma que, como o quadro, se baste e se feche em sua íntima significação” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 114). Aquilo que ele quer dizer não está à sua frente, “fora de qualquer palavra, como uma pura significação. É apenas o excesso daquilo que [vive] sobre o que já foi dito” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 118). A sua expressão é uma operação em que se utiliza de uma linguagem já estabelecida para dar um novo sentido à mesma. Assim, ele “destrói, se quiserem, a língua comum, porém realizando-a” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 114).

De posse da língua dada, o escritor dá-lhe um novo sentido. Porém, o sentido do texto não está nos próprios signos, mas se dá a partir do fundo do silêncio que rodeiam as palavras e aparecem de maneira lateral e oblíqua. O sentido do texto não está em parte alguma dos signos, pois “um a um nada significam” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 67). O sentido nasce na borda dos signos: está entre eles, “nos vãos de espaço, de

tempo, de significações que [eles] delimitam, como o movimento do cinema está entre as imagens imóveis que se sucedem” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 110). É dentro dessa perspectiva que Merleau-Ponty faz referência à *Stendhal*: não importa tanto o fato do personagem Julien Sorel, ao saber da traição, tentar matar a Madame de Renal, mas o que torna o romance verdadeiramente instigante ao leitor é, “após a notícia, o silêncio, a viagem de sonho, a certeza sem pensamentos, a resolução eterna” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 110). Algumas descrições como “a velocidade da viagem, os objetos, os obstáculos, os meios, os acasos”, descritas por Stendhal durante a ida de Julien à Verrières, deixam a narrativa mais expressiva do que se o autor colocasse “Julien pensava”, “Julien queria” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 110). Omitir alguns detalhes do texto faz com que o leitor se descentre e leia o impensado do texto.

O romance nos seduz não por nos mostrar claramente relatos puros e claros, mas por arrastar-nos para além dele, na direção de coisas e mundos que ignoramos, cujas cavidades nunca cessamos de trilhar: sempre que retomamos a obra, descobrimos algo novo que não havíamos descoberto antes. Não se trata de tentar preencher a cavidade. Na verdade, esse é o coração da arte: ela é aberta, é inacabada. É a partir dela que podemos aprender algo original. Nesse sentido, esclarece Merleau-Ponty (1952, p. 112):

O que há de imprevisto na comunicação literária, e de ambíguo, de irredutível à tese em todas as grandes obras de arte, não é uma fraqueza provisória de que se poderia esperar libertá-las, é o preço a ser pago para ter uma literatura, isto é, uma linguagem conquistadora, que nos introduza em perspectivas alheias, em vez de nos confirmar as nossas.

Mesmo que a linguagem queira desvelar o mundo, sua tentativa assemelha-se a da pintura: por mais que se expresse, tanto o escritor quanto o pintor, sempre estarão abarcando partes do visível, nunca o visível enquanto tal, absoluto. Em todo caso, apesar de serem linguagens criativas, operam de maneiras diferentes. O quadro, diz Merleau-Ponty (1952, p. 115),

instala imediatamente seu encanto numa eternidade sonhadora em que, muitos séculos depois, não temos dificuldade de encontra-lo, mesmo sem conhecer a história do vestuário, dos utensílios, da civilização, cuja marca traz. O escrito, ao contrário, só nos comunica seu sentido mais duradouro através de uma história precisa de que necessitamos ter algum conhecimento.

Vejamos um exemplo apontado pelo filósofo:

As estátuas de Olimpo, que tanto contribuem para nos unir à Grécia, também alimentam, no estado em que nos chegaram – descoloridas, quebradas, separadas da obra inteira -, um mito fraudulento da Grécia, não sabem resistir ao tempo como um manuscrito, mesmo incompleto, rasgado, quase ilegível, resiste. O texto de Heráclito lança para nós lampejos como nenhuma estátua aos pedaços poderia lançar, porque nele a significação está colocada de modo diferente do delas, e porque nada iguala a ductilidade da palavra. Enfim, a linguagem diz, e as vozes da pintura são as vozes do silêncio. (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 115)

A pintura nos fala de maneira tácita através das linhas e cores. O sentido de um texto, voltamos a frisar, se dá de maneira lateral e oblíqua. Ambas são “deformações coerentes impostas ao visível” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 119). Enquanto criações diferem da linguagem instituída e sedimentada. Mesmo que a pintura seja uma linguagem isso não faz dela uma Razão. Ela é nova em relação a todas as outras obras anteriores. A voz instituída e sedimentada tenta arrastar o espectador para uma cristalização da expressão⁴⁷. Na reflexão de Merleau-Ponty (1952, p. 101):

o pensamento analítico quebra a transição perceptiva de um momento para outro, de um lugar para outro, de uma perspectiva para outra, e depois procura no âmbito do espírito a garantia de uma unidade que já está presente quando percebemos. Quebra também a unidade da cultura e depois procura reconstituí-la pelo exterior.

Quando os críticos tentam definir se uma obra é boa ou ruim, estão tentando colocar uma Razão que se propõe estar acima do momento expressivo. Contudo, essa não é a visão de Merleau-Ponty. Para que um texto ou quadro seja verdadeiramente expressivo, precisa deslocar o leitor ou o espectador para além dele mesmo, para além da própria obra. Assim também deve ser o ato criativo do artista: ele deve descentrar-se, deixar o momento expressivo tomar seu próprio rumo. Isto porque há uma história de sentido que se antecipa aos artistas e que não se reduz a um pensamento. Nesse sentido o artista pode ser espectador de sua obra.

Tão importante quanto este esclarecimento é saber que “a vida pessoal, a expressão, o conhecimento e a história avançam obliquamente, e não em linha reta para os fins ou para os conceitos” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 119).

⁴⁷ De acordo com Merleau-Ponty (1952, p. 71), “há uma opacidade na 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. Como a charada, só é compreendida mediante a interação dos signos, que considerados à parte são equívocos ou banais, e apenas reunidos adquirem sentido”.

É assim que o artista pode superar a situação que lhe foi dada, dando-lhe uma nova significação. De toda sorte, “a cultura nunca nos oferece significações absolutamente transparentes, a gênese do sentido nunca está terminada” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 70).

2.4 O Museu e o Espírito da Pintura

De acordo com Merleau-Ponty, uma das maneiras de entrarmos em contato com as obras de artistas de outrora é freqüentando os Museus. São eles que nos permitem uma história da arte. Mais especificamente, “o Museu funda a nossa consciência da pintura como pintura” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 93, 94); contudo, o filósofo esclarece que as obras – de modo geral - “não foram feitas para acabar entre essas paredes soturnas, para o prazer dos visitantes de domingo ou dos ‘intelectuais’ de segunda-feira”. Recentemente, mesmo sem termos ido a museus e ter mantido contato direto com as obras, podemos “conhecê-las” e estudá-las através de catálogos, dos livros de arte e da *internet*. A fotografia possibilitou a reprodução delas de maneira rápida e assustadora. A partir da cópia fotográfica nos inserimos no mundo da arte e até achamos que a conhecemos de verdade. Nos Museus, vemos espectadores que estão mais interessados em fotografá-las do que manter um contato direto com elas. Não estariam eles perdendo o que há de melhor quando se vai a um Museu? A rigor, afirma Merleau-Ponty (1945, p. 209):

Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial.

Se o sentido da obra só é acessível por um contato direto, então esses espectadores-fotógrafos deixam escapar o que há de mais precioso num Museu. Nesse tocante, como seria a recomendação de Merleau-Ponty? Esclarece ele: “seria preciso ir ao Museu como vão os pintores, com a sóbria alegria do trabalho, e não como vamos, com uma reverência que não é de todo conveniente” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 93, 93); isto porque “a pintura está inicialmente em cada pintor que trabalha, e está nele em estado puro, ao passo que o Museu a compromete com os sombrios prazeres da retrospectão”. No Museu, as obras apresentam um aspecto pomposo e sublime, o que

na vida ordinária do artista, na ação criativa, elas seriam apenas tentativas. Desse modo, para o artista é apenas uma maneira de tentar dar um sentido às suas interrogações e, para o público, essas tentativas adquirem *status* de obras-prima. Crêem que, se está no Museu, significa que a obra é de valor. Todavia, como observa Merleau-Ponty, se vamos ao Museu como se fossemos pintores, sem a intenção de reverenciarmos as obras, mas no sentido de interagirmos com elas, então estaremos co-criando com o artista.

Em todo caso, afirma Malraux: “num álbum, num livro de arte, os objetos são, na sua maioria, reproduzidos com o mesmo formato; em rigor um Buda rupestre com vinte metros vê-se, aí, apenas quatro vezes maior que um Tanagra⁴⁸.” E conclui: “as obras perdem a sua escala” (MALRAUX, v. 1, p. 23). Ora, quando vejo uma reprodução de um quadro de dois metros em um livro de arte, por exemplo, ele pouco diferirá de uma outra em que o quadro meça meio metro. Na fotografia, tanto o de dois metros quanto o de meio metro me parecerá do mesmo tamanho. Não tenho como mensurá-los a não ser a partir daquilo que as referências quanto ao tamanho me esclareçam. Assim, não estou diante da obra de arte, mas de uma cópia que, dependendo da iluminação, tamanho e qualidade do papel no qual ela foi reproduzida, muitos dos elementos picturais sofrem modificações. Tanto na obra de grande porte quanto na de pequeno porte, o estilo de um artista não se modifica: quem pinta telas grandes, também pinta as pequenas. A fotografia, nesse sentido, nos engana. Contudo, Malraux certifica que “a história da arte nos últimos cem anos – quando escapa aos especialistas – é a história do que é fotografável” (MALRAUX, v. 1, p. 26).

Para Merleau-Ponty as obras de arte perdem seu sentido de expressividade e inter-relação, seja com o mundo exterior, seja com o espectador, quando colocadas em um Museu. De fato, as obras são arrancadas de seus contextos culturais para os quais foram criadas e são alinhadas em galerias “onde a obra de arte já não tem outra função que a de ser obra de arte” (MALRAUX, v. 1, p. 12). Lugar onde – na posteridade – pintores opostos como Delacroix e Ingres se tornam “gêmeos”⁴⁹, pois o Museu tem a

⁴⁸ Tanagra, segundo o Dicionário Aurélio, é uma “estatueta de terracota, muito elegante, trabalhada com extrema perfeição, e da qual se encontrou grande quantidade na necrópole de Tânagra, na Beócia” (FERREIRA, 1999, p. 1922).

⁴⁹ “A partir de 1825, viu-se aparecer como reação [ao] imperativo da linha [que teve como autoridade nesse domínio o neoclássico Jean Auguste Dominique Ingres] um movimento romântico cujo chefe de fila se chamava Eugène Delacroix (1798-1863). Este movimento, ao dar mais valor à cor que ao desenho, estimava mais os sentimentos e a individualidade do artista que as convenções artísticas. Em França, o mundo da arte ficou desde então dividido em dois campos. A luta de Ingres e Delacroix, entre o

propriedade de aproximar obras dispersas pelo mundo. Ao nele contemplarmos uma obra do passado, em primeiro lugar a amputamos de sua época. Ou seja, a obra que foi elaborada em um determinado contexto em que a problemática da pintura era uma, ao olharmos com olhos de um espectador do século XXI, em que, evidentemente, a interrogação da pintura é outra. Em segundo lugar, temos uma tendência a divinizar os pintores e de compará-los e se, lembrarmos do capítulo anterior, Merleau-Ponty nos dizia que “o pintor é um homem em serviço” e, portanto, não há “super-homens”.

Merleau-Ponty quer nos mostrar que o momento do ato criativo do pintor é muito mais importante que a contemplação da obra após “acabada”. Se é que devemos ir ao Museu como vão os artistas, então não nos cabe mais acreditar que há uma Razão que guia a mão dos pintores e da qual eles nunca tomaram conhecimento. Assim, de acordo com Merleau-Ponty (1952, p. 94), “o Museu acrescenta um falso prestígio ao verdadeiro valor das obras ao separá-las dos acasos em cujo meio nasceram, e ao fazer-nos acreditar que desde sempre a mão do artista foi guiada por fatalidades”. Ao recolher obras diversas do mundo todo, quando visitamos o Museu “sentimos vagamente que há um desperdício e que esse recolhimento de solteironas, esse silêncio de necrópole, esse respeito de pigmeus não é o meio verdadeiro da arte” (MERLEAU-PONTY, 1969, 100). A rigor, observa o filósofo: “tantos esforços, tantas alegrias e penas, tantas cóleras, tantos trabalhos não estavam destinados a refletir um dia a triste luz do Museu de Louvre...” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 100).

Em seus escritos, Merleau-Ponty não critica o Museu como instituição, mas ao Museu como sinônimo de cultura, que cristaliza obras, que petrifica a vida. Nesse sentido, “o Museu mata a veemência da pintura como a Biblioteca, dizia Sartre⁵⁰, transforma em ‘mensagens’ escritos que antes foram gestos de um homem”⁵¹ (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 94). O Museu e a Biblioteca fazem com que olhemos as obras recolhidas em seus recintos como se fossem eternas, como se não precisássemos interagir com elas. O que antes era mistério na vida do pintor: suas inquietações, suas

neoclassicismo e o romantismo, entre a linha e a cor dominava todas as discussões e tornou-se no tema favorito dos caricaturistas” (BECKS-MALORNY, 2005, p. 12).

⁵⁰ “Deus sabe quanto os cemitérios são tranquilos: não existem mais ridentes que uma biblioteca. Os mortos estão lá: nada mais fizeram senão escrever, há muito tempo estão lavados do pecado de viver, e, de resto, só conhecemos as suas vidas através de outros livros que outros mortos escreveram a seu respeito” (SARTRE, 1989, 24).

⁵¹ “O Museu torna os pintores tão misteriosos para nós como os polvos e as lagostas. Obras que nasceram no calor de uma vida são por ele transformadas em prodígios de um outro mundo, e o alento que as mantinha não é mais, na atmosfera pensativa dos Museus e sob os vidros protetores, do que uma fraca palpitação em superfície” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 94).

angústias, o desejo de fazer alguma coisa com os dados de sua vida, são cristalizados nas salas dos Museus. Estes não podem julgar o que um dia foram gestos de um homem-artista, apenas julgam de maneira equivocada o verdadeiro valor de uma obra. A arte precisa da retomada do espectador e também de novas investidas gestuais do artista, pois quem exprime e quem a retoma estão ligados entre si. Numa frase: a arte “precisa da sucessão, pois é uma operação corporal do mundo” (ESSENBURG, 2004, p. 101).

Entretanto, Merleau-Ponty não aponta somente o lado negativo do Museu. Segundo ele, há uma “historicidade da vida” e, por conta disso, os Museus têm uma função benéfica. O filósofo esclarece que o acervo das obras de um museu tem sentido enquanto revela que a atitude de recriar o mundo é uma constante no ser humano e é diferente de acordo com as épocas e estilos. Possibilita-nos, também, termos acesso a uma história da arte aproximando artistas e espectadores. Mais especificamente, há uma historicidade de vida quando olhamos para o esforço criativo do próprio artista nas alegrias e misérias em que criou sua obra.

Malraux concentra sua análise sobre as miniaturas e as moedas: há nelas o mesmo estilo das obras de grandes dimensões. Mesmo nas comparações feitas posteriormente em obras criadas em cantos diferentes, onde os pintores não tinham qualquer contato, e, portanto, não sofreram nenhum tipo de influência, elas apresentam estilos semelhantes como se houvesse “algum destino que as domina” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 96). Malraux insiste que há uma Razão na história, de uma mão que guiaria todas as tentativas dos pintores. A essa “unidade da pintura” ele deu o nome de “museu imaginário”. Merleau-Ponty esclarece que as moedas e as miniaturas apresentam o mesmo estilo das grandes obras, pois a mão que pinta as obras menores pinta também as maiores. Assim, onde quer que vá, ou qualquer material que utiliza, o artista deixa impresso sua linguagem pessoal, seu estilo. E exemplifica:

nossa escrita é reconhecida, quer tracemos as letras no papel, com três dedos nas mãos, quer com giz na lousa, com todo o braço, porque ela não é em nosso corpo um automatismo ligado a certos músculos, destinado a realizar certos movimentos materialmente definidos, mas uma potência geral de formulação motora capaz das transposições que constituem a constância do estilo. (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 97)

Segue dizendo que nem sequer há transposição, pois não escrevemos no espaço em si, mas no espaço percebido.

“Se recolocarmos a pintura no presente – diz Merleau-Ponty (1952, p. 95) - veremos que ela não admite as barreiras que o nosso purismo gostaria de multiplicar entre o pintor e os outros, entre o pintor e a sua própria vida”. O gesto do pintor anuncia para além do significado que queria expressar na obra e traz em germe a possibilidade do espectador inaugurar um novo sentido. “A unidade da pintura e da arte apenas ilustra a universalidade do gesto humano capaz, por diferentes que sejam as culturas, de inaugurar um sentido, de fundar uma tradição” (LACOSTE, 1986, p. 106). No fundo, esclarece o filósofo: “a unidade da pintura não está apenas no Museu, está nessa tarefa única que se propõe a todos os pintores, que faz com que um dia *venham a ser* comparáveis no Museu e com que esses fogos se respondam reciprocamente na noite” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 91).

A verdadeira história da pintura não é aquela que invoca sobre-artistas, que coloca toda a pintura no passado e elege as grandes obras. Seria a que traz toda a pintura para o presente, que habita os artistas e, por conseqüência, os espectadores, aquela que “reintegra o pintor à fraternidade dos pintores” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 101). Não apenas isso, a verdadeira história da pintura nos permite viver na pintura, perceber o mundo primordial. Isso convém principalmente para “aquele que vê no mundo algo por pintar, e todos os homens são um pouco esse homem” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 96).

A questão fundamental segundo a qual Malraux fundamenta sua tese sobre a história da pintura, que alude para uma unidade, em que os pintores parecem ser comandados por uma mão invisível, é posta nestes termos por Merleau-Ponty (1952, p. 100):

O verdadeiro problema é compreender por que culturas tão diferentes se empenham na mesma busca, propõem-se a mesma tarefa (em cujo caminho encontrarão, ocasionalmente, os mesmos modos de expressão), por que isso que produz uma cultura tem sentido para outras culturas mesmo que não seja seu sentido original, por que nos damos ao trabalho de metamorfosear fetiches em arte, enfim, por que há *uma* pintura ou *um* universo da pintura.

Merleau-Ponty não crê num Espírito da Pintura que manipularia a ação dos pintores. Se aparece estilos semelhantes em obras distantes, isso não se explica, como quer crê Malraux, por uma “Pintura que trabalha às costas do pintor, de uma Razão da história, da qual ele seria o instrumento” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 97). De acordo com o filósofo da percepção (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 100), não se trata de colocar a questão no mundo geográfico e físico, mas na “ordem da cultura ou do sentido como uma ordem geral do *advento*⁵²”. É assim que a ação humana, como gesto de

⁵² Grifo de Merleau-Ponty.

expressão, ultrapassa a ordem do individual. O pintor vai ao mundo com seu corpo e assim mantém relações com ele. Ademais, o mundo percebido e o meu corpo são partes totais do mesmo ser. Não podemos dizer também que o passado ficou para trás: na verdade, “as infinitas relações de alguém com a sua situação já haviam invadido nosso medíocre planeta e aberto um campo inesgotável à nossa conduta” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 99). No presente, a pintura continua a fazer o que já fazia desde os tempos das cavernas. Em suma, “desenvolver-se é essencial para a arte” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 102). Isso não quer dizer que há um progresso cumulativo, mas que ela deve “a um só tempo mudar e [...] apresentar-se portanto em forma de história, e o sentido do gesto expressivo no qual fundamos a unidade da pintura é por princípio um sentido de gênese”⁵³ (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 102). Como o “advento é uma promessa de eventos” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 102), espera-se que enquanto houver homens a tarefa do pintor nunca será paralisada. Uma obra abre espaço para novas outras obras. A rigor, “a pintura inteira se apresenta como um esforço abortado para dizer algo que permanece sempre por dizer” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 128, 129); entretanto, “cada pintura nova se instala no mundo inaugurado pela primeira pintura, ela cumpre o voto do passado, tem procuração dele, age em seu nome [...] ela é memória para nós se conhecemos a história da pintura”. A cada nova obra, o pintor retoma os problemas de seus antecessores⁵⁴, como se a sua tarefa fosse resolver todos os impasses erigidos na história da pintura.

Quando falamos em história da pintura estamos nos referindo aos esforços dos artistas que almejam por encontrar uma

operação primária que de início constitui os signos em signos, faz o expresso habitar neles apenas pela eloquência de sua disposição e de sua configuração, implanta um sentido naquilo que não tinha, e que assim, longe de esgotar-se na instância em que ocorre, inaugura uma ordem, funda uma instituição, uma tradição... (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 99)

⁵³ “Merleau-Ponty encontra na ordem do corpo a resposta para a explicação do problema. A obra excede a vivência individual dos artistas em função do corpo, não sendo necessária ‘nenhuma explicação oculta’. Ele esclarece que é ‘próprio do gesto humano significar para além de sua mera existência de fato’, deixando seu rastro em toda travessia da história da arte. [...] desde as inscrições nas cavernas até nossos dias, os pintores mantêm a mesma interrogação e que se mantêm, simultaneamente, pintura e existência corpórea. Elas têm algo em comum, pois são esforços de expressão. Da pintura das cavernas à pintura contemporânea, trata-se do mesmo diálogo, da mesma interrogação do homem consigo mesmo, com os outros e com o mundo, à luz da percepção, comum a todos” (CARMO, 2002, p. 144)

⁵⁴ “A história da pintura é uma aventura sempre retomada no percurso individual dos pintores. Não deparamos na história da arte com aquisições perenes, não há soluções definitivas, como gostam os evolucionismos de supor. Cada artista – pintor, escultor ou músico – tem que retomar, na sua existência individual, os problemas de seus antecessores” (CÂMARA, 1996, p. 102)

Esta operação primária é experimentada pelo meu corpo, pois qualquer uso dele já é “expressão primordial” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 99). “O corpo é eminentemente um espaço expressivo”⁵⁵ (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 202). É a partir disso que podemos afirmar: “a história verdadeira vive integralmente em nós. É em nosso presente que ela adquire a força de trazer para o presente todo o resto” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 108).

Cumpre-nos compreender com Merleau-Ponty, que o Museu nos dá uma história da criação, que não é a Razão absoluta ou o “Espírito Absoluto” de Hegel, mas o espírito da pintura, da criação - o qual nunca é mera repetição, tampouco pura contingência, mas acontecimento da liberdade.

Não é um Espírito fora do mundo, inapreensível e divino, mas um Espírito do mundo, do ato expressivo. Em suma, “o espírito do mundo somos nós, a partir do momento em que sabemos *mover-nos*, a partir do momento em que sabemos olhar” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 98).

⁵⁵ “Mas nosso corpo não é apenas um espaço expressivo entre todos os outros. Este é apenas o corpo constituído. Ele é a origem de todos os outros, o próprio movimento de expressão, aquilo que projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar, aquilo que faz com que elas comecem a existir como coisas, sob nossas mãos, sob nossos olhos” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 202).

3 MERLEAU-PONTY ACERCA DA “EXPERIÊNCIA” COM A ARTE: DA NATUREZA PRIMORDIAL AO SER SELVAGEM

*Ora, essa filosofia por fazer é a que anima o pintor, não quando exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante em que sua visão se faz gesto, quando dirá Cézanne, ele “pensa por meio da pintura”. (Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*).*

Na tentativa em explicar a vida e seus mistérios, a ciência fundamenta suas teses a partir de dados parciais. Por consequência, ela dita conceitos gerais; estabelece “verdades” cujas conclusões são tomadas, pela maioria dos homens, como certezas incontestáveis. Obviamente que esse pensamento de “sobrevô” faz com que ela esteja muito longe de atingir a verdade das coisas, do mundo e da modificação que se processa incessantemente no “mundo da vida”. Ao interrogar os valores ditados por ela, Merleau-Ponty percebe que há algo mais a ser visto: há faces que não se mostram visivelmente. Sob este aspecto o filósofo esclarece: “coisa alguma, lado algum da coisa não se mostra senão ocultando ativamente as outras, denunciando-as no ato de encobri-las. Ver é, por princípio, ver mais do que se vê, é ter acesso a um ser de latência” (MERLEAU-PONTY, 1960-a, p. 21). Esse “ver mais do que se vê” não é o solo que a ciência habita. Na verdade, ao manipular as coisas, ela “só de longe em longe se confronta com o mundo real” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 13). Desse modo, “fazer ciência” é abarcar somente uma parte do visível e os cientistas, segundo leis pré-definidas, fixadas de antemão por eles próprios, tentam encontrar soluções absolutas. Merleau-Ponty não está tão interessado no ativismo científico, mas nas bases sobre as quais a ciência deveria operar. Esta base, ele chama de mundo da experiência, “lençol de sentido bruto” ou mais especificamente “carne”.

“A arte, e especialmente a pintura, afirma Merleau-Ponty (1960, p. 15), abeberam-se nesse lençol de sentido bruto do qual o ativismo nada quer saber”. É a partir deste lugar em que as coisas aparecem quase-visíveis que ele elabora sua

ontologia indireta do Ser bruto e do Espírito selvagem. De onde provém que o filósofo encontra na arte, sobretudo em Cézanne, um aliado para pensar sua abordagem ontológica.

Merleau-Ponty diz que Cézanne queria pintar a “natureza germinando”; o nascimento continuado; o mundo visto pela “raiz”. Mundo que vai se mostrando ao olhar, a cada momento, de formas diferentes, num arranjo complexo e que é anterior a todo “valor humano”. Queria, sobretudo, pintar todos os aspectos do visível e, nesse sentido, sua pintura era sempre uma tentativa.

Merleau-Ponty (1969, p. 109) aprende com Cézanne que “o pintor dá continuidade à percepção”. De onde se segue que “é a operação expressiva do corpo, começada pela menor percepção, que se amplifica em pintura e em arte” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 111). Em certo sentido, é o pintor quem ensina ao filósofo, através da criação e expressão artística, que a profundidade deve ser buscada não uma vez na vida, mas durante toda a vida, isto porque a profundidade é a “deflagração do Ser”, “é o meio que têm as coisas de permanecerem nítidas, ficarem coisas.[...]” A profundidade “é a dimensão por excelência do simultâneo”; ademais: “o olhar não vence a profundidade, contorna-a”⁵⁶ (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 203). A profundidade nos mostra um mundo ambíguo, de reversibilidades, onde não há mais a possibilidade de estudar e compreender o Ser separado do meio em que vive.

Em todo caso, tanto o artista de Aix quanto o fenomenólogo da percepção estão interessados em ter uma experiência verdadeira com o mundo. Nesse sentido, a atividade do artista vai ao encontro da “admiração” – espanto original - que está na base do filosofar, tão buscada pelos filósofos - desde os pré-socráticos - e que Merleau-Ponty procura resgatar. Cumpre-nos compreender então, juntamente com Merleau-Ponty, a filosofia da visibilidade feita com pincéis e tintas e, correlativamente, aprender a olhar o mundo de um ponto de vista diferente: há nele muito mais profundidade do que os homens comumente conseguem ver e que, segundo o filósofo, os artistas nos apresentam com grande propriedade.

⁵⁶ Vale a pena citar, aqui, o parágrafo no todo: “a profundidade é o meio que têm as coisas de permanecerem nítidas, ficarem coisas, embora não sendo aquilo que olho atualmente. É a dimensão por excelência do simultâneo. Sem ela, não existiria um mundo, ou Ser, mas só uma zona móvel de nitidez que não poderia apresentar-se sem abandonar o resto, - e uma ‘síntese’ destes ‘pontos de vista’. Ao passo que, através da profundidade, as coisas coexistem cada vez mais intimamente, deslizam umas nas outras e se integram. É então ela quem faz com que as coisas tenham uma carne: isto é, que oponham obstáculos à minha inspeção, uma resistência que é precisamente a sua realidade, sua ‘abertura’, o seu *totum simul*. O olhar não vence a profundidade, contorna-a” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 203, [Nota de trabalho]).

3.1 A origem do sentido: restituição da natureza primordial

Em última instância, tanto Merleau-Ponty na sua filosofia quanto Cézanne na sua pintura buscam a natureza primordial, o solo comum de toda a significação. O filósofo queria fazer uma filosofia a partir do nosso modo de existir e de ser no mundo, no próprio ato da experiência. No fundo, ele quer resgatar o estado original, o mundo primordial, o silêncio, o lugar anterior a toda elaboração reflexiva. Segundo as palavras do próprio filósofo, é um mundo ambíguo semelhante a um “lençol de sentido bruto” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 15) em que nos permite perceber “a vibração das aparências que é o berço das coisas” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 133). É em Cézanne que Merleau-Ponty encontra a crença no mundo da percepção, mundo onde há uma reversibilidade do visível e do invisível, a partir da qual a pintura acontece. De modo geral, “em vez da razão já constituída na qual se encerram os ‘homens cultos’ [mundo já pensado], ele [Cézanne] invoca uma razão que abarcaria suas próprias origens”. De onde se segue que “ele se volta, em todo caso, para a idéia ou o projeto de um Logos infinito” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 135). Meditava durante horas diante da natureza e ao encontrar o “olhar certo” – o seu “motivo”⁵⁷ - ele “‘germinava’ com a paisagem” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 132). “A paisagem, ele dizia, pensa-se em mim e eu sou sua consciência” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 133). Desse modo, Cézanne mostrou a Merleau-Ponty como ver e expressar o mundo em sua origem: um lugar ambíguo, reversível. Não foi isso que ele quis enfatizar ao dizer à Gasquet que “o que estou a tentar explicar-te é mais misterioso; está ligado às profundas raízes do ser, a intangível fonte de sensação”? (CÉZANNE, 1993, p. 56).

Através de suas pesquisas, Cézanne encontrou uma nova forma de representar os objetos em perspectiva. Olhando insistentemente o “motivo” ele transportava para a tela as deformações “coerentes” sem interromper, desse modo, “o movimento espontâneo pelo qual elas [imagens] se amontoam umas sobre às outras na percepção e tendem para a perspectiva geométrica” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 129). Era isto que os clássicos faziam: congelavam uma imagem e utilizavam o recurso da perspectiva como meio para representar a profundidade. Era uma pintura, por assim dizer, “estática”. Desse modo, como vimos anteriormente, na pintura clássica as paisagens apresentam um aspecto tranqüilo; nosso olhar flui com facilidade pela extensão do quadro.

⁵⁷ De acordo com Merleau-Ponty (1942, p. 132), “o motivo” de Cézanne era, em última instância, “a paisagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta”.

A novidade em Cézanne é que ele queria pintar de forma a não congelar a cena retratada; de maneira que, ao olharmos o quadro, tivéssemos a sensação de estarmos passeando por entre os objetos pintados. Tampouco imprimir em suas telas a sensação visual que os efeitos causados pela luz nos dão momentaneamente. Para além de uma representação do mundo dominado e inventado classicamente ou uma representação fiel das sensações e impressões que o olho do pintor experimenta no instante – como faziam os impressionistas -, Cézanne quer “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” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 127). É dessa forma que sua pintura, como bem observa Merleau-Ponty, sofre transformações, principalmente entre 1870 e 1890.

Dentro desse contexto, Merleau-Ponty (1942, p. 127) apresenta dois exemplos de aplicação do método de Cézanne: “as travessas ou as taças postas de perfil sobre uma mesa deveriam ser elipses, mas as duas extremidades da elipse são exageradas e dilatadas. A mesa de trabalho, no retrato de Gustave Geffroy, dispõe-se na base do quadro contra as leis da perspectiva”.



FOTO 12: Paul Cézanne, *Cereja e pêssegos*, 1883-1887.
FONTE: BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne*. : Paisagem, 2005, p. 68.

Na obra *Cereja e pêssegos*, os dois pratos pintados possuem “elipses” desiguais dando-nos a impressão de terem sido vistos sob ângulos diferentes. O pote verde parece meio torcido não combinando, pela perspectiva tradicional, com a sua abertura superior. O pano sobre a mesa se mostra enrijecido tanto quanto uma folha de metal. Na pintura de Cézanne vemos que, por exemplo, o pêssego e o pote habitam o espaço e o tempo, e se entrelaçam com as outras coisas. A linha que os delimita não é fechada, única e acabada, mas possui rupturas: há várias linhas que contornam os objetos ao mesmo tempo fazendo com que o olho perceba que há algo que liga estas diferentes partes. O espectador percebe algo, mas não consegue ver direito o que é. De maneira geral em sua pintura – não apenas nesta em específico - não há uma supremacia de quem é figura e quem é fundo. Na minha vida cotidiana, vejo objetos que disputam entre si meu olhar, pedem-me que lhe dê atenção. Ao mirar meu olhar para o pêssego, por exemplo, ele se torna figura para mim e o prato, fundo. Contudo, se faço o movimento inverso, o prato se apresentará como figura e o pêssego, fundo. A pintura do mestre de Aix apresenta os objetos ainda em formação, por isso não há um objeto que se sobressai ao meu olhar, todos querem se apresentar ao mesmo tempo para mim. Desse modo, Cézanne nos insere no mundo primordial: no próprio movimento das coisas se desdobrando. Se assim me posiciono, começo a perceber que o mundo dos homens – que já há uma reflexão definida – é monótono e sem novidades. A renovação constante que ele nos apresenta é a própria renovação do mundo da vida. Não apenas isso, as próprias cores do quadro, por sua vez, abrem uma passagem em meu corpo, habitam meus poros num dado instante, invadem meus sentidos provocando sensações novas.

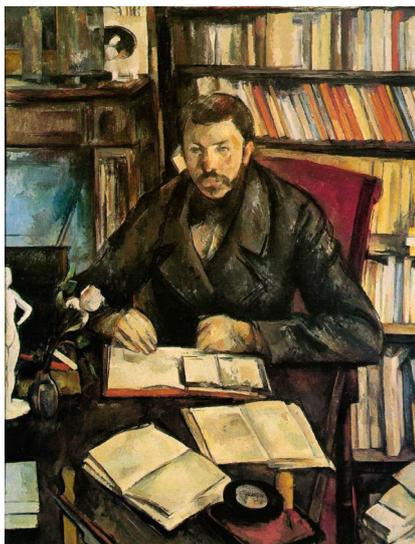


FOTO 13: Paul Cézanne, *Retrato de Gustave Geffroy*, 1895-1896.

FONTE: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 53.

Uma outra “deformação coerente” que podemos ver é na mesa do *Retrato de Gustave Geffroy* que parece cair à frente, mais uma espécie de parede inclinada do que uma mesa. Os motivos de Cézanne estão impressos em seu estado primordial e, por isso, podemos notar nas obras a retomada da sua significação original, que no mundo da vida, no próximo instante se “esvai na banalidade das situações adquiridas” (MERLEAU-PONTY, 1945, P. 149).

De acordo com sua pesquisa, “a perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 129). Na perspectiva vivida, quando vemos os objetos, diferentemente da fotografia, os próximos nos parecem ser menores e os distantes, por sua vez, maiores. “O gênio de Cézanne”, diz-nos Merleau-Ponty (1942, p. 129), “é fazer com que as deformações perspectivas, pelo arranjo de conjunto do quadro, deixem de ser visíveis por elas mesmas quando é olhado globalmente” contribuindo apenas como acontece 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”.

Cézanne não nega a ciência e nem a tradição. Ele, ao encontrar o “motivo”, esquecia toda a ciência e “tratava-se de recuperar, por meio dessas ciências, a constituição da paisagem como organismo nascente” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 132). A ciência e a tradição permaneciam para ele como que um “pano de fundo”. Cézanne utilizava o conhecimento adquirido por ambas, mas não deixava reduzir ou mesmo limitar a sua criação, por achar que elas conseguiram encontrar a “justa medida” em lidar com o mundo vivido. A partir das descobertas feitas até então, ele se lançava no impensado do mundo e da arte, na própria experiência da criação.

Cézanne “explicava que a paisagem deve ser abraçada nem muito acima nem muito abaixo, ou ainda: recuperada viva numa rede que nada deixa passar” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 133). Obviamente que para ele a paisagem não deve ser pintada nem na sua base geológica [fase intermediária de sua pintura em que “foi diretamente ao sólido, ao espaço” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 36)] e nem na impressão imediata representada pelos impressionistas. Para Cézanne, “o objeto não está mais coberto de reflexos, perdido em suas relações com o ar e os outros objetos, ele é como que iluminado secretamente do interior, a luz emana dele, e disso resulta uma impressão de

solidez e materialidade” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 127). De acordo com Becks-Malorny (2005, p. 72):

o que Cézanne entende por estrutura pictural sólida [que acredita que os quadros impressionistas não tinham] não é a reprodução da natureza num dado momento, como se o tempo permanecesse suspenso. Ele não quer congelar as telas impressionistas. [...] Ele procura, como explica o historiador de arte Gottfried Boehm na sua monografia dos quadros da sainte-Victoire, uma “síntese da mudança e da duração que são as faces idênticas de uma mesma e única materialidade visível”.

Entendamos melhor seu processo: quando Cézanne, ao invés de usar as sete cores do prisma em sua palheta, começa a utilizar dezoito, ou seja, seis vermelhos, cinco amarelos, três azuis, três verdes e um negro, quer com isso pintar objetos cujos tons não apareçam na tela ofuscados pela luminosidade do ar ou mesmo de outros objetos próximos, mas enfatizar zonas de transição entre os diversos tons. É nesse ponto que ele se aparta dos impressionistas. Na verdade, ao romper com este estilo, ele ultrapassa-o. Assim, “ele renuncia à divisão do tom e a substitui por misturas graduadas, por uma sucessão de matizes cromáticas sobre o objeto, por uma modulação de cores que acompanha a forma e a luz recebida” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 126). Dessa forma, o pintor “quis voltar ao objeto sem abandonar a estética impressionista, que toma por modelo a natureza” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 127).

De onde se segue que Cézanne quis representar os objetos ainda em formação. A busca de Cézanne era exprimir em sua obra, pelo arranjo apropriado das cores, o contorno e as formas do mundo tal qual eles emergem na natureza. Assim a sua preocupação era estabelecer uma forma de circunscrição dos objetos obtendo, com isso, não sacrificar nem a profundidade nem a organização livre que percebia.



FOTO 14: Paul Cézanne, *Natureza morta com melão verde*, 1902-1906.

FONTE: Disponível em <http://f.i.uol.com.br/folha/ilustrada/images/0712935.jpg>. Acesso em 20 de fev. 2008.

É dentro dessa perspectiva que Merleau-Ponty (1942, p. 130) falará do contorno dos objetos observado nos quadros de Cézanne:

O contorno dos objetos, concebido como uma linha que os delimita, não pertence ao mundo visível, mas à geometria. Se marcamos com um traço o contorno de uma maçã, fazemos dela uma coisa, quando ele é o limite ideal em cuja direção os lados da maçã fogem em profundidade. Não marcar nenhum contorno seria retirar aos objetos sua identidade. Marcar um só seria sacrificar a profundidade, isto é, a dimensão que nos oferece a coisa, não como exposta diante de nós, mas como cheia de reservas e como uma realidade inesgotável. Eis por que Cézanne acompanhará, numa modulação de cores, a intumescência do objeto e marcará com traços azuis vários contornos.



FOTO 15: Paul Cézanne, *Natureza morta com melão verde* [detalhe], 1902-1906).

FONTE: Disponível em <http://f.i.uol.com.br/folha/ilustrada/images/0712935.jpg>. Acesso em 20 de fev. 2008.

Esta aquarela de Cézanne mostra bem como ele marcava os contornos das coisas. O contorno dos objetos na obra é o que os liga; é onde o olhar vaza, é uma passagem. Não percebemos as coisas como elas são, percebemos perfis delas. Significa dizer também que o desdobramento infinito da carne aparece na pintura de Cézanne. É a partir dessa dobra, dessa segregação, que se podem ligar muitas outras coisas. Foi dessa forma que o pintor “conseguiu” “soldar umas nas outras todas as vistas parciais que o olhar” percebe na natureza. Assim, com forte razão, Cézanne estabelece os fundamentos para o nascimento da arte moderna.

De acordo com Merleau-Ponty, a pintura moderna não mais está interessada em representar as três dimensões na tela. Os cubistas, por exemplo, seguiram a trilha de Cézanne quando consideraram a forma externa e o envoltório das coisas como sendo “segunda”, “derivada”, isto porque estas características pictóricas, este limite corporal que aprendemos outrora que os objetos têm “não é o que faz que uma coisa tenha forma”, e para isso é preciso “romper essa casca de espaço, quebrar a compoteira”

(MERLEAU-PONTY, 1960, p. 35). Assim, mais do que buscar o espaço ou o conteúdo isoladamente, o pintor deve procurá-los juntos. O mundo não está mais diante do pintor por representação: “é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível [...] arrebatando a ‘pele das coisas’, para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo, mundo” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 37). Eis em que sentido Cézanne “germinava com a paisagem”. Assim ele atacava por todos os lados o seu “motivo”. Ao fazer isso, o que surgia na tela não era mais uma figura construída numa seqüência lógica, de forma linear, mas algo espontâneo, expressivo, original. Ele está, a rigor, inserido na própria experiência da pintura, na reversibilidade sua com o mundo. Em todo caso, o que constitui o cerne da questão é que “a coisa vivida não é reconhecida ou construída a partir dos dados dos sentidos, mas se oferece desde o início como o centro de onde estes se irradiam” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 130).

Além do contorno, um outro elemento bastante importante na pintura de Cézanne é a cor. A rigor, dizia ele: “o desenho puro é uma abstração. O desenho e a cor não são distintos, tudo na natureza é colorido” (CÉZANNE, 1993, p. 24). E afirma a espinha dorsal de sua técnica pictural: “ao mesmo tempo que se pinta, desenha-se” (CÉZANNE, 1993, p. 24). Em sua época, um dos grandes expoentes das escolas de artes era Ingres⁵⁸. Para este, o desenho era o item principal que definia a pintura como sendo boa ou ruim. Se o pintor soubesse fazer bem o desenho, então a pintura seria de ótima qualidade. Cézanne (1993, p. 24), sem abandonar o desenho acreditava que “quanto maior for a harmonia da cor maior será a precisão do desenho”. Assim, “o desenho e a cor não são mais distintos, tudo na natureza é colorido” (CÉZANNE, 1993, p. 24). Ao tratar do contorno e da cor como intercambiáveis, Cézanne desencadeia uma “expressividade semelhante a que vivemos em nossa experiência perceptiva” – conforme nos apresenta Müller (2001, p. 232) lendo Merleau-Ponty - isso porque sua pintura simula “para nós uma situação de natureza”. Em suma, “Cézanne faz de seus quadros significações ainda em formação, faz das diversas imagens pintadas objetos ainda não consumados. Por conseguinte, Cézanne motiva em nós a experiência expressiva que vivemos na natureza” (MÜLLER, 2001, p. 234).

Isso parece ir ao encontro da proposta de Merleau-Ponty. Afirma o filósofo: “o que desejo fazer, é reconstituir o mundo como sentido de ser absolutamente diferente do ‘representado’, a saber, como ser vertical que nenhuma das ‘representações’ esgota e que todas ‘atingem’, o Ser selvagem” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 229). Ora, era isto que Cézanne fazia na prática. A sua tentativa era contínua, sem fim. Chegou a duvidar

⁵⁸ Ver nota sobre as escolas de Ingres e Delacroix número 49.

de tal feito, contudo conseguiu mostrar como ver natureza primordial e como ela pode ser transformada em linguagem na cultura. Não é por mero elogio que Gombrich (1999, p. 539) afirmou: “o verdadeiro motivo de espanto é que Cézanne conseguiu realizar em suas obras o que era aparentemente impossível”.

O que torna essa retomada merleau-pontyana da obra de Cézanne realmente importante – para grande benefício do pensamento moderno - é que quando o pintor de Aix busca a profundidade ele volta-se à realidade da experiência humana, ao tentar diariamente apreendê-la e expressá-la pela arte. Tentativa sempre frustrada, pois não conseguia atingi-la num todo. É por isso que o filósofo pôde citar a frase de Giacometti: “penso que Cézanne buscou a profundidade durante toda a sua vida” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 35).

Em seus últimos trabalhos Cézanne entrega-se ao “jogo livre” das sensações e deixa de pintar vários pontos da tela, deixando-os em branco. Nessa fase Cézanne já não se preocupa mais em preencher toda a extensão da tela com tintas.

Quando observo os brancos nas telas de Cézanne, percebo que existe ali algo e não nada. A imagem que se apresenta ante meus olhos me anuncia de alguma forma, a figura daquele branco da tela que esconde uma parte da paisagem, mas que se deixa transparecer mesmo se ausentando. Esse espaço não pintado, essa falha, sugere que Cézanne não conseguia exprimir tudo o que via no mundo, não dava “conta da exuberante multiplicidade que percebia” (TASSINARI, 2004, p. 161) e que lhe exigia para ser pintado, para ser expresso.

Observamos isso, por exemplo, na obra *O Jardim de Lauves* de 1906.



FOTO 16: Paul Cézanne, *O jardim de Lauves*, 1906.

FONTE: Disponível em <<http://carosamigos.terra.com.br/imgs/cezanne7.gif>>. Acesso em 20 de fev. 2008.

Em todo caso, Cézanne dedicava-se seriamente à sua pesquisa. Estava atento a todos os pontos da tela. Talvez este depoimento de Vollard possa nos apontar um caminho de como Cézanne expressava-se:

Ao fim de cento e quinze sessões, Cézanne abandonou meu retrato para voltar a Aix. “Não estou descontente com a frente da camisa”, disse-me ao partir. (...) “Tente compreender, senhor Vollard, o contorno foge-me”. É difícil imaginar – escreve ainda Vollard – até que ponto, em certos dias, o seu trabalho era longo e difícil. No meu retrato existem, na mão, dois pequenos pontos em que a tela não está coberta. Fi-lo notar a Cézanne. “Se a minha sessão desta tarde no Louvre for boa – respondeu-me -, talvez encontre amanhã o tom justo para tapar esses espaços. Compreenda, senhor Vollard, se pusesse aí qualquer coisa ao acaso, seria forçado a recomeçar todo o meu quadro partindo desse ponto”. (ELGAR, 1987, p. 130)

Frente a este relato, verificamos o quão sério era a dedicação de Cézanne em pesquisar e criar; tão grande era a atenção que dava a cada pincelada, a cada nova expressão. Seu olhar não estava fixado num ponto, mas era aquele que abarca tudo num só instante. É o olho que interroga todas as coisas como que pela primeira vez; é um “nascimento continuado”. Não um olhar no sentido profano, reflexivo, clássico, mas aquele que “dá acesso a uma textura do Ser da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, textura que o olho habita como o homem sua casa” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 20). É desse modo que a criação e expressão de Cézanne mostram a Merleau-Ponty um acesso a “uma textura do Ser” dando existência visível “ao que a visão profana crê invisível” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 20).



FOTO 17: Paul Cézanne, *Retrato de Ambroise Vollard*, 1899.
FONTE: ELGAR, Frank. *Cézanne*. São Paulo: Editorial Verbo, 1987, p. 133.

Não poderíamos terminar este item sem abordarmos o tema que era mais caro à Cézanne: A montanha *Sainte-Victoire*. Se a visão só se aprende vendo – como diz Merleau-Ponty – então não foi à toa que o pintor a pintou 122 vezes⁵⁹. Sempre quando Cézanne retorna a interrogar a montanha *Sainte-Victoire* o faz com seu olhar atual: é como se fosse pintá-la pela primeira vez - como se todas as suas tentativas anteriores de alguma forma fracassaram; como se tudo o que disse a respeito dela fosse incompleto e ela aparecia novamente ante seu olhar pedindo-lhe que a pintasse novamente. Em todo caso, “é a própria montanha que, lá distante, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 21). Ele pede a ela que lhe revele os “meios, tão somente visíveis, pelos quais ela se faz montanha aos nossos olhos” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 21). Não apenas montanha como substância rochosa, mas também enquanto pintura que Cézanne apresentou a nós e, após muito tempo, suas telas continuam a nos mostrar que a montanha, através da retomada da obra, “se faz e se refaz de uma a outra ponta do mundo, *de outro modo*⁶⁰, mas não mais energeticamente que na rocha dura acima de Aix” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 23).

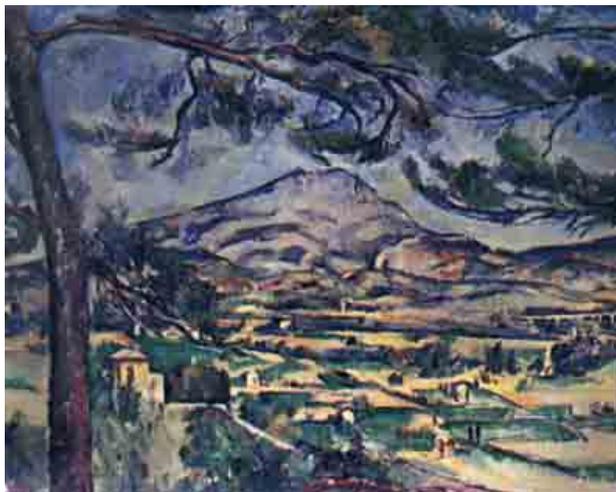


FOTO 18: Paul Cézanne, *A montanha Sainte-Victoire*, 1885-1887.

FONTE: CUNHA, E. (Org.). *Os grandes artistas: Cézanne*. São Paulo: Nova Cultural, 1986, p. 224-225.

Observemos dois momentos da percepção de Cézanne ao pintar a montanha. Na obra de 1885-1887, diferentemente das pinturas dela que Cézanne realizou no período final da sua vida, fica evidente a atenção para o pinheiro que está no primeiro plano. A

⁵⁹ “Pintou 122 vezes a montanha *Sainte-Victoire*. E cada vez era uma nova aventura, um novo começo, uma nova visão” (OSTROWER, 2003, p. 126).

⁶⁰ O itálico é nosso para chamarmos atenção para o fato de que o espectador também co-cria com o autor-feitor.

montanha aparece lá distante. Nesta pintura vemos que ele ainda se “apóia” nas leis da perspectiva tradicional. Certamente que não a segue fielmente, contudo seu olhar ainda está “contaminado” pelos ensinamentos aprendidos nas escolas de arte. Nas obras posteriores – como a de 1902-1906 - a montanha aparece soberana, ela como se impõe no espaço da tela. Diferentemente da primeira (1885-1887), esta mostra que o pintor está muito mais envolvido com o seu olhar atual. Ele está, por conseguinte, mais entrelaçado com as coisas. Por isso, vemos na tela verdes que fazem parecer haver relva e florestas no céu: o verde, que está no baixo do quadro, também aparece impresso no alto, dando a entender que o conjunto está em movimento, em fluxo. O mato passeia no céu tanto quanto o azul do céu passeia nas ramagens.



FOTO 19: Paul Cézanne, *A montanha Sainte-Victoire*, 1902-1906.
FONTE: BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne*. Paisagem, 2005, p. 77.

Assim como a vida, as obras do artista moderno estão sempre inacabadas, remetendo-nos à visão das “próprias coisas”. Se o mundo está “se fazendo” continuamente, momento após momento, por isso está inacabado, é natural que o artista que queira fazer arte a partir do mundo não consiga “acabar” suas obras, deixando-as incompletas. Ao vermos as obras de Cézanne, por exemplo, temos a sensação de que falta algo e nosso primeiro impulso é de, mentalmente, interagirmos com ela, completando-a; inter-atuando nosso ser com a expressão que pede para ser retomada. Isso, na maioria das vezes, nos causa desconforto – como acontece quando nos deparamos em um cruzamento da estrada que estamos andando e que nos sugere várias possibilidades de seguirmos a caminhada: tomar qualquer direção implica renunciar todas as outras e isso nos causa um certo “mal-estar”. Claude Lefort (2003, p. 253), ao

pensar a obra ainda em andamento de Merleau-Ponty, mas incompleta devido ao falecimento do autor, a saber, *O visível e o invisível*, fala deste sentimento de estranheza e mal-estar:

Tal é, talvez, a razão da perturbação diante da obra inacabada; é que ela nos coloca brutalmente em face de uma ambigüidade essencial de que preferimos, o mais das vezes nos afastar. O que desconcerta não é que a última parte do discurso nos seja roubada, que o fim que o escritor almeja seja doravante inacessível, pois que de fato agora temos a certeza de que nunca será alcançado; é que, no mesmo momento, devíamos descobrir a necessidade inscrita na obra – o movimento profundo pelo qual a obra se instala na palavra para abrir-se a um inesgotável comentário do mundo, advento a uma ordem da existência onde parece instalar-se para todo o sempre – e esta parada obscura que a deixa aquém de seus desígnios atira-a para as fronteiras de fato da sua expressão e faz de repente duvidar da legitimidade da empresa. Podemos persuadir-nos de que a incerteza à qual nos abandona motiva e alimenta a nossa interrogação sobre o mundo, que ela fala mesmo quando silencia, pela virtude que possui de designar aquilo que está e sempre estará para além do exprimível.

Lefort, nestas palavras, mostra-nos especificamente como ficamos inquietos ante uma obra inacabada. Ela nos força a sair do lugar tranqüilo; faz-nos pensar. Ao entrar em contato com ela, somos quase que obrigados a interagirmos com a mesma.

Tendo-se em vista este processo criativo de Cézanne, creio que podemos afirmar aqui, seguindo Chauí (2002, p. 158): "desfazer a tradição filosófica, graças ao ensinamento da arte é jamais esquecer que o artista tem seu corpo 'como sentinela em vigília às portas do sensível' e que cabe à filosofia recuperar a 'dignidade ontológica do sensível'". Em todo caso, ao retornar as interrogações básicas - que para Merleau-Ponty a filosofia não deveria se distanciar - encontra ele na expressão pictural uma filosofia da visibilidade.

3.2 A natureza primordial como linguagem: corpo expressivo e criação

No texto *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty, ao questionar os valores da ciência convencional, fala de uma "ciência secreta", de uma forma de pensar, conceber e buscar que "trabalha" o território anterior a todo pensamento científico. São os artistas e os filósofos⁶¹ que se ocupam deste lugar "pré-espacial". Muito mais do que qualquer outra forma de expressão, é a pintura que expõe a Merleau-Ponty uma maneira de acessar a

⁶¹ Obviamente que ele não está falando de todas as abordagens filosóficas, tampouco de qualquer manifestação artística. Como veremos mais adiante, segundo o filósofo, Cézanne foi o pintor que melhor soube habitar este lugar pré-espacial ao tentar pintar a natureza primordial.

percepção originária onde as dicotomias sujeito/objeto, corpo/alma, razão/sentimento ainda não foram consolidadas. Resulta daí o conceito de “Ser de indivisão”. Constatação do período da maturidade do filósofo, o Ser de indivisão ou “carne” não é uma coisa ou um ente: “o Ser de indivisão designa, sim, a generalização daquela constatação advinda, primeiramente, da experiência perceptiva, mas não exclusivamente dela[...]” (MÜLLER-GRANZOTTO, 2007, p. 292), é um lugar “pré-espacial” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 39), “lençol de sentido bruto” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 15) onde “as coisas disputam entre si meu olhar”(MERLEAU-PONTY, 1952, p. 79).

Merleau-Ponty afirma que a ciência se reduz a um conjunto de técnicas pré-definidas com a finalidade de um controle experimental. Ele não deixa, aliás, de alegar que “o pensamento ‘operatório’ [da ciência] torna-se uma espécie de artificialismo absoluto” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 14) e que, portanto, este pensamento de sobrevôo, que vê o objeto em geral, deve se colocar num território semelhante ao que o artista habita e a partir do qual cria suas obras, a saber: o mundo da experiência.

Ao nascer começamos a participar do “mundo da vida” e não conseguimos sair nem nos afastarmos dele, por isso, não podemos fazer uma redução ao eu-puro⁶². O mundo da vida apresenta um nascer continuado onde tudo está “se fazendo”, está se movimentando – não temos como paralisá-lo para fazermos reflexão - onde não somos apenas espectadores, mas mantemos uma relação de reversibilidade com ele. De onde se segue que proposta merleauPontyana é a de que estudemos o Ser no próprio mundo da vida, na própria experiência.

Estaria Merleau-Ponty, desta forma, desprezando a ciência? Estaria ele, talvez, refutando a tentativa de uma explicação cabal da realidade? No prefácio da *Fenomenologia da percepção* ele diz que:

todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 3).

⁶² Segundo Merleau-Ponty (1964, p. 114), “nunca temos diante de nós puros indivíduos, geleiras de seres insecáveis, nem essências sem lugar e sem data, não que existam alhures, para além de nosso alcance, mas porque somos experiências, isto é, pensamentos que experimentam, atrás dele o peso do espaço, do tempo, do próprio Ser que eles pensam, que, portanto, não têm sob seu olhar um espaço e um tempo serial, nem a pura idéia das séries [Deus absoluto], tendo, entretanto, em torno de si mesmos um tempo e um espaço de empilhamento, de proliferação, de imbricação, de promiscuidade – perpétua pregnância, parto perpétuo, geratividade e generalidade, essência bruta e existência bruta que são os ventres e os nós da mesma vibração ontológica”.

O que Merleau-Ponty quer é reconhecer que existe algo aquém ou além da análise científica, por isso diz que a ciência é uma “expressão segunda”. Mais precisamente, ele não quer a extinção dela, mas alertar para o fato de que o mundo é algo vivo e dinâmico e, conseqüentemente está em constante fluxo. Com forte razão, insistirá que o pensamento científico tornou-se uma espécie de “artificialismo absoluto”. Como será então que ela pode superar esta forma de lidar com os acontecimentos que se desdobram ante nosso olhar atual? É dentro desse contexto que Merleau-Ponty (1960, p. 14) propõe: “é preciso que o pensamento da ciência – pensamento de sobrevôo, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num ‘há’ prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado [...]”. A partir disso “o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, voltará a ser filosofia...” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 15).

Cremos ser importante aprofundarmos esta proposta filosófica merleau-pontyana. Nos textos em que se ocupa ostensivamente da arte, como é o caso dos textos escritos depois de 1945⁶³, Merleau-Ponty propõe uma ontologia indireta do Ser bruto. O que quer, na verdade, é fazer uma filosofia no próprio “mundo da vida” onde há um pré-saber e não mais, como acreditam alguns filósofos (e cientistas?), um saber absoluto. Em última instância, trata-se de um retorno “às coisas mesmas”. Esclarece ele: “retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre *fala*⁶⁴, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente [...]”; e exemplifica: “como a geometria em relação à paisagem – primeiramente nós aprendemos o que é uma floresta, um prado ou um riacho” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 4) depois é que conseguimos distinguir relações geométricas (cubos, esferas e cones como disse Cézanne) na própria paisagem. A partir disso, podemos transportar essas relações, por exemplo, para uma tela.

⁶³ Apesar de não estarmos fazendo uma pesquisa cronológica da obra de Merleau-Ponty acerca da arte ou da pintura, cumpre-nos, às vezes, pontuarmos cronologicamente algumas das suas idéias. Isto porque o conceito, por exemplo, de Ser de Indivisão não consta abertamente (embora já tenha um germe) nas obras Fenomenologia da percepção e A estrutura do comportamento. De forma semelhante, a noção de corpo em sua teoria possui um vasto percurso: no primeiro período todas as experiências acontecem a partir do corpo-próprio, já no segundo, a experiência se dá no próprio processo da reversibilidade mundo-corpo. Sem o descentramento (que abordamos no primeiro capítulo, no item estilo) o escritor não escreve textos criativos, o pintor não pinta obras-primas, o músico não compõe peças de valor singular. De modo geral, é no processo criativo em que o artista vai com seu corpo atual (corpo que não separa o que é passado, futuro ou mesmo presente) ao mundo que a expressão toma forma.

⁶⁴ Grifo de Merleau-Ponty.

Assim, primeiramente temos a experiência perceptiva onde o presente não está paralisado e, posteriormente fazemos reflexões sobre o percebido. Em todo caso, não há que fazer uma síntese do percebido: “é junto a nossa experiência primordial da natureza que encontramos o sentido das coisas” (ESSEMBURG, 2004, p. 76). Nesse tocante, foi por um retorno às coisas mesmas que

Merleau-Ponty propôs o principal desafio de sua filosofia, a saber, a consideração dos fenômenos não a partir de um sistema de pensamentos já constituídos e sedimentados como modelo ontológico, mas a partir da experiência em que os fenômenos primeiramente se manifestariam para nós. (MÜLLER, 2000, p. 235)

É nesta experiência primordial com o mundo - ou neste desdobrar dos fenômenos - que aparece o visível ontológico. Aqui cabe um esclarecimento bastante significativo: Merleau-Ponty, ao fazer da pintura seu objeto de estudo, diz que ela “jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade”. Quando ele fala do visível, ele não está se referindo a uma visibilidade empírica, mas uma visibilidade ontológica. Uma visibilidade que nos permite ver uma “deiscência do Ser”. Isso ele percebe nas obras de Cézanne e em outros artistas modernos. De toda sorte, segundo o filósofo, o pintor *pós-cezanniano* sempre soube que sua obra existe “no visível à maneira das coisas naturais” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 42), e que antes de figurar o mundo ela figura a si mesma. Essa visibilidade do qual Merleau-Ponty descreve no texto *O olho e o espírito* – ontológica - que não coloca o visível e o invisível como opostos - abre passagem para acedermos a uma profundidade. Da mesma forma aqui, ele não fala de uma profundidade geométrica, mas daquela que presenciamos na nossa experiência perceptiva no mundo da vida. Isto porque as próprias coisas não são seres-em-si, mas se entrelaçam com outras coisas, não são corpos-fechados: imbricam-se mutuamente, e entre elas há algo que as liga e que ele chama de carne, solo comum ou tecido⁶⁵. A carne é a “deiscência do vidente em visível e do visível em vidente” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 148). É nesse solo comum que percebemos a profundidade. Sobre isso nos ateremos mais adiante. Por hora, cumpre compreender que a visibilidade, não obstante mostrar perfis das coisas, comporta ainda uma invisibilidade. Não é o que não é visível, mas aquilo que não se mostra integralmente. Invisível, aqui proposto não como “oposto do visível, mas seu encolhimento, seu estar em visíveis outros que não se domina de

⁶⁵ Mais precisamente: “existe aí o tecido comum de que somos feitos. O Ser selvagem”; às coisas ele as chama também de “coisas pré-analíticas” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 192), pois surgem antes da reflexão, da análise.

uma só vez (TASSINARI, 2004, p. 154)”. “O invisível não é uma ausência objetiva [...] é uma ausência que conta no mundo, uma lacuna que não é vazia, mas ponto de passagem” (CHAUI, 2002, p. 116). Ora, para Merleau-Ponty, a expressão artística se faz sempre a partir deste silêncio, desta “fissura”, deste “negativo fecundo”, que o visível faz ver, que percebemos, mas não conseguimos apreendê-lo ou capturá-lo. É buscando expressar essa reversibilidade do visível/invisível que o artista cria suas obras e o faz contornando o seu entorno: o visível é sempre um fluir de perfis, portanto, ao apontar um aspecto da coisa, preenchendo uma lacuna, uma outra lacuna aparece. É um sumir-aparecer constante. É por isso que posso dizer que a cada deslocamento do mundo eu me modifico; uma abertura se faz - abertura que nunca se fecha – ao fechar uma outra se abre.

De acordo com Merleau-Ponty (1964, p. 133), “o que se chama de visível é, dizíamos, uma qualidade preta de uma textura, a superfície de uma profundidade, corte de um ser maciço, grão ou corpúsculo levado por uma onda do Ser”. Essa profundidade é percebida pois há um invisível que habita o visível e, não obstante, o visível ser “preto” de invisibilidade. Ademais, não só o visível comporta uma invisibilidade como também há uma visibilidade no invisível. Segundo ele, “o invisível é o relevo e a profundidade do visível, e, assim como ele, o visível não comporta positividade pura” (MERLEAU-PONTY, 1960-a, p. 21).

É dentro dessa perspectiva que ele afirma que “o mundo do pintor é um mundo visível, tão-somente visível, um mundo quase louco, pois é completo sendo no entanto parcial” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 20). Como não consegue exprimir o “Todo indivisível” - como queria Cézanne - o pintor pinta apenas partes do visível. Ele vê o invisível, mas não consegue apreendê-lo. Por isso sua tarefa não tem fim e sua obra nunca está pronta. Certifica o filósofo: “a visão do pintor é um nascimento continuado” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 22). Implica, aqui, em afirmar que a mão não dá conta de traduzir o que o olho percebe na natureza. Portanto, a obra nunca ficará finalizada. Quando o artista dá por concluída uma obra, significa que ela foi dita de um determinado jeito: feita a partir do corpo atual e daquele momento específico da expressão. Se o artista fosse dizê-la um minuto depois, ela teria sido dita de uma outra forma.

O olhar aguçado do pintor se dirige para o “solo comum”, para o lugar onde seu corpo habita simultaneamente com outros corpos e com as coisas. Ademais, “meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo [...] e o mundo é

feito do estofô mesmo do [meu] corpo” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 17). “As coisas são o prolongamento do meu corpo e meu corpo é o prolongamento do mundo, através dele o mundo rodeia-me” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 230). Para realizar sua obra, o pintor emprega o seu corpo que é vidente e visível e que se entrelaça com o mundo. O pintor funciona como um espelho: por que é vidente-visível traduz e duplica uma “reflexibilidade do sensível” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 22). De que maneira isso acontece? Através da reversibilidade entre seu corpo e o mundo. Nessa imbricação é que acontece a expressão. Obviamente que não se trata do corpo que estamos habituados a pensar ou a conceber: que tem 70 quilos, que mede um metro e setenta e cinco, que têm tais e tais características, mas um corpo que se expande, que atinge as coisas, que mantém laços com o mundo. Resulta daí afirmar que entre o meu corpo e o mundo não há mais “fronteira, mas superfície de contato” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 242).

Por vários momentos da presente dissertação, retomamos a questão do “corpo”. Cabe-nos agora discorrer melhor sobre este item tão importante para Merleau-Ponty e sem o qual o artista não realiza a expressão.

Encontramos na *Fenomenologia da percepção*: “engajo-me com meu corpo entre as coisas, elas coexistem comigo enquanto sujeito encarnado [...]”; não apenas isso, “é por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo coisas”. (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 252, 253). Então podemos dizer que meu corpo também é uma coisa? Ele é objeto de forma semelhante como um cubo o é? De acordo com o pensamento merleau-pontyano, é certo que o corpo não é apenas um fragmento do espaço, mas ao contrário, se eu não tivesse corpo não haveria espaço para mim.

O corpo de que falamos não é um corpo-objeto do qual a ciência faz experimentos e disseca em várias partes: ele é um campo de presença; é um corpo atual. É com e através (d)ele que o artista vai ao mundo. Ele habita o mundo; não é uma máquina comandada pelo pensamento como acreditava Descartes.

Meu corpo faz parte do visível. Isso não quer dizer que ele seja simplesmente um fragmento do espaço, como se lá existisse o visível e aqui um corpo como “variante do lá”. Merleau-Ponty nega esta separação. De acordo com ele, o corpo “está rodeado pelo visível”. E continua: “Isso não se passa num plano do que ele seria um embutido mas ele está verdadeiramente rodeado, circundado”. Significa dizer que, “vê-se, é um visível, mas vê-se vendo, meu olhar que lá o encontra sabe que está aqui, do lado dele”. A partir disso, há entre o corpo e o mundo “uma relação de abraço” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 242). Não há mais então uma linha divisória que separa o corpo do mundo.

“Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo. E esse mundo, do qual ele faz parte, não é, por seu lado, em si ou matéria” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 16). O mundo já está acontecendo antes mesmo de qualquer análise que eu pretenda fazer dele. “Ao mesmo tempo é verdade que o mundo é *o que vemos*⁶⁶ e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 16). Debrucemo-nos nesta palavra “ver”.

De modo geral, “o pintor, qualquer que seja, enquanto pinta, pratica uma teoria mágica da visão.” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 20). Mágica, pois precisa admitir que o mundo quer ser expresso; que as coisas entram nele e ele as projeta na tela. “O mundo não está mais diante dele por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível[...]” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 37). A partir dessa consideração, o trabalho da visão é buscar o inatural, o Ser de indivisão. Em outras palavras: a visão deve visar atingir o mundo primordial.

Os pintores emprestam seu corpo ao mundo, empregam a visão e as mãos, e metamorfoseiam a percepção numa tela e criam assim um novo visível. A visão, da mesma forma que a pintura (como processo e não como objeto artístico pronto), é um nascimento contínuo, ambíguo, misterioso, cujos enigmas vão se desdobrando ao espectador toda vez que este retoma a obra.

Com forte razão, Merleau-Ponty (1960, p. 16) enuncia: “é oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura”; ele não deixa, aliás, de frisar que se quisermos compreender essas “transsubstanciações”, precisamos “reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, que é um trançado de visão e movimento”. É através dele que posso habitar a obra de arte.

Certamente que há uma intercomunicação entre meu corpo e o mundo a ser expresso. Isso já demonstramos. A partir disso, há possibilidade de surgir uma obra de arte. Eu não constituo a arte, eu não comando o processo criativo com o pensamento, ele acontece quando me lanço ao mundo, quando me descentro. É dessa forma que posso afirmar que sou um corpo capaz de criar. Quando sinto algo, na verdade é algo que se sente em mim. O mundo se fala em mim, eu sou a consciência dele querendo se expressar. “São as próprias coisas, do fundo do seu silêncio, que deseja conduzir à expressão” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 16).

⁶⁶ Grifo de Merleau-Ponty.

“O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o ‘outro lado’ de seu poder vidente” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 17). Procuremos entender melhor essa reversibilidade: “ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 17). Temos o fato de que o corpo se vê e se move no espaço, faz parte do mundo visível e, portanto, podemos habitar as coisas e tocá-las, pois somos feitos do mesmo “tecido”. Mais do que isso, “ele mantém as coisas em círculo ao seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne [...]” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 17).

Ao postular esta teoria da ambigüidade, da reversibilidade, Merleau-Ponty (1960, p. 17) esclarece: “essas inversões, essas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste, como a água-mãe do cristal, a indivisão do senciante e do sentido”. O que acabamos de expor, de alguma forma, tem alguma relação com pintura? A partir deste estranho “sistema de trocas” que descrevemos, Merleau-Ponty (1960) diz que os problemas da pintura ilustram o enigma do corpo e ela os justifica. Já que o corpo é feito do mesmo tecido do mundo, então, a visão, de alguma maneira, habita as coisas, e faz surgir com e através delas “um visível em segunda potência” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 18). Cor, profundidade, luz, qualidade - que são elementos picturais - despertam um eco em nosso corpo e este as acolhe. A pintura, em todo caso, por ser “um visível em segunda potência, essência carnal ou ícone do primeiro” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 18) não é um *trompe l’oeil*, de uma outra coisa: o quadro “só se relaciona com o que quer que seja entre as coisas empíricas sob a condição de ser autofigurativo”⁶⁷ (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 37).

Já que se trata de fazer esta analogia entre a pintura e o corpo torna-se relevante entrelaçar mais esta semelhança. A obra é tal como nosso corpo: um ponto de dobra entre o visível e o invisível; não é um lugar de coincidência, mas de passagem. Assim, para mim meu corpo é apenas uma margem que habita o espaço e o tempo, e se entrelaça com as coisas. Cézanne dizia que a natureza se pensava nele, que ele era a sua consciência. No corpo do pintor é que a natureza encontra uma maneira de habitar e, juntamente com ele, expressar-se. Sem o corpo do pintor não haveria a obra de arte.

É interrogando o visível que a pintura nasce. Por outro lado, o visível também me interroga. Klee declarou que sentiu, por várias vezes, numa floresta que eram as árvores que falavam e olhavam para ele (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 22). A rigor – voltamos a frisar - poderíamos afirmar que há uma reversibilidade entre pintor e o mundo: ao

⁶⁷ Já dissemos anteriormente que antes de figurar o mundo, o quadro figura a si mesmo.

mesmo tempo que ele é vidente é também visível. Ele vê as coisas, mas também é visto por elas. Ao me olhar no espelho, por exemplo, vejo coisas que eu não sabia de mim. Não é surpreendente que nele eu perceba que, ao mesmo tempo em que sou vidente, sou também visível? Tampouco o objeto que está à minha frente é “puro-para-mim”, pois está imbricado com outros objetos e comigo mesmo. “Nesse circuito não há nenhuma ruptura, impossível dizer que aqui termina a natureza e começa o homem ou a expressão” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 44). Em todo caso, a visão do pintor, “espontânea ou formada no museu, [...] só aprende vendo, só aprende por si mesma”. Na prática diária da expressão,

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. (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 19)



FOTO 20: Paul Klee, *Fairy Tales*, 1920.

FONTE: Disponível em http://bp0.blogger.com/_y9JCP1wazVo/RstOa6JAS6I/AAAAAAAAAH4g/ZT-V7_qhkC0/s1600-h/pk13.gif. Acesso em 20 de fev. 2008.

Eu sou um corpo capaz de criar. Isso fica ainda mais evidente se acaso sou pintor. O mundo se fala em mim e eu respondo criando obras. Quando tomo a posse de uma tela em branco - ainda por ser pintada - tenho a sensação de que algo novo e único vai nascer. Às vezes⁶⁸, a pintura surge e com ela a comunicação minha com o mundo e do

⁶⁸ Digo “às vezes” porque em muitos momentos em que me sento diante de uma tela para pintar “parece” não haver comunicação entre eu e as coisas que querem ser pintadas; é como se a “inspiração” não tomasse posse de mim e mesmo que quisesse pintar um objeto minhas pinceladas saíam imprecisas e as cores mal combinadas – o que em outros momentos, bastaria eu girar o pincel de determinada forma e a expressão aparecer da forma que eu desejo - Cézanne atentava para este fato várias vezes, como quando

mundo querendo se expressar, outras vezes, não é o caso. Mikel Dufrenne (1981, 56), um estudioso de filosofia e fenomenologia, escreve em seu livro *filosofia e estética*:

Por que uma obra está pronta? Porque diz alguma coisa que não podia se dizer de outro modo. Porque o mundo foi dito. Sim, é o mundo, eterna personagem em busca de autor, que solicita e sustenta o artista em seu paciente empreendimento. Quando o autor revela um mundo através da obra, é o mundo que se revela, pátria de toda verdade.

Desta forma, eu não constituo a arte, ela surge. E se a obra for grande tem o estranho poder de produzir outras, de ser uma fonte de inspiração para outras novas obras e ainda: “a própria obra” inaugura “o campo onde se mostra sob uma outra luz” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 34). Se lhe cabe um sentido posterior – se ela é uma “matriz de idéias” – então significa dizer que ela é verdadeiramente grande e o sentido se originou nela mesma. Nesse sentido, o espectador tem importância fundamental na retomada da obra de arte: sem ele o sentido - que se originou nela própria - não se manifesta, não aparece. Assim, na arte moderna tanto o artista quanto o espectador são criadores.

Dentre todos os artistas, das mais variadas linguagens, Merleau-Ponty (1960, p. 15) esclarece que o pintor “é o único a ter o direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação”. Se assim for verdade, segue-se daí então que ele não está comprometido com quaisquer linguagens científicas ou reflexivas em geral (que tentam explicar o mundo a partir de conceitos estabelecidos *a priori*). É a partir das cores, linhas e formas impressas na tela, que são mudas, que o espectador pode habitar, mesmo que momentaneamente, o mundo real, o mundo primordial. Este é o legado da arte: ensinar-nos a reaprender a ver o mundo.

3.3 A expressão pictural como filosofia da visibilidade

Merleau-Ponty (1964, p. 188), por algumas vezes, aproximou arte e filosofia; mais do que colocá-las lado a lado, almejava fazer com que a sua filosofia fosse “como uma obra de arte, um objeto que pode suscitar mais pensamento do que os que nela

deixou dois pontos em branco num retrato do Sr Vollard para completar depois. Em todo caso, quando Merleau-Ponty refere-se à criação e expressão de Cézanne – ou de outro artista – está focado no pintor e não no homem Cézanne que tem falhas, erros e acertos como todos os outros. Em outras palavras: quando o pintor está com o “olhar poético” – aquele perceptivo, que vê o mundo primordial – ele é capaz de criar. É nesse homem-artista que Merleau-Ponty tem interesse.

estão *contidos*⁶⁹”. A filosofia assim compreendida seria “uma expressão da experiência muda de si”, uma criação. Essas observações preliminares levam ao ponto central: “arte e filosofia *em conjunto*⁷⁰, são justamente não fabricações arbitrárias no universo do *espiritual* (da ‘cultura’), mas contato com o Ser na medida em que são criações”; e exprime um enunciado bastante importante: “o ser é aquilo *que exige de nós criação* para que dela tenhamos experiência” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 187). Cumpre-nos entrar, agora, no cerne da questão.

Seria conveniente pedirmos à pintura que revele seus segredos já que em si mesma esta pergunta remota a uma procura idealista? Se ela nos revelasse todos os segredos estaríamos face a face com a pintura absoluta e não haveria mais necessidade de “seguir em frente”⁷¹, como fazia Van Gogh ao pintar os *Corvos*, tampouco teria sentido o fazer-criador do pintor. Teríamos, dessa forma – para grande prejuízo filosófico - desvendado o enigma do mundo da linguagem. Esse mistério que cerca o mundo pictural parece querer expressar algo muito mais alto – mais aquém ou além daquilo que se manifesta visivelmente no mundo empírico: mostrar o mundo original; fazer-nos ver a natureza primordial. Trata-se de indicar uma maneira de percebermos os “ramos do Ser”. Talvez muito mais que isso: a própria ramagem.

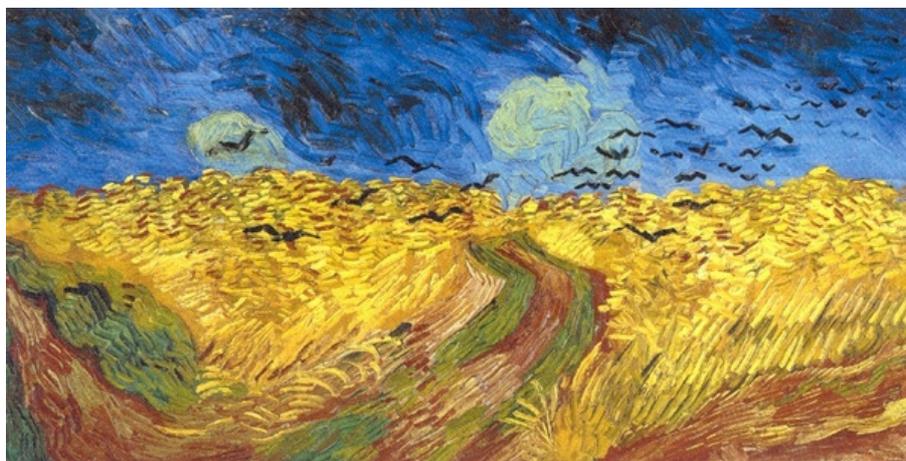


FOTO 21: Vincent Van Gogh, *Corvos*, 1890.

FONTE: PROENÇA, Graça. *História da arte*. São Paulo: Ática, 2002, p. 150.

⁶⁹ Grifo de Merleau-Ponty.

⁷⁰ Grifos de merleau-Ponty.

⁷¹ “Simplesmente, o ‘ir mais longe’ de Van Gogh no momento em que está pintando os *Corvos* já não indica alguma realidade para a qual seria preciso caminhar, mas o que falta fazer para restituir o encontro do olhar com as coisas que o solicitam, daquele que tem de ser com aquilo que é” (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 88).

Comentando: cada ser que se manifesta⁷² é uma parte do Ser. Não uma parte como algo que pode ser dissociado e que tem existência própria, mas como um ramo que está ligado com os outros ramos e com a própria ramagem. Ademais “cada um deles pode trazer consigo toda a ramagem” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 45). Um ramo não pode existir se não houver uma ligação com o Todo. Merleau-Ponty, para poder abordar os ramos do Ser e o próprio Ser, usa metaforicamente a linguagem da pintura. É nesse sentido que diz que cor, profundidade, contorno, linha não podem existir separadamente, só existem no contexto do quadro. Não se pode mais separar esses elementos e analisá-los isoladamente. De onde se segue que “não há em pintura ‘problemas’ separados” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 45). Os pintores, a partir do final do século XIX, mostraram-lhe isso. Assim, de forma semelhante, o Ser que não pode ser visto, descrito ou dito globalmente, se mostra em perfis que, de alguma forma, trazem à percepção do pintor, e conseqüentemente do espectador, o vislumbre de todo o resto. A pintura é a melhor maneira que Merleau-Ponty encontrou para falar do Ser. É dentro desta perspectiva que escreve Chauí (2002, p. 166):

Tomar a experiência como iniciação ao mistério do mundo significa reconhecer que o sair de si é o entrar no mundo. Resta saber, no entanto, como e por que esse entrar no mundo é também nossa volta a nós mesmos. A pintura revela que a experiência de pintar é experimentar o que em nós se vê quando vemos. [...] Experiência: algo age em nós quando agimos, como se fôssemos agidos no instante mesmo em que somos agentes. A obra de arte é a chave do enigma da experiência e do espírito e, desta maneira, ensina à filosofia o filosofar, ensinando-lhe a reversibilidade entre atividade e passividade, que a tradição julgava opostas.

Através da arte podemos aceder a este mundo enigmático que a nossa percepção detecta na natureza.

O que seria da cor então a não ser quando empregada no conjunto da obra? Já que ela só existe em relação com alguma outra coisa, não podemos apontar o dedo e dizer, por exemplo: ali há um vermelho; mas, por outro lado, podemos afirmar: posso ver que aquela caixa é vermelha. No entanto, diante de várias caixas vermelhas, não posso estabelecer um critério de verdade e dizer: este vermelho é o “mais vermelho” de todos. Se assim fosse, ele seria o protótipo universal para a cor vermelha. Então bastaria eu olhar para uma caixa vermelha qualquer e com ela estabelecer relações para julgar se

⁷² Aqui, quando nos referimos ao ser que se manifesta, estamos, na verdade, nos reportando aos vários perfis do Ser. Estes ora estão visíveis, ora invisíveis.

a cor que está a minha frente é mais “verdadeira” ou mais “falsa”. Esclarece-nos Merleau-Ponty (1964, p. 130):

Se exibíssemos todas as suas participações, perceberíamos que uma cor nua e, em geral, um visível, não é um pedaço de ser absolutamente duro, indivisível, oferecido inteiramente nu a uma visão que só poderia ser total ou nula, mas antes uma espécie de estreito entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos, algo que vem tocar docemente, fazendo ressoar, à distância, diversas regiões do mundo colorido ou visível, certa diferenciação, uma modulação efêmera desse mundo, sendo, portanto, menos cor ou coisa do que diferença entre as coisas e as cores, cristalização momentânea do ser colorido ou da visibilidade. Entre as cores e os pretensos visíveis, encontra-se o tecido que as duplica, sustenta, alimenta, e que não é coisa mas possibilidade, latência e *carne*⁷³ das coisas.

A cor – elemento muito estudado e utilizado pelos fauvistas – não pode ser tomada como um elemento “em-si”, pois faz parte do conjunto “quadro”. Ela só existe “para-si”, como, por exemplo, uma engrenagem de um sistema mecânico de um relógio, em que só tem utilidade e sentido se articulados com outras fazendo com que o conjunto marque as horas. Assim, não tendo sentido isoladamente, a cor só existe na inter-relação com outros elementos, possibilitando, com isso, a existência de uma obra.



FOTO 22: Paul Klee, *Roter ballon*, 1922.

FONTE: Disponível em <<http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2005/05/klee-paul-expressionista.html>>. Acesso em 20 fev. 2008.

⁷³ Grifo de Merleau-Ponty.

Paul Klee (2004, p. 124), depois de se dedicar muito à gravura, anota em seu diário após uma viagem à Tunísia: “a cor me possui, eu sei. Eis o sentido do momento feliz: a cor e eu formamos uma coisa só. Sou pintor”. Não menos significativo no uso da cor como Klee, Henri Matisse utilizava a cor em seus quadros para expressar emoções e não imitar a natureza. Dizia ele: “é evidente que devemos ter um dom da cor, como o cantor deve ter da voz. Sem esse dom, não podemos chegar a lugar nenhum, e nem todos podem dizer como Corregio ‘Anch’io sono pittore”⁷⁴; e que também “o colorista faz sentir sua presença até mesmo num simples desenho a carvão” (MATISSE, 1999, p. 138).

A cor “cria espontaneamente nela mesma identidades, diferenças, uma textura, uma materialidade, um algo...” (MERLEAU-PONTY, 1960, 36). Em todo caso, é na visão do pintor moderno que a cor – juntamente com a linha, com a profundidade e com o movimento – primeiramente adquire *status* de “dimensão” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 36). Isto porque não se trata mais de privilegiar a cor ou de colocá-la num nível inferior a outros elementos picturais: a função dela não é mais representar os objetos na tela que se assemelhem à visão empírica, mas nos apresentar o mundo primordial.



FOTO 23: Henri Matisse, *Sala vermelha*, 1908.

FONTE: GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC editora, 1999, p. 572.

Segundo Roberto Delaunay (1999, p. 320), grande expoente do orfismo⁷⁴, “a visão é o verdadeiro ritmo criador”. Visão essa que está metamorfoseando-se

⁷⁴ O termo orfismo foi cunhado “aludindo a Orfeu, o bardo e poeta dos mitos gregos, e refletindo o desejo dos artistas de trazerem novo lirismo as suas obras. Esse tipo de arte tem sido atribuído a Delaunay, que se concentrava no poder das cores sobre as formas” (BECKETT, 2002, p.352).

continuamente. Não é um olhar como na concepção dualista de Descartes, onde um olha e outro é visto, mas um olhar que não pára e que visa detectar o nascimento continuado das coisas. É um olhar que não tem cisão; ele é perceptivo e alerta, não sabe distinguir quem vê e quem é visto. Frente a essa afirmação podemos dizer que tanto artista quanto o expectador (moderno) são criadores, pois tanto um quanto outro podem perceber que as coisas “se eclipsam uma à outra” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 35). A percepção não é uma visão acomodada, mas aquela que consegue notar, por exemplo, na criação de uma escultura, que “o primeiro buraco feito numa pedra é uma revelação” (MOORE, 1999, p. 606).

Cabe-nos salientar que para Merleau-Ponty, a pintura deixa de ser um quadro para ser um processo, um olhar. Não é uma visão sobre a obra pronta. Segundo ele, a pintura nunca está acabada, pois “existe deiscência e não produção positiva” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 238). O que a pintura mostra não é uma falta que contraponha a completude, mas como uma inatualidade, que não apareceu, que não foi mostrado ainda. É através do olhar que conseguimos ver a profundidade das coisas. Ele é “o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do Ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 42).

Olhando o enigma olhar, certifica o filósofo:

há aquilo que atinge o olho de frente, as propriedades frontais do visível – mas também aquilo que o atinge por baixo, a profunda latência postural na qual o corpo se ergue para ver – e há aquilo que atinge a visão por cima, todos os fenômenos do vôo, da natação, do movimento, em que ela participa, não mais do peso das origens, mas dos desempenhos livres. O pintor, através dela, toca as duas extremidades. (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 44)

O pintor moderno não procura mais realizar a circunscrição pelo desenho, mas vazar pela profundidade; também não procura mais algo determinado como a cor, o espaço e a profundidade. Profundidade, cor, linha e movimento são radiações do visível, são nervuras – são invisíveis que sustentam a visibilidade. Eles me mostram aquilo que estou prestes a encontrar, apanhar, capturar. No entanto, vão mais além do que simples elementos picturais. Dentro deste contexto, para que um quadro tenha sentido é preciso que eu olhe mais do que cores, linhas e formas, é preciso que eu olhe conjuntamente o silêncio, o vazio que habita o quadro e me atinge os sentidos. Esses elementos não determinam o todo da obra, mas, entretanto, sem eles o quadro não se sustenta.

O pintor procura algo indeterminado, invisível. Ele percebe o invisível que se anuncia visivelmente, mas não consegue expressá-lo. Esse invisível é uma condição de impossibilidade, é uma promessa, é o próprio fluxo, não temos como capturá-lo. É dentro dessa perspectiva que, através do contorno, Cézanne sugere – ou tenta mostrar - aquilo que não se pode mostrar ou entender. O contorno não é o limite da coisa, é o que permite que o olho vaze; permite nosso olhar vaziar pela profundidade.

Da mesma forma, o Ser nunca é de fato dizível, mostrado, visto. Mas também não é abstração, pois se o fosse não se poderia ver a profundidade. Usando a metáfora da pintura, Merleau-Ponty fala da profundidade como sendo um dos ramos do Ser. É no contorno de Cézanne que conseguimos olhar mais consistentemente para o fundo do Ser. Certamente, “se profundidade não é um ramo do ser, o Cézanne de Merleau-Ponty fica incompreensível, pois a profundidade é a figura que vai mais longe em direção ao fundo do ser. Ela pulsa entre a visibilidade e a invisibilidade [...]” (TASSINARI, 2004, p. 156).

De que maneira Cézanne consegue fazer isso? Segundo Merleau-Ponty (1942, p. 132), é “preciso soldar umas nas outras todas as vistas parciais que o olhar tomava, reunir o que se dispersa pela versatilidade dos olhos, ‘juntar as mãos errantes da natureza’”. Tarefa deveras difícil e que fazia com que Cézanne se sentisse impotente ante a multiplicidade de cores e formas que via na natureza. A profundidade que Cézanne perseguia é a mesma que encontramos quando olhamos a natureza com olhos sempre renovados. Quando Cézanne busca a profundidade ele volta-se à realidade da experiência humana, ao tentar diariamente apreendê-la e expressá-la pela arte.

No fundo, “qualquer coisa visual, por mais individuada que seja, funciona também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do Ser” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 43). Cumpre-nos entender, outrossim, que:

eu, que vejo, também possuo minha profundidade, apoiado neste mesmo visível que vejo e, bem sei, se fecha atrás de mim. Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a do meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne. (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 132)

No tocante à profundidade, assevera Merleau-Ponty (1960, p. 35): “quando Cézanne busca a profundidade, é essa deflagração do Ser que ele busca, e ela está em todos os modos do espaço, assim como na forma”. Isto porque a profundidade é “antes a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma ‘localidade’ global onde tudo é ao

mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 35).

De acordo com Merleau-Ponty (1960, p. 35), quando estou em um avião e vejo o clarão que se forma entre as árvores próximas e as distantes ou quando observo a escamoteação das coisas uma pelas outras que uma pintura em perspectiva me apresenta, diz ele: “essas duas vistas são muito explícitas e não [me] suscitam questão alguma”. O enigma que observamos está na ligação entre suas partes. Ao ver duas coisas disputarem meu olhar, vejo algo entre elas que não sei direito o que é, e que, por serem rivais ante meu olhar, estão posicionadas cada uma em seu lugar. No entanto, eu sentiria dificuldades de dizer onde exatamente elas se encontram. Para representar essa rivalidade na tela o pintor tem de estipular a que distância dele se encontram suas diferentes partes.

A noção de reversibilidade está nisso que Merleau-Ponty aponta como enigma que liga duas diferentes partes e que não sabe direito o que é. Sabe que há algo entre elas, contudo não tem como objetivar o que vê em teoria. Para entendermos melhor esta noção de reversibilidade recorreremos a uma nota de trabalho de *O invisível e o invisível*. Detenhamos-nos nela que vale a pena:

Reversibilidade: o dedo da luva que se põe do avesso – Não há necessidade de um espectador que esteja *dos dois lados*. Basta que, de um lado, eu veja o avesso da luva que se aplica sobre o direito, que eu toque um por meio do outro (dupla ‘representação’ de um ponto ou plano do campo) o quiasma é isto: a reversibilidade –

É somente através dela que há passagem do ‘Para Si’ ao Para Outrem – Na realidade, não existimos nem eu nem o outro como positivos, subjetividades positivas. São dois antros, duas aberturas, dois palcos onde algo vai acontecer – e ambos pertencem ao mesmo mundo, ao palco do Ser

Não existe o Para Si e o Para Outrem Eles são o outro lado um do outro. Eis por que se incorporam um no outro: projeção-introjeção – Existe essa linha, essa superfície fronteira a alguma distância diante de mim, onde se realiza a mudança eu-outrem outrem-eu –

Dado somente o eixo – a ponta do dedo da luva é o nada, - mas nada que se pode pôr do avesso e onde então se vêem *coisas* – O único ‘local’ onde o negativo pode existir verdadeiramente, é a dobra, a aplicação um ao outro do interior e do exterior, o ponto de virada –

Quiasma eu-o mundo

Eu-outrem

Quiasma meu corpo-as coisas, realizado pelo desdobramento do meu corpo em fora e dentro, - e o desdobramento das coisas (seu fora e seu dentro)

São estes 2 desdobramentos que possibilitam: a inserção do mundo entre as duas faces de cada coisa e o mundo

Isso não é antropologismo: estudando as 2 folhas deve-se encontrar a estrutura do ser –” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 237).

A reversibilidade é o que amarra dois visíveis, que também chamamos de expressão. “Em todas suas formas e em todas as partes, a expressão é sempre uma operação criadora e o expresso é sempre inseparável de um processo de criação” (MÜLLER, 2001, p. 221). De toda sorte, a “animação interna” do visível é que chamamos de reversibilidade. A pintura mostra essa reversibilidade através de seus elementos.

Não apenas a cor e a profundidade são os elementos procurados pelos pintores. Eles também se ocupam da linha e do movimento. Merleau-Ponty discorre afirmando que houve uma concepção prosaica da linha como se pudéssemos apontar e dizer que ou o objeto está aqui ou ali, como se o contorno dele fosse algo determinado e assim ele estaria como que estático no mundo. O papel do artista seria então apenas o de passar o pincel ou o lápis nos pontilhados que aparentemente circunscreviam os mesmos. Ora, esse “atributo positivo” – essa forma de conceber a linha – “é contestada por toda a pintura moderna, provavelmente por toda a pintura” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 38). Merleau-Ponty (1960, p. 38), aqui, apresenta uma citação de Leonardo da Vinci de veras importante: “descobrir em cada objeto [...] a maneira particular pela qual se dirige através de toda a sua extensão [...] uma certa linha flexuosa que é como seu eixo gerador”. Mesmo Leonardo sendo um pintor de cinco séculos atrás já tinha na linha do contorno não apenas um traço único, mas falava de “uma certa linha flexuosa”, isto porque “não há figuras visíveis em si”. (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 38). Certamente que não é uma tarefa fácil. “Para oferecer o eixo gerador de um homem, o pintor, diz Klee, ‘necessitaria um entrelaçamento tão enredado que não poderia mais se tratar de uma representação verdadeiramente elementar’” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 39).

Os pintores sabem que “nem o contorno da maçã nem o limite do campo e da pradaria estão aqui ou ali, estando sempre aquém ou além do ponto onde se olha [...]”. Seguindo a tradição, “eles supostamente deveriam circunscrever a maçã e a pradaria, mas a maçã e a pradaria ‘se formam’ espontaneamente e invadem o visível como vindos de um mundo pré-espacial” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 39). Mesmo sendo esclarecida a maneira como os objetos se mostram ao pintor como vindos de um lugar “pré-espacial” nem por isso, ao pintá-los, exclui-se todo o contorno da figura. Como já vimos anteriormente, Cézanne marcava o contorno dos objetos com vários traços. Assim, o pintor não mais imita o visível, mas “torna visível”⁷⁵ (MERLEAU-PONTY,

⁷⁵ Aqui Merleau-Ponty se apropria da expressão de Klee “a arte não reproduz o visível, mas torna visível” (KLEE, 2004, p. 126) para falar da linha.

1960, p. 39). Em suma, “figurativa ou não a linha em todo caso não é mais imitação das coisas nem coisa” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 40).



FOTO 24: Leonardo da Vinci, *Estudo de braços e mãos*, 1474.
 FONTE: ZÖLLNER, Frank. *Leonardo da Vinci*. Taschen, 2000, p. 18.

De forma semelhante à linha, na pintura há um “movimento sem deslocamento, por vibração ou irradiação” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 40). Diferentemente da fotografia – que petrifica o movimento – “o quadro faz ver um movimento por sua discordância interna” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 41). Não é que eu veja num quadro o mesmo movimento que observo, por exemplo, nas telas do cinema, “mas a tela imóvel” pode me sugerir “uma mudança de lugar assim como o rastro da estrela cadente em minha retina sugere uma transição, um mover que ela não contém” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 40). Assim o quadro me forneceria o mesmo movimento que o meu olhar detecta na natureza. Este é um olhar não-congelado: é contínuo, em fluxo como as águas de um rio que não param. Os objetos se apresentam em aspectos embaralhados, em série – se mostram num tempo antes e num depois, “em suma, as aparências da mudança de lugar que o espectador leria no seu rastro” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 40). Para falar do movimento que a pintura faz ver, Merleau-Ponty olha os cavalos do *Derby de Epsom* do pintor Géricault. Ao olhar a tela o filósofo se pergunta: por que “os

cavalos de Géricoult correm sobre a tela [...] numa postura que cavalo algum a galope jamais assumiu?” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 41). Eis sua resposta: “é que os cavalos do *Derby de Epsom* me dão a ver a ação do corpo sobre o chão, e, segundo uma lógica do corpo e do mundo que conheço bem, essas ações sobre o espaço são também ações sobre a duração” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 41). A pintura, desta forma, torna o movimento dos cavalos visível, porque, prossegue o filósofo, “os cavalos têm dentro deles o ‘deixar aqui, ir ali’, porque têm um pé em cada instante”; ademais, “A pintura não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 42).



FOTO 25: Jean Louis André T. Géricoult, *Derby de Epsom*, 1821.
 FONTE: GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC editora, 1999, p. 28.

Ora, eu só vejo essa “irradiação do visível”, essa “animação interna” – postas pelo pintor no quadro como profundidade, espaço e cor - pois ele a vê primeiro. O pintor percebe tanto o visível quanto o invisível que se apresentam no mundo da vida. Na verdade, na visão do pintor, há o encontro “de todos os aspectos do Ser” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 444). É na visão o lugar onde aparece pela primeira vez os aspectos do Ser, os quais se apresentam embaralhados, e por conseguinte, na tela, o pintor faz ver, mais uma vez, o mesmo enigma que o olho atento vê no mundo da vida. Assim há duas expressões: a primeira que é a do próprio olhar do pintor para a natureza e a segunda que é a que ele imprime no quadro. De todo modo, a expressão é um acontecimento de toda e qualquer experiência. Não necessariamente precisa haver a interferência de meu corpo. O mundo todo é expressivo. Se acaso participo da expressão com meu corpo, então eu experimento a reversibilidade.

A pintura não está a nenhum outro serviço a não ser o mistério da visibilidade. Não é o pintor o responsável único por esse feito, mas é o “Ser mudo que vem ele próprio manifestar seu sentido” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 44). Nessa expressão acontece um entrelaçamento do pintor e do mundo, sendo impossível distinguir onde termina o pintor e começa o mundo e onde termina ambos e começa a expressão. Estão todos imbricados: cada parte é parcialmente coberta pelo anterior e cobre o subsequente. É um movimento que não pára para reflexão.

Assim, voltamos então à questão inicial deste capítulo: será que os cientistas estão atentos para este movimento que os artistas, por sua vez, conseguem ver no mundo? Merleau-Ponty diz que não. De acordo com ele, o que o artista ganha frente ao cientista é que ao invés de lidar com pensamentos já elaborados, para ele (artista) toda nova obra é como se concebesse sua pesquisa a partir daquele instante. Ou seja: o artista “refunda” a arte a cada dia, ao passo que o cientista trabalha no sentido de cristalizar conceitos e teses. Ao pegar um pincel na mão, o pintor sabe que “nenhuma pintura completa a pintura” e “nenhuma obra se completa absolutamente” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 46). No momento em que descobre algo novo em sua pesquisa ele percebe que esta descoberta “abriu um outro campo em que tudo o que pôde exprimir antes precisa ser dito de outro modo” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 45). Parafraseando Merleau-Ponty (1945, p. 11): a pintura é uma experiência renovada de seu próprio começo.

Tão importante quanto esse esclarecimento é dizer que “cada criação modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria antecipadamente todas as outras” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 46). Eis em que sentido Cézanne duvida de seu trabalho, de sua pesquisa e conseqüentemente do resultado obtido. De toda sorte, sua obra só encontrará sentido se provocar no espectador certa “ressonância”. De certo modo, após Cézanne, o espectador tem um papel fundamental na retomada da obra. Enquanto tal, ao retomar a obra, ele co-cria com o artista-feitor. É na visão, tanto do pintor quanto do espectador que se dá o início da expressão.

Em suma, vale a pena citar esta interessante passagem: “a pintura, diz Merleau-Ponty (1960, p. 20), desperta, leva à última potência um delírio que é a visão mesma, pois ver é ‘ter à distância’, e a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do Ser, que devem de algum modo se fazer visíveis para entrar nela”. E finalmente, “para dar a fórmula ontológica da pintura, quase nem é preciso forçar as palavras do pintor, já que Klee escrevia aos trinta e sete anos estas palavras que foram gravadas em seu túmulo: ‘sou inapreensível na imanência [...]’” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 44).

CONCLUSÃO

Da mesma forma que uma obra de arte continua seu percurso no momento em que o artista resolve dá-la por concluída, este estudo prosseguirá na medida em que alguém ler este texto. Tal como uma obra de arte, por mais que tentemos exprimir a teoria de Merleau-Ponty acerca da pintura, sempre será uma parte e segundo um ponto de vista. Por quê? Porque não temos como falar de vividos e de experiências de uma forma cabal e, por isso, a obra fica sempre inacabada. Ela abre lacunas. Lacunas que nunca serão preenchidas. Cézanne percebia o mundo primordial e queria expressá-lo em sua plenitude. Queria que o espectador, ao estar diante do quadro, tivesse a mesma sensação ao estar na natureza. Ele reinventou a maneira de pintar. Acreditava que podia mostrar a verdade através da pintura, porém duvidava frequentemente do resultado obtido. Tentava exercer a sua liberdade através da pintura, mas não conseguia, pois assim como o Ser, a liberdade escapa a toda tentativa de capturá-la.

Artistas e obras imbricam-se mutuamente, por isso não devemos analisá-los separadamente. Tentaram analisar Cézanne e Leonardo da Vinci, mas, no entanto, verificamos que tais tentativas permitiram apenas uma abordagem parcial de suas vidas e obras. O artista compõe um conjunto com sua obra e, por isso, conseguimos identificar traços do artista em sua obra.

Vimos que o estilo faz com que o artista conceba uma obra de arte de forma singular. Afinal, cada um constrói seu estilo. Conceber uma obra não o torna um gênio ou um super-homem, mas um homem em serviço, igual a todos os outros homens que percebe o movimento continuado do mundo. Em todo caso, cumpre entender que se consideram Cézanne ou Leonardo da Vinci geniais foi porque construíram algo com as circunstâncias de suas vidas.

Verificamos que a pintura clássica, ao utilizar a perspectiva, construiu uma maneira de ver o mundo. Nela já há criação. Diferentemente, a arte impressionista e pós-impressionista trouxe uma renovação de conceitos e técnicas e abriu possibilidades para uma nova maneira em se pensar a arte.

Talvez, a maior contribuição de Cézanne, para a arte e o pensamento moderno seja o fato de não se falar mais em totalidades e “verdades absolutas”, pois o mundo está se fazendo continuamente. Ele queria, com isso, pintar a natureza em estado de nascimento. Sua pintura mostrava que a natureza modifica-se continuamente. Por assim dizer, nós também somos diferentes a cada momento. É como dizer que nascemos a cada instante. Em última instância, Cézanne queria pintar a profundidade.

Assim como o mundo, a obra de arte nunca está finalizada. A cada momento que eu a retomar ela me falará diferentemente, pois estou em transformação constante, num fluxo contínuo como as águas correntes de um rio. “Deixar-se levar” pelas águas do rio, talvez seja uma maneira do espectador experienciar aquilo que o artista sente ao permitir que o mundo se exprima através de seu corpo. Ao mesmo tempo em que pinta, o artista empresta o seu corpo ao mundo. Mais do que emprestar o seu corpo, o artista faz parte do mundo, é feito do mesmo escopo. Ele emprega o seu corpo que é ao mesmo tempo visível e vidente. É nesta reversibilidade, do artista com o mundo, que a obra surge. Reversibilidade verificada igualmente em nosso olhar, pois ao mesmo tempo em que vemos, somos vistos. Foucault (2000, p. 5), ao descrever o quadro de Velázquez *Las meninas*, mostra que ao mesmo tempo em que olhamos o quadro, e também o pintor representado na imagem pictural, somos vistos pelo artista, ou seja, “o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente”.

O pintor espanhol Pablo Picasso (1999, p. 272) disse que “um quadro vive sua vida como um ser vivo, sofre as mudanças que a vida cotidiana nos impõe”. Retomar a obra e dar-lhe sentido é tarefa do espectador. É necessário, para isso, o contato direto com a obra. O Museu é o meio pelo qual podemos entrar em contato direto com a história da arte e conseqüentemente com as respectivas obras. Por outro lado, o Museu não possibilita um acesso ao meio cultural no qual e pelo qual a obra foi criada. Se o público fosse ao Museu como vão os artistas, para aprender, para se imbricar com as obras e não com intuito de venerar artistas e obras, torna-los quase-deuses, inacessíveis. Dever-se-ia compreender que o que fazem é dar um significado as suas existências.

Hoje, a ciência tenta dar conta em explicar tudo. Todas as suas conclusões são tomadas pelos homens como “verdades”. Vimos que Merleau-Ponty opõe-se a essa teoria, pois o Ser já está impregnado de experiências do mundo da vida. Para tanto, o filósofo tem de abrir mão dessas “verdades”, que a ciência propõe, que a tradição filosófica postulou, entrando num campo de ambigüidades, onde não há mais a

possibilidade de estudar o Ser separado do meio em que vive. Somos seres que têm vivências e que têm um passado; não temos como nos libertar disso.

Recuperar o “espanto original” é a busca incessante de Merleau-Ponty. Perguntar-nos o que é um traço? O que é uma cor? É função da sua proposta filosófica. Perguntas que nunca terão uma resposta definitiva, pois a linguagem não dá conta em explicar o Ser. Não vemos traços e cores que vão além daquilo que podemos colocar em palavras? Talvez, por isso, Malraux disse que “as vozes do silêncio” é a pintura. Como explicar, por exemplo, que uma simples pincelada faz aparecer (na tela) uma pedra? Ou que o simples manejo de um zigue-zaguear de minha mão faz surgir uma estrada?

A pintura tenta dar conta em preencher os espaços vazios causados pela vida. Estes espaços estão situados nos intervalos formados no fluxo continuado dos fenômenos. É um lugar abismal, do não-dito, do não-discurso. Para melhor elucidar isso, escutemos Clarisse Lispector (1998, p. 11) através de um de seus personagens: “Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido”.

A guisa de conclusão, permito-me dizer que minhas preocupações a respeito do Ser e da arte continuam. Algumas lacunas foram preenchidas, mas abriram outras novas. Talvez mais do que existiam anteriormente. Por isso tenho que deixar a obra inacabada. Afinal, a obra é sempre um corpo a se fazer, nunca é instituída. Merleau-Ponty nos mostrou isso. Se não parar por aqui, tornar-se-ia um processo *ad infinitum*. Algumas coisas foram ditas e espero que provoque ecos e encontre algum sentido nos leitores.

Nada melhor do que citar Merleau-Ponty (1960, p. 45) para dar por finalizado este estudo: “mesmo daqui a milhões de anos, o mundo, para os pintores, se os houver, ainda estará por pintar, ele findará sem ter sido acabado”. Por isso continuarei pintando, continuarei estudando, continuarei vivendo. Observando atentamente a revelação sempre nova do nascimento continuado do mundo, permitindo-me, com isso, a cada lacuna aberta, trazer à tona uma nova criação (expressão). E a partir da nova criação, uma outra lacuna se abrirá...

REFERÊNCIAS

ANDRÉS, Maria Helena. *Vivência e Arte*. Rio de Janeiro: Agir, 1966.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do ilusionismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BECKET, Wendy. *História da pintura*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Ática, 2002.

BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne*. Trad. Fernando Tomaz. Korea. Paisagem, 2005

CÂMARA, José Bettencourt da. *Do espírito do pintor ao olhar do filósofo: Maurice Merleau-Ponty e Paul Cézanne*. Lisboa: Edições Salamandra, 1996.

CARMO, Paulo Sérgio do. *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo: Educ, 2002.

CARVALHO, Eide M. Murta. *O pensamento vivo de Da Vinci*. 16 ed. São Paulo: M. Claret [199-].

CÉZANNE, Paul. Cartas e citações. In: BARNES, Rachel (Org.) *Os artistas falam de si próprios: Cézanne*. Trad. Maria Celeste Guerra Nogueira. Lisboa: Dinalivro. 1993.

_____. *Correspondência*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 1992.

_____. Excertos de cartas. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: M. Fontes, 1999.

_____. *Paul Cézanne*, São Paulo, Abril Cultural, 1978 (coleção Mestres da Pintura).

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Experiência do pensamento*. São Paulo: M. Fontes, 2002.

CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: M. Fontes, 1999.

CLARK, Kenneth. *Leonardo da Vinci*. Trad. Thaís R. Manzano. Rio de Janeiro: Ediouro [2003].

CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 2000.

CUNHA, Eliel Silveira (Org.). *Os grandes artistas: Cézanne*. São Paulo: Nova Cultural, 1986, p. 217-240.

DELAUNAY, Roberto. Carta a August Macke. –In: CHIPPE, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 1999.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ELGAR, Frank. *Cézanne*. Trad. Maria Luísa Silveira Botelho. São Paulo: Editorial Verbo, 1987.

ESSENBURG, Aline sabbi. *A noção de obra de arte em Maurice Merleau-Ponty*. 2004. 163 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio: o dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michael. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: M. Fontes, 2000.

FREUD, Sigmund. *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro, 1980.

GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

KLEE, Paul. Credo criativo. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *Da imitação à expressão*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora 34, 2004 (A pintura, v.5).

LACOSTE, Jean. *A Filosofia da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986.

LEFORT, Claude. Prefácio e Posfácio a Merleau-Ponty. In: MERLEAU-PONTY: *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Prefácio a Merleau-Ponty. In: MERLEAU-PONTY: *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MALRAUX, André. *As vozes do silêncio*. Trad. José Júlio A. dos Santos. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [19--], 2 v.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Gichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

MATISSE, Henri. A facilidade de pintar. In: CHIPPE, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1942)⁷⁶. A dúvida de Cézanne. In: _____. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____ (1945). *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: M. Fontes, 1996.

_____ (1949). *Merleau-Ponty na Sorbonne: resumo de cursos: psicossociologia e Filosofia*. Campinas: Papyrus, 1988.

_____ (1952). A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____ (1960). O olho e o espírito. In: _____. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____ (1960-a). *Signos*. Trad. Maria E. G. Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____ (1960-b). O metafísico no homem. In: _____. *Textos selecionados*. São Paulo: Nova Cultural, 1989 (Os Pensadores).

_____ (1964). *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____ (1969). *A prosa do mundo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____ (2002). *Conversas: 1948*. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: M. Fontes, 2004.

MOORE, Henry. O escultor fala. In: CHIPPE, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 1999.

MOTA, Lourenço Dantas. *Malraux*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

⁷⁶ O autor da presente dissertação optou por incluir nas obras principais merleau-pontyanas desta investigação, a saber: *A dúvida de Cézanne*, *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *O olho e o espírito* a data em que elas foram escritas. O livro *O olho e o espírito* publicado pela Cosac & Naify (2004) e utilizado na presente investigação contém também os textos *A dúvida de Cézanne* e *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. Se a referência fosse usada apenas a de *O olho e o espírito* (da edição citada) e não fossem distinguidos - de alguma forma - os outros dois textos, ficaria confuso para alguém que pretendesse estudar as obras de maneira mais profunda, e também em muito de distanciaria das citações dos comentadores de Merleau-Ponty. Por isso a opção por inserir também a data em que foram escritas. Nas demais obras de Merleau-Ponty a opção foi pela data da publicação original das mesmas - além daquela referente à edição utilizada em Português.

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. *Razão e experiência: ensaio sobre Merleau-Ponty*. Rio de Janeiro: UNESP, 2006.

MÜLLER, Marcos José. Leitura MerleauPontyana da teoria fenomenológica da expressão. in: *Veritas – Porto Alegre*: EDIPUCRS, 2000.

_____. *Merleau-Ponty acerca da expressão*, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

_____. Típica ou criação: o problema da universalidade à luz da teoria merleau-pontyana da expressão. In: GONÇASVES, Anderson et al. (Org.). *Questões de filosofia contemporânea*. São Paulo: Edusp; Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

MÜLLER-GRANZOTTO, Marcos José; MÜLLER-GRANZOTTO, Rosane Lorena. *Fenomenologia e gestalt-terapia*. São Paulo: Summus, 2007.

OSTROWER, Fayga. *A grandeza humana: cinco séculos, cinco gênios da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

PATTO, Maria Helena Souza. O elogio do trabalho (Sobre Paul Cézanne). *Discurso*. São Paulo, v. 25, 1995.

PICASSO, Pablo. Conversação. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 1999.

PROENÇA, Graça. *História da arte*. São Paulo: Ática, 2002.

SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

STRICKLAND, Carol. *Arte comentada*. Trad. Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

TASSINARI, Alberto. Quatro esboços de pintura. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Trad. Pierre Ruprecht. São Paulo: L&PM Pocket, 1977.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ZOLA, Emile. *A batalha do impressionismo*. Trad. Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. *A obra*. São Paulo: Cia. Brasil Editora, 1956.

ZÖLLNER, Frank. *Leonardo da Vinci*. Trad. Rita costa. Taschen, 2000.

ANEXOS

ANEXO 1: Amauri Bitencourt, *Bailarina*, 2006.



ANEXO 2: Amauri Bitencourt, *O ser no mundo*, 2006.



ANEXO 3: Amauri Bitencourt, *Dança*, 2006.