



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**OLHAR E PASSIVIDADE NA PINTURA SEGUNDO MERLEAU-
PONTY**

AMAURI CARBONI BITENCOURT

**FLORIANÓPOLIS – SC
2015**

Amauri Carboni Bitencourt

OLHAR E PASSIVIDADE NA PINTURA
SEGUNDO MERLEAU-PONTY

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina, na área de Ontologia, para a obtenção do Grau de doutor em Filosofia.

Orientador: Prof. Marcos José Müller, Dr.

Florianópolis
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

BITENCOURT, AMAURI CARBONI
OLHAR E PASSIVIDADE NA PINTURA SEGUNDO MERLEAU-PONTY /
AMAURI CARBONI BITENCOURT ; orientador, Marcos José Müller -
Florianópolis, SC, 2015.
276 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Filosofia.

Inclui referências

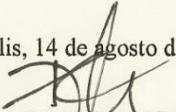
1. Filosofia. 2. Ontologia. 3. Atividade-passividade.
4. Pintura. 5. Maurice Merleau-Ponty. I. Müller, Marcos
José. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa
de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

Amauri Carboni Bitencourt

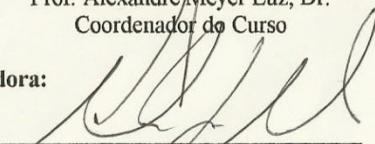
“Olhar e passividade na pintura segundo Merleau-Ponty”

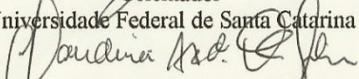
Esta tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutor em Filosofia”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

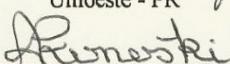
Florianópolis, 14 de agosto de 2015.

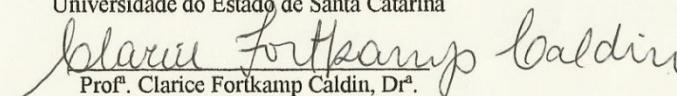

Prof. Alexandre Meyer Luz, Dr.
Coordenador do Curso

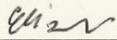
Banca Examinadora:

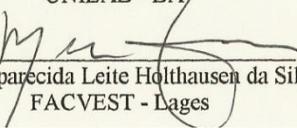

Prof. Marcos José Müller, Dr.
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina


Prof. Claudinei Aparecido de Freitas da Silva, Dr.
Unioeste - PR


Prof.ª Anita Prado Koneski, Dr.ª.
Universidade do Estado de Santa Catarina


Prof.ª Clarice Fortkamp Caldin, Dr.ª.
Universidade Federal de Santa Catarina


Prof.ª Elizia Cristina Ferreira, Dr.ª.
UNILAB - BA


Prof.ª Maria Aparecida Leite Holthausen da Silva, Dr.ª.
FACVEST - Dages

*Esta tese é dedicada a todos os artistas que em seus processos
criativos
e tentativas de falar sobre sua arte
não foram compreendidos.....*

AGRADECIMENTOS

Creio que uma das principais virtudes que o ser humano possa manifestar é o sentimento de gratidão! Afinal, sozinhos conseguimos fazer muito pouco. Mesmo aos que se consideram autodidatas, seus aprendizados, criações e trajetórias são ampliados quando há a inserção do outro em seu caminho. Bem sabemos que algumas vezes dificultando o processo e em outras facilitando-o.

Em primeiro lugar minha gratidão é pela Energia que me mantém vivo e me impele a prosseguir adiante.

Em segundo lugar gostaria de agradecer aos meus pais – Custódio Bitencourt (in memoriam) e Selvina Carboni Bitencourt – pela vida e por me incentivarem a estudar, desde tenra idade.

Aos meus familiares e amigos, especialmente meus irmãos, irmãs, cunhados, cunhadas, sobrinhos(as), por entenderem (às vezes nem tanto) a minha ausência/presença em datas especiais e importantes para os encontros, pessoas cujos enlaces fazem com que a vida tenha um pouco mais de sabor e sentido. Não tenho como citar os nomes, pois correria o risco de esquecer algum deles, levando-me a uma situação delicada e indesejada. Cada um sabe a importância que tem em minha existência.

Um agradecimento especial aos parceiros de baralho, jogo/brincadeira que me deixa mais tranquilo e mais gordo (comidas!), bem como partícipe de muitas risadas e disputas!

Manifesto um agradecimento especial aos que participaram mais efetivamente durante a elaboração desta tese. Cito alguns: Reinaldo Valmor Marcelino, Yuri Jean Fabris, Patrícia Mônica Moretti, Evandro Jair Duarte, Marcelo Cesar da Cunha, APAE de Rio do Sul, Greice M. Fontanive, Elizia Cristina Ferreira, Geane Kantovitz, José Carlos Mendonça, Astrobilda e Godofredo¹.

Aos amigos Luiza Helena Hilgert, Juliano Tomasel e Vitória Hilgert Tomasel (pequena deusa Tiburça) por me acompanharem em alguns locais importantes em Paris/França.

Agradeço aos gestores, colegas de trabalho e alunos das instituições em que trabalho e trabalhei durante este período: Instituto

¹ Caso eu tenha esquecido de algum nome sinta-se homenageada (o) por Astrobilda e Godofredo (obviamente, a lista não se restringe a essa que fiz: há muitos outros nomes!).

Federal de catarinense (IFC – Campus de Rio do Sul), Uniasselvi de Indaial e Famesul de Rio do Sul.

Tenho um carinho especial por Ferena Loch, por ter acreditado em meu trabalho como artista, cujo incentivo e ajuda considero essencial para a minha chegada até aqui.

A leitura cuidadosa e atenciosa de Elisabete Olinda Guerra deixou a tese livre de alguns vícios e distorções de escrita, os quais cometemos quase imperceptivelmente, mas percebidos aos olhos atentos do outro. Obrigado Bete pela leitura!

Agradeço ao Departamento de Pós-Graduação em Filosofia da UFSC: Ângela Maria Rachadel Gasparini e Irma Iaczinski, servidoras técnico-administrativas.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia e a todos os professores que batalham por um ensino de qualidade e por uma educação digna e virtuosa.

Meu muitíssimo obrigado pelos professores doutores (as):

Ida Mara Freire: especialmente por me incentivar a tornar a tese mais singular em termos de arte e criação.

Maria Aparecida Leite: pela participação da banca de qualificação e pelas dicas sobre o enlace entre Merleau-Ponty e Lacan.

Claudinei A. de Freitas da Silva: pela “correção” cuidadosa do texto de qualificação, possibilitando uma melhora considerável na elaboração da tese. Professor em que a educação e o carinho ficam evidentes à medida em que nos aproximamos dele.

Faço, aqui, também, um agradecimento aos demais membros da banca que aceitaram o convite de ler e dar suas contribuições para o aprimoramento desta tese.

Agradecimento especial:

Ao orientador Marcos José Müller, que me acompanha desde a Graduação em Filosofia na UFSC (Trabalho de Conclusão de Curso), Mestrado (Dissertação) e Doutorado (tese). Presença e ausência importantes para o meu aprendizado de escrita e de leitura, mas de cujo contato sempre saio mais “amplo”. Foram mais de 10 anos de uma frutífera convivência que renderam escritos e telas muito mais além do que eu imaginara inicialmente. Seus preciosos ensinamentos, que recolhi qual flores plantadas em um caminho, levarei para a vida toda.

*“Os frutos são mais constantes.
Gostam de ser pintados.
Parecem sentar-se ali e pedir desculpa por estarem cansados.
Transmitem o pensamento através dos seus aromas.
Apresentam-se com todas as fragrâncias, falam dos campos que
deixaram,
da chuva que os nutriu, dos alvoreceres que viram.”*
(Cézanne, citado por Joachim, Gasquet)

*“[...] as coisas chamam meu olhar, meu olhar acaricia as
coisas, sente seus contornos e seus relevos, entre ele e elas
vislumbramos uma cumplicidade.”*
(Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*)

*“A carne nos abre para uma fundamental passividade na qual
atividade e passividade, sujeito e objeto, não mais mantêm seu sentido
tradicional”.*
(Shepherdson, *Uma libra de Carne*)

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo mostrar a articulação entre atividade e passividade, seja do artista, seja do espectador, na experiência artística. Imerso nesta atividade-passividade, o pintor transmuta para a tela o enigma que percebe em seu contato com a natureza. Aprendendo com saberes culturais que lidam com o mundo sensível, Merleau-Ponty pretende fazer uma filosofia tal como uma obra de arte. A pintura, que constitui um desses saberes, instala-se no mundo sensível e, com isso, revela a Merleau-Ponty a tarefa de aprofundar a temática do olhar. O olhar exprime, de acordo com o filósofo, um “quiasma” entre o visível e o invisível. Nesse sentido, contra o “pensamento de ver”, tipicamente cartesiano, o olhar é tratado como um enigma. Mais além de querer representar a natureza na tela, o pintor quer imprimir o todo indivisível, a natureza em seu estado de origem. É a partir deste ponto de vista que o filósofo não recorre à história da filosofia ou ao mundo científico para constituir a sua ontologia, mas à história da arte. Mais do que isso, é na frequência às obras de arte que Merleau-Ponty opera uma verdadeira escuta às diferentes camadas de Ser reveladas pela experiência sensível em sentido amplo. Entendida como Ser Bruto, a experiência sensível é primeiramente a imbricação (*empiètement*) recíproca das imagens visíveis, bem como o salto (*enjambement*) para este domínio invisível, que são as criações (do espírito selvagem) mais além de cada imagem, até o limite daquilo que se doa não como imagem, mas como precessão (*précession*) de um estranho como outrem. Ademais, este trabalho reafirma a importância do espectador na retomada da obra de arte, tarefa que faz empregando o seu corpo, que é um correlato do mundo, em que o olhar, além de contemplar, pode fornecer substratos para uma criação, até o limite em que é surpreendido por algo que se impõe como alteridade. A pintura, assim, mostrará que o espectador experimenta uma dupla passividade: ao quadro e ao olhar do estranho, que se assemelha aquela vivida pelo próprio pintor, em parte, passivo à imagens que lhe vem do mundo e da história; mas também passivo a sua própria intimidade que se revela como estilo. Essa dupla passividade tem uma relação com a dupla falta do sujeito do desejo, salientada por Jacques Lacan no *Seminário XI*.

Palavras-Chave: Ontologia; Atividade-passividade; Pintura; Maurice Merleau-Ponty.

RÉSUMÉ

Cette recherche vise à montrer la articulation entre activité et passivité, soit de l'artiste soit du spectateur, dans l'expérience artistique. Submergé par cette activité-passivité, l'artiste transpose sur la toile l'énigme qu'il perçoit en contact avec la nature. En apprenant avec les savoirs culturels dans le rapport avec le monde sensible, Merleau-Ponty a l'intention de faire de la philosophie une œuvre d'art. La peinture, caractérisée comme l'un de ces savoirs, s'installe dans le monde sensible et, par conséquent, révèle à Merleau-Ponty la tâche d'approfondir la thématique du regard. Selon le philosophe, le regard exprime un "chiasme" entre le visible et l'invisible. En ce sens, par opposition à la "pensée de voir", typiquement cartésienne, le regard est traité comme une énigme. Au-delà de représenter la nature sur la toile, le peintre veut imprimer le tout indivisible, la nature dans son état d'origine. En partant de ce point de vue, le philosophe ne fait pas appel à l'histoire de la philosophie ou au monde scientifique pour construire son ontologie, mais à l'histoire de l'art. Plus que cela, en fréquentant les œuvres d'art, Merleau-Ponty opère une véritable écoute aux différentes couches de l'Être dévoilées par l'expérience sensorielle dans un sens large. Entendue comme Être Brute, l'expérience sensible est d'abord l'empiètement réciproque d'images visibles, ainsi que l'enjambement dans ce domaine invisible qui comprend les créations (de l'esprit sauvage) au-delà de chaque image, jusqu'à la limite de ce qui ne se présente pas comme image, mais comme la précession d'un étranger caractérisé par l'autrui. En outre, cette étude réaffirme l'importance du spectateur dans la reprise de l'œuvre d'art par la médiation de son corps, celui-ci étant une institution du monde (en corrélation avec le monde). Dans cette relation, le regard, au-delà de la contemplation, peut fournir des substrats pour une création jusqu'à ce qu'il soit surpris par quelque chose qui lui est imposée : l'altérité. La peinture montrera donc que le spectateur éprouve une double passivité: l'une en rapport au tableau, l'autre liée au regard de l'étranger. Cette expérience ressemble à celle vécue par le peintre lui-même, en partie, passif à des images qui viennent du monde et de l'histoire, mais aussi passif à sa propre intimité qui se révèle comme style. Cette double passivité a une relation avec la double absence de l'objet (le double manque du sujet) du désir, mise en évidence par Jacques Lacan dans le *Séminaire XI*.

Mots-clés : Ontologie. Activité-Passivité. Peinture. Merleau-Ponty.

LISTA DE ABREVIATURAS

C	<i>Causeries (1948)</i>
EP	<i>Éloge de la Philosophie et autres essais</i>
IP	<i>L'institution/ la passivité</i>
NC	<i>Notes de Cours</i>
OE	<i>L'Oeil et l'Esprit</i>
Parc1	<i>Parcours</i>
Parc2	<i>Parcours deux</i>
PM	<i>La prose du monde</i>
PhP	<i>Phénoménologie de la Perception</i>
PPE	<i>Psicologia e pedagogia da criança</i>
PrP	<i>Le Primat de la perception</i>
RCF	<i>Résumés de cours</i>
RCS	<i>Merleau-Ponty na Sorbonne</i>
S	<i>Signes</i>
SC	<i>La structure du comportement</i>
SnS	<i>Sens et non-sens</i>
UAC	<i>L'union de l'ame et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson</i>
VI	<i>Le visible et l'Invisible</i>

SUMÁRIO

SUMÁRIO	19
PRÓLOGO: VER-SE VENDO	21
1 INTRODUÇÃO: UMA FILOSOFIA TAL QUAL UMA OBRA DE ARTE	29
2 ONTOLOGIA E PINTURA: O VISÍVEL	47
2.1 De Cézanne à busca pela expressão da gênese do ser.....	50
2.2 Mais além das essências: pintura e transcendência.....	66
2.3 Cor, linha e movimento como desdobramentos do visível	80
3 ONTOLOGIA E OLHAR: O INVISÍVEL	105
3.1 Do pensamento de ver ao olhar como enigma	108
3.2 A profundidade como idealidade de horizonte	126
3.3 A formação das imagens e a idealidade pura.....	143
4 ONTOLOGIA E OUTREM: A PASSIVIDADE	163
4.1 Reversibilidade do olhar	165
4.2 A esquizo do olho e do olhar na pintura.....	184
4.3 Por uma reabilitação ontológica do sensível.....	213
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS:	237
REFERÊNCIAS	249
ANEXOS	263

PRÓLOGO: VER-SE VENDO

Paris, 2015. É inverno. A chuva cai banhando os corpos retraídos, cujos movimentos buscam pela experiência inaugural. A cidade em penumbra, num acinzentado que não permite o olhar distinguir bem um objeto de outro. Os prédios antigos saltam ao olhar, fazendo uma reverência fúnebre ao turista deslocado. As pessoas falam, gesticulam, conversam... Linguagem que não o consegue agarrar. São palavras soltas ao entendimento, quase-compreensíveis, esparsas, intercaladas, parecem arrastar-se vagorosamente até sumirem ao sabor das ruas ensopadas. Surge um palácio antigo: é menor do que aquele que se impõe em frente, suntuoso, majestoso! As portas são pesadas. As paredes são altas, espaçosas, e abrigam objetos de arte. Há esculturas, pinturas, desenhos... São tantos que embaralham a visão atenta por encontrar alguma que lhe é familiar. Descobre novos visíveis, expressões ainda não sentidas, artistas em seus anonimatos ante o espectador em curso. Algumas o surpreende; outras, frustram-no. Algumas impressionam pelo tamanho, outras pela expressividade reduzida a pequenas pinceladas. Há aquelas que brilham, que querem se mostrar, aparecer, chamar a atenção do vidente, e outras que procuram se esconder. Ao girar seu corpo por entre as obras é arrebatado por uma que se destaca. Mais do que isso: ao mirá-la, agiganta-se. Cala o vidente. Seus sentidos, de súbito, são ampliados. Sente sensações que não consegue definir ao certo. Seu corpo vai sendo inundado por sabores, sensações, lembranças... A imagem transpassa o seu corpo e seu espírito, fazendo adormecer a razão instituída. Já não possui mais pensamento, apenas mergulha no interior da imagem. Vê Vollard que aparece deprimido, olhando para baixo, sem paciência, inquieto, tedioso... Nas mãos há dois pontos deixados em branco que o incomodara tempos antes, fazendo-o interrogar o pintor. O corpo é iluminado por uma janela posicionada no lado esquerdo. Parece estar sentado e em pé ao mesmo tempo. O pintor demora-se no quadro. Os traços do contorno dão a sensação de que quererem ir-se embora. Estão cansados de ficar ali posando. As coisas se mexem, imbricam-se, deslocam-se. Precisam grudar nas bordas para não se desprenderem da obra. Vollard se movimenta: um movimento que é intermitente, em fluxo, meio que em câmera-lenta, devagar... Uma mão é visível, a outra quase-visível. Se entrecruzam como a encruzilhada das pernas. A expressão mostra um desconforto. Um lado é iluminado e aparente; o outro, obscuro e ausente. Dos dois pontos sinalados na mão é possível

reiniciar toda a obra. Personagem apreensivo, aflito. O artista também. Espectador que experimenta um paradoxo de encantamento e estranheza. Encanto por estar diante do mestre; estranho por ser um quadro pesado. Encanto pela profundidade que o quadro faz ver; estranheza pelos tons escuros e sombrios. A relação parece inverte-se: o vidente coloca-se no lugar do modelo. É ele, ali, que está sentado em pose. Cansa-se. Por horas e horas ficou sentado. Quer levantar-se, porém hesita. Quer ir embora, mas detém-se. Inquieta-se com o outro que pinta. Não sabe exatamente o que o aborrece: se é a ação do outro ou sua reação diante do outro. O pintor espera, pensa, reflete. Mistura-se com ela. Emerge na cena, tentando ressurgir. Sonha em trazer para o fora a experiência do dentro. Outro este que mancha a sua paciência. Outro que também provoca rachadura em sua vontade. Outro ainda que perfura o seu corpo, e que fende o seu olho. Quando vê o outro, percebe-se visto. Agora ele pinta. Sente que o mundo todo quer entrar na tela. Mundo que atravessa seu ser, subtraindo-se do visível. Mundo que o esconde, jogando-o numa caverna em que precisa varrer o pincel no branco para se libertar. Consegue ver raios esparsos de luminosidade. Segue em direção à luz até atingir o exterior da caverna.



Não consegue dizer tudo o que viu. Tampouco entende a verdade que lhe aparece numa configuração para além daquilo que consegue explicar. Seu olhar foi contaminado pelas coisas temporais e espaciais. Olhar que também foi

iluminado pelo sol. Seu corpo foi manchado pelas cores e traços que se desprendem das paredes. Emerge. Observa a tela. Olha o modelo. Inquieta-se. Há dois pontos ainda que precisa colocar o tom certo. Ou terá que recomeçar toda a obra. Experimenta a frustração da tarefa inacabada, inalcançada. Por outro lado, sente a emoção de algo sendo

*dito - a partir dele, por ele, com ele – promovendo novas significações...
Vê coisas que não dá conta em imprimir na tela. Também não sabe, ao menos, dizê-lo o que seja. Todavia, precisa ser dito novamente... Dúvida que aparece. Incerteza. Estranhamento. Aflição. Indagação: pintor? Modelo? Espectador? Ou apenas alguém tentando fazer uma filosofia tal qual uma obra de arte...*

*“Um pintor como Cézanne,
um artista, um filósofo
devem não apenas criar
e exprimir uma ideia,
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.
Seguindo as indicações do quadro ou do livro,
fazendo comparações,
esbarrando de um lado e de outro,
guiados pela clareza confusa de um estilo,
o leitor ou espectador acabam por redescobrir
o que lhes quiseram comunicar.
O pintor pôde apenas construir uma imagem.
Cabe esperar que esta imagem
se anime para os outros.
Então a obra de arte
terá juntado vidas separadas,
não existirá mais apenas numa delas
como um sonho tenaz
ou um delírio persistente,
ou no espaço como uma tela colorida:
ela habitará indivisa em vários espíritos,
presumivelmente
em todo espírito possível,
como uma aquisição para sempre”.*

(Merleau-Ponty, *A dúvida de Cézanne*)



"meu corpo
toma posse do tempo..."
(M. Ruy)

2000

1 INTRODUÇÃO: UMA FILOSOFIA TAL QUAL UMA OBRA DE ARTE

“A filosofia não é serva nem senhora da história”.
(Merleau-Ponty, *Signos*)

Propomo-nos continuar uma hipótese de trabalho circunscrita em nossa dissertação de Mestrado – *Merleau-Ponty acerca da pintura* – em que investigamos as contribuições das artes na elaboração de uma filosofia ontológica, mais precisamente, no momento em que Merleau-Ponty recorre à pintura e aprende com ela. Adentrando no mesmo universo misterioso que persegue o pintor no momento da criação, o filósofo se instala num mundo pré-reflexivo e nos faz ver com palavras poéticas, – quase plásticas – sobretudo em *O olho e o espírito*, elaborando textos que seguem o processo criativo tal qual uma obra de arte. O que ele faz não é analisar obras artísticas, tampouco ilustrar teorias a partir delas. Nesse sentido, é necessário, assim, “um filosofar que aceite a autonomia da arte e do artístico, e que aceite a pensar com a arte, e não sobre a arte” (BRAIDA, 2014, p. 25). Não se trata, desse modo, de seguir a tradição na qual se espera que a filosofia emita suas opiniões e conselhos sobre a vida e o mundo, numa tomada de posição, elaborando teses e conceitos, retomando sistemas filosóficos que, ao contrário de vivificar e acender o fogo do espanto – base de todo filosofar – cai, por consequência, num jogo de retórica e dialética que muito pouco contribuem para pensar os problemas da contemporaneidade. Ora, o que Merleau-Ponty quer é justamente o contrário: recuperando o poder de interrogação a partir da inserção do homem no mundo, num caminho aquém do mundo pensado e cristalizado pelo saber humano, reencontrar, pois, o espanto original, o mistério da percepção que o pintor experimenta em seu trabalho ao atentar para o fato de que não consegue separar a visão² do visível. Esta

² Em nosso estudo tomaremos o conceito de olhar de forma semelhante ao de visão, exceto quando abordarmos o olhar lacaniano como sendo objeto da pulsão escópica. Esta diferenciação se fará com maior ênfase no tópico 4.2 *A esquizo do olho e do olhar na pintura*.

interrogação interminável entre quem vê e quem é visto, também é experimentada como uma espontaneidade que habita o momento criativo, fazendo com que o artista não tenha poder absoluto sobre seu procedimento. Isso também é coextensivo ao espectador na retomada da obra. É nesse ponto que pretendemos retomar e ampliar nosso trabalho.

Nossa tese parte do pressuposto merleau-pontyano de fazer “uma filosofia como uma obra de arte, um objeto que pode suscitar mais pensamentos que os que nela estão contidos” (VI, 250, 188³). Esta filosofia deverá também conservar “um sentido fora do seu contexto histórico, que não tem mesmo sentido a não ser fora desse contexto” (VI, 250, 188-189). Se para arquitetar este projeto de maneira diferente devemos sair do seu contexto histórico então teremos, pois, que investigar outras áreas do conhecimento humano e reaprender novas maneiras de ver e pensar. Assim, propomo-nos adentrar no mistério da experiência artística, sobretudo o da pintura, para erigirmos uma ontologia que nos permita um acesso – indireto – ao Ser. Mergulhamos neste oceano de cores e texturas para em, determinado momento, ressurgirmos com uma obra que possa ocasionar novas experiências nos leitores. Mais além de uma tese do saber filosófico, procuramos escrever de forma a entrarmos – ao menos em partes – no fluxo do pensamento: uma linguagem conquistadora, no seu surgimento, em sua gênese, semelhantemente a um artista em seu processo criativo. Almejamos por escrever tal como Clarice Lispector (1998, p. 14) “como quem aprende”, como se fotografássemos “cada instante”, aprofundando as palavras como se pintássemos “mais do que um objeto, a sua sombra”, ou melhor, o seu “entre”. É desse modo, à luz de Merleau-Ponty, que procuramos desenvolver um texto como se estivéssemos experienciando o ato de pintar: retomando a tradição, mas sem nos atermos a ela, traçando palavras, colorindo signos e silêncios, iremos experimentando e mostrando que o olhar é muito mais do que o simples ato de ver um objeto. Diante disso, temos um pedido para fazer ao leitor: esta tese não deve ser lida de forma analítica e linear. Afinal, ela também não foi escrita desta maneira: muitos do temas são retomados por algumas vezes com o objetivo de mostrar que as coisas, tal como uma *Gestalt*, não se mostram uma após a outra, mas aparecem em conjunto: um todo que vai

³ As referências das citações seguem respectivamente: abreviações costumeiramente utilizadas pelos pesquisadores e comentadores da obra de Merleau-Ponty, paginação da obra original e paginação da obra traduzida para a língua portuguesa. Para uma melhor compreensão, ver nota nas referências.

se mostrando ao mesmo tempo, tal como o verde que Cézanne imprime na relva e que constitui a base da montanha *Sainte-Victoire*, que também aparece na própria montanha e na imensidão do céu: é como se a imagem fosse brotando de um lugar “pré-espacial”, rompendo a barreira do visível. Por isso, este estudo precisa ser lido com o corpo inteiro e não apenas racionalmente. Analisar cada parte ou frase em separado seria perder a lógica do todo.

Observamos que em seus escritos, especialmente nos últimos, Merleau-Ponty recorre a outros tipos de saberes, não se restringindo à história da reflexão científica ou filosófica, pois estas, a seu ver, “deixam intacto o enigma do mundo bruto” (VI, 205, 153). As “verdades estabelecidas” (VI, 205, 153) tanto pela ciência quanto pela filosofia dos últimos séculos, que ambicionavam o domínio pleno do mundo, não nos acrescentam nada de novo: se apenas nos atermos a elas, corremos o risco de continuar a elaborar teses às quais Merleau-Ponty quis se afastar. Por onde devemos seguir então? Torna-se necessário, indica-nos o filósofo, na abertura do manuscrito *O entrelaçamento – o quiasma*, de *O visível e o invisível*, “recomeçar tudo de novo, rejeitar os instrumentos adotados pela reflexão e pela intuição, instalar-se num local em que estas ainda não se distinguem, em experiências que não foram ainda ‘trabalhadas’” (VI, 170, 127). Ora, não nos cabe voltar nossos olhos para a ciência e a filosofia tradicional. Ademais, “se pudéssemos reencontrar”, prossegue Merleau-Ponty (VI, 170-171, 128), “no exercício do ver e do falar algumas das referências vivas que lhe designam na língua tal destino, talvez elas nos ensinassem a formar nossos novos instrumentos e a compreender de início nossa investigação e nossa interrogação”.

É nesse sentido que recorremos aos testemunhos das experiências artísticas. Sobretudo as dos pintores e dos poetas. Aqueles não falam tanto de seus processos criativos quanto estes. Afinal, os poetas trabalham com palavras enquanto que os pintores se expressam com tintas e pincéis. Os poetas, em muitas ocasiões, mostraram que a operação de expressão situa-se “atrás do pensamento”, conforme nos assinala Clarice Lispector (1998, p. 29) em seu texto de prosa-poema *Água viva*; ou quem sabe devemos ir até a “infância das palavras⁴”, tal

⁴ Em outro poema Manoel de Barros (2013, p. 381) descreve sobre o “lugar” em que o artista deve se “instalar” para que a operação de expressão aconteça: “Lá onde a gente pode ver o próprio feto do verbo -/ ainda em movimento./ Aonde a gente pode enxergar o feto dos nomes -/ ainda sem penugens./ Por que não

como queria Manoel de Barros (2013, p. 423). Assim, juntamente com a vivência da pintura, tanto em sua aplicação prática quanto na observação das obras, procuramos também adentrar no universo da palavra escrita. Balizamos, aqui, que este é “um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo” (LISPECTOR, 1998, p. 15). É neste “lugar” que nos instalamos para elaborar nosso texto. Nossa tarefa é meio paradoxal: de um lado elaboramos uma tese, com saberes filosóficos à luz de Merleau-Ponty, de outro, queremos nos afastar da maneira como se edificam esses estudos convencionais. Assim, mais do que as de dicionário, queremos redigir com palavras que provoquem ecos, que vão se fazendo no próprio ato de criação, provocando no leitor novas experiências do pensar, do dizer e do fazer. Miramos o signo, mas queremos também o silêncio entre eles. Ambicionamos a pintura, mas almejamos também a profundidade que ela faz ver. Nosso desejo é mostrar, ao menos em parte, a vivência antes de qualquer reflexão, considerando que esta também “sustenta” nossa tese.

É dentro deste contexto que Merleau-Ponty aspira por elaborar uma filosofia que seja uma “reabilitação ontológica do sensível” (S, 271, 184⁵). Sua ontologia não parte da história da filosofia, como se esta abarcasse todo o saber que o pensador necessitaria para repensar as questões do Ser. Para reconquistar a energia do espanto, teremos que ir até as palavras em sua infância, em sua origem, embrenharmo-nos na animação interna do mundo que faz com que o pintor se aventure na tarefa de querer expressar na tela aquilo que vê na natureza. Desta forma, a tarefa é árdua: dando cidadania aos sentidos - coisa que a tradição considerou em demasia como sendo instrumentos enganadores – e “acolhendo o enigma que persegue o pintor, [...] fazendo ver com palavras” (LEFORT, 2004, p. 12), mostrar que o conhecimento (tese) e o mistério do olhar (expressão), são obtidos indiretamente, cuja interrogação é insolúvel e interminável. “Essa filosofia por se fazer é a

voltar a apalpar as primeiras formas da/ pedra. A escutar/ Os primeiros pios dos pássaros. A ver/ As primeiras cores do amanhecer./ Como não voltar para onde a invenção está virgem?”.

⁵ Especificamente no texto *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, de Merleau-Ponty, originariamente inserida na obra *Signos*, utilizamos a tradução feita por Maria E. G. G. Pereira, e editada pela Cosac & Naify no volume cujo título é “O olho e o espírito”. Os demais textos de *Signos* seguimos a paginação editada pela Martins Fontes (cuja tradução é feita também por Maria E. G. G. Pereira).

que anima o pintor”, afirma Merleau-Ponty (OE, 60, 33), “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’”. Partimos então, tal qual Merleau-Ponty em *O olho e o espírito*, da meditação sobre o universo da pintura que nos fornece, de certo modo, uma linguagem nova e conquistadora, “muito próxima da linguagem literária e poética, uma linguagem que argumenta, por certo, mas consegue se subtrair a todos os artifícios da técnica que uma tradição acadêmica fizera crer inseparável do discurso filosófico” (LEFORT, 2004, p. 112).

Nosso objetivo central é mostrar a questão do olhar a da atividade-passividade na pintura à luz de Merleau-Ponty. Em linhas gerais, assegura Merleau-Ponty: “meu ‘olhar’ é um desses dados do ‘sensível’, do mundo bruto e primordial, que desafia a analítica do ser e do nada, da existência como consciência e da existência como coisa”, faz-nos atentar para uma passividade-atividade de nossa criação, e mais do que isso: “exige uma reconstrução completa da filosofia” (VI, 243, 183-141). Afinal, a filosofia não pode mais querer ingenuamente desvendar os segredos do mundo, como se houvesse a possibilidade de um pensamento puro que veria os fenômenos do exterior, querer falar das questões centrais que move a sua reflexão, sem se instalar no mundo, sem se ater ao fato de que não podemos nos afastar do mundo e da própria experiência. Nosso ponto de partida não é o pensamento reflexionante: é o mundo sensível. Ademais, “não é só a filosofia, no início é o olhar que interroga as coisas” (VI, 137, 103).

O que procuraremos sustentar em nossa tese, primeiramente, é que o artista experimenta uma passividade diante do seu ato criativo. Imbricado com esta atividade-passividade, ele transmuta para a tela o enigma que percebe em seu contato com a natureza. Desse modo, a arte faz ver que o fundante não está na consciência reflexiva frente a um mundo habitado por homens pensantes, mas, trata-se, antes, de suprimir a clivagem entre os opostos binários que os pensadores - *a priori* - tomavam posição para construir suas teses. Merleau-Ponty quer algo diferente: ultrapassando as concepções empiristas e racionalistas, que procuravam afastar o homem do mundo, busca reinserir este, pois, novamente no mundo, inovando, assim, a maneira de fazer filosofia. É no próprio mundo que estamos imersos e o habitamos desde que nascemos. É nele que atuamos e existimos. Logo, para Merleau-Ponty, não há mais sentido em interrogar nossa vida e as coisas sem levar em conta nossa mundaneidade. Ele almeja por uma filosofia que pensa a relação entre o nosso corpo e as coisas visíveis, “que mergulha no

sensível, no tempo, na história, na direção de suas articulações, não as supera por forças exclusivamente suas, supera-as apenas no sentido delas” (S, 39, 22). Ademais, “o Ser não se mantém senão em movimento” - está em fluxo contínuo -, mas é no próprio movimento que “todas as coisas podem ser juntas” (S, 39, 22). Isso significa dizer que não podemos objetivar o mundo, a fim de estudá-lo ou analisá-lo. É por esta razão que Cézanne concebeu uma nova maneira de expressar a coexistência das coisas tremulando ante seu olhar: criou uma perspectiva do mundo vivido, deixando de seguir a representação pictural utilizada por seus antecessores.

Aprendendo com saberes que lidam com o mundo sensível – como a pintura, a música, a psicanálise, a literatura⁶, ... –, a filosofia que Merleau-Ponty (S, 40, 22) tem em mente

não mantém o mundo deitado a seus pés, não é um “ponto de vista superior” de onde se abarquem todas as perspectivas locais, busca o contato do ser bruto, e instrui-se da mesma forma junto daqueles que nunca se separaram dele. Simplesmente enquanto a literatura, a arte e o exercício da vida, fazendo-se com as próprias coisas, com o próprio sensível, com os próprios seres, podem, exceto em seus limites extremos, ter e dar a ilusão de permanecer no habitual e no constituído, a filosofia, que pinta sem cores, em preto e branco, como os talhos-doces, não nos deixa ignorar a estranheza do mundo, que os homens afrontam tão bem e melhor do que ela, mas como que num meio-silêncio.

⁶ Em *Notes de cours* [notas de cursos] realizados entre 1959-1961, mais especificamente em um realizado entre 1958 e 1959 cujo título é *La philosophie aujourd'hui* [a filosofia hoje], Merleau-Ponty explora quatro áreas do conhecimento humano que, a seu ver, mostram a relação do homem com o mundo, numa tarefa que é renovadora e expressiva, trazendo novas formas de pensar a ontologia. É dentro deste contexto – e aprendendo com elas – que Merleau-Ponty adentra no mundo da pintura, da literatura, da música e da psicanálise.

A pintura constitui um desses saberes que se faz nas próprias coisas, habitando o mundo sensível e, com isso, abrindo a Merleau-Ponty a tarefa de investigar o enigma do olhar. Mais do que querer representar a natureza na tela, o pintor quer exprimir o todo indivisível, a natureza em seu estado de origem. É claro, que o filósofo não está se referindo à arte rupestre ou à clássica, tampouco aquela que se contenta em representar uma cena onde as coisas estão escalonadas uma atrás da outra, mas aquela em que questiona a relação do olhar com as coisas visíveis, que percebe a não divergência entre o visível e o vidente, bem como a que faz perceber uma invisibilidade no visível. O que a pintura faz ver é uma inaturalidade que se estabelece entre as dobras do visível, aquilo que não se deixa apreender em absoluto, que não se mostrou ainda. Assim, mais do que um quadro, a pintura é um processo, é uma maneira de olhar. Ela, para além de uma representação do mundo, permite-nos ver a nossa inserção no mundo da vida. A “atividade” do pintor, por sua vez, mostra nossa corporeidade: afinal, para pintar, ele precisa “empregar o seu corpo”, que é atual e operante, isto é, “um trançado de visão e movimento” (OE, 16, 16).

O pintor, no momento que pinta, imerso no afazer expressivo, questiona o visível, sente a agitação do mundo em seu olhar e a restabelece ao visível pelo trabalho de sua mão. Nesse sentido, o pintor é passivo também a um estilo que vai aparecendo em sua experiência criativa. “Toda a questão é compreender”, afirma Merleau-Ponty, “que nossos olhos são muito mais que receptores para as luzes, as cores e as linhas: computadores para o mundo que têm o dom do visível, como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas” (OE, 25, 19). Entre seu olhar que interroga o mundo e os traços e cores que estampa na tela, o artista prepara imagens, cujo processo é atravessado por um estranho que ele não domina inteiramente. A tela, pálida de luz, pede pinceladas de cor; e o pintor banha-a de cores, deixando a linha contornar tenuamente invisíveis redes, acolhendo o olhar do estrangeiro que pousa na tela, borbulhando fragmentos de visíveis, compondo um grande painel inédito sobre a superfície.

O olhar é mais do que uma função fisiológica que suscitaria o mistério do mundo humano. Ele é vasto e apreende o universo aparentemente carregado de sentido. Podemos perceber no olhar do outro uma ameaça, quando este nos atinge com cólera ou raiva. Mas o contrário também é verdadeiro: pode nos envolver e cativar, se o outro nos olha com afeto. Seguindo por esta trilha, constatamos no olhar do outro, muitas vezes, algo de compreensivo, generoso, mesquinho, intolerante, maldoso, amoroso... Parece, à primeira vista, que o olhar do

outro é agente e que, por outro lado, somos passivos, sofrendo os efeitos deste mesmo gesto.

Fomos condicionados a crer que a visão se origina em nossos órgãos ópticos, numa relação em que os objetos vistos estão situados do lado de fora, como se fôssemos os únicos atuantes do ato perceptivo, sem, contudo, levar em conta a relação inversa: no espetáculo do mundo também somos vistos por todos os lados. Assim, a reversibilidade do olhar é um dos aspectos fundamentais na teoria merleau-pontyana. Será que existe uma maneira correta de olhar?

O poeta Manoel de Barros (2013, p. 278) escreve que:

*As coisas não
precisam
mais ser
vistas por
pessoas
razoáveis:
Elas desejam
ser olhadas
de azul –
Que nem uma
criança que
você olha de
ave.*

Talvez, Fernando Pessoa (2013, p. 62) possa nos dar uma pista de como olhar dessa maneira:

*O meu olhar azul como o céu
É calmo como a água ao sol.
É assim, azul e calmo,
Porque não interroga nem se espanta...*

Ou olhar o quadro *Os grandes cavalos azuis*, de Franz Marc, e perceber que os objetos podem ser tomados a partir de qualquer cor, que depende tanto do sujeito que observa, quanto da coisa observada. Ou eram os próprios cavalos que queriam ser assim pintados?

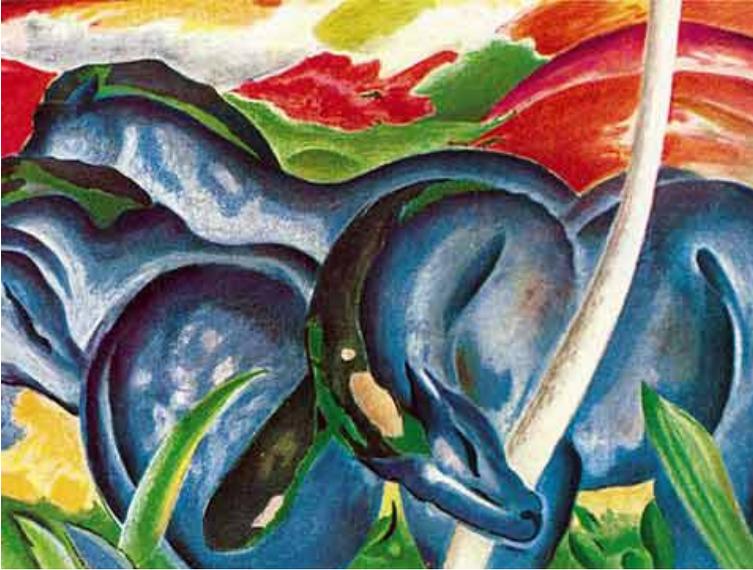
Também há a “fase azul” de Pablo Picasso, em que segundo Carol Strickland (2002, p. 136),

A fase azul, de 1901-1904, e assim chamada em razão das nuances frias de azul índigo e cobalto que ele usava. Os quadros, obcecados com esqueléticos mendigos cegos e frangalhos humanos, projetam a melancolia azul de Picasso naquela época, quando ele precisa queimar

desenhos para fazer fogo. Trabalhando sem reconhecimento, ele alongava os membros de suas figuras ossudas até parecerem El Greco frenéticos.

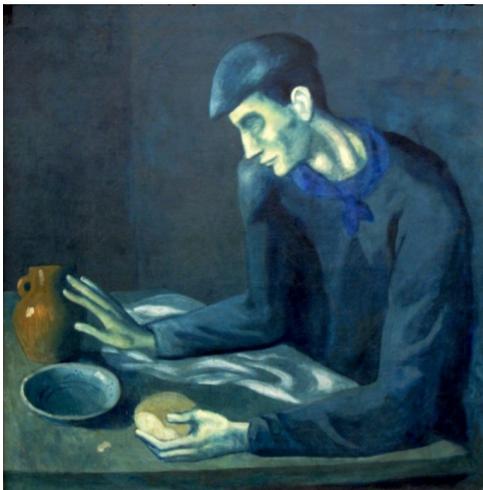
Sobre olhar uma pintura e ver nela as intenções do pintor, como se a obra fosse uma extensão da vida do autor, já discutimos em nossa pesquisa do Mestrado. Em síntese, podemos afirmar que a obra está para além da vida de seu criador, apesar de haver uma estreita relação entre a vida e a obra. Claro que todos os dados da vida dele estarão presentes no momento da expressão, contudo, a obra segue um caminho que lhe é próprio: o autor não tem domínio absoluto sobre a sua criação. Tomar os cavalos de Franz Marc como exemplos de como as coisas devem ser vistas a partir do fragmento de poema de Manoel de Barros, ou compará-los com o olhar azul de que fala Pessoa, também é sacrificar uma criação pela outra. Afinal, cada obra é um mundo e produz diferentes significações para cada observador. Mesmo a fase em que Picasso pinta suas telas de azul, ou Franz Marc colore os cavalos de azul, ou Fernando Pessoa fala de um olhar azul, esses dados não nos levam a conceber uma relação direta entre as diversas falas e obras. Por outro lado, não podemos dizer também que elas não tenham alguma correspondência entre si. Olhando os cavalos pintados de azul, nosso olhar pode nos levar a crer que as coisas possam desejar ser vistas desta cor. O olhar azul de Pessoa não almeja se espantar e interrogar as coisas, já as coisas de Barros possuem um querer quase determinístico, como se elas exigissem um observador diferente: alguém não mais viciado com o olhar tradicional, reflexivo e acomodado, mas, ao contrário, alguém que adentra na raiz do mundo e emerge junto com as coisas.

Imagem 1: Pintura *Os grandes cavalos azuis* (1911), Franz Marc



Fonte: Disponível em: <<http://jchistory.webnode.pt/images/200005074-0982c0a7c9-public/Os+Grandes+Cavalos+Azuis+-+Franz+Marc.jpg>> acesso em 20 de jun 2015.

Imagem 2: Pintura *A refeição do cego* (1903), Pablo Picasso



Fonte: STRICKLAND, Carol. *Arte comentada*. Trad. Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 136.

O olhar do observador teria, conseqüentemente, um “poder” de criação semelhante ao do criador da obra. Sendo ativo-passivo, faria tal qual Fernando Pessoa (2013, p. 84) na expressão poética:

*Vou escrevendo os meus versos sem querer,
Como se escrever não fosse uma coisa feita de gestos,
Como se escrever fosse uma coisa que me acontecesse
Como dar-me o sol de fora.*

Como o pintor ou o poeta, o espectador diante de uma pintura, a olha, interage com ela, mantendo uma relação de mútua imbricação (*empiètement*). Ao entrelaçar-se com a obra, ele participa do ato como co-criador. Contudo, no ato de ver, algo acontece, e ele começa a sentir uma espécie de estranhamento: a obra na qual ele supostamente dominava passa a dominá-lo e, percebe-se, outrossim, também visto por ela. Resulta daí, pois, dizer que ele é atravessado pelas intenções do artista e pelas significações advindas da obra. Então, atividade e passividade acontecem de maneira simultânea na visão do espectador.

Partindo desse contexto principal, nosso estudo se centrará nos escritos merleau-pontyanos, especialmente nos textos *O visível e o invisível* (com as notas de trabalhos feitas pelo autor), *O olho e o espírito*, *A dúvida de Cézanne* e *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. Também nos acercaremos de outros livros⁷ importantes como a *Fenomenologia da Percepção* e *A prosa do mundo*. Com o objetivo de esclarecer melhor alguns pormenores das concepções merleau-pontyanas sobre o tema, recorreremos a alguns de seus comentadores, tais como: Marcos José Müller (ou Marcos José Müller-Granzotto), Claudinei Aparecido de Freitas da Silva, Stéphanie Ménasé, Iraquitana Caminha, José Bettencourt da Câmara, Marcos Sacrini A. Ferraz, Claude Lefort e Marilena Chauí. A fim de aprofundar a questão do estranhamento que acontece na reversibilidade do olhar, e este sob um novo prisma, recorreremos ao *Seminário XI*, de Lacan, bem como seus comentadores Charles Shepherdson e Jacques-Alain Miller. Além disso,

⁷ Tentamos investigar os escritos de Merleau-Ponty que abordam a questão do olhar e da passividade na pintura, mas nos centramos em alguns textos que consideramos relevantes e que norteará nossa escrita. Notamos, aqui, que o texto *L'institution – la passivité* não será um dos livros que procuraremos aprofundar, pois iria nos remeter a um outro tipo de estudo, o qual não é nossa intenção por hora.

o que constitui o “coração” desta obra, apresentamos o testemunho das vivências artísticas de diversos pintores (Max Ernst, Pablo Picasso, Henri Matisse, Paul Cézanne, Roberto Delaunay, Paul Klee, etc.) e as experiências de escritas inaugurais de alguns escritores e poetas (Clarice Lispector, Manoel de Barros, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa, João Cabral de Melo Neto, Mário Quintana, etc.). É a partir desse universo filosófico e artístico que nossa tese foi construída.

Para o tratamento das questões ontológicas, a partir da pintura e proposta por Merleau-Ponty, dividimos nosso estudo em três capítulos: o primeiro será centralizado na investigação do mundo visível do ponto de vista da arte, mais especificamente, da pintura. Esta, fazendo-se vidente, é “partícipe do mundo sensível” (MÜLLER, 2015, p. 411) por imbricação - *empiètement* - com outras pinturas e outros visíveis. Desta forma, o outro me faz vidente, vejo o outro, imbrico-me com ele e com o mundo. O segundo, por sua vez, concentrar-se-á no estudo do olhar e sua relação com o invisível. Em nossa inserção no mundo visível podemos “adentrar” ao invisível, por transposição - *enjambement* - no qual o olhar do outro descobre minha invisibilidade. Por fim, no terceiro capítulo trataremos de pesquisar a implicação do olhar com a passividade a outrem⁸. Assim, o olhar aparece como doação de algo que se antecipa (precessão - *précession*): o outro que olha a partir de um si que é tomado como outrem, como rastro.

No primeiro capítulo, buscaremos mostrar que a pintura faz Merleau-Ponty perceber uma expressão da gênese do Ser. Recorrendo à arte e às concepções artísticas, especialmente de Cézanne, o filósofo encontra, neste, um apoio para pensar o mundo da percepção. De alguma forma, Merleau-Ponty viu que Cézanne fazia na prática o que ele aspirava fazer na filosofia: ao tentar pintar o “todo indivisível” o pintor permitiu ao filósofo conceber uma filosofia tal qual uma obra de arte, cuja característica é o primado do Ser de Indivisão. O pintor pinta

⁸ Alguns tradutores das obras merleau-pontyanas para a língua portuguesa não atentam para as distinções entre outro (*autre*) e outrem (*autrui*), como é o caso mais específico de *A prosa do mundo* e *O visível e o invisível*. Nossa proposta é, a partir das obras originais, fazer uma adequação dos termos na tradução por nós retomada, o qual inserimos entre colchetes, buscando utilizar o que Merleau-Ponty empregou originariamente, e que, a nosso ver, tem uma grande importância na compreensão de seus escritos. Ressaltamos também que, em alguns momentos, as noções de outro e outrem se entrelaçam a tal ponto de não sabermos distinguir claramente um de outro, mas tentaremos, no que for possível, estabelecer esta diferenciação.

com seu corpo e metamorfoseia o mundo em uma nova experiência da visibilidade. Um dos nossos objetivos é investigar a relação do corpo com a pintura. Também abordaremos que, diversamente de nos apresentar verdades ou essências, as “noções” de linha, cor e movimento, exprimem “ramos do Ser”; nas palavras de Merleau-Ponty: “estilos de diferenciações”, uma vez que ilustram o mistério da visibilidade na experiência humana.

No segundo capítulo, nosso foco será o de “desvelar” a invisibilidade que há em todo visível. Não sendo contraditórios, visível e invisível coexistem no mesmo ser. O olhar exprime, portanto, um quiasma entre o visível e o invisível. Nesse sentido, contra o “pensamento de ver”, tipicamente cartesiano, Merleau-Ponty trata o olhar como um enigma. Para pensar essa questão, além de trazer a concepção de olhar de alguns pensadores da tradição, avançaremos em dois aspectos centrais: de um lado, exploraremos a profundidade como idealidade de horizonte e todo o fenômeno da expressão, e, de outro, a formação das imagens e a idealidade pura. Aqui, a discussão se dará principalmente entre a linguagem criativa, expressiva, desejante e a cristalização do vivido através daquilo que o filósofo chama de “instituição”. Procuraremos também investigar a questão: em que momento um quadro se torna um pensamento?

Fazendo uma retomada dos temas tratados nos capítulos anteriores, o terceiro se concentrará no aprofundamento do projeto merleau-pontyano de uma reabilitação ontológica do sensível. Começaremos, portanto, por aprofundar a lógica da reversibilidade do olhar: afinal, o vidente, ao olhar para as coisas, também se sente visto por elas. A partir desta reversibilidade, o nosso passo seguinte consiste em examinar a esquizo entre o olho e o olhar indicado pelo psicanalista Jacques Lacan, tese que elabora a partir da leitura de *O visível e o invisível* no *Seminário XI*, dedicado a tratar dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise.

Por fim, mostraremos que a pintura, através do olhar pré-humano do pintor, é uma expressão ao qual somos passivos. O olhar dele também é passivo diante da natureza. Neste contexto, procuraremos explicitar que o espectador, diante de uma pintura, sofre uma dupla passividade: ao visível instituído pelo olhar do pintor e a outrem que se dá na obra. Se há uma passividade em toda atividade do olhar, então, de fato, o espectador experimenta essas duas passividades. Tentaremos estabelecer uma relação entre esta dupla passividade com a dupla falta enunciada por Lacan no *Seminário XI*.

Apontando para as considerações finais, buscaremos retomar algumas das ideias principais da nova filosofia descrita a partir dos três capítulos, procurando destacar a relação do olhar e da passividade; relação que aparece na forma de imbricação (*empiètement*) entre videntes e imagens, de transposição (*enjambement*), ou travessia para o invisível, e de precessão (*précession*), como doação de algo que se antecipa e que nunca poderá ser realizada ou acabada inteiramente. Por isso, nossas considerações finais, tais como gestos inacabados, articulam para uma obra aberta e por se fazer continuamente.

*“Para fazer progressos,
só através da natureza,
e o olho se educa no contato com ela.
Torna-se concêntrico à custa de observar
e trabalhar.
Quero dizer que, em uma laranja,
uma maçã, uma bola, uma cabeça,
há um ponto culminante;
e esse ponto –
apesar do efeito terrível:
luz e sombra, sensações colorantes –
é o mais próximo do nosso olho.
As bordas dos objetos fogem em direção
a um centro localizado
no nosso horizonte.
Com um pouco de temperamento
é possível ser muito pintor.
É possível fazer coisas
sem ser muito harmonista
ou colorista.
Basta ter senso de arte –
e esse senso é, sem dúvida,
o horror do burgueses.
Portanto, os institutos,
as bolsas e as honras
só podem ser feitos por cretinos,
os farsantes e os patifes.
Não seja crítico de arte, faça pintura.
Essa é a salvação”.*

*(Paul Cézanne, Carta a Emile Bernard,
de 25 de julho de 1904).*



Le Jardinier/Céline

Amami
2015

2 ONTOLOGIA E PINTURA: O VISÍVEL

“*Há uma grande diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a*”.
(Paul Valéry, *Degas Dança Desenho*)

A possibilidade de descrever o mundo da percepção foi o que Merleau-Ponty encontrou primeiramente nas obras de Cézanne. Aliás, parece que o filósofo recorre à arte sempre que tem que se decidir por algo importante e nos momentos cruciais de seu itinerário filosófico. Próximo ao texto da *Fenomenologia da Percepção*, de 1945, ele escreveu *A dúvida de Cézanne* em 1942. No período intermediário, em 1952, escreveu *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. A pintura com sua linguagem silenciosa e as diversas formas de expressão é o tema deste artigo dedicado a Jean-Paul Sartre. Por fim, aquele que pode ser considerado o seu “testamento filosófico” (TASSINARI, 2004, p. 157), *O olho e o espírito*, mais do que um ensaio sobre a pintura, seu objetivo principal é interrogar a visão “como que pela primeira vez” (LEFORT, 2004, p. 9). Em todos esses três textos, Cézanne está presente. Vale lembrar que em maior incidência e em profundidade, no primeiro texto⁹.

Merleau-Ponty, ao fazer da pintura um dos temas de estudo, diz que ela “jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade” (OE, 26, 20). Quando fala do visível, ele não está se referindo a uma visibilidade propriamente empírica, mas uma visibilidade ontológica¹⁰. Para pensar esta questão, parte do pressuposto de que é preciso “partir de uma análise do erro filosófico total que é acreditar que o visível é presença objetiva¹¹ (ou ideia dessa presença) [...]” (VI, 306, 233). Uma presença que nos permite ver uma ausência e, por consequência, uma espécie de “deiscência do Ser”¹². Afinal, o Ser se mostra em perfis, em partes,

⁹ Vemos citações de Cézanne em outros textos merleau-pontyanos como *Fenomenologia da Percepção*, *Conversas – 1948* e *A Prosa do Mundo*.

¹⁰ Isso quer dizer que ele estaria ampliando a passagem do naturalismo para uma leitura temporal dos fenômenos – isso Merleau-Ponty chama de Ontologia.

¹¹ Itálico do autor.

¹² A noção de deiscência “(que, em botânica, designa habitualmente a abertura de um órgão que atingiu a maturidade), faz parte do dispositivo conceitual que

aparecendo sempre de maneira indireta e transversal. Ao falar dos binômios visível e invisível, presença e ausência, bem como em outros pares de conceitos (ou metáforas), como atividade e passividade, Merleau-Ponty não os toma como contraditórios: funcionam como o verso e o reverso de uma moeda. Isto é, coabitam o Ser¹³.

Em uma nota de trabalho da obra *O visível e o invisível* (278, 210-211), Merleau-Ponty reflete:

Princípio: não considerar o invisível como *outro visível* “possível”, ou um “possível” visível para outro: isso seria destruir a membrura que nos une a ele. Além disso, como esse “outro” que o “veria”, – ou esse “outro mundo” que ele constituiria ligar-se-ia necessariamente ao nosso, a verdadeira possibilidade reapareceria necessariamente nessa ligação – o invisível reside aí sem ser *objeto*¹⁴, é a pura transcendência, sem máscara ôptica. E os próprios “visíveis” no final também estão apenas centrados sobre um núcleo de ausência.

Merleau-Ponty estabelece em seus últimos textos para subtrair o campo transcendental do primado da consciência, da subjetividade ou da imanência. Contra a *Fenomenologia da percepção*, que ainda pensava o transcendental em termos de existência ou de transcendência ativa, os últimos textos pensam o transcendental como o evento da abertura de meu corpo para ele mesmo e para o mundo por fissão e imbricação do corpo vidente e do corpo visível, da massa sensível do corpo vidente e da massa sensível do mundo visível. [...] Pensar nossa relação com o Ser como deiscência é recusar a posição (solidária da ontologia do objeto) segundo a qual toda relação com o ser estaria submetida à alternativa entre ou ser fusão e coincidência, ou então sobrançaria e exterioridade, logo, é pensar a relação do ser vidente com o ser visível como identidade na diferença: distância interior à identidade ou então proximidade interior à diferença” (DUPOND, 2010, p. 14).

¹³ Veremos ao longo deste estudo que o visível já contém em si uma invisibilidade, bem como a presença a sua ausência, e essas noções que a princípio seriam contraditórias fazem parte de um mesmo tecido carnal que “sustenta” o Ser.

¹⁴ Itálico do autor.

Não sendo uma coisa material objetiva (coisa-em-si), o visível nos traz uma questão importante, qual seja, o da percepção¹⁵. Veremos que Cézanne percebe e quer expressar a visão do percebido tal qual encontra na natureza. Contudo, entre o olho que vê e percebe e as mãos que pintam há uma grande distância. Não apenas isso: diante do fenômeno expressivo, aquilo que parece sair de seu controle ativo, vem, de alguma forma, instalar-se no ato, como uma espontaneidade que ele não consegue dominar. Diante de tal acontecimento, Cézanne enfrenta a tela como um demiurgo que tenta criar um novo mundo.

Criando a partir do mundo em que está submerso – afinal, não saímos do mundo para poder expressá-lo – o pintor mostra ao filósofo, por meio da criação artística, a dificuldade que consiste em tentar expressar uma ordem de experiência como a gênese do Ser. Isto porque o Ser não pode ser demonstrado ou expresso absolutamente. Contudo, Cézanne nos insere num mundo ambíguo, um “meio termo” entre sentir e pensar, onde a percepção nos abre para aquilo que não podemos ver ou falar. Como uma “ferida aberta”, a percepção nos mostra que o Ser, de maneira análoga à arte, é aquele que se dobra sobre si mesmo e produz um vazio, uma ausência, uma falta. É por isso que Cézanne obstinadamente deseja pintar todos os dias.

Assim, o pintor se volta para o visível em busca de um invisível. Por meio desse ato, ele cria um novo visível a partir da sua inserção na natureza¹⁶. Nosso primeiro objetivo neste capítulo é investigar em que sentido as concepções artísticas de Cézanne mostram a Merleau-Ponty uma maneira de pensar uma ontologia, cuja característica é o primado do Ser de indivisão.

¹⁵ “A percepção como encontro das coisas naturais está no primeiro plano de nossa pesquisa, não como função sensorial simples que explicaria as outras, mas como arquétipo do encontro originário, imitado e renovado no encontro do passado, do imaginário, da ideia” (VI, 208, 155).

¹⁶ A natureza “não corresponde mais ao mundo verificado do cientista, tampouco se exprime como o mundo idealizado do metafísico. Ela é o ‘campo sensível pré-objetivo’ por meio do qual a percepção de outrem se transfigura como um enigma inalienável e jamais como um absurdo ilusório da razão. É essa estrutura, genuinamente primordial que a Natureza encerra. É esse núcleo de significação que ela exprime a título de uma experiência sempre reiniciante” (SILVA, C., 2010, p. 193). Para um aprofundamento sobre esta questão indicamos a leitura do livro *A Natureza primordial: Merleau-Ponty e o logos do mundo estético*, do professor Claudinei Aparecido de Freitas da Silva.

No segundo momento, propomos pensar a pintura como gesto de transcendência, que se projeta para além das essências a partir de dois aspectos relevantes: primeiramente, investigaremos a importância do corpo próprio como forma de encarnação de essências e, posteriormente, trataremos da descrição de essências como sistema de diferenciação. Nesse sentido, procuraremos responder a pergunta: o que está para além das essências? Outro aspecto abordado neste item será a mudança da ideia do corpo, no percurso merleau-pontyano, e sua relação com a pintura.

No terceiro momento deste capítulo, queremos mostrar que cor, linha e movimento, não são apenas conceitos, questionamentos e aspectos picturais, mas elementos que nos permitem perceber, metaforicamente, “ramos do Ser”. Ao contrário de inferir verdades ou essências, como se tivéssemos o controle de nossa vida, e por consequência, de nossas criações, a pintura nos insere na ambiguidade do mundo visível ao qual estamos imersos. Assim, cor, linha e movimento nós dão um meio de adentrarmos no universo ontológico do qual nós, de fato, só temos acesso indiretamente. É por imbricação (*empiètement*) com o visível que o pintor transforma o mundo em pintura.

2.1 De Cézanne à busca pela expressão da gênese do ser

I

Cézanne foi um pintor excêntrico, tanto pela vida que levou quanto pela maneira como se dirigia à natureza e a metamorfoseava em pintura. Por isso dedicava sua vida a essa arte. Não fez grandes viagens, sua vida não foi de aventuras extraordinárias. Teve uma mulher e um filho que raramente lhe faziam companhia. “Ao envelhecer, ele [Cézanne] se pergunta se a novidade de sua pintura¹⁷ não vinha de um

¹⁷ “Não admira que, frequentemente, ficasse à beira do desespero, trabalhasse como um escravo em sua tela e jamais deixasse de realizar experimentos. O verdadeiro motivo de espanto é que Cézanne conseguiu realizar em suas obras o que era aparentemente impossível. [...] Todas as espécies de explicações já foram sugeridas sobre o que ele queria realizar e o que realizou. Mas essas explicações parecem rudimentares e até, algumas vezes, soam contraditórias. Contudo, ainda que nos impacientemos com as críticas, aí estão sempre os

distúrbio dos olhos, se toda a sua vida não se apoiara sobre um acidente do corpo” (SnS, 13, 123¹⁸). Contudo, olhar hoje suas obras, faz-nos perceber a natureza primordial, o mundo em sua origem.

As obras de Cézanne tiveram grande relevância para a construção de uma nova forma de expressão. De fato, os artistas modernos se inspiraram no modo como o pintor de Aix explorava a natureza e a transformara em pintura. Olhando a natureza atentamente, o pintor pode perceber que a pintura deveria ser muito mais do que a representação¹⁹ da realidade em um quadro. A esse respeito, Merleau-Ponty traz à tona uma citação de Cézanne ao ser indagado por Émile Bernard sobre a elaboração de uma tela à maneira clássica: “eles faziam o quadro e nós tentamos um fragmento da natureza²⁰” (SnS, 17, 127).

Diante da natureza, a prioridade de Cézanne não era pintar sob a insígnia da sensação ou do pensamento, dos sentidos ou da inteligência, mas seguir em uma trilha que superasse a dicotomia entre o caos e a ordem, situando sua obra num mundo pré-espacial. “Foi esse mundo primordial que Cézanne quis pintar, e por isso seus quadros dão a impressão da natureza em sua origem [...]” (SnS, 18, 128). Não queria pintar como um bruto, nem seguir seus antecessores, mas pesquisar aquilo que considerava verdade em termos de arte. Mesmo sendo rejeitado, nunca abandonou o seu trabalho. Considerava-se alguém que nascera fora de seu próprio tempo. Sobre isso, lamenta-se: “cheguei talvez cedo demais” (CÉZANNE, 1992, p. 208).

Cézanne sentia-se insatisfeito²¹ com os resultados obtidos, mesmo no final da sua vida. Chegou a declarar ao amigo Émile Bernard, um mês antes de morrer:

quadros para nos convencerem. E o melhor conselho, aqui e sempre, é ‘vá ver os quadros no original’” (GOMBRICH, 1993, p. 539-540).

¹⁸ Em *A dúvida de Cézanne* optamos por seguir a paginação em português da obra editada pela Cosac & Naify, inserida no livro cujo título é “O olho e o espírito”.

¹⁹ “A pintura seria, portanto, não uma imitação do mundo, mas um mundo por si mesmo” (C, 55-56, 58).

²⁰ “Pintar ou qualquer outra atividade criadora significa produzir ‘um pedaço de mundo’, ‘abrir um campo, deslocar ou modificar uma configuração, uma percepção, transformar um pouco o mundo’, assim como ser transformado por ele” (MÉNASE, 2008, 242).

²¹ “A natureza, que Cézanne constantemente reclama como seu único modelo, a quem deve fidelidade absoluta, ele bem sabe que jamais será passível de redução às pinceladas” (DUARTE, 1994, p. 312).

Encontro-me em tal estado de perturbações cerebrais, numa perturbação tão grande, que temo que num dado momento minha frágil razão venha a romper-se. Depois do terrível calor que acabamos de sofrer, uma temperatura mais clemente restituiu um pouco de calma aos nossos espíritos, e já não era tempo; agora parece-me que estou enxergando melhor e pensando com mais precisão na orientação dos meus estudos (CÉZANNE, 1992, p. 266).

E faz uma colocação fundamental: “Consegurei chegar ao objetivo tão procurado e tão longamente perseguido?” (CÉZANNE, 1992, p. 266). Essa dúvida é interessante, mas, difícil de contornar, uma vez que gera um mal-estar no artista. Sua busca era por encontrar um “porto seguro” em algum momento da sua vida artística, no entanto, segundo Merleau-Ponty, Cézanne nunca encontraria tal “local”. Não alcançaria o objetivo por que

[...] sua pintura seria um paradoxo: buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem abandonar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro (SnS, 17, 127).

Esse objetivo, perseguido pelo pintor, fez com que se afastasse paulatinamente da família, dos amigos e da sociedade. De temperamento difícil e obcecado pela pintura, Cézanne foi mal interpretado por seus contemporâneos, particularmente os de sua terra natal: Aix-en-Provence.

Ambroise Vollard, amigo e um dos que tinha paciência para servir de modelo para o Mestre de Aix, traz em seu livro *Ouvindo Cézanne, Degas, Renoir* um farto material de extratos de jornais e recortes de artigos de revistas que tratam de Cézanne. Alguns deles fazem elogios ao pintor e até o consideram inovador e revolucionário. Contudo, foi profundamente desprezado e ridicularizado, tendo recebido críticas severas e desprezíveis. “Cézanne dá a impressão de um operário fortemente dotado, mas de visão turva” - diria um crítico em 1904 -, “de execução não propriamente desajeitada, mas desajeitada por alguma

doença manual²²” (VOLLARD, 1999, p. 100). Outro, no mesmo ano, afirma que Cézanne “prefere dispor cores numa tela e, em seguida, espalhá-las com um pente ou uma escova de dentes”, construindo quadros cujos motivos são executados “num método que, de certa forma, evoca esses desenhos que os escolares executam esmagando cabeças de mosca na dobra de uma folha de papel²³” (VOLLARD, 1999, p. 99). Quando participou do salão de outono de 1905, o *Journal des Arts* fez um comentário um tanto quanto zombeteiro da obra dele: “paisagens e personagens, toda uma Natureza que parece de madeira grosseiramente recortada, e lambuzada dessas cores pobres e gritantes típicas de certos humildes brinquedos de bazar²⁴” (VOLLARD, 1999, p. 104).

O reconhecimento do público começou a acontecer no mesmo ano da inauguração da Torre Eiffel, em 1889. Neste ano, no Campo de Marte, Cézanne expôs a obra *A casa do enforcado*, na Exposição Universal de Paris. Entre críticas e elogios, a sua obra tornou-se uma “matriz de ideias” para outros artistas subsequentes. Dentre os artistas que lhe deram crédito, citamos como exemplo, Pablo Picasso²⁵, Henri Matisse,

²² “Cézanne donne l’impression d’un ouvrier puissamment doué mais de vision trouble, d’exécution nos pas gauche, mais gauchie par quelque infirmité manuelle” (VOLLARD, 1938, p. 129). Resolvemos inserir, aqui, as citações no original, pois há algumas expressões que são atípicas do contexto normal, como por exemplo, doença manual (infirmité manuelle), o que poderíamos pressupor que pudesse tratar-se de uma doença mental.

²³ “Il préfère répandre des couleurs sur une toile et les y étaler ensuite avec un peigne ou une brosse à dents [...] le procédé rappelle un peu ces dessins que les écoliers exécutent en écrasant des têtes de mouche dans le pli d’une feuille de papier” (VOLLARD, 1938, p. 128).

²⁴ “Paysages et personnages, toute une nature qui parît en bois grossièrement découpé et peinturluré de ces couleurs pauvres et criades qu’ont certains humbles jouets de bazar” (VOLLARD, 1938, p. 133).

²⁵ “Não há dúvida, porém, de que a principal influência revelada em *Les demoiselles* é de Cézanne. Picasso, como a maioria dos prodígios artísticos, era um eclético errante nas primeiras fases do seu desenvolvimento. São muitas as fontes de influência que se mostram em sua obra: arte romântica de sua Catalunha nativa, arte gótica em geral, pintura espanhola do século XVI (particularmente a obra de El Greco) e finalmente a obra de seus predecessores imediatos, como Toulouse-Lautrec, e dos *fauves* que ele conheceu quando de sua primeira estada em Paris. Mas essas influências eram relativamente esporádicas e superficiais, ao passo que a de Cézanne era profunda e permanente” (READ, 2000, p. 68).

Paul Klee, Paul Gauguin²⁶ e Georges Braque. Ademais: “[...] não há artista importante do século XX que não tenha sido influenciado por algum aspecto da obra de Cézanne” (READ, 2000, p. 20). Merleau-Ponty nos apresenta um artista que, superando as dificuldades da vida e de criação, expressa um mundo de maneira tão singular, cujo talento fez frutificar inúmeras obras e movimentos artísticos.

Para entendermos melhor o entrelaçamento entre arte e filosofia, levantamos algumas questões que nortearão o andamento do texto. Como a arte de um pintor que duvidava constantemente da sua criação pode inspirar uma ontologia? Que considerações pictóricas de Cézanne serviram a Merleau-Ponty para pensar uma nova filosofia tal como uma obra de arte? Em outras palavras: em que, precisamente, a arte de Cézanne inspira Merleau-Ponty?

II

Acreditando que tanto a arte clássica²⁷ quanto seus contemporâneos – impressionistas – cometiam erros, Cézanne almejava fazer da pintura “algo de sólido como a arte dos museus” (SnS, 17, 127). Para ele, os problemas da pintura ainda não tinham sido resolvidos. Era necessário, entretanto, um outro tipo de arte. Para ser fiel à sua percepção criou um novo jeito de pintar e, assim, procurou expressar a própria ordem nascente da natureza. O pintor francês se declara a Émile Bernard: “devemos criar uma ótica, devemos ver a natureza como ninguém a viu antes”. Sua arte seria, então, uma “percepção pessoal”, cuja técnica baseava-se em pôr a percepção na sensação, além de pedir, ao mesmo tempo, que “a inteligência a organizasse numa obra” (CÉZANNE, 1999, p. 11). Essa maneira de pintar de forma ambígua, em que não escolhe o pensar ou o sentir, fez com que Cézanne concebesse uma arte como um “fragmento de natureza” (SnS, 17, 127).

²⁶ A artista e escritora Fayga Ostrower (2003, p. 111) menciona uma carta escrita por Gauguin no momento em que passa por uma crise econômica: “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”.

²⁷“O pintor [clássico] só conseguiu dominar uma série de visões e delas tirar uma única paisagem eterna porque interrompeu o modo natural de ver”, construindo na tela “uma representação da paisagem que não corresponde a nenhuma das visões livres, domina seu desenvolvimento movimentado, mas também suprime sua vibração e sua vida” (C, 21, 14).

Ele 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” (SnS, 27, 137). Ele também “não acreditou ter de escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem” (SnS, 27, 137).

Segundo Bernard, Cézanne estaria se distanciando dos impressionistas, pois buscava a realidade sem abandonar a sensação. Não delimitava os contornos, não enquadrava a cor pelo desenho, tampouco usava os recursos da perspectiva clássica. Esse paradoxo era visto por Bernard como o suicídio de Cézanne: “ele visa a realidade e proíbe-se os meios de alcançá-la” (SnS, 17, 127). Observamos essas deformações nas pinturas feitas entre 1870 e 1890. O julgamento do amigo é severo: “Cézanne teria, diz Bernard, mergulhado ‘a pintura na ignorância e o espírito nas trevas’” (SnS, 18, 127).

Cézanne, mergulhado na natureza, cujo olhar tentava reproduzir na tela o paradoxo da expressão, possibilita ao espectador uma experiência original do mundo. Trata-se de um mundo ambíguo onde a pintura brota na dobra entre o visível e o invisível. Tateando entre pinceladas e percepções, ele “‘germinava’ com a paisagem” (SnS, 23, 132). Cézanne chegou a dizer certa vez:

Respiro a virgindade do mundo. Atormenta-me um sentido agudo dos cambiantes. Sinto-me colorido por todos os cambiantes do infinito... Eu e meu quadro fazemos um só. Somos o caos irizado. Ponho-me diante do meu motivo, perco-me nele. Sonho, aéreo. O sol penetra-me surdamente, como um amigo longínquo que aquece a minha preguiça, a fecunda. Germinamos (CÉZANNE apud ELGAR, 1987, p. 215).

Cézanne dizia que “a paisagem pensa-se em mim e eu sou sua consciência” (SnS, 23, 133). Trazer à tona esta natureza em sua origem foi seu grande propósito. Afinal, não foi isso que ele quis ressaltar ao dizer à Gasquet que “o que tento lhe traduzir é mais misterioso, se enreda nas raízes mesmas do ser, na fonte impalpável das sensações”? (OE, 7, 13).

Mas em que consiste o seu método²⁸ pictórico? De que forma o pintor expressava aquilo que detectava na natureza e o organizava na tela? Sobre isso, Frank Elgar (1987, p. 239) lembra uma interessante afirmação de Cézanne:

O método surge no contato da Natureza, desenvolve-se por força das circunstâncias. Consiste em procurar a expressão do que se sente, em organizar a sensação de uma maneira estética pessoal. Vou ao desenvolvimento lógico do que vemos e sentimos pelo estudo sobre a Natureza, só com o inconveniente de me preocupar, em seguida, com os processos, não sendo os processos para nós mais do que simples meios para conseguirmos fazer sentir ao público o que nós próprios sentimos, e para agradarmos.

Quando Cézanne pinta o *Lago de Annecy* e *Vista do Château Noir*, em 1896, ocorre uma mudança [ou uma reviravolta] na sua visão e, por consequência, na sua técnica. Nessa fase, o que faz é imprimir na tela uma

Intuição sintética do real, homogeneidade da construção espacial, essa continuidade orgânica que ele tentava estabelecer, nem sempre com o mesmo êxito, à força de inteligência e de vontade, obtém-na daqui em diante deixando agir de preferência os seus impulsos (ELGAR, 1987, p. 177).

Cézanne, ao invés de usar as sete cores do prisma em sua palheta, começa a utilizar dezoito, ou seja, seis vermelhos, cinco

²⁸Muito do que sabemos a respeito do método de Cézanne originou-se a partir das relações de confiança entre ele e Émile Bernard. Este sempre escutava o mestre de Aix, guardou suas cartas, em que trocavam confidências sobre declarações acerca da pintura. Mesmo que, na maioria das vezes, não gostasse de falar desse assunto com outros interlocutores, com Bernard era diferente. Jantava com frequência na casa dos Bernard, brincava com as crianças e “manifestava jovialidade a que renunciava assim que a conversa derivava para a pintura. Então animava-se, subia de tom, acompanhava as palavras batendo com os dedos na mesa” (ELGAR, 1987, p. 208).

amarelos, três azuis, três verdes e um negro. Com isso, não quer pintar objetos cujos tons apareçam na tela ofuscados pela luminosidade do ar, tampouco de outros objetos próximos, mas, sim, de enfatizar zonas de transição entre os diversos tons. É nesse ponto que ele se separa dos impressionistas. Mais especificamente, ele os ultrapassa. 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” (SnS, 16-7, 126). Dessa forma, o pintor “quis voltar ao objeto sem abandonar a estética impressionista, que toma por modelo a natureza” (SnS, 17, 127).

É nessa perspectiva que Merleau-Ponty (SnS, 20, 130) falará do contorno dos objetos observados nos quadros do artista:

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.

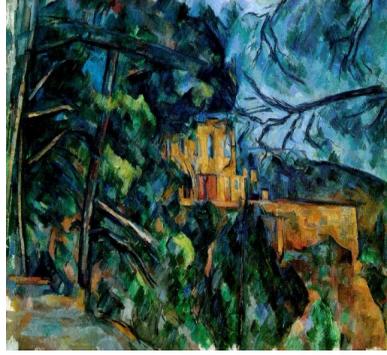
O contorno dos objetos proposto por Cézanne é o que permite que o olhar vaze; é uma passagem. Não percebemos as coisas como elas são, percebemos perfis delas. É a partir dessa dobra, dessa segregação, que podemos perceber a profundidade do mundo. Ora, o que torna essa retomada merleau-pontyana da obra de Cézanne realmente importante é que, quando o pintor de Aix busca a profundidade, ele próprio volta-se à realidade da experiência humana, ao tentar diariamente apreendê-la e expressá-la de forma artística. Trata-se de uma tentativa sempre frustrada, pois jamais conseguia atingi-la num todo. É por isso que Merleau-Ponty pode citar a frase de Giacometti: “penso que Cézanne buscou a profundidade durante toda a sua vida” (OE, 64, 35).

Imagem 3: Pintura *Lago de Annecy* (1896), de Paul cézanne



Fonte: BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne*. Trad. Fernando Tomaz. Korea. Paisagem, 2005, p. 68.

Imagem 4: Pintura *Vista de Château Noir* (1894-1896), de Paul Cézanne



Fonte: BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne*. Trad. F. Tomaz. Korea. Paisagem, 2005, p. 71.

Imagem 5: Pintura *A casa do enforcado em Auvers* (1872-1873), de Paul Cézanne.



Fonte: BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne*. Trad. Fernando Tomaz. Korea. Paisagem, 2005, p. 29.

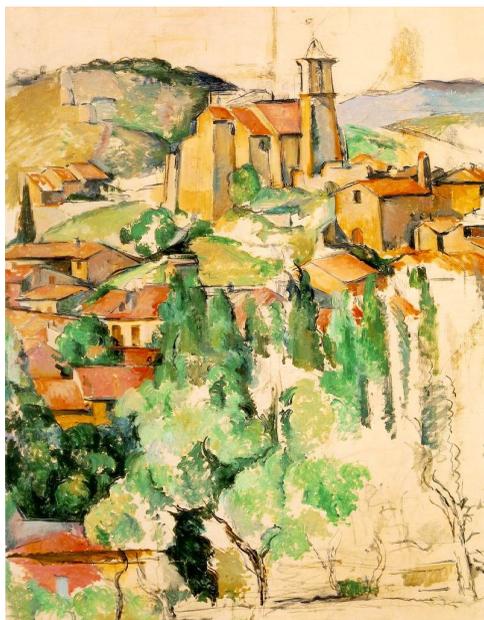
Imagem 6: Recorte de esboço em aquarela para a pintura *Os jogadores de cartas*, de Paul Cézanne.



Fonte: Disponível em:

<<http://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2012/03/27/esboco-de-cezanne-vai-a-leilao-em-nova-york.jhtm#5224645019043237>> Acesso em 16 jun 2014.

Imagem 7: Pintura *Vista de Gardanne* (1885-1886), de Paul Cézanne.



Fonte: Disponível em: < <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/6080.htm> > Acesso em 16 set 2014.

Acerca do seu método pictórico, afirma o artista: “o desenho puro é uma abstração. O desenho e a cor não são distintos, tudo na natureza é colorido”; e declara a espinha dorsal de sua técnica pictural: “ao mesmo tempo que se pinta, desenha-se” (CÉZANNE, 1993, p. 24). Cézanne, 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” (MÜLLER, 2001, p. 234). 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).

III

O que esse estilo de pintar tem a ver com a filosofia de Merleau-Ponty? Ora, para este, o objetivo “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” (VI, 301, 229). Era isso que Cézanne fazia, aliás, na prática. A sua tentativa era contínua e sem fim. Chegou a duvidar de tal feito, conseguindo, contudo, mostrar como ver a natureza primordial e como ela pode ser transformada em linguagem na cultura. Não é por mero elogio que Gombrich (1999, p. 539) afirmaria: “o verdadeiro motivo de espanto é que Cézanne conseguiu realizar em suas obras o que era aparentemente impossível”.

Nos últimos trabalhos feitos, Cézanne entrega-se ao “jogo livre” das sensações e deixa vários pontos brancos na tela. Nessa fase, ele já não se preocupa mais em preencher, com tinta, toda a extensão da tela.

Seu motivo mais caro, sem dúvida, foi a montanha *Sainte-Victoire* – a qual pintara 122 vezes²⁹. Interrogando essa montanha tantas vezes, mas como se fosse pintá-la pela primeira vez - como se

²⁹ “Pintou 122 vezes a montanha Sainte-Victoire. E cada vez era uma nova aventura, um novo começo, uma nova visão” (OSTROWER, 2003, p. 126).

todas as suas tentativas anteriores de alguma forma tivessem fracassado, como se tudo o que tivesse dito a respeito dela fosse incompleto, ela, no entanto, aparecia novamente ante seu olhar pedindo-lhe que a pintasse de um “ponto de vista” sempre diferente. “É a própria montanha que, lá distante, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar” (OE, 28, 21). O que ele então pede a ela? Pede-a que lhe revele os “meios, tão somente visíveis, pelos quais ela se faz montanha aos nossos olhos” (OE, 29, 21). Não apenas montanha como substância dura, maciça e rochosa, mas também como pintura a partir da maneira como Cézanne a apresenta a nós. Passado mais de um século, as telas cezannianas continuam a nos mostrar que a montanha “se faz e se refaz de uma a outra ponta do mundo, *de outro modo*³⁰, mas não mais energeticamente, tal como na rocha dura acima de Aix” (OE, 35, 23).

Observemos dois momentos da percepção de Cézanne ao pintar a montanha: na obra de meados da década 80, do século XIX, fica evidente a atenção para a vegetação e demais detalhes que se projetam no primeiro plano. A montanha se distancia do olhar do pintor. Nessas pinturas, vemos que ele ainda se “apoiar” nas leis da perspectiva tradicional. Não as segue fielmente; entretanto, o seu olhar ainda está “contaminado” pelos ensinamentos aprendidos nas escolas³¹ de arte. Nas obras posteriores, as do início do século XX, a montanha aparece soberana, de modo como se imporia no espaço da tela. Vemos na tela, verdes que fazem parecer a presença de ramagens e florestas no céu: o verde, que está no plano baixo do quadro, também aparece impresso no alto, dando a entender que o conjunto está em movimento, ou seja, em fluxo. O mato passeia no céu tanto quanto o azul do céu passeia por entre as ramagens. Olhando essas paisagens, nosso olhar infiltra-se na tela até o ponto em que sentimos que a obra está em nós, fazendo parte de nosso mundo sensível. Assim, as ramagens passeiam em nosso corpo, habitam nossa vida, e nós, também, adentramos na tela, sentindo-nos integrar natureza e vida num mesmo golpe. O quadro gruda em nossa retina, mostra nossas faltas, nossos dilemas e frustrações. E se o entrelaçamento for profundo, chegamos a sentir o cheiro da montanha,

³⁰ O itálico é nosso para chamarmos atenção quanto o fato de que o espectador também co-cria com o autor-feitor.

³¹ De um modo geral, Cézanne aprende diretamente com os mestres dos museus, especialmente os do Louvre, e também com Pissarro. “Escolas”, aqui, tem mais o sentido de tradição em termos técnicos do que com uma instituição “formadora” de artistas.

suas nuances, rachaduras e veios. Nosso olhar se instala nela da mesma forma que ela faz vibrar nosso mundo vivido e atual.

Dentro deste contexto, vemos o quanto Cézanne deseja expressar a perspectiva do mundo vivido, isto é, aquela que a percepção livre comunga na natureza. Isto já o descrevemos. O mundo vivido é permeado de coisas fervilhantes e vibrantes que disputam nosso olhar. Nosso olhar, porém, apesar de ser parte de nosso corpo, abre-se e se expande para além dele. A pintura de Cézanne mostra a Merleau-Ponty que “nossos olhares não são atos de consciência, de que cada qual reivindicaria uma indeclinável prioridade, mas, sim abertura de nossa carne imediatamente preenchida pela carne universal³² do mundo” (S, 30, 16) .

Ao olhar para a montanha, nosso olhar encontra o “estranho” ao qual ele é, entrementes, passivo. É certo, de acordo com o filósofo, que a pintura não é criada pelo próprio pintor, conforme se costuma acreditar. Este, numa imbricação (*empiètement*) com o mundo, precisa estar aberto a uma dimensão passiva para que a obra possa ser feita. De fato, Cézanne, imerso na natureza numa atividade em que precisa “deixar acontecer” para que possa libertar-se³³, entre as cores complementares – que aprendeu com os impressionistas – percebe um cinza de transição. Trata-se de um cinza que permite ver o real, ver que além do verso e do reverso, uma deriva se abre, uma lacuna aparece, um invisível se insinua. Em uma das cartas endereçadas ao amigo pintor Pissarro, Cézanne (1992, p. 94) dá a fórmula mestra: “Você tem toda a razão ao falar do cinza, só ele reina na natureza, mas é terrivelmente difícil de captar”. Eis a definição do que pretende captar: esse cinza é a mistura de duas cores complementares e, por conta disso, permite perceber o “real³⁴”. Porém, não basta pintar a tela toda de cinza. Isto seria perder a identidade do mundo visível, mas pintar segundo uma gradação de cores onde a cinza (real) aparece “timidamente”, se insinua, se esconde, pede a presença de outra cor complementar, abrindo poros dentro da imagem criada. Este cinza nos insere na natureza primordial,

³² Sobre a noção merleau-pontyana de *carne e carne universal do mundo* iremos tratar mais demoradamente no capítulo três.

³³ Para um esclarecimento melhor sobre a necessidade que Cézanne tem de pintar para se libertar, recomendamos ler nossa dissertação de mestrado: (BITENCOURT, Amauri Carboni. *Merleau-Ponty acerca da pintura*. 2008. 117 f. – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis).

³⁴ Real, aqui, tem a ver com a noção merleau-pontyana de carne.

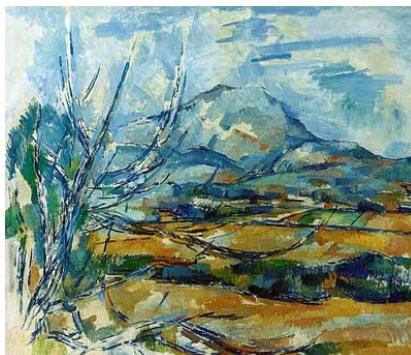
que é mais um ir além, como queria Van Gogh ao pintar os corvos, do que voltar a algum lugar.

Imagens 8, 9, 10 e 11: Respectivamente: Fotografia da montanha *Sainte-Victoire*; Pintura da montanha *Sainte-Victoire* de Auguste Renoir; Pintura *A montanha Sainte-Victoire (1882-1885)*, de Paul Cézanne; Pintura *A montanha Sainte-Victoire (1904-1906)*, de Paul Cézanne.



Fonte: 8- Disponível em: <<http://dicasdefrances.blogspot.com.br/2011/09/franca-imortalizada-na-pintura.html>> 9 – Disponível em: <<http://pt.wahooart.com/a55a04/w.nsf/Opra/BRUE-8EWQ2W>>; 10 – Disponível em: <<http://www.riotal.com.br/coojournal/reporter006.htm>> Acesso em 16 set 2014; 11- BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne*. Trad. Fernando Tomaz. Korea. Paisagem, 2005, p. 75.

Imagem 12: Pintura *A montanha Sainte-Victoire (1890-1894)*, de Paul Cézanne.



Fonte: BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne*. Trad. Fernando Tomaz. Korea. Paisagem, 2005, p. 79.

IV

Esse olhar atento do artista ultrapassa a realidade representada, abrindo para algo além do material, do visível, abrindo ainda para um invisível, para uma profundidade, para a “deflagração do Ser”, para o Ser indivisível. É essa a lição “de fundo” que Cézanne deixa a Merleau-Ponty.

Apesar de ser um tema tratado mais especificamente na obras tardias de Merleau-Ponty, o Ser de indivisão³⁵ já está em germe no texto *A dúvida de Cézanne*, de 1942. O filósofo escrevia nessa obra que o mestre de Aix queria pintar o “Todo Indivisível”, soldando “umas nas outras todas as vistas parciais que o olhar tomava, reunir o que se dispersa pela versatilidade dos olhos [...]” (SnS, 23, 132). Desta forma, criando uma arte a partir de um olhar que abarcava a paisagem em sua totalidade (plena) – o qual Cézanne chamava de “motivo” -. Diante da natureza, descobrindo as bases geológicas, mergulhando nela, imóvel por alguns momentos – às vezes horas, e até dias! - com os olhos dilatados, abraçando a ordem nascente das coisas, só então poderia germinar com a paisagem e exprimir esse mundo ainda humanamente não cultivado.

É da natureza que o pintor tira seus motivos e cria suas obras. Ela própria visível permite a retomada do artista para transferi-la para a tela. Essa maneira de lidar com o mundo, com a natureza, fez com que Merleau-Ponty percebesse que havia naquele estilo de pintar uma filosofia da percepção³⁶. Assim,

³⁵ Não aprofundaremos, aqui, a noção de Ser de indivisão, pois esta será retomada algumas vezes neste presente estudo, especialmente no terceiro capítulo.

³⁶ “[...] justamente porque a pintura traz à expressão o mundo visível, é o nosso acesso ao ser que ela ajuda a definir, e no mesmo sentido em que fizera o filósofo ao refletir sobre a percepção: a significação metafísica da pintura vai de par com a significação metafísica da percepção. Daí o privilégio concedido por Merleau-Ponty à pintura” (MOUTINHO, 2006, p. 343). Luiz Damon Moutinho diz haver um privilégio da pintura em Merleau-Ponty, porém cremos que isso não seja de todo verdadeiro, apesar de citá-la em diferentes textos. Em *O olho e o espírito*, a reflexão de Merleau-Ponty versa sobre diferentes modos de arte: a escultura de Rodin e Giacometti, por exemplo, também são tomadas com tamanha força expressiva tal qual a pintura. Em *A prosa do mundo*, Merleau-Ponty (PM, 124, 116) esclarece que “[é] preciso admitir que a linguagem, na

[...] a filosofia de Merleau-Ponty encontra-se com a pintura porque ambas põem o problema do visível, recorrendo ao porvir visível do mundo para aquele que vê. Da mesma maneira que o “sentido da filosofia é o sentido de uma gênese”, a pintura está também orientada para o sentido de uma gênese, visto que é considerada como o esforço de instauração do visível (CAMINHA, 2008, p. 204).

Iraquitan Caminha nos mostra um termo chave ao tratarmos da pintura de Cézanne: o “sentido de gênese”. A constituição ou a formação do visível aparece como um dobrar-se sobre si mesmo: é a partir dele que criamos outro visível, além de nos permitir, através do olhar, perceber o próprio devir do mundo, que é poroso e cheio de lacunas; que por uma espécie de invaginação e deiscência, torna acessível, mesmo que de forma precária e aneoadada, uma relação fundamental com o Ser. O sentido de gênese é, portanto, o sentido de nascimento. Nascer é vir a ser; é tornar-se para as coisas e para o mundo; é uma promessa. A pintura faz isso: “arrebentando a ‘pele das coisas’, para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo, mundo” (OE, 69, 37).

A criação do artista, sempre em curso e por se fazer, refazendo-se continuamente, dia após dia, faz com que reencontremos a gênese interminável do Ser. A obra suscita novas obras, exige o trabalho do pintor, numa espécie de deiscência contínua, inesgotável e porosa do visível, originando um sentido novo e singular do mundo. Assim o pintor faz surgir um visível jamais visto.

Criar, a partir disso, passa a ser algo muito mais amplo e complexo. Começamos a perceber que a pintura, outrossim, mostra-nos outras possibilidades visíveis. A obra de arte busca a experiência originária do mundo; insere-nos na ambiguidade visível-invisível, colocando-nos ainda no ponto onde o filósofo chama de “raiz do mundo”, solo de toda atividade humana.

maioria dos casos, não procede de um modo diferente que a pintura. Um romance exprime como um quadro”. Isso tudo sem falar das reflexões de Merleau-Ponty sobre o cinema!

2.2 Mais além das essências: pintura e transcendência

I

A pintura não é pura objetividade, mas transcendência, que desvela o invisível em sua dobra, latência e abertura dos pretensos visíveis. Mais que isso, de acordo com Merleau-Ponty, este invisível exprime nossa participação no Ser Bruto³⁷, nossa inserção na raiz do mundo. Porém, não devemos confundir o Ser Bruto com a ideia clássica de essência, como nos diz Merleau-Ponty: “Basta mostrar, por ora, que o Ser único, a dimensionalidade à qual pertencem estes momentos, estas folhas e dimensões, está além da essência e da existência clássicas, tornando compreensível suas relações” (VI, 155, 116). A que momentos Merleau-Ponty está se reportando? Seria o de um entrelaçamento do tempo e do espaço, do ser de duas faces que é meu corpo, cujas dimensões do Ser Bruto estão além das essências?

Num primeiro momento, ateremo-nos a uma questão central na argumentação de Merleau-Ponty, qual seja, o tema da encarnação³⁸ da essência, que já aparece na *Fenomenologia da Percepção*. Neste texto, a ideia de essência está vinculada fundamentalmente à noção de existência. Inerente ao mundo, meu corpo é um sensível exemplar. Aqui, especificamente, a investigação centra-se na relação entre o corpo do pintor e o seu processo criativo.

No segundo momento, examinaremos a obra *O visível e o invisível* em que Merleau-Ponty não fala mais das essências como sendo “estruturadas” num corpo (encarnadas), mas como sistema de diferenciação. O que resulta disso é uma criação bruta, tanto na arte em geral quanto na filosofia. Vale lembrar que o filósofo almejava fazer uma filosofia tal como uma obra de arte: uma filosofia que se “instalasse” num lugar “pré-espacial” e que não fosse ainda cristalizada pelo pensamento reflexivo, ou sedimentada culturalmente como “instituição”.

³⁷ A noção de Ser Bruto e Espírito Selvagem será retomada no terceiro capítulo.

³⁸ O professor Claudinei Aparecido de Freitas da Silva, no livro *A carnalidade da reflexão*, apresenta três versões da carnalidade, as quais já podemos notar no título do primeiro capítulo: *A percepção encarnada: o corpo, o cogito e o tempo*. Nós trataremos, mais especificamente em nossa pesquisa, da questão do corpo próprio.

Nesse sentido, o corpo, sendo aberto e fecundo, imbrica-se com as coisas e com o mundo, mantendo uma relação de entrelaçamento, estando, pois, imerso no visível, mergulhando no “solo do mundo sensível” (OE, 16, 16), assistindo, por dentro, a deiscência do ser, transformando o mundo em pintura. Assim, “ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo (OE, 18, 16).

II

Merleau-Ponty, no Prefácio da *Fenomenologia da Percepção*, descreve que “[a]s essências de Husserl devem trazer consigo todas as relações vivas da experiência, assim como a rede traz do fundo do mar os peixes e as algas palpitantes” (PhP, x³⁹, 12). Deste modo, as essências não estão fora do mundo da vida, mas, pelo contrário, a fenomenologia recoloca a essência na existência. A comentadora Creusa Capalbo (2004, p. 11) assegura esse pensamento ao dizer que, para Merleau-Ponty, “a essência [...] não é um campo transcendental separado da existência: ela está no campo fenomenal inerente ao mundo”. A filosofia deve lidar com o mundo antes da reflexão, mundo que está sempre “ali”, “como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico” (PhP, I, 1). A ciência, por sua vez, tenta operar com as coisas na tentativa de uma explicação racional dos fenômenos que circundam nossa vida.

Tratando a ciência como uma “expressão segunda”, uma vez que o universo científico é construído sobre o mundo vivido, Merleau-Ponty afirma que “a ciência não têm 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” (PhP, iii, 3). Afinal, o mundo está sempre ali e estamos imersos nele, de modo que é a partir dele que a ciência cria suas hipóteses. Contudo, os cientistas elaboram suas teses pressupondo uma base comum, manipulando as coisas e renunciando “habita-las” (OE, 9, 13). “Estabelece modelos internos delas”, alega Merleau-Ponty em *O olho e o espírito*, “e, operando sobre esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, é que só de longe em longe se confronta com o mundo real” (OE, 9, 13). Esta

³⁹ A paginação da introdução da *Fenomenologia da Percepção* é feita em algarismos romanos.

retomada do pensamento operatório, científico, por definição, tanto na *Fenomenologia da Percepção* quanto em *O olho e o espírito*, mostra que o filósofo não acredita a prática científica como absoluta e autônoma na tentativa de traduzir a verdade do mundo objetivo⁴⁰. Um dos problemas levantados por Merleau-Ponty é o fato de este tipo de procedimento ser “a estreita ramificação sobre a qual se farão cristalizações imprevisíveis” (OE, 11, 14). O que vale destacar é que no primeiro texto, Merleau-Ponty ainda acredita que há essências “encarnadas”, e se temos encarnações então temos como fazer ciência. Isto ainda pressupõe que há possibilidades de encontrar “verdades” a partir de experimentos sistematizados. Ora, justamente o que ele quer é sair desse pensamento de sobrevoo, operativo, reflexivo e cristalizado, que nega o enraizamento do homem no mundo, distanciado, como se vivesse em algum lugar além ou aquém do universo vivido. No intuito de resolver esse problema, Merleau-Ponty propõe, em *O olho e o espírito*: “[é] preciso que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevoo, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num “há” prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo” (OE, 12-13, 15). Assim como a arte o fez, e somente desta forma é que “o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, voltará a ser filosofia...” (OE, 13, 15). Obviamente que ele não está falando do pensamento filosófico concebido como aquele “embalsamado” pela tradição, mas de um que quer experimentar o mundo pela raiz. Nesse sentido, Merleau-Ponty declara que “a arte, e especialmente a pintura, abeberam-se nesse lençol de sentido bruto do qual o ativismo nada quer saber” (OE, 13, 15).

Participando do mundo, nosso corpo atual, como fenômeno ou essência, está sempre “ali”, mais aquém ou além das outras coisas, como presença marcante, vibrante e inalienável. Só sei do mundo através das minhas experiências, da minha inserção na história, do meu corpo que vê e sente, corpo este que, nos primeiros escritos de Merleau-Ponty,

⁴⁰ “O verdadeiro, para a ciência, é o *objetivo* realizado pelas operações em busca de uma ordem de fatos. Assim, a ciência exclui aquilo que ela chama de subjetivo, para realizar em torno de si mesma um projeto imparcial que nos habita e nos faz acreditar num Grande objeto, capaz de edificar o mundo existente através de uma série indefinida de operações suas, pressupondo-as e sustentando-as, elas mesmas, e não acreditar nas obscuridades da fé, perceptiva ou ingênua, que temos do mundo” (SILVA, A., 2010, p. 105).

evocara o sentido ontológico de uma experiência com o mundo. O que chamamos corpo⁴¹, mais do que estar no espaço objetivo, “ele é no espaço” (PhP, 173, 205). É uma maneira geral de participar do mundo, sendo parte dele e não apenas habitando-o como um substrato a mais. “[...] não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca” (PhP, 164, 195). O corpo faz parte do espaço e do tempo; contudo não é um fragmento do espaço, um bloco de ser maciço, um em si ou matéria. O corpo do qual falamos está além ou aquém do mundo sedimentado pela filosofia reflexiva ou pela biologia moderna: o corpo habita o mundo, está imerso nele como a neblina que deixa uma paisagem indefinida num dia de inverno. Há, nesta situação, uma relação de imbricação e entrecruzamento, de modo que mal se consegue diferenciar o que seja paisagem e o que seja neblina. Dessa mesclagem não podemos distinguir uma da outra. Os psicólogos clássicos afirmam, por sua vez, que os objetos não são ambíguos, não são confusos. Acreditam que “há muitos espetáculos confusos, como uma paisagem em um dia de névoa, mas justamente nós sempre admitimos que nenhuma paisagem real é em si confusa” (PhP, 12, 27). Ela só nos aparece confusa e ambígua por “desatenção”, ou seja, por não estarmos “situados”. Isso os psicólogos de outrora tentavam fazer com que nós acreditássemos. Merleau-Ponty, entretanto, esclarece-nos que não há uma linha divisória que separa o corpo e o mundo, bem como o pintor e a sua obra.

Os pintores emprestam sua visão e suas mãos ao mundo, e, por consequência, à arte. Metamorfoseiam, portanto, os elementos picturais na tela fazendo surgir uma nova forma de visibilidade. Ou, tal como o poeta Rilke afirma: “arte significa não saber que o mundo já *existe*, e fazer um” (2007, p. 192). Quiçá possamos criar um mundo novo tal como as palavras sugeridas por Manoel de Barros (2013, p. 318): “Eu fiz o nada aparecer”.

O corpo próprio não é somente aquele constituído por órgãos e funções que a ciência tenta analisar e explicar, mas aquele que participa do “movimento de expressão” (PhP, 171, 202). Não sendo separado do mundo “[...] o corpo⁴² humano se exprime, ele próprio, em tudo o que

⁴¹“Pensar o corpo equivale a reencontrar, sob a experiência objetiva do corpo, essa evidência ambígua que é o corpo próprio em sua relação originária com o mundo e com outrem (CARDIM, 2009, p. 90).

⁴² O corpo “é a origem de todos os fenômenos de expressão no espaço, o próprio movimento de expressão” (MÜLLER, 2001, p. 199).

faz” (PM, 113, 108). É nesse sentido que Merleau-Ponty afirma que o corpo não deve ser comparado a um objeto físico, a uma máquina ou sistema funcional. Ele deve ser, antes, comparado a uma obra de arte⁴³, na direção em que, como toda arte - seja um romance, um poema, um quadro ou uma peça musical - “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” (PhP, 209-10). Ademais, “é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos co-variantes” (PhP, 177, 210).

Nesse contexto, “nosso corpo não é apenas um espaço expressivo entre todos os outros” (PhP, 171, 202). Ademais, 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” (PhP, 171, 202). É através de meu corpo que experencio um mundo. Por habitar o mundo, o corpo se engendra no espaço. “A espacialidade do corpo é o desdobramento de seu ser de corpo, a maneira pela qual ele se realiza como corpo” (PhP, 174, 206).

Pensemos na relação entre o cego e sua bengala: a bengala, para ele, mais do que um instrumento de lidar com o mundo, passa a fazer parte do seu corpo. Afirma Merleau-Ponty: “A bengala do cego deixou de ser para ele um objeto, ela não mais é percebida por si mesma, sua extremidade transformou-se em zona sensível, ela aumenta a amplitude e o raio de ação do tocar, tornou-se o análogo de um olhar” (PhP, 167, 198). Sendo extensão do seu corpo, o cego não precisa ficar analisando o comprimento dela toda vez que tiver que sair de casa. “Na exploração dos objetos”, nos diz o filósofo, “o comprimento da bengala não intervém expressamente e como meio-termo: o cego o conhece pela posição dos objetos, antes que a posição dos objetos por ele” (PhP, 167, 198). O hábito de utilizar a bengala é semelhante ao hábito de tocar as coisas com seu braço. “Habituar-se a um chapéu, a um automóvel ou a uma bengala é instalar-se neles ou, inversamente, fazê-los participar do caráter volumoso do nosso corpo próprio” (PhP, 167, 198). Esse dilatamento de nosso corpo, anexando a ele instrumentos, só é possível

⁴³ “A unidade do corpo próprio é comparável à da obra de arte. Pois na arte é bastante claro o fato de que forma e conteúdo não podem se separar, ou melhor, a expressão e aquilo que foi expresso são indissociáveis, pois formam um ‘nó de significações vivas’” (CARDIM, 2009, p. 112).

por meio da repetição. É através da repetição que dilato o meu mundo, incorporando elementos que o tornam mais alargado.

Quando estou dirigindo um veículo, por exemplo, meu corpo não é apenas um corpo psico-físico-biológico. Ele se alarga de modo que os limites externos do carro “transformam” o próprio limite do corpo. Assim, tomo todos os cuidados para não sofrer acidente. Colidir alguma parte do carro seria como que ferir alguma parte do corpo. Ao pensar em fazer uma curva, faço-a pensando na extensão toda do “meu corpo expandido”. Meus olhos também se ampliam: eles já não são mais simples funções orgânicas faciais. Com ele, aderem-se o retrovisor, a janela, o para-brisa e, se acaso estou dirigindo à noite, os faróis.

O pincel, para o pintor, funciona como a bengala para o cego: “Quando a bengala se torna um instrumento familiar, o mundo dos objetos táteis recua e não mais começa na epiderme da mão, mas na extremidade da bengala” (PhP, 177, 210). No momento da criação há uma expansão do corpo do pintor para além daquilo que a ciência chama de corpo, onde o pincel não é mais um simples instrumento para depositar a tinta e varrer a superfície da tela: é uma extensão do próprio corpo. Sendo extensão do braço do pintor, o pincel interage com a tela, cujo gesto, através das mais variadas técnicas, traduz e promove o encontro da natureza com o olhar “pré-humano”, conferindo “existência visível ao que a visão profana crê invisível [...]” (OE, 27, 20). Parafraçando Merleau-Ponty: o pincel “é um apêndice do corpo, uma extensão da síntese corporal” (PhP, 178, 211). Esta analogia entre o pincel e corpo, ou entre a bengala e o corpo, é comparável à interação entre o olhar e o corpo. Afinal, ambos são feitos do mesmo “estofa”. O filósofo assim esclarece esse entrelaçamento: “Com o olhar, dispomos de um instrumento natural comparável à bengala do cego. O olhar obtém mais ou menos das coisas segundo a maneira pela qual ele as interroga, pela qual ele desliza ou se apoia nelas” (PhP, 179, 212).

O pintor pensa com o olho e com a mão – ou o braço⁴⁴ –, e por extensão, com o pincel. Merleau-Ponty nos lembra que Cézanne “pensa por meio da pintura” (OE, 60, 33). É emprestando o seu corpo operante e atual que o pintor cria as condições para a pintura germinar. Por meio

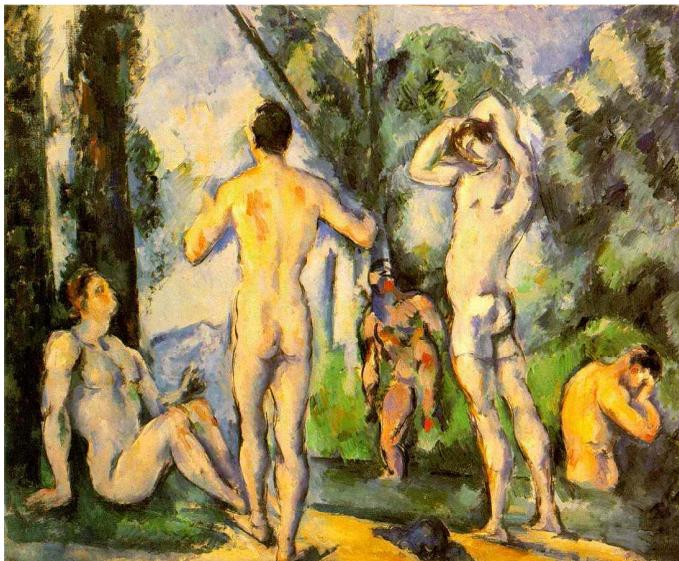
⁴⁴ Há artistas que pintam mais com as mãos e outros que pintam com os braços. Um trabalho meticuloso, como é o de Ingres, por exemplo, requer do artista uma extraordinária habilidade manual, ao passo que Picasso, por sua vez, faz muito mais o movimento com o braço do que com a mão: o gesto do braço é que anima a matéria pictural e traz à vida o fundo de natureza primordial.

destas transsubstanciações, entre seu corpo e o mundo, é que a pintura surge como “segunda potência”, isto é, como “essência carnal ou ícone do primeiro” (OE, 22, 18). A primeira potência do perceber acontece quando o pintor olha o mundo⁴⁵: ele observa, capta o seu “motivo” (ou é capturado por ele), retoma-o e “converte justamente em objeto visível o que, sem ele, permanece encerrado na vida separada de cada consciência” (SnS, 23, 133). O olho do pintor “é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão” (OE, 26, 20). A segunda potência é o visível criado na tela.

O entrelaçamento entre Cézanne e sua arte é tão forte e íntimo que o levou a confessar: “em cada uma das minhas pinceladas há algo do meu sangue” (CÉZANNE, 1993, p. 66). Desejando pintar até os odores das coisas, o artista celebra o mistério da visibilidade. Quando ele pinta a montanha *Sainte-Victoire*, na tentativa de apreender o real – ou a verdade em pintura – pinta-a inúmeras vezes porque, de alguma forma, não consegue expressar totalmente o que vê. Mais do que interrogar a montanha, seu olhar nasce em meio à percepção dela, ou melhor: transsubstanciando a pedra dura no alto de Aix em dados visuais pictóricos, Cézanne se abre a ela e, por consequência, ao mundo. Aqui, não se trata mais de um corpo abstraído e desfigurado, mas transfigurado, um corpo que está rodeado pelo visível, que é rodeado e circundado. Isto quer dizer que: “Vê-se, é um visível, mas vê-se vendo”, e se ele “é posto *de pé* diante do mundo e o mundo de pé diante dele”, podemos reconhecer que “há entre ambos uma relação de abraço. E entre esses dois seres verticais não há fronteira, mas superfície de contato [...]” (VI, 318, 242). Cumpre-nos, então prosseguir na investigação desse corpo ampliado, aqui figurado nas últimas reflexões ontológicas de Merleau-Ponty.

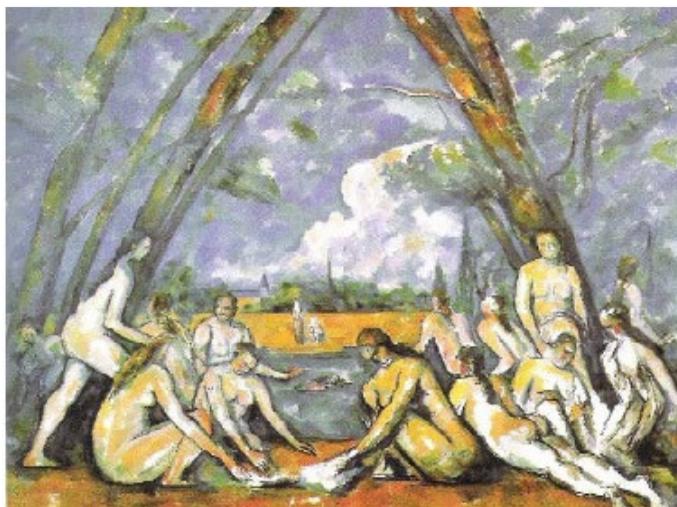
⁴⁵ “Qualquer percepção, qualquer ação que a suponha, em suma qualquer uso humano do corpo já é *expressão primordial* [...]” (S, 108, 99). [itálico do autor].

Imagem 13: Pintura *Banhistas*, de Paul Cézanne.



Fonte: Disponível em: <http://latinorium.blogspot.com.br/2006_02_01_archive.html> Acesso 16 set 2014.

Imagem 14: Pintura *As grandes banhistas* (1898-1905), de Paul Cézanne.



Fonte: BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne*. Trad. Fernando Tomaz. Korea. Paisagem, 2005, p. 89.

III

Se até os textos escritos em 1945 Merleau-Ponty admitia que existia no mundo uma ciência em nascimento como se a verdade já estivesse em curso, *nO visível e o invisível*, o filósofo assume uma postura menos romântica e vai dizer que, ao invés de essências, o que há são sistemas de diferenciação. A partir disso, Merleau-Ponty começa a pensar algo que está aquém e além da essência, qual seja, uma “criação bruta”. Esta criação não dispensa a participação do corpo – afinal, é empregando o seu corpo que o artista pinta -, porém, não é mais uma expressão por meio do “corpo próprio” (este que ele pensara na *Fenomenologia da percepção*), mas um corpo que se amplia de maneira que ambos, expressão e corporeidade, façam parte de uma única aventura.

Repensando o universo científico, afirma Merleau-Ponty (VI, 144, 108):

A questão permanece indecisa no saber científico porque nele verdades de fato e verdades de razão se imbricam umas nas outras, sendo a circunscrição dos fatos, como a elaboração das essências, conduzidas por pressupostos que cabe interrogar, se se pretende saber plenamente o que a ciência quer dizer.

Não podemos mais distinguir fato de essência, porque o mundo não está mais diante de nós, a nossa frente – ou alhures - mas nos envolve e, de alguma forma, atravessa-nos. Não conseguimos circunscrever o que seja fato e o que seja essência, pois teríamos que sair do campo da experiência. Ademais, para nós “não há visão positiva que [nos⁴⁶] dê definitivamente a essencialidade da essência” (VI, 149, 111). O que Merleau-Ponty faz é retomar e a aprofundar o princípio de que

Não há mais essências acima de nós, objetos positivos, oferecidos a um olho espiritual, há, porém, uma essência sob nós, nervura comum do significante e do significado, aderência e reversibilidade de um a outro, como as coisas

⁴⁶ Adaptamos o texto para a primeira pessoa do plural.

visíveis são as dobras secretas de nossa carne e de nosso corpo, embora este também seja uma das coisas visíveis (VI, 156, 117).

Nosso corpo, sendo uma das coisas visíveis, não está no espaço e no tempo conforme pensara Merleau-Ponty nos primeiros escritos, tampouco está fora deles: “nada há antes dele, em torno dele que possa rivalizar com sua visibilidade” (VI, 150, 113). Aqui, o espaço e o tempo não são vistos como medidas e numericamente contados, mas se estendem ou se encolhem, numa “espécie de enrolamento ou redobramento, profundamente homogêneo em relação a eles” (VI, 150, 113) e que o filósofo caracteriza como o presente visível. Nesse ponto, Merleau-Ponty apresenta o cerne da questão:

O espaço, o tempo das coisas são farrapos dele próprio, de sua espacialização, de sua temporalização, não mais uma multiplicidade de indivíduos distribuídos sincrônica e diacronicamente, mas um relevo do simultâneo e do sucessivo, polpa espacial e temporal onde os indivíduos se formam por diferenciação (VI, 151, 113).

O que Merleau-Ponty entende então por diferenciação?

É por diferenciação que conseguimos distinguir uma cor de outra, assim como podemos perceber o sistema de equivalências impresso nas obras de um pintor. Essas pequenas deformações coerentes consolidam aquilo que chamamos de estilo de um artista. É por diferenciação que sentimos a presença de outrem na medida em que ele é para nós, ao mesmo tempo, um familiar e um amigo. “Diferenciação é”, segundo Chauí (2002, p. 100), “sobretudo, transcendência e distância a si, reflexão iminente e eminente que jamais termina em coincidência [...]”. Só conseguimos saber dos traços feitos por Cézanne colocando-os em comparação, ora identificando-o, ora diferenciando-o com traços de outros artistas. Esse é o enigma que nos permite alcançar uma coisa a partir de outra, bem como uma “individuação por segregação” (CHAUI, 2002, p. 110), ou esse duplo acontecer num mesmo fenômeno. É assim que ao ler os textos merleau-pontyanos, percebe-se, a todo momento, a importância estratégica do tema da ambiguidade. É uma diferenciação que não é apenas separação, mas que traz consigo também a identidade. A isso Müller-Granzotto (2007, p. 295) faz um comentário explicativo:

No coração do ser carnal, encontramos uma ambiguidade que consiste no fato de a percepção ser, ao mesmo tempo, familiaridade e estranhamento, identificação e diferença. Tal permite compreender qual é, enfim, a indivisão de que fala Merleau-Ponty, precisamente: a indivisão entre o idêntico e o diferente, entre o sensível e não sensível, entre o presente e o ausente, enfim, entre o “visível e o invisível”.

É a partir do entendimento desta ambiguidade que podemos compreender o princípio ontológico de Ser de Indivisão. Mais do que isso: “não existe identidade e não-identidade nem não-coincidência, existe o fora e o dentro girando um torno do outro” (VI, 312, 237). Por isso, sua proposta de filosofia não é de construção, mas de “centro”⁴⁷. De acordo com ele, descrever alguma coisa - ou fato - é mais circunscrever um campo de presença do que defini-la ou analisá-la; fazendo isso (definir/analisar), estaríamos fixando-a, petrificando-a, interrompendo seu próprio movimento no fluxo dos acontecimentos. É nesse sentido que ele aproxima a filosofia da arte. Afirma Merleau-Ponty (VI, 248, 187): “a arte e a filosofia em conjunto, são justamente não fabricações arbitrárias no universo do espiritual (da ‘cultura’), mas contato com o Ser na medida em que são criações”.

Eis então que ele traz à luz uma elocução que parece traduzir o seu pensamento: “O Ser⁴⁸ é o que exige de nós criação para que dele

⁴⁷ Sobre fazer uma filosofia como “centro” Merleau-Ponty (VI, 218, 164) propõe *no visível e o invisível*: “[...] o que dizemos sobre a alma ou sobre o sujeito psicofísico antecipa o que diremos sobre a reflexão, a consciência, a razão e o absoluto. – Essa circularidade não é uma objeção - Seguimos a ordem das matérias, não há ordem das razões – a ordem das razões não nos daria a convicção que a ordem das matérias dá – a filosofia como centro, não como construção”.

⁴⁸ O professor Pascal Dupont (2008, p. 105-106) assim comenta esta passagem: “[...] o *logos* do ser de cultura ou ‘proferido’ (*prophorikos*) é o caminho obrigatório para que tenhamos experiência dos seres e do ser. Mas o *logos* proferido não é vivo senão por ser sempre contestado, sempre retornado pelo Ser bruto e pelo *logos* interior (*endiathetos*), que é sua armadura. E é por isso que nossas obras de cultura jamais poderão se fechar nelas mesmas ou constituir uma totalidade concluída e separada. Elas são sempre testemunhas de um mundo inesgotável”.

tenhamos experiência”⁴⁹ (VI, 248, 187). Essa fórmula merleau-pontyana vai na contramão de toda a tradição filosófica. Ao invés de pensar a experiência, ele propõe uma experiência do próprio pensar. E para que possamos ter experiência precisamos criar. Fazer literatura, pintura, filosofia ou música seria como uma “inscrição no Ser”, como se o Ser se falasse em nós, como “reintegração no Ser” ou como que “reencontrando a sua origem”. “É, portanto”, diz Merleau-Ponty, “criação em seu sentido radical: criação que ao mesmo tempo que é adequação se constitui na única maneira de obter uma adequação” (VI, 248, 187).

Sem um modelo pré-dado que lhe garanta acesso ao Ser, o artista vai tateando ao redor de uma intenção, “pois é sua ação que abre a via de acesso para o contato pelo qual pode haver experiência do Ser” (CHAUÍ, 2002, p. 152). Ação que é feita com o pintor empregando o seu corpo, não o corpo próprio, mas um corpo que “é um todo que não se reduz à soma das partes”: é uma *Gestalt*. O que Merleau-Ponty quer dizer com isso? De modo semelhante a uma pintura em que não podemos analisar cada elemento pictural em separado – traço, linha, cor, etc. – o corpo não se resume a um montante de órgãos, funções e membros. “Ele é uma *Gestalt*, também ele e eminentemente é significação prenehe, ele é carne” (VI, 255, 193).

IV

Vimos que, na *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty (PhP, 216, 252-253) descreve um corpo que se engaja com as coisas de modo que elas coexistem com ele “enquanto sujeito encarnado”. Também aprendemos que “é por [nosso⁵⁰] corpo que [compreendemos] o outro, assim como é por [nosso] corpo que [percebemos] as coisas”. (PhP, 216, 253). Não sendo um autômato ou uma máquina, tampouco um conjunto de órgãos, funções e membros, o corpo, mais do que a sede de onde experimento todas as experiências, mantém com o mundo relações de comércio, há uma relação de quiasma, de reversibilidade.

⁴⁹ Especialmente nesta citação, seguimos a tradução de Marilena Chauí (2002, p. 151) – no original: “L’Être est *cequi exige de nous création* pour que nous en ayons l’expérience” (VI, 248).

⁵⁰ Adaptamos o texto para a primeira pessoa do plural.

Ele participa do mundo, é feito do mesmo tecido⁵¹; é um *Gestalt*, estando, pois, circundado e entrelaçado com o visível.

Como *Gestalt*, “implica a relação de um corpo perceptivo com um mundo sensível” (VI, 256, 193); o corpo é carne. Diz-nos Merleau-Ponty: “É preciso pensar a carne, não a partir das substâncias, corpo e espírito, pois seria então a união dos contraditórios, mas como elemento, emblema concreto de uma maneira de ser geral” (VI, 191, 143). O que ele chama de carne não tem relação com o sentido dado ao nome habitual: mas, sim, de uma “matéria comum”, elemento (no sentido pré-socrático do termo), reversibilidade do vidente e do mundo visível e do visível em vidente. A carne é “abertura sempre a se refazer” ou “diferenciação nunca acabada”. Ela é a “noção última”, o “enrolamento do visível no visível” que “atravessa e anima tanto os outros corpos como o meu”. Nessa perspectiva, escreve Chauí (2002, p. 156): a “*deiscência da Carne* significa que a Carne – do mundo e nossa é o originário e este é gênese interminável que pede, exige nossa criação para que possamos experimentá-lo”.

É dessa forma que o corpo é capaz de criar, ou seja, de ir à raiz das coisas, aquém do mundo cultural e cultivado dos homens, a fim de reabilitar o estado original da criação, o Ser Bruto, onde conseguimos captar a vibração das coisas em seu nascimento contínuo.

Na *Prosa do mundo*, Merleau-Ponty diz que

Não faríamos nada se não tivéssemos, com nosso corpo, o meio de saltar por cima de todos os meios nervosos e musculares do movimento para nos conduzir à meta antecipada. É da mesma maneira, imperiosa e breve, que o artista, sem transições nem preparações, nos lança num mundo novo (PM, 127, 119).

De toda sorte, “o pintor, qualquer que seja, *enquanto pinta*, pratica uma teoria mágica da visão.” (OE, 27-8 20). Ele busca exprimir o mundo: que as coisas, de alguma forma, entram nele e ele as esboça 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

⁵¹“O tecido comum de que são feitas todas as estruturas é o *visível*, que, ele próprio, não é, de modo algum, objetividade, em si, mas transcendência [...] não como nada, não como algo, mas como unidade de transgressão, ou de imbricação correlativa de ‘coisa’ e ‘mundo’” (VI, 250, 189).

visível[...]” (OE, 69, 37). Desta maneira, a pintura, ao entrelaçar-se com o mundo, busca o inatural, o Ser de indivisão: busca expressar o mundo primordial, a gênese mesma do Ser.

Não há uma constituição da arte, como se pensa tradicionalmente – em que o pintor tem uma ideia em mente⁵² e a expressa na tela –, ou seja, o processo criativo não é governado pelo pensamento, mas acontece quando o pintor se abre ao mundo, se lançando, pois, nele tal qual uma criança que se atira nos braços do pai. Esta analogia não é de toda bem-sucedida: a criança que se atira nos braços do pai sabe que o pai a segurará, já o pintor que se lança no mundo, munido de tintas e pincéis, não tem certeza se a obra está resguardada ou se ainda nascerá. Ele mergulha na natureza, germinando com a obra. Nem sempre a relação é de toda fecunda: algumas vezes são apenas tentativas e a obra perece no mesmo instante em que nasce.

Ao germinar com a obra, o pintor, ao mesmo tempo em que imprime as técnicas aprendidas, começa a perceber que algo acontece na criação, algo que foge do seu entendimento: o ato criativo vai mais além do que ele pretendia *a priori*. A obra faz-se quase que espontaneamente. A questão é que no momento da expressão – na atividade-passividade do pintor – há um estilo que é expresso na obra, perpassando e como que se repetindo em todo o seu percurso artístico. Este estilo não é uma escolha consciente do artista. É neste sentido que Merleau-Ponty observa:

Do mesmo modo que a nervura sustém a folha por dentro, do fundo de sua carne, as ideias são a textura da experiência; seu estilo, primeiramente mudo, em seguida proferido. Como todo estilo, elas se elaboram na espessura do ser, e não apenas de fato mas de direito não poderiam ser separadas para serem expostas ao olhar. (VI, 157, 118).

Posto nestes termos, as ideias nascem quando o pintor está imerso na expressão, no instante em que seu olhar percebe a vibração das coisas querendo aparecer, brotar do solo bruto e selvagem, onde não

⁵² Apesar da proposição de Merleau-Ponty acerca do fazer artístico e de toda a questão da percepção, Paul Valéry (2003, p. 29) diz o contrário: “É verdade que uma coisa é ainda mais instrutiva: a espantosa *inexatidão provável* da observação imediata, a falsificação que é obra de nossos olhos. *Observar* é, em grande parte, imaginar o que queremos ver.”

temos ainda a cisão entre o que é vidente e o que é visível, pois ambos imbricam-se mutuamente, mesclando-se, entrelaçando-se, possibilitando, a esse modo, que um novo visível venha à tona. Como nota Merleau-Ponty:

[...] isso se faz porque uma espécie de deiscência fende meu corpo em dois e, entre ele olhando e ele olhado, ele tocando e ele tocado, há recobrimento e imbricação, sendo, pois, mister dizer que as coisas passam por dentro de nós, assim como nós por dentro das coisas (VI, 162, 121).

Ilustrando e justificando esse enigma do corpo que é vidente-visível e que funciona como uma espécie de espelho, porque traduz e duplica uma “reflexibilidade do sensível” (OE, 33, 22), a pintura – através do olhar artístico – é aquilo que foi afetado por um certo impulso corporal com o mundo; e as mãos o restitui criando um visível à segunda potência. Assim, “qualidade, luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe” (OE, 22, 18).

2.3 Cor, linha e movimento como desdobramentos do visível

I

O pintor tem a tarefa de captar na natureza o seu motivo, transformando-o em pintura. Em sua visão atual, há “o encontro, como numa encruzilhada”, nos diz Merleau-Ponty, “de todos os aspectos do Ser” (OE, 86, 44) em que estes lhe aparecem misturados e embaralhados. Esta percepção primordial, atual, em que o “Ser mudo” vem, “ele próprio, manifestar seu sentido” (OE, 87, 44) é expresso na tela como uma segunda visão. Em função disso, podemos reconhecer que há duas expressões: a do olhar do pintor que vê o mundo e aquela que ele imprime no quadro. Nesse sentido, perguntamo-nos: podemos dizer que o ato de pintar é decidido apenas pela individualidade⁵³ do pintor?

⁵³ Malraux afirma que o pintor moderno pinta a sua subjetividade. Para uma melhor leitura sobre o tema veja o item 2.4 da presente tese.

Sob este aspecto, Merleau-Ponty observa que o pintor experimenta, no ato criativo, uma reversibilidade do olhar. Ele que olha a natureza também se sente olhado por ela. Esse tema, que será melhor desenvolvido no capítulo três da presente tese, retrata, em síntese, que o pintor é ativo e passivo diante da natureza e da obra. Havendo, pois o entrelaçamento do pintor com o mundo, Merleau-Ponty diz que ele não é o único agente do seu feito, mas “no fundo imemorial do visível algo se mexeu, se acendeu, algo que invade o seu corpo, e tudo o que ele pinta é uma suscitação” de uma “longínqua vontade” (OE, 86, 44) e, por consequência, a obra emerge de um fundo “pré-espacial”. Sob esse prisma, num ensaio em que avalia a questão da passividade e criação artística, a partir dos escritos de Merleau-Ponty, Ménasé (2008, p. 245) afirma que

Assim como a coisa é o resultado de uma deiscência do ser, da mesma forma a prática artística dá a ver algo na relação carnal da atividade e da passividade. A criação não poderia ser execução. Porque não se trata somente de colocar em forma nem de reproduzir uma forma tal como aprendi a ver sob o modo da identidade.

Seguindo este mesmo argumento, diz ela:

A arte tal como a definimos, a saber, prática criadora – integrando a experiência como abertura à passividade – exprime uma dimensão da realidade que é o escapamento, que não se deixa apreender, um indomável, um ser selvagem. A criação seria o movimento que inscreve uma fratura, uma brecha, uma abertura (MÉNASÉ, 2008, p. 245).

Apesar de a arte estar a serviço da visibilidade, Ménasé compreende que ela também faz ver o invisível. De alguma forma, o pintor sabe e experimenta em meio à percepção da natureza, expressando-a como obra. O que ele percebe não é um visível como algo positivo e sólido, mas algo poroso, que ultrapassa sua visão, que fura seu corpo; algo que não se deixa dominar, numa palavra, selvagem. É nesse lugar ambíguo que o artista “se instala” para poder se expressar. Não como uma decisão sua – individual -, mas como se isso se fizesse necessário pela própria solicitação do mundo; como ainda “uma certa centelha, um impulso de transformar, de modo que “algo” se acende,

transmitindo-se através da mão”, imprimindo cores, linhas e movimentos, “espalhando-se sobre a tela e sobre ela salta de volta, como brasa, fechando o círculo de onde se originou”; mais do que isso: volta aos olhos e “para além deles” (KLEE, 2004, p. 129). Essa é a circularidade do ato expressivo: uma faísca nasce e com ela a reversibilidade do mundo visível e sensível.

Não poderíamos conceber uma pintura se nela não tivéssemos impressos cores, linhas e movimentos. Vale lembrar que a soma deles não constitui o todo da obra, mas sem eles ela perderia seu sentido e sua “grandeza”. A obra contém esses elementos, mas quando colocadas em conjunto, permite-nos, semelhante a Cézanne no tocante a profundidade, buscar a “deflagração do Ser”, o invisível. A profundidade, contudo, não “está em todos os modos do espaço, assim como na forma” (OE, 65, 35).

Onde estaria então? Mais do que uma representação do mundo, uma espécie de “animação interna”, uma “irradiação do visível”, a pintura nos insere mais além ou aquém da natureza, isto é, no próprio “coração” do visível, no mundo bruto e primordial. Esta profundidade, esta reversibilidade entre o visível e o invisível, o pintor procura sob os nomes de cor, linha e movimento. Esse mistério da expressão é notado por Merleau-Ponty – no tocante a Cézanne – como o artista que se esforça em pintar a natureza em sua origem. Afirma-nos o filósofo: “profundidade, cor, forma, linha, movimento, contorno, fisionomia, são ramos do Ser, e cada um deles pode trazer consigo toda a ramagem” (OE, 88, 45).

Linha, cor e movimento, dão a ideia de estilos de diferenciação, ou seja, em vez de nos apresentar verdades ou essências, percebermos diferenciações. Essas diferenciações podem ser descritas por intermédio de suas marcas, traços, pinceladas, estilos... com isso, a pintura, mediante esses elementos picturais, permite-nos um acesso metafórico ao Ser. Afinal, por meio deles que conseguimos observar a perspectiva do mundo vivido. Aprofundemos, pois, cada um desses elementos.

II

“Há uma lógica da cor, por Deus! O pintor deve ser leal para com ela” (CÉZANNE, 1993, p. 72). Com essas palavras, Cézanne pontua o quanto considerava importante esse elemento pictórico, quicá

fundamental, para a consecução de uma obra⁵⁴. Corroborando com esta questão, o poeta Rainer Maria Rilke (2006, p. 81) lembra-nos a importância que a cor exercia nos trabalhos de Cézanne:

[...] antes dele, nunca foi tão evidente o quanto o pintar depende das cores, e como é preciso deixá-las sozinhas, para que elas discutam uma com as outras. O seu intercâmbio mútuo: é nisto que consiste toda a pintura. Quem se intromete, quem faz arranjos, quem deixa intervir sua concepção humana, seu engenho, sua destreza, sua agilidade intelectual, este perturba e obscurece sua atividade.

Rilke exprime o papel primordial que a cor exerce no trabalho criativo do pintor. Contudo, cabe-nos investigar melhor este elemento pictural. Seguimos, pois, a questão formulada por Merleau-Ponty, em *O visível e o invisível*: qual é o talismã da cor?

“É preciso compreender, antes de tudo”, nos diz o filósofo, “que este vermelho sob meus olhos não é, como se diz sempre, um *quale*, uma película de ser sem espessura (VI, 172, 128). Estamos habituados a acreditar que há um vermelho e que ele existe por si, que é “um pedaço de ser absolutamente duro, indivisível”, mas, pontuando o campo das coisas vermelhas, é “uma concreção da visibilidade, não um átomo”, que nos faz pensar numa caixa vermelha, num livro vermelho, nas telhas de determinadas casas ou no círculo impresso na bandeira japonesa. O vermelho existe *para si* – não é um *em si* – pois sem uma coisa para qualificá-lo não podemos dizer que haja essa cor nua, visível de fato, mas “antes uma espécie entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos” e que possibilita uma “cristalização momentânea do ser colorido, ou da visibilidade” (VI, 173, 129).

⁵⁴Um artista que se esmerava na aplicação da cor era Van Gogh (1999, p. 32); - disse ele certa vez - “Tentei expressar as terríveis paixões humanas com o vermelho e o verde”. Inúmeros foram os artistas que se referiram ao uso fundamental da cor. Citamos também Max Beckmann (1999, p. 192): “A cor, como expressão estranha e magnífica do aspecto inescrutável da Eternidade, é bela e importante para mim, como pintor. Uso-a para enriquecer a tela e mergulhar mais profundamente no objeto. A cor também decidiu, até certo ponto, minha perspectiva espiritual, mas está subordinada à luz e, acima de tudo, ao tratamento da forma”.

Na *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty já escrevera: “Eu me perco neste vermelho que está diante de mim, sem qualificá-lo de maneira alguma, parece que essa experiência me faz entrar em contato com um sujeito pré-humano” (PhP, 514, 604). Ademais, “a espessura do vermelho, sua exceção, o poder que ele tem de me preencher e de me atingir provêm do fato de que ele solicita e obtém de meu olhar uma certa vibração”, em maior ou menor frequência, dependendo da sua tonalidade local, “supõem que eu seja familiar a um mundo de cores do qual ele é uma vibração particular” (PhP, 514, 605). Mesmo entre os diversos tons de vermelho, posso diferenciá-lo de outras cores. Assim, se algo é vermelho, não poderá ser, por exemplo, azul ao mesmo tempo. Mas só iremos saber diferenciar ou identificar o vermelho se o compararmos com outras cores.

“Claudel diz aproximadamente”, aponta Merleau-Ponty, “que certo azul do mar é tão azul que somente o sangue é mais vermelho” (VI, 172, 129). Nessa descrição, percebemos a intensidade do azul do mar, sua modulação visível, se a compararmos com uma relação de vizinhança, cujo parentesco liga-se a outras cores e outros tons. Em contrapartida, “o negrume secreto do leite, de que falou Valéry, só é acessível por meio da sua brancura” (VI, 195, 145). Essas observações no tocante à problemática da cor, podemos afirmar, na esteira de Merleau-Ponty, que isso acontece porque há um tecido que duplica e sustenta os visíveis numa mesma comunidade, e que só podemos observar por meio da diferenciação. Diferença que não é oposto da identidade, mas sua outra face, seu dorso, sua lateralidade; e que percebemos também nas palavras do poeta Carlos Drummond de Andrade (2006, p. 155): “esse amanhecer mais noite do que a noite”.

Em geral, uma cor

[...] faz 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 [...]. Entre as cores e os pretensos visíveis, encontra-se o tecido que os duplica, sustenta, alimenta, e que não é coisa mas possibilidade, latência e *carne* das coisas (VI, 173, 129-130).

É por conta disso que Renoir pôde pintar o riacho das *Lavadeiras*⁵⁵ olhando o Mediterrâneo: “[...] pintava, interrogava o visível e produzia algo visível. Era ao mundo, à água do mar que pedia de volta o segredo da água das *Lavadeiras*, abrindo passagem de uma à outra para aqueles que, com ele, estavam presos no mundo” (S, 102, 95⁵⁶). Desta forma, Merleau-Ponty nos certifica que para que Renoir possa pintar as *Lavadeiras* não necessariamente precisava estar diante de um riacho em específico, mas a própria substância aquosa – como um tecido que habita todas as águas do planeta – venha manifestar seu sentido e revelar o segredo das águas na obra. Trata-se antes, da expressão da cor como “transmutação do azul do mediterrâneo na água das *Lavadeiras*” do que de certo azul de um riacho em particular.

“Não se trata, portanto, das cores ‘simulacro das cores da natureza’”, lemos em *O olho e o espírito*, mas “da dimensão da cor, a que cria espontaneamente nela mesmas identidades, diferenças, uma textura, uma materialidade, um algo” (OE, 67, 36). O que a pintura quer com o tratamento da cor não é mais o preenchimento de espaços previamente estabelecidos pelo desenho⁵⁷, mas com o “mérito de aproximar um pouco mais do “coração das coisas”” (OE, 67, 36), explorar o mundo ambíguo, o Ser Bruto e indivisível.

Os artistas do final do século XIX e início do Século XX⁵⁸ começaram a trilhar esse caminho inaugural da arte, possibilitando, com isso, observar obras que fossem mais além do que uma representação clássica. Isso significa dizer que eles propunham expressar o mistério da

⁵⁵ Imagem em anexo.

⁵⁶ Em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* optamos por seguir a paginação em português da obra editada pela Cosac & Naify, inserida no livro cujo título é *O olho e o espírito*.

⁵⁷ Muitos artistas clássicos tinham em suas oficinas e ateliês alunos e/ou discípulos que o ajudavam a elaborar obras preenchendo de cor o desenho *a priori* feito pelo mestre.

⁵⁸ Um dos artistas que se esmerou no uso da cor foi o fauvista francês Henri Matisse. Em 1905, ele envia uma obra na qual retratara sua mulher usando um enorme chapéu para o Salão de Outono de Paris. O público e a crítica a julgaram como sendo de mau gosto, além de manifestar um repúdio caricato da feminilidade. Atualmente, aceitamos de bom grado, uma pintura feita com cores tão expressivas e “exageradas”, mas, se voltarmos ao início do século XX, onde as obras dos pintores inovadores eram rejeitadas e ridicularizadas – como foram os impressionistas – havemos de perceber o quão chocada ficou o público diante de tal tratamento.

visão, criando quadros em que as cores tivessem um tratamento como que expressando um pedaço de mundo e não apenas um papel secundário, como fora tratada até então.

Observemos, por exemplo, o quadro *Homenagem à Blériot*⁵⁹, de Robert Delaunay⁶⁰. Nesta obra, a própria cor faz o contorno das figuras. O que uma cor faz é “por função modelar, recortar um ser mais geral que o ser-amarelo ou o ser-verde ou o ser azul” (OE, 68, 36), mas, entretantes, “irradia em torno de planos que não se encontram em nenhum lugar designável” do mundo objetivo. Nesse sentido, ela faz ver o invisível, faz perceber a “animação interna”, ou então, através do “movimento flutuante de planos de cor que recobrem, que avançam e que recuam”, insere-nos numa profundidade que é antes “a reversibilidade das dimensões, de uma ‘localidade’ global onde tudo é, ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas” (OE, 65, 35).

Semelhantemente à cor, a linha é uma inspiração em que o pintor faz vislumbrar nuances de “Ser”, mostrando-nos que “ver é sempre ver mais do que se vê” (VI, 295, 224), e que, de alguma forma, há algo na visão que ultrapassa nossa compreensão do visível.

III

Os artistas modernos mostram que “o começo do traçado estabelece, instala um certo nível ou modo do linear, uma certa maneira, para a linha, de se fazer linha, ‘de continuar linha’” (OE, 74, 39). Assim, a obra de arte vindoura não mais terá de utilizar o traçado dos objetos com o objetivo de fazer um decalque do mundo: a pintura se liberta desses cânones e a linha torna-se um visível por si, tendo, a partir disso, um revivamento de seu poder constituinte, fazendo nascer novas histórias, novas aventuras, conforme declinarmos mais ou menos, sutilmente, devagar ou depressa.

⁵⁹ Imagem em anexo.

⁶⁰ A frase de Cézanne “os bordos dos objetos fogem para um centro colocado no nosso horizonte” viria a revelar a Robert Delaunay o sentido das suas buscas. Delaunay foi ainda um dos que, segundo o preceito de Cézanne, tentaram exprimir a terceira dimensão através da cor. (ELGAR, 1987, p. 266).

Klee é um dos artistas que faz uso das linhas para construir obras que são uma “épura de uma gênese das coisas” (OE, 74, 39). Mais do que banir o recurso deste elemento pictural, como fizeram os impressionistas, a arte moderna a resgata, dando-lhe novas significações plásticas. Dessa maneira, “a linha não é mais, como na geometria clássica, o aparecimento de um ser sobre um vazio do fundo”, mas, ao contrário, “ela é, como nas geometrias modernas, restrição, segregação, modulação de uma espacialidade prévia” (OE, 76-77, 40).

Merleau-Ponty nos apresenta, em *O olho e o espírito* (OE, 74, 39), uma passagem onde H. Michaux faz alguns comentários sobre a concepção da linha nos desenhos de Paul Klee: “talvez jamais antes de Klee”, diz o filósofo, “se houvesse ‘deixado sonhar uma linha’”. Vale, aqui, mencionar a interessante nota de rodapé que aparece nas notas dos cursos ministrados no *Collège de France* entre 1959-1961⁶¹:

As linhas:

Aquelas que passeiam – as primeiras que se viu passear no ocidente.

As viajantes, aquelas que não fazem tanto objetos quanto trajetos, percursos.

As penetrantes, aquelas que ao inverso das possuídas, ávidas de envolver, de cercar, construtoras de formas (e então?), são linhas para o embaixo.

As alusivas...

As loucas de enumeração, de justaposição a perder de vista...

Uma linha encontra uma linha. Uma linha evita uma linha. Aventuras de linhas.

Uma linha pelo prazer de ser linha, de ir, linha. Pontos. Poeira de pontos. Uma linha sonha. Nunca antes deixamos sonhar uma linha.

Uma linha espera. Uma linha esperançosa. Uma linha repensa um rosto [...]

Eis uma linha que pensa. Uma outra executa um pensamento. Linha de risco. Linha de decisão [...]

Uma linha renuncia. Uma linha repousa. Parada.

Uma parada a três pontos: um habitat.

⁶¹ Ao que parece, para escrever *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty se serve muito dessas notas dos cursos realizados no *Collège de France*, nesse período.

Uma linha se isola. Meditação. Fios que derivam
ainda lentamente. (NC, 52)⁶²

A forma clássica de conceber a linha – “é contestada por toda a pintura moderna, provavelmente por toda a pintura” (OE, 72, 38). De toda sorte, “os pintores sempre o souberam”, afirma o filósofo. E Leonardo Da Vinci, no tratado da pintura teria afirmado em ter que: “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” (OE, 72, 38). Da Vinci, sendo um pintor do Renascimento, de cinco séculos atrás, já concebia o traçado do contorno não apenas como um invólucro, mas pensava em “uma certa linha flexuosa”, isto porque, todavia, “não há figuras visíveis em si”. (OE, 73, 38). Sendo uma tarefa deveras difícil, para apresentar “o eixo gerador de um homem” - na esteira de Klee - o pintor “necessitaria um entrelaçamento tão enredado que não poderia mais se tratar de uma representação verdadeiramente elementar” (OE, 75, 39).

Merleau-Ponty cita uma das obras em que Klee teria pintado “duas folhas de azevinho”, que são identificáveis quando a vemos de primeiro contato, mas “que permanecem até o fim monstruosas, inacreditáveis, fantasmáticas, à força *‘de exatidão’*” (OE, 76, 40). No entanto, a partir da leitura de Merleau-Ponty, temos dificuldades de

⁶² “Les lignes:

Celles qui se promènent – les premières qu’on vit ainsi, em Occident, se promener.

Les voyageuses, celles qui font non pas tant des objets que des trajets, des parcours...

Les pénétrantes, celles qui au rebours des possesseuses, avides d’envelopper, de cerner, faiseuses de formes (et après?), sont lignes pour l’em dessous (...)

Les allusives (...)

Les folles d’énumentation, de juxtapositions à perte de vue (...)

Une ligne rencontre une ligne. Une ligne évite une ligne. Aventures de lignes.

Une ligne pour le plaisir d’être ligne, d’aller, ligne. Points. Poudre de points.

Une ligne rêve. On n’avait jusque-là jamais laissé rêver une ligne.

Une ligne attend. Une ligne espère. Une ligne repense un visage (...)

Voici une ligne qui pense. Une autre accomplit une pensée. Lignes d’enjeu.

Ligne de décision (...)

Une ligne renonce. Une ligne repose. Halte. Une halte à trois crampons: un habitat.

Une ligne s’enferme. Méditation. Des fils en partent encore, lentement...”

[tradução nossa].

observar esses detalhes na obra⁶³, já que o filósofo não cita o título da mesma. Para uma visualização melhor da questão da linha moderna na pintura, trazemos outra obra de Klee cujo título é *cabeça alemão com bigode*⁶⁴, de 1920. Em toda a extensão da obra conseguimos observar linhas que cortam o rosto, restringem seu espaço, arrebentam volumes e distorcem a composição. O mais marcante dessa pintura no que tange ao aspecto da linha é a maneira como foi usada para construir a boca da imagem: remete-nos mais a outros elementos, se a observarmos isoladamente, do que ao formato “boca”. Entretanto, numa visão global, num sobrevoo, as linhas da boca, mesmo que desfiguradas, modulam seu espaço e conteúdo, numa construção que é muito mais gênese do que representação do visível.

José Bettencourt da Câmara (2005, p. 91), ao pensar os emblemas do real, fala da imagem como um “visível à segunda potência”. Neste vir a ser do visível, a linha é aplicada pelos artistas modernos não como “representação das coisas, repetindo-lhes na tela, no papel, o contorno físico”, mas evidencia “a dimensão de espaço vivido, habitado pelos corpos que somos” (CÂMARA, 2005, p. 91).

O limite espacial dos objetos “estão aqui ou ali, estando sempre aquém ou além do ponto onde se olha, sempre entre ou atrás daquilo que se fixa, indicados, implicados, e mesmo muito imperiosamente exigidos pelas coisas, sem serem coisas eles próprios” (OE, 73, 38-9).

No ensaio *As pinturas de Giacometti*, o filósofo Jean-Paul Sartre (2012, p. 47-48) questiona como o escultor que também pinta, deveria representar o vazio na pintura. Ao investigar as obras de Alberto Giacometti afirma que ele “enxerga o vazio em toda parte”; e por que é escultor “carrega seu vazio, como um caracol a sua concha”. Diz Sartre (2012, p. 58):

⁶³ Apesar de a editora Cosac & Naif ter inserido a obra *Park bei Lu (Parque em Lu)* no livro *O olho e o espírito*, não conseguimos identificar as duas folhas de azevinho em seu conteúdo. Em contrapartida, para embaralhar ainda mais nossa investigação sobre o assunto, o português José Bettencourt da Câmara, em sua tese de doutorado *Expressão e contemporaneidade – a arte moderna segundo Merleau-Ponty*, apresenta a obra *Teatro Botânico*, de 1924-1934, citando a passagem do texto em que o filósofo discorre sobre as folhas de azevinho pintados por Paul Klee.

⁶⁴ Imagem em anexo.

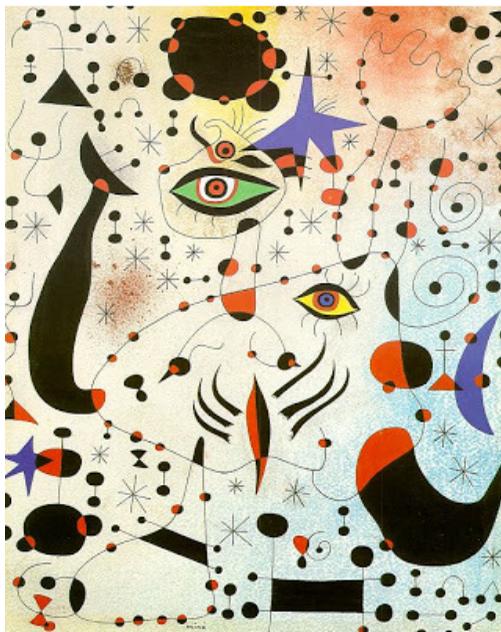
Em cada um dos seus quadros Giacometti nos leva de volta ao momento da criação *ex-nihilo*; cada um deles reaviva a velha interrogação metafísica: por que há alguma coisa, e não o nada? E no entanto há algo: há a aparição teimosa, injustificável e supérflua. O personagem pintado é alucinante porque se apresenta sob a forma de uma *aparição interrogativa*.

Imagem 15: Pintura *Diego* (1953), de Giacometti.



Fonte: Disponível em: <http://constanecalucas.blog.uol.com.br/arch2004-08-01_2004-08-31.html> Acesso 16 set 2014.

Imagem 16: Pintura *Cifras e constelações apaixonadas por uma mulher*, de Juan Miró.



Fonte: Disponível em: <<http://janela-de-miro.blogspot.com.br/2008/03/cifras-e-constelaes-amorosas-de-uma.html>> Acesso em 16 set 2014.

Como, todavia, imprimir esse vazio na tela? Como pintar um personagem sem ter que circundá-lo por um contorno que o delimitaria? Certamente, que para pintá-lo, teria que usar uma linha que figurasse “uma fuga interrompida”, que representasse “um equilíbrio entre o exterior e o interior”, que se “enlaçasse em volta da forma que o objeto adota sob a pressão de forças externas” (SARTRE, 2012, p. 58-59).

Em um determinado dia em que Giacometti o desenha, Sartre afirma que o artista o expressa com densidade e “linhas de força”. Foi uma surpresa para o filósofo, já que considerava seu rosto como flácido, como qualquer outra pessoa. Então de que forma Giacometti via os objetos? Sartre nos mostra o caminho:

Mas é porque ele enxergava cada traço como uma força centrípeta. O rosto se volta para si, é um círculo que se fecha. Circundem-no: vocês nunca encontrarão contorno, só o dentro. A linha é um

começo de negação, a passagem do ser ao não ser. Mas Giacometti considera o real positividade pura; *há* ser e, depois, de súbito, já não há. Mas, do ser ao nada, nenhuma transição é concebível. Observem como os múltiplos traços que ele faz são *interiores* à forma que descreve; vejam como representam relações íntimas do ser consigo mesmo, a prega de um paletó, a ruga de um rosto, a saliência de um músculo, a direção de um movimento (SARTRE, 2012, p. 60).

Nessa descrição, sobre a maneira de Giacometti se expressar, aparece o conteúdo da filosofia sartriana. Nas frases: “mas Giacometti considera o real positividade pura”, “do ser e ao nada, nenhuma transição é concebível”, percebemos que, de acordo com Sartre, o Ser não é de profundidade, mas é, ao contrário, absolutamente positividade pura. No entanto, Sartre “parece” se aproximar de Merleau-Ponty ao dizer que “vocês nunca encontrarão contorno, só o dentro”. Ora, o dentro sartriano não é o mesmo que merleau-pontyano. O primeiro, diferentemente do segundo, não tem uma teoria gestáltica. Se para Merleau-Ponty o ser e o nada se mostram como um único registro ontológico⁶⁵, para Sartre, há apenas o Ser. Continua o filósofo

⁶⁵ “Nosso ponto de partida não será: *o ser é e o nada não é* – nem mesmo: *só há o ser* – fórmula de um pensamento totalizante, de um pensamento de sobrevoos – mas há o ser, há o mundo, há *alguma coisa*, [...] há coesão, há sentido. Não se faz surgir o ser a partir do nada *ex nihilo* (contra Giacometti e Sartre), parte-se de um relevo ontológico onde nunca se pode dizer que o fundo não seja nada. O que é primeiro não é o ser pleno e positivo sobre o fundo do nada, é um campo de aparências em que uma delas, tomada à parte, talvez se estilhaça ou seja riscada a seguir (é o papel do nada), mas de que somente sei que será substituída por outra, a verdade da primeira, porque há mundo, porque há alguma coisa, que, para ser, não precisam, antes, anular o nada.” (VI, 119, 90). Por outro lado, pensando o ser e o nada como unidades opostas e, consequentemente pensando outrem como oposto de mim, ou quando Giacometti percebia a figura e fundo que tentava expressar, Sartre tenta mostrar um Ser que não permite ver a profundidade do mundo da vida. “A relação com [outrem], diz Sartre, é [evidentemente?] um fato, sem o qual eu não seria eu mesmo e ele não seria outro; [outrem] existe de fato e só existe, para mim como fato” (VI, 99, 76). Para melhor esclarecermos esta questão, afirma Merleau-Ponty: “é graças a essa intuição do Ser como plenitude absoluta positividade, graças a uma visão do nada purificado de tudo o que nele metemos de ser que Sartre pensa explicar o nosso acesso primordial às coisas, sempre subentendido nas filosofias

existencialista: “mas, se olho melhor, desfiam, desaparecem em bruma luminosa, já não sei onde começa o vazio⁶⁶ e onde termina o corpo”. Basta olharmos para a obra de Giacometti e percebermos o emaranhado de linhas que Sartre descreve. O artista imprime linhas tão fortes e expressivas, como se elas fossem criar algo visível, o que deixa o filósofo impressionado.

Em contrapartida, Miró utiliza as linhas como se elas dançassem, como se elas contornassem os objetos e fossem mais além. Observemos a obra *Cifras e constelações apaixonadas por uma mulher* desse artista espanhol. A linha negra, ora sutil, ora marcante, parece fazer da obra um jogo infantil. Não vemos mais a cópia do mundo, mas imagens que nos fazem mergulhar num universo lúdico e fantasioso. Para que Miró pudesse “atingir a expressão Fontana”, afirma Manuel de Barros (2013, p. 356) num poema inspirado no artista, “precisava de esquecer os traços e as doutrinas que aprendera nos livros”. Ao contrário: “Desejava atingir a pureza de não saber mais nada” (BARROS, 2013, p. 356). Desta forma, para que a linha possa sair dos cânones cerrados da concepção clássica, o artista precisa esquecer para aprender de novo.

João Cabral de Melo Neto elabora um texto elogioso sobre a obra de Miró⁶⁷. São algumas páginas onde o autor descreve nuances do processo criativo do artista espanhol. No tocante à linha escreve:

reflexionantes e sempre compreendido no realismo como uma ação impensável das coisas sobre nós. A partir do momento em que me concebo como negatividade e o mundo como positividade, não há mais interação, caminho eu próprio diante de um mundo maciço; entre ele e mim não há encontro nem fricção, porquanto ele é o Ser e eu nada sou. Somos e permanecemos estritamente opostos e confundidos, precisamente porque não somos da mesma ordem. Permaneço no centro de mim mesmo absolutamente estranho ao ser das coisas – e justamente por isso destinado a elas, feito para elas. Aqui o que se diz do ser e o que se diz do nada se *identificam*, é o direito e o avesso do mesmo pensamento; a clara visão do ser, tal como é sob nossos olhos –como o ser da coisa que é pacífica e obstinadamente ela mesma, assente sobre si, não-eu absoluto -, é complementar ou mesmo sinônima de uma concepção de si como ausência e elusão” (VI, 77, 59-60).

⁶⁶ “Já não se trata de separar o cheio do vazio, mas de pintar a própria plenitude” (SARTRE, 2012, p. 64).

⁶⁷ “A obra de Miró significa, para a pintura, muito mais do que a aporção de um estilo pessoal; muito mais do que o enriquecimento – afinal relativo, por estagnado – que pode advir, à pintura, da invenção de um formalismo a mais.

Miró parece haver compreendido perfeitamente a força de sua linha. [...] Assistimos, temos a ilusão de assistir, ao nascimento dessa linha, que parece estar crescendo a nossos olhos, acabada de nascer com mil reservas de surpresas (MELO NETO, 2007, p. 684-685).

O que Klee, Giacometti, Miró e tantos outros artistas modernos fizeram foi construir a linha [ou a cor] que não tivesse existência como coisa ou como imitação de uma coisa: sendo figurativa ou abstrata, a linha é “um certo desequilíbrio disposto na indiferença do papel branco, é uma certa perfuração praticada no em-si” – não é um em-si - é “um certo vazio constituinte, vazio que as estátuas de Moore mostram peremptoriamente sustentar a pretensa positividade das coisas” (OE, 76, 40). Tal pensamento reflete que a linha tanto pode mostrar algo na obra – um excesso, um eixo gerador, um relevo -, bem como uma ausência, uma segregação, uma lacuna, um vazio, o nada.

III

A cor e a linha formam planos e cenas cujas significações só permitem serem percebidas por um movimento interno da obra, que opera por “vibração” ou por “irradiação”. Desse modo, tanto a cor quanto a linha, constituindo a obra, mesmo aparentemente como algo estático que está à frente do espectador, fornece, por sua vez, “visões instantâneas em série, convenientemente baralhadas, mostrando [...] as aparências da mudança de lugar que o espectador leria no seu rastro” (OE, 77-78, 40). É nesse sentido que a pintura faz ver a perspectiva do mundo vivido.

Ela é também isso; e, infelizmente, é isso, é o que nela existe de estilo individual, que tem levado os críticos a valorizá-la. Entretanto, ela é também outra coisa. Por debaixo do conjunto de maneiras pessoais que constituem a fórmula-Miró, há uma luta que transcende o limitado alcance de uma exclusiva busca de expressão original. Há uma luta contra todo um conjunto de leis rígidas que vem estruturando a pintura posterior ao Renascimento e que está presente, sem exceção, por debaixo das fórmulas individuais mais contraditórias, exploradas por pintores de hoje” (MELO NETO, 2007, p. 684-685).

O que Cézanne ensina a nós – e aos outros pintores a partir dele – é que a pintura deve exprimir o mesmo movimento que o olhar capta na natureza. É um olhar em fluxo, dinâmico e contínuo. De toda sorte, parece que vemos o quadro como uma determinada cena congelada, em que o pintor escolheu um pedaço do visível e o retratou como sendo o seu motivo. Contudo, nos assegura Merleau-Ponty: há na pintura um “movimento sem deslocamento, por vibração ou irradiação” (OE, 77, 40). Ademais, “o quadro faz ver um movimento por sua discordância interna” (OE, 79, 41). Através dos traços e das cores, o pintor sugere “uma mudança de lugar assim como o rastro da estrela cadente em minha retina sugere uma transição, um mover que ela não contém” (OE, 77, 40). Esse movimento sem deslocamento proposto pela obra, apresenta-nos um movimento semelhante àquele que vemos no mundo real, tal como observa Merleau-Ponty (S, 80, 79): coisas disputarem “entre si meu olhar e, ancorado numa delas, eu sentia nele a solicitação das outras que as fazia coexistir com a primeira, a exigência de um horizonte e a sua pretensão às coisas [...]”.

Merleau-Ponty nos lembra que a fotografia⁶⁸ petrifica o movimento, congelando e cristalizando a cena retratada, como se cada coisa pudesse estar rigorosamente escalonada uma atrás da outra. Afirma ele: “A fotografia mantém abertos os instantes que o avanço do tempo torna a fechar em seguida, ela destrói a ultrapassagem, a imbricação (*empiètement*), a ‘metamorfose’ do tempo” (OE, 80, 42). Ora, esta maneira de lidar com movimento fora inspirada na pintura clássica. Esta “distingue o desenho da cor. Desenha-se o esquema corporal do objeto, depois este é preenchido por cores” (C, 19, 12). Assim, Cézanne não lida com os objetos como se eles fossem separados um do outro, sem relação de imbricação (*empiètement*), – eles ultrapassam seus limites corporais e entrecruzam-se uns com os outros – . Para ele, não há uma separação entre o que seja figura e o que seja fundo: estão mesclados e entrelaçados. Por exemplo, uma “maçã que ele pinta, estudada com uma paciência infinita em sua textura colorida, acaba de inflar-se, por romper os limites que o desenho bem comportado lhe imporia” (C, 19, 12). É pelo arranjo das cores que Cézanne pinta os objetos da mesma forma como a natureza o faz nascer diante dos nossos olhos, permitindo-nos ver o mundo tal como o sentimos em nossa

⁶⁸ Obviamente que ao falar que a fotografia petrifica o movimento, Merleau-Ponty estava se referindo aquela de sua época e não a contemporânea, cujos emblemas, dificuldades e expressões se assemelham ao da pintura.

experiência vivida. O movimento, ou o comércio dos objetos na tela, conduz o nosso olhar a viajar através do espetáculo que a experiência perceptiva vivencia cotidianamente.

Para o nosso olhar atual, os objetos parecem embaralhados e se mostram num momento presente, como se passado e futuro coexistissem ao mesmo tempo, tal qual um homem que caminha e que foi “captado no momento em que seus dois pés tocam o chão: pois, então, temos quase a ubiquidade temporal do corpo que faz o homem *cavalgar* o espaço” (OE, 79, 41). O movimento⁶⁹ da pintura faz ver esse deslocamento sem ação efetiva, como vemos, a propósito de a *Noiva* de Duchamp, que não se mexe: ela oferece “um devaneio zenoniano sobre o movimento” (OE, 78, 40). Ao contrário de ir ali e voltar aqui, ou saltar daqui para lá, percebemos na pintura, não um caminhar como fazemos na vida prática, mas “vemos um corpo rígido como uma armadura que faz funcionar suas articulações” (OE, 78, 41).

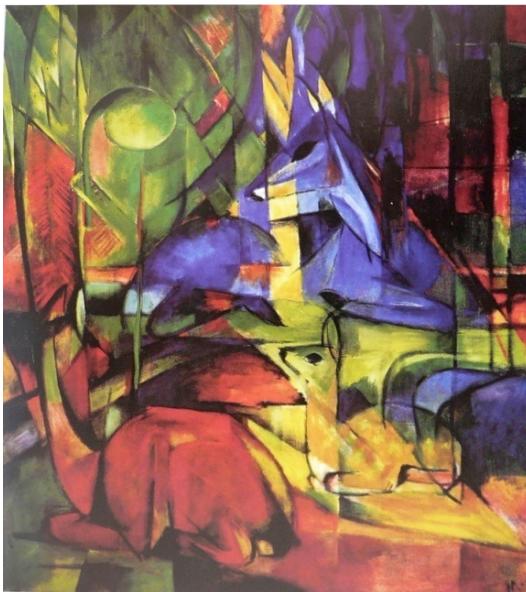
Imagem 17: Pintura *Derby de Epsom*, de Géricault.



Fonte: Disponível em: <<http://fr.wahooart.com/a55a04/w.nsf/Opra/BRUE-7YNCCE>> Acesso em 18 set 2014.

⁶⁹ “A arte não existe sem a vida. Se um escultor quisesse interpretar a alegria, a dor, uma paixão qualquer, ele só poderia comover-se se, de início, soubesse fazer viver os seres que ele evoca. Pois, o que seria para nós a alegria e a dor de um objeto inerte... de um bloco de pedra? Ora, a ilusão da vida é obtida em nossa arte pelo bom modelado e pelo movimento. Essas duas qualidades são como o sangue e o espírito de todas as belas artes” (RODIN, 2015, p. 46).

Imagem 18: Pintura *Cervos na floresta II*, de Franz Marc.



Fonte: Disponível em: <<http://olhomagico-analuci.blogspot.com.br/2010/03/foto-daqui-pintura-pelo-expressionista.html>> Acesso em 18 set 2014.

Uma das obras de arte que Merleau-Ponty recorre para retratar o movimento “por vibração e irradiação” é *Derby de Epsom*, de Géricault. Nesta, os cavalos parecem não tocar o chão. Por que “os cavalos de Géricault correm sobre a tela [...] numa postura que o cavalo jamais assumiu?” (OE, 80, 41). Seguimos 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” (OE, 80, 41). A pintura faz ver o movimento dos cavalos porque “os cavalos têm dentro deles o ‘deixar aqui, ir ali’, porque têm um pé em cada instante”; cuja síntese pode ser posta numa frase: “a pintura não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas” (OE, 81, 42). Tentando desvelar o mistério interior do visível, a pintura “metamorfosia o tempo para que ele possa durar. Não o imita. Recria-o, inventando o movimento a partir de sua existência secretamente cifrada” (CHAUÍ, 2002, p. 184).

Ao olharmos a pintura *Cervos na Floresta II*, de Fraz Marc, observamos cores e linhas que se cruzam e interpõem-se, produzindo um movimento quase que estático da cena. Vemos tons de azuis, verdes, amarelos, vermelhos e negros, os quais não possuem um limite determinado, bem como linhas que ultrapassam o limite dos objetos, fazem da obra não uma soma de partes, mas um todo cujo movimento permite ao observador experienciar a coexistência das coisas disputando seu olhar.

Sob esse prisma, Pareyson (1993, p. 119) afirma que “[...] se na obra completa cada ‘parte’ contém e revela o ‘todo’, isto é possível justamente porque cada ‘momento’ do processo de sua formação lhe condensa em si todo o ‘movimento’”. Ora, isso, acreditamos, tem a ver com a ideia de Merleau-Ponty acerca da *Gestalt*.

IV

Ao falar de *Gestalt*, Merleau-Ponty relaciona-o com a pintura e questiona: “O que é uma *Gestalt*? O que é um contorno, o que é uma segregação, o que é um círculo ou uma linha? Ou uma organização em profundidade, um relevo?” (VI, 255, 192).

Eis sua resposta: “É um princípio de distribuição, o pivô de um sistema de equivalências, é o *Etwas* [algo] de que os fenômenos parcelares serão a manifestação”. Se de uma parte a ideia é livre, intemporal e a-espacial, de outra, a “*Gestalt* não é um indivíduo espaço-temporal, presta-se a ser integrada numa constelação a cavaleiro do espaço e do tempo” (VI, 255, 193). Assim, em relação ao espaço e ao tempo,

[...] não é a-espacial, a-temporal, só escapa ao espaço e ao tempo concebidos como uma série de acontecimentos em si”, possui certo peso que a fixa não, sem dúvida, num lugar objetivo e num ponto do tempo objetivo, mas numa região, domínio que ela domina onde reina, onde é onipresente sem que se possa jamais dizer: está aqui. É transcendência. É o que exprimimos mesmo falando da sua generalidade, de sua *Transponierbarkeit* [transponibilidade] – É um fundo falso do vivido (VI, 255, 193).

O que a pintura faz ver é a “fixação” de uma coisa, não num tempo ou num lugar objetivo, mas numa região de “transcendência”,

que está mais além ou aquém daquilo que foi estabelecido pela ciência ou pelo pensamento clássico. Basta observarmos o entrelaçamento de cores, traços e planos da obra *Barcos à vela*⁷⁰, de Lyonel Feininger⁷¹, para atestarmos a direção de nossa investigação. O que a obra nos faz ver, na esteira de Merleau-Ponty (VI, 261, 197) discorrendo sobre o ato de pintar, é que:

O traço, a pincelada e a obra visível não são senão o vestígio de um movimento total da Fala, que conduz ao Ser na sua totalidade e que este movimento abarca tanto a expressão pelos traços quanto a expressão pelas cores, tanto a *minha* expressão como a dos outros pintores. Sonhamos com sistemas de equivalências e eles, com efeito, funcionam. Mas a sua lógica, como a de um sistema fonemático, está resumida no mesmo tufo, numa só gama, são animados por um só movimento, são todos e cada um um só turbilhão, uma única retratação do Ser.

Em síntese, cor, linha e movimento, como estilos de diferenciações, recriam, metaforicamente, a tarefa de uma nova ontologia. Esses estilos de diferenciações devem nos fornecer ideias: paisagens, corpos, naturezas-mortas, retratos, etc. Nesse sentido, a pintura moderna ganha significância nas análises merleau-pontyanas. Ao recusarem a categoria de representação em que buscavam pintar, como Chardin, “o aveludado dos pêssegos” (S, 82, 80), os pintores prosseguiram “às escuras”, tateando em técnicas e meios para refazer e refundar uma nova realidade pictural. Essa capacidade criadora, presente

⁷⁰ Imagem em anexo.

⁷¹ Feininger “desenvolveu um engenhoso recurso de sua própria autoria, o qual consistiu na construção de suas imagens a partir de triângulos sobrepostos que parecem transparentes e assim sugerem uma sucessão de camadas – à semelhança das cortinas transparentes que são usadas, às vezes, no palco de um teatro. Como essas formas parecem situar-se uma atrás da outra, elas transmitem a ideia de profundidade e permitem ao artista simplificar os contornos dos seus objetos sem que a pintura pareça plana” (GOMBRICH, 1993, p. 463). A técnica desenvolvida por este pintor possibilitou-lhe produzir obras em que a profundidade, o traçado e as cores se apresentavam ao mesmo tempo: ao sobrepor os triângulos, a imagem ia sendo construída, sem haver a necessidade de marcar o contorno dos objetos.

em todos aqueles que se propõem a ver além do visível, está entrelaçado com a carne das coisas e do mundo; e, por consequência, estão “ligados a uma mesma e única rede de Ser” (OE, 89, 45). Criando “obras que existem no visível à maneira das coisas naturais” (OE, 82, 42), o artista, através de seu estilo, marcando identidades e diferenças, torções e pequenas deformações coerentes, “avança no labirinto por desvios, transgressão, imbricação e arrancadas súbitas” (OE, 90, 46). Isso nos permite dizer que mais do que apresentar um novo visível ao espectador, a pintura provoca nele a percepção de um invisível que se insinua, parecendo se impor através dos elementos picturais impressos na obra.

*“O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do mundo...”*

*Creio no mundo como um malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...
O mundo não se faz para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...”*

*Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso,
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe porque ama, nem o que é amar...
Amar é a eterna inocência,
E a única inocência é não pensar...”
(Fernando Pessoa, *O guardador de rebanhos*)*



3 ONTOLOGIA E OLHAR: O INVISÍVEL

“Na medida mesmo em que vejo, não sei aquilo que vejo”.
(Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*)

Merleau-Ponty encontrou na pintura de Cézanne substratos para pensar o mundo da percepção. Segundo o filósofo, esse pintor, de modo geral, sempre soube que sua obra existe “no visível à maneira das coisas naturais” (OE, 82, 42), e que, antes de figurar o mundo, ela se transfigura em si mesma. Essa visibilidade do qual Merleau-Ponty descreve no texto *O olho e o espírito* – ontológica por definição - que não coloca o visível e o invisível como opostos - abre passagem para acedermos a uma profundidade. Salientamos, aqui, que ele não está se reportando a uma profundidade geométrica, mas, sim, àquela 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 tecido fundamental que enlaça todos os seres. Mais precisamente: “existe aí o tecido comum de que somos feitos. O Ser selvagem” (VI, 253, 192). Às coisas ele as chama também de “coisa[s] pré-analítica[s]” (VI, 253, 192), pois surgem antes da reflexão, num *a priori* da análise. A carne é a “deiscência do vidente em visível e do visível em vidente” (VI, 199, 148). É nesse solo comum que percebemos a profundidade.

Cumpre-nos compreender que a visibilidade, embora mostre os perfis das coisas, comporta ainda uma invisibilidade. Não é o que não é visível, mas aquilo que não se mostra integralmente. O invisível não se revela como “oposto do visível, mas seu encolhimento, seu estar em visíveis outros que não se domina de uma só vez (TASSINARI, 2004, p. 154)”. “O invisível não é uma ausência⁷² objetiva [...] é uma ausência que conta no mundo, uma lacuna que não é vazio, mas ponto de passagem” (CHAUÍ, 2002, p. 116). Dentro desta mesma perspectiva, Carlos Drummond de Andrade (2014, p. 464) escreve em um de seus

⁷² Ausência:

poemas⁷³: “Não há falta na ausência. A ausência é um estar em mim”. Ora, para Merleau-Ponty, a expressão artística se faz a partir deste silêncio, desta “fissura”, deste “negativo fecundo”, que o visível faz ver, que vislumbramos, mas não conseguimos apreendê-lo, ou capturá-lo plenamente. É buscando expressar essa reversibilidade do visível/invisível que o artista cria suas obras.

De acordo com Merleau-Ponty (VI, 177-178, 133), “o que se chama de visível é, dizíamos, uma qualidade prenhe 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 como um invisível que habita o visível, razão por que vai dizer que o visível está “prenhe” 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” (S, 38, 21). Vale lembrar que, para o filósofo, o invisível como profundidade também pode cristalizar-se como “instituição”.

Tratar da percepção do visível e do invisível como reversíveis é uma das grandes questões propostas por Merleau-Ponty. Ao voltar a investigar o enigma da visão nas primeiras páginas de *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty inicia o terceiro tópico afirmando que a *Dióptrica* de Descartes é uma tentativa de “exorcizar” os espectros do mundo vivido, ou seja, de “fazer deles ilusões ou percepções sem objeto, à margem de um mundo sem equívoco” (OE, 36, 24). Dessa forma, não mais participaríamos do mundo da vida, mas o reconstruiríamos de acordo com um modelo pré-definido, mesmo que, para isso, precisássemos inventar alguns “órgãos artificiais” que corrigiriam a visão. É desse pensamento de sobrevoo – fora do mundo – que Merleau-Ponty quer se afastar.

Na obra *Signos*, em que todo o seu percurso filosófico é criticamente retomado, Merleau-Ponty assevera que a filosofia, ao contrário, mergulhando no sensível, deve ser feita no próprio mundo da

⁷³ Segue o poema *Ausência* de Carlos Drummond de Andrade (2014, p. 464): “Por muito tempo achei que a ausência é falta./ E lastimava, ignorante, a falta./ Hoje não a lastimo./ Não há falta na ausência./ A ausência é um estar em mim./ E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,/ que rio e danço e invento exclamações alegres./ porque a ausência, essa ausência assimilada,/ ninguém a rouba mais de mim”.

vida, desvelando o quiasma do visível e do invisível. É nesse sentido que o “olhar”, muito mais do que o simples ato de ver – ou, como instituía Descartes, “pensamento de ver” – é retratado nos textos merleau-pontyanos como “enigma”.

De acordo com as análises de Merleau-Ponty, a tradição filosófica desqualifica a experiência sensível como um conteúdo desprovido de valor metafísico. Tratar-se-ia, então, de restituir um tipo de visão tal qual aquela em que o pintor se faz gesto, metamorfoseando a tela em um outro visível. Para pensar esta questão precisamos percorrer alguns escritos filosóficos que tratam do tema da visão, tais como Heráclito, Platão, Aristóteles e Agostinho. Também as concepções de Malebranche e Descartes, pensadores que Merleau-Ponty se acerca mais profundamente para retratar, num quadro mais amplo, a experiência do sensível. E, posteriormente, investigaremos os escritos merleau-pontyanos, especialmente o capítulo dois de *O olho e o espírito*, em que o olhar é interrogado como enigma.

Avançaremos, então, para outros dois pontos essenciais no que tange à discussão aqui apresentada, quais sejam, primeiramente, estudaremos a profundidade como idealidade de horizonte e, em segundo lugar, abordaremos a formação das imagens e a idealidade pura. O primeiro requer um percurso sobre a representação da terceira dimensão feita pelos artistas, recolhidos pela história da arte, mostrando, sobretudo que o ato criativo é uma expressão conquistadora e espontânea, que se faz no tempo. De maneira semelhante à escrita, a pintura também possui, por sua vez, uma linguagem. Em nosso segundo ponto exploraremos a concepção merleau-pontyana acerca do estilo – ao qual o artista é passivo –, da formação das imagens e que se, por um lado, a pintura pode nos fazer perceber a profundidade do mundo da vida, por outro, é “cristalizada” nas paredes dos museus. Sob este aspecto, pesquisaremos o momento em que um quadro se torna um pensamento. Nesse sentido, será que Merleau-Ponty considera o pensamento uma idealidade de horizonte ou uma idealidade pura?

3.1 Do pensamento de ver ao olhar como enigma

I

Questionar a importância e a relação entre os diferentes aspectos do sensível⁷⁴ tem sido uma das ocupações dos filósofos, desde o surgimento da história do pensamento ocidental. Neste mote, a visão sempre ocupou um lugar de destaque. Vemos, há mais de 2.500 anos, Heráclito de Éfeso (200, p. 98), falando especificamente do sentido da visão: “[p]ois os olhos são testemunhas mais exatas que os ouvidos”. Não é de se estranhar que, apesar de seus pensamentos demonstrarem situações e ações ambíguas, ele tenha também falado que “[más] testemunhas para os homens são olhos e ouvidos, se almas bárbaras eles têm” (HERÁCLITO, 200, p. 99). Lembramos que ele não estava se referindo apenas aos sentidos isoladamente, como no caso da visão e da audição, mas do quanto tais funções são influenciadas e até comandadas pela alma. Este tipo de concepção atinge o apogeu na Modernidade com Descartes, que considera que a alma é quem vê e não o corpo. Trataremos, pois, de retomar brevemente essa questão na História da Filosofia para, no próximo capítulo, atermo-nos ao projeto de Merleau-Ponty nos termos de uma “reabilitação ontológica do sensível” (S, 271, 184), tendo como fio condutor dessa investigação a questão da percepção visual.

No diálogo *Timeu*, Platão (1977, p. 61), por meio de seu personagem que confere título ao texto, fala da criação do homem e também de seus órgãos corporais. Diz ele: “Os olhos portadores de luz⁷⁵

⁷⁴ Na introdução do livro sobre ensaios sobre a questão do olhar (escritos por diversos autores), Adauto Novaes mostra o quanto o conhecimento sensível é tomado como algo negativo em diferentes pensadores da filosofia ocidental. Diz ele: “Lemos em alguns autores que o conhecimento sensível é vago, confuso e inadequado porque no mundo dos sentidos não há estabilidade nem harmonia. A realidade sensível jamais pode produzir um saber porque as coisas sensíveis são ao mesmo tempo dissemelhantes, muitas e múltiplas nelas mesmas. Aquele que se deixa seduzir apenas pelos sentidos deve assumir os riscos da incerteza ou perder-se naquilo que vê” (NOVAES, 1995, p. 10).

⁷⁵ Não é apenas em Platão que vemos a preocupação com a questão da luz. De acordo com Ricardo Barthem (2005, p. 19-20): “Especulações sobre a natureza da luz surgiram muito cedo na história da humanidade. Demócrito, filósofo grego, [...] fez numerosas viagens pelo Egito, entre outros lugares, antes de se fixar na Grécia. [...] A teoria atomista pregava que toda a matéria era constituída

foram os primeiros órgãos por eles [deuses] fabricados”. Sobre a importância da visão, assegura que “a vista é para nós a causa do maior benefício imaginável, porque nenhuma palavra da presente dissertação acerca do universo jamais poderia ter sido enunciada, se nunca tivéssemos contemplado os astros nem o sol nem o céu”⁷⁶ (PLATÃO, 1977, p. 63).

Em *A República*, diálogo que contém diversos temas filosóficos, políticos e sociais, Platão tece comentários a respeito do conhecimento das coisas e da visão. Neste texto, ele relaciona a questão da visão com a luz e o saber. Mais especificamente nos capítulos VI e VII. No capítulo VI, a luz é tomada como a que caracteriza a visão, pois sem a luz não há como vermos as coisas ao nosso redor. Na teoria de Platão, é a luz que possibilita a existência das coisas visíveis, as quais percebemos através da visão sensível. Salientamos que não é somente ao olhar sensível que Platão se refere: há, para ele, uma outra visão, a visão da alma, da contemplação, que de alguma maneira “vê” o Sol, o Bem, o mundo inteligível⁷⁷, descrito na alegoria da caverna, no livro VII. De acordo com Antonio Quinet (2002, p. 24),

de minúsculas partículas, quase infinitamente pequenas, tão pequenas que nada poderia se conceber que fosse menor que elas”. Chegando ao conceito de átomo, este sendo eterno, indestrutível, imutável e indivisível, Demócrito o diferenciou por características físicas. Por sua vez, “a luz, que era associada ao fogo, seria constituída de átomos pontiagudos (tetraédricos) de forma a provocar queimaduras dolorosas” (BARTHEM, 2005, p. 19-20). Aristóteles revolucionou este conceito de luz: baseou-se nos órgãos sensoriais e propôs, “para a luz, uma explicação similar à que ele havia dado às vibrações sonoras, percebidas tanto pelos ouvidos como pelo tato. Segundo ele, um objeto luminoso vibra e, desta forma, coloca em vibração um meio indefinido, que o filósofo chamou de ‘diáfano’, o qual, por sua vez, provoca o movimento de ‘humores’ que entram na composição do olho” (BARTHEM, 2005, p. 19-20).

⁷⁶ Prossegue Platão (1977, p. 63-64): “Realmente, foi a vista do dia e da noite, dos meses e das revoluções dos anos, dos equinócios e dos solstícios que nos levou a descobrir o número, deu-nos a noção do tempo e os meios de estudar a natureza do todo. Dela é que derivamos a filosofia, o mais precioso bem que o gênero humano em algum tempo recebeu ou que venha a receber da munificência dos deuses. Esse é, a meu ver, o maior benefício da visão”.

⁷⁷ “O mundo sensível é descrito por sua visibilidade. Se o mundo inteligível é invisível aos olhos do corpo, isto não quer dizer, no entanto, que ele permaneça nas trevas. Ao contrário, no mundo inteligível brilha o Bem que ilumina todas as ideias e que permanece causa de saber dos dois mundos. O sol causa a visão

O mito da caverna é uma pedagogia do olhar. Trata-se da alegoria platônica do processo de conhecimento, do percurso do desconhecimento ao conhecimento, do não-saber ao saber. Este processo não se dá sem a impulsão ao saber para se sair das trevas e caminhar para a luz. A *paideia* é comandada pelo desejo de saber.

Assim, a formação do homem grego tem a ver, essencialmente, com o olhar. Ao sair das trevas e olhar para o Sol, o habitante da caverna entra em contato com o conhecimento verdadeiro. Seu passo seguinte é fazer com que aqueles que vivem na caverna caminhem, também, em direção à luz.

No início da *Metafísica*, Aristóteles (1973, p. 211) – muito mais atento ao mundo físico que seu mestre Platão – privilegia o sentido da visão: “Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois fora até da sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais do que todas as outras, as visuais”. Não apenas no que tange à ação, “mas até quando não nos propomos operar coisa alguma, preferimos, por assim dizer, a vista ao demais” (ARISTÓTELES, 1973, p. 211). Apesar de mostrar em seus escritos que o conhecimento se opera por diversas vias, Aristóteles reconhece na visão o foco central no que diz respeito às sensações. Assim, temos contato com o conhecimento por outras vias sensíveis, como o olfato, o paladar e o tato, por exemplo, mas a visão constitui, para nós, o meio mais direto e imediato de um acesso à “ciência”⁷⁸. Na sequência do texto ele complementa o seu pensamento: “A razão é que ela é, de todos os sentidos”⁷⁹, o que melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferenças nos descobre” (ARISTÓTELES, 1973, p. 211).

dos objetos do mundo sensível e o Bem causa o saber das ideias do mundo inteligível” (QUINET, 2002, p. 22).

⁷⁸ Numa nota de rodapé da *Metafísica*, Joaquim de Carvalho (1973, p. 211) observa sobre o capítulo I: “Este capítulo tem por fim mostrar que o desejo de saber é natural; que há graus diversos de conhecimento – sensação, memória, experiência, arte, ciência – e que a verdadeira ciência é a que resulta do conhecimento teórico, especulativo, não-prático, cujo objeto é o saber das causas ou a razão de ser. A ciência deste saber constitui a sabedoria ou filosofia”.

⁷⁹ Marilena Chauí (1995, p. 48), no ensaio *Janela da alma, espelho do mundo*, apresenta uma passagem da obra *Sobre a alma*, de Aristóteles: “dos dois

Agostinho – na época medieval – em suas *Confissões*, no livro X, narra a sua experiência do encontro com Deus. Ele fala dos sentidos como sendo as portas por onde entram as misérias e por onde os homens sofrem “tentações”. Um dos tópicos deste capítulo é dedicado à sedução pelos olhos. Afirma ele: “os olhos amam a beleza e a variedade das formas, o brilho e a amenidade das cores. Oxalá que tais atrativos não me acorrentassem a alma!⁸⁰” (AGOSTINHO, 1996, p. 294). Ora, o olhar é capaz de adultério, que despe a outra pessoa, que atravessa seu corpo e fura sua alma. É também com o olhar que o amante seduz sua amada. Por outro lado, o olhar pode ser fraterno e bondoso, que acaricia a alma de outrem, tornando seu viver mais suave. O olhar pode matar, mas também fazer renascer. Dentro deste panorama - ao sabor de Agostinho – podemos dizer que o olhar é ambíguo, ou melhor, o olhar pode nos levar para a prática do mal ou para o caminho do bem.

Em outra passagem subsequente, Agostinho (1996, p. 296) pensa a concupiscência dos olhos, e, por eles serem os sentidos mais prodigiosos para se alcançar o conhecimento, disserta acerca do curioso desejo de conhecer:

últimos sentidos mencionados [vista e audição] a vista, considerada como suplemento para as necessidades primeiras da vida e nos seus efeitos diretos, é o sentido superior. Mas para o desenvolvimento da inteligência e suas consequências indiretas, a audição tem procedência. A faculdade da vista, graças ao fato de que todos os corpos são coloridos, traz novidades de multidões de qualidades distintivas de todo tipo, motivo pelo qual é através desse sentido, especialmente, que percebemos os sensíveis comuns, isto é, figura, movimento, grandeza e número. Em contrapartida, a audição anuncia apenas as qualidades distintivas do som e, para alguns animais, também as da voz. Indiretamente, porém é a audição que mais contribui para o crescimento da inteligência, pois o discurso racional é a causa da instrução porque esta é audível, mas não diretamente e sim indiretamente, pois é composta de palavras e cada palavra é um símbolo-pensamento. Consequentemente, das pessoas destituídas de nascença de um desses sentidos, o cego é mais inteligente do que o surdo-mudo”.

⁸⁰ “A própria rainha das cores, esta luz que se derrama por tudo o que vemos e por todos os lugares em que me encontro no decorrer do dia, investe contra mim de mil maneiras e acaricia-me, até mesmo quando me ocupo de outra coisa que dela me abstrai. Insinua-se com tal veemência que, se de repente me for arrebatada, procuro-a com vivo desejo. Se se ausenta por muito tempo, a minha alma cobre-se de tristeza” (AGOSTINHO, 1996, p. 294).

É aos olhos que propriamente pertence o ver. Empregamos, contudo, este termo mesmo em relação aos outros sentidos, quando os usamos para obter qualquer conhecimento. Assim, não dizemos: “ouve como brilha”, “cheira como resplandece”, “saboreia como reluz”, “apalpa como cintila”. Mas já podemos dizer que todas essas coisas se vêem. Por isso, não só dizemos: “vê como isto brilha” – pois só os olhos o podem sentir -, mas também: “vê como ressoa, vê como cheira, vê como sabe bem, vê como é duro”.

Prosegue Agostinho (1996, p. 296):

É por isso, como já disse, que se chama concupiscência dos olhos à total experiência que nos vem pelos sentidos. Apesar de o ofício da vista pertencer primariamente aos olhos, contudo, os restantes sentidos usurpam-no por analogia, quando procuram um conhecimento qualquer.

Com isso, o pensador mais proeminente da Patrística já aponta para uma certa promiscuidade entre os sentidos, apesar de colocar o sentido da visão como sendo o convergente de todos os outros.

Outro filósofo medieval, Giordano Bruno (apud NOVAES, 1995, p. 17), fala do sentido da visão: “os olhares são as razões pelas quais o objeto (como se ele nos olhasse) se faz presente em nós”. Esse filósofo acredita que o olhar deve levar ao Bem Supremo (proposta de Platão). Segundo Giordano Bruno, “a vista é o mais espiritual de todos os sentidos” (apud NOVAES, 1995, p. 17).

De uma maneira geral, vimos que os pensadores até o período medieval priorizaram a visão como sendo o mais fecundo, nobre e espiritual de todos os sentidos.

Com o Renascimento e o progresso da investigação científica, os olhos passaram a ser tratados com maior profundidade. É importante notar que numa época em que a ideia de dignidade humana ganha destaque, na tentativa de se desvincular o conhecimento da Igreja, o olhar retratado pelos pintores, ainda possui cunho espiritual. Desta maneira, o olhar caminha em direção ao inteligível, à iluminação. Aliás, mesmo no início da Modernidade, percebemos que o olhar não rompe completamente com o divino ou com a alma.

Dois pensadores franceses entre os séculos XVI e XVII voltam a tratar do tema da visão: o primeiro é Descartes⁸¹; o segundo, Malebranche⁸². Primeiramente, ocuparemos-nos de Malebranche, para, em seguida, podermos aprofundar a temática da visão, tendo como referência, especialmente, o terceiro tópico de *O olho e o espírito*, texto ao qual Merleau-Ponty debate a *Dióptrica* de Descartes.

II

Malebranche – que tratara do tema da visão semelhantemente a Descartes – é também constantemente lembrado por Merleau-Ponty. Nos escritos *Em busca da verdade*, Malebranche (2004, p. 95) diz que “A visão é o primeiro, o mais nobre e o mais extenso de todos os sentidos, de modo que, se os sentidos nos tivessem sido dados para descobrir a verdade, ela sozinha teria nessa descoberta uma parte maior do que todos os outros juntos”. Seguindo seu pensamento, os olhos não são os órgãos por onde possamos perceber a realidade, mas, ao contrário, “eles não nos são dados para que julguemos a verdade das coisas”, servem “para nos fazer conhecer aquelas que podem nos incomodar ou nos ser útil em alguma coisa” (MALEBRANCHE, 2004, p.104).

Apesar de tratar desse sentido como o mais nobre e mais extenso, Malebranche (2004, 95-6) afirma que

⁸¹ De maneira geral, Merleau-Ponty, mesmo citando Malebranche várias vezes em seus escritos, se serve de Descartes para pensar, com mais ênfase, a questão da visão. Claude Lefort, na ocasião da morte de Merleau-Ponty, no Prefácio de *Notes de cours (1959-1961)* afirma que a *Dióptrica* de Descartes estava aberta em sua mesa de trabalho: “Sur as table de travail, à proximité du divan où il s’était installé avec ses papiers, dans l’attente de la visite d’un proche, un livre était grand ouvert: la *Dioptrique* de Descartes” (NC, 7). Testemunho que também é registrado no primeiro parágrafo do capítulo *Qu’est-ce que voir?*, do livro *Sur une colonne absente*: “Dans la chambre où il s’affaisse soudain un soir de mai 1961, un livre ouvert, auquel il n’avait jamais fini de se reporter, témoigne de son dernier travail: la *Dioptrique*” (LEFORT, 1978, p. 140)

⁸² Vemos em vários textos merleau-pontyanos, referências às ideias de Malebranche, tais como: *O olho e o espírito* (OE, 28, 20): “segundo o dilema sarcástico de Malebranche, o espírito sai pelos olhos para passear pelas coisas”; *Elogio da Filosofia* (EP, 33): “como diz Malebranche, o nada não tem propriedades.” Porém, o mais notório registro do autor faz parte da obra: *L’union de l’ame et du corps chez Malebranche, Biran e Bergson*.

[...] não devemos nos apoiar sobre o testemunho de nossa visão para julgar a verdade das coisas em si mesmas, mas somente para descobrir a relação que elas têm com a conservação de nosso corpo; que nossos olhos nos enganam geralmente em tudo o que nos representam, na grandeza dos corpos, em suas figuras e em seus movimentos, na luz nas cores, que são as únicas coisas que vemos; que todas as coisas não são tais como elas nos parecem; que todo o mundo se engana nisso, e que isso nos leva a outros erros, cujo número é infinito.

Aqui, já percebemos que a teoria de Malebranche se assemelha à cartesiana. Veremos no próximo tópico o quanto Descartes insistia em dizer que os sentidos nos enganam repetidamente. Por ora, seguimos as considerações de Malebranche acerca da visão. De acordo com este, não é somente através do sentidos que a alma percebe as coisas. Ela “pode perceber as coisas de três maneiras, pelo *entendimento puro*, pela *imaginação* e pelos *sentidos*” (MALEBRANCHE, 2004, p. 92). Em primeiro lugar, a alma percebe pelo entendimento as coisas espirituais, universais e perfeitas. Também percebe a ideia de um ser infinitamente perfeito. E quando a alma faz uma reflexão sobre si, conhece, pois, todos os pensamentos. Não somente as coisas espirituais, mas também algumas coisas materiais, tais como, um círculo perfeito e uma figura de mil lados. Em segundo lugar, a alma percebe pela imaginação. Sobre isso, escreve Malebranche (2004, p. 93): “A alma percebe somente os seres materiais quando, estando estes ausentes, ela os torna presentes ao formar, [por assim dizer] imagens deles no cérebro”. Vale lembrar que a alma não consegue formar imagens de coisas espirituais, mas somente coisas materiais. Em terceiro lugar, o que constitui o objeto de nosso estudo, a alma percebe pelos sentidos. Sendo objetos sensíveis e grosseiros, os sentidos comunicam as impressões advindas do mundo exterior ao cérebro. É através da ação dos sentidos enviando informações ao cérebro, diz o filósofo, que temos sensações e sentimentos.

Vemos através dos olhos, mas também utilizamos instrumentos para aperfeiçoá-los, como é o caso, exemplifica Malebranche, das lupas e de óculos. A olho nu, vemos algo que se assemelha a um ponto, porém, ao olharmos com a ajuda de um microscópio vemos, pois, um animal. Ora, o animal nos parece tão infinitamente pequeno quando

olhamos ao natural que se torna difícil identificá-lo. É esse auxílio para ampliar nosso sentido visual que o torna acessível ao nosso entendimento. Assim, podemos perceber que nossos olhos não nos fazem ver as coisas tais como elas se apresentam na extensão.

Um detalhe importante na teoria de Malebranche é que as pessoas não possuem olhos exatamente iguais, portanto, dois homens não terão a mesma sensação ao ver, por exemplo, uma parece verde. Tampouco um saberá ou experimentará a mesma sensação que o outro está tendo ao ver a mesma parede verde. O filósofo diz que “não podemos afirmar que existam dois homens no mundo que os vejam precisamente com a mesma grandeza, ou compostos de partes semelhantes, visto que não podemos afirmar que seus olhos sejam exatamente similares” (MALEBRANCHE, 2004, p. 99).

Sendo uma das maneiras de a alma perceber as coisas, os sentidos apenas nos enganarão se as julgarmos com muita precipitação. Em todo caso, “não devemos imaginar que nossos sentidos nos ensinam à risca a relação que os outros corpos têm com o nosso: pois a exatidão e a justeza não são essenciais para os conhecimentos sensíveis, que devem servir somente à conservação da vida” (MALEBRANCHE, 2004, p. 104).

Normalmente, conhecemos melhor os objetos próximos ao nosso corpo e que conseguimos enxergá-los bem a olho nu. “À proporção que eles se distanciam”, afirma Malebranche (2004, p. 105), “nós os conhecemos menos, porque, então, tem menos relação com o nosso corpo”. Ao olharmos para um objeto distante de nós “não devemos jamais crer que eles sejam da grandeza com que nos aparecem” (MALEBRANCHE, 2004, p. 105). Mesmo os objetos que estão ao alcance de nossas mãos já temos muita dificuldade de avaliá-los e julgá-los. Nesse sentido, “nossos olhos não nos enganam, portanto, somente acerca da grandeza dos corpos em si mesmos, mas também acerca das relações que os corpos tem entre si” (MALEBRANCHE, 2004, p. 106).

“Se olharmos um homem a grande distância”, explica Merleau-Ponty (PPE, 540⁸³), “não poderemos dizer que esse homem é do tamanho de uma mosca, mas a distância não é homogênea à altura e à largura: ela é a dimensão da inaturalidade”. Afinal, “esse homem é uma presença que, por enquanto, está longe, mas que, acolá, é tal qual eu o sentiria se o visse de perto. (PPE, 540). Como Malebranche lida com

⁸³ A paginação desta obra de Merleau-Ponty refere-se a edição brasileira.

essa relação de distância dos objetos ante meu olhar? Tomemos o exemplo da lua que aparece no horizonte. Disserta Malebranche (2004, p. 105):

A mesma lua aparece para a nossa visão muito maior do que as maiores estrelas e, contudo, não duvidamos de que ela seja incomparavelmente menor. Do mesmo modo, vemos todos os dias sobre a terra duas ou três coisas, das quais não saberíamos descobrir a grandeza ou a relação exata, o que é muito difícil de saber.

Em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, Merleau-Ponty (S, 79, 78) diz que “a grandeza⁸⁴ da lua no horizonte não é mensurável por um certo número de partes alíquotas da moeda que tenho na mão”, como fazem os mestres da perspectiva pictórica, “trata-se de uma ‘grandeza à distância’, de uma espécie de qualidade que adere à lua como o quente e o frio a outros objetos”. Sendo difícil de lidar com a relação-distância das coisas diante de nós, a perspectiva do Renascimento inventou uma maneira de lidar com a coexistência das coisas no espaço da tela ou papel. Sobre isso nos ateremos no próximo tópico. O que importa ressaltar, aqui, é que se olhando a lua no horizonte eu desejasse expressá-la através da perspectiva, precisaria “deixar de perceber o todo livremente”, afirma Merleau-Ponty (S, 79, 78-79), necessitaria, pois, “circunscrever a minha visão, determinar, num padrão de medida que tenho, aquilo a que chamo a ‘grandeza aparente’ da lua e da moeda e afinal transportar essas medidas para o papel”. Desta forma, o mundo percebido desaparece e, com ele, “a simultaneidade verdadeira dos objetos, que não é uma inclusão pacífica numa única escala de grandeza” (S, 79, 79). Afinal, nossos olhos estão em constante movimento e observam o mundo em seu nascimento bruto

⁸⁴ Em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty retoma a relação entre o próximo e o distante: “Quando olho uma estrada que se distancia de mim em direção ao horizonte, posso relacionar o que chamo a “largura aparente” da estrada a tal distância – isto é, a que eu meço olhando com um só olho e em relação ao lápis que seguro diante de mim -, com outros elementos do campo determinados também por algum processo de *medida*, estabelecendo, assim, que a “constância” da grandeza aparente depende de tais e tais variáveis, segundo o esquema de dependência funcional que define o objeto da ciência clássica “(VI, 39, 31).

e indivisível. Não era isso que Cézanne tentava fazer ao atacar a tela por todos os lados, a tal ponto de a pintura ser “construída” toda em conjunto ao mesmo tempo? Se, de fato, queria expressar o todo indivisível, a ordem nascente da natureza, então caberia pintar a tela como se a pintura (a imagem) surgisse de um mundo pré-espacial. Em Cézanne, o desenho e a cor nasciam ao mesmo tempo. Era essa “simultaneidade verdadeira dos objetos” (S, 79, 79) que ele tentava conduzir para a tela. Para fixá-las no plano, tal como os renascentistas faziam, temos que decidir tornar os objetos “co-possíveis em um mesmo plano, e [conseguimos⁸⁵] isso imobilizando no papel uma série de visões locais e monoculares, sendo que nenhuma delas é sobreponível aos momentos do campo perceptivo vivo⁸⁶” (S, 80, 79).

Só conhecemos as coisas, bem como a relação entre elas, porque temos nossa corporeidade. Ora, é isso que crê Merleau-Ponty, na contramão de Malebranche que acredita que é a alma quem conhece as coisas e, como vimos, através de três formas. Sobre isso, o primeiro afirma que nosso corpo

[...] é capaz de *tocar* ou de *ver* alguma coisa, isto é, de estar aberto a coisas nas quais (Malebranche) lê as suas modificações (porque não temos ideia da alma, porque a alma é um ser de que não há ideia, um ser que *nós somos* e que não vemos). O tocar-se, ver-se, “conhecimento *por sentimento*” (VI, 297, 226).

Plínio J. Smith (2004, p. 20), comentando Malebranche, afirma que “quando percebemos um objeto, por exemplo, uma árvore, olhamos para ela, isto é, nossos olhos estão voltados para um certo objeto extenso, a árvore, e vemos, com os ‘olhos’ de nossa alma, uma árvore espiritual”. Continua Smith (2004, p. 21): “Malebranche traça aí uma

⁸⁵ Adaptamos o verbo para a primeira pessoa do singular.

⁸⁶ Ao contrário da concepção renascentista, Merleau-Ponty afirma que: “Para o olhar natural que me dá a paisagem, a estrada ao longe, não possui “largura” alguma que se possa, ainda que idealmente, determinar numericamente – ela é tão larga como a curta distância –, já que é a mesma estrada, mas também não o é, já que não posso negar que haja uma espécie de encolhimento perceptivo” (VI, 39, 32).

importante distinção entre olhar, um evento puramente físico, e ver, um ato puramente espiritual”. Como ele distingue a árvore como objeto extenso e a árvore espiritual? Esta não está em nós, não habita a nossa consciência, mas “estará em Deus como aquilo que está o mais próximo de nós, isto é, de nossa alma” (2004, p. 21). Aceitando o dualismo entre alma e corpo, o filósofo moderno sustenta que a nossa percepção das coisas materiais, objetos percebidos pelos olhos, pelo corpo, é mediado por outros, os olhos da alma, que está presente em Deus.

III

A concepção cartesiana do sentido da visão não é muito diferente da de Malebranche. Ao escrever *A Dióptrica*, Descartes fez uma tentativa de reconstrução de um mundo a partir do pensamento, segundo um modelo racional predeterminado e calculado. Assim, o olho não frequenta mais o mundo visível, mas é “um pensamento que decifra estritamente os signos dados no corpo” (OE, 41, 26). “A ordem do visível é excluída e, ao mesmo tempo, tudo se torna ‘visível’ pela razão” (QUINET, 2002, p. 28). Descartes (1999, p. 266) expressa esta ideia na *Segunda Meditação*: “assim compreendo, apenas pelo poder de julgar que se localiza em meu espírito, aquilo que cria ver com meus olhos”. Em outras palavras: não é mais o olho quem vê, mas o pensamento. Sobre isso, esclarece Merleau-Ponty (OE, 39-40, 25):

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

Criticando o pressuposto cartesiano de que é o pensamento a sede do conhecimento, Merleau-Ponty descreve o corpo que vê as coisas, mas que 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. Descartes, contudo, não pensa desta forma. Segundo Merleau-Ponty, a *Dióptrica* é

“o breviário de um pensamento que não quer mais frequentar o visível e decide reconstruí-lo segundo o modelo que dele se oferece” (OE, 36, 24). É analisando a tentativa e o fracasso cartesiano acerca disso que Merleau-Ponty tece o terceiro tópico de *O olho e o espírito*.

Ao referir-se à questão da visão, Descartes não centra seu pensamento na pintura. Esta é vista só de passagem. “É significativo”, diz-nos Merleau-Ponty (OE, 42, 26), “que, devendo falar dos ‘quadros’, ele tome como típico o desenho”. A linha que dá forma aos objetos, tal como é erigida pelos clássicos, não mostra o fluxo do mundo da vida, tampouco a complexidade ontológica como “abertura ao coração do Ser” (OE, 41, 26), como as artes modernas nos apresentam, mas fixa os objetos em lugares determinados, previamente calculados e projetados. Assim, os objetos apresentam-se um atrás do outro, escalonados, como se a espacialidade estivesse toda a nossa frente. Este tipo de representação permite uma “solidariedade do observador e do observado” (OE, 57, 32), conferindo uma ilusão de volume na cena retratada, colocando nossa visão numa espacialidade segura, não necessitando uma interação maior do observador com o quadro, tal qual o crente que tem em Deus o seu deleite paradisíaco eterno. Desta forma, a pintura clássica nos apresenta um mundo pronto e acabado, embora grande parte dos pintores sabiam que a perspectiva do Renascimento é uma das maneiras de criar a terceira dimensão num espaço bidimensional.

Descartes não privilegia a pintura em sua pesquisa; antes, prefere o desenho. De onde se segue que “é óbvio que, para ele, que a cor é ornamento, coloração, que toda a força da pintura repousa sobre o desenho, e a do desenho sobre a relação regulada que existe entre ele e o espaço em si tal como o ensina a projeção em perspectiva” (OE, 43-44, 27).

Merleau-Ponty, ao contrário, afirma que

A pintura não é mais um artifício que apresenta a nossos olhos uma projeção semelhante àquela que as coisas neles inscreveriam e neles inscrevem na percepção comum, ela nos faz ver na ausência do objeto verdadeiro como se vê o objeto verdadeiro na vida, e sobretudo nos faz ver espaço onde não há espaço (OE, 44, 27).

Entre as concepções cartesianas sobre o espaço e as de Merleau-Ponty há uma grande diferença. É por conta disso que o primeiro recorre

ao desenho e o segundo à pintura. De qualquer forma, é examinando os sentidos que ambos tecem comentários acerca desses modos de expressão.

Pensando a problemática dos sentidos, Descartes (1999, p. 269) observa no início da *Terceira Meditação*:

Fecharei os olhos, tamparei os ouvidos, afastar-me-ei de todos os sentidos, apagarei de meu pensamento todas as imagens de coisas corporais, ou, ao menos, já que é muito difícil fazê-lo, considerá-las-ei insignificantes e enganosas; e, desta maneira, ocupando-me somente comigo mesmo e considerando meu interior, procurarei tornar-me pouco a pouco mais conhecido e mais familiar a mim mesmo. Sou uma coisa que pensa [...].

Esse privilégio da razão em relação aos sentidos, outorgado por Descartes, faz do corpo um objeto, desfigurando-o de uma existência expressiva. Em oposição a esta teoria, Merleau-Ponty falará de um corpo em sentido amplo, de um corpo que 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”. Sobre a concepção merleau-pontyana do corpo já abordaremos no capítulo anterior. O que nos interessa, aqui, é observar que, em Descartes, a ideia de profundidade não é examinada com a devida atenção, tal qual aquela desejada por Merleau-Ponty. É nesse sentido que Iraquitã Caminha (2010, p. 248) comenta que

[p]ara Descartes, mesmo que a profundidade pudesse se inscrever sobre nossos olhos, a impressão sensorial ofereceria apenas uma multiplicidade de coisas em si para ser percorrida e, assim, a distância, como todas as outras relações espaciais, existe apenas para um sujeito que faz a síntese e que a pensa.

Ora, se Descartes não examina a questão da profundidade a tal ponto de falar do Ser como sendo para além de uma positividade pura, Merleau-Ponty, por sua vez, diz que a pintura é uma das maneiras de termos acesso ao Ser, mesmo que de forma parcial e indireta.

Em sua investigação da teoria cartesiana, Merleau-Ponty mostra que a pintura implica numa compreensão do Ser, não apenas na totalidade do quadro, mas a partir da singularidade dos elementos picturais. Com isso, a pintura, e a sua própria história, com todo “seu esforço para se livrar do ilusionismo e para adquirir suas próprias dimensões tem uma significação metafísica” (OE, 61, 34). O que realmente interessa nas análises sobre a *Dióptrica* “é que elas tornam sensível que toda teoria da pintura é uma metafísica” (OE, 42, 26). Descartes crê num fundamento do Ser como plena positividade, objeto uniforme, homogêneo, algo acabado e que se oferece à visão, não como uma sucessão de imagens que a percepção espontânea detecta na natureza, mas algo fixo e determinado. É isso que a construção da perspectiva clássica mostra: para Descartes, que vê a partir dos renascentistas, a profundidade é “uma *terceira dimensão* derivada das outras duas” (OE, 45, 27). Seguindo o argumento cartesiano, o quadro é para ele, “uma coisa plana que nos oferece artificialmente o que veríamos em presença de coisas ‘diversamente reveladas’ porque nos oferece segundo a altura e a largura sinais diacríticos suficientes da dimensão que lhe falta” (OE, 44-45, 27).

Contraopondo a pintura como uma representação da extensão, Merleau-Ponty (OE, 46, 28) afirma que “a imbricação e a latência das coisas não entram em sua definição”. Segundo as regras da representação, calculada e previamente estabelecida pelo próprio pintor - se este seguir este tipo de pintura -, a promiscuidade das coisas exprime “minha incompreensível solidariedade com uma delas” (OE, 46, 28). Apresenta, assim, as coisas postadas uma atrás da outra, perdendo, pois, o seu fluxo natural de se arranjam espacialmente. Esse sistema produz um tipo de espaço em si, como algo que formamos e estabelecemos, e não como atributos que as coisas possuem em sua existência. Comentando Descartes, “o espaço é em si”, afirma-nos Merleau-Ponty (OE, 47, 28), “é o em si por excelência, sua definição é ser em si. Cada ponto do espaço existe e é pensado ali onde ele está, um aqui, outro ali, o espaço é evidência do onde”. Essa entidade que contém duas dimensões, e que permite ver a ilusão de uma terceira, “repousa absolutamente em si, por toda parte é igual a si, homogêneo, e suas dimensões, por exemplo, são por definição substituíveis”. Se observo esta profundidade situada, este “espaço sem esconderijo” (OE, 45, 28), é porque a rivalidade das coisas que estão disputando o meu olhar foi deixada de lado.

Mesmo não apresentando a promiscuidade e o entrelaçamento das coisas, as investigações de Descartes não eliminam o enigma da

visão. Esse filósofo moderno concebe a visão como um pensamento corporificado, não sendo, assim, apenas pensamento puro. De acordo com Merleau-Ponty:

Somos o composto de alma e de corpo, portanto é preciso que haja um pensamento dele: é a esse saber de posição ou de situação que Descartes deve o que diz desse pensamento, ou o que diz às vezes da presença do corpo “contra a alma”, ou da do mundo exterior “na ponta” de nossas mãos. Aqui o corpo não é mais meio da visão e do tato, mas seu depositário (OE, 58, 33).

Em síntese, para Descartes, não são os órgãos sensíveis que identificam as coisas do mundo, tampouco são eles que possuem experiências, mas é o pensamento que possui um corpo e, assim, vê, ouve, tateia, cheira e degusta as coisas do mundo visível.

Se há uma ontologia em Descartes, só pode ser a partir do pensamento e não do sensível. Em todo caso, a ontologia que se depreende da pintura (desenho) a partir de Descartes é de um Ser que deve ser plano, positivo e uniforme. Se ele tivesse feito um exame mais detalhado do tema, tê-lo-ia levado, talvez, a conceber outra filosofia. Sobre isso afirma Merleau-Ponty (OE, 43, 26):

Se tivesse examinado essa outra e mais profunda abertura às coisas que as qualidades segundas oferecem, especialmente a cor, como não há relação regulada ou projetiva entre elas e as propriedades verdadeiras das coisas, e como no entanto sua mensagem é por nós compreendida, Descartes teria se visto diante do problema de uma universalidade e de uma abertura às coisas sem conceito, obrigado a investigar de que maneira o murmúrio indeciso das cores pode nos apresentar coisas, florestas, tempestades, enfim o mundo, e talvez a integrar a perspectiva como caso particular de um poder ontológico mais amplo.

É observando e pensando a partir da teoria cartesiana da visão que Merleau-Ponty considera que o olhar está mais além da nossa compreensão total: mais do que um acesso imediato às coisas, é um enigma.

IV

De modo geral, o pintor, em seu ato expressivo, pratica “uma teoria mágica da visão” (OE, 27-28, 20). Ele reconhece cada vez mais que o mundo quer ser expresso; que as coisas perpassam seu corpo⁸⁷ e ele as imprime como obra. O pintor, diz Merleau-Ponty (OE, 28, 20), “precisa admitir que as coisas entram nele ou que, segundo o dilema sarcástico de Malebranche, o espírito sai pelos olhos para passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar sobre elas sua vidência”. Assim, “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” (OE, 69, 37). Ele germina com a obra: para poder imprimir na tela o todo indivisível, há uma “necessidade” – no sentido de ser quase obrigatório – de uma imersão no mundo visível. Sem essa imbricação (*empiètement*) do vidente e do visível a expressão se torna vazia e infrutífera. O visível, não sendo algo maciço e opaco, permite a sua infiltração: o artista tateando, meio que cegamente, nuances de perfis que desaparecem no momento seguinte do seu campo visual, é que permite vir ao mundo um novo ser. De fato, acontece algo estranho em sua visão: o escamoteamento das coisas visíveis são sentidas abruptamente sem ao menos o artista conseguir controlar a percepção. É nesse momento que um invisível se apresenta como uma ausência de outros perfis possíveis.

Fazendo parte do mundo visível, o corpo vidente mantém uma relação de interdependência com o movimento. Afinal, indaga Merleau-Ponty (OE, 17, 16): “que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como esse movimento não confundiria as coisas se ele próprio fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se antecipasse nele?”. Sobre esse prisma, descreve Merleau-Ponty:

Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto de minha paisagem, estão reportados ao mapa do visível. Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar, assinalado no mapa do “eu posso”. Cada um dos dois mapas é completo. O

⁸⁷ “Não vos enganéis. Não penseis que ‘recebeis’ a pintura apenas pelo olho. Não. Sem que o saibais, vós a recebeis pelos cinco sentidos” (KANDINSKY, 1999, p. 352).

mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser (OE, 17, 16).

Esse movimento do corpo e do mundo não é uma decisão do espírito conforme postulava Descartes. O corpo mantém uma relação de quiasma com o mundo visível: sendo uma coisa, mantém com outras coisas uma “extraordinária imbricação” (OE, 17, 16), e “está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa” (OE, 19, 17). Sendo ao mesmo tempo vidente-visível, movendo-se, “ele mantém as coisas em círculo ao seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne” (OE, 19, 17). Esse enigma do corpo é coextensivo à visão. Afirma Merleau-Ponty (OE, 19-20, 17): “Essas inversões, essas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz no meio das coisas, lá onde persiste, como a água-mãe no cristal, a indivisão do senciante e do sentido”.

Ao circunscrever essa noção de “indivisão do senciante e do sentido” o filósofo diz que não há coincidência entre ambos, mas cruzam-se, invade ou toma do outro, estão em “quiasma⁸⁸”. É por isso que podemos ver a profundidade na obra por meio de linhas, cores e movimentos. A pintura permite ver o outro lado do visível, suas margens e dimensões, as outras faces de um cubo (que na percepção tradicional se apresentaria como um quadrado e dois losangos distorcidos).

“Toda a questão está em compreender”, esclarece-nos Merleau-Ponty, “que nossos olhos já são muito mais que receptores para as luzes, as cores e as linhas [...]” (OE, 25, 19). Eles possuem o dom do visível, conquistado pelo exercício, porque só aprendeu vendo. É ainda vendo as coisas que o olho adquire o dom da vidência. E se, por acaso, somos pintores, pintamos porque, de alguma forma, nosso olho “foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão” (OE, 26, 19-20).

Na experiência da expressão,

⁸⁸ “A noção de ‘quiasma’ cumpre um importante propósito: ela visa retificar a ideia de síntese herdada pela metafísica clássica. Alma e corpo, fato e essência, coisa e consciência, signo e significado não se explicam mais pela mistura ou união enquanto termos positivos: o ser não é um positivo lógico, mas ambos se entrelaçam mutuamente sem absolutizar, em suas relações, qualquer ordem hierárquica. A metáfora do quiasma sugere apenas que tais termos relacionados estavam desde já intrinsecamente ligados” (SILVA, C., 2010, p. 172).

[...] o olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera; e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas (OE, 25-26, 19).

O pintor imprime no quadro o paradoxo da expressão: visão como gênese e metamorfose do Ser. No *Primado da Percepção* (PrP, 40-41, 48) Merleau-Ponty esclarece que “[h]á, pois, na percepção, um paradoxo da imanência e da transcendência. Imanência, posto que o percebido não poderia ser estranho àquele que percebe; transcendência, posto que comporta sempre um além do que está imediatamente dado”. Não sendo elementos contraditórios, na experiência perceptiva, “a aparição de ‘alguma coisa’, exige indivisivelmente essa presença e essa ausência” (PrP, 41, 48).

Mais do que imitar ou representar o visível, o pintor “dá existência visível ao que a visão profana crê invisível”, inserindo-nos na própria “voluminidade do mundo” (OE, 27, 20). Essa “visão devoradora” do artista, “para além dos ‘dados visuais’, 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” (OE, 27, 20). Ademais, “não perscrutando o exterior do movimento, mas suas cifras secretas, a pintura não se lança fora do tempo, mas se radica na carne própria das coisas” (SILVA, 2006, p. 182). “A pintura”, diz Merleau-Ponty (OE, 26-27, 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, “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 [...]’” (OE, 87, 44).

Merleau-Ponty faz uma interessante citação de Klee (OE, 86, 44): “um certo fogo faz viver, ele desperta; guiando-se ao longo da mão condutora, atinge o suporte e o invade, depois fecha, faísca saltadora, o círculo que devia traçar: retorna ao olho e mais além”. Nesse ato criativo do pintor, onde há uma atividade-passividade, não conseguimos identificar o limite que se instala entre a pintura e a natureza, ou entre o homem e a expressão. Nesta dimensão passiva, é o próprio “Ser mudo” (OE, 87, 44) que vem manifestar seu sentido na obra. De que maneira

isso se dá no pintor? Diz-nos Merleau-Ponty (OE, 86, 44): “No fundo imemorial do visível algo se mexeu, se acendeu, algo que invade seu corpo, e tudo o que ele pinta é uma resposta a essa solicitação, sua mão ‘não é senão o instrumento de uma longínqua vontade’”.

3.2 A profundidade como idealidade de horizonte

I

No capítulo anterior, vimos que Cézanne, por exemplo, procurava expressar a profundidade diferentemente dos artistas clássicos, sem o uso das leis da perspectiva, mas através do emprego das cores. Trata-se, de fato, de uma busca contínua, pois a profundidade não deve ser buscada apenas uma vez na vida, mas durante toda a vida. Fazendo dela, pois, mais do que um simples jogo de ilusão em pintura, algo assim como uma “deflagração do Ser”, em que almejamos acessar para além do mundo visível: o próprio “coração” do invisível. Escreve então Merleau-Ponty (VI, 268, 203): “a profundidade é o meio que têm as coisas de permanecerem nítidas, ficarem coisas”, possibilitando com que elas mostrem suas diferentes faces, ora como presença, ora como ausência. É nesse sentido que a profundidade “é a dimensão por excelência do simultâneo”; ademais: “o olhar não vence a profundidade, contorna-a”⁸⁹ (VI, 268, 203). O olhar contorna a profundidade porque nos apresenta um mundo ambíguo, de reversibilidades, de implicações mútuas. Mostra-nos também a gênese interminável do Ser, e que, de alguma forma, exige a nossa criação para que possamos experienciá-lo.

Vimos com Descartes que os sentidos nos enganam continuamente. Basta, para verificar isso, observar um lápis em um copo d’água: a parte submersa se mostrará quebrada em reação a outra.

⁸⁹ Cabe citar, aqui, o parágrafo na íntegra: “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” (VI, 268, 203).

Assim, parece que os sentidos realmente não traduzem a verdade observada por eles. Ao contrário do pensamento cartesiano que coloca a verdade no plano racional, Merleau-Ponty, ao dar cidadania aos sentidos, quer resgatá-los do limbo em que foram colocados ao longo da História da Filosofia, também torná-los integrantes, de fato, do mundo percebido, e com eles procurar entender melhor a profundidade.

Se os clássicos inventaram uma maneira de lidar com a terceira dimensão, Cézanne procura expressá-la toda vez que se coloca diante da natureza e da tela. Mesmo após as soluções encontradas pelos renascentistas, e por Descartes, a questão da profundidade teve desdobramentos diferentes ao longo da história da arte: vemos isso ao investigarmos as experiências feitas por alguns artistas, tais como, Matisse, Moore, Giacometti e Picasso. Sendo trabalhada pelo escultor, pelo pintor, ou por outra vivência artística, a profundidade deve apresentar a co-relação entre o espaço e o conteúdo, que metamorfoseia o visível, exprimindo as relações do homem com o Ser. Também a promiscuidade das coisas se dá no mundo, e, por consequência, adentra o enigma que se insere na reversibilidade do visível e invisível. Mistério que exige uma nova retomada: por isso que frequentemente nos deparamos com várias versões de uma mesma obra. Van Gogh, por exemplo, fez dezenas⁹⁰ de autorretratos⁹¹. De qualquer forma, pintando o mesmo motivo⁹², ou outro, a obra inaugura um “campo onde se mostra sob uma outra luz” (OE, 62, 34), como se cada passo que o artista desse abrisse um tênue caminho a ser percorrido. Por isso que, para muitos, o motivo não era a principal preocupação. Nesse sentido, o que importa, de fato, são inquietações⁹³ que levam o artista a se lançar numa nova experiência criativa.

⁹⁰ Imagem em anexo (três autorretratos de Van Gogh).

⁹¹ O poema *Auto-retrato*, de Mário Quintana (1997, p. 47), parece ir nessa mesma direção: “No retrato que faço/ - traço a traço -/ às vezes me pinto nuvem/ às vezes me pinto árvore.../ às vezes me pinto coisas/ de que nem há mais lembrança.../ ou coisas que não existem/ mas que um dia existirão.../ e, desta lida, em que busco/ - pouco a pouco -/ minha eterna semelhança.../ no final, que restará?/ um desenho de criança.../ corrigido por um louco!”.

⁹² Em anexo estão inseridos três diferentes pinturas feitas (por mim) a partir de um mesmo motivo, cujo objetivo é mostrar que não há duas obras de arte idênticas: cada uma das imagens (bailarinas) foram elaboradas em momentos distintos e com técnicas diferenciadas.

⁹³ “O que conta não é o que o artista faz, mas o que ele é. Cézanne nunca teria me interessado se tivesse vivido e pensado como Jacques-Émile Blanche,

Toda nova aventura criativa conduz o pintor a expressar-se de maneira cada vez mais fecunda. São suas inquietações que o levam a pintar através de uma linguagem que lhe é própria. De fato, o artista “constrói” um estilo ao longo de sua carreira. Sobre isso nos ateremos mais especificamente no tópico 3.3 do presente capítulo.

Se, além do estilo de cada pintor, há, também, na pintura uma linguagem, esta possui características que lhe são próprias. No texto *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, Merleau-Ponty dialoga com os escritos de André Malraux para pensar o tema da linguagem e da expressão. Se, para os clássicos, fazer pintura era representar a natureza, para os pintores do final do século XIX, e início do século XX, pintar passa a ser uma maneira de recriar o mundo. Assim, a pintura não existe antes da pintura. Nas reflexões de Malraux, a pintura moderna, ao privilegiar a subjetividade do pintor, estaria regredindo, pois ele estaria pintando a si próprio e as suas ideias. Discordando do escritor francês, Merleau-Ponty afirma que “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” (S, 78, 78). Nessa perspectiva, “não se deve abandonar o mundo visível às receitas clássicas, nem encerrar a pintura moderna no reduto do indivíduo: não temos que escolher entre o mundo e a arte, entre os ‘nossos sentidos’ e a pintura absoluta: estão todos entrelaçados” (S, 78, 78). Os pintores clássicos não transportavam para a tela a “coexistência das coisas percebidas, a rivalidade delas diante de seu olhar”, mas encontraram “um meio de arbitrar o seu conflito que faz a profundidade” (S, 79-80, 79).

Investiguemos, pois, a questão da profundidade retratada por alguns artistas, para, em seguida, aprofundarmos a noção da pintura como uma linguagem expressiva conquistadora.

II

A história da pintura nos mostra que os clássicos desenvolveram várias técnicas importantes para tentar representar

mesmo se a maçã que ele pintara fosse dez vezes mais bela. O que nos interessa é a inquietação de Cézanne, o ensino de Cézanne, são os tormentos de Van Gogh, isto é, o drama do homem. O resto é falso” (PICASSO, 1999, p. 276).

melhor a realidade⁹⁴. A perspectiva⁹⁵, por exemplo, permite-nos observar uma maneira estática de ver o mundo, representando os objetos escalonados, como se estivessem um atrás do outro. O cuidadoso enquadrinhamento dos objetos na tela, que em proporções precisas e rigorosas, devidamente calculadas, produz, junto à cena pintada, um efeito de profundidade espacial. Essas técnicas estabelecidas pelos pintores renascentistas, que objetivavam à perfeita representação do mundo, deveriam, no limite, atingir “a própria coisa, o próprio homem, que se imagina não poderem conter acaso ou indecisão” (PM, 77, 76). Procurava-se tal qual Chardin, por exemplo, figurar na pintura de um pêssego o seu aveludado.

Na esteira de Panofsky⁹⁶, Merleau-Ponty (PPE, 542) adverte que “a perspectiva não é natural, é uma decisão. Vários sistemas são possíveis para resolver esse problema (a pintura grega empregava, a título de exemplo, a perspectiva angular)”. De toda sorte, uma vez que se adquire a imagem do mundo formada via esse sistema, tem-se a impressão de que é uma linguagem natural. Assim, ao empregar a perspectiva pela primeira vez, os pintores acreditaram ter descoberto a verdade da coexistência das coisas e não, ao contrário, ter inventado uma forma de ver o mundo. Há de se admitir, contudo, que ela é uma forma simbólica de expressar a realidade.

No caso da pintura grega, a atenção é voltada para o corpo, cuja espacialidade é tratada como a relação-distância entre dois corpos. “O espaço é um agregado”, afirma Merleau-Ponty (PPE 543), “não há

⁹⁴ Vejamos Matthews (2010, p. 174-175): “Considera-se que a pintura clássica apresenta uma visão muito mais ‘realista’ das coisas. Ela as mostra em perspectiva, essa grande descoberta da pintura renascentista. Seus objetos têm linhas firmes e cores definidas, as cores que as coisas têm ‘naturalmente’ – a neve é branca, o capim é verde etc. -, a disposição espacial dos objetos como normalmente esperamos, e assim por diante”. Continua ele: “A primeira coisa que deve ser dita é que qualquer obra de arte é, enquanto tal, uma *criação* do artista, não uma mera reflexão de alguma realidade preexistente. [...] O que chamamos ‘realismo’ em pintura, portanto, não é uma similitude com o que pensamos ver na natureza, mas uma certa maneira de constituir o mundo da própria pintura” (MATTHEWS, 2010, p. 174-5).

⁹⁵ “Assim como o mapa, serve para orientar o intelecto: a perspectiva não nos dá nenhum vislumbre da realidade” (READ, 2000, p. 14).

⁹⁶ Apesar de pensar de maneira um tanto quanto diferente de Panofsky, Merleau-Ponty busca nele uma iconografia, ou seja, uma maneira de abordar a história da arte.

nesses quadros um único ponto de fuga, mas vários eixos de fuga divergentes”. Vivendo no mundo e mantendo um sentimento de coexistência com este, os artistas “buscam alguma coisa que viesse completar seu sistema de expressão do espaço; é o conjunto das tensões interiores e seu sentimento que os orienta” (PPE, 543).

Imagem 19: Pintura grega helenística (Século IV a.C.).



Fonte: Disponível em: <<http://telasmb.com.br/site/conteudo/blog>> Acesso em 03 de jun. 2015.

Não tendo apenas que representar uma visão do mundo, já que está a serviço do sagrado, a pintura na época medieval, por sua vez, busca preencher os quadros com cores que se relacionam para produzir uma “metafísica da luz” (PPE, 543). Nessa época, temos exemplos de pinturas cuja pretensão era fazer com que o espectador tivesse uma experiência mais profunda da fé⁹⁷. Mais do que tentar resolver o

⁹⁷ Em *Representações da imagem de Cristo e das figuras bíblicas*, Guillaume Durand de Mende fala das diferentes formas de pintar o Salvador, cujo objetivo é provocar um determinado sentimento no espectador. Afirma ele: “pintá-lo na manjedoura significa sua natividade; pintá-lo no colo materno, sua condição infantil; pintá-lo ou esculpi-lo na cruz, sua paixão – às vezes, na própria cruz se pintam o Sol e a Lua formando um eclipse; pintá-lo subindo degraus significa a

problema da realidade espacial, os medievais procuravam criar imagens que produzissem um efeito sagrado no vidente. Assim, a obra existia para “despertar” e aprofundar a fé do povo.

Prosseguindo nas observações que Panofsky faz acerca da história da arte, mais precisamente no que tange a questão da problemática da profundidade, Merleau-Ponty (PPE, 543) aponta para outros dois movimentos artísticos: a pintura bizantina e a arte romântica. A primeira, sendo fiel à pintura grega, “descobre o valor expressivo da linha” (PPE, 543); a segunda, de um lado, conserva a antiguidade ao unir “espacialidade e corporeidade pela superfície e, de outro, “supera-a ao afirmar a possibilidade de expressão gráfica pela linha” (PPE, 543).

O artista que amplia nossa noção de perspectiva⁹⁸ é Albert Dürer⁹⁹. Com ele, o quadro não mais é tido apenas como um elemento do mundo, um objeto, mas “deve significar o mundo” (PPE, 544). Tratando-o como um ser cultural, “veremos que ele já não se situa em sua superfície, seus objetos estão escalonados em diferentes profundidades. Isso implica toda uma concepção do mundo; o quadro é feito para converter o mundo em sua significação” (PPE, 544). É nesse momento que a terceira dimensão começa a ser tratada com mais propriedade. Um dos grandes feitos desse autor, especialista em trabalhos gráficos, foi o desenvolvimento da técnica de “quadriculado”

ascensão; pintá-lo num trono ou numa cadeira elevada sugere a majestade e o poder que ele possui” (MENDE, 2004, p. 32).

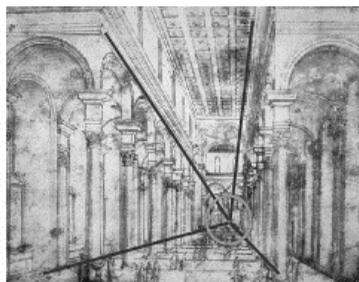
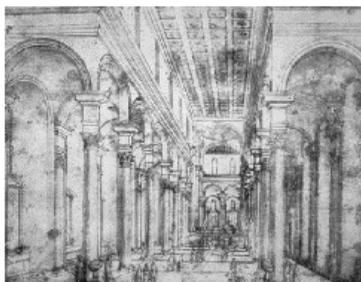
⁹⁸ Embora Merleau-Ponty afirme que Dürer tenha ampliado a nossa noção de perspectiva, foi Brunelleschi quem desenvolveu o método de representação da profundidade: “Arquiteto e escultor florentino, Brunelleschi foi um dos arquitetos mais famosos de todos os tempos – um herói florentino, devido ao célebre domo (1420-36) que projetou para a catedral da cidade – e membro integrante do grupo de artistas (entre os quais Alberti, Donatello e Mosaccio) que criou o estilo renascentista. [...] Embora não tenha sido pintor, Brunelleschi foi um pioneiro na perspectiva: em seu tratado sobre a pintura, Alberti descreve um método, desenvolvido por Brunelleschi, de representação de objetos em profundidade sobre superfícies planas utilizando-se um único ponto de fuga” (CHILVERS, 2001, p. 84).

⁹⁹ Jacques Lacan (2008, p. 89) acentua que “[f]oi o próprio Dürer que inventou o aparelho de estabelecer a perspectiva”. Sobre esse artista e seus feitos, lemos em *Arte comentada*: “Considerando sua missão levar a sus pares nórdicos as descobertas do sul, Dürer publicou tratados de perspectiva e proporções ideais. Além disso, assumiu a posição de artista como cavalheiro e erudito, elevando o *status* da profissão, até então comparável à de mero artesão, a uma importância digna de um príncipe” (STRICKLAND, 2002, p. 42).

(observado na imagem *Draughtsman Drawing a Recumbent Woman*), cujo objetivo era ampliar ou diminuir uma cena em proporções corretas, tornando o ato de representar algo mais fácil e simples.

Leonardo da Vinci, juntamente com outros renascentistas, sonharam em construir uma linguagem universal. Desta forma, “o pintor não tem necessidade de uma arte de expressão; ao se conformar às leis da perspectiva, ele pode construir o belo” (PPE, 544). Não sendo uma técnica infalível, mas uma maneira datada de lidar com a espacialidade, as técnicas da perspectiva do Renascimento “encorajaram a pintura a produzir livremente experiências de profundidade e, e em geral, apresentações do Ser” (OE, 49, 29).

Imagem 20 e 21: estudos de perspectiva de Brunelleschi¹⁰⁰.

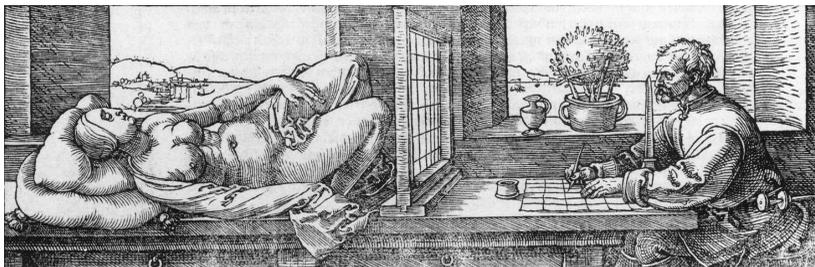


Fonte: Disponível em: <

<http://www.sergioprata.com.br/cursosweb/anato/evolucao.html>> Acesso em 05 de mai. 2015.

¹⁰⁰ “Nos estudos da Igreja do Espírito Santo, ‘Brunelleschi’, artista italiano do renascimento considerado o pai da perspectiva, constrói o espaço com um ponto de fuga na linha do horizonte” (Fonte: Disponível em: <<http://www.sergioprata.com.br/cursosweb/anato/evolucao.html>> acesso em 23 de março de 2015.).

Imagem 22: *Draughtsman Drawing a Recumbent Woman* (1525), Albert Dürer



Fonte: Disponível em:

<http://www.wga.hu/html_m/d/durer/2/12/9_1528/5draught.html> Acesso em 05 mai.2015.

Imagem 23: Pintura *A última ceia* (1495), Leonardo da Vinci.



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

O problema da profundidade também aparece em Rembrandt. Este, “não emprega nem planos ortogonais nem paralelos ao plano frontal; seus quadros dão então a impressão de girar em torno de si mesmos” (PPE, 544). A pintura, aos poucos, vai saindo dessa técnica que parece bastar-se a si mesma, compondo-a juntamente com outros elementos da criação. Em função disso, não se trata apenas de representar formas e linhas para criar a ilusão da terceira dimensão, mas

de dar cidadania também à cor e ao movimento, como bem vimos no capítulo anterior. De qualquer forma, a perspectiva não oferece condições adequadas de expressar o mundo percebido.

III

A reciprocidade da visão é deixada de lado de acordo com as leis da perspectiva da Renascença, pois esta “centraliza tudo no olho de quem vê” (BERGER, 1999, p. 18). Na pintura moderna, ao contrário, assinala Merleau-Ponty, “os objetos [...] ‘sangram’”, e mais do que isso, “espalham sob nossos olhos sua substância, interrogam diretamente nosso olhar, põem à prova o pacto de coexistência que fizemos com o mundo por todo o nosso corpo” (PM, 211, 188). Assim, não é mais possível acreditar que o pintor imita o visível a partir de leis pré-estabelecidas.

“A perspectiva”, assegura Merleau-Ponty (S, 81, 80), “é muito mais do que um segredo técnico para imitar uma realidade que se ofereceria tal e qual a todos os homens”; ela “é a invenção de um mundo dominado”, construído, seguro de si, e “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” (S, 81, 80).

Ao contrário de uma representação do mundo, em que as obras são pensadas para que o espectador as contemple, sem a necessidade de uma interação para com elas, a expressão artística deve, ao contrário, abarcar a experiência do mundo vivido. Ora, essa maneira de lidar com a coexistência dos objetos, que “disputam meu olhar”, que considera o aparelho da percepção – ou os dados dos sentidos – como sendo comum a todos os homens, como se eles não tivessem sofrido modificação alguma ao longo dos séculos, como se todos enxergassem o mundo da mesma maneira, é uma forma inventada de tratar da representação da realidade. “É uma interpretação facultativa da visão espontânea” (S, 78, 78). É nesse ponto que o filósofo nos chama a atenção para a percepção livre e espontânea, para uma perspectiva do mundo natural, para uma perspectiva, portanto, vivida. Afinal, “na percepção livre, os objetos escalonados em profundidade não possuem nenhuma ‘grandeza aparente’ definida” (S, 78, 78). Tudo aparece aos olhos de forma bruta. Não temos como definir, ao certo, a medida exata dos objetos que estão a nossa frente, tampouco a relação de distância que mantem entre si.

Imaginemos, pois, nosso reflexo num espelho d’água. Lentamente, no sentido transversal, façamos um traço na imagem

refletida. O que aconteceu? Vemos que a imagem sofreu distorções: o que antes parecia algo estático e plano, agora toma movimento. Toda a nossa imagem está ali, porém não na forma linear, organizada e nítida, tal qual imaginávamos ver. É isto que a pintura moderna fez com a clássica: embaralhou nossas categorias visuais, tão acomodada pela tradição. Os elementos da imagem espelhada na água estão ali, mas não da mesma forma que antes. Ingênuos, acreditávamos que a imagem refletida anteriormente era a imagem correta. Ora, no mundo não há apenas duas dimensões: há também a profundidade. O movimento da água “trouxe” aos nossos olhos a terceira dimensão. Entre o que se mostra visível, agora, é correlativo à experiência do olhar no mundo vivido. Antes, ao contrário, parecia que estávamos observando uma cena estática e fixa. Começamos a perceber que há uma espessura, uma invisibilidade que se insinua no movimento: algo de uma cor alaranjada se aproxima. À medida que vai surgindo, começamos a reconhecer sua forma. Esta identificação nos deixa mais tranquilos. A nossa imagem, contudo, vai sendo atravessada por outra. Já não nos vemos mais direito: o movimento da água aumenta com a aproximação do peixe. No mesmo instante em que começamos a reconhecê-lo, ele se esvai pelo interior do lago. E outras formas vão surgindo e se agitando no interior da água. Vemo-nos, mas não nos reconhecemos inteiramente. Reconhecer significa petrificar o movimento. Isto a ciência e a filosofia clássicas faziam... No mundo natural, a água está em constante movimento, por isso, os objetos se apresentam e se ausentam continuamente. Desse modo, o olhar não é racional e objetivo: é um enigma.

Contrapondo o pensamento cartesiano de que o olhar é racional e objetivo, Merleau-Ponty (PPE, 540) observa que “em percepção livre, não há medida comum entre o objeto próximo e o objeto distante porque eles se situam em duas dimensões diferentes”. De fato, os objetos estão “vibrando” no mundo natural e, ao contrário do que supunha a perspectiva planimétrica, não estão situados um atrás do outro.

Sobre isso, o comentador Iraquitán Caminha (2010, p. 248) ressalta que “podemos ver a profundidade”, na esteira de Merleau-Ponty, “quando observamos um quadro na medida em que os percebidos não são objetos sólidos dispostos um atrás do outro, mas manifestações visíveis em um horizonte que permite que um possa se abrir sobre o outro”.

Dessa forma, tal proposta de criação, em que o pintor tenta se expressar de acordo com a perspectiva do mundo vivido, na qual ele é ativo-passivo, faz-nos pensar numa expressão inovadora. Afinal, a obra não é mais como aquela tal qual praticada pelos renascentistas, imitação ou

representação da natureza, mas criação no sentido em que nos mostra mais além do visível, também o seu avesso – o invisível – e, nesse sentido, instalando-se em ambos os lados.

Assim, “já não se procura atingir o objeto em todos os seus detalhes por meio de uma correspondência entre todos os elementos da coisa e todos os elementos do desenho”, tal como os clássicos, “mas desenhar certo número de traços, movimentos nos quais não se reconhecerá o aspecto visível da coisa, mas seu movimento interno” (PPE, 516). Neste caso, observamos quadros acabados que se parecem com esboços¹⁰¹. O pintor “transporta para a tela não uma imitação da coisa, mas uma espécie de gráfico da relação que vivenciamos com a coisa, um registro do eco que o objeto desperta em nós” (PPE, 516). O que resulta em dizer que a pintura é uma maneira de ser, de lidar com o mundo, de reagir às coisas sempre de forma diferente¹⁰². Por isso, os quadros, a partir dos impressionistas, passam a ser datados.

À pintura resta “marcar no papel um traço de nosso contato com esse objeto e esse espetáculo, na medida em que fazem vibrar nosso olhar, virtualmente nosso tato, nossos ouvidos, nosso sentimento do acaso ou do destino ou da liberdade” (PM, 208, 186). Correlativamente, a arte da escrita não deve basear-se mais em fornecer informações, ou em querer abarcar o mundo em sua dimensão espacial, “tornada prosa sob o olhar de um deus”, mas, ao contrário, trata-se em “dar um testemunho”, e, deve-nos dar “a ressonância secreta pela qual nossa finitude se abre ao ser do mundo e se faz poesia” (PM, 209, 186). Sobre este parentesco entre os meios expressivos plásticos e os literários,

¹⁰¹ “E quanto àqueles dentre os modernos que apresentam esboços como quadros, e de que cada tela, assinatura de um momento da vida, exige ser vista, em ‘exposição’, na série das sucessivas telas, essa tolerância com o inacabado pode significar duas coisas: ou que renunciaram de fato à *obra* e agora só procuram o imediato, o sentido, o individual, ‘a expressão bruta’, como diz Malraux, ou então que o acabamento, a apresentação objetiva e convincente para os *sentidos*, deixou de ser o meio e o sinal da obra verdadeiramente feita, porque doravante a expressão vai do homem para o homem através do mundo comum que *vivem*, sem passar pelo canto anônimo dos *sentidos* ou da Natureza” (S, 82-83, 81).

¹⁰² Para uma melhor compreensão disso, basta observar a maneira como os impressionistas pintavam: ao ar livre, tentando imprimir na tela a sensação visual que observava na natureza. Um dos exemplos é as várias versões da *Catedral de Rouen* pintadas por Monet.

Merleau-Ponty o estabelecerá em vários momentos, pois ambos, sendo formas de expressão criadora, permite-nos um acesso indireto ao Ser.

Se compararmos os meios de expressão infantil com os do adulto havemos de ilustrar a diferença dos meios expressivos acerca da representação da realidade. “O desenho da criança”, afirma Merleau-Ponty (PPE, 518-519), “é contato com o mundo visível e com os outros”, e essa dupla relação “precede de muito a atitude de espetáculo” (PPE, 519). Ademais, a criança mantém uma atitude de contemplação indiferente entre ela e o espetáculo. O adulto se guia pela razão e persegue a reprodução sistemática, projetada e achatada do mundo, que crê que desenhar seja a elaboração de “um sistema de signos tal que a cada elemento do significado corresponda um elemento do significante, isto é, em *representar*” (PM, 205, 184). Ao analisar um desenho infantil, acreditará que ele tende para a perspectiva, como se a criança mantivesse uma distância com o mundo real. Ora, o vivido vem antes, o desenho, depois. Ao menos, isso é escancarado no desenho do adulto: ele colocará o pensamento antes da expressão. Na contramão, “a criança não tem ideia do que é visão”, retrata Merleau-Ponty (PPE, 518), mas sabe o que são as coisas, pois ela vive no mundo. Seu desenho será, portanto, destituído de uma análise racional.

Sendo o desenho infantil ou o de um adulto, a expressão não deve ser apenas uma construção em projeção, mas, é mister que o traçado sobre o papel deva expressar a nossa comunicação com o mundo. De toda sorte, “o desenho infantil recoloca o desenho ‘objetivo’ na série das operações expressivas que buscam, sem nenhuma garantia, recuperar o ser no mundo, e nos faz vê-lo como caso particular dessa operação” (PM, 210, 187). Assim, o pintor, de maneira semelhante ao desenhista¹⁰³, tem como tarefa encontrar um caminho no qual o esforço de expressão “despertará em nós o profundo arranjo que nos instalou em nosso corpo e através dele no mundo, terá a marca de nossa finitude”, e mais do que isso, “nos conduzirá à substância secreta do objeto do qual só tínhamos, há pouco, o invólucro” (PM, 209, 186).

Ao imprimir sua marca num plano bidimensional, o pintor produz uma significação, cuja linguagem “comporta uma parte inevitável de silêncio, de tácito e de alusão” (LACOSTE, 1986, p. 103).

¹⁰³ Merleau-Ponty (VI, 261, 197) afirma que “do mesmo modo, pode-se perguntar por que aquele que sabe manejar com as cores também sabe usar o ‘crayon’ ou às vezes esculpir – Que há de comum”.

IV

Em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, Merleau-Ponty enuncia que devemos “compreender que há uma linguagem tácita e que a pintura fala a seu modo” (S, 75, 76). A pintura nos comunica através da linguagem tácita das cores, das linhas e do movimento, cuja significação atribuímos à medida em que nos envolvemos com a obra. Nosso contato inicial é quase de forma cega, como se estivéssemos tateando no escuro. Isto se nos desprendermos da ilusão que a racionalidade cartesiana nos outorgou desde o início da modernidade, ao considerar a linguagem como uma tradução do pensamento, e operarmos na retomada da obra, tal qual o espírito em que pintor mergulha em seu trabalho. No tocante à linguagem pictural, “basta que nos deixemos envolver por sua vida, por seu movimento de diferenciação e de articulação, por sua gesticulação eloquente” (S, 69, 71), que havemos de considerar a linguagem não apenas como um meio, mas “algo como um ser” (S, 69, 71). Não um ser inteiramente positivo que se mostra ao nosso olhar – objetivado -, mas um ser de porosidade, de generalidade e promiscuidade, e que permite, ao pintor, recomeçar diariamente o seu fazer criativo, como se tudo o que tenha dito anteriormente, não passasse de pequenos gestos no imenso tecido da linguagem expressiva. Afinal, “a pintura inteira apresenta-se portanto como um esforço abortado para dizer algo que permanece sempre por dizer” (S, 128, 114).

A novidade das artes de expressão é que elas fazem a cultura tácita sair do seu círculo mortal. O artista já não se contenta em continuar o passado pela veneração ou pela revolta. Recomeça de alto a baixo a sua tentativa. Se o pintor pega o pincel, é porque num sentido a pintura ainda está por fazer (S, 127-128, 113).

Cada pintor fala a seu modo, e as pequenas “deformações coerentes” que ele imprime no quadro, geralmente, não são dados que ele possui *a priori*. Mesmo munido das diversas técnicas que adquiriu, passando da categoria do conhecimento para a da expressão, “não se muda de mundo: os mesmos dados a que se estava submetido tornam-se sistema significante” (S, 103, 96). É desta forma que o pintor prossegue em sua tarefa infundável.

As observações merleau-pontyanas acerca do pintor também se estendem ao escritor, com apenas uma diferença fundamental: “o escritor, ao contrário”, afirma o filósofo, “instala-se em signos já elaborados, num mundo já falante, e requer de nós apenas um poder de reordenar as nossas significações de acordo com a indicação dos signos que nos propõe” (S, 72, 74). Obviamente que a criação não está apenas no escritor, mas também no leitor, cuja retomada da obra é necessária para que possa dar-lhe sentido.

Primeiramente, alguém se propõe a ler um livro. Começa a leitura de maneira branda, emprestando suas palavras, suas ideias, e algo começa a acontecer: uma chama começa a se alastrar a partir da faísca produzida pela relação entre o leitor e a obra. De alguma forma, a leitura começa a envolver o corpo do leitor, aumentando e ampliando o inter-relacionamento de ambos, até que o contrário acontece. “O momento da expressão”, descreve Merleau-Ponty (PM, 20, 34), “é aquele em que a relação se inverte, em que o livro toma posse do leitor”. Ao “dominar” a leitura, o livro transforma o leitor em um ser passivo. Se o provoca, se mostra suas falhas e faltas, então é um texto de desejo, fazendo com que ele queira seguir adiante.

A leitura, desse modo, não é construtivista, não vai se fazendo em estado de crescimento – evoluindo –, mas é uma criação, é linguagem falante. Para ser falante não pode nos mostrar apenas aquilo que já sabemos, mas, ao contrário, a leitura tem que nos surpreender; ela precisa fazer com que queiramos ir mais além, tem que nos provocar um desejo, tem que nos deslocar de nosso “centro de equilíbrio”, como se, de alguma forma, tivéssemos que nascer com ela. Se acaso vamos escrever, um autor vai se apresentando a nós à medida em que avançamos na escrita. É como se o corpo, ao atuar, sofresse a ação de algo que atua sem que o próprio autor saiba direito o que é – ele não domina a ação –. É algo espontâneo, e como que se impõe no instante do agora criativo. Nesse sentido, a criação, ao invés de sintetizar uma ideia e cristalizá-la, desdobra-se, provocando novos desejos.

Se a obra for verdadeira, tem o dom de ser um “movimento que descentraliza, distende”, solicitando nossa participação no mundo. Ela se torna uma “linguagem conquistadora, que nos introduza em perspectivas alheias, em vez de confirmar as nossas” (S, 126, 112). Essa linguagem conquistadora e espontânea faz com que o pintor se instale num abismo: o espaço, necessário para dar o passo seguinte, precisa ser criado ou descoberto, não se apresenta de maneira clara a sua frente. Ele mais vive na escuridão do que na clareza. Por isso, suas tentativas quase sempre são angustiantes, porém, são também inovadoras.

Comparando a linguagem da pintura e da escrita, Merleau-Ponty (S, 130, 115) afirma que “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 ductibilidade da palavra”. Resumindo-as, ele diz que “a linguagem diz e a vozes da pintura são vozes do silêncio” (S, 130, 115).

Partindo das investigações feitas até aqui, podemos dizer, que a pintura é uma linguagem conquistadora, cujo esforço baseia-se em exprimir a “existência em ato” (S, 127, 113) do pintor, e que se faz no momento da expressão. O fato é que, para Merleau-Ponty, a pintura não apenas nos apresenta este tipo de linguagem: também há “a linguagem de depois, a que é adquirida e que desaparece diante do sentido do qual se tornou portadora” (PM, 17, 32). Assim, podemos inferir que há duas linguagens: respectivamente, a falante e a falada¹⁰⁴.

Sobre esta linguagem conquistadora e espontânea, observa o comentador Müller-Granzotto (2012b, p. 85): “A fala falante e todas as fantasias semânticas que ela formula constituem uma genuína apresentação do que Merleau-Ponty denomina de espírito selvagem, esse protagonista do tempo como idealidade de horizonte”.

Em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty (VI, 197, 146-147) afirma que “teremos, pois, que reconhecer uma idealidade não estranha à carne, que lhe dá seus eixos, profundidade, dimensões”. Fazendo parte do nosso mundo, a idealidade produzirá “eixos”, “profundidade” e “dimensões” quando for expressiva, cujo desenrolar ocorre à medida em que nos abre para o universal. Assim, é linguagem falante quando nos permite adentrar o invisível da própria obra e, correlativamente, de nossa vida. Nesse sentido, afirma Merleau-Ponty (VI, 156, 117):

Se há uma idealidade, um pensamento que possui em mim um futuro, que até mesmo perfura meu espaço de consciência e possui um futuro entre os outros e, por fim, transformada em escrita [ou em pintura], possui um futuro em todo leitor possível, só pode ser este pensamento que não sacia nem a mim nem a eles, indicando uma deformação geral de minha paisagem, abrindo-a para o universal, precisamente porque é antes de tudo um *impensado*.

¹⁰⁴ Cf. *Fenomenologia da Percepção*, Cap. VI, Primeira parte.

A idealidade de horizonte que se faz no tempo é a linguagem conquistadora. Mais do que me mostrar o que eu já sei, a obra me surpreende, e por consequência disto, faz com que eu crie a partir dela. Por isso, podemos afirmar que é através da linguagem falante que podemos “pensar” aquilo que ainda não foi pensado. A leitura nos conduz, desta forma, a um mundo novo e inaugural. O impensado¹⁰⁵ de um texto é aquilo que o autor “deixou” para o leitor pensar.

V

A profundidade abarca o presente, o passado e o futuro. Na verdade, não há presente, passado ou futuro, há “circularidade”. “Circularidade: tudo o que é dito em cada ‘nível’ antecipa e será retomado [...]” (VI, 229, 172). De forma semelhante, toda pintura vai até um fundo de passado e se projeta para um horizonte de futuro e, também, está no presente: ultrapassa, assim, a ideia de tempo como algo linear e progressivo¹⁰⁶. Com isso, “é preciso que o tempo se *constitua*, – seja sempre visto do ponto de vista de alguém que *está nele*” (VI, 235, 177).

O pintor explora o visível, entra no ainda não conhecido do mundo, toca o “estranho”, para mostrar aos homens que o gesto expressivo da pintura é feito num instante que se constitui no fazer artístico, em que tanto ele quanto o espectador já estão imersos no tempo. O ato expressivo vai sendo feito numa passagem do tempo que tem “a força de trazer para o presente todo o resto” (S, 121, 108). Se o

¹⁰⁵ “Como excesso aos próprios instrumentos teóricos de um autor, o *impensado* não é obviamente analisado por quem o cria; no entanto, sugere uma direção a ser explorada pelos leitores” (FERRAZ, 2009, p. 200).

¹⁰⁶ “Não é o passado que empurra o presente nem o presente que empurra o futuro para o ser; o porvir não é preparado atrás do observador, ele se premedita em frente dele, como a tempestade no horizonte. Se o observador, situado em um barco, segue a corrente, pode-se dizer que com a corrente ele desce em direção ao seu porvir, mas o porvir são as paisagens novas que o esperam no estuário, e o curso do tempo não é mais o próprio riacho: ele é o desenrolar das paisagens para o observador em movimento. Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce de *minha* relação com as coisas. Nas próprias coisas, o porvir e o passado estão em uma espécie de preexistência e de sobrevivência eternas; a água que passará amanhã *está* neste momento em sua nascente, a água que acaba de passar *está* agora um pouco mais embaixo, no vale” (PhP, 470-471, 551-552).

pintor consegue se inserir na expressão é porque retoma um passado de cultura, não o imitando, mas a partir das técnicas desenvolvidas por ele próprio – e pelos antecessores –, funda a história da pintura novamente, abrindo “um outro campo em que tudo o que pôde exprimir antes precisa ser dito de outro modo” (OE, 89, 45). Por outro lado,

O próprio presente não é coincidência absoluta em transcendência, até o *Urelebnis* [vivência originária] comporta não-coincidência total, mas coincidência parcial, porque tem horizontes e não existiria sem eles – também o presente é inapreensível de perto, nas pinças da atenção, e um englobante (VI, 246, 185-186).

Sendo aberto e poroso, o momento presente – o instante¹⁰⁷, a passagem de algo já feito para algo a se fazer – aparece como um horizonte de possibilidade ao artista, para que este possa manifestar a liberdade. Se há um mundo a ser expresso, pois nunca está acabado, tampouco o cercaremos plenamente com nossas intenções racionais, então o pintor retoma e se entrelaça com o mundo, numa relação em que o tempo e o espaço não possam mais ser tomados como a tradição filosófica e artística o fez. Assim,

O espaço, o tempo das coisas são farrapos dele próprio, de sua espacialização, de sua temporalização, não mais uma multiplicidade de indivíduos distribuídos sincrônica e diacronicamente, mas um relevo no simultâneo e do sucessivo, polpa carnal e temporal onde os indivíduos se formam por diferenciação (VI, 151, 113).

É por diferenciação que a pintura vai abrindo espaço e se constituindo no tempo. Quando a olhamos com olhos reflexivos ela se torna uma idealidade pura. A institucionalização da arte através dos museus e das bibliotecas faz da linguagem, antes espontânea e criadora, um amontoado de obras cristalizadas e petrificadas. O artista ao pôr-se a trabalhar, com seu estilo e peculiaridades que lhes são próprias, forma imagens que serão recebidas pela humanidade como se fossem feitas por

¹⁰⁷ Cecília Meireles (2001, p. 99): “Eu canto porque o instante existe”.

“super-artistas”, sendo colocadas em locais cujo objetivo maior será a ostentação e veneração. Desse modo, ela não será mais uma “matriz de ideias”.

É necessário, portanto, um novo espectador: aquele que tem por objetivo ir aos museus e olhar as obras com o mesmo interesse e inquietação tal qual os pintores ao postar-se diante do motivo.

3.3 A formação das imagens e a idealidade pura

I

O testemunho de muitos artistas modernos acerca do processo criativo nos leva a entender que a arte não é realizada num laboratório íntimo, como se somente o artista tivesse a chave e desse conta de toda a elaboração da mesma. Ela é realizada no instante em que o pintor capta um fragmento da natureza e o transforma em pintura, numa ação que é, a um só golpe, atividade e passividade, cujo enigma ele tenta produzir como um novo visível, realizando o encontro de seu olhar “com as coisas que o solicitam” (S, 92, 88), fazendo, deste ato expressivo, uma “idealidade de horizonte”. Assim, formam-se as imagens que ganham significância quando retomadas pelo espectador. Quando, porém, as obras de arte são “cristalizadas” nas paredes de um museu, ou nos compêndios dos livros de história da arte e das bibliotecas, elas transformam-se em “instituições”.

Em *Estética – teoria da formatividade*, Luigi Pareyson (1993, p. 78) discute que o processo artístico possui um paradoxo: “a obra de arte se faz por si mesma, e no entanto é o artista quem a faz”. Noutra passagem, diz ele:

O artista não tem outra lei a não ser a regra individual da obra que vai se fazendo, nem outro guia a não ser o presságio do que vai obter, de tal sorte que a obra é, ao mesmo tempo, lei e resultado de um processo de formação. Só assim é que se pode compreender como na arte a tentativa e a organização não só se harmonizam, mas até mesmo se reclamam mutuamente e se aliam, pois a obra atua como formante antes ainda de existir como formada (PAREYSON, 1993, p. 13).

Na concepção de Pareyson a arte pode ser formante ou formada. Ela é formante quando se entrelaça com o autor ou com o espectador-leitor/vidente. Isso parece ir ao encontro do pensamento merleau-pontyano que ao invés de formante utiliza o termo fala falante ou linguagem falante¹⁰⁸.

Ao falar sobre a vida do artista em seu processo criativo, Merleau-Ponty diz que é um homem em serviço, que retoma diariamente sua difícil tarefa de expressar o visível. Trabalho angustiante, sendo impossível expressá-lo absolutamente. Ele percebe que pode ir mais além, que há algo mais a dizer¹⁰⁹ e a expressar. É nesse sentido que a obra criada abre espaço para a construção de outra. É uma linguagem que está sempre por se fazer e refazer. “Se nenhuma pintura completa a pintura”, afirma Merleau-Ponty (OE, 92, 46), “se mesmo nenhuma obra se completa absolutamente, cada criação modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta recria ou cria antecipadamente todas as outras”.

O artista percebe que algo lhe escapa, que não se deixa apanhar, que foge da expressão, e, por isso, uma nova obra precisa ser feita, na tentativa de dizer de modo diferente, quiçá, melhor... Numa frase: é um processo *ad infinitum*. Isso porque “a verdade” que o artista quer alcançar está mais além, ou mais aquém, do que aquilo que se mostra ou que se deixa objetivar. De qualquer forma, “queremos sempre significar, há sempre alguma coisa para dizer, e aproximamo-nos mais ou menos dela” (S, 92, 87-88). Mesmo aquilo que o pintor percebe na natureza, não consegue, em certo sentido, expressá-lo na tela. Há uma grande distância entre o que vê e o que suas mãos conseguem traduzir como obra.

O que conseguimos identificar é que, a partir de Descartes, somos fascinados pela ideia de uma universalidade da pintura, de tal modo que houvesse uma progressão de sua história, e que ao resolver algum dos problemas detectados por algum sucessor, não houvesse mais necessidade de aprofundar o assunto. Nas palavras de Merleau-Ponty

¹⁰⁸ Vale salientar que em seus primeiros escritos, como na *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty utiliza os termos fala falante e fala falada. Posteriormente, como em *O visível e o invisível*, a terminologia passa, então, para linguagem falante e linguagem falada.

¹⁰⁹Escreveu Mário Quintana (2007, p. 824): “Se um poema consegue explicar o que quis dizer com um poema, o poema não presta”.

(OE, 90, 45): “A ideia de uma pintura universal, de uma totalização da pintura, de uma pintura inteiramente realizada, é desprovida de sentido”.

Os problemas da pintura, como o da representação da profundidade, são frequentemente resolvidos de forma indireta e transversalmente. Os artistas parecem esquecer das dificuldades encontradas durante a expressão, e no fundo enigmático da criação as “reencontram e transpõem o obstáculo” (OE, 90, 45-46). De toda sorte, “ao ‘trabalhar’ um dos seus problemas prediletos, ainda que o de veludo ou da lã. O verdadeiro pintor subverte sem o saber os dados de todos os outros. Mesmo que pareça parcial, sua investigação é sempre total” (OE, 89, 45). Assim, cedo ou tarde, o pintor recomeça seu trabalho como se tudo o que um dia dissera tivesse que ser dito novamente.

É sob esse prisma que avançaremos nosso estudo. Procurando mostrar o estilo que o artista, ao longo dos anos, “desenvolve” em seu procedimento expressivo, produzindo obras que serão penduradas nas paredes dos museus.

II

Um aspecto importante, apontado por Merleau-Ponty, é que, se acaso formos verificar o artista em sua vida ordinária, longe de seu trabalho, na certa iremos nos decepcionar. O que veríamos é um homem com as mesmas interrogações de outro ser humano comum¹¹⁰. André Malraux, por sua vez, crê na genialidade do pintor. Em seu livro *As vozes do silêncio*, por exemplo, distingue Cézanne-pintor do Cézanne-homem. Segundo ele, o pintor era alguém que criava obras-primas dignas dos grandes mestres da pintura, enquanto que o homem era um ser humano medíocre. Foi dentro desta perspectiva que enunciou: “das cartas de Cézanne não resta senão a lembrança do homem que não teria pintado os seus quadros” (MALRAUX, v. 2¹¹¹, p. 81). Merleau-Ponty discorda desta maneira de analisar o artista e a sua obra. Não refuta inteiramente, contudo, a análise de Malraux. De fato, este elabora observações sobre a história da arte e sobre alguns artistas, bem como sobre a importância dos museus do início do século XX, o que constitui um importante material para todo aquele que se propõe a estudar a arte e aprender com ela. Sendo assim, é mister retomarmos a discussão que

¹¹⁰ Malraux chama este homem comum de “não-artista”.

¹¹¹ Na edição que utilizamos não constava o ano de publicação da obra de Malraux.

Merleau-Ponty faz a partir de Malraux, em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, para refletirmos sobre os pormenores do processo criativo, do estilo e dos museus, bem como acerca da relação destes com aquilo que o filósofo chama de idealidade pura.

Malraux diz que o artista escuta sua própria voz – seu estilo – após um longo período de intenso trabalho. O exercício da pintura acaba criando uma marca singular, uma maneira de lidar com traços e cores, na qual o pintor só se torna consciente depois. Na verdade, é a história da arte – por meio dos museus – que descobre o estilo de um artista e dita o de uma época. É desta forma que podemos falar, por exemplo, em estilo bizantino, estilo romântico, impressionista ou abstrato.

Para Merleau-Ponty, o artista não está interessado em criar um estilo. Suas preocupações são de outro mote. Malraux, por sua vez, em suas análises, bem como o público em geral, não se situam devidamente na operação do estilo, pois, observam-na apenas do exterior. Seguindo as reflexões de Malraux, o estilo possui três concepções diferentes. Primeiramente, é “o meio de recriar o mundo segundo os valores do homem que o descobre” (S, 86, 83); em segundo lugar, é “a expressão de uma significação atribuída ao mundo, chamamento, e não consequência de uma visão” (S, 86, 84); e, por fim, é “redução a uma frágil perspectiva humana do mundo eterno que nos arrasta numa derivada de astros conforme um ritmo misterioso” (S, 86, 84). Sendo a linguagem que um artista constrói ao longo dos anos, o estilo só é “estabelecido”, *a posteriori*.

Por estar muito ocupado em pintar suas relações com o mundo, o pintor não se atém ao que seja estilo, nem à “antítese do homem e do mundo”, nem à “representação”, tampouco à “significação” e ao “absurdo” (S, 86, 84). A gênese do estilo se dá “à revelia”, quando o pintor se propõe a exprimir o mundo. Se há no pintor alguma falha, vício ou virtude, provavelmente, perceberemos impressos em sua obra. A partir disso podemos afirmar que o estilo emerge ao longo do trabalho do pintor, quando ele mantém relações de imbricação (*empiètement*) com o mundo.

Diante de uma tela, esperamos que algo novo se estabeleça quando o pintor se propõe a trabalhar. Ao varrer o espaço em branco da tela, o primeiro traço do pincel entrecruza aquilo que o pintor conhece, toda a sua vida ordinária, suas preocupações, inquietações, expectativas, alegrias e esperanças – todos os seus “vividos” –, com o novo que vai se formando pela primeira vez. Estes vividos “emergem do seu

passado¹¹²”, co-habitam o ato criativo e intercomunicam-se com o mundo que, por sua vez, clama por expressão. É dentro desta perspectiva que Dufrenne (1981, p. 57) afirma: “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”. É como se ele, para libertar-se, tivesse que pintar continuamente.

Merleau-Ponty (S, 84, 82), lendo 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 conquistá-lo, não só em suas próprias tentativas como também na pintura dos outros e no mundo”. O artista não tem acesso a tudo que transcorre no determinado instante que o mundo da vida faz emergir; não obstante, é ele quem está pintando – tem seu estilo, sua linguagem própria que adquire ao sabor do trabalho, e usa seus conhecimentos e vontades, bem como suas técnicas. Como é um ser intersubjetivo, pois se comunica com “outros”, então, ao mesmo tempo em que pinta, é o mundo que o faz através dele. Por isso é que a doença de Cézanne aparecia em suas obras. Não podemos afirmar que Cézanne tinha consciência¹¹³ deste fato, mas, sim, porque fazia parte de

¹¹² Na verdade, todas as experiências de alguém já estão impregnadas em seu corpo. A todo momento estão se atualizando e, por isso, não temos como separar passado, presente e futuro.

¹¹³ Em *A dúvida de Cézanne*, Merleau-Ponty discute a relação entre a vida e a obra de Cézanne. Em alguns momentos, como cita Merleau-Ponty, o pintor parecia ter consciência do que sua vida transpassasse, de alguma forma, em seu processo criativo: “Ao envelhecer, ele 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 do corpo” (SnS, 13, 123). Noutra passagem, no mesmo texto, Merleau-Ponty fala sobre a mútua implicação da vida e da obra: “evitemos imaginar alguma força abstrata que sobreporia seus efeitos aos ‘dados’ da vida, ou que introduziria cortes no desenvolvimento. 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*. Desde seu início, a vida de Cézanne só encontrava equilíbrio apoiando-se na obra ainda futura, era o projeto dela, e a obra nela se anunciava por sinais premonitórios que seria um erro tomar por causas, mas que fazem da obra e da vida uma única aventura” (SnS, 26, 136). Se a esquizoidia aparecia nas obras do pintor, a doença só aparecia “como redução do mundo à totalidade das aparências imobilizadoras e suspensão dos valores expressivos”, isto “porque 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 consequente um dos seus paradoxos – o fenômeno da expressão -, e,

seus vivos. Assim era Cézanne. Outro artista se expressaria de modo diferente.

Não existe mais uma técnica e um modelo exterior, tal como acreditaram seus antecessores, e sim uma percepção do mundo. Cézanne mostrou que, no momento da criação, acontece um “intercâmbio com o mundo”, e que o artista, de alguma forma, sente o apelo das coisas querendo se manifestar. É por este motivo que ele precisa “se abrir” ao mundo; e imbricando-se, habitando-o, interpretando-o, é que traduz o mundo em obra. De onde se segue que, como cita Merleau-Ponty: “a interrogação da pintura visa, em todo caso, essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo” (OE, 30, 21).

Não há um saber que carregamos e que amarra nossas essências, mas este 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 estabelecida *a priori* que comanda as mãos do artista e o faz criar, mas a arte surge quando o artista deixa o inédito acontecer. Em outras palavras, ele cria quando deixa o Ser selvagem “conduzir” o seu corpo. Selvagem, aqui, no sentido de ser algo que está se transformando continuamente, não permitindo “ser domado”. É com esse espírito que os modernos passaram a criar obras que solicitam a retomada do espectador.

III

Se os clássicos acreditavam possuir o “segredo de uma representação suficiente” (S, 78, 78), os modernos, por sua vez, perceberam que a paisagem não possui um aspecto tranquilo e decente, de tal forma que “o olhar desliza com facilidade” sobre a cena “sem asperezas que nada opõe à sua facilidade soberana” (C, 20, 13). O pintor, então, “só conseguiu dominar uma série de visões e delas tirar uma única paisagem eterna porque interrompeu o modo natural de ver” (C, 21, 14). Nesta visão analítica, ele constrói uma representação em que não há a expressão da gênese da paisagem diante de seus olhos. Assim, a experiência perceptiva é suprimida, como se houvesse um

enfim, porque é a mesma coisa, nesse sentido particular, ser Cézanne e ser esquizóide” (SnS, 26-27, 136-137).

observador absoluto que dominasse a cena e a fixasse no plano bidimensional.

Com a pintura moderna “reaprendemos a ver o mundo ao nosso redor do qual nos havíamos desviado” (C, 33, 29) – como fieis herdeiros do cartesianismo –, e também, “redescobrimos em cada coisa um certo estilo de ser que a torna um espelho das condutas humanas”. Em síntese, afirma-nos Merleau-Ponty (C, 33-34, 29-30),

entre nós e as coisas estabelecem-se, não mais puras relações entre um pensamento dominador e um objeto ou um espaço completamente expostos a esse pensamento, mas a relação ambígua de um ser encarnado e limitado com um mundo enigmático que ele entrevê, que ele nem mesmo para de frequentar, mas sempre por meio de perspectivas que lhe escondem tanto quanto lhe revelam, por meio do aspecto humano que qualquer coisa adquire perante o olhar humano.

Esse mundo enigmático e ambíguo do qual discorre Merleau-Ponty – que também é sentido por nós, seres encarnados – é expresso pela pintura moderna ao desejar atingir a própria coisa e não mais um decalque do mundo. Resulta daí, porém, que é a partir dos impressionistas que os artistas começaram a se ocupar mais com o processo criativo do que com a obra acabada. De onde se segue que, para os modernos, “a percepção já estiliza” (S, 87, 84). Segundo Merleau-Ponty (S, 94, 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.

Ora, o pintor sente que uma pintura, bem como o mundo, não está acabada, pois, de alguma forma, a expressão está sempre em andamento, isto é, ela abre um “espaço” que precisará de novas obras.

Nem sempre ele consegue ter a inspiração de expressar aquilo que vê. É por isso que muitos artistas passam longos períodos sem criar sequer uma obra. Em todo caso, ele precisa pôr-se a trabalhar para que a faísca aconteça e o fogo pegue e se alastre. É deste modo que ele pode apreciar o florescer da linha e da cor, dançando ao ritmo delas até amadurecerem e caírem exaustas na tela.

A percepção do pintor lhe permite dar “existência visível o que a visão profana crê invisível” (OE, 27, 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 de sua relação com o mundo. Para Merleau-Ponty (S, 87, 84), a obra moderna não é feita em um “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 (S, 88, 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” (S, 88, 85). Ou seja, ele tenta imprimir aquilo que percebe. Ao encontrar o “motivo”, e com 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” (S, 88, 85) às quais possibilita a expressão. Desse modo, não importa tanto se um quadro seja feio ou belo, “acabado” ou apenas iniciado, mas o que faz com que o pintor se aventure na criação é procurar imprimir na tela o mistério do próprio movimento das coisas que atingem seu olhar. Paraphraseando Malraux (v. 2, p. 101): se perguntássemos a um pintor: Por que pinta dessa maneira? A única resposta que possa considerar 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.

O que faz, por exemplo, um “Vermeer” ter uma linguagem própria, tornando-se, por isso, uma pintura significativa perante a história da arte? Para Merleau-Ponty (S, 98, 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.

“*A vista de Delft*¹¹⁴ instala relações entre partes que ganham identidade fulgurante”, afirma Giannotti (2005, p. 94), “na medida em que essas mesmas relações vibram numa visibilidade que se oculta”. Afinal, Vermmer tem um jeito singular de se expressar, de produzir certo sistema de equivalências, que lhe são próprias, cuja representação transfigura a cidade em que morava num ponto de vista em que imprime as relações que o pintor tem com o mundo. “No momento em que o mundo do pintor se articula, ele se abre para outros mundos pictóricos que se diferenciam e se entrelaçam para formar o mundo da pintura” (GIANNOTTI, 2005, p. 95). De maneira semelhante a outras obras suas, “a vista de Delft exibe a maneira de Vermmer pensar o tijolo, o muro, a torre, o bote, o céu, a água, entrelaçados para apresentarem uma cidade” (GIANNOTTI, 2005, p. 95).

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, Merleau-Ponty diz que 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 por seus contemporâneos. 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.

III

¹¹⁴ Imagem em anexo.

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 expressar o que vê, que tem fraquezas, alegrias, desilusões, paixões e desejos, então, não tem mais porque se considerar os pintores como super-humanos. Frisa o filósofo:

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 (S, 93, 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 – exprime-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. Sobre a relação entre o espectador e a obra, afirma Merleau-Ponty:

Comunicar o objeto a outrem é marcar no papel um símbolo de nossa coexistência com a coisa que se oferece ao olhar do espectador, provocando da parte deste uma operação de retomada. A pintura não entra apenas pelos olhos; o espectador deve também entrar com sua parte; o quadro só indica um movimento. É preciso transpor o quadro e ir em busca de um sentido que não está contido objetivamente nele” (PPE, 517).

O espectador que olha as obras nas paredes dos museus, geralmente, não se atém ao enigma que persegue o pintor em seu trabalho diário. Por isso, é necessário um espectador que atravesse a obra e veja para além dela. E deve chegar-se ao quadro com os mesmos olhos trêmulos e inquietos que tinham os artistas ao pintarem-nos.

Ao analisar a *Psychologie de l'art* de Malraux, numa investigação entre a arte clássica e a arte moderna, Merleau-Ponty aponta para duas historicidades do Museu, a saber: a de morte e a de vida. A primeira esquece da vida e do gesto do pintor no momento da criação. É desta forma que “o Museu mata a veemência da pintura como a Biblioteca, dizia Sartre¹¹⁵, transforma em ‘mensagens’ escritos que antes foram gestos de um homem”,¹¹⁶ (S, 101, 94). O Museu, bem como a Biblioteca e todas as “instituições”, deixam as obras “embalsamadas”, arrancando-as dos contextos culturais em que foram feitas; “obras que nasceram no calor de uma vida” e que “são por ele [Museu] transformadas em prodígios de um outro mundo”, mundo em que a arte é transformada em “história oficial e pomposa” (S, 101, 94). É como se o artista fosse guiado por fatalidades. O que antes era um enigma na vida do pintor¹¹⁷, ou seja, suas preocupações e inquietações, suas angústias e o desejo de fazer alguma coisa com os dados de sua vida, são sedimentados e refletidos “um dia na luz triste do Museu” (S, 100, 94).

¹¹⁵ Aqui Merleau-Ponty aponta para um pensamento semelhante ao de Sartre (1989, p. 24). “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”.

¹¹⁶ “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” (S, 101, 94).

¹¹⁷ “O pintor passa por estados de plenitude e de vazio. Nisso reside todo o segredo da arte. Estou passeando na floresta de Fontainebleau. Tenho uma indigestão do verde. É preciso esvaziar essa sensação num quadro. O verde aí predomina. O pintor pinta para descarregar suas sensações e visões. Os homens apoderam-se de sua pintura para cobrir um pouco sua nudez. Pegam o que podem e como podem. Creio que afinal não pegam nada; simplesmente talharam uma roupa na medida de sua incompreensão. Fazem tudo à sua imagem, desde Deus até o quadro. Eis por que o prego onde se pendura o quadro é a ruína da pintura. Esta tem sempre alguma importância, pelo menos a do homem que a fez. No dia em que é comprada e pendurada na parede, ela assume uma importância totalmente diversa e a pintura está perdida” (PICASSO, 1999, p. 275).

Aos olhos de Merleau-Ponty, as obras de arte perdem seu sentido de expressividade, e inter-relação com o mundo exterior e 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 do 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”¹¹⁸. Ora, o Museu tem, pois, a propriedade de aproximar obras dispersas pelo mundo. Ao contemplarmos, nele, uma obra do passado, em primeiro lugar, a amputamos de sua época: a obra que foi elaborada em um determinado contexto, no qual a problemática da pintura era uma, ao olharmos com olhos de um espectador do século XXI, em que, evidentemente, a interrogação da pintura passa a ser outra. Em segundo lugar, temos uma tendência a divinizar os pintores, transformando-os em “semideuses” e em “super-artistas”. Além disso, comparamo-los, esquecendo que “o pintor é um homem em serviço” e, portanto, não há “super-homens” (S, 93, 89).

O escritor Paul Valéry (2003, p. 29), ao falar da obra e do artista Hilaire-Germain-Edgar Degas, especialista por retratar bailarinas, em seu ensaio *Degas Dança Desenho*, relata uma interessante descoberta: “em minha prefiguração de Degas, nem tudo era fantástico. Como eu poderia ter previsto, o homem era mais complexo do eu esperava.” Ora, Degas contou a Valéry (2003, p. 57) uma pequena anedota, verossímil ou não, que mostra o endeuzamento dos artistas por parte dos espectadores. Segundo o pintor, um dia “Mallarmé leu um soneto para alguns discípulos e estes, em sua admiração, quiseram parafrasear o poema, explicando-o cada um a seu modo” (VALÉRY, 2003, p. 57), como o fazem tantos espectadores diante de uma obra de arte: “uns viam um pôr-do-sol, outros o triunfo da aurora; Mallarmé lhes disse: ‘nada disso... Trata-se da minha cômoda.’”

¹¹⁸ “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. Na França, o mundo da arte ficou desde então dividido em dois campos. A luta de Ingres e Delacroix, entre o 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).

Tanto Valéry quanto Merleau-Ponty querem mostrar que o momento do ato criativo do pintor é muito mais importante que a contemplação da obra “acabada”. Se é que devemos ir ao Museu como o fazem 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 (S, 101, 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, “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” (PM, 102, 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...” (PM, 102, 100).

Em umas de suas cartas endereçadas a Émile Bernard, Cézanne (1999, p. 16) declara a importância dos museus para a criação artística, sem deixar, no entanto, de acentuar um interessante argumento: “O Louvre é um bom livro a ser consultado, mas também não deve ser mais do que um intermediário. O estudo real e prodigioso a ser empreendido é a diversidade do quadro na natureza”. Em tal contexto, ele explica:

O Louvre é o livro em que aprendemos a ler. No entanto, não nos devemos contentar em reter as belas fórmulas de nossos ilustres predecessores. Saiamos delas para estudar a bela natureza, tratemos de libertar delas o nosso espírito, tentemos exprimir-nos segundo nosso temperamento pessoal. O tempo e a reflexão, além disso, pouco a pouco modificam a visão, e finalmente nos vem a compreensão (CÉZANNE, 1999, p. 18).

IV

Cientes da importância dos Museus como instituições, de cujas obras foram cristalizadas para serem apreciadas ou divinizadas, podemos perceber, na esteira de Merleau-Ponty, que a pintura está mais além, ou aquém, dessas cristalizações: afinal, “há em toda expressão uma espontaneidade que não se submete a regras, nem mesmo àquelas que eu gostaria de dar a mim mesmo” (S, 121, 109). Não tendo esse viés expressivo e atual, a pintura transforma-se em “fala falada” ou em

“linguagem falada”. É nesse sentido que podemos afirmar que um quadro se torna um pensamento quando perde seu poder de “nos fornecer emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver, é justamente porque se instala e nos instala num mundo cuja chave não temos”, e de “ensinar-nos a ver e finalmente fazer-nos pensar como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos” (S, 125, 111).

O esforço de Merleau-Ponty concentra-se na tese de que o pensamento é o contrário de uma expressão criadora, uma vez que, por princípio, é analítico, “quebra a transição perceptiva de um momento para outro, de um lugar para outro” (S, 111, 101). Em linhas gerais, pensamento é sinônimo de linguagem falada.

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 [...] (PM, 20, 34-35).

A palavra viva, aquela que não dorme - acordada - que se levanta e segue adiante ganhando o seu dia, é a fala/linguagem falante. É esta que possibilita ver nos quadros modernos um vermelho que arde como fogo, que, ao invés de pousar na pintura, salta para fora da tela e atravessa o corpo do espectador. É nesse sentido que podemos ver a volúpia do vermelho desejado pelos vampiros e grudado na boca das prostitutas. Com isso, quando a palavra dorme, isto é, quando ela não provoca ecos no espectador, então, ela se torna fala/linguagem falada. O pensamento, por sua vez, quando guiado pela reflexão e pela análise, torna-se “petrificado”. Para ser expressivo, deve habitar o berço das coisas, o “entre” visíveis; deve se instalar na passagem do tempo. Na reflexão de Merleau-Ponty, “a passagem do presente a um outro presente, eu não a penso, não sou seu espectador, eu a efetuo, eu já estou no presente que virá” (PhP, 481, 564).

A linguagem pictórica ao se fazer no tempo, marcando traços no espaço e inaugurando mundos, praticamente indecifráveis, abre, pois, o advento para a questão da intersubjetividade. Qual outrem, a pintura

mostra aspectos que nós desconhecíamos de nós mesmos, mostra nosso invisível e nossa passividade a algo que se doa e que se impõe a nós, sem que precisemos, ao menos, perceber a sua ausência. A pintura é um olhar estranho que nos faz visita e nos cobre de adventos¹¹⁹.

Já na *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty (PhP, 418, 488), ao falar da natureza pensante na qual estamos apoiados, mesmo a partir de um corpo-próprio, em que ausência é o avesso da presença, e o silêncio o outro lado da camada sonora, somos levados por “um fluxo da vida inesgotável no qual não [podemos¹²⁰] pensar nem o começo nem o fim”, já que enquanto seres viventes somos nós que pensamos, somos nós que criamos objetos para o mundo cultural. Entretanto, “esta mesma natureza pensante que [nos] abarrota de ser [nos] abre o mundo através de uma perspectiva”, uma angústia de ser ultrapassado, superado, de forma que, se percebermos o “porvir inacessível” é porque não podemos viver a presença de outrem em si mesmo. Nesse sentido, cada um dos outros tem existência para nós “a título de estilo ou de meio de coexistência irrecusável, e [nossa] vida tem uma atmosfera social assim como tem um sabor mortal” (PhP, 418, 489).

“No objeto cultural, [sentimos], sob um véu de anonimato, a presença próxima de outrem” (PhP, 400, 466). Desta forma, Merleau-Ponty nos apresenta a intersubjetividade. A presença de outrem em nossa existência é, de fato, sentida por “um ato violento” (PhP, 415, 485) da vida perceptiva. Afinal, outrem não pede licença para adentrar em nosso mundo, simplesmente aparece. Ao aparecer, mostra-nos que, ao contrário, do que imaginávamos outrora¹²¹ – de sermos apenas sujeitos ativos – somos também arrebatados por uma passividade criadora.

¹¹⁹ “O advento é uma promessa de eventos” (S, 112, 102).

¹²⁰ Adaptamos a citação para a primeira pessoa do plural.

¹²¹ O pensamento racional-moderno nos mostrou que é nosso pensamento quem vê: “para uma filosofia que se instala na visão pura, no sobrevoo do panorama, não pode haver encontro com [outrem]: pois o olhar domina e não pode dominar a não ser coisas, se cai sobre homens, transforma-os em manequins movidos unicamente por molas” (VI, 107, 81).

*“Não temos que escolher entre uma filosofia
que se instala no mundo mesmo
ou em outrem e uma filosofia que se instala “em nós”,
entre uma filosofia que
toma a experiência “de dentro” e
uma filosofia que, se possível for,
a julgue do exterior, por exemplo,
em nome de critérios lógicos:
estas alternativas não se impõem,
pois que talvez o si e o não-si
sejam como o avesso e o direito,
e a nossa experiência é talvez esta reviravolta
que nos instala bem longe de nós e no outro,
no ponto onde,
por uma espécie de quiasma,
tornamo-nos os outros e tornamo-nos mundo.
A filosofia só será ela própria
se recusar as facilidades
de um mundo com entrada única,
tanto como as facilidades de um mundo
com entrada múltiplas,
todas acessíveis ao filósofo.
A filosofia ergue-se como o homem natural
no ponto em que
se passa de si para o mundo e para o outro,
no cruzamento das avenidas”.*

(Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*)



4 ONTOLOGIA E OUTREM: A PASSIVIDADE

“O que se olha é aquilo que não se pode ver”.
(Lacan, seminário XI)

“A experiência da passividade não se explica por uma passividade efetiva”.
(Merleau-Ponty, *A estrutura do comportamento*)

Há, na filosofia de Merleau-Ponty, dois sentidos para designar a questão do outro: o primeiro é o outro como objeto; o segundo é o outro como rastro, que está “sempre à margem do que vejo e ouço, está a meu lado, está a meu lado ou atrás de mim, não está nesse lugar que o meu olhar esmaga e esvazia do todo ‘interior’” (PM, 186, 168). O primeiro ele chama de outro (*autre*) e o segundo de outrem (*autrui*).

Encontramos o emprego de outrem (*autrui*) em diferentes momentos do percurso do filósofo: como no capítulo *Outrem e o mundo humano*, na *Fenomenologia da Percepção* (1945); *A percepção de outrem e o diálogo*¹²², em *A prosa do mundo* (período intermediário¹²³); “*Outrem*”, em uma nota de trabalho de novembro de 1960, de *O visível e o invisível*. Como podemos verificar, Merleau-Ponty continuamente voltava a tratar desse tema.

¹²² Discordamos da tradução estabelecida por Paulo Neves do termo *autre/autrui*. Ele elegeu como título *A percepção do outro e o diálogo*. Sendo que no original está escrito: *La perception d'autrui et le dialogue*, isso é que nos faz discordar e estabelecer como novo título: *A percepção de outrem e o diálogo*. E que, a nosso ver, causa uma mudança significativa na abordagem desse tema.

¹²³ No prefácio de *A prosa do mundo*, Claude Lefort (2002, p.10) fala da provável data de escrita deste projeto inacabado: “É verdade que esses poucos elementos não permitem fixar a data exata na qual o manuscrito foi interrompido. Autorizam-nos, contudo, a pensar que ela não foi posterior ao começo de 1952. Talvez se situe alguns meses antes. Por outro lado, como sabemos, através de uma carta endereçada a sua mulher no verão precedente, que o autor dedicava a maior parte de suas férias ao trabalho em *A prosa do mundo*, é legítimo supor que a interrupção ocorreu no outono de 1951 ou, no mais tardar, no começo do inverno de 1951-1952.”

Nessa nota de trabalho, citada no parágrafo anterior, Merleau-Ponty esclarece que “o que interessa, não é um expediente para resolver o ‘problema de outrem’ – É uma transformação do problema” (VI, 316, 241). Sua proposta é “inteiramente nova”, partindo da subjetividade visível e da visão, do sensível e do sentir: “não existem mais ‘sínteses’”, diz ele, “há um contato com o ser através das modulações, ou relevos” (VI, 316, 241). Sendo um relevo como eu,

Outrem não é tanto uma liberdade vista de *fora* como destino e fatalidade, um sujeito rival de outro sujeito, mas um prisioneiro no circuito que o liga ao mundo, como nós próprios, e assim também no circuito que o liga a nós – E este mundo nos é *comum*, é intermundo – E há transitivismo por generalidade – E mesmo a liberdade tem sua generalidade, é compreendida como generalidade: atividade não mais *o contrário* de passividade (VI, 317, 241).

Nesta passagem, Merleau-Ponty esclarece a noção fundamental de outrem: “é um prisioneiro no circuito que o liga ao mundo”, que o liga a nós, que se dá por generalidade e imbricação (*empiètement*), é um enigma. Outrem é o rastro do outro. Outrem é o que causa esquite. Enquanto outrem é passividade; outro é instituição.

A pintura não foi criada apenas pelo pintor. Ela, por si só, possui uma dimensão passiva. O artista precisa estar aberto a essa dimensão de passividade, como uma espécie de espontaneidade criadora. Isso é necessário para que a obra seja feita. Acontece algo semelhante com o espectador: ao mirar-se diante de uma pintura, entrelaça-se com ela retomando-a, atravessando-a, passando ainda a habitar o mundo da obra numa espécie de percepção terciária, entrelaçando-se, pois, com ela. Por que terciária? Vejamos: se há uma passividade criadora no momento em que o artista se põe a pintar, e se há uma passividade do espectador em relação à obra, então, podemos afirmar que o espectador está em dupla passividade diante da mesma.

Nesse panorama, queremos mostrar a importância do espectador na retomada da obra de arte, tarefa que faz empregando o seu corpo, que é um correlato do mundo, em que o olhar, além de contemplar, pode fornecer substratos para uma criação, até o limite em que é surpreendido por algo que se impõe como alteridade. A pintura, assim, mostrará que o espectador experimenta uma dupla passividade: ao quadro e ao olhar do estranho, que se assemelha aquela vivida pelo próprio pintor, em parte,

passivo à imagens que lhe vem do mundo e da história; mas também passivo a sua própria intimidade que se revela como estilo. Essa dupla passividade tem uma relação com a dupla falta do sujeito do desejo, salientada por Jacques Lacan no *Seminário XI*.

Nosso primeiro ponto consiste investigar a reversibilidade do olhar, especialmente no que tange ao vidente e ao visível. O que acontece quando o vidente se percebe olhado pelo visível? É mergulhando no verso e no reverso do visível que prosseguiremos retomando a leitura que Lacan elabora a partir da obra *O visível e o invisível*, no *seminário XI*, em que, ao interromper o curso sobre os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, pensa acerca do objeto da pulsão escópica. Trata-se aí de pensar a esquizo que acontece entre o olho e o olhar na pintura. Outro ponto a ser abordado, por meio das discussões sobre a reversibilidade e a esquizo, é o papel de outrem no ato criativo

Ademais, trataremos também de elucidar a proposta merleau-pontyana de uma reabilitação ontológica do sensível. Além da reversibilidade que acontece entre o vidente e o visível, Merleau-Ponty reconhece uma promiscuidade entre os sentidos: afinal, o olhar toca, a mão vê, o ouvido sente... Se de fato o olhar “envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis” (VI, 173, 130) então podemos afirmar que há uma “pré-posses do visível”, de modo que o espectador experimenta como uma passividade que perpassa primeiramente à percepção do artista. Por fim, investigaremos as criações do artista e do espectador, mais além de cada imagem até o limite daquilo que se doa, não como imagem, mas como processão (*précession*) de um estranho como outrem.

4.1 Reversibilidade do olhar

I

“Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos” (VI, 17, 15). É assim que Merleau-Ponty inicia o primeiro capítulo de seu livro, inacabado, *O visível e o invisível*. Parece ser uma fórmula simples, básica, e que traria a ideia de como o mundo funciona aos olhos do vidente. Penetraríamos, contudo, “num labirinto de dificuldades e contradições” (VI, 17, 15) se fôssemos questionar “as coisas”, “o ver” e “o mundo”. Neste caso, parece haver algo mais complexo e profundo que o simples fato de vermos, sejam as coisas, seja o mundo. No segundo parágrafo, ele afirma que “[a]o mesmo tempo é verdade que o

mundo é *o que vemos* e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo” (VI, 18, 16). Mais do que aprender a ver o mundo, precisamos reaprender a vê-lo¹²⁴. Isto implica em olhar o mundo como que pela primeira vez, como se estivéssemos nascendo a todo instante. Ademais, parece que somos apenas agentes ativos no fato de olhar, mas “[s]ão as próprias coisas, do fundo do seu silêncio, que deseja conduzir à expressão” (VI, 18, 16). Com isso, Merleau-Ponty nos insere a dinâmica do olhar: mais do que uma visão unilateral, ocorre nesse ato, algo muito mais significativo: percebemos que ao olhar para algo, este algo também nos olha. Reconhecemos, então, que há uma reversibilidade da visão. Ora, se “é acima da própria percepção que precisamos procurar a garantia e o sentido de sua função ontológica” (VI, 20, 18), então, cremos ser necessário investigarmos a questão da reversibilidade do olhar e os desdobramentos advindos dela.

Ao mover meu corpo, sinto que há uma reorganização das coisas e do mundo ao meu redor. Movo meu olhar em relação a um objeto que está a uma distância relativamente pequena de mim para um outro que está distante, e presencio, assim, uma modificação da paisagem do meu entorno: “meus movimentos e os de meus olhos fazem vibrar o mundo [...] sem abalar-lhe a solidez fundamental” (VI, 22, 19). Isto acontece porque “[o] mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser” (OE, 17, 16).

Ao falar que há um narcisismo fundamental em toda visão, Merleau-Ponty afirma que o vidente também sofre, “por parte das coisas, a visão por ele exercida sobre elas; daí, como disseram muitos pintores, o sentir-se olhado pelas coisas, daí, minha atividade ser identicamente passividade [...]” (VI, 181, 135). De fato, todo objeto que olhamos lança sobre nós um olhar, interroga-nos, nos faz sentir que não somos os únicos agentes da ação. Assim, ao mesmo tempo em que agimos sofremos também a ação inversa. Então, correlativamente, entre olhar e ser visto, a visibilidade se dá entre um vidente e um visível. A visão não é a ação unilateral do olho para o objeto, aquilo que acontece de dentro para fora, do interior do vidente para o exterior do mundo visível, mas também ocorre pela conjuntura de “ser visto por ele, existir nele, emigrar para ele, ser seduzido, capturado, alienado pelo fantasma de sorte que vidente e visível” – bem como o espectador e a obra, ou o pintor e as coisas – “se mutuam reciprocamente, e não mais se saiba quem vê e quem é visto” (VI, 181, 135).

¹²⁴ Este tema central já aparece na *Fenomenologia da Percepção*.

Isso acontece porque somos carne, porque o mundo inteiro é carne. “Se pudermos mostrar que a carne é uma noção última”, explicamos Merleau-Ponty, “que não é a união ou composição de duas substâncias”, não é matéria, não é espírito, “mas pensável de *per si*, se há uma relação do visível consigo mesmo que me atravessa e me transforma em vidente, este círculo que não faço mas que me faz, este enrolamento do visível no visível”, que me leva a pensar que sou um agente entre tantos outros parecidos, “pode atravessar e animar tanto os outros corpos como o meu” (VI, 183, 136-137).

Meu corpo e o mundo visível são projetos dessa mesma carne que não são “corpúsculos de ser que se adicionariam ou se continuariam para formarem os seres” (VI, 181, 135). Ademais, “a carne (a do mundo¹²⁵ e a minha) não é contingência, caos, mas textura que regressa a si e convém a si mesma” (VI, 190, 142). Se pude compreender como nasce em mim a abertura, a reversibilidade entre o visível e o invisível, “como o visível que está acolá é simultaneamente minha paisagem”, então, “com mais razão posso compreender que alhures ele também se fecha sobre si mesmo, e que haja outras paisagens além da minha” (VI, 183, 137). Noutra passagem, Merleau-Ponty (VI, 191, 142-143) aprofunda a questão da carnalidade:

O que chamamos carne, essa massa interiormente trabalhada, não tem, portanto, nome em filosofia alguma. Meio formador do objeto e do sujeito, não é um átomo de ser, o em si duro que reside num lugar e num momento únicos: pode-se perfeitamente dizer do meu corpo que ele não está *alhures*, mas não dizer que ele esteja aqui e agora, no sentido dos objetos; no entanto, minha visão não os sobrevoa, ela não é o ser que é todo saber, pois tem a sua inércia e seus vínculos, dela.

Em sua descrição sobre a questão da carnalidade, prossegue Merleau-Ponty (VI, 191, 143): “é preciso pensar a carne, não a partir das substâncias, corpo e espírito, pois seria então a união dos contraditórios, mas, dizíamos, como elemento, emblema concreto de uma maneira de

¹²⁵ “A carne do mundo não é explicada pela carne do corpo, ou esta pela negatividade ou pelo si que a habita – os três fenômenos são simultâneos” (VI, 298, 227). Contudo, “é através da carne do mundo que se pode, enfim, compreender o próprio corpo” (VI, 299, 227).

ser geral”. A carne é o Ser de indivisão, não pensado como algo maciço, sólido e fechado, mas um Ser de porosidade, esburacado, que contém o dentro e o fora, o direito e o avesso, zonas claras e opacas¹²⁶...

Minha carne e a do mundo comportam, portanto, zonas claras, focos de luzes em torno dos quais giram suas zonas opacas; a visibilidade primeira, a dos *quale* e das coisas não subsiste sem uma visibilidade segunda, a das linhas de força e das dimensões, a carne maciça sem uma carne sutil, o corpo momentâneo, sem um corpo glorioso. (VI, 192, 144)

A noção essencial para a filosofia que Merleau-Ponty (VI, 307, 234) pretende fazer é a de carne como “sensível no duplo sentido daquilo que sentimos e daquilo que sente”. A minha própria carne, por sua vez, “é um dos sensíveis no qual se faz uma inscrição de todos os outros, sensível pivô do qual participam todos os demais, sensível-chave, sensível dimensional” (VI, 308, 234). A minha carne, ou o meu corpo, “é, no mais alto grau, aquilo que qualquer coisa é: um *isto dimensional*” (VI, 308, 234). Um “isto¹²⁷” que não se consegue definir ou mensurar de fato, cujo entrelaçamento com a carne do mundo e com a carne de outrem acontece por generalidade e mútua imbricação (*empiètement*). Ademais, “meu corpo não é somente um percebido entre os percebidos, mede-os a todos, *Nullpunkt* [ponto nulo] de todas as dimensões do mundo” (VI, 297, 225).

II

De acordo com Merleau-Ponty (OE, 64, 35), quando estou em um avião e vejo o e clarão que se forma entre as árvores próximas, e as

¹²⁶ Escreve Manoel de Barros (2013, p. 278): “Há frases que se iluminam pelo opaco”.

¹²⁷ Em *Água viva*, Clarice Lispector (1998, p. 74) escreve que “vou te dizer uma coisa: não sei pintar nem melhor nem pior do que faço. Eu pinto um ‘isto’. E escrevo um ‘isto’”. Em outro trecho afirma: “o que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua” (LISPECTOR, 1998, p. 95). O “isto” é utilizado pela autora para designar algo que não pode ser dito plenamente, mas que se insinua no próprio movimento criativo. De alguma forma, tanto o autor quanto o leitor percebem a existência deste algo que escapa à objetivação.

distantes, ou quando observo a escamoteação das coisas umas pelas outras, que a técnica da perspectiva define, considera ele: “essas duas vistas são muito explícitas e não [me] suscitam questão alguma” (OE, 64, 35). O enigma da visão está na ligação entres suas partes. Ao ver diferentes coisas disputarem meu olhar, como se todas elas fossem apenas figuras e não fundo – porque todas aparecem ao mesmo tempo – vejo algo entre elas que não sei direito o que é, e que esta Gestalt, entrementes, apresenta-se ainda em formação, de forma selvagem, bruta, como um todo indivisível, e que ainda não fora refletida. Eu sentiria, no entanto, dificuldades de dizer onde exatamente cada parte se localiza. Para representar essa rivalidade na tela, o pintor tem que imprimir uma cena de tal maneira que estivesse passeando por entre os objetos pintados¹²⁸.

A noção de reversibilidade está naquilo que Merleau-Ponty aponta como enigma, aquilo que liga diferentes partes de um mesmo mundo, fazem parte da mesma carne, e que ainda não foi cristalizado pela cultura. Sabemos que há algo entre as diversas coisas, contudo, não temos como objetivar o mundo percebido em seu momento de formação: só fazemos isso *a posteriori*. De toda sorte, a reversibilidade acontece porque há no próprio visível uma profundidade que permite ver o invisível. Este emblema nos é familiar e temos dificuldades em descrevê-lo, tal qual Agostinho ao falar do tempo¹²⁹. Para entendermos melhor o tema em questão, a nota de trabalho de *O invisível e o invisível* (VI, 311-312, 237) esclarece:

Reversibilidade: o dedo da luva que se põe do avesso – Não há necessidade de um espectador

¹²⁸ Ao falar do seu processo criativo e do observador, o pintor Francis Bacon enuncia: “gostaria que meus quadros dessem a impressão de que um ser humano passou entre eles, como uma lesma, deixando um rastro da presença humana e um traço dos acontecimentos passados, tal como a lesma deixa seu sulco. Creio que todo o processo desse tipo de forma elíptica depende da execução do detalhe e de como as formas são refeitas ou colocadas levemente fora de foco para introduzir os traços da memória”. (BACON, 1999, p. 633). Em certo sentido, Bacon já aponta para a importância do espectador na retomada da obra de arte.

¹²⁹ Isso nos faz lembrar da inquietação de Agostinho em relação ao tempo, comentada, aliás, por Merleau-Ponty no início do primeiro capítulo de *O visível e o invisível* (VI, 17, 15): “Agostinho dizia do tempo, que este é perfeitamente familiar a cada um, mas que nenhum de nós é capaz de explicar aos outros.”

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 –

Prossegue Merleau-Ponty (VI, 312, 237):

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.

O Para Si e o Para Outrem não existem como entidades autônomas, pois eles são o verso e o reverso um do outro. O que há é aquilo que margeia, que bordeia o Ser, como uma estrutura que nunca se mostra frontalmente. Porém, o que conseguimos, de fato, é vislumbrar algo em formação, meio escondido, que se oferece ao olhar por dentro: de tal forma que o espectador passa, assim, a ter uma experiência do Ser Bruto e do Espírito Selvagem. Vale ressaltar que não é uma experiência que um espectador absoluto teria -plena e absoluta do Ser -, mas um desdobrar de fenômenos visíveis que traz consigo outros visíveis latentes (invisíveis). É na fronteira entre o visível e o invisível que o olhar percebe que há algo ali que ele não consegue compreender completamente, mas sabe, de alguma forma, que um todo indivisível se insinua, cuja clareza ainda não está escancarada. O que vale salientar é que Merleau-Ponty concebe o Ser de indivisão como sendo uma espécie de “pré-conhecimento, um pré-sentido, um saber silencioso” (VI, 230, 173), uma espécie de “grandeza antes da medida”, que o mundo humano ainda não cristalizou. Aquilo que se apresenta como Ser de indivisão tem, na terminologia merleau-pontyana, o correlato de carne, Ser Vertical, Ser Bruto. O essencial, para Merleau-Ponty (VI, 254, 192) é descrever a carne como “o Ser vertical ou selvagem como este ambiente pré-espiritual sem o qual nada é pensável, nem mesmo o espírito, e pelo qual nos interpenetramos uns nos outros, e nós próprios em nós para possuímos o *nosso* tempo”. Desta forma, por que somos feitos do mesmo tecido, do mesmo estofa, é que podemos dizer que somos seres intersubjetivos. Ou seja, não há uma ação nossa que não afete o mundo de outrem. Ele e nós habitamos um mesmo mundo e sofremos as mútuas

interferências, quer de pontos parecidos e harmoniosos, quer de situações estranhas e obscuras. Há, assim, algo em outrem que não conseguimos alcançar: outrem está mais além do que aquilo que projetamos sobre ele.

É no interior do próprio visível que a expressão se mostra bruta e não lapidada. É criativa no sentido de ir fazendo-se quase por conta própria: exigindo, entretanto, o trabalho do pintor. Não é, entretanto, um atividade centrada apenas nas intenções dele próprio, mas é mergulhando¹³⁰ no invisível do visível que ele ressurgente, liberta-se, renasce, como se tudo o que tivesse dito antes tivesse que ser dito de outra forma. Ora, não vemos relatos de escritores e artistas que sentiam que a arte tomava um curso meio autônomo¹³¹ após iniciarem seus trabalhos?

O escritor brasileiro, João Cabral de Melo Neto (2007, p. 704), por exemplo, discorre sobre a inspiração e o trabalho criativo:

[...] o ato de escrever o poema, que neles se limita quase ao ato de registrar a voz que os surpreende, é um ato mínimo, rápido, em que o poeta se apaga para melhor ouvir a voz descida, se faz passivo para que, na captura, não se derrame de todo esse pássaro fluido.

O poeta Mário Quintana (2007, p. 735), por sua vez, falou sobre a obra de Balzac:

Balzac inicia as histórias de um jeito que já no seu tempo devia ser sovadíssimo e, lá pelas tantas, dava-lhe de fazer umas digressões que ninguém

¹³⁰ “Ao mergulhar no mundo percebido, longe de termos estreitado nosso horizonte e de nos termos limitado ao pedregulho ou à água, encontramos os meios de contemplar as obras de arte da palavra e da cultura em sua autonomia e em sua riqueza originais” (C, 61, 65-6).

¹³¹ “Alto lá, meu livrinho! Devagar! Calma agora! Chegamos ao fim da jornada, e você ainda quer galopar adiante, sem controle, transpor a página derradeira, como se o seu serviço já não estivesse feito” (MARCIAL apud GIANNETTI, 2008, p. 358). Em sua obra *Epigrammaton*, século I d.C., Marcus Valério Marcial já apontava para autonomia do texto ao ser escrito. Paulo Leminski, em um poema chamado *Desencontrários*, escreve sobre a “autonomia” da escrita: “Mandei a palavra rimar./ ela não me obedeceu./ Falou em mar, em céu, em rosa,/ em grego, em silêncio, em prosa./ Parecia fora de si./ a sílaba silenciosa” (WEINTRAUB, 2006, P. 35).

conseguiu acompanhar até o fim, exatamente por serem infundáveis. Bastava, porém, que o autor cedesse o papel a seus protagonistas e logo surgia diante de nossos olhos... um romance? Não. Mas o próprio mundo dos homens, fremente e palpitando a vida até hoje.

De fato, o artista precisa estar “em trabalho” para que a criação vá acontecendo, para que o fogo se acenda - a inspiração surja – e o procedimento pegue fogo, tornando possível a criação de um novo visível. No último tópico deste capítulo voltaremos a tratar a questão da passividade na criação. Por ora, é importante ressaltar que o artista aprende com a própria arte. De alguma forma, ele se impressiona com o resultado obtido após emergir do subsolo em que estava ao se aventurar na elaboração da obra. Afinal, ela torna-se maior que as intenções prévias dele mesmo.

E se o escritor pretende produzir obras que sejam experiências que desencadearão nas consciências dos leitores a profundidade do mundo da vida, que possam fazê-los adentrar em outros lugares que ainda não eram seus, então, a sua escrita deve mostrar um impensável. Entende-se por impensado aquilo que ainda não foi pensado pelo escritor. É assim que ele mostra, entre um signo e outro, o silêncio, o intervalo entre as palavras, que agarra o leitor, entrelaça-se com este, envolvendo-o num mundo novo e original. De forma semelhante se dá o processo criativo do pintor, do músico, do escultor, do dançarino... O pintor, por exemplo, ao buscar a expressão pela gênese da natureza - pela raiz do mundo - tenta dar conta do Ser Bruto e do Espírito Selvagem, que se oferece confusamente ao seu olhar. Por isso, Cézanne dizia “atacar” por todos os lados a tela: sua pintura ia se fazendo em todos os pontos da tela, de tal modo que não lhe aparecia bem definido o que fosse figura e o que fosse fundo. Sobre isso, escreve Chauí (2002, p. 154):

Ser Bruto e Espírito Selvagem estão entrelaçados, abraçados e enlaçados: o invisível permite o trabalho de criação do visível, o indizível, o do dizível, o impensável, o do pensável. Merleau-Ponty fala numa visão, numa fala e num pensar instituintes que empregam o instituído – a cultura – para fazer surgir o jamais visto, jamais dito, jamais pensado – a obra. O Ser Bruto era o que Cézanne desejava pintar quando dizia dirigir-se “à

fonte impalpável da sensação” porque “a Natureza está no interior”. “Fonte impalpável”, o Ser Bruto é o originário, não como algo que se desejaria repetir ou ao qual se desejaria regressar, mas a origem como o aqui e agora que sustenta, pelo avesso, toda forma de expressão.

Junto ao Ser Bruto e Espírito Selvagem, bem como na aventura do artista ao pintar sua obra, é que percebemos a reversibilidade. Fato que aparece não só entre o vidente e o visível, mas também entre a mão que toca e a tocante, ou entre o verso e o reverso do olhar que esposa as coisas visíveis e tangíveis. A reversibilidade da visão, por exemplo é observada em *A ronda noturna*¹³², de Rembrandt. Vemos nesta obra o avesso da mão do capitão a partir de sua sombra. Só a vemos porque somos espectadores de um mesmo mundo visível que possui espessura. Em todo caso, o espectador, mesmo vindo de um lado – o exterior -, percebe também o outro lado – o dentro -. Ver apenas do exterior é apreender apenas um perfil do objeto. Ele deve olhar, todavia, como que se estivesse também do lado de dentro. Mais do que isso, deve habitar a dobra entre o visível e o invisível, ou o “entre”¹³³, o dentro e o fora¹³⁴. É nessa dobra que podemos perceber a fissão¹³⁵ e a segregação do Ser.

¹³² Imagem em anexo.

¹³³ “Não há que escolher *entre* o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber, a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o *entre*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

¹³⁴ Para ajudar a iluminar essa questão, trazemos um poema de Paulo Leminski (apud SOUZA, 2006, p. 58) *Ler pelo não*: “Ler pelo não, quem dera! / Em cada ausência, sentir o cheiro forte / do corpo que se foi, / a coisa que se espera. / Ler pelo não, além da letra, / ver em cada rima vera, a prima pedra, / onde a forma perdida / procura seus etceteras. / Desler, tresler, contraler, / enlear-se nos ritmos da matéria, / no fora, ver o dentro e, no dentro, o fora, / navegar em direção às Índias / e descobrir a América”.

¹³⁵ “A visão [...] é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do Ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim” (OE, 81, 42). Sobre isso escreve Chauí (2002, p. 162-3): “Ao fazer falar a experiência como *fissão no Ser*, Merleau-Ponty leva-nos de volta ao recinto da encarnação, abandonando aquela maneira desenvolta com a qual a filosofia julgava poder explica-la, perdendo-a. Doravante, não se trata, em primeiro lugar, de explicar a experiência, mas de decifrá-la nela mesma, e não se trata, em segundo lugar, de separar-se dela para compreendê-la. Somos levados ao

Sobre a visão e o tangível, assuntos que serão aprofundarmos esse assunto no último tópico deste capítulo, podemos, aqui, citar a passagem de Schilder no espelho¹³⁶, mostrada por Merleau-Ponty (OE, 33, 22-23) em *O olho e o espírito*: “Schilder observa que, ao fumar cachimbo diante do espelho, sinto a superfície lisa e ardente da madeira não só onde estão meus dedos, mas também naqueles dedos gloriosos, naqueles dedos apenas visíveis que estão no fundo do espelho”.

Somente posso sentir a imbricação (*empiètement*) e a reversibilidade da visão e do visível, com o tangível, porque não há muita diferença entre o que vejo, o que é visto e o que sinto. Se posso sentir a textura na visão do espelho é devido ao fato de que “o fantasma do espelho puxa para fora minha carne, e ao mesmo tempo todo o invisível de meu corpo pode investir os outros corpos que vejo” (OE, 33, 23). Se consigo experimentar este fenômeno do espelho é porque esta ambiguidade também me permite considerar que há um ponto onde acontece a reversibilidade do visível e o invisível. Para melhor entendermos este fato, voltemos nossa atenção para a análise da luva que Merleau-Ponty faz – e que citamos anteriormente –, do dentro e do fora, do avesso e do direito. Mais especificamente, afirma Merleau-Ponty (VI, 311-312, 237):

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 veem *coisas* – O único ‘local’ onde o negativo pode existir verdadeiramente, é a

recinto da experiência pelas artes, cujo trabalho é a iniciação que nos ensina a decifrar a *fissão no Ser*. [...] como divisão no interior da indivisão: a experiência se efetua como aquele momento no qual um visível (o corpo do pintor) se faz vidente sem sair da visibilidade [...]”. Enfim, *fissão* é a experiência que não separa.

¹³⁶ Sobre o fenômeno da duplicação do visível através do espelho – ou pela visão indireta das coisas –, muitos pintores o abordaram em diversas obras clássicas. Basta ver o *Casal Adorfini*, de Van Eyck, ou o espelho enigmático da obra *As meninas*, de Velásquez. No primeiro exemplo, a pintura mostra bem que a imagem que o espelho reflete é realmente a do casal sendo pintada. Já nos segundo caso, não temos como verificar, ao certo, se o casal que está aparecendo no retângulo retratado no meio da obra é um espelho refletindo o que está sendo pintado, ou se se trata apenas um quadro pendurado na parede. Velásquez torna esse detalhe ambíguo ao nosso olhar, dividindo a opinião dos comentadores da obra.

dobra, a aplicação um ao outro do interior e do exterior, o ponto de virada –

O nada¹³⁷ aparece como o outro lado do Ser, como o negativo, a outra face do positivo, que, por uma espécie de quiasma, permite ligar ambas as partes; mas, um ligar que contém buracos, lacunas, brechas, cavidades, vazios. O quiasma eu-mundo e eu-outrem, em analogia, é “realizado pelo desdobramento do meu corpo em fora e dentro, – e o desdobramento das coisas (seu fora e seu dentro)” (VI, 312, 237). Ademais, “são estes 2 desdobramentos que possibilitam: a inserção do mundo entre as duas faces de cada coisa e o mundo” (VI, 312, 237). Não estamos nos reportando a um antropocentrismo, mas ao estudar os dois lados da luva – o dentro e o fora, devemos encontrar a “estrutura do ser” (VI, 312, 237). Merleau-Ponty não vê o Ser como positivo e o nada como negativo – como fez Sartre –, mas ambos são como os dois lados de uma mesma moeda: pertencem, portanto, a mesma estrutura do Ser.

III

O quiasma me projeta para um conhecimento para além de mim, como puro agente, e do outro, como sendo exterior a mim, bem como me permite perceber o ser e o nada como fazendo parte de uma única estrutura. Fornece-me, também, a ideia de que pertencemos a um mesmo mundo: que não é objetivo ou que haja apenas rivalidade de mim com outrem, mas algo como um “co-funcionamento”, de forma a percebermos que “funcionamos como um único corpo” (VI, 264, 200).

Merleau-Ponty (VI, 264, 200) mostra que

o quiasma não é somente troca eu-[outrem] (as mensagens que recebe, é a mim que chegam, as mensagens que recebo é a ele que chegam), é também troca de mim e do mundo, do corpo fenomenal e do corpo “objetivo”, do que percebe e do percebido: o que começa com uma coisa termina com consciência da coisa, o que começa com “estado de consciência” termina como coisa.

¹³⁷ “Sobre o nada eu tenho profundidades” – escreve Manoel de Barros (2015, p. 125).

A reversibilidade é a “animação interna” do visível, é o lugar onde podemos vivenciar a expressão no momento em que se faz gesto. Com ela percebemos que a pintura também está no corpo do pintor e do espectador, como se eles estivessem infiltrados na obra, bem como a obra neles. “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).

Lendo um texto, pintando, observando a natureza ou um quadro, a experiência da expressão se dá de maneira semelhante. Nesse processo expressivo, há uma passividade como um rastro que não pode ser alcançado, mas que possibilita a criação. Comenta Shepherdson (2006, p. 121):

[...] na experiência do olhar, minha percepção é revelada em uma passividade fundamental – não uma passividade entendida como o familiar oposto de “atividade”, mantendo um dualismo simétrico e binário, mas outra, mais fundamental, uma passividade mais primordial, na base das quais ambas são possíveis: passividade e atividade.

O que aprendemos com Shepherdson, na esteira de Lacan e Merleau-Ponty, é que a passividade, além de estar presente no procedimento criativo do artista, também aparece no olhar do espectador. Esta passividade fundamental atravessa toda e qualquer experiência humana, quer estejamos conscientes dela ou não. Afinal, somos passivos ao que dizemos, ao que vemos e ao que fazemos. Desta forma, não há um pensamento anterior que comanda a ação. “Nos atrás do pensamento está a verdade que é a do mundo”, afirma Clarice Lispector (1998, p. 85). Não há uma verdade lógica e linear, mas algo bruto e selvagem que está presente na atividade artística. Não sendo lógica e linear, a percepção que o artista experimenta na natureza torna-se, portanto, praticamente impossível dizê-la ou pintá-la objetivamente. Tampouco é da ordem do pensamento operativo. É de outro mote. Sua tarefa, por isso, não pode ser feita de maneira direta, mas indiretamente. É falando, pintando ou escrevendo o mundo em seu movimento originário, como se tivesse compondo um mosaico de palavras ou de cores, que transforma o percebido em uma obra. Obviamente que as dificuldades são imensas e inúmeras, pois não são apenas as palavras e os aspectos picturais que devem aparecer, mas todos as nuances que se

observa na natureza. Tarefa, diríamos, impossível, pois há algo que sempre escapa à percepção, ficando à margem daquilo que vemos ou sentimos. Percebemos, contudo, de alguma forma, que no percebido há muito mais coisas do que conseguimos captar.

É nesse ínterim entre aquilo que se mostra e que se ausenta, que aparece o quiasma, o verso e o reverso do olhar. “O quiasma, a reversibilidade”, nos diz Merleau-Ponty (VI, 312, 238), “é a ideia de que toda percepção é forrada por uma contrapercepção [...] é ato de duas faces, não mais se sabe quem fala e quem escuta”. Não apenas isso, a reversibilidade está presente como algo que circula em torno de seu próprio eixo: “circularidade falar-escutar, ver-se visto, perceber-se percebido, (é ela que faz com que nos pareça que a percepção se realiza nas próprias coisas) – Atividade= passividade” (VI, 312, 238). Aqui, Merleau-Ponty relaciona a atividade como o outro lado, o avesso da passividade. Méناسé, afirma também que

Se a passividade habita o movimento do pensamento, como o mundo habita o corpo, torna-se compreensível que a verdade de adequação, a verdade congruente com o definitivo, seja destituída para ser substituída por uma verdade emergente marcada pela modalidade da reversibilidade (MÉNASÉ, 2008, p. 237).

Somente podemos afirmar que a passividade está presente no movimento do pensamento se considerarmos este na fala, na operação de expressão, quando ele vai se formando como se não tivesse um norte pré-definido, de forma bruta e selvagem. Então ele faz-se nas coisas e é feito por elas, no momento presente, como um todo que se inscreve no mundo. Já a palavra escrita, se ela for refletida e analisada, ao contrário, torna-se instituição, é linguagem falada. A linguagem falante, criativa, se dá de maneira espontânea, como nas poesias de Michaux, Drummond ou nas de Manoel de Barros¹³⁸, por exemplo, cuja significação está para

¹³⁸ O poeta Manoel de Barros (2013, p. 276-277), em *Uma didática da invenção*, destaca esta maneira de escrever criativa: “No descomeço era o verbo./ Só depois é que veio o delírio do verbo./ O delírio do verbo estava no começo, lá onde/ a criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*/ A criança não sabe que o verbo escutar não funciona/ para cor, mas para som./ Então se a criança muda a função de um verbo, ele/ delira./ E pois./ Em poesia que é a voz de poeta, que é a voz de fazer/ nascimentos -/ O verbo tem que pegar delírio”.

além da própria palavra em sentido apofântico. A poesia elaborada por eles, e tantos outros, remetem-nos a um mundo inédito e estranho, inaugura a própria linguagem e inicia o leitor num outro lugar, fazendo vibrar seu lado de dentro. Parafraseando Merleau-Ponty (VI, 273, 207): “as palavras [do poeta] fazem-me falar e pensar porque criam em mim outro diferente de mim, um afastamento em relação a...”.

Há também as escritas em prosa, onde percebemos semelhante elaboração de um inédito, cuja criação verificamos, também espontaneidade e passividade. Ao lermos alguns textos de Clarice Lispector, havemos de verificar essa nossa afirmação. Em uma nota introdutória ao livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*¹³⁹, a autora diz: “este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu” (LISPECTOR, 1999, p. 9).

No conto *O ovo e a galinha*, Clarice Lispector (1977, p. 81) fala da experiência da reversibilidade do olhar: “de manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo. Olho o ovo com um só olhar”. Além desse olhar que se dirige ao ovo, este também lança o olhar sobre o vidente: “o ovo me vê. O ovo me idealiza? O ovo me medita? Não, o ovo apenas me vê” (LISPECTOR, 1977, p. 81), considera a autora. Nesse trecho do texto, a autora chama a atenção para um olhar não analítico, mas que também, de alguma forma, mostra que somos olhados pelas coisas.

De maneira semelhante ao escritor, o pintor nos apresenta o todo indivisível, mostrando que a minha carne é similar à carne das coisas. “O grânulo da cor, o não-se-quê que anima o contorno” (VI, 256, 193) da pintura de Cézanne, por exemplo, para Merleau-Ponty, é a própria carne. Esta carnalidade também pode ser verificada na ciência, “como nas experiências de Michotte¹⁴⁰,” (VI, 256, 193) em que ele faz o retângulo rastejar.

¹³⁹ Não é assombroso o fato de Clarice Lispector (1999, p. 11) iniciar um livro com uma vírgula, como se a narrativa já estivesse em curso? Parecendo dar prosseguimento em uma história, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* se inicia com “, estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço, embora só viesse para deixar almoço e jantar prontos, [...]”. Outro aspecto importante é que o livro termina com dois pontos, como se história não terminasse ali, tal como o mundo que é inesgotável...

¹⁴⁰ Sobre o interesse de Merleau-Ponty por Albert Michotte, recomendamos o artigo *Visão de causalidade: Merleau-Ponty em Michotte*, de Lester Embree. Em um dos trechos de seu artigo, Embree (2007, p. 223) escreve: “É uma das

IV

“O pintor vive na fascinação” (OE, 31, 22) em exprimir a sua relação com o mundo. Isso acontece porque o pintor se enlaça com as coisas, porque “suas ações mais próprias – os gestos, os traços de que só ele é capaz, e que serão revelação para os outros, porque não têm as mesmas carências que ele – parecem-lhe emanar das coisas mesmas, como o desenho das constelações” (OE, 31, 22). Parece que ele detém um saber e um imaginário e que os colocará na obra. O pensamento operatório – cristalizado - considera que sua criação seja uma comunicação de si com os dados do seu mundo vivido e pensado. Sabemos, contudo, pelo testemunho de vários pintores, que acontece algo de estranho e enigmático na elaboração da obra. O pintor, no entanto, é aquele que percebe que o mundo quer ser expresso. Sobre isso, afirma Merleau-Ponty:

Entre ele e o visível, os papéis inevitavelmente se invertem. Por isso tantos pintores disseram que as coisas os olham, e disse André Marchand na esteira de Klee: “Numa floresta, várias vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias, senti que eram as árvores que me olhavam, que me falavam [...] Eu estava ali, escutando [...] Penso que o pintor deve ser traspassado pelo universo e não querer traspassá-lo [...] espero estar

virtudes exemplares de Merleau-Ponty ter procurado aprender com cientistas experimentais, principalmente dos psicólogos da tendência gestaltista. Esse exemplo foi seguido, mais tarde, por colegas com respeito à Ciência Cognitiva, mas algum deles poderia desejar por mais consideração fenomenológica há algum tempo, como David Katz em relação à cor e ao tato, por exemplo. E, apenas a respeito de Michotte, existem títulos promissores após *La perception de la causalité* como *La perception de la fonction outil* (1951), *Perception et causation* (1955), e *Réflexions sur le rôle de langage dans l'analysis des organizations perceptives* (1959) que poderiam ter sido levados em consideração. Mas Merleau-Ponty parece se referir claramente apenas a *La perception de la causalité* e faz muito bem em *Structure et conflits de la conscience infantile*, mas se refere novamente mais significativamente em *A Natureza* e em *O Visível e o Invisível*.” [EMBREE, Lester. Visão de causalidade: Merleau-Ponty em Michotte. Rev. abordagem gestalt. [online]. 2007, vol.13, n.2, p. 222-227].

interiormente submerso, sepultado. Pinto talvez para surgir” (OE, 31, 22).

Assim, Merleau-Ponty nos mostra a reversibilidade do olhar experienciada pelo artista em seu processo criativo. Também conseguimos perceber, em muitos momentos da nossa experiência cotidiana, que os objetos nos comunicam. Alguns parecem estar cansados, outros riem de nossas ações, outros, ainda, querem dançar ao sabor do movimento do vento. Um detalhe importante na citação merleau-pontyana é a afirmação “pinto talvez para surgir”. Não basta apenas perceber o verso e o reverso do visível: há que se entrelaçar com ele de tal forma que haja necessidade da criação da obra para que se experiencie a liberdade.

Cumpramos compreender que na ação perceptiva há uma espécie de reação-percepção da natureza. Os poetas sentiam isso acontecer e por diversas vezes expressaram-na em versos. Em um dos belos poemas de literatura brasileira, Mário Quintana (1997, p. 107) escreveu:

*Não sei
o que querem de mim essas árvores
essas velhas esquinas
para ficarem tão minhas só de as olhar um momento.*

Manoel de Barros também descreve esta mútua imbricação entre o homem e a natureza, cuja abertura se dá de maneira a ter uma melhor compreensão do mundo perceptivo. Escreve o poeta (BARROS, 2013, p 266):

*Quando menino encompridava rios.
Andava devagar e escuro – meio formado em
silêncio.
Queria ver a voz em que uma pedra fale.
Paisagens vadiavam no seu olho.
Seus cantos eram cheios de nascentes.
Pregava-se nas coisas quanto aromas.*

“O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”, escreveu Georges Didi-Huberman (1998, p. 29). Não apenas isso, “inelutável porém a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”. O ato de ver, então, para Didi-Huberman (1998, p. 29), é um paradoxo que “só se manifesta ao abrir-se em dois”. Podemos experienciar o paradoxo da visão ao olharmos, por exemplo, uma

pintura mostrando o horror da guerra, de Kathe Kollwitz. *Mortalidade infantil*, de 1925: nesta imagem, os traços expressam uma pessoa em estado de tristeza profunda, cuja atitude é de impotência perante a barbárie humana na guerra. Kollwitz explora a tragédia da perda através de uma mãe que em desespero segura nas mãos um caixão que faz crer tratar-se da morte de seu filho. Ao olharmos para essa xilogravura em preto e branco – o que acentua ainda mais os traços fortes e contundentes da cena –, entramos em contato com a nossa própria morte. Com e através dessa pintura, somos levados a pensar no sofrimento que sentimos e presenciemos diante de alguém que passa por esta tragédia humana. Afinal, sabemos que um dia iremos morrer e que também presenciaremos muitos dos nossos familiares e amigos passarem por tal situação. Este é um fato incontestável, mesmo por aqueles que acreditam existir vida pós-morte. Não é apenas a nossa própria morte e a morte de outrem que o quadro faz ver. É, sobretudo, a questão social da degradação da espécie humana que a obra nos escancara. A mãe que segura a morte parece querer entregar o sofrimento a nós num movimento que se desdobra em dois: como se, como espécies da raça humana, tivéssemos participação neste ato ou, por outro lado, querendo dividir a emoção arrebatadora que a vida lhe impõe. O drástico contraste das linhas verticais e horizontais, bem como o branco impresso em um fundo negro acentuam a ambiguidade que a obra faz ver. O quadro me olha “porque impõe em mim a imagem impossível de ver daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo” (DIDI-HUBEMAN, 1998, p. 38), que em breve passará por uma experiência similar. Assim, diante da pintura, eu mesmo caio na angústia que a morte me traz. Talvez seja por conta disso que preferimos, na maior parte das vezes, obras coloridas e alegres ao invés de sombrias e tristes. Daquilo que nos causa angústia queremos nos afastar. De qualquer forma, a pintura nos abre para um vazio existencial. Ela que nos olha, mostra nossa fragilidade diante da morte e do sofrimento, lançando-nos “à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser [nosso¹⁴¹] próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume” (DIDI-HUBEMAN, 1998, p. 38), e experimentar a finitude como um horizonte possível da nossa existência.

¹⁴¹ Adaptamos para a primeira pessoa do plural.

Imagem 24: Xilogravura *Mortalidade infantil* (1925), Kathe Kollwitz.



Fonte: STRICKLAND, Carol. *Arte comentada*. Trad. Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 142.

Poderemos tentar preencher os buracos, “saturar a angústia que se abre em nós diante da [morte], e por isso mesmo nos abre em dois” (DIDI-HUBEMAN, 1998, p. 38). Seria isso possível? Será que podemos resolver o problema existencial da angústia que nos atravessa constantemente? “Ora, saturar a angústia não consiste senão em recalcar”, afirma Didi-Huberman (1998, p. 38). De alguma forma, ela se apresenta escancarada na obra. Ou melhor, a obra faz ver a nossa própria angústia.

Em diferentes épocas, os pintores nos apresentaram objetos estranhos em suas pinturas, cujos emblemas nos fazem entrar em contato com a finitude de nossa existência. O objeto, por excelência, utilizado por eles para ilustrar que um dia também iremos morrer é, sobretudo, a caveira. Este símbolo nos adverte que tudo o que existe neste mundo é passageiro e fugaz. Um dos exemplos da utilização da caveira para mostrar a mortalidade humana é a pintura *As vaidades da vida humana*¹⁴², de Harmen Steenwyck. Esta pintura do mestre holandês do século XVII é “cheia de referências à morte ao vazio da vida, e quanto mais a analisamos, mais ela parece um sermão visual baseado

¹⁴² Imagem em anexo.

nos ensinamentos do livro do Eclesiastes, do Velho Testamento” (CUMMING, 2010, p. 52). A pintura de Steenwyck apresenta vários objetos perturbadores que escancaram que o poder, a riqueza e as vaidades da vida humana um dia acabarão, pois, de fato, todos iremos deixar este mundo. Atualmente, pode ser que não olhemos o quadro com tamanha seriedade e estranheza. Na época, todavia, em que fora pintado, a sociedade holandesa passava por uma alta mortalidade infantil em que “morte por males que consideramos triviais e tratamento médico rudimentar para combater as doenças faziam da caveira de dentes à mostra uma realidade sempre presente” (DIDI-HUBEMAN, 1998, p. 38).

O que nos interessa, aqui, entretanto, não são as significações advindas da obra, mas perceber que ao olharmos determinada pintura – ou a natureza – sentimo-nos olhados por ela também. Entre esse olhar do vidente e do visível, há algo que escapa da nossa percepção e do nosso entendimento. Ou seja, não conseguimos abarcar todas as nuances e situações que permeiam o ato ambíguo do olhar.

V

Sobre a questão da reversibilidade do olhar e dos desdobramentos a partir da escrita inacabada de Merleau-Ponty, Jacques Lacan afirma haver algo de estranho entre ver e ser visto: é como se ao perceber que o outro me vê, eu me sentisse deslocado do meu centro de visão, arrebatando-me para um outro lugar, um entre-mundo no qual eu descubro uma passividade a outrem, “um horizonte de invisibilidade” (MÜLLER-GRANZOTTO, 2012c, p. 19), uma esquizo, uma “falta”. Para o psicanalista Jacques-Alain Miller (p. 289), “no campo escópico lacaniano, não se trata apenas de que antes que eu vejo as coisas, elas se veem a si mesmas, [...] mas sim, que ‘as coisas me olham’. Aqui, em vez de um acordo, de uma solicitação e de uma resposta, há uma esquizo entre o que vê e o olhado”. Na concepção de Miller (p. 290), Merleau-Ponty desenvolve uma teoria da percepção de “celebração” como “co-pertencimento do mundo e do ser no mundo”, que é desdobrada no visível e no invisível, e, de certo modo, é “uma adaptação ontológica em que se desdobram todos os temas da reversibilidade entre fora e dentro, pondo em questão os próprios termos de envelopamento, entrelaçamento, troca e quiasma” (MILLER, 2005, p. 290).

O comentador Marcos Müller-Granzotto faz uma reflexão que visa esclarecer o tema da reversibilidade em Merleau-Ponty:

[...] a reversibilidade é muito mais (ou muito menos) que o consórcio entre irmãos. Trata-se da paradoxal vivência de um negativo, de uma ausência, de um duplo errante. Não posso localizar esse negativo em lugar algum, nem dentro, nem fora, nem à frente ou atrás. Ainda assim posso experimentá-lo como uma sorte de descentramento, decaída do meu ser em um domínio de generalidade onde não há mais centro” (MÜLLER-GRANZOTTO, 2008a, p. 12).

Uma das melhores maneiras de percebermos o “negativo”, a “ausência” ou o “duplo errante”, é olhando uma obra de arte. Se de um lado não podemos “localizar” essas vivências, de outro, podemos experimentá-las, entrelaçando-nos com experiências de criação. No seio da invisibilidade, a partir do quadro, posso perceber, em certo sentido, a presença de uma esquize. A arte não busca a reflexão em primeira instância, mas, antes de tudo, experienciar o novo, o inédito, o inaugural. Também lida com o que é estranho, que não se deixa objetivar, com o “selvagem”. A obra de arte, mais além de imprimir a imagem de um mundo percebido e pensado, mostra aquilo que faz mancha, quebrando, vazando e descentrando o nosso mundo ordenado e instituído.

4.2 A esquize do olho e do olhar na pintura

I

Jacques Lacan, no Seminário em que se dedica a discutir os quatro conceitos fundamentais da psicanálise – o inconsciente, a repetição, a transferência e a pulsão – interrompe a primeira sessão para tratar da esquize entre o olho e o olhar. Afirma que como livre perseguidor do caminho da verdade, o faz por vias que lhe pareçam melhor, como um tecelão que usa sua “agulha curva através da tapeçaria” (LACAN, 2008, p. 74). Desse modo, não precisa seguir um caminho *a priori* delineado, mas que vai se construindo à medida em que vai prosseguindo. Trata-se de estilo que se aventura por terras desconhecidas e inaugurais. Ademais, não poderíamos falar de progresso e descobertas se lidássemos apenas com saberes já conhecidos e cristalizados. Viveríamos em círculos tautológicos. Nesse contexto, admite que não é por mero acaso que o livro *O visível e o invisível* lhe

chegue às mãos. Ao retomar este texto, editado por Claude Lefort, em 1964, alguns anos após a morte de Merleau-Ponty, Lacan (2008, p. 75) comenta:

Esse *O visível e o invisível* pode nos indicar o momento de chegada da tradição filosófica – essa tradição que começa em Platão com a promoção da ideia, da qual podemos dizer que, por um ponto de partida tomado num mundo estético, ela se determina por um fio dado ao ser como soberano, bem atingido assim uma beleza que é também seu limite. E não é nada que Maurice Merleau-Ponty reconhece no olho o seu reitor.

Prossegue Lacan (2008, p. 75): “Nessa obra, ao mesmo tempo terminal e inauguradora, vocês descobrirão uma lembrança e um passo à frente na via do que tinha primeiro formulado na *Fenomenologia da percepção*”. Desta forma, observamos que o psicanalista afirma que Merleau-Ponty em sua obra inacabada – *O visível e o invisível* – faz uma recapitulação dos assuntos abordados anteriormente e, mais do que isso, dá um passo adiante: reformula o conceito de olhar. É forçando os limites da própria fenomenologia, proposta no livro de Merleau-Ponty sobre a percepção, que Lacan falará de um olhar mais alargado, não ficando apenas no campo do visual, tal como pensada pela psicologia ou biologia tradicional. A fenomenologia mostrou “não apenas os limites do olho do sujeito, mas toda a sua espera, seu movimento, sua tomada, sua emoção muscular e também visceral” (LACAN, 2008, p. 75). O olho, nesse sentido, não apenas vê o visível, ele é “apenas uma metáfora de algo que melhor chamarei”, diz Lacan, “o *empuxo* daquele que vê – algo de anterior ao seu olho [...]” (LACAN, 2008, p. 75). Trata-se, pois, “de discernir, pelas vias do caminho que ele nos indica” da “preexistência de um olhar – eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte” (LACAN, 2008, p. 75-6). Lacan acredita que Merleau-Ponty chegou a um ponto original na filosofia, qual seja: a reviravolta ontológica ao mostrar a reversibilidade do olhar. Mesmo fazendo um elogio à obra de seu amigo filósofo, Lacan (2008, p. 76) traça seu objetivo:

Mas não é entre o invisível e o visível que nós temos que passar. A esquizo que nos interessa não é a distância que se prende ao fato de haver formas impostas pelo mundo e para as quais a

intencionalidade da experiência fenomenológica nos dirige, donde os limites que encontramos na experiência do visível. O olhar só se nos apresenta na forma de uma estranha contingência, simbólica do que encontramos no horizonte e como ponto de chegada de nossa experiência, isto é, a falta constitutiva da angústia da “castração” (LACAN, 2008, p. 76).

E em seguida toca no cerne da questão: “O olho e o olhar, esta é para nós a esquizo na qual se manifesta a pulsão ao nível do campo escópico” (LACAN, 2008, p. 76). Esta esquizo apontada por Lacan, e explicada via o quadro de Holbein – o qual abordaremos na sequência de nossa investigação – funciona como mancha ou como algo estranho que vem “habitar” a reversibilidade do olhar. É como se entre ver e ser visto, alguma coisa arrebatesse o espectador, provocando-lhe uma falta e causando-lhe desejos.

Shepherdson (2006), em um artigo dedicado a avaliar a leitura lacaniana de *O visível e o invisível*, observa três momentos na análise lacaniana sobre o filósofo: primeiro: a recapitulação dos temas abordados na *Fenomenologia da Percepção*; segundo: a introdução da noção de invisibilidade no visível; e terceiro: Lacan assegura que a obra de Merleau-Ponty *O visível e o invisível* é deficiente e que lhe cabe aprofundar esta teoria acerca do olhar. Observemos o comentário do psicanalista:

[...] vocês verão que é nesse ponto que ele prefere recuar para nos propor retornar às fontes da intuição concernente ao visível e ao invisível, de voltar ao que está antes de qualquer reflexão, tética ou não-tética, a fim de discernir o surgimento da visão em si mesma. Trata-se para ele de restaurar [...] de reconstituir a via pela qual pôde surgir, não do corpo, mas de algo que ele chama a carne do mundo, o ponto original da visão (LACAN, 2008, p. 84).

O psicanalista afirma que Merleau-Ponty designara o ponto de onde nasce a visão como sendo a reversibilidade do olhar. Ou seja, entre o visível e o invisível, designada como carne do mundo, Merleau-Ponty restabeleceria o ponto original da visão. Sobre isso comenta Müller-Granzotto (2012c, p. 32): “em momento algum, com a noção de carne

como ser de indivisão, Merleau-Ponty propõe um ponto original da visão, como se toda vidência estivesse aí assegurada enquanto identidade”¹⁴³. Tratemos, pois, de investigar a questão dessa esquizo entre o olho e o olhar, mais precisamente por meio do conceito de olhar proposto pelo psicanalista.

O que seria então o olhar para Lacan?

Em nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau eludido – é isso que se chama o olhar (LACAN, 2008, p. 76).

Lacan desloca o olhar que antes estava do lado do sujeito para passar para o lado do objeto. Assim, o olhar se revela à nossa visão. Mais do que percebermos, somos atravessados por um olhar que se mostra. Em nossa habitual interação com o mundo das coisas, algo sempre escapa ao nosso entendimento. De certa forma, não era essa a noção merleau-pontyana de quiasma entre o vidente e o visível? O vidente sabe que o olho não dá conta de tudo que percebe e mais do que isso, ele próprio é um vidente-visível.

II

Lacan, ao deslocar o olhar do sujeito para o objeto, não quer dizer que ele seja uma propriedade das coisas, “mas é antes algo invisível, algo que não pode ser visto, mas que no entanto vem do mundo das coisas, algo que na linguagem de Lacan, *vem do Outro*, precedendo minha visão e solicitando-a a seguir, ‘que *me [a mim e a minha visão] impõe*’” (SHEPHERDSON, 2006, p. 115-116). Dessa forma, em relação ao olhar, somos passivos. “O olhar é algo que eu estou *assujeitado*” (SHEPHERDSON, 2006, p. 116). É nesse sentido que Lacan falará do olhar como *objeto a*.

Ao tratar da função escópica, Lacan traz à tona uma pintura de Hans Holbein. Sua obra *Os embaixadores*, mais do que representar uma

¹⁴³ Para um aprofundamento no assunto, recomendamos a leitura do artigo *Esquize e pulsão: o olhar segundo Merleau-Ponty*: (MÜLLER-GRANZOTTO, Marcos José. “Esquize e pulsão: o olhar segundo Merleau-Ponty”. In: *Merleau-Ponty em João Pessoa*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012c.)

cena do século XVI, retrata um objeto estranho que se impõe obliquamente na parte inferior da tela atravessando-a, como se esse detalhe tivesse sido pintado posteriormente à obra. Em certo sentido, parece não fazer parte dela. O quadro é construído à maneira clássica: “os dois personagens estão hirtos, duros dentro de seus ornamentos de ostentação. Entre eles, toda uma série de objetos que figuram, na pintura da época, os símbolos da *vanitas*¹⁴⁴” (LACAN, 2008, p. 87). No período em que a obra foi elaborada – 1533 – a Europa passava por uma grande turbulência. O rei Henrique VIII apaixonara-se por uma mulher que não era a sua esposa: Ana Bolena. O rei casou-se com ela sem a permissão do Papa Clemente VII. O divórcio, na época, era algo proibido pela Igreja Católica. O Papa então, secretamente, enviou como embaixador o bispo Georges de Selve, postado à direita, para averiguar a situação em Londres. À esquerda, está Jean de Dinteville, enviado do rei da França, Francisco I, para que o mantivesse informado. “A composição é como que um universo de relações harmoniosas, cores soberbas, figuras humanas imponentes e agudeza psicológica”; também há “efeitos *trompe l’oeil* desconcertantes, objetividade de natureza morta e referências simbólicas encobertas” (WOLF, 2005, p. 71). De fato, Holbein pensou nos pequenos detalhes do duplo retrato: a idade de Georges de selve – 24 anos - está escrita no livro que segura o braço do embaixador e a de Jean de Dinteville foi impressa no punhal em que sua mão está repousada – 29 anos. Na estante, há um livro de aritmética aberto numa página de divisão: provavelmente Holbein fazia referência a divisão em que a Europa estava passando. O alaúde foi representado com uma corda partida, mostrando a fragilidade da situação. O hinário luterano está aberto e permite ver que os dois hinos impressos são cantados tanto pela Igreja Alemã¹⁴⁵, quanto pela Católica. Outros objetos que aparecem mostram aspectos religiosos e científicos da época.

¹⁴⁴ “*Vanitas*: (latim: ‘ vaidade’). Pintura alegórica, frequentemente representando um crânio, na qual os objetos representados destinam-se, no todo ou em parte, a fazer lembrar a efemeridade (‘vaidade’) da vida humana” (BECKETT, 2002, p. 390).

¹⁴⁵ Percebemos, com o hinário luterano, que a Igreja Católica já havia tido uma divisão: luteranos e católicos.

Imagem 25: Pintura *Os embaixadores* (1533), Hans Holbein.



Fonte: Disponível em: <<http://ghiorzi.org/anamorfo.htm>> Acesso em 21 set 2014.

Somente ao prestarmos mais atenção nela – senão este detalhe nos passaria despercebido – é que vemos o rasgo obscuro que perpassa o plano inferior do quadro e que rompe a plasticidade da obra. Holbein parece querer mostrar uma estranha mancha voadora que estraga a composição renascentista. O que ele queria dizer através deste objeto pintado no quadro? O pintor fez uso da técnica da *anamorfose*¹⁴⁶, que, ao olharmos de viés para o quadro, veremos uma caveira¹⁴⁷ aterrorizante¹⁴⁸. Esta distorção enorme na pintura prefigura algo mais do que a lembrança da morte. Holbein poderia estar questionando a realidade: se olharmos o quadro de frente, a caveira parecerá distorcida, tal qual uma mancha, porém, se o observarmos obliquamente – em diagonal, postando-nos lateralmente à obra – o que parecerá distorcido será o restante da imagem, e a caveira parecerá visível. Desta forma, o que é a realidade? Depende do ponto de vista ao qual olhamos? O que a mancha representa?

Mesmo que para alguns estudiosos a mancha postada no chão do quadro seja a lembrança da morte, e para outros uma espécie de brincadeira com a assinatura¹⁴⁹ do pintor, a obra produziu algumas

¹⁴⁶ *Anamorfose* é uma “pintura ou desenho executados de modo a produzir uma imagem distorcida do objeto representado, o qual porém, quando visto de certo ângulo ou refletido num espelho curvo, revela-se na sua verdadeira proporção; tal técnica tem o objetivo de enganar ou divertir. Os primeiros exemplos de anamorfose figuram nos cadernos de Leonardo da Vinci, e o termo aparece pela primeira vez no século XVII” (CHILVERS, 2001, p. 18).

¹⁴⁷ O que torna esse detalhe interessante e enigmático na obra de Holbein é que não há registros de pintura de caveiras em outros quadros do pintor.

¹⁴⁸ “Na contemplação está portanto em jogo, mais do que o belo ou alguma satisfação pulsional, a apresentação de algo que abala, provoca, perturba. À maneira do quadro de Hans Holbein *Os Embaixadores*, de 1533, que Lacan apresenta em seu seminário 11: os dois personagens estão devidamente paramentados, acompanhados dos mais sublimes símbolos da arte e da ciência de seu tempo, e diante deles surge um estranho objeto alongado de aspecto fálico. Distancie-se um pouco da obra, saia da posição em que ela certamente lhe cativou e faça como se estivesse indo embora, dê então uma última olhadela, de viés, recomenda Lacan – você verá então este objeto vago se transformar em uma horrenda caveira. É graças à técnica da anamorfose, ou seja, do uso invertido das leis da perspectiva, que tal fenômeno é possível!” (RIVERA, 2005, p. 44-5).

¹⁴⁹ “Alguns autores interpretaram este tema comum uma assinatura enigmática: *Hohles Gebein* ou Holbein” (WOLF, 2005, p. 73). “Hohles Gebein”, em alemão significa “Osso vazio”. No caso, a caveira é, de fato, um osso vazio.

significações ao longo dos séculos. Sobre este detalhe, assinala Lacan (2008, p. 88):

[...] Holbein nos torna aqui visível algo que não é outra coisa senão o sujeito como nadificado – nadificado numa forma que é, falando propriamente, a encarnação imajada do *menos-fi* [(- φ)] da castração, a qual centra para nós toda a organização dos desejos através do quadro das pulsões fundamentais¹⁵⁰.

Holbein nos instala num solo inseguro, que nos abala, que nos descentraliza, inserindo-nos num “lugar” onde precisamos nos reelaborar e nos atualizar constantemente. A estranheza nos incomoda. Ela mostra nossas faltas. Repudiemos todos os corpos estranhos que nos atacam e que poluem a paisagem em nosso campo visual. Nossa educação artística, imposta a partir do Renascimento, distorceu todos os nossos conceitos e experiências, e assim, passamos a rejeitar tudo que não é belo e bem organizado. Aquilo que é estranho nos faz entrar em contato com as nossas frustrações, nosso dilemas, nossas angústias. Queremos, ao contrário, o olhar angelical, amoroso e fraterno. Tememos o desagradável, o triste, o trágico. Isso nos atemoriza. Eles estão presentes em expressivas quantidades em nossa vida e deles queremos nos afastar. O que Lacan nos mostra com o quadro de Holbein, todavia, é que em nossa vida não há apenas o belo e o agradável, mas também aquilo que nos causa estranheza e repulsa. *Os embaixadores* evidencia nossa relação com o desejo enigmático presente como nadificação, como algo que se esvai, que escapa de nossa visão ao tentarmos capturar toda a imagem do quadro, refletindo nossas faltas, nosso própria nada.

Sobre a obra, o psicanalista afirma: “Esse quadro não é nada mais do que é todo quadro, uma armadilha de olhar. Em qualquer quadro que seja, é precisamente ao procurar o olhar em cada um de seus pontos que vocês o verão desaparecer” (LACAN, 2008, p. 91). Assim, o

¹⁵⁰ “[...] Lacan nos surpreende com uma inusitada aproximação, entre as análises merleau-pontyanas sobre o olhar (em sua diferença em relação ao olho) e as diferentes formas de pulsão tal como Freud as havia descrito nos *três ensaios sobre a sexualidade* (1905d), precisamente, pulsões oral, anal e fállica, agregando a essa lista outras duas formas, a saber, a pulsão da voz e a pulsão escópica, esta última, por sua vez, justamente ilustrada a partir das descrições merleau-pontyanas” (MÜLLER-GRANZOTTO, 2012c, p. 25).

que pertence ao olhar escapa do empreendimento daquilo que a visão ordinária vê. Essa “vitória” do olhar sobre o olho, pois ver é função do olho e o olhar é tido como objeto da função escópica, “tem uma estrutura de reviravolta, além de ser considerado como um olhar fendido, rasurado e manchado em razão da esquite, da fenda entre o olho e o olhar”, ele “como *objeto a*¹⁵¹ em lugar do Outro, que é ponto da falta, da angústia e do estranhamento” (GUIMARÃES, 1995, p. 105). Desta forma, o olhar deixa de ser uma mera atitude, um ponto de vista, uma maneira de ler a imagem, para ser um elemento, algo estranho, e que é objeto da pulsão escópica. Assim, entre o sujeito e a imagem há o olhar, há o quiasma, há o que não se deixa capturar.

O artista moderno trabalha nos labirintos, no subsolo do mundo visível e social. É operando com restos, rastros e vestígios, que lhe possibilita deixar obras inacabadas, permitindo, na contemporaneidade, mostrar o avesso do mundo. O avesso é o outro lado, o invisível, o enigmático, a profundidade. É por trabalhar nesse avesso que o olho pode existir “em estado selvagem”, como afirmou André Breton (1999, p. 414), em *Surrealismo e Pintura*. Desse modo, a arte, mais do que representar os objetos do mundo visual, permite criar obras tal qual um demiurgo: afinal, “um bom quadro, fiel e idêntico ao sonho que o engendrou, deve ser produzido como um mundo” (BAUDELAIRE, 2004, p. 121). A arte permite perceber aquilo que a visão profana não consegue ver, pois há coisas que nos escorregam, nos escapam¹⁵². Esse olhar é o que funciona como rachadura, como mancha, pontos na imagem que nos incomodam, que perturbam nossa visão, turvando-a. Diante de uma obra, somos invadidos por um olhar que mostra nossas “faltas” – mostra nossas brechas, nossos dilemas. Somos tão acostumados a crer em um mundo em que as coisas se apresentem de frente e rigorosamente ordenadas, como se houvesse a possibilidade de um “lugar” em que poderíamos sobrevoá-lo e que dominaríamos todos os seus aspectos, como se de alguma forma, por exemplo, pudéssemos olhar todas as faces de um cubo, e bem o sabemos, não conseguimos, pois algumas faces são subtraídas momentaneamente do nosso campo visual, que no momento em que alguma coisa nos faz sair de nossa

¹⁵¹ Itálico nosso.

¹⁵² “Assim, todos os mestres avançam até ao recinto reservado do Inconhecível. Alguns deles batem lamentavelmente ali a cabeça; outros cuja imaginação é mais ridente, creem ouvir por trás do muro os cantos de melodiosos pássaros que povoam o pomar secreto” (RODIN, 2015, p. 46).

situação acomodada e cristalizada, ficamos desnorteados. Se há um texto em que as margens são centradas, tal como um objeto pintado à maneira clássica, e se encontrarmos algum parágrafo que fuja ao padrão, e principalmente, se somos professores, vamos marcando essas partes como se fossem “erradas”. Obviamente que há padrões e convenções de como se deve escrever determinado estudo científico e filosófico e devemos nos guiar por eles se quisermos a aprovação. A linguagem conquistadora e artística, entretanto, permite ir além: você pode subtrair uma nota de rodapé, desalinhar um parágrafo, modificar a fonte das palavras... O leitor atento perceberá que alguns equívocos são realizados com o objetivo de gerar uma esquize, um incômodo, provocando um descentramento, instalando uma falta.

A esquize da qual fala Lacan está presente em obras do pintor El Greco, como *Laocoonte*¹⁵³, por exemplo, em que aparece um corpo de mulher possuindo duas cabeças. Esse detalhe é destoante de todo quadro, pois as outras figuras são possuidoras de uma única cabeça, dois braços e duas pernas. Talvez o corpo tenha sido escondido pelo pintor, como que estando por detrás do outro, mas, mesmo assim, aparece estranhamente ao olhar do espectador. Num primeiro momento, somos levados a olhar um ser disforme, tal como aquelas crianças que nascem com “defeitos congênitos”. Percebemos a esquize, de certa forma, também nas imagens construídas pelos surrealistas. Estes, ao pintar objetos, fazem-no sempre a partir do mundo vidente-visível; entretanto, vão além do que os olhos veem: pintam “sonhos”. “Os sonhos de Goya equivalem às suas observações” disse o pintor surrealista André Masson (1999, p. 444). Tanto a pintura dos surrealistas, quanto a afirmação de Masson, levam-nos a entender que a pintura, mesmo aquelas feitas a partir da imaginação, são expressões do mundo natural. Tudo aquilo que vai na contramão do mundo natural, rejeitamos. No entanto, aquilo que mexe com nossas faltas e desejos também nos aprisiona. Sentimo-nos atraídos por situações que nos fazem entrar em contato com aquilo que nos faz falta. A esquize não está na forma ou no conteúdo, mas no que ultrapassa os limites do visível: que se esconde, que difere, que se insinua no avesso. Não sendo forma ou conteúdo apenas, o mictório de Duchamp¹⁵⁴, por exemplo, não é a esquize. Afinal, “a arte não é o

¹⁵³ Imagem no final da subdivisão deste tópico.

¹⁵⁴ “Duchamp estabelece uma convenção que nos permite, como espectadores, fazer coisas com as pinturas que não poderiam ter sido feitas antes” (NEHAMAS, 1995, p. 350).

mictório, é o gesto que o coloca num museu” (COLI, 1988, p. 118). O gesto de colocar algo que consideramos sujo nos perturba, faz-nos pensar, possui significações estranhas, embaraça nossa concepção de arte e enleia nossa visão racional¹⁵⁵. Afinal de contas, considerar um mictório como sendo “fonte” contraria nossas convenções e convicções do que seja limpo, saudável e aceitável: inverter a sua função causará nojo e, assim, o repelimos. Isso faz lembrar toda a questão da adoração de Glauco Mattoso¹⁵⁶ pelo pé: para ele o chulé, e todas as “impurezas” advindas deste membro corporal, não são esquize, só o serão para aqueles que este tipo de situação cause mancha, estranhamento e repulsa.

Imagem 26: “*Fonte*” (1917), Marchel Duchamp.



Fonte: Fonte: STRICKLAND, Carol. *Arte comentada*. Trad. Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 142.

¹⁵⁵ “Pois o urinol também diria o que, segundo Lacan em seu *Seminário 11*, o pintor falaria ao contemplador: ‘Queres olhar? Pois bem, então veja isso!’ Esse algo que é aí dado ao olho comporta um abandono do olhar como um guerreiro deporia suas armas. Entre os projetos de Duchamp, em suas notas, está o de ‘fazer alguma coisa que os olhos não possam suportar’” (RIVERA, 2005, p. 50).

¹⁵⁶ Não nos cabe aqui aprofundar o assunto sobre a relação que Glauco Mattoso tinha com a questão do gosto pelos pés e pelas impurezas advindas destes, mas mostrar que para a grande parte da sociedade esse fato é tipo como esquize, pois mostra-nos nossas faltas, nossas convenções, ou quem sabe nossos desejos profundos e escondidos. Se há um interesse sobre o tema, recomendamos a leitura da tese de doutorado de SILVA, Maria Aparecida Leite Holthausen da: *O des-curso cínico: a poética de Glauco Mattoso*.



Pensamos, por outro lado, naquilo que se esconde na obra e que historiadores e críticos da arte encontram como significações. Eis alguns exemplos: a pesquisa feita pelo médico brasileiro Gilson Barreto a respeito da pintura de Michelangelo no teto da Capela

Sistina¹⁵⁷: as analogias da obra com os órgãos do corpo humano, se de fato são verdadeiras, podem ser consideradas uma forma de esquite? As investigações psicanalistas do manto¹⁵⁸ que faz ver um abutre¹⁵⁹ no quadro *Santa Ana, A virgem e a criança*, de Leonardo da Vinci, também podem ser analisadas segundo o critério de uma esquite do olho e do olhar? No primeiro caso, a obra de Michelangelo produziu significações para além daquilo que o olhar natural pode ver. É somente investigando e adentrando para o universo pictural, por meio de análises reflexionantes, que a obra suscitou (ou não?) novas maneiras de ver. Se Michelangelo pensara nos órgãos humanos para construir suas figuras, então teve bom êxito. Se esta relação foi estabelecida e

aparece ao acaso na obra, então até mesmo o autor ficaria surpreso com tamanha engenhosidade. De toda sorte, uma obra pode apresentar signos além daqueles pensados pelos próprios pintores. Diante da expressão, o artista é atravessado por uma espontaneidade criadora: há inéditos e impensados que nem mesmo ele se dá conta que a obra possui ou faz ver. No segundo caso, todas as análises que fizeram a partir da obra de Leonardo – como por exemplo, Freud, ao avaliar um fragmento da infância do pintor, julgou-o como uma relação de felação ou da ausência do amor materno – só assim o fizeram, por retomar a obra a partir dos dados da vida do artista. Se isso fosse verdade, teríamos que investigar a

¹⁵⁷ O médico brasileiro Gilson Barreto verificou que algumas imagens pintadas por Michelangelo contidas na Capela Sistina tinham semelhanças com os órgãos do corpo humano. Assim, constatou ele que o autor queria mostrar algo além da imagem representativa. Para verificar melhor esta ideia ver: (BARRETO, 2004).

¹⁵⁸ “Mesmo que o manto de Santa Ana seja um abutre, mesmo que admitamos que, enquanto Da Vinci o pintava como manto, um segundo Da Vinci dentro de Da Vinci, de cabeça inclinada, decifrava-o como abutre à moda de um leitor de charadas (afinal de contas, não é impossível: há na vida de Da Vinci, um gosto pela mistificação assustadora que bem lhe poderia inspirar o engaste de seus monstros numa obra de arte) – ninguém falaria mais desse abutre se o quadro não tivesse um outro sentido” (S, 102-103, 95).

¹⁵⁹ Para um esclarecimento melhor sobre a relação entre a vida e a obra de arte, especialmente a de Leonardo da Vinci e o quadro *Santa Ana a virgem e a criança*, recomendamos ler nossa dissertação de mestrado: *Merleau-Ponty acerca da pintura*.

vida do artista para podermos entender suas obras. Obviamente, segundo Merleau-Ponty, que os dados da vida do pintor estão presentes na pintura, tal como as tintas e as pinceladas, mas a obra não se resume à vida dele. Tampouco, sua vida se restringe às obras. Uma e outra se entrelaçam, mas algo sempre escapa a esta relação. De alguma forma, um inesperado vem “habitar” o processo de expressão, fazendo com que a obra saia dos limites imaginados pelo autor. Tal como um filme, uma obra (quadro) não é para ser pensada, mas percebida, pois “a explicação só leva em conta detalhes, quando muito, materiais. Mesmo admitindo-se que o pintor gosta de manejar as cores, o escultor a argila, porque é um ‘anal’ – isso nem sempre nos explica o que é pintar ou esculpir” (S, 103, 96). O que é importante para nós, aqui, é observar que Leonardo fez dos dados de sua vida uma criação.

A esquizo aparece como uma falta e que nos põe a criar. Para alguns espectadores, as obras de Michelangelo e Leonardo perturbam a visão e lhes causa uma inquietação. Contudo, a esquizo que seus quadros faz aparecer só se mostra após sabermos dos dados apontados pelos comentadores.

Imagem 29: Pintura *Laocoonte* (1610-4), El Greco.



Fonte: Disponível: < <http://www.artehistoria.com/v2/obras/1737.htm> > Acesso 03 mai.2015.

Imagens 30 e 31: Pintura *A criação de Adão* (1508-12), Michelângelo; Pintura *Santa Ana, a virgem e a criança* (1508-13), Leonardo da Vinci.



Fonte: Disponível em: <<http://www.zona33.tk/2013/08/10-pinturas-famosas-com-codigos-ocultos.html>> Acesso 03 mai. 2015.

III

Segundo Lacan (2008, p. 86), “De todos os objetos nos quais o sujeito pode reconhecer a dependência em que está no registro do desejo, o olhar se especifica como inapreensível”. Sendo inapreensível também dizemos que é desconhecido. À medida em que se torna familiar ao nosso mundo, deixa de ser esquivo e provocar desejo. Assim, a pintura, qual outrem, “desorganiza o campo da percepção. É que o sujeito em causa não é o da consciência reflexiva, mas o do desejo” (LACAN, 2008, p. 91).

Em seu artigo denominado *A trama do olhar*, Edilene Freire de Queiroz discute a função escópica lacaniana, mais precisamente no que diz respeito à pulsão do olhar como algo que antecipa a organização do eu. O olhar se põe como o primeiro objeto de desejo e está presente na relação diária entre a mãe e o bebê. Já no resumo, a autora coloca que “antes de a criança ser capaz de falar, ela vê e integra as impressões apreendidas na relação com o Outro” (QUEIROZ, 2005, p. 89). Não

apenas isso, o olhar da criança ultrapassa o olhar racional do adulto. Segue Edilene:

A criança é capaz de olhar para além do visível. Na obra de Saint-Exupéry, por exemplo, o pequeno príncipe consegue ver o elefante na barriga da jiboia, porque ele olha para além do visível. Do mesmo modo, no conto de Anderson, também é a criança que consegue enxergar a nudez do rei, para além do dito da roupa nova do rei. A criança, tal qual um *voyeur*, foi capaz de ver o que se escondia por detrás da representação (QUEIROZ, 2005, p. 91).

Qual seria basicamente a diferença entre o olhar da criança e do adulto? A nosso ver – bem como o diferenciamos no capítulo anterior – o olhar do adulto se funda em um “pensamento de ver”. Ele é lógico, dedutivo e, portanto, não adentra o desconhecido. Tal como a perspectiva planimétrica que representa uma paisagem em sua estabilidade formal, o olhar do adulto tenta exorcizar todos os aspectos sombrios que se põem a sua frente. A criança, ao contrário, joga-se na experiência, sem medir as consequências. O artista vive a sua vida tal qual uma criança: vivendo de maneira mais espontânea, pode, mais facilmente, chegar “à ressonância interior das coisas”¹⁶⁰, (KANDINSKY, 1999, p. 167).

¹⁶⁰ “A criança desconhece a noção de funcionalidade prática, visto que observa todas as coisas com olhos que não estão habituados a elas e ainda possui a evidente capacidade de registrar a coisa tal como ela é. A noção de funcionalidade prática só começa a ser adquirida posterior e gradativamente, através de muitas experiências, em geral desagradáveis. Assim, no desenho infantil, a ressonância interior do objeto se revela, sem exceção, espontaneamente. Os adultos, sobretudo os professores, esforçam-se por impor à criança o senso de funcionalidade prática e criticam o desenho infantil exatamente a partir deste ponto de vista superficial: ‘o homem que você desenhou não pode andar porque só tem uma perna’, ‘não se pode sentar nesta cadeira porque ela é torta’, etc. A criança ri de si mesma. Mas deveria chorar. A criança talentosa, porém, além da capacidade de eliminar o que é periférico, tem ainda o poder de vestir o interior restante com uma forma através da qual ele se

“A criança compreende muito além do que sabe dizer”, afirma Merleau-Ponty (VI, 28-29, 24), “responde muito além do que poderia definir, e, aliás, com o adulto, as coisas não se passam de modo diferente”. Se, de fato, o adulto, se colocasse no berço das coisas, de onde brotam os pensamentos, então saberia compreender muito mais do que sua vã razão acredita saber. Dizem certos pintores, como Picasso e Renoir, que desejavam pintar com a espontaneidade da criança, com o olhar infantil, sem a carga pesada e reflexiva do mundo cultural cristalizado pelos homens.

Numa obra de arte, devemos olhar aquilo que está por detrás da própria imagem. Ou seja, ir além da imagem. Por vários momentos¹⁶¹, Merleau-Ponty fala do enigma da visão em que o olho vê muito mais do que aquilo que conseguimos expressar em palavras ou qualquer outra forma de expressão¹⁶². Ele percebe o invisível que se anuncia na visibilidade. De toda sorte, o olhar, tal como *objeto a*, simboliza uma falta. Sobre isso, assinala Lacan (2008, p. 80):

Na medida em que o olhar, enquanto objeto *a*, pode vir a simbolizar a falta central expressa no fenômeno da castração, e que ele é objeto *a* reduzido, por sua natureza, a uma função puntiforme, evanescente – ele deixa o sujeito na ignorância do que há para além da aparência – essa ignorância tão característica de todo o progresso do pensamento nessa via constituída pela pesquisa filosófica.

O *objeto a*, tal como pulsão escópica, não assegura a possibilidade da visão, mas perturba o ato de ver. Assim, entre o olho e o olhar, ou entre o olho a pulsão escópica, algo atravessa essa relação, fazendo com que a reversibilidade do olhar não seja feita de modo organizado e límpido. Lacan, ao deslocar o olhar para o lado do objeto, e permitir não confundi-lo com o olho que vê uma imagem, pois ver é função do olho, faz da imagem que nos olha um meio de capturar-nos, mostrando,

apresenta com toda a intensidade e, por consequência, atua (ou, como se costuma dizer, ‘fala!’)” (KANDINSKY, 1999, p. 166).

¹⁶¹ Especialmente nO *olho e o espírito e O visível e o invisível*.

¹⁶² “Ver precede as palavras. A criança olha e reconhece, antes mesmo de poder falar” (BERGER, 1999, p. 9).

assim, nossas faltas e impossibilidades, esse olhar que nos apanha advém qual “outrem”.

Lacan recorre à pintura de Holbein, pois ela “reflete nosso próprio nada, na figura do crânio de caveira. Utilização, portanto, da dimensão geometral da visão para cativar o sujeito, relação evidente ao desejo que, no entanto, resta enigmático” (LACAN, 2008, p. 94-95). A esquizo do olho e do olhar, aparece como uma mancha que surgiu dentro de um horizonte invisível que o pintor fez brotar no quadro, e que suscita nosso estranhamento.

Essa esquizo constitui a dimensão característica da descoberta e da experiência analítica, que nos faz apreender o real, em sua incidência dialética, como originalmente mal-vindo. É por isso, precisamente, que o real é, no sujeito, o maior cúmplice da pulsão [...] (LACAN, 2008, p. 73).

De alguma forma, somos arrebatados pela mancha, induzindo-nos a fazer algo com isso: se somos artistas, propomo-nos a criar. É a partir daquilo que Lacan chama de real, como algo que não se deixar apreender ou capturar, que criamos.

Afirma Lacan (2008, p. 98): “não sou simplesmente esse ser puntiforme que se refere ao ponto geometral desde onde é apreendida a perspectiva. Sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta”. Eis que o psicanalista adverte para o fato de que não somos o sujeito tal como a tradição fez pensar, qual seja: o ponto de onde todos os objetos em perspectiva fazem encontro, mas entre a imagem e nós há uma rede de relações tão fortemente engendrada a ponto de afirmar que o quadro se pinta em nosso olho. De forma semelhante ao quadro, o fato de se pintar em nosso olho, estamos também no quadro. Assim, “eu, se sou alguma coisa no quadro, é também sob essa forma de anteparo, que ainda há pouco chamei de mancha” (LACAN, 2008, p. 98). Essa inversão proposta por Lacan impede-nos de crer que haveria a possibilidade de um observador absoluto, ao contrário, inserindo-nos no mundo, no quadro, nessa reversibilidade de não sabermos ao certo quem vê e quem é visto. Mais do que isto: para além de uma reversibilidade do visível, o psicanalista mostra que há um estranhamento, uma falta, uma fissura, que o olhar faz ver e que, de alguma forma, “se especifica como inapreensível” (LACAN, 2008, p. 87).

O olhar, além de não se deixar apreender, tal como um visível em que Cézanne tentava expressar em obra, mostra-se como algo que surpreende. É por isso que Cézanne deixa vários espaços em branco nas pinturas no período da maturidade¹⁶³, pois, de fato, não conseguia expressar tudo o que via e também percebia na natureza. Esses pontos, não pintados na tela, fazem nascer no espectador um estranhamento: promovendo um incômodo, surgido a partir do encontro inquietante do pintor com a natureza. A estranheza, portanto, não lhe é de todo exterior: ela habita o mundo e a expressão.

A pintura de Cézanne permite perceber a esquizo do olhar, cuja experiência deságua em toda a arte moderna. Esta esquizo do olho e do olhar, em que se manifesta a pulsão escópica, que Lacan também chama de objeto *pequeno a*¹⁶⁴, é causa do desejo, é algo que escapa do domínio da reflexão. Cézanne, por exemplo, do fundo de visibilidade que percebia na natureza, o qual tentava projetar no quadro, ele só o conseguia em partes. Isso que não conseguia expressar, esse resto, funciona, na linguagem de Lacan, como falta. Que falta é essa? Olhando o processo expressivo de Cézanne, é a falta de um objeto ideal que a preencheria. Nessa perspectiva, a montanha *Sainte-Victoire* deveria aparecer, para ele, por completo: ela não poderia mostrar um invisível. Como isso, não pode ser realizado, de fato, integralmente, este resto de que não dá conta, mas que aparece, torna-se o substrato para que a vontade de pintar (pulsão) nunca tenha fim, é um processo contínuo: ao

¹⁶³ Podemos observar esses espaços em branco, não pintados, por exemplo, nas inúmeras aquarelas que produziu. Os trabalhos em aquarela permitem demonstrar esse feito, porém, Cézanne deixa várias obras inacabadas, como se não fosse possível terminá-las. Na arte moderna e contemporânea, tanto os traços quanto os espaços em branco deixados pelo pintor são constitutivos da própria obra, tendo importâncias semelhantes. Nas palavras de Merleau-Ponty (2002, p. 67): “o pintor pinta tanto pelo que traça quanto pelos espaços em branco que dispõe ou pelos traços de pincel que não efetuou”.

¹⁶⁴ “O caráter parcial dos primeiros objetos de satisfação [seios, voz, olhar, excrementos, etc.] também estaria ligado à estrutura originariamente polimórfica da pulsão, ou seja, ao fato de que as moções pulsionais apresentam-se inicialmente sob a forma de *pulsões parciais* cujo alvo consiste na satisfação do prazer específico de cada órgão. Pensemos no bebê que ainda não tem à sua disposição uma imagem unificada do corpo próprio. Neste caso, cada zona erógena tem tendência em seguir sua própria economia de gozo. A esses objetos parciais, Lacan dará o nome de objeto ‘a’” (SAFATLE, 2009, p. 65).

preencher determinada lacuna (falha, falta) com um objeto (pintura), forma-se uma outra lacuna e outro desejo é instaurado.

Nesse sentido, “ao buscar na visibilidade das árvores [ou de outros objetos] o invisível que depois o espectador poderá habitar o pintor é surpreendido por um vidente, o qual do fundo dessa invisibilidade buscada, emerge para fazer do artista seu objeto” (MÜLLER, 2002, p. 26). Nessa reversibilidade entre o visível e o invisível, que nunca é realizada de fato, que abre poros no coração do visível, que o pintor imprime, a cada nova investida na tela, é que ele tenta expressar em plenitude, torna-se uma tentativa frustrante e inacabada. Como não pode dar conta de todo esse enigma que perpassa a sua visão, então seu desejo nunca será saciado. Este rastro, esta sobra que o pintor “deixa escapar”, aquilo que está à margem de sua pintura e que o faz gastar seu tempo em novas imersões criativas, tal como um desejo que não se realiza, Merleau-Ponty chama de “outrem”.

IV

A tradição filosófica consolidou o princípio cartesiano de um dualismo entre a alma e o corpo, de modo que os objetos são separados entre si, ou como se entre eles não houvesse qualquer relação. Assim, fomos levados a pensar em outrem como algo separado de nós; como se entre eu e ele não existisse alguma correspondência, de tal forma que um ato meu não influísse na vida dele. A certeza de que outrem faz parte de meu mundo está no fato de eu não ser transparente para mim mesmo, de não ser auto-evidente, mas, ao contrário, percebo-me melhor a partir de outrem. Algo acontece também, de maneira semelhante, com a obra de arte: ela só encontra significação quando há a participação do espectador na retomada da própria obra. Uma pintura, muitas vezes, fala mais de mim mesmo, fala de meus gestos fragmentados, da minha voz silenciosa; gestos tais que foram interrompidos por alguma ação corporal minha, voz silenciada devido à ausência de palavras precisas para expressar fatos que poderiam ficar melhor se encobertos na obscuridade da penumbra silenciosa. Do contrário, tornar-se-iam frases soltas e desconectas. Neste sentido, percebo que há em outrem um solo onde minhas ações encontram pousada e também dilatações, cujos ecos refletem melhor minhas falas.

Não posso reduzir outrem a seus pensamentos, suas falas ou seus comportamentos. A maneira como pensa, fala e se comporta dizem

um pouco de como ele é, mas não o alcançam na totalidade. Afinal, porém, quem é outrem? Nas palavras de Merleau-Ponty: outrem¹⁶⁵ é uma “[e]ncarnação inacabada sempre em curso – Para além do corpo objetivo como o sentido do quadro está para além da tela” (VI, 259, 196).

Em tal contexto, esclarece-nos o filósofo:

[...] é justamente meu corpo que percebe o corpo de outrem, e ele encontra ali como que um prolongamento miraculoso de suas próprias intenções, uma maneira familiar de tratar o mundo; doravante como as partes de um corpo em conjunto formam um sistema, o corpo de outrem e o meu são um único todo, o verso e o reverso de um único fenômeno, e a existência anônima da qual meu corpo é a cada momento o rastro habita doravante estes dois corpos ao mesmo tempo (PhP, 406, 474).

O corpo de outrem e o meu, sendo abertos e imbricando-se mutuamente, participam do mesmo mundo: são feitos da mesma textura. Merleau-Ponty, entretanto, nos indica que há um “objeto cultural que vai desempenhar um papel essencial na percepção de outrem: é a linguagem” (PhP, 407, 474). Aqui podemos abordar diferentes aspectos da linguagem: a fala, a escrita, a linguagem silenciosa da pintura, a da música, que figuram “outra coisa senão épuras do Ser” (OE, 14, 15); também podemos pensar a linguagem produzida pelos olhares que se cruzam, ou do olhar repreensivo paternal¹⁶⁶ (ou maternal) ao perceberem que o filho praticou determinada travessura.

¹⁶⁵ Merleau-Ponty nos diz que outrem é “um segundo eu mesmo e o sei em primeiro lugar porque este corpo vivo tem a mesma estrutura que o meu” (PhP, 406, 474). Se consigo perceber outrem, se meu corpo alcança o corpo de outrem, ele o faz através das funções sensoriais. De fato, meus olhos percebem o corpo de outrem e minhas mãos sentem o toque reversível quando por uma espécie de quiasma sinto fazer parte do mesmo mundo carnal que ele.

¹⁶⁶ Constantemente escutamos que alguns pais, de algum tempo remoto (ou alguns do interior ainda), repreendiam seus filhos apenas pelo fato de olharem de determinada forma, e estes já sabiam que o olhar “diferente” (geralmente pelo canto do olho, sério) significava uma surra ou um sermão mais tarde. Claro que longe do público (parentes e amigos), pois este o impedia momentaneamente de uma repreensão severa, adiando-a para mais tarde.

Em *A prosa do mundo*, Merleau-Ponty (PM, 194, 173-174) disserta acerca da experiência do diálogo:

[...] na experiência do diálogo, a fala do [outrem]¹⁶⁷ vem tocar em nós nossas significações, e nossa fala vai, como o atestam as respostas, tocar nele suas significações, invadindo-nos um ao outro na medida em que pertencemos ao mesmo mundo cultural, e em primeiro lugar à mesma língua, e na medida em que meus atos de expressão e [de outrem] pertencem à mesma instituição.

No diálogo, eu me ultrapasso, “projeto-me [em outrem], introduzo-o em mim, de modo que nossa conversação assemelha-se à luta de dois atletas nas duas pontas de uma única corda” (PM, 28-29, 41). Assim, empresto pensamentos meus a outrem e ele me insere no mundo da linguagem oral, fazendo-me pensar e falar. Não obstante esta mútua relação entre o ato de falar e o de ouvir, também depreendo que “não sou apenas ativo quando falo, mas percebo minha fala no ouvinte; não sou passivo quando escuto, mas falo de acordo com... o que o outro diz” (PM, 200, 178). Nessa operação comum em que passa a existir um “ser a dois [...] outrem não é mais para mim um simples comportamento em meu campo transcendental, aliás, nem eu no seu, nós somos, um para o outro, colaboradores em uma reciprocidade perfeita, nossas perspectivas escorregam uma na outra, nós coexistimos através de um mesmo mundo” (PhP, 407, 475). Falar e escutar faz parte do universo falante e sentinte. Não sendo mais um gesto particular de um dos lados do diálogo, a fala produz algo mais além. Assim, ela

[...] realiza a impossível concordância das duas totalidades rivais, não que ela nos faça entrar em nós mesmos e reencontrar algum espírito único do qual participaríamos, mas porque ela nos concerne, nos atinge de viés, nos seduz, nos arrebatava, nos transforma no outro, e ele em nós,

¹⁶⁷ Apontamos, aqui, dois momentos em que o tradutor da obra em língua portuguesa, pela editora Cosac & Naify, Paulo Neves, não faz distinção entre os termos *autre* e *autrui*. Ambos, ele traduz como “outro”. Nossa proposta é fazer adequação do termo, o qual inserimos entre colchetes – nas referências que se seguem, desta obra, buscando ressaltar essa nossa discordância.

porque ela abole os limites do meu e do não-meu, e faz cessar a alternância do que tem sentido para mim e do que é não-sentido para mim, de mim como sujeito e [de outrem] como objeto (PM, 202, 180).

É nesse sentido que os sentimentos de outrem ultrapassam a fronteira do seu corpo físico, invadem meu espaço, atingem a porosidade de meu ser, produzindo eco na minha existência. Se por acaso algum ente querido e familiar seu o é subtraído de sua vida, também experimento a sua dor do luto. Ou, se um amigo meu está sentindo cólera por que sofreu algum dano causado por alguém, posso vivenciar, em partes, sua cólera. Afinal, “o luto de outrem e sua cólera nunca tem exatamente o mesmo sentido para ele e para mim. Para ele, trata-se de situações vividas, para mim de situações apresentadas” (PhP, 409, 477). Ademais, “se posso, por um movimento de amizade, participar desse luto ou dessa cólera, eles continuam a ser o luto e a cólera de meu amigo” (PhP, 409, 477). Ele viveu a dor da perda ou do dano, e eu, por perceber que ele está passando por conflitos, participo dessa experiência de maneira mais branda e suave.

Pelo fato de meu amigo ser meu amigo, e eu ser eu, posso participar de seu luto ou de sua cólera, mas não posso vivê-las tal qual ele as vive. Não há como essas vivências me atingirem da mesma forma que a ele. “Por mais que nossas consciências, através de nossas situações próprias construam uma situação comum, na qual elas se comuniquem, é a partir do fundo de sua subjetividade que cada um projeta este mundo ‘único’” (PhP, 409, 477-8). A subjetividade¹⁶⁸, aqui apontada por Merleau-Ponty, não é aquela que concebemos como sendo

¹⁶⁸ A noção de subjetividade é tratada, sobretudo, nos primeiros textos de Merleau-Ponty “não como ego ou coincidência comigo mesmo, mas como atitude existencial a partir de um fundo habitual de coexistência com o outro e com o mundo” (MÜLLER-GRANZOTTO, 2008b, p. 138-139). Em seus últimos textos, essa noção é ampliada para uma “intersubjetividade”. Nesse sentido, “se se parte do visível e da visão, do sensível e do sentir, tem-se da ‘subjetividade’ uma ideia inteiramente nova: não existem mais ‘sínteses’ há um contato com o ser através das modulações ou relevos” (VI, 316-317, 241). Assim, eu e o outrem participamos de uma mesma “carne”, somos feitos da mesma substância, habitamos solos comuns, a tal ponto de não sabermos distinguir o realmente que seja somente meu, ou o que seja exclusivamente de outrem.

uma representação minha ou de outrem, tampouco aquilo que vivemos em primeira pessoa ou terceira do singular, mas como um “fundo habitual da coexistência” (MÜLLER-GRANZOTTO, 2008b, p. 141), que mantenho com outrem e com o mundo.

Ao falar da reversibilidade entre mim e outrem, ou entre o vidente e o visível, Merleau-Ponty afirma haver uma “estranha aderência” de um sobre o outro, tal como uma intersubjetividade, de tal forma que um não tem existência sem o outro. Mais do que isso,

[...] na obra póstuma *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty descreveu nos termos de uma diferença entre o olho e o olhar: mais além da visibilidade do mundo, no seio daquilo que emerge como horizonte de invisibilidade, um olhar vem me surpreender, denunciando minha passividade a uma vidência estranha. (MÜLLER-GRANZOTTO, 2012c, p. 19).

Eis aqui um ponto importante: ao ler o texto *Uma libra de carne*, de Charles Shepherdson, Marcos José Müller-Granzotto (2012c, p. 19) ressalta para o fato de que, apesar de ter produzido um “excelente estudo” da leitura lacaniana de *O visível e o invisível*, mais especificamente no que diz respeito à “relevância de certas reflexões de Maurice Merleau-Ponty”, Shepherdson não atentou para algumas aproximações entre os dois pensadores franceses. Se em *Uma libra de carne* o autor afirma que Lacan se distancia de Merleau-Ponty na questão do estranhamento e da esquizo, Müller-Granzotto, por sua vez, rediscute esses termos em relação ao olhar.

Ao retomar a noção merleau-pontyana de ser de indivisão – ou carne –, Müller-Granzotto (2012c, p. 28) afirma que esse todo indiviso faz com que eu seja “sensível com o mundo e com os outros, mas também um estranho”¹⁶⁹, porquanto, onde estou situado, não posso sentir-me sentindo, assim como não posso sentir aquilo que os

¹⁶⁹ “Ao mesmo tempo que participo do mundo visível em que está meu semelhante, sou dotado de uma invisibilidade que me impede de ser coincidência comigo mesmo e com o mundo. Não obstante minha generalidade sensível, subsiste uma impossibilidade de fato, uma alteridade radical, que é a forma como esse filósofo fala do estranho: invisibilidade de mim e do próximo como videntes, invisibilidade do mundo como origem”. (MÜLLER-GRANZOTTO, 2008b, p. 348).

semelhantes sentem de mim”. Só posso sentir algo parecido, pois fazemos parte da mesma carne do mundo, mas não posso sentir o que ele sente. Assim, há uma ambiguidade no seio do ser de Indivisão: familiaridade e estranhamento. De fato, não conseguimos coincidir com outrem, tampouco, radicalizarmos ao ponto de afirmar que não participamos de seu mundo.

Não havendo na filosofia da carne de Merleau-Ponty um ponto original da visão¹⁷⁰, ou seja, não há em sua filosofia a “figura de um estrato onde tudo o mais é derivado”, afirma Müller-Granzotto (2012c, p. 29). Não podemos então afirmar que existe, em Merleau-Ponty, um vidente universal: a carne possui também uma “visibilidade anônima¹⁷¹”. “A carne de que se trata (e sua visibilidade anônima) não corresponde a uma qualidade positiva que eu poderia ver aplicada em todas as partes qual geometral, uma vez que se trata de algo anônimo” (MÜLLER-GRANZOTTO, 2012c, p. 30). Essa visibilidade anônima não é alguma coisa objetiva: percebemo-la como um invisível que se insinua por entre os traços que faz do contorno nas pinturas de Cézanne, não um objeto firme e determinado, mas algo poroso, que permite ir além, que permite nossa transposição (*enjambement*). Vale lembrar que esse horizonte de visibilidade anônima eu jamais atinjo: tal como uma ausência-presença, mostra minha ambiguidade e a de outrem, tornando-nos partícipes de um mundo visível e invisível ao mesmo tempo. É por isso que posso habitar a obra de arte da mesma forma que ela pode participar do meu mundo: qual outrem, ela me mostra coisas que eu não poderia ver sozinho.

¹⁷⁰ “[e]m momento algum, com a noção de carne como ser de indivisão, Merleau-Ponty propõe um ponto original da visão, como se toda vidência estivesse aí assegurada enquanto identidade. Trata-se apenas de mostrar como, na extremidade de meu corpo, se pode haver alguém assim como outro vidente, é porque a visibilidade do próximo também é a minha, a do meu corpo; assim como a invisibilidade, ela acomete também a mim, que não posso ver-me vendo” (MÜLLER-GRANZOTTO, 2012c, p. 32).

¹⁷¹ “Não se coloca aqui o problema do *alter ego* porquanto não sou *eu* que vejo, nem é *ele* que vê, ambos somos habitados por uma visibilidade anônima, visão geral, em virtude dessa propriedade primordial que pertence à carne de, estando aqui e agora, irradiar por toda a parte e para sempre, de, sendo indivíduo, também ser dimensão e universal” (VI, 185, 138).

V

Fazendo-nos ver para além do visível e do invisível, a obra de arte surge como um ser que abre poros em nosso corpo, modifica nossos pensamentos e ações, a ponto de termos que reelaborar e atualizar nossos dados, de forma diferente a outros objetos do mundo cultural. Movemo-nos na pintura como movimentamo-nos no mundo: não se muda de mundo, entretanto, a vida percebida à maneira dos pintores acaba sendo mais intensa e profunda. Talvez seja por isso que muitos pintores testemunharam que a criação artística exige do autor uma dedicação tão integral quanto a de um sacerdócio. Ao mover meu mundo, para além de uma significação pura, a obra de arte mostra-me familiaridade e estranhamento. Esse olhar de fora, esse olhar que me olha, esse olhar que me percebe e que me arrebatava, e que, “não necessariamente implica a destruição da cultura”, é descrito por Lacan como sendo registro do Real, “ou o olhar estrangeiro descrito por Merleau-Ponty” (MÜLLER-GRANZOTTO, 2012c, p. 26). Esse olhar que não germina do corpo do pintor, mas que a ele vem surpreender, que brota do fundo do horizonte invisível, tal como André Marchand relatou sobre sua experiência criativa – que não era ele que olhava as árvores, mas elas é que olhavam para ele¹⁷² - é inesgotável, inscreve-se¹⁷³ continuamente, produzindo desejos e incitando o artista a elaborar novas artes. Qual outrem, o olhar estrangeiro não se deixa apreender, escorrega e descentra nosso sensível, aparece como equívocos em nossa vida, como pequenas deformações coerentes na pintura, como uma ausência a ser preenchida.

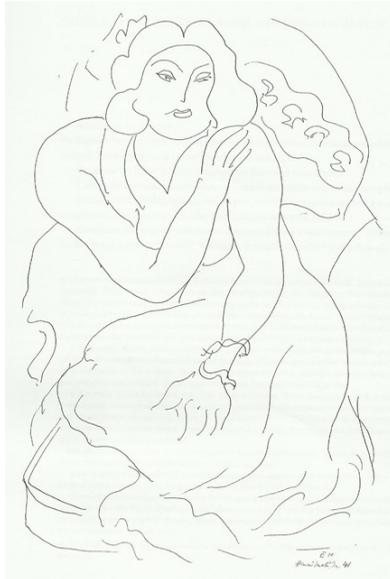
Na linguagem de Lacan, essas marcas que perpassam o universo pictural é da ordem do simbólico, enquanto que o Real é aquilo que não damos conta de explicar, tampouco se deixa apreender. Este aparece como um estranho, que “não é algo a ser buscado, como se devêssemos rasgar as cortinas da realidade simbólico-imaginária para flagrá-lo” (MÜLLER-GRANZOTTO, 2012c, p. 25). Tal como *objeto a*, o Real pulsional, “o olhar estranho do ‘vidente que não sou eu’ vem denunciar

¹⁷² Esta descrição consta no segundo capítulo de *O olho e o espírito*, o qual inserimos mais detalhamento do tópico sobre a reversibilidade do olhar (item 4.1 da presente tese).

¹⁷³ Inscrever-se, aqui, não tem o mesmo sentido de elaboração linear e instituída, mas é entendida como algo que se apresenta como ausente e que descentra o espectador.

– apresenta-se por si mesmo, como uma visita inesperada que não precisou ser chamada” (MÜLLER-GRANZOTTO, 2012c, p. 25). Desta forma, a caveira perfilada da pintura de Holbein quebra a harmonia do quadro, que a princípio não deveria estar ali, mas aparece como mancha que polui minha visão positivista que almeja por uma representação espacial clássica e linearmente estruturada. Esta “visita inesperada”, tal como uma esquizo, um estranhamento que a pintura faz ver, apresenta-se como um olhar “de fora” pelo qual sou arrebatado. Mostrando, assim, a dupla falta do sujeito¹⁷⁴ do desejo: ao visível instituído pelo pintor e à outrem, tal como um estranho que não se deixa apreender (da ordem do Real).

Imagem 32: Desenho *Temas e variações* (1941), Henri Matisse.



Fonte: MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 183.

¹⁷⁴ “Do ponto de vista do sujeito (que surge como efeito de uma dupla falta, simbólica e também real), o desejo – desencadeado pelo objeto que falta, que é o “objeto a” – é sempre um desejo da falta. E isso significa que já não pode haver relação, amor, pois há sempre ao menos uma falta em jogo” (MÜLLER-GRANZOTTO, 2012c, p. 34).

Matisse (2007, p. 182), em uma carta endereçada a Louis Aragon, de 1942, fala da passividade que sente em seu processo criativo, tal qual um estranho que se doa como antecipação ao ato: “quando executo meu desenho *variações*, a linha que meu lápis traça sobre a folha de papel faz lembrar um pouco o gesto de um homem Tateando seu caminho no escuro. Quero dizer que o percurso é imprevisto: não conduz, sou conduzido”. Não tendo domínio sobre a ação de desenhar, o artista diz ser guiado apenas por um “impulso interior”, e que vai, assim, “traduzindo” à medida que o desenho vai tomando forma, não tanto conforme seu olhar como testemunha do mundo exterior, mas, de alguma forma, sempre reinventando seu caminho para chegar até o ponto em que não sabe direito onde o traço induzirá. Sua tentativa se parece com a de uma aranha que “lança (ou prende) seu fio à aspereza que lhe parece a mais adequada, e dali a outra que vê a seguir, e de ponto em ponto vai montando sua teia” (MATISSE, 2007, p. 182). Esse estranho que habita o trabalho do pintor, não se deixa interpretar e decifrar completamente.

Mais do que apresentar-se de frente, percebo o traço de outrem nas pequenas deformações coerentes impressas na obra, como algo que margeia, borra, se insinua, marcando no visível-simbólico uma criação a partir de um desejo. Afinal, quando eu desejo não quero saber de comprometimento ou com resultados estéticos ou financeiros, eu apenas me jogo no desconhecido, pois quero encontrar meu objeto do desejo, quero expressar a natureza tal como ela se mostra. Entretanto, aquilo que vejo está sempre adiante: eu não o alcanço. É nesse sentido que Merleau-Ponty afirma que “na medida em que vejo, não sei aquilo que vejo” (VI, 295, 224).

Aquilo que não domino na visão é um invisível, não sendo oposto do visível, faz parte do mundo sensível que sou. Entre meu corpo e o visível uma constelação se arma:

Há recíproca inserção e entrelaçamento de um no outro. Ou melhor, se renunciarmos, como é preciso ainda uma vez, ao pensamento por planos e perspectivas, há dois círculos, ou duas esferas concêntricas quando vivo ingenuamente e, desde que me interroge, levemente descentrados um em relação ao outro... (VI, 180, 135).

Manoel de Barros (2015, p. 26) escreveu um poema, intitulado *Os girassóis de Van Gogh*, que nos permite observar o quanto um

quadro, qual outrem descentrado em relação a ele, pode suscitar inúmeras significações para além de um olhar do homem comum:

*Hoje eu vi
Soldados cantando por estradas de sangue
Frescura de manhãs em olhos de crianças
Mulheres mastigando as esperanças mortas*

*Hoje eu vi homens ao crepúsculo
Recebendo o amor no peito.
Hoje eu vi homens recebendo a guerra
Recebendo o pranto como balas no peito.*

*E, como a dor me abaixasse a cabeça,
Eu vi os girassóis ardentes de Van Gogh.*

Analisar o conteúdo do poema seria desposar o que de mais valioso há nas frases que suscitam o impacto que a pintura de Van Gogh causou no poeta. Talvez, a palavra “ardente” possa nos dar uma pista de que *Os girassóis* como obra, impressa, levou Manoel de Barros a pensar em soldados em batalhas e os desdobramentos a partir de algo que deslocou seu olhar, que não levava-o a pensar em girassóis, mas em outros eventos tão fortes quanto a obra suscitou. Ora, isso não é semelhante ao fato de Renoir pintar um riacho olhando para o mar? Em todo caso, quando tentamos definir, classificar ou analisar obras de arte, na certa, tornamo-las menores. Observamos isto em outro poema de Manoel de Barros (2015, p. 85):

*O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a
Imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás
de casa.
Passou um homem depois e disse: Essa volta que o
Rio faz por trás de sua casa se chama enseada.
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que
Fazia uma volta atrás de casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem.*

Nesse trecho, o poeta nos mostra o quanto uma imagem, sendo suscitada via a observação da natureza, ou de uma obra de arte, produz inúmeras significações, instalando-nos num mundo ainda não instituído pela cultura. Barros (2015, p. 149) usava a linguagem não no sentido corriqueiro e ordinário, mas dizia: “uso a palavra para compor meus

silêncios”. Prossegue mais adiante: “Sou um apanhador de desperdícios: amo os restos como as moscas” (BARROS, 2015, p. 149). Ora, isso tem a ver com a teoria lacaniana de criação artística. E parece que o poeta sabia dessa concepção lacaniana: “aliás”, afirma Barros (2015, p. 123), “Lacan entregava aos poetas a tarefa de contemplação dos restos”.

Observando o mundo natural e o universo da pintura, com todas as particularidades que atravessam o processo criativo do artista – estranhamentos, familiaridades, técnicas, afecções corporais, etc. – bem como o perceber a articulação entre a atividade e a passividade diante desse trabalho, que exige a reconstrução contínua de metamorfosear o visível em outro visível, fez com que Merleau-Ponty empreendesse uma nova proposta filosófica, qual seja, uma *reabilitação ontológica do sensível*.

4.3 Por uma reabilitação ontológica do sensível

I

Merleau-Ponty abraça o sensível como um modelo para pensar objetos a partir de três instâncias: 1 – como *pensamento*: se o pensamento é aquilo que geralmente concebemos como algo cristalizado, então estaremos diante da experiência da instituição. É nessa direção que foram criadas as bibliotecas, os museus, os objetos do mundo da cultura. A idealidade pura, sendo a linguagem falada o melhor exemplo desta ideia, é tomada como ponto de chegada de um mundo que começou na prática perceptiva, e se petrificou como nossa inserção no mundo humano. 2 – como *ações*: a idealidade de horizonte, como uma linguagem falante que se põe no berço das coisas, faz com que nos situemos na experiência da expressão. É nessa instância que nos instalamos para lidar com o que podemos fazer com aquilo que aparece em nossa vida como falta, como desejo, como uma forma criativa de laborar os dados de nossa existência. É desta forma que temos a liberdade para criar (ou, ao contrário, criamos para nos libertar). 3 – como *rastros*: quando nos propomos a participar do mundo da percepção e nos aventuramos na atividade-passividade da criação artística, percebemos que há determinados fenômenos que agem quase que autonomamente, os quais não dominamos, e que atravessam nossos pensamentos e ações. Assim, temos a experiência da perda e do estranhamento. Se o outro se mostra de frente como um objeto, outrem,

por sua vez, causa esquizo: de alguma forma “este” se impõe em nosso universo aparecendo como uma passividade não contrária à atividade.

O sensível, então, é tratado por Merleau-Ponty não sendo apenas aquilo que se concebia anteriormente, como figurações de nosso corpo psico-físico-biológico. Tampouco está interessado em alguma instância para além do próprio sensível¹⁷⁵. Neste sentido - e na contramão de Platão - numa nota de trabalho de 27 de outubro de 1959, de *O visível e o Invisível*, Merleau-Ponty afirma que “não há mundo inteligível, há mundo sensível”. Prossegue ele:

O sensível é precisamente o meio em que pode existir o ser sem que tenha que ser posto; a aparência sensível do sensível, a persuasão silenciosa do sensível é o único meio de o Ser manifestar-se sem tornar-se positividade, sem cessar de ser ambíguo e transcendente. O próprio mundo sensível no qual oscilamos, e que constitui nosso laço com outrem, que faz com que o outro seja para nós, não é, justamente como sensível, ‘dado’ a não ser por alusão – O sensível é isso: essa possibilidade de ser evidente em silêncio, de ser subentendido, e a pretendida positividade do mundo sensível (quando a perscrutamos até suas raízes, quando se ultrapassa o sensível empírico, o sensível segundo de nossa ‘representação’, quando se desvela o Ser da Natureza) prova ser justamente um *inatingível*, só se vê finalmente num sentido pleno a totalidade onde são recordados os sensíveis. O pensamento está pouco mais adiante dos *visibilia* (VI, 263-264, 199).

Vemos assim, que o tema é concebido por Merleau-Ponty como algo que se põe a nossa frente e que enxergamos, ouvimos, degustamos,

¹⁷⁵ “Foco de irradiação que incide dentro e fora, o sensível traduz a experiência laboriosa da *Carne*, em seu embrionário processo de deiscência. Prenhe de transcendência, o Ser é o que exige nossa criação a afim de experimentá-lo impedindo a reflexão regressar ao ser *berço natal*, desde onde, há *parto perpétuo*. É nesse sentido que a noção de ‘criação’ radicaliza a própria ideia de experiência ontológica: o ser nos abre para a *Experiência (Erfahrung)* como potência dialética na qual, originariamente, se opera o elo inextinguível entre o *em si* e o *para si*” (SILVA, 2006, p. 179).

tocamos e cheiramos através de órgãos sensoriais. De alguma forma, os diversos sentidos se entrelaçam, fazendo com que o nosso mundo e o de outrem tenha uma íntima relação.

O projeto filosófico delineado por Merleau-Ponty (S, 271, 184), e exposto no texto *O Filósofo e sua sombra*, afirma que:

[...] Há uma relação do meu corpo consigo mesmo que o converte no *vinculum* entre o eu e as coisas. Quando minha mão direita toca a minha mão esquerda, sinto-a como uma “coisa física”, mas no mesmo momento, se eu quiser, ocorrerá um acontecimento extraordinário: eis que a mão esquerda também começará a sentir a mão direita [...] Logo, toco-me tocante, meu corpo efetua “uma espécie de reflexão”. Nele, por ele, não há somente relação em sentido único daquele que sente com aquilo que sente: a relação inverte-se, a mão tocada, torna-se tocante, e sou obrigado a dizer que o tato está espalhado em meu corpo, que o corpo é “coisa que sente”, “sujeito-objeto”.
Cumpre ver que esta descrição subverte também a nossa ideia da coisa e do mundo, e conduz a uma *reabilitação ontológica do sensível*¹⁷⁶.

É necessário, pois, repensar as coisas e o próprio mundo: tomá-los por meio de nossa inserção corporal como fazendo parte da *carne do mundo*. Nesse contexto, Marilena Chauí (2002, p. 146) define a experiência sensível:

A reversibilidade e transitividade das cores, superfícies e movimentos – carne das coisas -, dos nossos sentidos em si – Carne de nosso corpo -, deles e das coisas como ressonância e reverberação sem começo e sem fim é desvendamento do sensível como “o meio onde há o Ser sem que pareça de ser posto”. É isto a *experiência sensível*.

A ontologia esboçada por Merleau-Ponty é feita a partir de experiências do mundo da percepção, a qual, mais do que a

¹⁷⁶ Itálico nosso.

reversibilidade do visível e do invisível, revela-nos uma experiência em que somos passivos em relação à outrem. Se o pintor lida com cores, superfícies e movimentos, tal como escreve Chauí – observando as artes plásticas –, então, cabe-nos retomar o procedimento artístico do pintor e do espectador para podermos entender, ao menos em partes, o seu projeto ontológico. Começaremos, pois, investigando o entrelaçamento entre os diferentes sentidos¹⁷⁷: afinal, somos capazes de ver com as mãos e de tatear com os olhos.

II

Ao longo do presente estudo, refletimos acerca do enigma que “consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível”; o que resulta em afirmar que “ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o ‘outro lado’ de seu poder vidente”; não apenas isso: “ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo” (OE, 18, 17). Quando a minha mão esquerda, por exemplo, toca a mão direita, sinto a textura macia da minha pele, tanto de uma quanto da outra, e se deixo a análise de lado, esquecendo que foi a minha mão esquerda que tocou a direita, não saberei qual delas tocou a outra primeiro. Nesse tocar, há uma imbricação (*empiètement*) entre ambas as mãos, de modo que não consigo localizar, ao certo, a mão tocante e a tocada. “Por meio desse cruzamento reiterado de quem toca e do tangível, seus próprios movimentos se incorporam ao universo que interrogam, são reportados ao mesmo mapa que ele; os dois sistemas se aplicam um sobre o outro como as duas metades de uma laranja” (VI, 174, 130). Para Merleau-Ponty, há uma reversibilidade entre os dois lados do meu sentido: afinal, o olhar vê e se sente visto; de forma semelhante, a mão toca e se sente tocada. Esse enigma se desdobra: não apenas vê e se sente visto, mas o olhar também toca¹⁷⁸ as coisas; a mão vê as cores e texturas... Há, portanto, uma estranha imbricação (*empiètement*) entre os diferentes sentidos. Merleau-Ponty lembra uma citação de Marlaux: “ouço com minha garganta” (VI, 187, 140). Normalmente, diríamos o inverso: que ouvimos com os ouvidos e não com a garganta... Encontramos outro exemplo parecido no poema *Matinal*, de Mário Quintana (1997, p. 147):

¹⁷⁷ “Os sentidos comunicam-se entre si” (PhP, 265, 308).

¹⁷⁸ “Um cego sabe exatamente, pelo tato, o que são galhos e folhas, um braço e os dedos da mão” (PhP, 259, 303).

*A tua voz nas minhas veias corre,
e alguns pedaços do meu sonho
devem andar por esse ar, perdidos...”.*

Isso só é possível de pensar porque há uma cumplicidade entre os dois sentidos. Afinal, a voz pode ser sentida nas veias da mesma forma que podemos pensar com as mãos e os pés, tal como exprimiu Fernando Pessoa (2013, p. 51-52) em um dos trechos de *O guardador de rebanhos*:

*Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.*

O pintor pensa com as mãos; a dançarina sorri com o corpo; o poeta tateia nas palavras. Cada qual a sua maneira, porque “todas as artes provém da mesma e única raiz” (KANDISNSKY, 1999, p. 351): o sensível. Em uma entrevista a Georges Duthuit, de 1936, Miró (1999, p. 436) indica um caminho de como se deve proceder: “pintura ou poesia se fazem como se faz amor; uma troca de sangue, um abraço total, sem nenhuma prudência, nenhuma proteção...”.

Em *O visível e o invisível* Merleau-Ponty nos apresenta três experiências do ato de tocar que não são distintas, tampouco “se subtendem” (VI, 174, 130). Assim, há “um tocar o liso e o rugoso, um tocar as coisas – um sentimento passivo do corpo e de seu espaço – e, enfim, “um verdadeiro tocar o tocar, quando minha mão direita toca minha mão esquerda apalpando as coisas, pelo qual o ‘sujeito que toca’ passa ao nível do tocado, descendo às coisas, de sorte que o tocar se faz no meio do mundo e como nelas” (VI, 174, 130).

É interessante notar que além da experiência ativa do tocar, há também um “tocar” como experiência passiva deste ato. Merleau-Ponty mostra que essa reversibilidade do corpo é percebida através da experiência sensível e que, por consequência, “todo visível é moldado no sensível” (VI, 175, 131). Desta forma, há “imbricação [*empiètement*] e cruzamento [*enjambement*], não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado [...]” (VI, 175, 131). Afinal, é o mesmo corpo que possui o dom da

vidência e da tangibilidade¹⁷⁹, e isso só é possível porque ambos fazem parte do mesmo mundo. Só há essa imbricação (*empiètement*) e cruzamento porque fazem parte do mesmo universo visível e tátil. Se podemos experienciar a visibilidade no tangível, e a tangibilidade no visível, é porque “os dois mapas são completos e, no entanto, não se confundem” (VI, 175, 131). É nesse sentido que Merleau-Ponty fala sobre um sistema de trocas dos sentidos por meio da “fundamental fissão” ou “segregação” do sentiente e do sensível, de um corpo no outro, pois fazemos parte da mesma “carne do mundo”. Assim,

Há um círculo do palpado e do palpante, o palpado apreende o palpante; há um círculo do visível e do vidente, o vidente não existe sem existência visível; há até mesmo inscrição do palpante no visível, do vidente no tangível e reciprocamente; há, enfim, propagação dessas trocas para todos os corpos do mesmo tipo e do mesmo estilo que vejo e toco – e isso pela fundamental fissão ou segregação do sentiente e do sensível, que lateralmente, faz os órgãos do meu corpo entrarem em comunicação, fundando a transitividade de um corpo a outro (VI, 185-6, 139).

A visão é “palpação pelo olhar¹⁸⁰”, afirma Merleau-Ponty (VI, 175, 131). Isso só é possível se “aquele que olha não seja, ele próprio, estranho ao mundo que olha” (VI, 175, 131). A visão, mais do que uma percepção do olho sobre o objeto do exterior, mostra a reversibilidade do visível. O que acontece, outrossim, é que a visão se desdobra numa visão complementar ou numa outra visão. Temos então um “eu mesmo visto de fora, tal como se outro me visse, instalado no meio visível, no ato de considerá-lo de certo lugar” (VI, 175, 131). Nessa reversibilidade do olhar, as coisas não se mostram inteiramente: só vemos e sentimos

¹⁷⁹ Ciente deste sistema de trocas – entre o vidente e o visível – Merleau-Ponty assegura que “[h]á topografia dupla e cruzada do visível no tangível e do tangível no visível, os dois mapas são completos e, no entanto, não se confundem. As duas partes são partes totais, e no entanto, não passíveis de superposição” (VI, 175, 131).

¹⁸⁰ “Se, reciprocamente, apalpa e vê, não é porque tenha diante de si os visíveis, como objetos: eles estão em torno dele, até penetram em seu recinto, estão nele, atapetam por fora e por dentro seus olhares e suas mãos” (VI, 179, 134).

até certo ponto, certos ângulos, certos detalhes, numa massa ainda confusa e misturada. Sentimos algo ainda em formação que vai se mostrando ao olhar. E ao ir se revelando uma outra massa disforme vai se apresentando...

Queremos o primeiro contato com as coisas: a gênese do mundo, a raiz de onde brotam todos os ramos. Nesse “lugar”, mais do que seres ativos e pensantes, somos seres passivos e receptivos. Empregamos nosso corpo, mas somos levados pelo fluxo do mundo da vida. É nesse sentido que Creusa Capalbo (2004, p. 103-104) explica que:

No sentir não há uma pura impressão do sensível, uma pura recepção passiva dos dados; eles já vêm misturados, a esta passividade, de uma certa atividade que se exerce apesar da sua latência face à tomada de consciência desta atividade. Em todo rigor o que se deve dizer é que não há receptividade a não ser quando ela é dada pela espontaneidade, e vice-versa. Há passagem de uma a outra pela dialética de cruzamento. É preciso, porém, aprofundar um pouco mais esta análise descritiva, pois não se trata apenas de descrição de um processo, mas também de uma explicação de como coexistem atividade e passividade.

Como entender esta atividade-passividade, tal como uma espontaneidade que atravessa nosso sensível? Diversos pintores, especialmente os modernos, afirmaram que suas criações não se baseavam tanto em uma intenção inicial que era seguida fielmente, mas que algo estranho e inesperado se apresentava como uma marca e que conduzia a maior parte do processo. Pablo Picasso (1999, p. 272) disse: “no momento em que faço um quadro, penso num branco e aplico o branco. Mas não posso continuar a trabalhar, pensar e aplicar um branco; as cores, como os traços, seguem a mobilidade da emoção”. As cores que o artista pensou estarão no quadro, só que não do mesmo jeito que pensara antes de iniciar a pintura, tampouco na quantidade e no lugar previstos. “Pode-se fazer quadros combinando diferentes partes deles”, afirma Picasso (1999, p. 274), “mas então lhes faltará o drama”.

A experiência da passividade é sentida e relatada pelos pintores de maneiras diferentes: “inesperado”, “acaso”, “imprevisto”,

“experimentação”, “inconsciente”, “acidente”, “Vontade¹⁸¹”, são alguns dos nomes dados. Diante disso, como a experiência da passividade pode nos ensinar que não somos tão detentores de nossos pensamentos e ações como acreditáramos outrora.

III

A socióloga Sarah Thornton escreveu um livro em que investiga os bastidores da arte e de artistas contemporâneos¹⁸². Uma das que ela se ocupa é a pintora brasileira Beatriz Milhazes. Acompanhando o processo criativo desta, Thornton (2015, p. 367-8) observa que

O fato de que as pinturas de Beatriz tomem emprestado a textura do plástico também faz com que elas pareçam apropriadas para os nossos dias. No entanto, muitas vezes a transferência da tinta para a tela é imperfeita, deixando aparições fantasmais na camada de baixo. Embora a artista descreva a si mesma como uma “pessoa controladora”, ela parece bem resignada com o fato de que seu método contém elementos do acaso.

Na contemporaneidade está cada vez mais evidente, entre os artistas dos mais diferentes seguimentos, o quanto uma obra não segue as intenções iniciais do seu autor. Se somos pintores, sentimos constantemente, no processo expressivo, que há algo que escapa ao nosso controle. É como se uma mão invisível guiasse nossa mão e conduzisse o restante do processo. Na maior parte das vezes somos afetados pelo inesperado, frustrando ou superando nossas expectativas e abrindo nossa visão para outras visões; nosso mundo para outros mundos, nossa arte para novas possibilidades artísticas. Se o inesperado não acontecesse, dificilmente teríamos uma arte inovadora. Este

¹⁸¹ “E pode ocorrer que, quando os mestres animam a Natureza de seu ideal, eles equivocam-se. É possível que ela seja governada por uma Força indiferente ou por uma Vontade da qual nossa inteligência é incapaz de penetrar os desígnios” (RODIN, 2015, p. 46).

¹⁸² Apesar de tratarmos especialmente da arte do final do século XIX e início do século XX, optamos por introduzir esta obra contemporânea para mostrar que a ideia de passividade é testemunhada nos procedimentos artísticos atuais.

inesperado tem na filosofia de Merleau-Ponty a denominação de passividade.

O que é a experiência da passividade? “É reencontrar essa visão das origens”, afirma-nos Merleau-Ponty (VI, 258, 195), “aquilo que se vê em nós, como a poesia reencontra o que em nós se articula, sem o sabermos”. Não sendo sinônimo de inatividade, ociosidade ou mesmo de inércia, a passividade coabita o momento expressivo do artista, como uma espontaneidade criadora, fazendo com que a obra saia para além dos seus limites reflexivos. Manoel de Barros (2015, p. 98) escreve alguns palavras que mostram a sua ideia de onde deve “se instalar” para que a escrita criadora aconteça:

*Carrego meus primórdios num ardor.
Minha voz tem o vício das fontes.
Eu queria avançar para o começo.
Chegar ao criancimento das palavras.*

O escritor Ferreira Gullar (2004, p. 397) fala sobre como nasce um poema:

*há quem pense
que sabe
como nasce um
poema
eu mal sei
como gostaria
que ele fosse
porque eu
mudo
o mundo muda
e a poesia
irrompe
onde menos
se espera
às vezes
desatada no
olor
da fruta podre
que no podre
se abisma
[...]”.*

Afonso Romano de Sant’Anna (2012, p. 118), por sua vez, relata:

*Tenho olhado o céu
Em várias partes do mundo
Com o mesmo pasmo infantil.
Não tenho sequer a sabedoria dos astrônomos astecas
Dos babilônios e egípcios
-mas olho.
Inclusive alguns eclipses. Olho
e escrevo.
No papel
Surtem constelações
Igualmente inexplicáveis.*

É da atividade-passividade do artista que a obra nasce. Outros escritores brasileiros descreveram como lhes acontece o processo de escrita de textos e poemas. Semelhantemente a Manoel de Barros, Ferreira Gullar e Affonso Romano de Sant'Anna, estão João Cabral de Melo Neto, Mário Quintana¹⁸³, Carlos Drummond de Andrade¹⁸⁴, Clarice Lispector, só para citarmos alguns nomes. Sobre essa forma de escrita, afirma Derrida (1971, p. 61):

Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo [...]. Abandonar a escritura é só lá estar para lhe dar passagem, para ser o elemento diáfano da sua procissão: tudo e nada. Em relação à obra, o escritor é ao mesmo tempo tudo e nada.

Esse sentimento de ser autor e não-autor ao mesmo tempo, faz do pintor (ou do escritor¹⁸⁵) um ser duplo: por uma lado, vê as coisas tentando traduzir em objeto visível aquilo que vê e, por outro, sente a “metamorfose do vidente e do visível” (OE, 34, 23) em que os papéis inevitavelmente se invertem – não se sabe direito “quem pinta e quem é pintado” (OE, 32, 22).

Merleau-Ponty (VI, 258, 195), ao falar da passividade que perpassa o procedimento criativo dos artistas, cita uma declaração de

¹⁸³ “Poesia: Impossível qualquer explicação: ou a gente aceita à primeira vista, ou não aceitará nunca: a poesia é o mistério evidente. Ela é óbvia, mas não é chata como um axioma. E, embora evidente, traz sempre um imprevisível, uma surpresa, um descobrimento” (QUINTANA, 2007, p. 812).

¹⁸⁴ Carlos Drummond de Andrade (2007, p. 574) escreve sobre a arte de escrever: “Já fatigado de escrever em prosa,/ este vago cronista pede ao verso/ que de mansinho desabroche em rosa/ e a Raquel de Queiroz hoje se oferte/ pelo muito que amamos em seus livros/ fraternos e pungentes, seres vivos”.

¹⁸⁵ É claro que esta atividade-passividade não se restringe apenas ao escritor e ao pintor. Essa experiência é sentida por artistas dos mais variados segmentos. Também em nossa vivência diária, seja artista ou não, sentimos que não dominamos todos os nossos atos e intenções. Somos atravessados por algo que não dominamos e que se impõe em nossas relações e experiências.

Max Ernst¹⁸⁶: “Do mesmo que o papel do poeta, desde a célebre carta do vidente, consiste em escrever sob o ditado do que se pensa, aquilo que nele se articula, o papel do pintor é circunscrever e projetar o que nele se vê”.

Stéphanie Ménasé (2008, p. 224-225) também comenta alguns artistas nos quais encontrou esboçado o tema da passividade:

Ao considerar diferentes formas de passividade em arte, constatamos que a obra de certos artistas trabalha esta dimensão da passividade explorando-a tecnicamente. [...] É o caso de Michaux¹⁸⁷ e a água [...]. Duchamp e os fenômenos da física como a gravidade ou o calor¹⁸⁸. [...] Encontramos uma outra forma de

¹⁸⁶ Transcrevemos essa citação do livro *O visível e o invisível*, em que Merleau-Ponty a extrai de um livro de Georges Charbonnier. Encontramos também a entrevista de Max Ernst (1999, p. 434) no livro *Teorias da arte Moderna*, a qual apresentamos, aqui, para uma melhor compreensão do tema: “É como espectador que o autor assiste, indiferente ou apaixonado, ao nascimento da sua obra e observa as fases do seu desenvolvimento. Assim como o papel do poeta, desde a célebre *lettre du voyant* de Rimbaud, consiste escrever sob o ditado daquilo que se pensa (se articula) nele, o papel do pintor é o de cercar e *projetar aquilo que se vê a si mesmo nele*”. Merleau-Ponty também cita esta mesma passagem em *O olho e o espírito*.

¹⁸⁷ “O espaço tossiu sobre mim/ e eis que deixei de existir/ os céus rebolam os olhos/ os olhos que não dizem nada/ e não sabem grande coisa” (MICHAX, 1999, p. 245). Claude Lefort (1994, p. 91-93) escreve um artigo sobre a criação em Michaux: “Michaux tem a arte de fazer ressoar as palavras de maneiras inesperadas. [...] Num certo grau de acuidade da visão, sob o efeito do desejo de pintar, o visível irrompe com tamanha violência que, sob o choque, o indivíduo Michaux, ultrapassado, torna a cair abaixo de si mesmo, enfermo. [...] E de repente a água da aquarela que lhe parecia tão boa, tão mais preferível ao guache, essa água é dita ‘tão imensa como um lago, água demônio onívoro, devastador de ilhotas, fazedor de milagres, destruidor de diques, extravasador de mundos”.

¹⁸⁸ “A nota manuscrita para ‘O grande vidro’ nos oferece um exemplo disso: ‘O regime da gravidade -/ ministério das coincidências. Departamento/ (ou melhor):/ Regime de coincidência/ ministério da gravidade./ Quadro ou escultura./ Recipiente plano em vidro – [recebendo]/ todo tipo de líquidos coloridos, pedaços/ de madeira, de ferro, reações químicas./ Agitar o recipiente e olhar/ Por transparência –” cita Ménasé (2008, p. 225).

passividade nos esgarçamentos de Jean Arp [...],
ou ainda nas decalcomanias de Max Ernst [...].

Em suas experiências de decalcomanias - ou *frotage* -, Max Ernst (1999, p. 433) relata que uma obsessão visual começou a lhe surgir, em 1925, e que o levou a descobrir novos meios técnicos: “[...] desempenhara o papel do provocador óptico de uma visão de meio sono, e encontrando-me, numa noite chuvosa, num albergue à beira-mar, fui atingido pela obsessão que o soalho exercia sobre meu olhar irritado, cujas rachaduras haviam sido acentuadas por mil lavagens”. Essa reversibilidade do vidente e do visível fez com que o artista se aventurasse em tirar uma série de desenhos, os quais conseguiu colocando folhas de papel, ao acaso, sobre as tábuas. O resultado era obtido, pois ele esfregava chumbo grosso no papel.

Insisto no fato de que os desenhos assim obtidos perdem cada vez mais, através de uma série de sugestões e transmutações que se oferecem espontaneamente – à maneira do que ocorre com as visões hipnagógicas –, o caráter do material interrogado (a madeira, por exemplo) para assumir o aspecto de imagens de uma precisão inesperada, provavelmente de um tipo que revela a causa primeira da obsessão ou produz um simulacro dessa causa (ERNST, 1999, p. 434).

Imagem 33: “Frotage” *Les Moeurs des feuilles* (1926), Max Ernst.



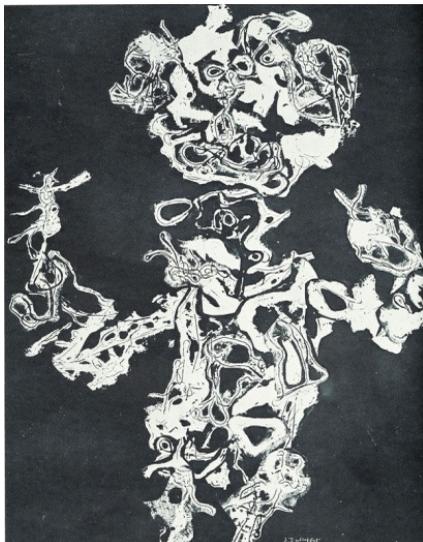
Fonte: Disponível em:< http://www.moma.org/explore/inside_out/inside_out/wp-content/uploads/2011/10/Max-Ernst-Les-Moeurs.jpg> Acesso em 05 jun. 2015.

Ernst (1999, p. 434) fica surpreso com o resultado obtido: “fui surpreendido pela intensificação sutil de minhas faculdades visionárias e pela alucinante sucessão de imagens contraditórias, que se sobrepunham umas sobre as outras com a persistência e a rapidez das lembranças amorosas”. Via essa experiência, o pintor começou a interrogar todos os materiais que se encontravam em seu campo visual: “folhas e suas nervuras, as bordas desfiadas de um pano de saco, as pinceladas de uma pintura ‘moderna’, um fio de bobina desenrolado, etc.” (ERNST, 1999, p. 434). O que até aquela experiência ele considerava como o “autor” da obra, começa a revelar-se para Ernst como uma atividade-passividade¹⁸⁹, em que o pintor “assiste” o nascimento das próprias obras.

A passividade pode ser o que Van Gogh (1999, p. 37) relata a Emile Bernard: “Exagero, por vezes faço modificações num motivo; mas apesar de tudo, não invento todo o quadro; pelo contrário, encontro o pronto na natureza, ele precisa ser apenas extraído”. Em outra carta endereça a Paul Gauguin relata: “[...] pois não sei, com frequência, o que estou fazendo, já que trabalho quase como um sonâmbulo” (VAN GOGH, 1999, p. 39). Ao falar que encontra o quadro pronto na natureza, ou que trabalha quase como alguém que anda dormindo, numa espécie de semiconsciência, Van Gogh demonstra o quanto a sua pintura não é feita somente a partir de si, mas que a obra segue o seu curso meio que automaticamente.

¹⁸⁹ “Entregando-me cada vez mais a essa atividade (passividade), que mais tarde viria a ser chamada “paranoico-crítica”, e adaptando aos meios técnicos da pintura (por exemplo: raspagem de pigmentos sobre um fundo preparado em cores e colocado sobre uma superfície desigual) o procedimento de *frottage* que a princípio parecia aplicável apenas ao desenho, e procurando restringir cada vez mais minha própria participação ativa no desenvolvimento do quadro a fim de ampliar a parte ativa das faculdades alucinatórias do espírito, vim a assistir como espectador ao nascimento de todas as minhas obras a partir de 10 de agosto de 1925, dia memorável da descoberta do *frottage*. Homem de “constituição ordinária” (emprego aqui as palavras de Rimbaud), tudo fiz para tornar minha alma monstruosa. Nadador cego, fiz-me vidente. Vi. E fiquei surpreendido e apaixonado pelo que eu *via*, querendo-me identificar-me com ele” (ERNST, 1999, p. 434-436).

Imagem 34: *Assemblages d'empreintes et litho* (1954), Jean Dubuffet.



Fonte: Disponível em: <<http://fragmentaires.canalblog.com/archives/2011/03/25/20723828.html>> Acesso em 06 jun. 2015.

Ou a passividade também pode significar o que Jean Dubuffet (1999, p. 624) disse em 1957 sobre o seu trabalho: “Muito docilmente a princípio, numa pressa inadvertida, minhas plantinhas escrevem sua história nas folhas que lhe são oferecidas”. Esse artista francês tanto escreveu quanto se envolveu com a pintura, sobretudo dizendo que o acaso é um fator importante do processo de criação, uma experiência suprema, num envolvimento com os objetos do mundo físico e natural, afastando-se daquilo que era raro ou fantástico. Destes, ele desconfiava. O que é interessante notar, que em seus trabalhos está presente “a contradição constante, o contraste entre paisagens indefinidas, quase abstratas, e figuras simétricas claramente articuladas, entre o desenho preciso e a ausência de linha” (CHIPP, 1999, p. 602), como se aquilo que percebia do mundo natural lhe aparecesse ao mesmo tempo de maneira nítida e obscura.

O pintor Francis Bacon, numa entrevista concedida a David Sylvester, da *Sunday Times Magazine*, em 1963, comenta o seu procedimento artístico e o quanto a atividade era atravessada por uma espontaneidade. Afirma Bacon (1999, p. 634) ao jornalista:

Você sabe que no meu caso todo quadro – e quanto mais velho fico mais assim é – constitui um acidente. Eu o provejo. Ele se transforma pelo ato concreto de pintar. Na verdade, com muita frequência não sei o que a tinta fará, e ela faz muitas coisas que são melhores do que eu poderia forçá-la a fazer.

Outros tantos artistas¹⁹⁰ experienciaram a questão da passividade que perpassa a atividade criadora. Na obra *Teorias da arte moderna*, de Herschel Chipp, podemos constatar vários relatos¹⁹¹ sobre este processo, os quais apresentamos alguns exemplos aqui.

Merleau-Ponty também faz alusão à passividade em diferentes notas de trabalho de *O visível e o invisível*. Em uma destas, em novembro de 1959, escreve: “A filosofia nunca falou – não de uma *passividade*: não somos efeitos – mas diria antes de uma passividade de nossa atividade” (VI, 270, 204). Nossas ações e iniciativas “nascem no âmago do ser, estão engrenadas com o tempo que jorra em nós” (VI, 270, 204). Sendo pivô da ontologia de Merleau-Ponty, já que não somos os senhores de nossos atos, tal como disseram os racionalistas, a passividade aparece em frases como “eu não sou nem mesmo o autor deste vazio que se faz em mim pela passagem do presente à retenção, não sou eu quem me faz pensar, como não sou eu quem faz meu coração bater” (VI, 270, 204-5). Desse modo a filosofia, de outrora, que acreditava que nós tínhamos o controle de nossa vida deve ser abandonada, e devemos, pois, passar a adotar uma outra que se instale em “nossa *Urstiftung* [fundação originária]” (VI, 270, 205). Uma

¹⁹⁰ Citamos mais um testemunho: Em uma entrevista a James J. Sweeney, Miró (1999, p. 439) afirmou: “Eu começava sem qualquer ideia preconcebida. Umhas poucas formas sugeridas aqui provocavam outras formas em outros pontos, para equilibrá-las. Estas, por sua vez, exigiam outras. Parecia interminável. Foi necessário pelo menos um mês para produzir cada aquarela, que eu retomava dia após dia, para cobrir novos pontos minúsculos, estrelas, ondas, pontos infinitesimais de cor para conseguir finalmente um equilíbrio total e complexo”.

¹⁹¹ Eis mais um exemplo: “Quando estou no meu quadro, não tenho consciência do que estou fazendo. Só depois de uma espécie de período de ‘conhecimento’ é que vejo o que estive fazendo. Não tenho medo de fazer modificações, de destruir a imagem, etc., porque o quadro tem uma vida própria. Procuro deixar que esse mistério se revele” (POLLOCK, 1999, p. 556).

filosofia assim compreendida é tal qual uma obra de arte. Esta ideia de filosofia, Merleau-Ponty encontrou na pintura de Cézanne.

Ao seu filho, Cézanne (1999, p. 19) lamenta-se: “não tenho a magnífica riqueza de colorações que anima a natureza”. De alguma forma, o pintor percebia que a natureza estava para além daquilo que ele poderia expressar em obra. Também relatou a Gasquet a passividade que experienciou ao pintar a *Velha do rosário*: “Este maravilhoso castanho-azulado apoderou-se de mim, cantava na minha alma. Estava completamente submerso nele” (CÉZANNE, 1993, p. 56). Não somos “apanhados”, vez ou outra, por determinada cor? Não há trechos de músicas que se apoderam de nós, os quais cantarolamos o dia inteiro, mesmo que não queiramos? De alguma forma, observamos que algumas substratos do mundo cultural se apoderam do nosso corpo e espírito e guiam nossos pensamentos e ações.

Como a passividade se dá na obra de arte? Ela aparece na pintura como pequenas deformações coerentes, como equívocos, como pequenos erros. Na percepção do mundo há um equívoco, mas ele não determina a percepção, tampouco é determinado por ela. A percepção tem rastros, restos, um equívoco que faz com que agimos “sem saber” qual o próximo passo a ser dado. No equívoco nós não sabemos por que determinados traços foram impressos na tela de um jeito que não tínhamos planejado *a priori*. São as pequenas distorções que aparecem na pincelada do pintor e que não se deixa apreender – é aquilo que escapa ao domínio do próprio artista. Em suma, a criação artística tem a ver com a espontaneidade que atravessa a ação do pintor, que submerso em seu trabalho, presencia o inédito e inesperado acontecer em sua obra.

Fazendo parte do processo criativo do artista, a passividade também se estende ao espectador moderno. Ao olharmos para uma pintura sentiremos que nossa visão também é atravessada por uma passividade. Assim, nosso olhar que parecia ser o agente único da ação, juntamente com a teoria merleau-pontyana, passa a ter uma dupla função: atividade e passividade num único gesto, num mesmo movimento – o fato de olhar e ser também olhado pela obra –. “É preciso desacostumar a conceber a criação como uma modalidade da atividade pura”, comenta Ménéasé (2008, p. 243). Desse modo, ao nosso pequeno mundo, abre-se outras perspectivas para além daquilo que imaginamos poder existir.

Espectador é aquele que é observador de uma obra. Mais do que se postar diante dela, e admirá-la, o espectador moderno precisa interagir com ela: é necessário empregar seu corpo, imbricar-se (*s'empîèter*) e entrecruzar-se com a obra. É desse modo que experimenta um sentimento semelhante ao do artista-feitor, pois co-cria com ele. Sobre a “ação” da visão, explica Merleau-Ponty, “ver é, por princípio, ver mais do que se vê, é ter acesso a um ser de latência. O invisível é o relevo e a profundidade do visível, e, assim como ele, o invisível não comporta visibilidade pura” (S, 38, 21). Não apenas um visível é visto pelo espectador, mas também o invisível. Este é poroso e lacunar. Mais do que se mostrar, insinua-se no próprio visível. Não sendo visibilidade pura, tampouco algo sedimentado pelo saber humano, a pintura traduz a deiscência da carne – aparece na obra como passividade, como desvio, como lacunar, como espessura sem ter dimensão, ou uma presença em que está presente sua ausência.

Você vai ao Louvre, por exemplo. Você observa a multidão que se estabelece em frente ao quadro *Monalisa*, a fim de fotografá-lo, ou fotografar-se com ele. Na maioria das vezes, pouco sabem dos detalhes da obra: apenas que Leonardo da Vinci a pintou, que tem um sorriso enigmático e que é um dos quadros mais famosos do mundo. Dificilmente se dão conta que numa sala próxima, num lugar não tão privilegiado, há um outro quadro *Santa Ana, a virgem e a criança*, tão enigmático quanto *Monalisa*. Raríssimos são os que observarão um abutre que o manto da Santa Ana faz ver¹⁹². Poucos também sabem que Leonardo pintara poucos quadros. O que querem, sobretudo, é registrar a imagem: alguns por já terem visto em reproduções, outros por quererem aparecer perto de uma obra tão famosa. Ao conhecê-la primeiro em catálogos, quando a olham no museu ficam frustrados por acharem-na pequena. A expectativa é que fosse um quadro muito maior do que é. Afinal, o Louvre a destaca das demais obras e vemos reproduções dela que ocupam paredes inteiras! Aparece nos principais guias da cidade. Nos corredores do museu, há sinalizações para que o turista a encontre facilmente. Afinal, não se pode ir ao Louvre, ou a Paris, sem ver a *Monalisa*. Podem até não saber que em Paris viveram grandes nomes da arte mundial: pintores, escultores, músicos, escritores..., mas a atenção é voltada para essa pintura italiana. O público em geral quer saber do famoso, da arte reconhecida mundialmente, cujo valor de venda é incalculável. Para um artista que

¹⁹² Obviamente, segundo determinados comentadores, como Sigmund Freud.

pintou uma obra de tamanha magnitude – pensam – só pode tratar-se de um gênio. Esquecem da vida privada de seu autor, dos seus sofrimentos, erros e procuras, inquietações e frustrações, para lembrarem apenas daquilo que se tornou, após alguns séculos, e se guiam por especuladores, críticos, comentadores da arte, que a divinizaram, cujo objetivo é torná-la o símbolo maior do museu, e assim, atrair o maior número de pessoas ao seu encontro.

Imagem 35: Visita ao Louvre/ Monalisa.



Fonte: arquivo pessoal.

Não é desse espectador que estamos nos reportando: este só está inserido na superficialidade. Queremos o espectador que se inquieta com a obra, que a observa por longos momentos, que a estude, que a deixa seduzi-lo e enamorar-se dela. É somente desse modo que a obra pode falar “mais alto” – ir mais além – e participar do mundo do vidente, ora lhe causando prazeres, ora lhe causando desejos. Afinal, você pode olhá-la e sentir uma saudade daqueles dias ensolarados em que passeava na praça com sua enamorada. A obra pode causar isso. Por outro lado, pode provocar-lhe também desejos: abrindo buracos em seu corpo e seu espírito, causando angústias, fazendo você sentir algo diferente, levando-o a seguir adiante. Inundando o seu ser, convida-o – ou o exige – a entrelaçar-se com ela, penetrar em suas entranhas, infiltrar-se em seus segredos... Desta forma, o espectador sente uma espécie de reviravolta e experimenta um sentimento de reversibilidade, e acaba descobrindo que a obra que lhe chamou tanto a atenção fala muito do que ele é. Mais do que mostrar o que ele é, a pintura mostra suas

faltas. Ao ver-se diante de suas faltas, ele sente que um desejo foi-lhe provocado. É o desejo de preencher um vazio, uma falta, que a obra lhe chama a atenção. Porém, é um desejo que nunca pode ser realizado de fato.

O espectador pinta com os olhos da mesma forma que o pintor com as mãos. Os órgãos são diferentes, porém, tanto o gesto visual quanto o gesto manual fazem parte de um mesmo universo carnal. Um produz algo visível, o outro trabalha com o virtual (exceto naquelas obras em que há a necessidade de colocar-se como autor, onde a obra esteja inacabada e precisa da inserção do outro para continuá-la¹⁹³). Se realmente meu olhar pode “esposar as coisas”, como nos diz Merleau-Ponty, então posso também pintar com os olhos. É um gesto virtual que delinea no horizonte, a partir da retomada da obra, um outro possível exemplar. A obra, ao se abrir, amplia-se, multiplica suas significações e possibilidades. De alguma forma, ela fala ao espectador, pede-lhe que a observe, que lhe empreste substratos carnis; mas ele, meio timidamente, meio sem jeito, como se não soubesse direito o que fazer, vai adentrando no obscuro desdobrar-se dela. E tateando por entre linhas, cores e formas vai produzindo um movimento que se entrelaça com seu corpo, alcançando o mundo, e arrastando consigo uma série de desejos, faltas, vontades....

O que nos desconserta não é o convencional e o equilibrado, mas àquilo que nos faz agir. A “grande Pintura¹⁹⁴” equilibrou o olhar do espectador, fixando-o numa contemplação prazerosa. A pintura moderna, ao contrário, solicita o trabalho do espectador, deslocando-o de seu lugar contemplativo, fazendo-o movimentar-se e entrelaçar-se com o próprio ato criativo. Mais do que vidente, o espectador moderno da arte é um fazedor: ele retoma a pintura, movimenta o seu corpo, e com um gesto sensível dá continuidade à cor e ao traçado que o artista deixara inacabados. Mais do que fornecer-lhe dados do mundo cultural, a pintura provoca-o, instiga-o a aprender novos modos de ver o mundo, algo semelhante ao cego que adquire a visão no decorrer da vida. Se a obra não lhe causa nenhum impacto, então deixa-a num momento posterior ao olhá-la. Entretanto, se a pintura o capturou, se esta o tocou profundamente, então atingiu não-sei-o-quê de sua carne – seu “entre” –, levando o espectador a interagir com ela. Ela o provoca: pede que a

¹⁹³ Em que o espectador, de fato, precisa pegar o pincel e continuar a pintura.

¹⁹⁴ Alguns livros de história da arte denominam a pintura renascentista como a “Grande Pintura”.

retome e se enlace com ela. A pintura *A origem do mundo*, de Gustave Courbert, causa-nos ainda, após mais de cinco séculos de sua criação, a sensação de algo escandaloso e imoral. O realismo do nu feminino é retratado de forma escancarada, crua, do fragmento corporal, do qual não conseguimos visualizar sequer o rosto da modelo. Coubert relaciona o ventre de uma mulher à origem do mundo e, conseqüentemente, da vida. Nesta obra, o pintor mostra o dilema ético-moral que nos habita: desejamos o corpo, mas o escondemos debaixo das roupas. Ao escancará-lo, Coubert provoca o espectador e defronta-o com a ambigüidade da qual, na maior parte do tempo, quer se afastar. Se, de um lado, o corpo é algo que procuramos para satisfazer nossos desejos mundanos, de outro, especialmente a partir do momento em que entramos em contato com o título da obra, é também o lugar de onde se origina a vida. Entre o profano e o sagrado, situa-se nosso desejo de preencher uma falta. Em síntese, a obra de Coubert funciona qual outrem em nossa vida.

V

Com a experiência sensível na pintura, vemos e sentimos um outro visível, de tal modo como se ele se apresentasse a minha frente. Por meio da imbricação (*empiètement*) com obras de arte, inserindo-nos no mundo visual e sentinte, tornando-nos conscientes de que fazemos parte do mundo, e mais do que isso, somos feitos do mesmo tecido de que o mundo é feito. Através dos estilos de diferenciação, sendo pintura, poema, objeto visual, sonoro ou palpável, como se cada um de nós, fazendo parte do mundo visível, fôssemos uma espécie de outro do outro.

No seio da visibilidade, no *entre* visíveis, instaura-se uma invisibilidade. Entre uma pintura e outra, ou mesmo entre um traço e outro, ou ainda entre uma cor e outra, percebemos uma ausência que não é contrária à presença, mas como algo que estivesse ali, da mesma forma que a outra visível, como seu averso, e se impusesse ao nosso olhar, denunciando nossas faltas. Esse espaçamento entre diferentes aspectos do visível, produz uma lacuna que precisa ser preenchida. É a partir dessa fissura, como se de alguma forma pudéssemos alcançar o outro lado do visível, o seu avesso, a ausência-presença, que nos propomos a nos aventurar na criação. A arte, de alguma forma, permite com que exerçamos a liberdade de nossa vida, retomando todos os dados e rastros “flutuantes” em nosso espaço virtual, reelaborando-os numa atualidade simbólica. “A falta que nos olha como um vidente

outro é um convite à ação, ao deslocamento, à transposição (*enjambement*)”, afirma Marcos José Müller (2015, p. 399). Como horizonte de ideias, constituímos um novo tipo de ser: “um ser de porosidade, de pregnância ou de generalidade, e aquele diante do qual o horizonte se abre [...]” (VI, 193, 144). Desse modo, temos duas opções: ou cristalizamos esse horizonte em instituições ou nos propomos a entrar no mundo da criação. Afinal, podemos escolher olhar para o mundo tal como os pensadores reflexivos e não aprender muita coisa de novo, vivendo como se o mundo estivesse fixado e imóvel. Ou, ao contrário, podemos mergulhar na própria experiência do pensamento, do fazer e do falar, e, de maneira semelhante aos pintores e poetas, participar do mundo ainda por se construir, lançando obras que sejam matrizes de ideias, produzindo novas significâncias, fazendo com que a vida dos interlocutores ganhem novas experiências.

Pensamos que diante de uma falta na qual se instala um desejo que queremos realizar, basta-nos criar, como se tivéssemos a possibilidade inteiramente em nossas mãos. Se isso fosse de tal modo fácil e direto, não precisaríamos de tantos tratados, estudos e anos de análises para tentar entender nossas frustrações e sentimentos advindos de diferentes lugares e situações, bem como retiradas em nosso corpo através dos tempos. Algo, porém, parece fugir ao nosso controle: já lemos no decorrer deste estudo que uma espontaneidade se atravessa em nossos pensamentos, falas e ações, os quais não dominamos. Assim, sofremos a ação de algo que se doa por antecipação, não sabemos de onde, mas que se faz presente em nossos empreendimentos corporais. É nesse sentido que Marcos José Müller (2015, p 407) considera que:

À diferença da experiência da imbricação (*empiètement*) na carne do mundo, qual vivência de desdobramento sensível no mundo da percepção e da cultura; à diferença da experiência simbólica de transposição (*enjambement*) do visível em benefício de idealidade de horizonte que pudesse preencher a lacuna (a falta) inaugurada pelo olhar do outro; o encontro de que agora se trata é muito mais o advento de um “rastros”, o que significa dizer, de algo que se antecipa, que nos precede (*precede*), impondo-nos algo sem que tal necessite ser buscado.

Com meu corpo, sei que vejo. A partir desta visão minha, vejo que o outro também vê. Quando percebo que o outro vê e me vê

também, descubro-me outro. Através do olhar do outro, quando percebo que sou visto, ocorre a instauração da vidência, de uma esquizo, de algo estranho que vem invadir a relação de reversibilidade do olhar. No meio da reversibilidade tem uma esquizo, uma fissura, uma mancha.

Tanto o pintor quanto o espectador podem experimentar essa passividade de algo que se antecipa à sua análise e reflexão do quadro. Mesmo que ele não busque alguma relação ou significação na obra, ela lhe “ataca”, tornando-o diferente: ao olhar para a obra e sentir-se olhado por ela, sem querer, ele não sairá o mesmo desta experiência. “Ante este olhar que se apresenta para mim como rastro de algo que me precede, que se doa como antecipação com a qual não posso me nivelar, o que sucede a mim é o descentramento” (MÜLLER, 2015, p. 410). Em síntese, Merleau-Ponty diz que “[e]ssa precessão do que é sobre o que se vê e faz ver, do que se vê e faz ver sobre o que é, é a própria visão¹⁹⁵” (OE, 87, 44).

A filosofia que reabilita o Ser no sensível, que aprende com o universo da pintura a ver além do visível – seu *entre* –, que nos mostra que há determinadas coisas que não conseguimos compreender, pois, de alguma forma, o Ser é inapreensível, faz da vida e da criação uma única aventura: reaprender e reensinar a ver o mundo. Ver, criar, sentir, estão ligados a “uma única rede do Ser” (OE, 89, 45). Mesmo que queiramos retornar ao ponto de partida, agora, não mais poderemos: uma nova abertura se faz. Não há mais, entretantes, que considerar a busca como se em algum momento ou lugar do mundo pudéssemos encontrar o ideal e o estabilizado. Ao contrário, no mundo, cientes do sistema de trocas, da ambiguidade presente em nossa visão e co-extensiva ao nossos sentidos, teremos que seguir em frente, avisados de que o mundo está inacabado e por se fazer.

¹⁹⁵ “Essa visão devoradora, para além dos ‘dados visuais’, 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” (OE, 27, 20).



“Tal é, talvez, a razão da perturbação diante da obra inacabada; é que ela nos coloca brutalmente em face de uma ambiguidade 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 almejava 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...”

(Claude Lefort, posfácio a Merleau-Ponty, O visível e o invisível)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Gestos inacabados

“Você já viu um quadro terminado? Um quadro, ou qualquer outra coisa?

Ai de você, o dia em que disseram que você terminou!

Terminar uma obra? Terminar um quadro? Que absurdo!

Terminá-lo significa acabar com ele, mata-lo, livrar-se de sua alma,

dar-lhe o seu golpe final:

uma situação extremamente infeliz,

tanto para o pintor quando para o quadro”.

(Pablo Picasso, Uma ideia é um ponto de partida e nada mais)

Ao chegar até aqui, sentimo-nos como alguém que estivesse nos labirintos do subterrâneo de uma cidade – ou num lamaçal – cujo interior é povoado de seres e situações obscuras, profundas, quase-intocáveis, meio-invisíveis, pegajosas, inertes, enfadonhas, densas, ... Obviamente que nessa incursão não aparecem apenas coisas que nos causem tristeza e que fossem difíceis. Há também um outro lado mais vivaz e alegre, cuja beleza é quase impossível explicar em palavras. Foi neste íterim que presenciamos personagens cuja generosidade nos fizeram crer que vale a pena o investimento. Observamos também cores e formas que faz com que a vida se torne algo muito mais leve e simples do que a maioria acredita ser. Ouvimos por diversas vezes “trate de fazer da sua vida uma obra de arte!”. Nesse sentido, perguntamo-nos: o que querem realmente dizer com isso? Afinal, cada um tem uma visão singular de conceber, pensar e fruir a arte e a vida. Para alguns, pode parecer algo sombrio e depressivo, para outros, alegre e prazeroso. “Trata de saborear a vida; e fica sabendo, que a pior filosofia é a do choramingas que se deita à margem do rio para o fim de lastimar o curso incessante das águas. O ofício delas é não parar nunca [...]” – escreveu Machado de Assis (2002, p. 158), em um dos seus mais aclamados romances.

É preciso seguir em frente. É hora de emergir, deixar a obra tomar outros rumos. Já não sou eu e o orientador quem a pensa e elabora. Agora outros devem retomá-la para dar-lhe tantas significações quanto ela permitirá. O nascimento é necessário. Queremos ir adiante, buscar novas aventuras expressivas. Outras obras nos aguardam,

almejam por nossa imersão e contribuição. Porém, advertimos-lhe: esta obra não está pronta – está cheia de lacunas e buracos -. Há nela traços e formas que não foram terminados: estão esperando a sua inserção corporal para continuá-los. Existem espaços na obra cujas cores só terão existência se alguém as puser. Estando na estante ou no aparelho virtual, solicitam o trabalho do espectador-leitor para que ganhem vida – tal qual o boneco Pinóquio do conto infantil italiano, que desejava se tornar um menino de verdade –, fazendo parte do grande espetáculo do mundo. Esperamos que os traços fragmentados, as formas derivadas, a partir destes, e as cores esburacadas as quais utilizamos para imprimir nossa obra, possam produzir um movimento em diversas vidas, provocando-as a perceber que há uma nova filosofia a ser feita, tal qual projetou Merleau-Ponty – como uma obra de arte –, ensinando-nos a reaprender a ver o mundo. Mundo cujo enigma do olhar permite-nos experienciar a atividade-passividade, que todo pintor sente ao criar uma obra e que é coextensivo a todo espectador que tenha os olhos atentos. Afinal, esse espetáculo que o mundo da vida apresenta, da mesma forma que o sol mostra os seus raios todas as manhãs, e que poucos são os homens que o veem vivamente, é um espetáculo que somente alguns poucos terão a possibilidade de experimentar. Poucos, pois a maior parte dorme um sono dogmático.

Ao mergulharmos neste estudo, em seu início, primeiramente usamos um tom mais imperial, mais evidente, fazendo imagem visível no mundo que habitamos. Com pinceladas largas, procuramos levá-lo a perceber que uma montanha pode produzir inúmeras obras, basta que se mostre ao pintor querendo que a expresse como um novo visível, numa tela, às vezes mais próxima, outras, mais distante. Seja fragmento, de um ou outro lado da rocha acima de Aix-en-Provence, seja qual for o perfil escolhido, ou mesmo a técnica utilizada, para que se possa fazer montanha no mundo cultural, precisa da inserção de um corpo. Ressaltamos que não pode ser um corpo psico-físico-biológico; ele deve ser ampliado, alargado até o ponto de atingir o motivo e ultrapassá-lo, habitar o seu interior e se fazer montanha. De entrelaçar-se com ela até atingir a fonte de onde ela nasce. É empregando linhas, cores e movimentos que procuramos experimentar, por um processo de diferenciação – de uma cor com outra, de um traço com outro, ou mesmo de um traço com uma cor -, que a montanha, e todos os demais “motivos”, vão se mostrando, vão aparecendo ao olhar do vidente, de maneiras diferentes, tornando-se uma matriz de ideias, permitindo-nos experienciar a gênese do Ser, através das suas “ramificações”.

Num segundo momento, procuramos adentrar para o mistério da visão, contrapondo esse sensível com as cores que fora pintado pela tradição filosófica, ora mostrando sua fecundidade e valoração, ora, seu desprezo e descrença. Descartes foi o filósofo com o qual Merleau-Ponty dialogou intensamente para pensar sobre o tema. Na esteira de Panofsky, investigamos a representação da terceira dimensão por alguns períodos da história da arte e por alguns artistas. Com isso, apendemos que mais do que observar uma dimensão derivada das outras duas, a profundidade nos permite ver a perspectiva do mundo vivido e habitado por nós. É nesse sentido que aparece a expressão criadora, como idealidade de horizonte, e que o tempo é seu maior correligionário. Também buscamos compreender que as imagens picturais são formadas quando o pintor se põe a trabalhar, e cujas inquietações com a vida e com o mundo ele tenta resolver com pinceis e tintas. Com esta luta, o pintor é atravessado por um estilo que vai aparecendo ao longo do seu percurso expressivo. Esse dilema da vida, cujo desenrolar fez surgir uma obra, é venerado no Museu como se ela se agigantasse, tornando-se uma espécie de “semideusa”. Situação que permite aos críticos e historiadores de arte, bem como grande parte do público em geral, transformar o quadro em um pensamento cristalizado e instituído a tal ponto de tornar-se “verdade” aquilo que dizem a seu respeito, seja do artista, seja da obra. Os visitantes dos museus, cujo objetivo é, primeiro registrar as obras, para depois as verem em casa, sem o contato direto com elas, sem saber seus pormenores, tampouco saber dos dilemas pelas quais passou o artista, seguem e se guiam por esses preceitos.

No terceiro e último momento, sentimo-nos atravessados por um estranho que se instalou no seio da reversibilidade do olhar. Fomos ao encontro das comunicações de pintores e escritores, para verificarmos o quanto sentiam-se “guiados” ao “produzirem” suas obras. O início era feito por eles: entravam no processo expressivo, porém, no decurso da ação, uma mão alheia vinha guiar a sua, fazendo com que a obra seguisse por caminhos antes sequer pensados e imaginados. Esta mão tinha diversos nomes: insight, inconsciente, sussurro, sonho, acaso, inesperado... apareciam tal como uma espontaneidade, doando-se, não se sabe de onde partira. Fato que muitas vezes fazia o artista experimentar o estranho, o inédito, o inaugural. O que o move a iniciar um trabalho? Um desejo produzido por uma falta. O que faz um espectador retomar uma obra? Preencher um certo vazio, sentir algo que somente a arte é capaz de fazê-lo. Também tentar satisfazer um desejo causado por uma falta. O que ele encontra? A fala do pintor e a do quadro, e mais do que isso, experimenta uma passividade dupla: aquela

que reside no “interior” do quadro e aquela que se mostra como outrem, como estranho.

Sendo uma obra inacabada, tal como um quadro, a vida precisa ser retomada todos os dias com o mesmo desejo que o pintor sente ao iniciar seu trabalho. A lição da pintura apresentada por João Cabral de Melo Neto (2007, p. 375) vai ao encontro de nosso pensamento:

*Quadro nenhum está acabado,
disse certo pintor;
se pode sem fim continuá-lo,
primeiro, ao além de outro quadro
que, feito a partir de tal forma,
tem na tela, oculta, uma porta
que dá a um corredor
que leva a outra e a muitas outras.*

Contudo, não devemos nos entristecer: entre uma palavra e outra, ou entre uma pincelada e outra, há um vazio, o oco, a vida.... e a vida deve ser saboreada em todas as suas facetas. Até porque não sabemos direito o que buscamos. Sobre isso escreveu Drummond (2007, p. 177):

*O que a gente procura muito e sempre não é isto nem aquilo.
É outra coisa.
Se me perguntam que coisa é essa, não respondo, porque não é
da conta de ninguém o que e estou procurando.
Mesmo que quisesse responder, eu não podia. Não sei o que
procuro. Deve ser por isso mesmo que procuro.*

Em outro trecho Drummond (2007, p. 1256) parece dar uma pista do que encontraremos:

*Se procurar bem, você acaba encontrando
não a explicação (duvidosa) da vida,
mas a poesia (inexplicável) da vida.*

E a vida, como o Ser, não se mostra inteiramente. Sentimo-la em partes. Temos apenas pequenas “posses” dela em nossos instantes vividos. Na maior parte das vezes estamos diante de nossas faltas, cujo desenrolar é a busca por tentar preencher o vazio advindo destes “estranhos” que surgem sem, ao menos, serem chamados ou procurados. Simplesmente aparecem. Diante destes somos desejantes. O que é

interessante é que o desejo nunca, de fato, será realizado. Ou seja, nunca poderemos dizer que chegamos à terra prometida, tal como creem os cristãos. Afinal, por intermédio da psicanálise, aprendemos que nós somos seres que nos deparamos constantemente com nossas impossibilidades. É desta forma que nossa busca é um processo que não se esgota.

As criações que ultrapassam a barreira do visível, transportando-nos para o invisível até o limite daquilo que se doa, não como imagem, mas como processão (*precession*) de um estranho como outrem. Este se impõe como uma alteridade que habita minhas vivências. A bem da verdade, somos atravessados por “esquizes” “as quais produzem, em nossa vida, estranhamentos, embaralhando nosso mundo que almeja por “comodidades”, deixando-nos levemente descentrados.

Ao ler um texto, talvez você encontre uma referência, como uma nota de rodapé, como ausente; um borrão que não lhe permite ler o texto em seu desencadeamento argumentativo; um parágrafo não devidamente formatado; frases com fontes diferentes; uma imagem deslocada, cujo objetivo é provocar uma esquize... Todos esses artifícios utilizados pelo escritor, mais do que nos explicar algo, ambicionam por mostrar o estranho, aquilo que é o inexplicável da vida, que se faz presente mesmo quando está ausente, mas que somente os atentos percebem, cujo olhar já aponta para uma criação. Afinal, “o artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais ‘humanos’ dos homens o espetáculo de que fazem parte sem vê-lo” (SnS, 24, 134).

Quiçá, consigamos fazer algo criativo com os dados de nossa vida. Imersos no mundo sensível, cujo olhar vai exprimindo o quiasma do visível e do invisível, diante de presenças-ausentes, possamos experienciar diferentes camadas de Ser, ora como autores/pintores, ora como espectadores/leitores. E, desta forma, seguimos adiante em nossa vivência expressiva infundável.

Nosso desejo inicial foi o de criar uma filosofia tal como uma obra de arte. Esse também era o desejo de Merleau-Ponty. Cremos que conseguimos fazê-lo em partes. Ademais, estávamos vestidos pela tarefa de erigir uma tese filosófica. Fica uma questão: como seria criar uma filosofia como uma obra de arte contemporânea. Ou, como pensar, à luz de Merleau-Ponty, uma filosofia a partir do “modelo” de arte contemporânea?

EPÍLOGO: *No bailar do desejo desejante*

Procuramos constantemente dar sentido a nossa existência e nos perguntamos, de fato, o que devemos privilegiar para sermos mais equilibrados e felizes. Em algumas dessas ocasiões recorremos à filosofia e ao que a tradição do pensamento racional outorgou até o momento presente, seu legado, com o objetivo de tentar nos esclarecer nuances e dar respostas concretas a nossa busca, apaziguando, assim, nossa angústia perante aquilo que vai se desenhando a nossa frente, muitas vezes triste, deprimente e sombrio. Sonhamos com um mundo perfeito em que pudéssemos desfrutar somente de coisas boas, apreciar os aspectos belos e lidarmos apenas com sentimentos e emoções positivas. Será este um lugar privilegiado que somente alguns afortunados conseguem habitar?

Em 1945, Maurice Merleau-Ponty, um filósofo francês interessado em adentrar nas raízes mais íntimas do ser, escreveu na introdução de uma de suas obras mais lidas: Fenomenologia da percepção: “A verdadeira filosofia”, afirma o filósofo, “é reaprender a ver o mundo”. Mas, nos perguntamos: como devemos aprender a olhar o mundo de maneira diferente e inovadora? Por onde devemos começar? A tradição filosófica conseguiu fazer com que a humanidade caminhasse de maneira melhor? Se conseguiu, de fato, batava ler os textos clássicos e neles encontraríamos as fórmulas para uma vida feliz e bem sucedida. Mas não é o que acredita Merleau-Ponty. Segundo ele, devemos seguir por outros caminhos se quisermos investigar as nossas questões essenciais. A tradição filosófica foi construindo sistemas que ao invés de guiar a humanidade para o seu autoconhecimento, foi petrificando a vida e encaixando-a em frascos onde se pode classificar e analisar, como se ela fosse uma colcha de diversos retalhos pregados uma ao lado do outro. Só que uma colcha é muito mais do que a junção de retalhos: ela cobre leitos ávidos por aquecimento e conforto. Uma colcha envolve o corpo de forma muito melhor do que se dispuséssemos todos os retalhos espalhados soltos e desconectos. “O todo é muito maior do que a soma das partes”, assegura-nos Merleau-Ponty.

Tentando ir além da tradição filosófica, inovar, aprender de forma diferente, Merleau-Ponty opera uma escuta às obras de arte e às falas dos artistas, revelando que a experiência sensível pode nos falar mais da nossa existência do que a própria filosofia, e, assim, contribuir para uma melhor vivência e convivência nossa neste mundo às vezes tão cruel e angustiante, mas noutras tão afetuoso e surpreendente.

Aprendemos com Merleau-Ponty que estamos no mundo e não podemos dele nos afastar para que possamos pensar a verdadeira filosofia. Outro aspecto é que temos um corpo, ou melhor, somos um corpo. Um corpo que é vibrante, que é forte e potente! Um corpo que é flácido, retraído e inerte. Um corpo que é quebradiço, perfurado e manchado. Um corpo que se expande, se dilata e vai além, conquistando e se envolvendo com o mundo. Um corpo que às vezes é pesado como uma rocha, tal qual a montanha acima de Aix em Provence; outras, é leve como uma pluma a bailar ao sabor de uma brisa matinal.

Também aprendemos com Merleau-Ponty, que este corpo vê, é visto e, mais do que isso, percebe-se visto. É um corpo que se imbrica com outros corpos. Essa é a primeira camada do Ser, proposta por Merleau-Ponty, tomada aqui como “empiètement” (traduzido como imbricação). Imbricação que permite ao pintor observar o movimento da dança e transportar para a tela a cena constituindo-se num novo visível. Nessa relação de imbricação com o visível, ele percebe que o vermelho que imprime na vestimenta do dançarino é feita do mesmo tecido carnal daquele que ilumina o horizonte, fazendo-se pôr-do-sol, ou que habita o sabor das uvas dos vinhedos dos vales europeus ou da serra catarinense, que produzem o vinho que embriagam a noite dos boêmios apaixonados. Vermelho do sangue que corre nas veias do corpo enrijecido. Vermelho da fruta que expulsou Adão e Eva do Jardim do Éden. Vermelho da luxúria que habita a dança em contraste com o azul que pousa nos olhos da dançarina. Azul que faz volitar o vestido em oscilação. Azul do enlace com o infinito que se descortina no horizonte da imensidão do céu. Azul que, muitas vezes, prefere ser guiado e seduzido pelo vermelho vibrante. Noutras, prefere seguir seu curso sozinho, contornando os obstáculos, tal como um pequeno riacho a descer pelas montanhas. Cinza que une e equilibra como um fundo de presença-ausência que sustenta os corpos quase-colados. Cinza que é a união das cores complementares. Enfim, é um imbricar-se com visíveis e que abre espaço para embrenhar-se num invisível latente, prestes a mostrar sua face.

A segunda camada do Ser é o “enjambement”, traduzido aqui como transposição, entrecruzamento, ou mesmo salto para o invisível mais além da própria dança, seu movimento, suas possibilidades, suas profundidades...O casal poderia ter permanecido inativo, imóvel, tal como um livro fechado, empoeirado nas estantes de uma biblioteca, ou uma obra de arte pendurada nas escuras paredes de um museu. Mas, no entanto, preferem bailar, preferem jogar-se no delírio frenético da

dança, no aconchego do abraço envolvente, na conquista iminente do amado e da amante. É um deixar-se ir na volúpia da emoção ardente, no giro sensível do familiar-estrangeiro. A música bate da alma e no peito ao invés de pousar nos instrumentos. A melodia toma conta dos corpos molhados pelo emalo da dança. Flexuosamente ela se declina, inclina-se ante a ação do outro. Afinal de contas, quem é este que a tirou para dançar? Que é ele que se posta a sua frente e encosta em seu corpo? Quais serão suas inquietações? Em quais pontos serão parecidos? Em quais diferem? Será que futuramente brigarão, lavando roupa suja na presença de familiares e amigos? Será que terão filhos? Esses filhos serão bem-sucedidos? Será, ao menos, que a convidará para dançar uma outra vez? Será que irá conversar com ela após a dança? Esse outro teria poder sobre ela? Ele invadirá seu espaço, não a deixando desenvolver-se? A seduzirá ou deixar-se-ia seduzir? Será que arrancará sua liberdade? Esse que se posta a sua frente, e se intercomunica com ela, traz consigo uma série de enigmas e possibilidades...

A terceira camada do Ser é “précession”, traduzida aqui como precessão, como algo que aparece sem ser chamado. Simplesmente aparece. Não bate à porta e pede licença para entrar em seu mundo tal como uma música alta tocada na casa do vizinho em festa. Desse estranho que invade seu mundo ela não sabe nada, não tem domínio, não tem controle. Deve ela deixá-lo entrar? Ela tem esse poder de não deixar ele entrar? O que pode aprender com ele? Será que o seduzirá com o olhar ou será também seduzida? Ou seduzirão um ao outro? Será que suas palavras e gestos encontrarão ecos em sua vida? Será que sua energia vai entrecruzar-se com a dela, vigorando e tornando a sua existência muito melhor? Será que um dia cairá bêbado pelas sarjetas das ruas molhadas da pequena cidade, fazendo com que não acompanhe o desenvolvimento e a educação de seus filhos? Será que realizará seus desejos, torcerá por suas conquistas e vibrará com suas realizações? Desse outro qual outrem, qual um estranho que vem querer habitar sua vida ela sabe nada, ou quase nada. No entanto, o bailado da dança, o cruzar dos olhos, o envolvimento dos braços, faz com que ela o deseje. Mesmo sem saber, o desejo é desejanste, e, muitas vezes, é mais forte que a razão. A dança, desse modo, é a faísca que poderá acender o fogo do romance e da conquista. O estranho que de repente aparece está prenhe de probabilidades. Se de um lado pode ser o inferno, como falou Sartre, de outro, pode também ser o paraíso.

Tal como uma pintura que permite ver seu movimento interno e ir mais além, a dança, a vida, a obra, pode nos mostrar que precisamos

estar abertos para o desconhecido. Precisamos saber que há uma mútua imbricação entre o visível e o invisível. Entre o “entre” visíveis, na dobra que permite fazer com que linhas, cores e movimentos mostrem “ramos de ser”, suas camadas, a pintura provoca nosso olhar, nos permite ver outra coisa para além daquilo que está posto a nossa frente. Esburacando o visível, a pintura abre nosso mundo para o desconhecido e ainda não habitado, mas que, de alguma forma, vai se mostrando à medida que vamos avançando em nossa jornada. Ela nos ensina a ver. Ela mostra nossas faltas, falhas e desejos. Diante dela nosso mundo se descentra. Com ela percebemos que nossa atividade é atravessada por uma passividade ensinante. Esta atividade-passividade está presente em todos os setores da nossa vida, em nosso trabalho, em nossas relações familiares, em nossas vivências sociais.... Nestas instâncias sabemos que não temos o controle sobre elas, tampouco o temos do nosso destino. Contudo, é em nossa ação que a reação é produzida. É através do movimento das nossas mãos que a obra é feita. É colocando-nos no próprio bailar que a dança acontece. Picasso dizia que “a inspiração pode até chegar, mas tem que te encontrar trabalhando”. A musa inspiradora aparecerá se o pintor estiver diante de sua tela. Tem que ser no aqui e agora! Isto porque passado, presente e futuro só habitam no “instante do já”, como nos ensina Clarice Lispector, e todo o espaço de que precisamos está ao nosso redor, em nossa posse. Essa pintura que se diz linguagem conquistadora e que nos põe a trabalhar é a que nos ensina a reaprender a ver o mundo.

Talvez devêssemos seguir o conselho de Cézanne deu a seu amigo Émile Bernard: “Não seja crítico de arte, faça pintura. Esta é a salvação”.

(Texto de apresentação na defesa da tese de doutorado em 14/08/2015. Imagem “elaborada” juntamente com esta escrita).



REFERÊNCIAS

De Maurice Merleau-Ponty¹⁹⁶:

- (C) *Causeries (1948)*. Paris: Seuil, 2002. Em português: *Conversas: 1948*. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- (EP) *Éloge de la Philosophie et autres essais*. Paris: Gallimard, 1953. Em português: *Elogio da Filosofia*. Trad. Antonio Braz Teixeira. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.
- (IP) *L'institution/ la passivité: Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*. Paris: Belin, 2003.
- (NC) *Notes de Cours (1959-1961)*. Paris: Gallimard, 1996.
- (OE) *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1964. Em português: *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- (Parc1) *Parcours (1935-1951)*. Lagrasse: Verdier, 1997.
- (Parc2) *Parcours deux (1951-1961)*. Lagrasse: Verdier, 2000.
- (PM) *La prose du monde*. Paris: Gallimard, 1969. Em português: *A prosa do mundo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- (PhP) *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945. Em português: *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- (PPE) *Psicologia e pedagogia da criança: Curso da Sorbonne (1949 – 1952)*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- (PrP) *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Trad. Constança. M. Cesar. Campinas/SP: Papyrus, 1990.
- (RCF) *Résumés de cours*. Paris: Gallimard. 1968.
- (RCS) *Merleau-Ponty na Sorbonne: resumo de cursos: psicossociologia e Filosofia (1949-1952)*. Trad. Constança

¹⁹⁶ Para uma melhor verificação e compreensão do leitor, dispomos também, em paralelo às obras originais, as referências das traduções disponíveis em língua portuguesa utilizadas ao longo do presente estudo. Valemo-nos, quando necessário, de eventuais correções de tradução, as quais indicaremos em notas de rodapé. Resolvemos utilizar as abreviaturas costumeiramente usadas nas obras sobre Merleau-Ponty, dispostas ao lado das respectivas referências.

- M. Cesar. Campinas: Papyrus, 1990.
- (S) *Signes*. Paris: Gallimard, 1960. Em português: *Signos*. Trad. Maria E. G. Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- (SC) *La structure du comportement*. Paris: PUF, 1942. Em português: *A estrutura do comportamento*. Trad. Márcia V. M de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- (SnS) *Sens et non-sens*. Paris: Nagel, 1966.
- (UAC) *L'union de l'ame et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson: notes prises au cours de M. Merleau-Ponty à l'E. N. S. (1947-1948)*. Paris: Vrin, 1979.
- (VI) *Le visible et l'Invisible: suivi de notes de travail*. Paris: Gallimard, 1964. Em português: *O visível e o invisível*. Trad. José A. Giannotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Sobre Merleau-Ponty:

BARBARAS, Renaud. *Investigações fenomenológicas: em direção a uma fenomenologia da vida*. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

BITENCOURT, Amauri Carboni. *Merleau-Ponty acerca da pintura*. 2008. 117 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

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

_____. *Expressão e contemporaneidade – A arte moderna segundo Merleau-Ponty*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

CAMINHA, Iraquitán. “Corpo, motricidade e subjetividade em Merleau-Ponty”. In: *Merleau-Ponty em João Pessoa*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012.

_____. *O distante-próximo e o próximo-distante: corpo e percepção na Filosofia de Merleau-Ponty*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010.

_____. “Paisagem e pintura: arte e visibilidade em Merleau-Ponty”. In: VALVERDE, Monclair (Org.). *Merleau-Ponty em Salvador*. Salvador: Arcádia, 2008.

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

CARDIM, Leandro Neves. *Corpo*. São Paulo: Globo, 2009.

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

_____. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: NOVAES, Aduino (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. “Merleau-Ponty: O que as artes ensinam à filosofia”. In: HADDOCK-LOBO, Rafael. *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

DUPONT, Pascal. “A razão encarnada: pensamento e sensibilidade em Merleau-Ponty”. Trad. Monclair Valverde. In: VALVERDE, Monclair (Org.). *Merleau-Ponty em Salvador*. Salvador: Arcádia, 2008.

_____. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FERRAZ, Marcus Sacrini A. *Fenomenologia e Ontologia em Merleau-Ponty*. Campinas/SP: Papirus, 2009.

_____. *O transcendental e o existente em Merleau-Ponty*. São Paulo: Humanitas, 2006.

FERREIRA, Elizia Cristina. *O Irrefletido: Merleau-Ponty nos limites da reflexão*. Florianópolis, 2012. 226 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

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

_____. “Prefácio e notas a Merleau-Ponty”. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. “Prefácio e Posfácio a Merleau-Ponty”. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José A. Giannotti e Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Sur une colonne absente: écrits* autor de Merleau-Ponty. Paris: Gallimard, 1978.

MATTHEWS, Eric. *Compreender Merleau-Ponty*. Trad. Marcus Penchel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MÉNASÉ, Stéphanie. “Passividade e criação: pintura e abertura, a partir de Merleau-Ponty”. Trad. Leandro N. Cardin. In: *Merleau-Ponty em Salvador*. Salvador: Arcádia, 2008.

MOURA, Alexandre Campos. *Entre o Ser e o Nada: a dissolução ontológica na filosofia de Merleau-Ponty* (TESE – USP, 2010).

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. *Razão e experiência: ensaio sobre Merleau-Ponty*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MÜLLER, Marcos José. “Gestalt como filosofia da carne e os três registros da experiência: imaginário, simbólico e real”. In: SILVA, Claudinei Aparecido de Freitas da; MÜLLER, Marcos José (Org.). *Merleau-Ponty em Florianópolis*. Porto Alegre: Editora Fi, 2015.

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

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

_____. *Psicose e sofrimento*. São Paulo: Summus, 2012a.

_____. *Clínicas gestálticas*. São Paulo: Summus, 2012b.

MÜLLER-GRANZOTTO, Marcos José. “Esquize e pulsão: o olhar segundo Merleau-Ponty”. In: *Merleau-Ponty em João Pessoa*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012c.

_____. “Merleau-Ponty e Lacan a respeito do estranho”. Revista *AdVerbum* 3 (1) Jan a Jul de 2008a: pp. 3-17.

_____. “Comportamento, expressão e subjetividade: Merleau-Ponty e a psicanálise”. In: *Merleau-Ponty em Salvador*. Salvador: Arcádia, 2008b.

SILVA, Adilson Xavier da. *Merleau-Ponty: da fé perceptiva à ontologia da carne*. Curitiba: CRV, 2010.

SILVA, Claudinei A. de Freitas. *A carnalidade da reflexão: ipseidade e alteridade em Merleau-Ponty*. São Leopoldo, RS: Nova Harmonia, 2009.

_____. *A natureza primordial: Merleau-Ponty e o logos do mundo estético*. Cascavel, PR: EDUNIOESTE, 2010.

_____. “O enigma do olhar”. In: GONÇALVES, Anderson, et al (Org.). *Questões de filosofia contemporânea*. São Paulo: Discurso Editorial; Curitiba: Editora da UFPR, 2006, p. 171-192.

SHEPHERDSON, Charles. “Uma libra de carne: A leitura lacaniana d’O visível e o invisível”. In: *Discurso – Revista do Departamento de Filosofia da USP*. n° 36, 2006.

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

Obras Gerais:

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos, S.J., e A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores).

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Nova reunião: 23 livros de poesia – volume 3*. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2014.

_____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

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

ARISTÓTELES. Trad. *Metafísica*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 2002.

BACON, Francis. “Entrevista, 1963”. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARRETO, Gilson. OLIVEIRA, M. G. *A arte secreta de Michelangelo: uma lição de anatomia na Capela Sistina*. São Paulo: Arx, 2004.

BARROS, Manoel de. *Meu quintal é maior do que o mundo*: Antologia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

_____. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.

BARTHEM, Ricardo. *A luz*. São Paulo: Livraria da Física, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. “Salão de 1859”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *Da imitação à expressão*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora 34, 2004 (A pintura, v.5).

_____. *Sobre a modernidade – O pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002 (Coleção Leitura).

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

BECKMANN, Max. “Sobre minha pintura”. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne*. Trad. Fernando Tomaz. Korea: Paisagem, 2005.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BRAIDA, Celso, et al (Org.). *Café filosófico: Estética e filosofia da arte*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- BRETON, André. “Surrealismo e pintura”. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CARVALHO, Joaquim. Comentários e notas a Aristóteles. In: ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- 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: Martins Fontes, 1992.
- _____. “Excertos de cartas”. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Paul Cézanne*. São Paulo, Abril Cultural, 1978 (Coleção Mestres da Pintura).
- CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. Trad. Marcelo B. Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CUMMING, Robert. *Arte em detalhes*. Trad. Maria da Anunciação Rodrigues. São Paulo: Publifolha, 2010.

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

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

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. Trad. Bento Prado Jr. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Coleção Os Pensadores).

DESCARTES, René. “La Dioptrique (III)”. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

DUARTE, Paulo Sérgio. “A dúvida depois de Cézanne”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DUBUFFET, Jean. “Empreintes”. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

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

EMBREE, Lester. “Visão de causalidade: Merleau-Ponty em Michotte”. *Rev. abordagem gestalt*. [online]. 2007, vol.13, n.2, p. 222-227.

ERNST, Max. “Sobre o frottage”. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FAUCONNIER, Bernard. *Cézanne*. Trad. Renné E. Levié. Porto Alegre: L&PM, 2009.

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.

GASQUET, Joaquim. *Cézanne*. Paris: Bernehim-Jeune, 1926.

GIANNETTI, Eduardo. *O livro das citações: um breviário de ideias replicantes*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

GIANNOTTI, José Arthur. *O jogo do belo e do feio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1993.

GUIMARÃES, Dinara Machado. “O olhar é o avesso da consciência”. In: CESAROTTO, Oscar (Org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

GULLAR, Ferreira; BOSI, Alfredo. *Melhores poemas: Ferreira Gullar*. São Paulo: Global, 2004.

HARARI, Roberto. *Uma introdução aos quatro conceitos fundamentais de Lacan*. Trad. Marta M. Okamoto, Luiz G. B. Filho. Campinas/SP: Papyrus, 1990.

HERÁCLITO. “Fragmentos”. In: *Os Pré-Socráticos*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção Os Pensadores).

KANDINSKI, Willy. “A arte concreta”. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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).

LACAN, Jacques. *O seminário, livro XI: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

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

LEFORT, Claude. “Michaux: ‘Passagens’”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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

_____. “O ovo e a galinha”. In *A Legião Estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977, p. 81-84.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. São Paulo, Rocco, 1998.

MALEBRANCHE, Nicolas. *A busca da verdade*. Trad. Plínio Junqueira Smith. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

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

MARIN, John. “Conversa com Dorothy Norman”. In: CHIPPI, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MASSON, André. “Uma crise no imaginário”. In: CHIPPI, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

_____. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MEIRELES, Cecília. “Motivo”. In: MORICONI, Ítalo. *O cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MENDE, Guillaume Durand de. “Representações da imagem de Cristo e das figuras bíblicas”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *Da imitação à expressão*. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004 (A pintura, v.5).

MILLER, J.- A. *Perspectivas dos escritos e outros escritos de Lacan: entre desejo e gozo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. *Silet: os paradoxos da pulsão, de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

MIRÓ, Joan. “Entrevista com Georges Duthuit”. In: CHIPPI, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

NÁSIO, J.-D. *O olhar em psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

NEHAMAS, Alexander. “A pintura como uma arte: pessoas, artistas, espectadores e papéis”. In: HOPKINS, Jim & SAVILE, Anthony. *Psicanálise, mente e arte*. Campinas/SP: Papirus, 1995.

NOVAES, Adauto. “De olhos vendados”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis/RJ: Vozes, 1993.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caieiro: obras poéticas II*. Porto alegre: L&PM, 2013.

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

PLATÃO. Timeu. *Diálogos* – vol. XI. Trad. Carlos A. Nunes. Belém: Editora Universidade Federal do Pará, 1977.

POLLOCK, Jackson. “Três declarações”. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

QUEIROZ, Edilene Freire de. “A trama do olhar”. *Latin-American Journal of Fundamental Psychopathology* [on Line], V, 1, 2005, p. 89-100.

QUINET, Antonio. *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

_____. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

QUINTANA, Mário. *Antologia poética*. Porto alegre: L&PM, 1997.

_____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

READ, Herbert. *Uma história da pintura moderna*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas do Poeta sobre a vida*. Trad. Milton Camargo mota. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Cartas sobre Cézanne*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

RODIN, Auguste. *A arte*. Trad. Plínio A. Coelho. São Paulo: Intermezzo/Imaginário, 2015.

SAFATLE, Vladimir. *Lacan*. São Paulo: Publifolha, 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Sísifo desce a montanha*. Rio de Janeiro: Sociedade Literária, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. *Alberto Giacometti*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *O que é literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Maria Aparecida Leite Holthausen da. *O des-curso cínico: a poética de Glauco Mattoso*. 130 p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2009.

SMITH, Plínio Junqueira. “Introdução a Malebranche”. In: MALEBRANCHE, Nicolas. *A busca da verdade*. Trad. Plínio Junqueira Smith. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

SOUZA, Edson L. A. “Monogramas psíquicos: alguns teoremas”. In: RIVERA, Tânia. SAFATLE, Vladimir. *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006.

STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

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

THORNTON, Sarah. *O que é um artista?* Trad. Alexandre B. de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

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

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

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Lígia, C. *Lacan: operadores de leitura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VOLARD, Ambroise. *Ouvindo Cézanne, Degas, Renoir*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *En Écoutant Cézanne, Degas, Renoir*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1938.

WEINTRAUB, Fábio (Org.). *Poesia marginal*. São Paulo: Ática, 2006.

WOLF, Norbert. *Holbein – o moço*. Trad. Marta Theriaga. Lisboa: Taschen, 2005.

ZIZEK, Slavoj; DALY, Glyn. *Arriscar o impossível – conversas com Zizek*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

ANEXOS



“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 recomençar todo o meu quadro partindo desse ponto’” (ELGAR, 1987, p. 130).

(A experiência de ver esta obra no *Petit Palais*, em Paris, em janeiro de 2015, inspirou o prólogo desta tese).



Imagens que inspiraram os desenhos para a tese, respectivamente: fotografia das mãos de Ida Mara Freire e a pintura *Jardineiro Vallier*, de Paul Cézanne.



Imagens que inspiraram os desenhos para a tese, respectivamente: desenho de Rodin e a pintura *Anunciação*, de Amauri Carboni Bitencourt (pintado a partir da pintura de Bartolome Esteban Murillo).



“O que não é substituível na obra de arte, o que a torna muito mais do que um meio de prazer: um órgão do espírito, cujo análogo se encontra em todo pensamento filosófico ou político quando positivo, é ela conter, mais do que ideias, matrizes de ideias, é nos fornecer emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver, é, justamente porque se instala e nos instala num mundo cuja chave não temos, ensinar-nos a ver e finalmente fazer-nos pensar como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos” (S, 125, 111).

(As imagens acima foram criadas, pelo autor da presente tese, no período intermediário entre o mestrado e o doutorado. Em cada quadro há um fragmento de frase de Merleau-Ponty. Esta série constitui-se de 12 obras.)



Apresentamos três variações de um mesmo motivo: a primeira feita com tinta acrílica, a segunda com tinta a óleo e a terceira, a óleo, inspirada nos traços azuis de Cézanne.



Imagem 51: Pintura *Mesa posta – harmonia em vermelho* (1908), Henri Matisse.



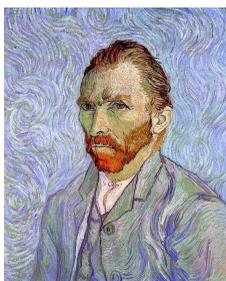
Imagem 52: Pintura *Homenagem à Bleriot* (1914), de Robert Delaunay.



Imagem 53: Pintura *cabeça alemão com bigode* (1920), de Paul Klee.



Imagens 54: Pintura *Barcos à vela*, (de Lyonel Feininger.



Imagens 55, 56 e 57: Pinturas de Autoretratos de Van Gogh



Imagem 58: Johannes Vermeer, *A vista de Delft*, 1665.



Imagem59: Pintura Casal Arnolfini (1434), Jan Van Eyck

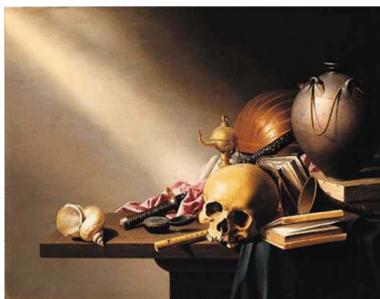


Imagem 60: Pintura *As vaidades da vida humana* (1640), Harmen Steenwyck



Imagem 61: Pintura *Lavadeiras*, (1912). Pierre-Auguste Renoir



Imagem 62: Pintura *A ronda noturna* (1642), Rembrandt



Imagem 63: Pintura *Girassóis* (1889), Vincent Van Gogh



Imagem 64: Pintura *Blue dancers* (1893), Edgar Degas.

Esquize, descentramento, estranheza, “equívocos”, ...

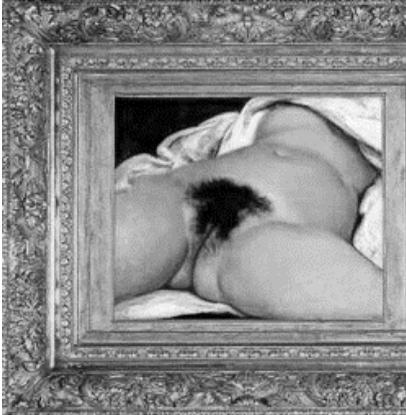
Com o objetivo de fazer o leitor sair de sua zona de conforto, decidimos “inserir” (ou extrair) no texto pequenos defeitos, deslocamentos, certos “equívocos” previamente articulados e elaborados. Desse modo, apontamos as seguintes articulações por nós preparadas:

- 1- Trecho de poema invertido na introdução e no capítulo 4, fazendo o leitor deslocar o texto ou o olhar para poder realizar a leitura;
- 2- Nota de rodapé com explicação ausente (ausência:) na introdução do capítulo 3;
- 3- Duas citações, em notas de rodapé, em francês que não foram traduzidas;
- 4- Manchas de café e dobra/amasso do papel de transparência/poema que faz introdução ao capítulo 4;
- 5- Imagem deslocada do nu feminino e masculino, respectivamente, as obras *A origem do mundo*, de Courbert, e *A origem da guerra*, de Orlan, no capítulo 4. (Detalhes das obras, no artigo do psicanalista Sérgio Telles, que inserimos na sequência, em anexos);
- 6- Citação longa direta deslocada para a esquerda da subdivisão III do tópico 4.2;
- 7- Parágrafo com fonte diferente e com alinhamento à esquerda na subdivisão III do tópico 4.2;
- 8- Mancha do último parágrafo da subdivisão V do tópico 4.2, impedindo a sua leitura na íntegra: Para um melhor esclarecimento, segue o parágrafo:

“Observando o mundo natural e o universo da pintura, com todas as particularidades que atravessam o processo criativo do artista – estranhamentos, familiaridades, técnicas, afecções corporais, etc. – bem como o perceber a articulação entre a atividade e a passividade diante desse trabalho, que exige a reconstrução contínua de metamorfosear o visível em outro visível, fez com que Merleau-Ponty empreendesse uma nova proposta filosófica, qual seja, uma *reabilitação ontológica do sensível*”.

A ORIGEM DO MUNDO, DE COURBET [1]

SÉRGIO TELLES [2]



O quadro *A Origem do mundo* tem uma história curiosa à qual se acrescentou um novo capítulo semana passada. A tela foi pintada em 1866 por Courbet, a pedido de Khalil Bey, diplomata turco-egípcio e colecionador de quadros eróticos, que a possuiu até o momento em que, arruinado pelo jogo, teve sua coleção leiloadada. Em 1889, o quadro foi encontrado num antiquário pelo escritor francês Edmond de Goncourt e, posteriormente, comprado por um nobre húngaro que o levou para Budapeste, onde escapou da pilhagem realizada pelas tropas

russas no final da Segunda Guerra. Trazido de volta a Paris, foi comprado por Jacques Lacan, que o mantinha em sua casa de campo em Guitrancourt, na qual o exibia ritualisticamente a seus convidados. Após a morte de Lacan, a família cedeu o quadro ao Museu d'Orsay dentro das negociações com o Estado francês em torno de impostos referentes à transmissão de herança.

A origem do mundo mostra os genitais femininos da maneira mais crua possível. Vê-se um torso da mulher, os seios, o ventre, as pernas afastadas, a frondosa cobertura pubiana e a vagina entreaberta. A novidade recente é que teria sido encontrada a parte superior do quadro, que exhibe os ombros e a face da modelo, confirmando hipóteses anteriores que afirmavam ser ela a irlandesa Joanna Hiffennan, que posava também para o grande pintor Whistler, de quem fora companheira, e que estaria envolvida afetivamente com Courbet na ocasião em que o quadro estava sendo pintado.

Supondo a veracidade da descoberta, que ainda está em discussão entre os especialistas, podemos conjecturar quem teria seccionado a pintura e por que

motivo. O quadro era tido como pornográfico e até muito recentemente mantinha essa conotação. Não é então difícil imaginar que o próprio pintor tenha resolvido mutilar sua obra com o intuito de proteger sua modelo. Ainda em 2009, livros cujas capas o reproduziam foram confiscados pela polícia em Portugal e páginas do *Facebook* que o exibiam foram retiradas do ar em 2011. Não deixa de ser surpreendente que, em função do noticiário, sua imagem tenha aparecido abertamente em todos os jornais.



A trajetória do quadro, vindo dos porões da pornografia para a consagração definitiva nos salões do Museu d'Orsay, mostra como a apreciação de uma obra está inevitavelmente atrelada aos valores vigentes no

tempo e no lugar de seu surgimento.

Contrariando a representação idealizada do nu feminino, Courbet o apresenta de forma realista. Consta que o grande crítico de arte e ensaísta vitoriano John Ruskin, reverenciado por Proust, jamais superou o choque ocorrido no leito nupcial, ao se deparar com as características hirsutas de sua mulher, tão distantes da lisa e glabra estatuária clássica que lhe era familiar, acontecimento de consequências desastrosas para seu casamento, jamais consumado fisicamente. Mais recentemente, no final dos anos 60, o editor da *Penthouse*, Bob Guccione, causou furor ao mostrar esse detalhe da anatomia feminina, até então pudicamente evitado até mesmo por sua rival, a revista *Playboy*, de Hugh Hefner.

Atualmente a forma de dispor o velo pubiano parece estar num outro estágio, evidenciando que, a cada época, o erotismo desenvolve novas estratégias de sedução e formas de acicatar o desejo. Se Courbet, fiel aos costumes de seu tempo, mostra o genital feminino envolto em sua pilosidade natural, constata-se como a moda atual é diferente, na medida em que a depilação é a regra para as

mulheres e até mesmo para os homens. Nos dias de hoje, Ruskin não teria tido problemas em sua lua de mel.

As transformações na maneira como a sociedade acolheu *A origem do mundo* mostra como a arte, enfrentando a censura e os preconceitos da época, luta para representar e expor o que é considerado inaceitável, proibido, não representável. Desta forma ela está permanentemente ampliando os limites e as fronteiras daquilo que é permitido pela moral e os costumes.

Trata-se de um serviço inestimável que a arte presta ao conhecimento. Na medida em que simboliza, representa e põe em circulação conteúdos até então excluídos, torna possível o pensar e o refletir sobre eles. Com isso, os aspectos mistificadores, idealizadores, ideológicos – ou seja, a dimensão fantasiosa que acompanha estes conteúdos quando forçados a medrar no escuro – são expostos à luz, o que lhes retira a conotação assustadora, devolve-lhes a real dimensão e a possibilidade de um tratamento objetivo adequado.

No fundo, estamos falando da liberdade de expressão. O

Estado tem o dever de proteger os cidadãos e neste sentido, deve exercer a censura (aqui entendida lato sensu, como o poder de reprimir e punir) para limitar os impulsos agressivos e sexuais que nos são próprios e que precisam ser coibidos para garantir a vida em sociedade. Mas o exercício da censura é complicado, pois o Estado tem seus próprios interesses, que nem sempre coincidem com os da sociedade que deveria representar. Por isso esta deve estar sempre atenta ao poder do Estado, especialmente no que diz respeito às tentativas de reprimir a livre manifestação de opinião.

Pornografia ou arte, o quadro de Courbet mostra como a representação explícita dos genitais mantém inalterado um efeito perturbador sobre nós, como algo arcaico vindo de tempos imemoriais que nos atinge profundamente, sem que possamos evitá-lo. Ela evoca, sim, a “origem do mundo”, o mistério da vida, o enigma da diferença sexual - cujo impacto determinante ocorrido na infância continuará para sempre repercutindo em nossas existências.

A propósito da diferença sexual, em 1989, a artista francesa Orlan, conhecida por

suas incursões *nabody art* e outras vertentes da vanguarda, criou sua versão do quadro de Courbet, na qual mostra um torso masculino com o falo em ereção, intitulando-o, significativamente, como *A origem da guerra*. Como tudo que Orlan faz, o quadro e o título convidam à polêmica. Mais uma vez traz à tona a questão do que deve ser exposto e do que deve ser ocultado. Ao atribuir às mulheres o poder criativo e delegar aos homens a carga da destrutividade, para tanto invertendo o significado convencional do falo enquanto símbolo de fertilidade, Orlan toma uma posição política de denúncia contra a violência machista ainda vigente mesmo nas sociedades mais evoluídas.



[1] Versão ampliada de artigo publicado no Caderno 2 do jornal *O Estado de São Paulo* em 16/02/2013.

[2] Psicanalista, membro do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae.

[Fonte: Disponível em: <http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/index.php?apg=b_visor&pub=24&ordem=18> acesso em 30 de junho de 2015].