

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE MESTRADO EM FILOSOFIA

A noção de obra de arte em Maurice Merleau-Ponty

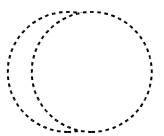
Dissertação submetida ao corpo docente do departamento de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.
Aluna: Aline Sabbi Essenburg
Orientador: Marcos José Muller-Granzotto

Florianópolis

2004

A meu pai – eterno companheiro da mulher da minha vida, pai da amiga de todas as horas, filho da minha protetora e sogro do meu amor.

Agradeço em especial ao professor e orientador Marcos José Muller-Granzotto pelos seus ricos ensinamentos, os quais levarei sempre comigo.



entre

ÍNDICE

SINOPSE.....	07
PREFÁCIO.....	10
INTRODUÇÃO.....	15
I - MERLEAU-PONTY ACERCA DA EXPRESSÃO ARTÍSTICA: NATUREZA E CRIAÇÃO.....	21
1. Na trilha de Cézanne: a expressão da experiência perceptiva.....	26
2. Expressão e criação.....	34
3. Estilo e corporeidade da expressão criativa.....	38
4. Silêncio da expressão artística.....	51
5. As vozes do silêncio e o privilégio da razão.....	63
II - UNIVERSALIDADE E INTERCORPOREIDADE DA OBRA.....	68
6. A dúvida de Cézanne: apelo à continuidade.....	71
7. Intercorporeidade e diálogo: a obra como evento intersubjetivo.....	79
8. Intersubjetividade e universalidade como retomada.....	87
9. Universalidade como retomada e a construção da liberdade: a dialética da vida e da obra.....	92
10. Da criação artística ao embuste do criador.....	97
III - A ONTOLOGIA DA ARTE E A FILOSOFIA COMO OBRA.....	104
11. Crise das ciências e o retorno ao Ser.....	108
12. A carnalidade da experiência e a experiência da carnalidade na obra.....	117
13. A obra como reversibilidade	132
14. A filosofia como obra.....	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
POSFÁCIO.....	150
BIBLIOGRAFIA.....	160

Sinopse

No texto de candidatura ao *Collège de France*, Merleau-Ponty reconhece existir, em sua obra, dois projetos distintos, mas complementares. Por um lado, há o projeto de restituição do mundo da percepção, tal como ele se configurou nas obras *Structure du comportement* e *Phénoménologie de la perception*. Tratava-se ali de se mostrar que nossa percepção do espaço, das coisas, do outro e do mundo humano se dão a partir de nossa inserção corporal num domínio de generalidade, que é o mundo da vida, o qual, entretanto, ficara solapado pelo discurso objetivista das ciências naturais e psicológicas, bem como pelo discurso reflexivo do subjetivismo filosófico. Não obstante o mérito desse projeto no sentido de resgatar o caráter temporal de nossos vínculos corporais com o mundo da vida, Merleau-Ponty apercebeu-se de que o resultado de sua investigação o conduziu a uma má ambiguidade, que é aquela que diz respeito à própria natureza de nossa inserção corporal. Por um lado, é a partir de nosso corpo que nos fazemos mundo e nos comunicamos com os outros. Mas por outro, é o mundo que nos assegura a unidade dessa comunicação. De onde a idéia de uma inserção, ao mesmo tempo, para si e para todos. O que não fez Merleau-Ponty desistir, pois o fato é que tal comunicação intercorporal efetivamente se estabelece. De onde o filósofo compreendeu que a investigação dos fenômenos intersubjetivos, como a comunicação, a arte e a política, poderiam melhor elucidar essa universalidade estética na qual nosso corpo apenas nos iniciou.

Ora, o presente trabalho não prima por investigar esse itinerário temático de Merleau-Ponty. A intenção é sinalizar para algo que, do primeiro até o segundo projeto permanece como âncora de uma só filosofia, a saber, a intuição de que, na arte, assim como na vida (e isso o filósofo quer mostrar) esse consórcio entre o corpo, as coisas e os outros está, antes do que explicado, plenamente realizado. Nesse sentido, parto da intuição elementar, que ocorre a qualquer leitor das obras de Merleau-Ponty, de que a obra de arte é não só o ponto de passagem do mundo da percepção para o mundo da cultura, mas resguarda em si o segredo desse desenlace intercorporal de um só mundo que é antes vivido do que explicado. Não obstante Merleau-Ponty não haver elaborado uma teoria explícita sobre a obra de arte, ela se exprime em vários momentos de sua obra. E

nesta conversa pretendo, dentro de certo limite, deslindar alguns aspectos dessa essência, dessa intuição merleau-pontyana sobre a natureza exemplar da obra de arte como realização carnal do sentido no mundo da vida.

Abstract

In the text of the Candidature for the Collège de France, Merleau-Ponty recognizes to exist in his work two distinct projects, but they are completes each other. On one hand, there is the project of the perception world restitution as which is it configured in the *Structure du Comportement* and *Phénoménologie de la Perception* works. It was about showing that our perception of space, things, the other and human world occur from our corporal insertion in a general domain, that is the world of life, however, pressed for the objective speech of the natural and psychologist sciences, well as for the reflexive speech of the subjective philosophy. But, nevertheless the merit of this project in order to bring back the temporal character of our corporal bond with the world of life, Merleau-Ponty realized that the result of his investigation gave him a bad ambiguity, that's signify, the own character of our corporal insertion. On first hand, it's from our body that we incorporate the world and communicate with the others. But, on the other hand, it's the world that assure us the unity of that communication. It means an idea of insertion the same time for me and everyone. Nevertheless Merleau-Ponty hasn't give up, because the fact is that this specific intercommunication occurred. Where from the philosopher understood the investigation of the intersubjective phenomenon, like communication, art and politics would be able to demonstrate that several aesthetics where our body has just started us.

Well, the present work doesn't prefer to scrutinize this specific way of Merleau-Ponty. The intention is to show something that, from the first to the second project remains as only one philosophy, which, the interchange that occurs in art among the body, the things and the others are, before explained, completely accomplished. Thus, I come from the elementary intuition that happens to any reader of Merleau-Ponty work, that the master piece isn't only the way from the perception world to the culture world but also keeps in it

the secret of this intercommunication of one world that is before lived that explained. Merleau-Ponty hasn't elaborated an specific theory about art, but it has appears in several moments of this work. And in this speech, I intend, in a certain limit, to discover some profile of this essence, of this merleau-ponty's intuition about the better character of the art like the carnal accomplishment of the world life meaning.

PREFÁCIO

Trata este trabalho da investigação dos vários perfis com os quais Merleau-Ponty esboça uma possível definição de obra de arte. Em vez de apresentar as diversas ocorrências textuais de remissão de Merleau-Ponty à história da arte ou às noções de obra de arte, preferi reunir temas ou melhor, perfis dessa essência, que é a compreensão merleau-pontyana sobre o ser da obra. Dessa forma, a leitura dos textos sugeriu três aspectos fundamentais e recorrentes: a obra como criação expressiva, tal como a natureza; a criação expressiva como um evento intercorporal, de onde se depreenderia uma universalidade que não é lógica, mas sim estética; universalidade essa à qual Merleau-Ponty chama de carnalidade, que não é senão uma forma espontânea de acontecimento do sentido ou unidade e que em outros momentos ele chamou de Gestalt profunda.

Esses três aspectos, a sua vez, estão em consonância com o modo como, na tradição artística brasileira, por exemplo, Merleau-Ponty foi utilizado para se pensar a natureza da obra de arte. Cito, neste sentido, os trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Esses neoconcretos não são apenas mais alguns artistas brasileiros de grande repercussão, mas ocupam um lugar de tamanha importância no panorama das artes plásticas, com trabalhos que hoje são referências para quem quiser dialogar com seu próprio tempo, pela postura radical que possuem frente ao fazer artístico, em que pesquisam, sobretudo a relação entre o artista, a obra e o público.

Em um momento em que o país buscava uma modernização – a criação da nova capital federal –, e privilegiava o funcionalismo estetizado produzindo não-lugares para a sociedade universal, Lygia Clark surge propondo, com seus trabalhos, vivências individuais para lembrar ao homem que ele faz parte do mundo. Para libertar o sujeito inerte no cotidiano, faz seus trabalhos buscando a eminência do ato. Como inventora, a artista extrapola os limites entre arte e vida e questiona nossa relação de limite, ao transformar o espectador em co-autor de suas experiências. Seus trabalhos não possuem o caráter de objetos com valor em si mesmos, mas só adquirem sentido se manipulados, libertando tanto o objeto quanto quem se aventura em suas propostas. De espectador, o

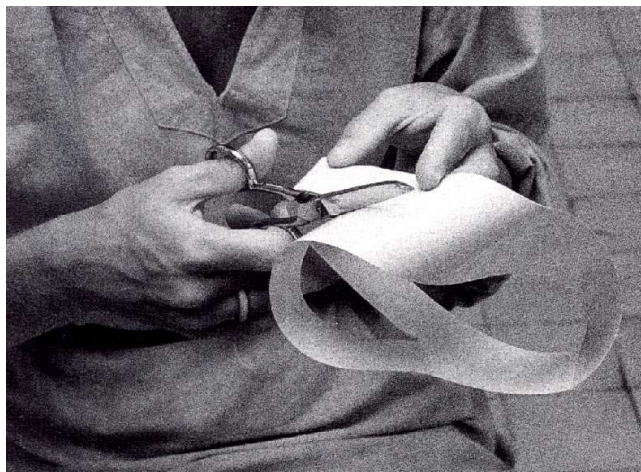
homem passou a participar, ora atuando no objeto, ora participando de experiências coletivas. É quando aqui a artista dissolve os dualismos sujeito-objeto, interior-exterior, corpo-pensamento. Os objetos ligam-se ao corpo, são o meio para se experimentar o cotidiano de outra maneira, não mais como coisas prontas, mas como possibilidade de exercício da liberdade.

Melhor que falar de Lygia Clark, seria vivenciar um de seus trabalhos. Por que não fazer um *Caminhando*? É só pegar uma tira de papel e dobrá-la de modo a ter uma fita de Moebius. Agora, pegue uma tesoura e faça um furo no meio da tira para então começar a cortar, de modo a percorrê-la longitudinalmente. Essa experiência faz-nos experimentar um espaço contínuo, em que o avesso e o direito se confundem, quebrando as dualidades (como a noção de quiasma em Merleau-Ponty). *Caminhando* é uma potência que se tornará um âmbito de realidade quando o objeto e quem o faz se fundirem na ação. A partir desse momento, o objeto não tem mais um significado. Merleau-Ponty já dizia que não há objeto em si, o significado não está nele, mas na relação, no momento em que coexistem conosco e então nos engajamos. Isso fica evidente na passagem da Fenomenologia da Percepção em que diz: “*Ainsi la chose est le corrélatif de mon corps et plus généralement de mon existence dont mon corps n’est que la structure stabilisée, elle se constitue dans la prise de mon corps sur elle, elle n’est pas d’abord une signification pour l’entendement, mais une structure accessible à l’inspection du corps, (...) La chose ne peut jamais être séparée de quelqu’un qui la perçoit, elle ne peut jamais être effectivement en soi parce que ses articulations sont celles mêmes de notre existence et qu’elle se pose au bout d’un regard ou au terme d’une exploration sensorielle qui l’investit d’humanité.*”¹ E ainda: “*Une couleur n’est jamais simplement couleur, mais couleur d’un certain objet, et le bleu d’un tapis ne serait pas le même bleu s’il n’était un bleu laineux.*”² A fita de Lygia serve como mediador para a

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945, p.369-370. As traduções desta obra foram utilizadas da edição em português, feitas por Carlos Alberto Ribeiro de Moura. “Assim, a coisa é o correlativo de meu corpo e, mais geralmente, de minha existência, da qual meu corpo é apenas a estrutura estabilizada, ela se constitui no poder de meu corpo sobre ela, ela não é em primeiro lugar uma significação para o entendimento, mas uma estrutura acessível à inspeção do corpo, (...) A coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efetivamente em si, porque suas articulações são as mesmas de nossa existência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade”.

² Ibid, p.361 “Uma cor nunca é simplesmente cor, mas cor de um certo objeto, e o azul de um tapete não será o mesmo azul se ele não fosse um azul lanoso.”

participação, assim como o amor está nos buquês que Félix de Vandenesse prepara para Madame de Mortsauf³.



Clark, Lygia. Caminhando (1964).

Lygia Clark propunha a incorporação do objeto pelo outro, e, diante disso, dá a entender a importância do corpo para a existência da obra. A ação e as escolhas são necessárias para a realização do trabalho. É nesse sentido que suas propostas mostram uma relação social: o diálogo. Este está no agir do participante e na resposta imediata dos trabalhos.

Nessa arte neoconcreta o gesto expressivo adquire tamanha importância, mas não enquanto gesto do artista quando faz a obra, mas enquanto diálogo com o outro, que o faz se aperceber da sua existência no momento em que vive o trabalho. A importância agora está no presente, assim, o artista se dissolve no mundo, não existindo mais a ideia de um herói na arte. O homem comum está na posição do artista, e este faz com que o participante sinta que a cada minuto faz sua escolha. Propõe devolver a individualidade ao sujeito, perdida no mundo moderno. Outra notável referência é Hélio Oiticica, que reestrutura a visão da obra e a diluição de categorias. Entrar em suas propostas é participar de um campo de experiências que se propaga, que continua e se transforma.

³ Ibid, p.371. O amor está lá “*aussi clairement que dans une caresse*”. “(...) tão claramente quanto em uma carícia”.

Dessa forma, o trabalho não se esgota, até porque não é um utensílio que vai se desgastando com o tempo. Experimentando suas proposições, vivemos o mundo fora de um cotidiano justamente para conhecê-lo e, além de conhecer o mundo, conhecer a si mesmo e os outros saindo de uma situação amortecida.

A palavra transformação permeia as propostas dos anos 60-70, no sentido de que estas viveram a prática artística como um processo de permanente experimentação, resistindo ao rótulo, seja de body-art, arte conceitual, performance ou happening. Nesse sentido, expandiram a noção mente/corpo, e enfrentaram a sociedade e limitações políticas. O trabalho desses artistas é constantemente redefinido pelos participantes individuais, distribuindo sua autoria. Eles brincam com a idéia de objeto único. E aqui podemos ver a introdução do tempo na obra, em que ela acontece em tempo real. Por isso podemos dizer que o espectador entra como público, mas se transforma e sai como artista.

Depois de Hélio Oiticica e Lygia Clark, a arte não pode mais ser vista da mesma maneira. O conceito tradicional de obra já não existe mais, a obra foi carregada para fora da legitimação oficial para poder voltar a ser arte sem se submeter a conceitos já determinados, porque ambos os artistas compreenderam o espaço fenomenológico, espaço para ser vivido. E, segundo esses artistas, está em Merleau-Ponty a “inspiração” fundamental para se propor uma arte nesses termos.

Eu comecei com Ivan Serpa no Grupo Frente, em 1954. Mas, a meu ver, a partir do movimento neoconcreto, quando comecei a propor a saída para o espaço, a desintegração do quadro, isso tudo, aí é que eu realmente comecei a criar algo só meu e totalmente característico. A desintegração do quadro foi, na verdade, a desintegração da pintura; ela é irreversível, não há possibilidade, nem razão, para uma volta à pintura ou à escultura. E daí para a frente. Então parti para a criação de novas ordens, que se dirigiram da primeira série de espaços significantes para uma abolição da estrutura significante. Eu procurava instaurar

significados, que depois fui abolindo. Havia uma certa influência do Merleau-Ponty e das teorias do Ferreira Gullar na evolução de Lygia Clark, por exemplo (ela descobriu o negócio da imanência). Para mim, foi uma abolição cada vez maior de estruturas de significados, até eu chegar ao que considero a invenção pura. 'Penetráveis', 'Núcleos', 'Bólides' e 'Parangolés' foram o caminho para a descoberta do que eu chamo de 'estado de invenção'. Daí é impossível haver diluição. Não se trata de ficar nas idéias. Não existe idéia separada do objeto, nunca existiu, o que existe é a invenção. Não há mais possibilidade de existir estilo, ou a possibilidade de existir uma forma de expressão unilateral como a pintura, a escultura departamentalizada. Só existe o grande mundo da invenção.⁴

A filosofia de Merleau-Ponty orientava o pensamento de Oiticica e de Clark. Os trabalhos desses artistas, essas formas pulsantes, e não só as deles⁵, primam por uma anti-monumentalidade, em que obra-espaco-tempo-participador estão unidos. Características já vista nos trabalho de Merleau-Ponty, que nos contamina e nos impregna de mundo. Notamos uma gritante influência no momento em que o fazer e o refazer é o momento crucial na atividade produtora, em que permite pensar de modo não-cientificista a construção artística, de modo a levar a arte ao ponto inicial, o da percepção primordial. E eis que arriscamos dizer que Merleau-Ponty antecipa a arte moderna.

⁴ Entrevista a Ivan Cardoso (1979), Folha de São Paulo 16/11/1985, p.48 (A Arte Penetrável de Hélio Oiticica).

⁵ Posso falar de Glauber Rocha e o Cinema Novo, do Tropicalismo na música, esta que tem como antecedente a Bossa Nova de Tom Jobim e João Gilberto.

INTRODUÇÃO

Conforme afirmou em seu trabalho da candidatura ao Collège de France, escrito até 1950, Merleau-Ponty se propunha restituir o contato com o mundo da percepção, entendendo-se por mundo da percepção esse domínio ambíguo que é o domínio da nossa experiência sensível, motora e prática frente ao indeterminado⁶. É por meio dessa experiência que o mundo da percepção se revela para nós ou, então, é a partir dessa experiência que as coisas se manifestam. Propôs Merleau-Ponty então restituir a originalidade de nossa experiência perceptiva, reencontrando o mundo primordial - pois é ali que as coisas estão. O filósofo procura resgatar o lugar da experiência na construção do sentido, entendendo-a como um contato efetivo com o mundo, contato esse que se faz por meio do corpo, como instauração de um sentido indeterminado e primitivo. E é nesse momento que ele critica a maneira como a tradição cartesiana⁷ trata a experiência, maneira esta que não concede ao sensível um lugar constitutivo na ordem do conhecimento. O filósofo, a partir da crítica fenomenológica à noção de conhecimento, reconhece seu lugar. E é nesse contexto que se volta para as reflexões dos artistas, sobretudo os do final do século XIX, a respeito da natureza da obra de arte. Em tais reflexões, reconhece o mesmo motivo teórico sustentado em sua *Fenomenologia da percepção*. Mais do que isto, a obra de arte, nos termos das discussões estéticas do final do século XIX revela-se uma ocorrência exemplar no que diz respeito ao esclarecimento sobre a importância da experiência na constituição de uma significação.

La phénoménologie, comme révélation du monde, repose sur elle-même ou encore se fonde elle-même. Toutes les connaissances s'appuient sur un sol de postulats et finalement sur notre communication avec le monde comme premier établissement de la rationalité. La philosophie, comme réflexion radicale, se prive en

⁶ *Revue de Métaphysique et de Morale*, in Librairie Armand Colin, n 04, 1962, p.401 – 409.

⁷ As teorias cartesianas não fornecem a devida importância à experiência, não reconhecem a inerência dos fenômenos a ela, mas rompe a unidade entre eles. Para os cartesianos, fenômeno e experiência são exteriores entre si, e a compreensão dos fenômenos é reduzida a um ato de representação. Buscam no pensamento a condição necessária para o conhecimento da natureza, que acarreta em um prejuízo determinista acerca dos fenômenos e da importância da experiência. Conduziram à reflexão filosófica para um formalismo, que revela uma concepção dogmática do mundo, onde não há lugar para o ambíguo e o inacabado. MÜLLER, Marcos José. *Merleau-Ponty – Acerca da Expressão*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001, p.13-28.

principe de cette ressource. Comme elle est, elle aussi, dans l'histoire, elle use, elle aussi, du monde et de la raison constituée. Il faudra donc qu'elle s'adresse à elle-même l'interrogation qu'elle adresse à toutes les connaissances, elle se redoublera donc indéfiniment, elle sera, comme dit Husserl, un dialogue ou une méditation infinie, et, dans la mesure même où elle reste fidèle à son intention, elle ne saura jamais où elle va. L'inachèvement de la phénoménologie et son allure inchoative ne sont pas le signe d'un échec, ils étaient inévitables parce que la phénoménologie a pour tâche de révéler le mystère du monde et le mystère de la raison. Si la phénoménologie a été un mouvement avant d'être une doctrine ou un système, ce n'est ni hasard, ni imposture. Elle est laborieuse comme l'oeuvre de Balzac, celle de Proust, celle de Valéry ou celle de Cézanne, - par le même genre d'attention et d'étonnement, par la même exigence de conscience, par la même volonté de saisir le sens du monde ou de l'histoire à l'état naissant. Elle se confond sous ce rapport avec l'effort de la pensée moderne.⁸

Relativamente à obra de arte, Merleau-Ponty vê dois aspectos: primeiro, que o sentido na obra é indissociável à experiência, e segundo que os artistas como Cézanne, tendo reconhecido essa indissociabilidade, desencadearam um movimento no sentido de restituir a importância da experiência na produção de um sentido. E é isto que o filósofo quer fazer em filosofia, descrever a experiência como horizonte primeiro do sentido. E, talvez por isto, ao ler seus escritos, percebo nele a questão da obra de arte como algo

⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*, p.XVI. "A fenomenologia, enquanto revelação do mundo, repousa sobre si mesma, ou, ainda, funda-se a si mesma. Todos os conhecimentos apóiam-se em um "solo" de postulados e, finalmente, em nossa comunicação com o mundo como primeiro estabelecimento da racionalidade. A filosofia, enquanto reflexão radical, priva-se em princípio desse recurso. Como está, ela também, na história, usa, ela também, o mundo e a razão constituída. Será preciso então que a fenomenologia dirija a si mesma a interrogação que dirige a todos os conhecimentos; ela se desdobrará então indefinidamente, ela será, como diz Husserl, um diálogo ou uma meditação infinita, e, na medida em que permanecer fiel à sua intenção, não saberá aonde vai. O inacabamento da fenomenologia e o seu andar incoativo não são o signo de um fracasso, eles eram inevitáveis porque a fenomenologia tem como tarefa revelar o mistério do mundo e o mistério da razão. Se a fenomenologia foi um movimento antes de ser uma doutrina ou um sistema, isso não é nem acaso nem impostura. Ela é laboriosa como a obra de Balzac, de Proust, de Valéry ou de Cézanne – pelo mesmo gênero de atenção e de admiração, pela mesma exigência de consciência, pela mesma vontade de apreender o sentido do mundo ou da história em estado nascente. Ela se confunde, sob esse aspecto, com o esforço do pensamento moderno."

recorrente. Merleau-Ponty escreveu sobre Cézanne e o exemplo da obra de arte aparece em muitas obras (*Fenomenologia da Percepção*, *O Olho e o Espírito*, *A Dúvida de Cézanne*, *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio*). É como se buscasse, na história da arte, a confirmação de sua própria interrogação (sobre o lugar da experiência na constituição do sentido). Porém, não obstante esse recurso ostensivo de a obra de arte atender expectativas teóricas advindas da história da filosofia, acredito poder identificar nele mais do que as expectativas teóricas do filósofo. O recurso à história da arte dá a entender um conceito de obra, o qual, entretanto, não foi explicitado numa teoria estética.

Não há dúvida que se posso compreender em seus textos uma noção de obra de arte, tal noção estará impregnada de um sentido ontológico. Mas ainda assim, trata-se de uma noção de obra de arte. Merleau-Ponty se propõe entender a questão da expressividade e vê nas formas artísticas um exemplo para se pensar a percepção. Em suas investigações filosóficas, o filósofo busca entender a expressividade das obras, ou seja, visa entender o que é que dá às obras o poder para manifestar o que não está nelas, e aprende, com os pintores, que essa expressividade já está na própria experiência perceptiva. E o trabalho da arte é o de retomar essa expressividade por outros meios. Neste sentido, a expressividade é inerente à experiência; a arte não quer a explicação a partir de pensamentos prontos; os meios de expressão artísticos são a retomada da própria experiência primordial. Assim, Merleau-Ponty reconhece na obra de arte a expressão de significações especiais, o que implica em reconhecer, para a obra, uma significação que não está fora dela, mas está nela mesma como experiência.

Merleau-Ponty nos mostra que a expressão se faz presente de forma inédita, como uma operação criadora, em que algo se manifesta como apelo de continuidade e de retomada. Essas considerações, segundo nosso entendimento, já são uma teoria estética, que mostra que o sentido da obra está nela mesma como expressão. Mas esse sentido não é irracional e, sim, uma sorte de racionalidade operante, criadora, em que a vida do artista se dá segundo outros meios. A característica dessa racionalidade é que ela está sempre inacabada. Logo, é ele que abre espaço para a participação do outro. Enfim, o sentido é expressão de uma criação que é a retomada inacabada e ambígua da vida do artista por ele mesmo em direção ao outro. E é por isso que não podemos

sobrevoar o mundo e apenas contemplá-lo sem nele participar, sem habitá-lo, pois o mundo não é exterior a nós; nós somos parte dele, somos feitos de seu estofado, como diz o filósofo. Desse modo, Merleau-Ponty busca uma certa universalidade como aquela dos artistas, feita de entrelaçamentos, e ele nos direciona para um mundo operante, em que a retomada da percepção é o retorno aos mistérios do mundo. É neste sentido que propõe uma verticalidade que desconstrói o espaço da representação, no caso da pintura, a renascentista. Verticalidade esta que permite uma ontologia do ser da indivisão. Quando invoca a experiência dos artistas para contrapor ao sobrevôo, o filósofo está em busca de um mundo primordial, o que o leva a dizer que o conhecimento que temos de uma obra não substitui a experiência direta com ela. Ela se transcende, antecipando-se às que virão, e o espectador a transcende, retomando-a, pois ela conserva-se viva para os outros.

Merleau-Ponty, em seus textos, tenta nos dizer que não somos resultado de causalidades, mas seres livres. E essa liberdade é exercida a partir de nossas vivências. Sabemos do mundo por nossa visão, que passeia por ele, e, nele, olha e percebe suas coisas. Este perceber é agrupado por nós, e as nossas escolhas tornam-se verdadeiras. Nosso olhar deixa-se vivenciar, não aceitando conceitos já determinados, é ele quem *enveloppe, palpe, épouse les choses visibles*.⁹ É por isto que visa somente descrever as coisas, e não explicá-las ou analisá-las, como uma realidade “em si”. Pois analisar é matar o ser que lhe é inerente. Seu interesse pelas artes não tem o propósito de explicá-las ou inventar teorias, mas o de discutir problemas filosóficos e ver o que elas têm a dizer, na medida em que retoma a questão do sujeito e do objeto em uma ontologia. Este trabalho, então, visa detectar tal sentido, não criticando, mas apenas colocando seu autor na posição de mero leitor de suas obras.

Na presente dissertação, pretendo mostrar como, no decorrer dos diversos textos, Merleau-Ponty, ao recorrer à obra de arte para discutir questões da filosofia, exprimiu um certo entendimento acerca da natureza da obra de arte, é o que me interessa pontuar. Por isso, o trabalho está dividido da seguinte forma: no primeiro capítulo, MERLEAU-

⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'Invisible: suivi de notes de travail* p.175. Paris: Gallimard, 1986. A tradução desta obra foi utilizada da edição em português feita por José Arthur Gianotti. “escolhe, apalpa, envolve, esposa as coisas.”

PONTY ACERCA DA EXPRESSÃO ARTÍSTICA, pretendo lançar uma apresentação possível da noção merleau-pontyana da expressão artística. Para tanto, trato da (1) temática da retomada da experiência perceptiva, em que pesquiso como Merleau-Ponty descreve o nascimento do sentido junto ao mundo da percepção e vê nas obras de Cézanne um auxílio para tal assunto. Logo passo ao tema da (2) expressão e criação, em que mostro o caráter complexo da experiência por cujo meio esse sentido é instituído (qual seja esse caráter, amálgama do pensamento e da percepção). Destaco (3) o caráter corporal da expressão criativa e a noção de estilo que esta corporeidade da expressão enseja. Mostro então o (4) caráter específico ou silêncio das significações artísticas, que o filósofo irá chamar de significações existenciais, o que me permite contrapor as (5) vozes do silêncio e o privilégio da razão, tal como Merleau-Ponty o mostra em *Le Langage Indirecte e les Voix du Silence*.¹⁰

No segundo capítulo, UNIVERSALIDADE E INTERCORPOREIDADE DA OBRA, busco nos escritos do filósofo o caráter comunicativo da obra e como isso se dá de modo a envolver o outro no processo de criação, mostrando que o artista não é um ser só no mundo. É então que venho a tratar primeiramente da (6) dúvida de Cézanne como um apelo de continuidade, em que vejo como a dúvida do pintor não é algo que impossibilite seu trabalho criativo, mas, ao contrário, o que o ajude na expressividade da obra como apelo ao outro. Em seguida trato da (7) universalidade e intercorporeidade mostrando o caráter intercorporal da obra, decorrente dessa dúvida. Mostro que é justamente por esse apelo de continuidade que a obra pode ser universal, porque é ambígua e inacabada. Abordo, então, o tema da (8) universalidade como retomada e construção da liberdade, mostrando a dialética da vida e da obra e a liberdade que o espectador tem em buscar novas significações a partir dos caminhos indicados pela obra, para então chegar à crítica merleau-pontyana à concepção vulgar de gênio que ele designa pela expressão (9) embuste do criador. E por fim, trato do (10) apelo de continuidade e da universalidade como retomada.

No terceiro capítulo, A ONTOLOGIA DA ARTE E A FILOSOFIA COMO OBRA, procuro pelo caráter carnal da obra, esta que faz com que “... *je m'enfonce dans l*

¹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Langage Indirecte e les Voix du Silence* in *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.

*'épaisseur du monde...'*¹¹ Para tanto, começo por falar da (11) crise das ciências e o retorno ao ser, em que noto a preocupação de Merleau-Ponty em entender a “ciência secreta” que fazem os pintores, que utilizam a experiência corporal para conhecer o mundo, para então passar a falar da (12) carnalidade da experiência e da experiência da carnalidade na obra. É na (13) obra como reversibilidade que encontro a noção de quiasma, para então mostrar a (14) filosofia como obra, com seu caráter interrogativo e criativo.

¹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*, p.236. “... eu me afundo na espessura do mundo.

MERLEAU-PONTY ACERCA DA EXPRESSÃO ARTÍSTICA: NATUREZA E CRIAÇÃO

Nesta primeira parte, estudo como, ao refutar as interpretações tradicionais sobre o programa artístico de Cézanne (o qual se propunha exprimir na tela a experiência de percepção do mundo) e sobre as características de Cézanne pintor (as quais mostravam a íntima vinculação entre a obra e a vida do artista), Merleau-Ponty introduz um “conceito” de obra de arte. Ele não é um esteta ou um crítico de arte. Sua preocupação primeira é

discutir os fundamentos de nossa consideração do mundo e da cultura. Isso implica, segundo crê o filósofo, uma reflexão radical sobre a origem de nossos produtos culturais, como a ciência, a filosofia e a própria arte. E é neste sentido que, ao tematizar as interpretações de Émile Bernard e Émile Zola sobre a obra de Cézanne, Merleau-Ponty procura apreender aquilo que essas análises ignoram e que, de alguma forma, já tinha sido indicado pelo próprio Cézanne, a saber, que o sentido é sempre uma retomada criativa daquilo que nós primeiramente vivemos junto à natureza. E talvez possamos entender o mundo perceptivo a partir da criação, a partir da retomada da percepção junto ao outro, junto à cultura. Talvez a arte seja um caminho fecundo para se entender a percepção. Após 1946, começou a ganhar maior relevo nos trabalhos de Merleau-Ponty a preocupação com a questão sobre como o Mundo da Percepção desemboca no Mundo da Cultura. Mas isso não quer dizer que ele tenha desistido do projeto de retomada do Mundo da Percepção, apenas dedicou-se mais ao Mundo Cultural e a investigar a comunicação, da qual resulta a *Prose du Monde*¹². Nesta preocupou-se em descrever os processos de criação intersubjetivos, ambíguos e inacabados, e, ao descrever esses processos, procurou apontar, de modo oblíquo, o mundo da percepção, diferente como fizera na *Fenomenologia da Percepção*, em que tinha tido uma postura eminentemente fenomenológica e para a qual importava mostrar as coisas a partir delas mesmas. O que ele queria antes descrever de maneira direta, ou seja, o mundo perceptivo, agora o fazia de modo indireto, apoiando-se nos processos de criação. Foi uma retomada segundo outros meios, em que não havia uma rivalidade, por isso tratou do mundo das artes e da linguagem. E ele compreendeu, a partir da obra de arte, que o mundo perceptivo é sempre retomado em nossa vida simbólica, e a maneira de comunicação tanto se dá com as artes plásticas como com a literatura. A análise da obra pictórica e da obra literária leva a compreender a expressão de um sentido. E o interesse deste estudo é mostrar o caráter propriamente corporal da produção de significados e do estabelecimento do comportamento intersubjetivo.

Que o mundo da percepção se deixe retomar por nossas obras criativas, é o que Merleau-Ponty compreendeu vendo e lendo Cézanne. Já Émile Bernard não apreendeu a abrangência do programa do pintor no momento em que o acusava de tentar

¹² *Revue de Métaphysique et de Morale*, in Librairie Armand Colin, n 04, 1962, p.401 – 409.

compatibilizar duas tarefas inconciliáveis: i) aquela formulada pelos clássicos, e que consiste na tentativa de se representar na tela a solidez dos objetos da natureza e ii) aquela formulada pelos impressionistas e que consiste em se representar na tela as impressões vividas por cada qual. Porém Cézanne não aceitou a dicotomia mundo exterior – impressões subjetivas. Ao contrário dessas definições abstratas, Cézanne viveu a unidade do mundo e da subjetividade como natureza primordial. E é essa unidade que ele quis retratar. Para tal, o pintor não precisa separar o que é da ordem do pensamento e da ordem da percepção. Na natureza primordial, essas faculdades se imbricam. E eis por que buscou unir sua percepção do mundo e seu pensamento, sua técnica. Se tivesse utilizado apenas sua boa habilidade para pintar, o sentido da obra não iria aparecer, seria uma obra medíocre, teria sido apenas constituída pelo pensamento. Merleau-Ponty mostrou que Cézanne quer o entrelaçamento da percepção com o pensamento, pois só dessa forma, somente ao unir sua relação primitiva entre o mundo e sua habilidade pictórica, é que o sentido aparece. O pintor *“cherche toujours à échapper aux alternatives toutes faites qu’on lui (Émile Bernard) propose, - celle des sens ou de l’intelligence, du peintre qui voit et du peintre qui pense, de la nature et de la composition, du primitivisme et de la tradition.”*¹³ Ele surgiu apenas porque Cézanne tinha uma experiência perceptiva da natureza anterior a todo conhecimento já sedimentado. E eis que o sentido que a obra exprimia não deixou de ser a retomada do mundo perceptivo, sendo algo que não podemos apreender previamente. É o próprio estilo do artista inserido no mundo, seu modo de habitar. O sentido está a palpitar na obra, está lá como o modo que o pintor tem de habitar o mundo.

Merleau-Ponty já afirmava na *Fenomenologia da Percepção* que, tanto na linguagem, como na obra pictórica, está o que se quer significar, não sendo, portanto, uma alegoria, apenas um meio para dizer-se algo diferente, que nela não está. Diante de um quadro, essa significação aparece quando o tomamos como sendo nosso; assim poderemos deixar que seu sentido silencioso venha à superfície. A obra significa por nela haver um excesso que pode ser retomado e que possibilita sua continuidade. Esse excesso está ali para que o espectador o retome, pois na obra está mais do que o que foi dito; ela sempre

¹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Doute de Cézanne in Sens et Non-Sens. Paris: Nagel, 1996 p.22.* “Cézanne procura sempre escapar às alternativas que ele (Émile Bernard) lhe propõe, - aquela do sentido ou da inteligência, do pintor que olha e do pintor que pensa, da natureza e da composição, do primitivismo e da tradição.”

tem algo a mais que ultrapassa o dado, isto por ser ela expressiva. Há sempre um excesso, pois o pintor nunca se esgota em sua obra, e isto que está lá e que não vemos é um apelo de continuidade, o que faz com que queiramos retomar a obra e o que possibilita as vindouras. Esse apelo não é mais que o estilo do artista enquanto inserido no mundo. É sua forma particular de habitá-lo que aparece por meio de seus gestos e de sua maneira de articular as palavras. Portanto, no modo de gesticulação está o estilo de cada falante, o modo de ser de cada um.

E quando retomamos a obra, quando nos abrimos ao excesso, ou seja, ao que ali estava latente, é que se estabelece a comunicação. O artista chama o espectador para que retome sua obra e, quando isto acontece, tem-se uma nova significação. Mas isto só se dá quando o artista desempenha seu papel criativamente. Para essa nova significação surgir ele preocupa-se unicamente com a linguagem e não com seu estilo, e logo se vê *rodeado de sentido*. Por isso Merleau-Ponty diz que ele trabalha às avessas, como o tecelão que vai tecendo suas tramas e quando se dá conta, já está com seu trabalho prenhe de significação. A obra, nesse sentido, é a matriz de uma comunidade de comunicação, e é aí que a expressão torna-se significativa. E ela comunica-se com todos os que estão dispostos a doar-se a ela. Cada diálogo será diferente e imprevisto. Merleau-Ponty bem diz que jamais somos exteriores à linguagem, nela temos à nossa disposição uma infinidade de caminhos que nunca mostram para onde irão nos levar, e que só o saberemos no momento em que a usarmos. O saber só é possível com a linguagem, ainda que esse saber seja tácito. Aí os significantes tornam-se significados, ou seja, quando os reunimos de alguma forma. Primeiramente, eles estão indeterminados; é quando os aglomeramos que adquirem uma significação. O que significa está lá, não existe algo por trás, mas está entre eles, como um excesso. Por isso o filósofo critica os que acham que o sentido seja exterior e os que o tomam como equivalente. Para Merleau-Ponty, a significação não está ao lado dos signos, embora não exista sem eles. A significação está lá, como algo a mais, não é exterior aos signos, mas nem por isto se confunde com ele, pois é um excesso. Nunca a apreendemos, ela é fugidia. Só podemos ter uma noção de sua significação se nos envolvermos com a linguagem: só assim teremos uma fala criativa, autêntica e expressiva, que Merleau-Ponty chama de fala falante. Deste modo podemos passar de um estranhamento para

um pertencimento. E criamos novas significações, que não são apenas feitas articulando-se pensamentos prontos, como acontece na fala falada. Essa produção de uma nova fala está em estado nascente, em que o sentido nasce com as palavras, durante o processo, na ação do falante. Assim, a linguagem se torna expressiva, porque nossa atividade corporal também o é, e, com isto, inauguramos pensamentos solidários com a percepção.

1. Na trilha de Cézanne: a expressão da experiência perceptiva.

Na pintura da época do auge dos salões e, sobretudo, na avaliação do olhar dos críticos da época, o que importava era a obra acabada, fundada nas técnicas, o que explica como um mesmo quadro podia ser trabalhado por vários pintores. Vários mestres acadêmicos agiam desta forma, apenas traçavam as figuras e seus aprendizes pintavam, quer dizer, preenchiam o quadro com a cor, o que gerava um “empobrecimento do percebido”.¹⁴ Mas nos quadros dos grandes mestres não se percebe essa pobreza sensível que as obras dos salões revelavam. Há ali uma vivacidade, um “sentimento de natureza”. E os quadros e as cartas de Cézanne chamaram a atenção de Merleau-Ponty para esse sentimento. O filósofo quis então entender o que o pintor fez, de que forma rompeu com a pintura acadêmica, a qual tinha implicado um abandono da percepção. Cabe aqui falar um pouco dessa época histórica chamada Renascimento, desse período de transição da Idade Média para a Moderna, em que o homem tornou-se estudioso do humano e passou a valorizar-se e a valorizar a natureza, opondo-se ao divino e ao sobrenatural. O homem passou a ter uma visão científica, a adoção da pólvora e da bússola e o surgimento da imprensa, fazem com que o homem tenha uma nova postura em relação à vida. Os acontecimentos não dependem mais só de Deus, mas dele próprio também.

O Renascimento surgiu em Florença, quando grandes banqueiros passaram a dividir o poder com a Igreja. Este novo estágio de energia vital implica numa total consciência e num exercício mais livre de faculdades do que foi o caso no período medieval. Ressurgem atividades simplesmente intelectuais, estimuladas pela restauração do aprendizado antigo, e sua aplicação nas artes e literatura. A redescoberta do passado clássico restaurou no homem em busca de sua liberdade espiritual a confiança nas suas próprias faculdades, revelou a continuidade da história e a identidade da natureza humana apesar dos diferentes costumes, auxiliou a criação de obras primas na literatura, filosofia e arte, provocou a pesquisa, encorajou a crítica, ultrapassou as estreitas barreiras impostas pela ortodoxia medieval. Nas artes, buscou-se a estabilidade, assim

¹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Merleau-Ponty na Sorbonne: Resumo de Cursos*. Campinas: Papirus, 1990, p.265.

como em outras áreas, o conhecimento universal. O racionalismo passou a ditar qualquer forma de pesquisa. O homem tornou-se humanista, encontrou a maneira de se auto-respeitar. O empenho para reconstituir a si mesmo como ser livre, e não como escravo do despotismo teológico, se pode observar nas letras, as quais agora apontam muito mais na direção do homem do que na da divindade. Este processo de renovação da cultura, sugeriu o rompimento com o passado imediato, buscando uma volta à Antiguidade e à imitação da Natureza. A invenção da perspectiva, por Brunelleschi, veio abrir uma nova maneira para “apropriação” da realidade, com bases científicas, convertendo o espaço em algo mensurável, racionalmente estruturado conforme leis matemáticas, e as proporções submetidas à escala humana. A arte ganhou seu mérito, não é mais uma simples atividade manual, mas uma investigação, com bases teóricas, da realidade visual, procurando sempre ser cópia fiel da natureza. Cabe dizer que é nesse período de racionalidade que surge o auto-retrato e o edifício de planta central, organizado em torno de uma cúpula. Ora, é contra a banalização desses ideais clássicos de racionalidade, de imitação da natureza, e, inclusive contra a frivolidade com que vem se tratando a ciência, que pintores como Cézanne realizam sua obra.

Cézanne chamou a atenção de Merleau-Ponty ao propor, ainda que por meios teóricos não muito claros, uma atitude de busca ou retomada das origens, da experiência primitiva do mundo, pois o que lhe importava era transportar para a tela a relação que temos com o objeto, fazer “*um registro do eco que o objeto desperta em nós*”.¹⁵ Cézanne buscava a emoção, buscava a profundidade do ser, do qual queria trazer para o quadro não apenas a imagem, mas a própria realidade. Por outras palavras, o pintor queria ser fiel aos fenômenos, queria pintar o próprio mundo, a própria realidade, no que ela tinha de essencial em relação a sua vida. Queria recolocar a tradição em contato com o mundo natural, pois esta tradição talvez tivesse perdido totalmente seu contato primordial com o mundo no excesso de técnica para pintar.

Émile Bernard¹⁶ lembra que, na tradição clássica, um quadro exige contornos, composição e distribuição de luzes. Cézanne diz: “*Ils faisaient le tableau et nous tentons*

¹⁵ Ibid, p.266.

¹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Doute de Cézanne*, p.21. “Eles faziam quadros e nós tentamos um pedaço de natureza”. “É preciso curvar-se ante esta obra perfeita. Dela tudo nos vem, por ela existimos, esquecemos todo o resto”.

un morceau de nature". Para ele, diante da natureza "*il faut se plier à ce parfait ouvrage. De lui tout nous vient, par lui, nous existons, oublions tout le reste*". Cézanne não abandona as sensações, busca a impressão imediata da natureza. O pintor não se prendeu à perspectiva clássica¹⁷, mas quis o mundo primordial, a perspectiva vivida, a da percepção, não a perspectiva geométrica. Quis sempre a união, o entrelaçamento das coisas, não quis separar sensação e pensamento, quis pintar a matéria ao tomar forma, em que a ordem apareceu de uma organização espontânea, pois o mundo não é o que pensamos, mas o que vivemos. E a vivência é a maneira individual segundo a qual cada um de nós percebe, imagina, deseja, age e decide. Sentimos e percebemos formas, totalidades dotadas de significação, que têm sentido em nossa história ao fazer parte do nosso mundo. Merleau-Ponty diz que não é apenas na perspectiva ou outras leis que está o gesto do pintor, mas na "*paysage dans sa totalité et dans sa plénitude absolue*"¹⁸. O pintor faz, ao pintar, o exercício da unidade entre as sensações (seu olhar, seu corpo) e sua singularidade de indivíduo no mundo enquanto pensamento. Cézanne não quis pintar como na tradição, mas retomar a visão primitiva do homem em relação à natureza, quis apresentar a expressividade do mundo. Não quis pintar segundo as leis acadêmicas, mas de maneira inovadora, inovando o tratamento pictórico. A técnica foi-lhe importante, mas o sentimento frente à natureza devia estar antes presente. Diz Cézanne: "*A arte que não se baseia num sentimento não é, de todo em todo arte... O sentimento é o princípio, o começo e o fim, habilidade, objetivo, técnica – tudo isso está no meio (...) E se me dominar, se desenhar ou pintar como fazem nas escolas... deixarei de ver seja o que for. A boca e o nariz convencionais são sempre os mesmos, sem alma, sem mistério, sem paixão...*"¹⁹ Para o pintor, a natureza é quem ensina a pintar, pois é nela que estão os

¹⁷ Nessa definição de arte clássica, quer dizer, a pintura feita para os salões, onde a boa técnica era visada. Uma boa pintura era a que possuía um bom desenho e uma boa composição, para depois ser colorida. Cézanne, ao contrário, falava que o desenho e a cor não são distintos, ao mesmo tempo que se pinta, desenha-se, dizia ele. A cor, então, ficava subordinada ao desenho, aos contornos, ao claro-escuro. Na tradição clássica da arte, a imitação das figuras deveria ter suas corretas relações espaciais, utilizando-se da perspectiva geométrica. Existia uma razão entre o que era visto e o que era pintado, colocando uma barreira para a percepção. Era importante conquistar os críticos, levar em conta seus gestos e opiniões, sempre atendendo normas e proporção, segundo uma receita, a favor da perfeição ideal. Cézanne diz: "*Tenho de trabalhar continuamente, não para atingir a perfeição dos imbecis – e isto que vulgarmente se aprecia tanto não passa do resultado de uma habilidade e faz de toda a obra daqui deriva inartística e vulgar*". CÉZANNE, Paul apud BARNES, Rachel (org). *Os Artistas Falam de Si Próprios: Cézanne*. Trad. Maria Celeste Guerra Nogueira. Lisboa: Dinalivro, 1993, p.29.

¹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Doute de Cézanne*, p.29. "Paisagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta".

¹⁹ CÉZANNE, Paul apud BARNES, Rachel (org). *Os Artistas Falam de Si Próprios*, p.30.

fenômenos de luz, cor e formas originais, por isso o artista pinta a partir dela, através de sua experiência perceptiva. O artista exprime segundo as cores fornecidas pela natureza, evita o desenho perspectivo tradicional, segundo uma ordem acabada, que é o contrário da visão primitiva. Mas isso não quer dizer que os renascentistas estivessem errados quanto à perspectiva, mas que esta não é uma percepção livre e, portanto, a expressão que Cézanne tanto procurava ao pintar seria danificada pela rigidez das tradições acadêmicas.

Bernard perguntou a Cézanne se ele queria voltar à natureza, como se pintasse como os animais. O pintor disse que isso não seria possível, por não haver distinção entre pensamento e visão, eles andam juntos. É preciso olhos para ver a natureza, mas pensamento para distinguir as cores. Ele quer pintar a natureza, não a natureza que a ciência descreve, mas sim a que vive. Isso não quer dizer pintar como um animal, pois pensamento e visão estão unidos. Esse pensamento não é um pensamento acomodado, pronto, não é fala falada²⁰, em que já estão resolvidos todos os problemas. É um pensamento que se faz com a visão. Não se dirige a algo já pronto, mas mobiliza uma linguagem junto com os sentidos, estes que ainda não estão terminados. O pintor não quer retomar o que todos já sabem, o pensamento precisa criar algo, precisa desconstruir os antigos modelos e ser um pensamento que está em obra, ativo, cúmplice da percepção. O que a matéria diz, precisa-se ouvir, empenhar o espírito para formá-la. É preciso pensar²¹, e esse pensar é o entrelaçamento com os nossos gestos.

Cézanne aconselhou Bernard à tornar-se clássico pela natureza, ou seja, enfatizou a importância da sensação e da experiência direta. Diante disso, Bernard, pensando compreender o pintor, inverteu o papel do artista ao dizer que ele estava em busca de uma arte decorativa e abstrata.²² O erro de Bernard estava em pensar que o clássico deve ser levado à natureza, quando o que Cézanne queria era justamente tornar-se clássico a partir dela, como se acrescentado à natureza. Não é por acaso que Richard

²⁰ Na fala falada as palavras repetem estruturas de falas já ditas, onde não há a criação de um novo sentido. São formas linguísticas já faladas, que reproduzem pensamentos já prontos, já formulados, onde não há algo inédito. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*, p.267.

²¹ Questionar o seu trabalho é uma condição crucial para o artista.

²² SHIFF, Richard. *Cézanne et la fin de l'Impressionisme*. Trad. Jean François Allain. Paris: Flammarion, 1995, p.113.

Shiff afirmou que “*Le classicisme de Cézanne surgit naturellement: il est trouvé et non construit.*”²³ O pintor desejou tornar-se clássico através da sensação, e para tanto, devia transmitir o que via, esquecer tudo o que existisse antes de ele, assim poderia expressar sua personalidade. Em uma carta a Bernard escreve:

Meu caro Bernard, aprovo em grande parte as idéias que você irá desenvolver em seu próximo artigo para o Occident. Mas insisto sempre no seguinte: o pintor deve dedicar-se inteiramente ao estudo da natureza e se esforçar para produzir quadros que sejam lições. As conversas sobre arte são quase inúteis. O trabalho que leva à realização de um progresso no nosso ofício é uma compensação suficiente por não sermos compreendidos pelos imbecis. O literato exprime-se com abstrações, ao passo que o pintor concreto o faz por meio do desenho e da cor. Suas sensações, suas percepções. Não somos nem escrupulosos demais, nem sinceros demais, nem submissos demais à natureza, mas somos mais ou menos senhores do nosso modelo e sobretudo dos nossos meios de expressão. Penetrar o que tem diante de si e preservar em se exprimir o mais logicamente possível. Queria transmitir minhas respeitadas saudações a Sra. Bernard, a você um bom aperto de mão, e lembrança às crianças.²⁴

Entregue a si mesmo, Cézanne pôde olhar a natureza como só um homem sabe fazê-lo dessa forma, por isso podemos dizer que o sentido de sua obra não pode ser determinado por sua vida. O mundo aparecia para ele daquela forma, e ele simplesmente o libertou. As próprias coisas e os rostos como sentia pediam para ser assim pintados. Cézanne assim o fez; expressou o que queriam dizer. Ele observava as coisas daquele jeito, sua relação com a realidade era daquela forma, por isso pintava assim. Não existe imitação em seus trabalhos, mas a experiência, em uma relação afetiva. Observamos as

²³ Ibid, p.120.

²⁴ CÉZANNE, Paul. *Correspondências*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.247.

coisas de acordo com o que elas nos causam. Cézanne diz: “*eu pinto como vejo, como sinto – e tenho sensações muito fortes – também eles (...) sentem e vêem como eu, mas não ousam... fazem pintura de salão... Mas eu ousa, (...). Tenho a coragem das minhas opiniões... e ri melhor quem ri por último*”.²⁵

Ao acreditar que todos podem ser honestos com a natureza, segundo seu modo de ver, o artista convidava o espectador a ver o que ele próprio via, ou seja, ele quer levar seu espectador ao olhar originário. Pois fazer arte é o resultado da vivência de cada um, é um trabalho de construção e de eterno aprendizado. O impressionismo ajudou Cézanne a ver a pintura não como a encarnação de cenas imaginadas, mas como um trabalho na natureza, um estudo preciso das aparências. Os impressionistas queriam restituir a pintura da mesma forma que os objetos atingem a visão e atacam os sentidos. Com eles, Cézanne percebeu a importância do estudo preciso da natureza, pois é nela que estão os acontecimentos primitivos, ela é o mestre com quem se deve aprender a pintar. Quando entrou em contato com os impressionistas, passou a produzir obras originais, sua própria obra, de acordo com a visão que tinha da natureza, uma visão sincera consigo mesmo, diferente daquela tida ao imitar os mestres dos salões.

Pissarro lhe dizia que não existia claro-escuro na natureza, mas sensações de cor. O claro-escuro é um artifício acadêmico, e não provindo de uma experiência pessoal, mas derivado das leis da física. Cézanne então eliminou os contrastes entre o preto e o branco, mas não deixou de contrastar os tons. Foi com os impressionistas que ele descobriu a luminosidade. A luz para eles era obtida pela justaposição de tons complementares, pois as cores na natureza suscitam a visão da cor complementar, escapando à artificialidade. Não utilizavam contornos absolutos e não pintavam com tons terras e negros. Cézanne também voltou ao objeto tomando o modelo na natureza, mas de maneira um pouco diversa, queria reencontrar o objeto atrás da atmosfera, não ficando mais coberto de reflexos, mas como que “*éclairé sourdement de l’intérieur, la lumière émane de lui, et il en résulte une impression de solidité et de matérialité*”.²⁶ Na escala de cores de Cézanne, não havia apenas sete, é aí que se afastou dos

²⁵ Ibid, p.103.

²⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Douce de Cézanne*, p.21. “Iluminado surdamente do interior, emana a luz e disso resulta uma impressão de solidez e materialidade”.

impressionistas, mas dezoito cores (seis vermelhos, cinco amarelos, três azuis, três verdes e um preto). Assim, procurava intensificar a forma e a luminosidade. Também não excluiu o negro e aumentou sua escala de tons, pois na natureza eles revelam misturas graduadas de cor, observava o pintor, além da cor complementar possui partes de transição. Não pintou somente pela justaposição de cores e complementares, mas quis a solidez dos objetos, pois é assim que vemos na experiência perceptiva. Cézanne também não diluiu as cores no branco para fazer regiões claras, mas as fazia pela justaposição de tons claros, e o escuro provinha, além do uso do preto, também do azul, do vermelho e do verde. Quanto ao contorno, este pertence a uma geometria, e não ao mundo visível, é apenas o limite no qual os lados de algo correm em profundidade. Ele achava que, se não marcasse o contorno, tiraria a identidade do objeto, e ele queria justamente sua solidez, quando marcar um contorno lhe tiraria a profundidade. Então resolveu não marcar um contorno absoluto, fazendo-o com o uso da cor, como na visão perceptiva. Em uma carta a Camille Pissarro, Cézanne diz: *“O sol por aqui é tão terrível que me parece que os objetos se destacam em silhueta não apenas em branco ou preto, mas em azul, em vermelho, em marrom, em violeta”*.²⁷ O pintor percebeu, com os impressionistas, que a precisão do desenho se dá pela harmonia da cor, percebeu que desenho e cor devem andar juntos. Diz Cézanne: *“O desenho e a cor não são distintos, tudo na natureza é colorido. Ao mesmo tempo em que se pinta, desenha-se”*.²⁸ Isso não quer dizer que ele não tenha querido a densidade, mas não desejava apenas a luminosidade cromática, pois as cores não fornecem somente a impressão de luz, pensava Cézanne.

E, para evitar a perspectiva tradicional segundo uma ordem acabada, contrária à visão primitiva, é preciso também o tratamento da forma. Não quer dizer isso que os renascentistas estivessem errados ao dizer que as linhas paralelas ao horizonte dão largura às figuras, e as perpendiculares dão profundidade. Eles não estavam errados ao dizer que a divisão do espaço em planos sobrepostos facilita a diferenciação dos objetos próximos e distantes. Mas, a visão primitiva da natureza não reconhece isto, não está estruturada a partir disto. As grandezas da natureza são instáveis, cores e formas mudam no decorrer do dia, como uma organização em formação, com grandezas relacionadas de diversas maneiras. Por isso Cézanne fez seus planos convergirem, ao invés de se sobreporem, introduziu figuras geométricas (cone, esfera, cilindro) no tratamento dos

²⁷ CÉZANNE, Paul. *Correspondências*, p.118.

²⁸ CÉZANNE, Paul apud BARNES, Rachel (org). *Os Artistas Falam de Si Próprios*, p.24.

volumes, e desdenhou o aspecto fotográfico. Essas deformações na perspectiva, contribuíram para dar a impressão de uma ordem nascente e resgataram a expressividade da experiência perceptiva.

Cézanne propôs inovar o tratamento pictórico, ao buscar uma luminosidade que restabelecesse a percepção natural. Procurou a realidade sem perder a sensação, buscou a impressão imediata sem submeter a cor ao desenho. Não pintava uma cena de modo a captar a mudança de luz, pois a luz não deveria apenas retratar uma cena, mas também retratar o âmago das figuras. Pintou como lhe apareceram as coisas, em sua experiência perceptiva, e não somente exprimiu a luminosidade. Quis pintar o mistério do mundo da percepção ao mostrar ao espectador sua visão diante das coisas. Desta forma, teve liberdade para trabalhar com e não sobre a natureza, assim teve uma participação ativa na vida e pôde participar da construção do mundo.

Os artistas não querem encontrar a realidade de acordo com o que a cultura lhes diz, mas ver a verdadeira realidade, ir além do olhar. E, ao se dar conta que Cézanne utilizava a percepção e sua própria expressão para pintar, sem se deixar guiar por um modelo prévio, Merleau-Ponty percebeu alcance ontológico da questão da obra de arte.

2. Expressão e criação.

Após perceber a tarefa a que Cézanne se propunha, a saber, a retomada da experiência perceptiva, notamos que o pensamento e a percepção são, no âmbito da experiência perceptiva, ocorrências solidárias. É preciso uma técnica que esteja alinhada com o sentimento e a percepção da natureza. Somente assim ela pode resgatar o nascimento da experiência diante de nossos olhos, resgate este que não é da ordem de imitação, mas de expressão. Ora, o que é expressão? Em que sentido a concomitância da técnica e do sentimento podem exprimir algo?

Cézanne ouviu de seus instrutores que era recomendável ver os grandes mestres nos museus, isso se pode fazer, porém depois devemos sair e ver as coisas por nós mesmos, senti-las por nós mesmos. Cézanne, em suas cartas a Bernard, diz que os museus são bons livros, mas que devem apenas ser consultados, servir apenas de intermediários, pois a percepção e a expressão são mais importantes, e não somente a técnica, como na pintura acadêmica. Os mestres são apenas uma orientação, se ele não os considerar assim, será apenas um imitador, isso porque o método do outro não pode mudar sua maneira de sentir e ver o mundo. Um artista, como o fez Cézanne, busca o mundo em estado nascente, o qual lhe permite ver o mundo. Na obra, e por ela, a realidade se revela como se jamais a tivesse visto. É a experiência de nascer cada dia, “para uma eterna novidade do mundo”, como diz o poeta Fernando Pessoa. O artista distancia-se do que já foi dito, trata a obra como real e não como signos já estabelecidos. É por isso que quer pintar a natureza inumana, porque a visão geral já está solapada pelo determinismo e pela visão cotidiana. Desvenda o mundo e o recria em outra dimensão, em que a realidade é a própria obra de arte. A obra é um outro mundo, pela alteração que provoca em sua percepção cotidiana. Com a retomada do olhar perceptivo, Merleau-Ponty entende que, ao fazer arte, o artista reage ao mundo em uma relação original com ele, relação esta que é diferente a cada instante. O processo, neste caso, passa a ser importante e não apenas a obra acabada, como a pintura dos salões. E é nesse processo que aparece a expressão, que o artista possui ao se relacionar com o mundo, no qual os sentidos também são importantes. Não é mera imitação, pois se o fosse, não comunicaria nada, nada teria a dizer. E a arte comunica ao outro através da plenitude de algo que

está ali. Ora, mas como esse algo é transmitido? Em uma carta a Louis Aurenche, Cézanne escreve:

Prezado Senhor Aurenche, agradeço-lhe muito os votos que o senhor e os seus me enviaram por ocasião do ano novo (sic). Peço-lhe receber os meus e estendê-los aos de sua casa. O senhor me fala em sua carta de minha realização na arte. Creio alcançá-la cada dia mais, embora um tanto penosamente. Pois se a sensação forte da natureza – e, certamente, eu a tenho viva – é a base necessária de qualquer concepção de arte, e sobre a arte repousa a grandeza e a beleza da obra futura, o conhecimento dos meios de exprimir nossa emoção não é menos essencial, e só se adquire por uma experiência muito longa. A aprovação dos outros é um estimulante do qual às vezes é bom desconfiar. O sentimento de nossa força nos torna modestos. Estou feliz com o sucesso do nosso amigo Larguier. Quanto a Gasquet, que vive totalmente no campo, não o vejo há muito tempo. Recebe, caro senhor Aurenche, os protestos de meus melhores sentimentos.²⁹

Cézanne, então, quer unir a percepção e o pensamento, quer dar um novo sentido ao quadro, quer uma relação primitiva entre o mundo, o corpo e o pensamento. Para suas pinturas terem esse caráter inaugural, Cézanne faz uma mistura graduada dos tons (contorno e solidez), combina as cores harmonicamente (luminosidade), converge o quadro para a instabilidade dos planos (começo inaugural) e compõe os volumes geometricamente (quebra da perspectiva fotográfica). O pintor consegue, a partir da sua experiência perceptiva e de sua técnica que suas obras causem a impressão de um contato primitivo e original com o mundo. Bernard não entende isto e diz: *“Il faut se faire une optique”* (...) *“J’entends par optique une vision logique, c’est-à-dire sans rien d’absurde”*. *“S’agit-il de notre nature?”*, pergunta. *“Il s’agit des deux”*, responde Cézanne. *“Je voudrais les unir. L’art est une aperception personnelle. Je place cette aperception*

²⁹ CÉZANNE, Paul. *Correspondências*, p.243.

dans la sensation et je demande à l'intelligence de l'organiser en oeuvre".³⁰ Cézanne não acha que deva escolher entre a sensação e o pensamento, não quer separar as coisas, não quer essa dicotomia, mas a união, o entrelaçamento, quer o mundo primordial, *"l'ordre naissant par une organisation spontanée."*³¹

A própria coisa está ali quando estamos diante de um quadro, inclusive, como diz Cézanne, *"leur odeur"*³², pois alma e corpo, pensamento e visão são inseparáveis. Merleau-Ponty vê que, na arte, percepção e pensamento são solidários, o pintor não pode construir a imagem apenas por meio de seu intelecto, utilizando apenas sua habilidade, precisa também da sensação, pois é aí que o sentido aparece; é só dessa forma que as coisas poderão realmente estar no quadro, e não serão apenas uma representação ou imitação de algo. É isso que acontece em Cézanne ao tentar pintar uma descrição de Balzac em que continha uma *"nappe blanche comme une couche de neige fraîchement tombée et sur laquelle s'élevaient symétriquement les couverts couronnés de petits pains blonds"*³³. O pintor sabe que seus esforços serão inúteis se tentar construir a imagem somente com a sua habilidade, mediante seu pensamento, mas a própria coisa estará presente se realmente sentir o que está diante dos seus olhos, *"... Et si vraiment j'équilibre et je nuance mes couverts et mes pains comme sur nature, soyez sûrs que les couronnes, la neige et tout le tremblement y seront"*.³⁴ Jean-Yves Mercury bem diz: *"Nous pouvons alors comprendre l'acte de peindre comme un effort respectueux qui vise à laisser être les choses telles qu'elles sont, qui se refuse à les transformer en objets plats et dociles, inertes et expérimentables à loisir."*³⁵

³⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Doute de Cézanne*, p.22. "É preciso fazer uma óptica própria" (...) "Entendo por óptica uma visão lógica, isto é, sem nada de absurdo". "Trata-se de nossa natureza?" (...) "Trata-se das duas" (...) "Gostaria de uni-las. A arte é uma apercepção pessoal. Coloco essa apercepção na sensação e peço à inteligência organizá-la em obra".

³¹ Ibid, p.23. "A ordem nascendo por uma organização espontânea".

³² Ibid, p.26. "Seu odor".

³³ Ibid, p.27. "Toalha branca como uma camada de neve recentemente caída e da qual ascendem simetricamente os talheres coroados por pequenos pães dourados".

³⁴ Id. "... E se verdadeiramente equilibrar e matizar meus talheres e pães como a natureza, estejam seguros de que as coroas, a neve e todo o tremor estarão aí".

³⁵ MERCURY, Jean-Yves. *La Peinture: une Alchimie Corporelle*, in, Merleau-Ponty: Le Philosophe et son Langage. Grenoble: Groupe de Recherches sur la Philosophie et la Langage, 1993.

p. 272-273. "Nós podemos então compreender o ato de pintar como um esforço respeitoso que visa deixar as coisas ser tais como elas são, que se recusa a transformá-las em objetos achatados e dóceis, inertes e experimentáveis a vontade."

Merleau-Ponty compreende que, para Cézanne, a natureza só se deixa revelar no fundo quando pensamento e sentimento se unem. Assim, estes podem refazer (e não imitar) a relação primitiva que tinha no mundo da percepção. E então o milagre da expressão se dará, como no aparecimento dos pãezinhos dourados, pois a expressão é um acontecer espontâneo do todo para além das partes.

E a cada vez que olhamos a natureza, ela nos aparece de forma diferente, a visão que dela temos é renovada a cada instante, pois estamos abertos ao mundo, nos comunicamos com ele. Um mesmo tema pode apresentar-se de várias maneiras, dependendo do nosso campo de visão, mas em cada visão, cada uma das outras possibilidades estão presentes como o horizonte. Em cada campo de visão as demais se fazem sentir. Cada qual dá a conhecer as demais, o que implica uma estrutura expressiva, que é justamente o que o pintor quer pintar. Merleau-Ponty compreende, estudando Cézanne, que a arte não é uma imitação ou uma fabricação segundo o bom gosto, é uma operação de expressão, diz o filósofo, a pintura não é uma cópia, mas um organismo vivo e autônomo. *“Le peintre reprend et convertit justement en objet visible ce qui sans lui reste enferm  dans la vie séparée de chaque conscience”*.³⁶

Leitor e apreciador de Cézanne, Merleau-Ponty compreende que a arte não pretende imitar a realidade, ser ilusão, mas exprimir a si própria. O pintor deseja revelar o que   o mundo visível. Não se exige da obra uma funcionalidade, ela possui liberdade para lidar com formas e materiais. Não imita nem reproduz a natureza, mas liberta-se dela e cria uma realidade nova.   expressão de um sentido novo, escondido no mundo. Como diz Merleau-Ponty, *“L’artiste est celui qui fixe et rend accessible aux plus “humains” des hommes le spectacle dont ils font partie sans le voir”*.³⁷

³⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Doute de Cézanne*, p.30. “O pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permaneceria encerrado na vida separada de cada consciência”.

³⁷ Ibid, p.31. “O artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais “humanos” dos homens o espetáculo de que participam sem perceber”.

3. Estilo e corporeidade da expressão criativa.

Por um lado, a obra é, para Merleau-Ponty, a criação expressiva da natureza como quadro, poesia, música, dança; por outro, ela é criação, expressão do próprio artista e de sua cultura. O que nos conduz ao tema do estilo da obra. No texto *Le Langage Indirecte et les Voix du Silence*, Merleau-Ponty discute com a teoria da arte e com o estilo de André Malraux, tentando mostrar o caráter corporal da construção do estilo.

Merleau-Ponty conta que filmaram Matisse pintando. O pintor ficou impressionado ao ver a imagem, porque o traço era interrompido, como se tomado por decisões. Mas eram decisões espontâneas, e somente depois de filmado é que percebeu que estava decidindo. A gravação em câmera lenta mostrou que Matisse teve uma escolha, embora não muito clara; que ele deixou-se levar por uma das possibilidades, pois a mão do pintor opera no mundo físico, onde há uma infinidade de opções. Merleau-Ponty diz que o gesto e a palavra verdadeiramente expressiva “*não escolhe somente um signo para uma significação já definida*”. Existem outras possíveis que tocam a linguagem de maneira diferente; não existe apenas uma possibilidade. Em uma obra de arte, se a virmos de bem perto, notaremos que é composta de vários pontos, de várias pinceladas, e esse é o avesso de seu trabalho. A mão do pintor que antes parecia “saltar de ato a (sic) ato”, visto na câmera lenta parecia tomar decisões, ensaiando vários movimentos antes da pincelada que viria a compor o quadro. Mas este aspecto que a imagem fornece, não é verdadeiro, é uma imagem artificial e ver o filme gera uma ilusão em Matisse. A imagem faz com que acreditemos que o pintor tenha optado pela única pincelada certa, acabada e resolvida, o que não é verdade, pois, segundo acredita Merleau-Ponty, a pintura é algo em formação, está sempre em processo. No fazer, o artista caminha com a obra, depois, ela serve para apontar novos caminhos. Matisse, no olhar da câmera lenta, ao hesitar a cada traçado, parece pensar antes de apoiar o pincel na tela, parece analisar cada uma das possibilidades. Ele não tem consciência do que faz, não pára para pensar ante seus gestos, é a câmera lenta que dá essa ilusão. Ele não compreende, não sabe explicar o que faz, mas sabe fazer. O pintor apenas seguiu o que a pintura pedia, ouviu o quadro e movimentou o pincel do modo como lhe era solicitado pela obra. Fez um gesto simples, espontâneo, e não uma análise de cada possibilidade. Merleau-Ponty diz ser verdade que

Matisse hesitou. Então houve ali uma escolha, uma decisão espontânea. Não se escolhe apenas uma das possibilidades, um signo para uma significação determinada, mas há a intenção de expressar-se, de significar algo. E esse significar, esse sentido que o artista dá a seus quadros, não é um sentido cristalizado, mas oblíquo, que permeia as coisas em busca da expressividade, da originalidade. Por Matisse ter hesitado, percebemos que houve uma escolha naquele momento, e ao hesitar a cada pincelada, não reduziu sua obra a intenções preestabelecidas. É com essas escolhas que o pintor dá sentido as suas obras.

Os artistas consideram algo como se este algo nunca houvesse sido proferido. Buscam a expressividade da linguagem, pois só dessa forma poderão ser originais. A obra deve despertar o poder de exprimir, e essa expressão não é uma volta ao indivíduo, mas seu modo de se comunicar sem recorrer a uma natureza preestabelecida e dominada. O pintor coloca no quadro sua expectativa, e não seu eu imediato. Pois a cada passo que o artista dá lhe possibilita outro, lhe possibilita a ir “mais longe”, por isso Merleau-Ponty diz que o artista não gosta de reparar um quadro, e prefere “alcançar na travessia”. E nesse caminho, ele coloca sua forma de ser, sua forma tão particular de habitar o mundo.

Avant que le style devienne pour les autres objet de prédilection, pour l'artiste même (au grand dommage de son oeuvre) objet de délectation, il faut qu'il y ait eu ce moment fécond où il a germé à la surface de son expérience, où un sens opérant et latent s'est trouvé les emblèmes qui devaient le délivrer et le rendre maniable pour l'artiste en même temps qu'accessible aux autres. Même quand le peintre a déjà peint, et s'il est devenu à quelque égard maître de lui-même, ce qui lui est donné avec son style, ce n'est pas une manière, un certain nombre de procédés ou de tics dont il puisse faire l'inventaire, c'est un mode de formulation aussi

reconnaissable pour les autres, aussi peu visible pour lui que sa silhouette ou ses gestes de tous les jours.³⁸

Merleau-Ponty discorda da maneira como Malraux descreve a pintura clássica e moderna. Segundo Malraux, a arte era primeiramente destinada aos deuses e ao sagrado, mas depois a arte sacra foi secularizada, momento então que surge a arte clássica. E essa arte, a seu ver, é apenas a representação da natureza e nada mais, cujo único objetivo é o acabamento e a perfeição e trata a arte como sendo uma volta ao sujeito. A pintura a óleo é uma técnica da representação, segundo ele, uma técnica que busca tão somente a ilusão de profundidade, volume, movimento, matéria, o seu aperfeiçoamento em busca da obra perfeita, convincente e igual às próprias coisas. Merleau-Ponty declara que a pintura clássica não é um mero representar³⁹, mas é também uma tentativa de criar. Se fosse apenas uma cópia da natureza, diz ele, os pintores clássicos não seriam pintores e não haveria nenhuma obra válida daquele

³⁸ Ibid, p.66-67. “Antes que o estilo se transforme em objeto de predileção para os outros, para o próprio artista (com grave dano à sua obra) em objeto deleitável, é necessário que haja ocorrido este momento fecundo em que germina à superfície de sua experiência, em que um sentido operante e latente assume os emblemas que vão liberá-lo e torná-lo maneável para o artista ao mesmo tempo que acessível aos outros. Mesmo tendo concluído uma obra, se o pintor já está, sob algum aspecto, consciente de si, o que vem com o estilo não é uma maneira, um certo número de procedimentos ou de tiques que se pudessem inventariar, mas sim um modo de formular tão reconhecível pelos outros, tão pouco visível para ele quanto sua fisionomia ou seus gestos cotidianos.”

³⁹ Merleau-Ponty diz que o artista não copia a realidade, uma obra não é a imitação do simplesmente dado, não é arbitrária. A pintura não possui modelo exterior, não é uma expressão predestinada. Malraux fala de um hospedeiro de Cassis que vê Renoir pintando diante do mar. Ele não entende como pode o artista pintar o riacho das “Lavadeiras”, olhando as águas salgadas, mas Merleau-Ponty diz que Renoir pode fazer isso, porque interpelamos as coisas e elas nos respondem, mas nos respondem apenas o que podem nos dizer, através de uma linguagem própria. Portanto, o artista não visa apenas uma realidade, não tem um fim, um ponto final para chegar, mas quer pintar o que as coisas o interpelam, na busca do ser bruto, pois é ele que dá acesso às coisas, que permite uma relação originária. Diz Merleau-Ponty: “*C’est que chaque fragment du monde, - et en particulier la mer, tantôt criblée de tourbillons et de rides, empanachée d’aigrettes, tantôt massive et immobile en elle-même, contient toutes sortes de figures de l’être, et, par la manière qu’il a de répondre à l’attaque du regard, évoque une série de variantes possibles et enseigne, outre lui-même, (...) sa façon d’interpréter la substance liquide, de l’exhiber, de la composer avec elle-même, en somme une typique des manifestations de l’eau. On peut faire de la peinture en regardant le monde parce que le style que définira le peintre aux yeux des autres, il lui semble le trouver dans les apparences mêmes et qu’il croit épeler la nature au moment où il la recrée.*” Ibid, p.70. “É que cada fragmento do mundo, especialmente o mar, ora cavado por turbilhões e rugas, em penachos de cristas, ora a ensimesmar-se maciço na imobilidade, contém toda sorte de figuras do instar e, pela maneira com que responde à investida do olhar, evoca uma série de variantes possíveis e consigna, além de si, um modo de interpretar a substância líquida, de a exibir, de a compor consigo mesma, uma tipografia, em suma, das manifestações da água. É possível produzir pintura fitando o mundo, pois o estilo que virá a definir o pintor aos olhos alheios parece-lhe encontrável nas próprias aparências, acredita soletrar a natureza quando recria.”

tempo. A perspectiva é um modo de o homem projetar o mundo que percebe, mas, como diz o filósofo, “... *non pas son décalque. Elle est une interprétation facultative de la vision spontanée, non que le monde perçu démente ses lois et en impose d’autres, mais plutôt parce qu’il n’en exige aucune et qu’il n’est pas de l’ordre des lois.*”⁴⁰ No uso da perspectiva, deixamos de ver as coisas livremente e as submetemos a um certo padrão. Na tela, o artista precisa colocar todas elas em um mesmo plano, fazer uma composição, encaixá-las, e isso gera profundidade; as coisas ficam determinadas segundo um ponto de vista, um olhar fixo. Mas quando agimos desta forma, deixamos de ser inerentes ao mundo, deixamos de viver e de nos movimentar por entre as coisas, pois temos apenas uma possibilidade de visão do mundo, visão essa cheia de artificialidade. Diz Merleau-Ponty:

... je cesse aussi de me voir comme un homme, qui est ouvert au monde parce qu’il y est situé, je pense et domine ma vision (...). Alors que j’avais l’expérience d’un monde de choses fourmillantes, exclusives, qui ne saurait être embrassé que moyennant un parcours temporel où chaque gain est perte en même temps, voilà que l’être inepuisable cristallise en une perspective ordonnée où les lointains se résignent à n’être que des lointains, inaccessibles et vagues comme il convient, où les objets proches abandonnent quelque chose de leur agressivité, ordonnent leurs lignes intérieures selon la loi commune du spectacle et se préparent déjà, dès qu’il le faudra, à devenir lointains, - où rien en somme ne retient le regard et ne fait figure de présent. Tout le tableau est dans le mode du révolu ou de l’éternité ; tout prend un air de décence et de discrétion ; les choses ne m’interpellent plus et je ne suis plus compromis par elles.⁴¹

⁴⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. Ibid, p.60. “... não seu decalque. É uma interpretação facultativa da visão espontânea, não que o mundo percebido desminta suas leis e imponha outras mas antes porque não exige lei alguma e não existe ao modo das leis.”

⁴¹ Ibid, p.63. “... deixo de ser como um homem, que é aberto ao mundo porque nele se situa, penso e domino a visão (...). Se me ocorria à experiência um mundo de coisas formigantes, exclusivas, que só pode ser abrangido por um percurso temporal em que cada conquista é simultaneamente uma perda, eis que o ser inexaurível se cristaliza em uma perspectiva ordenada onde os longes se resignam a não ser senão longes,

A perspectiva é representação, mas não só isso, diz Merleau-Ponty, é também “invenção de um mundo dominado”, e isso mostra que é também criação. Os clássicos também tinham uma singularidade, e a pintura moderna quer ser, primeiro, original, e o que faz com que Malraux pense na volta ao indivíduo, é o fato de a pintura ser expressiva, e essa expressão, pensa ele, ser a diferença individual, sendo que a arte exista apenas pelo indivíduo, já que não mais pela beleza ou pela fé, pelo prazer de si mesmo. O clássico não só queria imitar a natureza quanto criar um modo de representação, enquanto que a idéia que tinha Malraux era a da pintura clássica somente como reprodução do real e que os pintores modernos pensassem apenas em pintar o homem. Merleau-Ponty mostra que isso é um equívoco, pois a pintura moderna visa tão somente explicitar a ligação do sujeito com seu mundo, mundo este onde ele cria, ou seja, a pintura moderna não visa o subjetivo ou a exaltação do indivíduo, como pensava Malraux. Em uma passagem Merleau-Ponty diz:

Puisque la perception même n'est jamais finie, puisque nos perspectives nous donnent à exprimer et à penser un monde qui les englobe, les déborde, et s'annonce par des signes fulgurants comme une parole ou comme une arabesque, pourquoi l'expression du monde serait-elle assujettie à la prose des sens ou du concept ? Il faut qu'elle soit poésie, c'est-à-dire qu'elle réveille et reconvoque en entier notre pur pouvoir d'exprimer, au-delà des choses déjà dites ou déjà vues. La peinture moderne pose un tout autre problème que celui du retour à l'individu : le problème de savoir comment on peut communiquer sans le secours d'une Nature préétablie et sur laquelle nos sens à tous ouvriraient, comment nous sommes entés sur l'universel par ce que nous avons de plus propre.⁴²

inacessíveis e vagos como convém, onde os objetos próximos abandonam um pouco de sua agressividade, ordenam suas linhas interiores conforme a lei comum do espetáculo, prontos, quando o momento vier, a se tornarem longínquos, onde nada em suma retém o olhar, nem insiste na presença. Todo o quadro fica ao modo do que se cumpriu ou é eterno; tudo toma ares de decência ou discrição; as coisas não me interpelam mais, não me comprometem mais.”

⁴² Ibid, p.65. “Já que a própria percepção nunca se pode dar por terminada, e as perspectivas exprimem e pensam um mundo que as engloba e extravasa, anunciando-se por signos fulgurantes tais como uma

Merleau-Ponty diz que o pintor põe no quadro não seu eu imediato, mas seu estilo, enquanto Malraux toma o estilo vendo-o de fora quando diz que não é uma consequência da visão e sim clamor. Malraux não vê como espectador, apenas contempla, como se o pintor também não se preocupasse com o público. Diz Merleau-Ponty: *“L’oeuvre accomplie n’est donc pas celle qui existe en soi comme une chose, mais celle qui atteint son spectateur, l’invite à reprendre le geste qui l’a crée et, sautant les intermédiaires, sans autre guide qu’un mouvement de la ligne inventée, un tracé presque incorporel, à rejoindre le monde silencieux du peintre, désormais proféré et accessible.”*⁴³

O pintor moderno não quer recorrer a uma natureza preestabelecida para expressar-se, mas faz a obra segundo seu estilo, adquirido por suas experiências, e este estilo não possui modelo exterior. O artista concebe uma obra a sua maneira, de acordo com a sua percepção, e esta maneira é singular, sem instrumentos de expressão predestinados. O estilo do artista está impregnado em tudo o que faz, nas suas ações cotidianas, na sua maneira de olhar. Não se pode pintar como os antigos, o artista precisa ser fiel a sua expressão. Não é possível, em épocas posteriores, pintar como um pintor tradicional, pois a própria pintura já possuirá outro sentido, o problema já será outro. Assim como futuramente não terá sentido expressar-se como hoje. Sendo fiel a si mesmo, o artista será autêntico, e assim a arte será arte, será expressão e não utilitária. Não se pode reproduzir uma obra de épocas atrás, pois ela foi feita de uma vivência própria. O que se pode fazer é retrabalhá-la. Os artistas podem retomar as obras de outros pintores para exprimir-se, mas para produzir uma nova significação, esta que, por sua vez, poderá ser retomada por outros, mas recriando a anterior, ultrapassando-a, pois a retoma e a transforma. Merleau-Ponty diz que, mesmo que alguém queira copiar um grande artista, não poderá ter êxito; não conseguirá pintar espontaneamente como tal artista, por o

palavra ou um arabesco. porque ficaria a expressão do mundo sujeita à prosa dos sentidos ou do conceito? É necessário que seja poesia, ou seja, que desperte e reintegre nosso puro poder de exprimir, para além do que já foi dito ou visto. A pintura moderna coloca um problema bem diverso do da volta ao indivíduo: o de se saber como comunicar sem recorrer a uma Natureza preestabelecida e para qual dariam os sentidos de todos nós, como nos instauramos no universal pelo que temos de mais específico.”

⁴³ Ibid, p.64. “A obra que se cumpre não é, logo, a que existe em si como coisa, mas a que atinge o espectador, convidando-o a retomar o gesto que a criou e, saltando mediações, sem outro guia que não o movimento da linha inventada, a alcançar o mundo silencioso do pintor, ora proferido e acessível.”

tempo já ser o outro, a questão da pintura já mudou. Quem tentar reproduzir um quadro, mostrará sua boa técnica copiativa, mas o verdadeiro estilo do pintor só pertence a ele. Tudo se passa no mundo da percepção. A consciência perceptiva é aquela que surge como compreensão indeterminada, não acabada dos fenômenos. É exercida por meio do corpo, como gesto, em que o autor deve estar sempre se fazendo, sempre em obra. Significar não é explicar, mas exprimir, não precisa estar representado, mas expresso. O artista faz aparecer o que vê. Ele está no mundo das coisas percebidas. Ele não está preocupado com seu estilo, quer apenas produzir, se expressar, o estilo é consequência. Lygia Pape diz:

Eventualmente, vendo uma obra, mas não produzo sistematicamente para o mercado. Acho que criar, inventar é correr riscos. Ter coragem de enfrentar o risco da invenção é muito importante. E é algo que envolve sempre um sacrifício, um esforço, um sofrimento. Não me interessa realizar uma obra que dá certo e depois fazer dez outras iguais para atender ao mercado e ganhar muito dinheiro. Não é que considere essa atitude antiética, mas me dá um certo tédio. Prefiro, às vezes, ficar parada pensando, meditando, sofrendo muito para fazer uma nova invenção, algo que realmente me satisfaça.⁴⁴

Os artistas não podem ficar preocupados com o mercado, preocupados em vender seus trabalhos. Mário de Andrade diz: *“Em arte, a regra deverá ser apenas uma norma e jamais uma lei. O artista que vive dentro de suas leis será sempre um satisfeito. E um medíocre”*. Ao agir dessa forma, correm o risco de seguir sempre a mesma linha, com o medo de correr riscos, de tratar novos aspectos nos trabalhos e deixar de agradar. Um

⁴⁴ PAPE, Lygia. *Lygia Pape: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ilena Pradilla*. Ed.Nova Aguillar: Rio de Janeiro, 1998, p.23. foi uma das fundadoras do Grupo Frente (1956-1957), do qual também participaram Ferreira Gullar, Hélio Oiticica e Lygia Clark. Em dezembro de 1956 (SP) e janeiro de 1957 (RJ), participou da I Exposição Nacional de Arte Concreta, que levou à fundação, pela artista, do Grupo Neoconcreto, no Rio de Janeiro, em 1959.

quadro não é uma poltrona, não é algo confortável, nem para o artista nem para o participante. Quantos artistas mergulham nessa estabilidade e param no tempo? Ficam seguros porque continuam a vender e possuem sempre um público, mas não crescem em sua obra, não experimentam mais, o que é essencial para o aprofundamento do trabalho. Diz Merleau-Ponty: “... *il est bien trop occupé d’exprimer son commerce avec le monde pour s’enorqueillir d’un style qui naît comme à son insu.*”⁴⁵

O estilo é a própria maneira de o artista habitar o mundo, é a percepção que tem dele, sua experiência. Cito mais uma vez Merleau-Ponty: “*L’oeuvre ne se fait pas loin des choses et dans quelque laboratoire intime dont le peintre aurait et aurait seul la clef : que ce soit en regardant de vraies fleurs ou des fleurs de papier, il se reporte toujours à son monde comme si le principe des équivalences par lesquelles il va le manifester y était depuis toujours enseveli.*”⁴⁶

O estilo é uma realização de algo que já acontece na experiência corporal, ele é primeiro vivido com o corpo, como matriz de expressão. Bernard Andrieu diz: “... *Je suis susceptible de signifier par mon corps la manière dont j’ai conscience du monde.*” E ainda: “... *pendant l’expression, pendant que j’écris, parle, agis, le sens s’incarne au fur et à mesure de l’acte expressif.*”⁴⁷ Na arte, o estilo é apenas a apresentação no mundo da cultura do que já é vivido corporalmente. Diz Merleau-Ponty:

Le mouvement de l’artiste traçant son arabesque dans la matière infinie amplifie, mais aussi continue, la simple merveille de la locomotion dirigée ou des gestes de prise. Dans le geste de

⁴⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Langage Indirecte et les Voix du Silence*, p.67. “... ele está demasiado ocupado em exprimir seu comércio com o mundo para poder orgulhar-se de um estilo que surge como se dele não tivesse conhecimento.”

⁴⁶ Ibid, p.68. “A obra não se passa longe das coisas e em algum laboratório íntimo cuja chave o pintor e somente o pintor possua (sic): olhando flores de verdade ou de papel, reporta-se invariavelmente a seu mundo, como se o princípio das equivalências por meio das quais vai manifestá-lo houvesse aí estado desde sempre subjacente.”

⁴⁷ ANDRIEU, Bernard. *Le Langage entre Chair et Corps*, in, in, Merleau-Ponty: Le Philosophe et son Langage. Grenoble: Groupe de Recherches sur la Philosophie et la Langage, 1993, p. 39 e 40, respectivamente. “Eu sou suscetível de significar por meu corpo a maneira da qual tenho consciência do mundo”. “... durante a expressão, no momento em que eu escrevo, falo, ajo, o significado se encarna progressivamente no ato expressivo”.

désignation, déjà, non seulement le corps déborde sur un monde dont il porte en lui le schéma : il le possède à distance plutôt qu'il n'en est possédé. A plus forte raison le geste d'expression, qui se charge de dessiner lui-même et de faire paraître au-dehors ce qu'il vise, récupère-il le monde. Mais déjà, avec notre premier geste orienté, les rapports infinis de quelqu'un avec sa situation avaient envahi notre médiocre planète et ouvert à notre conduite un champ inépuisable. Toute perception, toute action qui la suppose, bref tout usage humain du corps est déjà expression primordiale, - non pas ce travail dérivé qui substitue à l'exprimé des signes donnés par ailleurs avec leur sens et leur règle d'emploi, mais l'opération première qui d'abord constitue les signes en signes, fait habiter en eux l'exprimé par la seule éloquence de leur arrangement et de leur configuration, implante un sens dans ce qui n'en avait pas, et qui donc, loin de s'épuiser dans l'instant où elle a lieu, inaugure un ordre, fonde une institution ou une tradition...⁴⁸

O estilo é a forma tão particular do artista habitar o mundo, e o faz por meio do corpo. É por meio deste que existimos e que o pintor realiza sua obra, pois precisa manejar os materiais para dar voz ao silêncio. No gesto do pintor as coisas tomam corpo sob sua mão, o corpo parece estar no próprio tecido das coisas, ele não é apenas consciente, mas sensível. O mundo percebido e nossos órgãos perceptivos são partes do mesmo ser, portanto, a relação com o objeto pressupõe uma corporeidade. Os sentidos não agem separados, mas como uma totalidade, o que me faz lembrar dos trabalhos de

⁴⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Langage Indirecte et les Voix du Silence*, p.83-84. "O movimento do artista sulcando um arabesco na matéria infinita amplia, mas também continua, a singela maravilha da locomoção dirigida ou dos gestos que abrangem. Já no gesto de designação, o corpo não somente extravasa para um mundo de que traz em si o esquema, antes o possui a distância que acha dele possuído. O gesto de expressão, que se incumbe desenhar por si mesmo e fazer emergir o que visa, mais intensamente portanto recobra o mundo. Com o primeiro gesto orientado, porém, tinhas já as infinitas relações de alguém com sua situação invadindo este medíocre planeta e aberto por nossa conduta um campo inesgotável. Toda percepção, toda ação que a supõe, todo uso humano do corpo, em suma, é já expressão primordial, não este trabalho derivado que substitui o enunciado por signos oriundos de outras experiências com seu sentido e sua regra de emprego, mas a operação primeira que de início instaura os signos em signos, infunde-lhes o enunciado pela simples eloquência de seu arranjo e de sua configuração, implanta um sentido no que dele carecia, funda uma instituição ou uma sequência..."

Oiticica e Clark. O corpo não é apenas um amontoado de órgãos ou um receptáculo de informações, ele percebe, interroga e interage com o mundo, movimenta-se entre as coisas.

Uma parte do corpo implica outra, e se queremos executar algo, ou alcançar algum objeto, todas suas partes se envolvem, o movimento da mão, a inclinação do corpo e as contrações dos músculos. E isso acontece espontaneamente⁴⁹, pois o corpo não é uma máquina, mas tem o poder de criação, tem possibilidades, e essas possibilidades não estão determinadas anteriormente. Notamos, então, que o filósofo trata o corpo não como um amontoado de órgãos, porque cada parte implica outra, como vimos anteriormente. Ele é um corpo operante, age no mundo de maneira espontânea, ele é dinâmico, e é desta forma que se movimenta no mundo, sendo também visível entre as outras coisas. Entendendo o corpo como algo não somente dotado de funções, podemos dizer que este é “operante e atual”, um entrelaçamento de visão e movimento. As partes do corpo possuem uma implicação, o corpo possui uma unidade, não é somente uma reunião aleatória de partes, mas uma unidade vivida. Diz Merleau-Ponty: “... *je ne suis pas devant mon corps, je suis dans mon corps, ou plutôt je suis mon corps.*”⁵⁰ É por isso que o filósofo diz que o corpo deve ser comparado à obra de arte e não a um simples objeto. Assim como o corpo, a obra não é um amontoado de cores, mas um ser expressivo, vivo, que não se reduz a nenhuma de suas partes, mas à relação entre elas, e desde que a possamos retomar com o nosso corpo. Uma obra será expressiva porque sempre tem a ver com o corpo, a expressividade está lá radicada. Merleau-Ponty diz que “*Un roman, un poème, un tableau, un morceau de musique sont des individus, c’est-à-dire des êtres où l’on ne peut distinguer l’expression de l’exprimé, dont le sens n’est accessible que par un contact direct et qui rayonnent leur signification sans quitter leur place temporelle et spatiale. C’est en ce sens que notre corps est comparable à l’oeuvre d’art. Il est un*

⁴⁹ Como diz Merleau-Ponty: “... *Ici, l’esprit du monde, c’est nous, dès que nous savons nous mouvoir, dès que nous savons regarder. Ces actes simples renferment déjà le secret de l’action expressive: je meus mon corps sans même savoir quels muscles, quels trajets nerveux doivent intervenir, ni où il faudrait chercher les instruments de cette action, comme l’artiste fait rayonner son style jusqu’aux fibres de la matière qu’il travaille.*” “O espírito do mundo somos nós, desde que saibamos nos mover, desde que saibamos olhar. Esses atos incluem já o segredo da ação expressiva: movo o corpo sem sequer saber que músculos, que trajetos nervosos devem intervir, nem onde seria preciso buscar os instrumentos desta ação, do mesmo modo pelo qual o artista irradia seu estilo até as fibras da matéria que trabalha.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Langage Indirecte et les Voix du Silence*, p.81-82.

⁵⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*, p.175. “... eu não estou diante de meu corpo, estou em meu corpo, ou antes sou meu corpo.

noeud de significations vivantes et non pas la loi d'un certain nombre de termes covariants ”⁵¹

O corpo possui unidade, pois suas partes têm uma relação de implicação. Nossas experiências visuais e o corpo não se dão por acumulação, não são uma reunião de partes, não traduzimos o que vemos para a linguagem, mas isto tudo é o nosso corpo, portanto, sua unidade não está determinada por uma lei, tampouco como a obra de arte. Nós mesmos somos essa unidade, ao mesmo tempo que vemos algo, tocamos. O corpo faz com que as coisas que estavam em dispersão tomem um centro em nós. É por isso que nunca conseguimos nos repetir, sempre somos inéditos, somos um todo autêntico, pois as partes possuem uma conexão que não carece de um agente exterior, por isto é espontânea, é criativa. No todo autêntico há uma relação de fundação⁵² entre as partes. Nossos gestos são indissociáveis do corpo, mas capazes de significar o que não está claramente dado, ultrapassando os limites, para além do estabelecido. As significações existenciais são imanentes aos gestos, não estão desvinculadas de nossos investimentos corporais no mundo. Matisse teve a ilusão de que estava pensando, mas essa consciência surge apenas tardiamente. É a partir dos nossos movimentos que encontramos os objetos, mas isso não significa que temos plena consciência deles. Isto me parece impossível, para tanto teríamos que nos afastar de todo o significado momentâneo dessas ações. Há uma relação de mútua-fundação entre as partes do corpo, é uma relação espontânea do qual emerge um todo autêntico. Não temos de antemão um saber de nós mesmos, só o temos na experiência: o eu se faz na fundação das partes. Os gestos não são um conjunto aleatório de movimentos, nem dependem de um agente exterior. Há apenas uma totalidade, que é onde o sentido está. É um sistema de equivalências, um implica o outro, como nosso próprio corpo. Por isto não precisamos

⁵¹ Ibid, p.177. “Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. É nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos co-variantes”.

⁵² Não são dados isolados, mas há uma implicação entre as partes, que revela uma totalidade, e isso se dá de forma espontânea. Há uma transcendência nos nossos atos corporais, em que se dá a totalidade, e isso é o que Merleau-Ponty chama de expressão. Há uma relação de não-independência entre as partes, onde agem mutuamente, em que estabelecem uma unidade espontânea e necessária, não dependendo de algo exterior. A expressão é uma fundação, pois é quando acontece a totalidade, indispensável às partes envolvidas, por isso as significações são imanentes aos nossos gestos, mas também transcendem as partes envolvidas.

representar a todo momento para nós mesmos o que iremos falar ou como devemos agir. Portanto ao olhar para a própria existência, podemos ver que, na maioria das vezes, agimos sem saber de nós mesmos, só nos reconhecemos na ação. Não há distinções, como na filosofia cartesiana, mas é um cogito tácito. Não precisamos representar para nós mesmos os movimentos que devemos executar, mas o fazemos espontaneamente. A regra do jogo só se torna clara quando jogamos. Um pensamento desenvolve-se à medida que o vamos explicitando, por isso o resultado final de uma obra de arte nunca está previamente definido, mas surge à medida que o pintor vai fazendo suas escolhas. Não precisamos, assim, representar para nós mesmos antes de falar, podemos começar algo desinteressadamente e logo estamos rodeados de sentido. Não precisamos ensaiar antes de falar, apenas falamos, assim como não precisamos ensaiar o andar, se fizéssemos isto, nem sairíamos do lugar, ficaríamos condicionados a uma regra. Não precisamos ensaiar as braçadas na beira da piscina, apenas nos atiramos na água e começamos a nadar. O corpo age de forma não determinada pelo pensamento. Isto porque as partes do corpo dependem umas das outras, exprimem uma só totalidade, uma significação existencial. E só podemos apreender uma significação existencial empregando nosso corpo, fazendo a experiência, assim como só teremos a experiência viva de uma obra de arte se tivermos contato com ela. É importante viver a obra por si mesmo. Se alguém comunicar por palavras suas descobertas, por mais rica que seja sua manifestação, será apenas a transcrição de um sistema expressivo por outro. As coisas não são para o corpo totalidades já determinadas, mas precisamos habitar o mundo, interrogá-lo com o olhar, pois as coisas são o correlativo do corpo, não existem antes dele, e o corpo não existe antes ou independente delas. Diz Merleau-Ponty: *“La chose ne peut jamais être séparée de quelqu’un qui la perçoit, elle ne peut jamais être effectivement en soi parce que ses articulations sont celles mêmes de notre existence et qu’elle se pose au bout d’un regard ou au terme d’une exploration sensorielle qui l’investit d’humanité.”*⁵³

Os gestos não são um conjunto aleatório de movimentos, mas também não dependem de um agente exterior; não são separados de nós ou representações de algo.

⁵³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*, p.370. “A coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efetivamente em si, porque suas articulações são as mesmas de nossa existência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade.”

Um gesto implica o outro, é uma relação de equivalência, uma totalidade expressa, uma significação existencial. Cada parte do nosso corpo não existe sem a outra, cada parte tem na outra uma continuidade, por isto nossos gestos são espontâneos, são expressivos, e é aí que o sentido aparece. É por isso que o corpo é comparado a uma obra de arte, pois as significações existenciais fundam-se na experiência de criação que é a maneira como o corpo age, a maneira como ele se movimenta no mundo, ou seja, a maneira que o corpo vive.

4. Silêncio da expressão artística: significações existenciais.

O que é esse sentido novo que a arte de Cézanne quer exprimir? Para Merleau-Ponty, o sentido expresso pela obra deste pintor, mas não só dele, é uma sorte de significação atemática, não conceitual. Trata-se de uma retomada da experiência perceptiva, apenas que por outras vias, outros materiais. E eis que o filósofo viria a falar, no texto “*A linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio*”, de uma significação existencial. Tal significação não é algo que possamos apreender previamente pelo pensamento. É antes uma sorte de “estilo” de ser no mundo, que o pintor apresenta por meio de sua obra, e tal estilo não é diferente da própria inserção corporal do pintor no mundo e junto aos outros homens, mas aparece sem que o artista perceba, e é aí que surgem as significações.

As significações são um horizonte expresso, um excesso para além das partes, e cada vez que nos dirigimos a algo, nos encontramos em um horizonte, em uma possibilidade. O artista precisa desempenhar seu projeto criativamente, apenas dessa forma poderá chamar o espectador para o corpo da obra, e, ao criar novas maneiras de se expressar, a partir da sua experiência, o pintor obtém uma nova significação. Mas para essa nova significação surgir, ele preocupa-se com a linguagem, e, quando se dá conta, lá já está o sentido. Por isso Merleau-Ponty diz que os artistas e escritores trabalham às avessas, “... *il n’a affaire qu’au langage, et c’est ainsi que soudain il se trouve environné de sens*”⁵⁴

Tal como afirma Merleau-Ponty⁵⁵ na Fenomenologia da Percepção, a significação não é exterior ao significante. Na linguagem, assim como na obra pictórica está o que se quer significar. O sentido de algo está na própria obra, não se manifesta através dela, está lá. É assim que esperamos que seja, pois é ela o instrumento com que o artista se comunica no mundo. O sentido não está atrás, mas na própria obra, pois a expressão nasce na linguagem. Diz o filósofo: “*Le sens d’une chose habite cette chose comme l’âme habite le corps : il n’est pas derrière les apparences ; le sens du centrier (du moins son sens total*

⁵⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Langage Indirecte e les Voix du Silence*, p.56. As traduções desta obra foram utilizadas da edição portuguesa. “...preocupa-se unicamente com a linguagem e em sua trilha vê-se de repente rodeado de sentido”.

⁵⁵ Ibid, p.206.

et individuel, tel qu'il se donne dans la perception) n'est pas une certaine idée du centrier qui en coordonne les aspects sensoriels et qui serait accessible à l'entendement seul, il anime le centrier, il s'incarne en lui avec évidence."⁵⁶ A literatura e a pintura não são um mero suporte do sentido, elas não expõem somente as coisas, não são a tradução de algo, mas têm o poder de significar. A linguagem não traduz significações⁵⁷, mas as encarna, alude indiretamente a elas. É misteriosa, mas também aberta, feita de simultaneidades e de entrelaçamentos. Está sempre em transição, nunca pára. O sentido flui. Assim, ele é operante, está empenhado na linguagem. E tal modo operante é o que há em comum entre a linguagem e a pintura, pois um quadro também significa, seu sentido está presente na obra, o que a obra quis comunicar está nela mesma, e de forma latente, podendo sempre ser retomado por quem estiver diante dela. Como diz Merleau-Ponty: *"En ce qui concerne le langage, si c'est le rapport latéral du signe au signe qui rend chacun d'eux signifiant, le sens n'apparaît donc qu'à l'intersection et comme dans l'intervalle des mots. Ceci nous interdit de concevoir comme on le fait d'habitude la distinction et l'union du langage et de son sens."*⁵⁸ Assim como na linguagem, a pintura possui uma opacidade, pois o sentido nunca se sedimenta, nunca se cristaliza. Esta opacidade é chamada por Merleau-Ponty de significação existencial. E sua significação depende de seu uso, depende de ser irônica, da hesitação ou da alteração da voz do falante. Dependendo de como for usada, terá uma nova significação. Como diz Merleau-

⁵⁶ Ibid, p.369. "O sentido de uma coisa habita essa coisa como a alma habita o corpo, ele não está atrás das aparências; o sentido do cinzeiro (pelo menos seu sentido total e individual, tal como ele se dá na percepção) não é uma certa idéia do cinzeiro que coordenaria seus aspectos sensoriais e que seria acessível somente ao entendimento, ele anima o cinzeiro, encarna-se nele com evidência".

⁵⁷ *"L'opération d'expression, quand elle est réussie, ne laisse pas seulement au lecteur et à l'écrivain lui-même un aide-mémoire, elle fait exister la signification comme une chose au coeur même du texte, elle la fait vivre dans un organisme de mots, elle l'installe dans l'écrivain ou dans le lecteur comme un nouvel organe des sens, elle ouvre un nouveau champ ou une nouvelle dimension (...) L'expression esthétique confère à ce qu'elle exprime l'existence en soi, l'installe dans la nature comme une chose perçue accessible à tous, ou inversement arrache les signes eux-mêmes – la personne du comédien, les couleurs et la toile du peintre – à leur existence empirique et les ravit dans un autre monde. Personne ne contestera qu'ici l'opération expressive réalise ou effectue la signification et ne se borne pas à la traduire."* "A operação de expressão, quando é bem-sucedida, não deixa apenas um sumário para o leitor ou para o próprio escritor, ela faz a significação existir como uma coisa no próprio coração do texto, ela a faz viver em um novo órgão dos sentidos, abre para nossa experiência um novo campo ou uma nova dimensão (...) A expressão estética confere a existência em si àquilo que exprime, instala-o na natureza como uma coisa percebida acessível a todos ou, inversamente, arranca os próprios signos – a pessoa do ator, as cores e a tela do pintor – de sua existência empírica e os arrebatam para um outro mundo. Ninguém contestará que aqui a operação expressiva realiza ou efetiva a significação e não se limita a traduzi-la." Ibid, p. 212-213.

⁵⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Langage Indirecte et les Voix du Silence*, p.53. "No que se refere à linguagem, se o signo se torna significante por sua relação lateral a outros, o sentido só surge então à intersecção e como que no intervalo das palavras. Isto nos impede conceber, como o fazemos de hábito, a distinção e a união da linguagem e de seu sentido."

Ponty: *“Il y a donc une opacité du langage: nulle part il ne cesse pour laisser place à du sens pur, il n’est jamais limité que par du langage encore et le sens ne paraît en lui que serti dans les mots.”*⁵⁹

Ainda que na poesia haja pensamentos que não precisamos retomar, pois já estão formulados, o que a caracteriza sobremaneira é o fato de ela despertar uma cumplicidade, que só podemos sentir se lermos o poema como sendo nosso, e sempre como um acontecimento inédito, pois só o vivemos se o retomamos. Só temos uma significação existencial se a vivermos por inteiro, se tomarmos a obra para nós mesmos, pois a significação é indissociável da imagem. Renaud Barbaras diz: *“... qu’il y a une opacité essentielle du langage, que jamais les signes ne délivrent un sens à l’état pur où l’effort d’expression se trouverait achevé: le sens ne paraît qu’au bord du langage, senti dans le mot, et, en toute rigueur, il n’est pas autre qu’eux.”*⁶⁰ Podemos começar a ver algo distraidamente, mas logo esse algo nos desperta e não podemos mais ficar indiferentes. Passamos então a olhá-lo realmente, e nele encontramos um novo sentido. Por isto, é importante se apossar da obra. Cabe aqui falar um pouquinho da arte pública. Colocar um trabalho em um lugar de uso comum não o torna necessariamente público. Não é a posição geográfica que determina essa condição, mas o carinho que as pessoas têm com a obra, sentindo como se ela também lhes pertencesse. Algumas estão em domínio comum há anos, mas sem estabelecer contato com o público. Não é porque a obra esteja em contato que os passantes que ela seja entendida. Compreendê-la exige envolvimento, disponibilidade para se expor a ela. Os significados que damos a ela vamos colher no diálogo vivo que mantemos com a obra. A linguagem, inclusive a pintura, é misteriosa, e o sentido só aparecerá se nos entregarmos a ela. Precisamos ter a experiência da linguagem, só aí podemos experimentar seu uso intenso e vivaz, e nos tornaremos cúmplices do artista. É experiência viva, expressiva, que não nasce contra o silêncio, mas se apóia nele. E Merleau-Ponty percebe que a obra de arte nos ensina que,

⁵⁹ Id. “Há, pois, uma opacidade da linguagem: em parte alguma pára, impossibilitando a cristalização do sentido puro, seus limites são sempre o que é excesso seu e o sentido só lhe transparece engastado nos vocábulos.”

⁶⁰ BARBARAS, Renaud. *De la Parole à L’Être: le Problema de l’Expression comme voie d’accès à l’Ontologie*, in, Merleau-Ponty: Le Philosophe et son Langage. Grenoble: Groupe de Recherches sur la Philosophie et la Langage, 1993, p.73. “... que há uma opacidade essencial da linguagem, que jamais os signos liberam um significado no seu estado puro, em que o esforço da expressão se encontraria concluído: o sentido não aparece que na borda da linguagem, atado às palavras, e, em todo rigor, não é outra coisa senão elas”.

primeiramente, há um sentido na obra porque é inédita, mas na obra pictórica, esse sentido é um sentido mudo. As vozes que se escutam diante de um quadro, são vozes do silêncio.

Mas a significação aderente às palavras não é ainda um conceito, diz Merleau-Ponty, ela é primeiramente um estilo, uma forma; enfim, uma expressão devida sensível e muda do falante. Marcos Muller diz:

Também para as significações existenciais é a expressividade de cada articulação verbal que dilucida minha capacidade para revelar, na própria configuração sensível dos meus gestos, a totalidade existencial que eles integram. Se minha fala histórica pode revelar a presença incógnita de minha existência recalcada; se o sotaque de minhas frases pode revelar minha procedência geográfica, se a modulação enfática em minhas locuções pode denunciar meu interesse ou indiferença; se minha descrição pode suscitar uma imagem não-verbal, tal se deve a que, em cada caso, minhas palavras remetem às experiências afetivas, práticas ou físicas vividas por meu corpo, ainda que através de outros dispositivos anatômicos. Aqui especificamente, a expressividade não se caracteriza pela remissão a outras articulações verbais e, por meio destas, a outras significações languageiras. Aqui está em jogo a transcendência, ou não-independência, entre minha gestualidade verbal e minhas outras vivências corporais, sejam elas gestos de designação ou de expressão pessoal, experiências motoras ou perceptivas, sentimentos, desejos, ou ações práticas. A expressão, por conseguinte, aparece aqui como a relação de fundação ou não-intependência entre o que eu trago de espontâneo – minha vida junto ao mundo da percepção – e aquilo que eu trago de constituído – minhas palavras, as significações languageiras e conceituais. À medida que remetem a outros empreendimentos de meu corpo, os gestos verbais encarnam uma

totalidade que nenhum deles em particular pode ser, a saber, minha existência físico-vital e simbólica. Elas realizam, enfim, aquilo a que o projeto filosófico de Merleau-Ponty se propõe, a saber, a apresentação do mundo da percepção.⁶¹

As significações existenciais, ou seja, as significações que estão latentes na obra de forma silenciosa e opaca, são a própria expressão do artista, seu estilo, o que pertence unicamente a ele. Mas isso não quer dizer que a obra seja fechada, pelo contrário, é aberta, pois possui um excesso⁶², o que ainda não foi dito mas que está lá indiretamente, possibilitando a retomada por outra pessoa e assim, o porvir da obra. É como algo prometido, não é um vazio, mas passagem, “*Não é buraco. É poro. Não é lacuna que preenchemos, mas trilha que seguimos*”⁶³, como diz Marilena Chauí. E tal como a linguagem, a pintura conserva-se viva para os outros, pois possui significações que não estão dadas claramente, mas como formas alusivas e indiretas. Renaud Barbaras diz: “*Jamais le langage ne laisse place à du sens pur: il n’est bordé que par du langage et si nous voulions dépasser l’expression vers un sens à l’état pur il ne nous resterait qu’un peu de matériel verbal. C’est pourquoi l’idée d’une expression complète fait non-sens: une chose n’est vraiment dite que si elle ne l’est pas pleinement, n’est pensée que si elle préserve un impensé.*”⁶⁴ A obra de arte nos mostra que existem significações que podem vigorar se forem construídas do início, como pertencendo ao dom pessoal, e cada presente é latência do que virá, pois somos partes de um mesmo ser. Ela possibilita sua continuidade, reativa o sentido, liberando o que ali estava cativo. O sentido de uma obra pictórica surge quando o artista escuta o silêncio, o ser bruto, quando ele se põe a ver as coisas relacionando-se com o mundo sensível, pois no silêncio da consciência originária, vemos aparecer o que as coisas querem dizer.

⁶¹ MULLER, Marcos. *Merleau-Ponty acerca da Expressão*, p.154-155.

⁶² Esse excesso da linguagem transgride e ultrapassa a materialidade, “acasala-se com o invisível”, como diz Marilena Chauí. CHAUÍ, Marilena. *Experiência do Pensamento: Ensaios sobre a Obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.186.

⁶³ *Ibid*, p.40.

⁶⁴ BARBARAS, Renaud. *De la Parole à l’Être*, p.73. “Jamais a linguagem deixa lugar a um sentido puro: ela não é rodeada que pela linguagem: e se nós quisermos ultrapassar a expressão em direção a um sentido ao estado puro, só nos restará um pouco de material verbal. É porque a idéia de uma expressão completa não faz sentido: uma coisa só é verdadeiramente dita se ela não é dita plenamente, só é pensada se preserva um impensado”.

Ce qui n'est pas remplaçable dans l'oeuvre d'art, ce qui fait d'elle beaucoup plus qu'un moyen de plaisir: un organe l'esprit, dont l'analogue se retrouve en toute pensée philosophique ou politique si elle est productive, c'est qu'elle contient, mieux que des idées, des matrices d'idées, qu'elle nous fournit d'emblèmes dont nous n'avons jamais fini de développer le sens, que, justement parce qu'elle s'installe et nous installe dans un monde dont nous n'avons pas la clef, elle nous apprend à voir et finalement nous donne à penser comme aucun ouvrage analytique ne peut le faire, parce que l'analyse ne trouve dans l'objet que ce que nous y avons mis.⁶⁵

Vemos que Merleau-Ponty está de acordo com uma linguagem que deve nos conduzir a perspectivas inéditas, que deve ser exploradora, em vez de somente confirmar as anteriores. Ela deve levar-nos do mundo sedimentado para o mundo em formação. Mas apenas quando inventamos uma nova maneira de expressar o mundo é que podemos criar novas formas linguísticas, e produzir, assim, significações existenciais. E só quando deixamos de analisar, de buscar justificações, é que ela terá esse caráter inaugural, esse caráter criativo, nesse momento ela será expressiva. A linguagem tem o poder de manifestar o que ela não contém, e o que não vemos é o que possibilita a ação. Não é um impedimento, mas o que faz com que queiramos agir. Há sempre um impensado que nos leva a continuar. Quem fala nunca se resume ou se esgota naquilo que diz, tem sempre algo que sobra, e esse é o sentido como impensado, é o excesso que o pensamento produz. Cada trabalho abre novas questões, até mesmo para o artista. Esses são os trabalhos significativos, os que inauguram novas possibilidades, novos entendimentos.

⁶⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Langage Indirecte et les Voix du Silence*, p.96-97. "O indispensável de uma obra de arte, o que a torna, muito mais que um meio de prazer, um órgão de espírito, cujo análogo há de se encontrar em qualquer pensar filosófico ou político se for produtivo, é que contenha, melhor que idéias, matrizes de idéias, que nos forneça emblemas cujo sentido não cessará nunca de se desenvolver, que, precisamente por nos instalar em um mundo do qual não temos a chave, nos ensine a ver e nos propicie enfim o pensamento como nenhuma obra analítica o pode fazer, pois que a análise só revela no objeto o que nele já está."

Merleau-Ponty diz que uma obra literária, assim como uma obra pictórica, exprime de modo tácito e, por isso, é expressiva. Em uma passagem afirma: *“Mais ce qui compte, ce n’est pas tant que Julien Sorel, apprenant qu’il est trahi par Mme de Rênal, aille à Verrières et essaie de la tuer, - c’est après la nouvelle, ce silence, ce voyage de rêve, cette certitude sans pensées, cette résolution éternelle. Or cela n’est dit nulle part. Il n’est pas besoin de Julien pensait, Julien voulait.”*⁶⁶ Para haver expressividade, não é preciso que o autor conte passo a passo todo o decorrer da história, mas algo fica no ar, como que omisso, invisível, mas que está ali, entre as palavras. Mauro Carbone diz: *“... que dire, c’est dire plus que ce que l’on dit...”*⁶⁷ O que os personagens desejam, suas vontades, não estão nas palavras, mas estão em seus intervalos, nos espaços deixados pela linguagem, que são essenciais para as significações.

É por isso que Merleau-Ponty condena o formalismo, porque este não superestima a forma, pensa ele, mas, ao contrário, a subestima e a separa do sentido, como na literatura conteúdista. E isso é o que o filósofo não quer, e sim uma nova modalidade de expressão, que ultrapasse a técnica e a simples instrumentalidade. Este novo modo é o da literatura e o das artes, enquanto invenção de uma nova linguagem, expressiva, que não se submete a algum fim externo a ela, mas que está nela mesma.

Para exercer a linguagem, não basta apenas decifrar significações prontas e acabadas, pois ela não é somente um meio, mas é como um ser⁶⁸, que pode nos dar a impressão, por exemplo, de que a própria pessoa com quem falamos ao telefone estar diante de nós. Como diz Jésus Martinez-Velasco: *“Le langage, dans un sens large, n’est pas seulement un système cognitif spécial, il est aussi une forme hautement complexe de conduite qui se répercute sur la personnalité, l’état émotionnel, l’interaction personnelle, le développement culturel et la structure sociale.”*⁶⁹ Dessa forma, ela mesma desvela seus

⁶⁶ Ibid, p.95. “O que importa, contudo, não é tanto que Julien Sorel, ao saber que Mme. de Renal o trai, vá a Verrières e tente matá-la, mas depois da notícia, este silêncio, esta viagem-devaneio, esta certeza irrefletida, esta resolução eterna. Ora, em parte alguma isso fica dito. São indispensáveis os Julien pensava, Julien desejava.”

⁶⁷ CARBONE, Mauro. *La Dicibilité du Monde. La Période Intermédiaire de la Pensée de Merleau-Ponty à partir de Saussure*, in, Merleau-Ponty: Le Philosophe et son Langage. Grenoble: Groupe de Recherches sur la Philosophie et la Langage, 1993, p.95. “... que dizer, é dizer mais que se diz...”

⁶⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Langage Indirecte et les Voix du Silence*, p.54.

⁶⁹ MARTINEZ-VELASCO, Jésus. *Langage et Signification*, in, Merleau-Ponty: Le Philosophe et son Langage. Grenoble: Groupe de Recherches sur la Philosophie et la Langage, 1993, p.207. “A linguagem, em um

segredos, traz consigo um sentido, fala a seu modo, abriga em si as próprias coisas. É através dela que nos relacionamos, fazendo de nosso corpo sujeitos falantes, corporificando o pensamento à medida que falamos. É nesta simultaneidade que nasce a expressão, vinda do fundo silencioso da percepção. Mas a linguagem não possui o mundo, não é uma representação. A linguagem significa, não copia um pensamento, mas deixa-se por ele levar simultaneamente. O pensamento é incorporado às palavras, e não substituído ou representado por elas. A linguagem traz consigo seu sentido, e é por si mesma oblíqua e autônoma, possui vida interior, libera o “sentido cativo da coisa”. Merleau-Ponty considera a linguagem como parte de nós, e não como puro pensamento, a trata como extensão do corpo, fazendo parte da experiência. Segundo ele, a linguagem não é exterior ao pensamento, não é secundária, pois pensamento e palavra são intercambiáveis. O filósofo diz que os pensamentos não são anteriores às palavras ou a nossos gestos, mas adquirem existência quando falamos ou agimos, é uma relação de implicação. São formas linguísticas inaugurais e o falante precisa construir formas inovadoras. Isto nada mais é que a forma particular do falante, seu estilo, seu modo de existir, a maneira como está inserido no mundo. Há algo em comum entre a linguagem e a pintura, e é isso que qualifica ambas como obra de arte.

Esse estudo da pintura faz revelar uma linguagem falante, na qual Merleau-Ponty reconhece para o falante uma fala criativa, em que uma nova fala institui-se, como que produzida e não somente na articulação de pensamentos consolidados. Se quisermos retomar a experiência, se quisermos ter um pensamento solidário com a significação existencial, temos que ter a fala falante, que é quando, a partir de significações conceituais já faladas e retomadas como pensamentos, criamos novas significações. Aqui novas formas linguísticas são criadas, o que sempre implica uma significação existencial. É a fala criativa, autêntica e original que causa estranhamento e traz consigo o poder de significar. É expressiva, por não possuir toda a comunicação corriqueira. Nessa fala falante, a intenção que o falante tem de significar está em estado nascente, de maneira ainda não definida. Aqui os pensamentos estão em formação, se fazem à medida que falamos ou no processo do artista. O sentido inaugural aparece quando não há uma

sentido maior, não é somente um sistema cognitivo especial, é também uma forma altamente complexa de conduzir que se repercute na personalidade, no estado emocional, no desenvolvimento cultural e na estrutura social”.

regra, ele se dá no processo. Por isso precisamos produzir uma fala nova, que mostre uma significação inédita, e esta produção se dá como um excesso, vai além do já falado ou do já pintado. A fala falante é a fala em estado nascente, ainda não formulada, é a fala palpitante, que precisamos produzir. A fala criativa não é repetir o já dito, mas dizer de maneira inovadora, para além do que aparece empiricamente. Esta fala não fica subordinada às formas já ditas, mas seu sentido está no corpo das palavras, como um excesso. Isso se deve porque somos sujeitos expressivos, portanto, nosso corpo tem poder de expressão. A fala falante é um empreendimento corporal, tal como por meio da sua mão o artista pode pintar um quadro. Mas as significações ultrapassam o meio corporal, pois operam uma continuidade e podem ser retomadas pelo outro. E no momento que retomamos a obra pictórica, somos tomados por uma significação existencial, pois a obra nos leva ao momento em que foi criada.

Entretanto, em nossa cultura já instituída, estamos cercados de pensamentos já formulados e só percebemos a importância da linguagem quando vamos formular algo inédito. E para que possamos formular algo inédito, devemos ter uma linguagem primordial e criativa, que não apenas reproduza pensamentos prontos. Ela não pode simplesmente reproduzir pensamentos, mas deve inaugurá-los. Eles precisam ser construídos pelo olhar, devem ser pensamentos criadores, solidários com a percepção, que nascem com as palavras e com os gestos e não exteriores a eles. Em suas obras, Merleau-Ponty diferencia essa linguagem criativa de uma outra, a falada, a qual contém formas linguísticas que já foram utilizadas, que já estão comprometidas com certas intenções significativas, com a qual o pensamento já está consolidado, e essa linguagem então, é apenas um instrumento. Trata-se de uma articulação das palavras de modo a somente repetir o já dito, em que já está determinada uma certa intenção do falante. Esta é uma fala já instituída, já sedimentada, como um pensamento já formulado, as formas linguísticas já foram utilizadas, já estão comprometidas a uma intenção significativa, sendo apenas um instrumento para repetir o já dito. Marcos Muller diz: *“Eis por que, ante um relato ou texto – cujas formas linguísticas são para nós familiares, ou assim se tornaram – antecipando-nos ao que vemos e ouvimos, devorando as palavras escritas e pronunciadas, como se delas pudessemos prescindir para compreender os pensamentos*

*que elas apresentam.*⁷⁰ A significação já é conhecida e portanto, possível de antecipar. A fala falada é apenas um instrumento para falar o já falado, o pensamento já cristalizado. Nela apenas articulamos as significações disponíveis, em que não cabem as expressões como as do artista, ou seja, as expressões autênticas.

E eis que para uma obra ser verdadeiramente expressiva, ela não deve somente “soltar” a expressão que está ali, como se estivesse acumulada. A significação nasce quando o sujeito falante excede o dado, recriando o que lhe foi oferecido. E isto o faz de maneira inovadora, e, se precisar, recriando até mesmo palavras, rearticulando os signos. Porque a linguagem não é uma prisão em que estamos, mas ela está a nossa disposição, para “brincarmos” com ela e constituirmos sempre uma linguagem nova. E só conseguimos entrar no corpo da linguagem, se deixarmos de analisá-la a todo momento, de perguntar por suas significações, de buscar explicações. Devemos deixá-la nos levar, deixarmos que ela nos envolva. Diz Merleau-Ponty:

Et comme notre corps ne nous guide parmi les choses qu'à condition que nous cessions de l'analyser pour user de lui, le langage n'est littéraire, c'est-à-dire productif, qu'à condition que nous cessions de lui demander à chaque instant des justifications pour le suivre où il va, que nous laissions les mots et tous les moyens d'expression du livre s'envelopper de cette auréole de signification qu'ils doivent à leur arrangement singulier, et tout l'écrit virer vers une valeur seconde où il rejoint presque le rayonnement muet de la peinture.⁷¹

Podemos ver que nem toda significação é falada, no caso da obra de arte, há uma linguagem do silêncio. O artista vive no mundo da percepção, e a vida da percepção é

⁷⁰ E o autor continua: “*Isso não quer dizer que nossas palavras sejam, de fato, prescindíveis. Não fosse por elas, não vislumbraríamos a forma lingüística por cujo meio um pensamento foi articulado e pela qual permanece conservado para nós.*” MULLER, Marcos. *Merleau-Ponty, acerca da Expressão*, p.140.

⁷¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Langage Indirecte et les Voix du Silence*, p.97. “E como o corpo que só nos leva por entre as coisas se cessarmos de o analisar para usa-lo, a linguagem só se torna literária, quer dizer, produtiva, se deixarmos de perguntar a todo momento por suas justificações para segui-la em suas sendas, se permitirmos às palavras e a todos os recursos de expressão do livro que se envolvam nesta auréola de significação que lhes vem de seu arranjo singular, e ao escrito inteiro volver-se a este estado ulterior em que assume, quase, a irradiação muda da pintura.”

uma vida silenciosa. A percepção é a base da comunicação silenciosa, na qual ocorre a expressão viva e originária. A linguagem não é pura significação, não é isolada, mas existe à medida que a usamos, que adquire sentido no contexto da proposição. O mundo da linguagem é misterioso, os signos não possuem significações fechadas, mas adquirem sentido no intervalo das palavras.

Ao mesmo tempo, essa significação é a base languageira desde a qual se erguem as significações conceituais. Mas essa significação de que Merleau-Ponty agora trata, ainda não pode ser chamada de conceitual, pois não pode ser reduzida a um pensamento, são as significações languageiras. Ela é indissociável dos gestos. Essa significação languageira é gestual, remete à forma particular do falante e não a algo empírico, e este estilo é revelado através das palavras e dos gestos. As palavras nos aparecem como que espontaneamente, mas não são isoladas. Não precisamos fazer, sempre que vamos falar, as ligações entre elas, pois isto se dá de forma espontânea. Mas daí não se segue que as significações languageiras sejam sedimentadas, já formuladas, que somente as articulamos reproduzindo-as. Essa significação é o rudimento de um novo pensamento, e ele surge apenas quando mudamos algo já estabelecido. Enquanto instituímos significações languageiras, o fazemos rearticulando as palavras para criar algo inédito, e quando isto acontece, nesta gesticulação, também aparece o modo de ser do falante, e isso é uma significação existencial. Além de articular palavras, a linguagem é existencial, porque no modo de falar está o estilo de cada um, sua maneira de habitar o mundo, e esse modo deixa-se transparecer nas palavras, no intervalo entre elas, pois as significações ultrapassam o limite das palavras, têm um poder de transcendência, em que podemos ver mais que o simplesmente dado. De fato, percebemos a importância que Merleau-Ponty dá à linguagem como expressão; isto porque ela mesma contém seu sentido, nela está o que significa. Prova disto é que não conseguimos saber claramente o que queremos comunicar, as nossas intenções, sem antes formular por meio das palavras, rearticulando-as de modo particular e inédito, para criar falas originais. A experiência estética é pré-reflexiva, não precisamos dizer a nós mesmos o que estamos sentindo, apenas sentimos. A linguagem é espontânea, não precisamos a todo momento refletir sobre nossas ações, e esse é o segredo de uma ação expressiva. Diz Merleau-Ponty: *“Son opacité, son obstinée référence à lui-même, ses retours et ses replis sur lui-*

*même sont justement ce qui fait de lui un pouvoir spirituel : car il devient à son tour quelque chose comme un univers, capable de loger en lui les choses mêmes, - après les avoir changées en leur sens.*⁷² A intenção que queremos comunicar é concomitante com nossos gestos. Aquilo que transmite está no próprio corpo, na própria matéria, só precisamos deixar-nos envolver, pois é uma organização espontânea. Isso também percebemos na obra pictórica, em que o quadro só adquire sentido quando o artista o produz, é nele que aparece o que os signos significam. As significações estão do lado da experiência, o sentido do signo está na relação. Por isso Merleau-Ponty critica os que dizem ser o sentido exterior ou interior à linguagem, pois ele está no agir; é no dizer algo que está todo o sentido. Não é inerente aos signos nem exterior, mas está no movimento, e ele se revela como que no intervalo das palavras. Essa operação que vemos na linguagem, reconhecemos em outros empreendimentos corporais, e, para mostrá-lo, Merleau-Ponty recorre à arte, onde fica claramente evidenciado que o sentido não é interior no quadro, mas é diacrítico, e seus elementos não se reduzem à cultura, mas requerem algo corporal. A arte é a gênese da cultura, e o melhor exemplo de como o sentido emerge das palavras.

⁷² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Langage Indirecte et les Voix du Silence*, p.54. “Sua opacidade, sua obstinada referência a si mesma, suas voltas e redobros sobre si são precisamente o que fazem delas um poder espiritual: com efeito, torna-se por sua vez algo como um universo, capaz de abrigar em si as próprias coisas, após tê-las mudado para seu sentido.”

5. As vozes do silêncio e o privilégio da razão.

Num mundo dominado pela técnica em que não se olha mais para a experiência, a arte resiste como verdadeira guardiã da experiência. Afinal, as significações que ela exprime não existem senão para quem decida experimentá-la com o próprio corpo. A arte, nesse sentido, resgata, em seu silêncio, uma significação que não poderíamos alcançar senão desde o ponto zero, como uma retomada sempre inédita da experiência plástica. Mas, em contrapartida, a pintura não faculta a essas significações uma vida autônoma, tal como podemos verificar na linguagem. Esta não apenas exprime significações existenciais aderentes ao corpo das palavras, como permite que tais significações, uma vez expressas, possam ser retomadas por outras pessoas, noutros contextos, sem que as fórmulas originárias tenham de ser reeditadas. Evidentemente daí não se trata de significações existenciais, mas de conceitos, que fornecem aos falantes algo assim como uma razão. De onde Merleau-Ponty vem nos falar do privilégio da razão com a qual os falantes podem contar. Enquanto o silêncio da pintura nos mostra a corporeidade da significação (existencial), a razão da linguagem nos revela a universalidade das significações (conceituais).

No decorrer do discurso de Merleau-Ponty, percebemos haver uma linguagem da pintura, em que notamos um certo sentido perceptivo, que capta com o olhar e com todo o corpo a realidade visível, e, além disto, consegue dar sempre um novo sentido a uma série de olhares anteriores; consegue dar sempre um futuro para o passado. Porém trata-se de um sentido tácito e implícito, trata-se da promessa de algo. E esta promessa se dá justamente porque a linguagem pictórica é expressiva, e em sua expressão há uma espontaneidade em que as coisas adquirem nova significação, possuem um excesso, que é latente e que continua em nós, que a retomamos. O sentido então é equivalente, e não como algo anexado de fora. Diz Merleau-Ponty: *“Le langage, de même, n’est pas au service du sens et ne gouverne pourtant le sens. Il n’y a pas de subordination entre eux. Ici personne ne commande et personne n’obéit. Ce que nous voulons dire n’est pas*

devant nous, hors de toute parole, comme une pure signification. Ce n'est que l'excès de ce que nous vivons sur ce qui a été déjà dit."⁷³

Já nas significações conceituais, as palavras têm a capacidade de permanecer como fundo para outras palavras, e é o que Merleau-Ponty chama de pensamento. Os pensamentos são formados no entrecruzamento de várias significações languageiras, em que surge então a significação conceitual. A palavra dita serve como horizonte para as seguintes, é ela o fundo desde onde podemos construir as próximas relações. O pensamento nos dá um fenômeno pronto, acabado, em que precisamos apenas articular formas já adquiridas, que deixam de ser relativas à experiência para serem algo independente dela. Os pensamentos podem impossibilitar o caráter inaugural da experiência perceptiva, como é o caso da fala falada. Uma vez que a percepção tornou-se falada, não precisamos recorrer a ela novamente em busca de um sentido. A palavra passa a ter valor de pensamento, ela institui-se para nós como horizonte de novas palavras.

Tais significações conceituais surgem como razão ou medida de novas significações. Pois para falar, por exemplo, não precisamos decifrar significações já prontas, sedimentadas, precisamos fazê-las existir no entrecruzamento dos gestos linguísticos. Diz Merleau-Ponty: "*Nous n'avons pas, pour la comprendre, à consulter quelque lexique intérieur qui nous donnât, en regard des mots ou des formes, de pures pensées qu'ils recouvriraient: il suffit que nous nous prêtions à sa vie, à son mouvement de différenciation et d'articulation, à sa gesticulation éloquente.*"⁷⁴

Mas a linguagem não fornece apenas um sentido tácito às coisas como a pintura o faz. A fala tem o privilégio de dispor a razão de outras falas. Este privilégio não é porque contenha o que as outras formas de expressão não contém, mas porque ela não precisa refazer a todo momento o que exprime; ela dispõe da razão. Dispensa a experiência de

⁷³ Ibid, p.104. "A linguagem não está a serviço de um sentido nem, todavia, o governa. Não há subordinação entre eles. Aqui ninguém manda, nem obedece. O que queremos dizer não se mostra fora de toda palavra, como pura significação. Não é senão o excesso do que vivemos sobre o que já foi dito."

⁷⁴ Ibid, p.53. "Para compreendê-la, não precisamos consultar algum léxico interior que nos desse, reportando-se às palavras ou formas, puros pensamentos que seriam por elas encapados: basta entregarmos à sua vida, a seu movimento de diferenciação e de articulação, a sua gesticulação eloquente."

tomada integral do sentido que estava oculto, do descobrimento, e gera a ilusão de que a fortuna cultural independe do nosso corpo. A significação existencial é relativa ao corpo, e isto já dizia Merleau-Ponty na *Fenomenologia da Percepção*, porém o sentido que retomamos podia já estar prometido na obra pictórica. Para o filósofo, no mundo das palavras, elas articulam além das significações existenciais, elas dispõem de pensamentos que não precisamos refazer, é aí que está seu privilégio, mas isso é apenas a presença explícita daquilo que na pintura estava implícito. Há uma continuidade da percepção pois esta é conservada e modificada, e a retomamos como um símbolo. Neste sentido, exprime algo como um desdobramento carnal, que é a palavra. O sentido exprime um passo adiante, que é o símbolo, mas não há diferença de grau entre a percepção e a cultura. O símbolo ganha vida própria como um quadro ganha vida própria aos olhos do espectador. A fala dá a possibilidade de sua continuidade, pois a realidade está ao lado da ação, do comportamento perceptivo. O sentido que antes se exprimia no corpo, agora está nas palavras, e, uma vez disponível, passará a alimentar nossos investimentos. É uma espécie de apoio empírico. E a fala, uma vez instituída, pode permanecer para nós, e este é mais um de seus privilégios. Mas uma vez que a fala está à disposição como pensamento, ela desaparece com o sentido, como se as palavras fossem regidas por algo que não está na fala. Tomamos o produto da expressão verbal como tendo subsistência, e isto solapa o mundo perceptivo, cortando a espontaneidade. Deixamo-nos irromper por estas ilusões. A presença das significações existenciais tornadas explícitas, ou seja, a fala, é o que retoma no âmbito da pintura uma totalidade que já estava lá tacitamente. Lembro-me de uma observação de Marcos Muller: “*Não nos damos ao trabalho de imaginar o quão difícil seria pensar, ou, simplesmente, expor nossos pensamentos, se não dispuséssemos de palavras.*”⁷⁵ Até mesmo quando pensamos, o fazemos por meio das palavras, é um pensamento tácito. Isto também acontece na pintura, pois o pensamento está no gesto, os pensamentos não são anteriores à linguagem, mas estão em formação, entendendo como forma rudimentar da palavra. Enquanto o artista realiza a obra, o pensamento está presente, “*pintar é uma maneira de pensar*”⁷⁶, diz Marilena Chauí.

⁷⁵ MULLER, Marcos. *Merleau-Ponty acerca da Expressão*, p.138.

⁷⁶ CHAUI, Marilena. *Experiência do Pensamento*, p.178.

Mas esquecemos que os pensamentos são provindos de nossos gestos simbólicos, e na verdade eles não são senão nossas falas passadas. Uma vez que algo foi dito, esse algo fica disponível para as próximas palavras. Interpretando a tradição, Merleau-Ponty diz que o pensado não tem valor absoluto, e uma vez que tem o pensamento, o homem acha que pode viver sem a percepção. Como já dizia o filósofo na *Fenomenologia da Percepção*: “*Ce qui nous trompe là-dessus, ce qui nous fait croire à une pensée qui existera pour soi avant l’expression, ce sont les pensées déjà constituées et déjà exprimées que nous pouvons rappeler à nous silencieusement et par lesquelles nous nous donnons l’illusion d’une vie intérieure.*”⁷⁷

De toda sorte, o fato de poder contar com uma razão é um privilégio. A linguagem conta com uma razão que a pintura não contém. Razão esta que é a permanência do já falado, o que serve de base, de solo para as novas palavras. E a significação do já falado pode permanecer para nós com toda a sua fertilidade, mesmo que as palavras originais tenham desaparecido ou ficado no esquecimento. O já dito um dia também foi fala original, embora esteja agora esquecido e prevaleçam as inúmeras formas da qual ele se transformou. A significação de um escrito ainda pode estar entre nós, mesmo não havendo mais a necessidade do primeiro aprendizado da leitura ou escrita. Tal não acontece com uma obra de arte, pois se elas se desgastam, é o próprio sentido delas que desaparece. É por isso que podemos dizer que as significações artísticas são eminentemente existenciais, indissociáveis da matéria original. Elas são uma razão de silêncio. Para mostrar o privilégio da razão, Merleau-Ponty ainda diz que uma obra literária possui uma certa eternidade, na medida em que alguém pode, séculos mais tarde ler a mesma obra sem bem conhecer a história da época em que foi feita. Já uma obra pictórica só terá maior sentido se a história de seu tempo for conhecida. Mas a literatura está no tempo agora⁷⁸, no presente, e o excede. Diz o filósofo:

⁷⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*, p.213. “O que nos engana a respeito disso, o que nos faz acreditar em um pensamento que existiria para si antes da expressão, são os pensamentos já constituídos e já expressos dos quais podemos lembrar-nos (sic) silenciosamente e através dos quais nos damos a ilusão de uma vida interior.”

⁷⁸ Merleau-Ponty diz ainda que uma obra literária pode estar em vários lugares ao mesmo tempo, à um baixo custo, e sem perder a sua riqueza, não prejudicando, assim, a sua leitura. Isto vem acontecendo na contemporaneidade com a maioria dos meios artísticos, no momento em que entra na arte os meios tecnológicos e a não necessidade mais de um objeto único de arte, que contenha nele a sua significação, pois esta, se dá no contexto relacional. Fica mais claro entender com o *Caminhando* de Lygia Clarck. Ela nos propõe uma experiência, e qualquer um de nós pode fazê-la, existindo, assim, milhares de *Caminhando*s.

Les statues d'Olympie, qui font tant pour nous attacher à la Grèce, nourrissent cependant aussi, dans l'état où elles nous sont parvenues, - blanchies, détachées de l'oeuvre entière, - un mythe frauduleux de la Grèce, elles ne savent pas résister au temps comme le fait un manuscrit, même incomplet, déchiré, presque illisible. Le texte d'Héraclite jette pour nous des éclairs comme aucune statue en morceaux ne peut le faire, parce que la signification, en lui est autrement déposée, autrement concentrée qu'en elles, et que rien n'égale la ductilité de la parole. Enfin le langage dit, et les voix de la peinture sont les voix du silence.⁷⁹

Isso fica claro ao percebermos que quando diante de uma pintura renascentista, por exemplo, se não a “ levamos” de volta para seu contexto temporal para estudá-la, ela não fará sentido, ou seja, essa obra em meio à nossa civilização contemporânea perde parte de sua manifestação expressiva. É aí que entendemos porque Merleau-Ponty diz que a pintura possui vozes do silêncio, enquanto outras produções têm o privilégio da razão.

⁷⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Langage indirecte et les Voix du Silence*, p.100-101. “As estátuas de Olímpia, que tanto contribuem para nos ligar à Grécia, nutrem entretanto assim, no estado em que chegaram a nós, embranquecidas, fraturadas, destacadas do conjunto da obra, um mito enganador da Grécia, não sabem resistir ao tempo como um manuscrito, mesmo incompleto, lacerado, quase ilegível. Os fragmentos de Heráclito refulgem para nós como estátua alguma em pedaços jamais o faria, pois outro é o depósito neles de significação, mais intensa sua densidade, e nada iguala a ductilidade da palavra. Enfim, a linguagem diz, e as vozes da pintura são vozes do silêncio.”

UNIVERSALIDADE E INTERCORPOREIDADE DA OBRA

Apesar do caráter tão expressivo de suas obras, Cézanne duvidava de seu êxito em arte e perguntava-se: será que realmente terei atingido meu propósito (?). Émile Zola acreditava que essa dúvida era decorrência das idiossincrasias de Cézanne. Ou seja, a esquizoidia do artista o impossibilitava de estabelecer uma compreensão clara de sua própria obra. Contra o que reage Merleau-Ponty. Para este, a dúvida faz parte da obra. Afinal, em decorrência de seu propósito – que é o de resgatar a experiência primitiva de

nascimento de um sentido, experiência essa que é sempre ambígua e não acabada -, Cézanne não poderia propor um objeto acabado. Ele precisava sempre propor algo em formação, tal como na natureza. Mais do que isso, Cézanne precisava contar com a capacidade do público para reconhecer, naquele volume em formação, uma tarefa perceptiva. O que fazia com que a obra fugisse de seu controle. A obra é um ato de transcendência corporal do pintor, que motiva uma ação criadora. Sendo assim, ela é sempre um apelo ao outro. E a dúvida é apenas o formato subjetivo deste apelo, a maneira como Cézanne o formulava para si.

Ora, sendo assim, acredita Merleau-Ponty, a dúvida de Cézanne não é a indicação do fracasso de sua poética plástica. Mas, ao contrário, trata-se daquilo que possa assegurar a ela vida universal. Ou, então, para Merleau-Ponty, é justamente por poder ser retomada pelo outro, que a obra de arte é universal. O gesto do pintor, as linhas, as cores, não são uma reprodução nem o decalque de uma fisionomia do mundo já constituída, mas é a articulação originária, em um campo de experiência sempre aberto. No gesto do pintor as coisas tomam corpo e é esse gesto que o espectador retoma, o sujeito é parte do processo criador. Merleau-Ponty mostra que não é porque a obra é indeterminada e ambígua que não possa ser universal, mas é justamente por isto que ela tem o caráter de universalidade, pois qualquer um pode retomar a obra para si, empenhando seu corpo em uma relação de trocas.

Mas essa retomada não quer dizer que o apreciador não seja livre, o artista apenas indica os caminhos e o espectador segue segundo seus desejos. Ele retoma a vida e os gestos do pintor, mas a seu modo. Ele tem liberdade para decidir para que lado seguir. Assim, o espectador dá um novo sentido para o que está dado, dá uma nova realidade às decisões do pintor, e cada um a fará de sua própria forma, nunca igual a outro, pois a própria obra de arte é inesgotável, e cada um a percebe de modo unicamente seu.

A obra, então, surge a partir das experiências que o artista tem com o mundo e essa relação continua entre o artista e quem retoma a obra. Assim, ela adquire uma sobrevivência. Mas essa sobrevivência, só a vemos quando a obra está em relação com o espectador, quando ela está em um sistema de trocas, o que não acontece num

museu, pensa Merleau-Ponty. Este, não deve trancar as obras e tratá-las como estáticas, mas deve deixar que o sentido venha à superfície e possa ser retomado pelo espectador. Com a arte dos anos 60-70, em que o receptor passa a ser co-autor do trabalho, há um desvio desde os museus para outros espaços não-institucionais. A arte ocupa o mundo inteiro, está no espaço, como inserção material do tempo.

A pintura é o ponto de passagem da percepção para o mundo da cultura. A pintura moderna como deformação, como diluição da figuração, tenta celebrar o nascimento de um signo, e é assim que ela primeiramente permanece no tempo e não se perde, mas está ali como algo para ser retomado, lembrando, assim, o homem simbólico. A arte deve ser retomada, pois tem um sentido em gênese, é uma operação corporal e, portanto, expressiva.

Então, nesta parte, tratarei da ambiguidade fundamental do sentido que aparece na obra (a qual se manifesta como dúvida), do caráter peculiar da universalidade desse sentido, que é sempre uma universalidade instituída a posteriori como apelo de continuidade (o que gera a retomada da obra), e da idéia de liberdade que essa universalidade como retomada enseja (precisamente, capacidade para retomar o passado segundo uma orientação nova), que revela o caráter intercorporal da obra.

6. A dúvida de Cézanne: apelo à continuidade.

Para estudar a maneira como Merleau-Ponty concebeu a dúvida dos artistas, é cabível usar os mesmos exemplos que ele. O filósofo procurou nas cartas entre Cézanne, Émile Zola e Émile Bernard uma maneira para compreender o porquê dessa insegurança.

Cézanne sempre se perguntava se sua obra era realmente boa, se ele havia conseguido exprimir o que queria. Chegava a duvidar de si mesmo, perguntando-se se sua vocação era realmente aquela. Acreditava, por vezes, que sua obra era apenas uma tentativa, indagava se sua cultura não provinha de algum “distúrbio visual”, se sua vida não se fundamentava em um “acidente do corpo”. O pintor atentava para suas sensações, e sofria por não ser compreendido. Zola, seu amigo de infância, não o deixava desistir dos pincéis. Alertava-o contra os realistas, que, segundo Zola, tinham seus quadros desprovidos de poesia. Alertava-o também contra aqueles que pintavam apenas para comercializar ou aqueles que se limitavam a copiar os grandes mestres. Esses pintores de quem Zola falava, poderiam fazer uma obra bem pintada, utilizando-se de todas as boas técnicas e regras, mas isso era apenas uma habilidade. A arte é muito mais, dizia Zola a Cézanne, *“a arte não se detém nas dobras de um vestido, nas cores rosadas de uma virgem”*.⁸⁰ Não se trata de fazer comércio, mas fazer arte. Não importa qual a técnica empregada, mas *“perguntar se a obra é efetivamente o que deve ser, se o artista é mesmo um artista. Há tão pouca diferença, aos olhos do vulgo, entre um quadro ruim e uma obra-prima!”*.⁸¹

Zola dizia que o fracasso de Cézanne diante dos salões e críticos da época; que a dúvida que tinha quanto sua obra era devido a seu temperamento; efeito de sua vida social conturbada. Zola, que antes o enaltecia, mais tarde o aludiu no romance *“A Obra”*, como o pintor Claude Lantier. Este, homem trabalhador, não chega a resultado algum, sendo apenas um confuso e fracassado, enforcando-se em seu ateliê. Era de se esperar um rompimento entre os amigos (Gardanne, 4 de abril de 1886), que mantinham forte amizade desde a época em que estudavam no Collège Bourbon:

⁸⁰ CÉZANNE, Paul. *Correspondências*, p.50.

⁸¹ *Ibid*, p.51.

Meu caro Émile,

Acabo de receber *L'Oeuvre*, que você teve a gentileza de enviar-me. Agradeço ao autor dos *Rougon-Macquart* o bom testemunho de recordações e peço-lhe que me permita apertar-lhe a mão pensando nos anos antigos.

Todo seu, sob o impulso dos anos passados.

Paul Cézanne.⁸²

Para Merleau-Ponty, a dúvida que acompanhou Cézanne por toda a sua vida não é um defeito, como acreditava Zola, mas foi com essa dúvida que o pintor chama o outro a participar da criação, quando ocorre a comunicação, de onde se infere a idéia do sentido da obra (como dúvida enquanto apelo de continuidade). A busca da expressão nunca é acabada, mas se revela junto ao outro. Só se compreende que a obra seja expressão se ela suscitar algo no outro. A essência da obra é como uma gênese, é um trabalho interminável, pois o artista está sempre em obra, está sempre se fazendo, e a obra é uma resposta que ele dá ao mundo, e que o outro retoma. Merleau-Ponty diz que a incerteza do pintor não é devido a seu temperamento nervoso, mas se explica pela intenção de sua obra. Os artistas sempre duvidarão quanto ao resultado de suas obras, pois só o outro poderá conferir valor a ela, é por meio do espectador que se a obra torna expressiva. É natural que Cézanne sempre se pergunte se sua obra atingiu o espectador, não era insegurança suas pois é justamente isso que se espera de um artista. Se o artista não precisasse compartilhar com o espectador e tomasse sua obra como pronta, não precisaria fazer a obra. Poderia concebê-la somente para si próprio. Se o espectador não fosse importante, o pintor nem precisaria executá-la⁸³. Merleau-Ponty nota que essa

⁸² Ibid, p.182.

⁸³ À medida que o conceito da arte se tornava cada vez mais importante, depurando-a e enriquecendo-a formalmente, de modo a caírem os termos pintura e escultura como objetos separados, o público distanciou-se das exposições, tendo-as como ininteligível e compreensível apenas àqueles entendedores da história da arte. Consequência dos novos meios de expressão artística, surgiu a necessidade de utilizar novos ambientes, deslocando a arte cada vez mais para perto do público, não permanecendo apenas dentro de museus e galerias. Claro que apenas essa reaproximação não é o suficiente, precisaríamos de um ensino descente de história da arte nas escolas e professores capacitados. Ainda dentro dessa discussão que não nos interessa neste momento, vale dizer que, com a arte levada para o cotidiano, o ateliê passa a não mais existir (o que vem acontecendo a partir dos anos 60). O local de trabalho é agora o espaço comum, até mesmo o local onde as obras serão apresentadas. Lisette Lagnado, em um ensaio à Folha de São Paulo no caderno Mais! de 13.01.02 denominado *Ateliê, laboratório e canteiro de obras*, ora publicado em Número 4, p.13, diz que: “à medida que a pintura deixa de ser o mainstream, fica claro que as coisas não precisam

dúvida, parte da vida de Cézanne, tem a ver com a essência de sua obra, mais ainda, com a essência da própria obra de arte. É algo que só se decide ou se adquire intersubjetivamente. Para Merleau-Ponty, era surpreendente como Cézanne, que compreendeu o caráter expressivo da obra pictórica, tivesse tantas dúvidas a respeito desta. Porém Merleau-Ponty não vê nessa dúvida um fracasso da obra do pintor. A dúvida, portanto, não é tanto a insegurança do pintor, mas antes aquilo que dá vida intersubjetiva ao quadro. Não quer dizer que o projeto de Cézanne tivesse fracassado, mas, ao contrário, segundo acreditava o filósofo, é justamente a dúvida que atesta o êxito de sua poética. Ora, se a obra de Cézanne gerou no próprio pintor uma dúvida, é porque, de alguma forma, uma percepção de algum aspecto da natureza se instaurou. Não devemos tomar a obra como algo pronto, e sim como uma experiência perceptiva, ou seja, como algo em formação. Os artistas não recebem a obra já consolidada, nem trabalham na certeza do fazer. Experimentando, eles aceitam o desafio da dúvida. E a obra é inacabada, assim como nós também somos. Estamos vulneráveis a novas experiências e percepções.

Bernard também dirige uma crítica a Cézanne no momento em que fala de uma contradição no projeto do pintor. Cézanne, além de observar a natureza, estudava a maneira como se dá a expressão, ou seja, juntamente com a natureza, o estudo da técnica e o infinito trabalho eram importantes. O pintor não queria condicionar o olhar de quem ignora a natureza ou representar sensações já formuladas, mas ele está em busca da visão primeira, em toda a sua expressividade. Não buscava uma explicação para o mistério do mundo, mas realizá-lo com a pintura.

mais de um espaço de contemplação para acontecer. O tempo do ateliê insinua que as obras foram primeiramente testadas no recinto do ateliê para depois irem ao mundo (...) Aquela divisão que se fazia entre o emprego e o prazer tem perdido sentido. Quando você fala do ateliê como lugar, conseqüentemente está falando de tempo também: se há um lugar no qual se produz arte, isso implica afirmar que em casa, ou nas ruas, não se está produzindo arte. Só que esta separação já não faz tanto sentido, pois o artista vive a arte em tempo real. É matéria de vida, e não mais um ofício”.

Bernard escreveu um artigo (1907) sobre Cézanne em que disse que a originalidade, decorrida da união entre o artista naif e savant ⁸⁴, deve, mais que a expressão, constituir a maior parte da obra. Bernard dizia que as obras dos grandes pintores possuem elementos derivados da criação individual, da natureza e da técnica, mas que Cézanne não teve êxito em suas pesquisas porque refletiu demais e seu trabalho tornou-se penoso; ele, um artista degenerado e sua pintura previsível, alegando que o conhecimento demais erudito pode interferir na expressão, tornando a obra uma simples cópia. Isso vemos nas palavras de Richard Shiff: *“Le projet de Cézanne, tel que Bernard le conçoit maintenant, est de retrouver les principes de Poussin par l’étude de la nature plutôt que par l’étude académique de l’art. Cézanne lui-même aurait accepté cette définition de son objectif. Mais Bernard laisse entendre que le peintre ne peut réussir pleinement dans cette entreprise, sa raison l’emportant sur sa passion : il manque à Cézanne l’équilibre classique entre la découverte et la construction.”*⁸⁵ Na verdade, procurar pelos princípios de Poussin na natureza não é bem o que Cézanne procura, e sim, um certo classicismo espontâneo, uma mistura de originalidade e tradição, em decorrência do estudo ousado dos clássicos. E ainda mais, Bernard tratava Cézanne como um mestre imperfeito, por dedicar-se tanto à pintura e nunca chegar aonde queria.

De fato, Cézanne dedicou-se incansavelmente ao trabalho artístico. Obstinado pela pintura, trabalhava por horas ininterruptamente. Discordava dos valores dominantes da época e preferia permanecer apenas com seu material e alguns objetos. Cézanne acreditava que não teria tempo para expressar o que desejava, por isto dedicava-se totalmente ao trabalho, retirando-se de lugares públicos. Dormia cedo e logo pela manhã já estava trabalhando. À medida que buscava seu objetivo, afastava-se de todos e

⁸⁴ Bernard diz que é preciso distinguir entre um artista sábio (savant), que por meio da técnica pode expressar-se de maneira autêntica, e o artista ingênuo (naif), que não estuda a técnica não tendo êxito em seu trabalho. Bernard reconheceu em Cézanne essas duas características, mas tratou sua pintura como desequilibrada.

⁸⁵ SHIFF, Richard. *Cézanne et la fin de l’Impressionisme*, p.119. “O projeto de Cézanne, este que Bernard elabora agora, é de reencontrar os princípios de Poussin mais pelo estudo da natureza que pelo estudo acadêmico da arte. Cézanne mesmo havia aceito (sic) esta definição de seu objetivo. Mas Bernard dá a entender que o pintor não pode ter pleno êxito neste propósito, sua razão leva vantagem sobre sua paixão: falta à Cézanne o equilíbrio clássico entre a descoberta e a construção.”

chegava a ser insultado por estudantes por sua fama de excêntrico. O pintor queria apenas realizar seu projeto, mas nunca estava satisfeito com o resultado obtido e não acreditava na sua obra. O que fazia estava aquém dos ideais artísticos da época. Cézanne é radical na observação da natureza assim como é radical quanto à sua expressão. E ao fazê-lo não mata sua obra, mas abre possibilidade para que outro intervenha. Não é a apresentação dogmática da natureza, mas um apelo à continuidade.

Meu caro Bernard, 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 sem tempo; agora parece-me que estou enxergando melhor e pensando com mais precisão na orientação de meus estudos. Conseguirei chegar ao objetivo tão procurado e tão longamente perseguido? É o que desejo, mas enquanto ele não é alcançado subsiste um vago mal estar, que só poderá desaparecer depois que eu tiver chegado ao porto ou seja, depois de ter realizado alguma coisa que se desenvolva melhor do que no passado e por isso mesmo provando teorias que, elas sim, são sempre fáceis; só a prova do que se pensa é que apresenta sérios obstáculos. Continuo, pois, os meus estudos. Mas acabo de reler sua carta e vejo que respondi sempre indiretamente. Queria desculpar-me; a causa disso é, como lhe disse, essa preocupação constante com o objetivo a ser atingido. Estudo sempre a partir da natureza e parece-me que progrido lentamente. Gostaria de ter você perto de mim, pois a solidão sempre pesa um pouco. Mas estou velho, doente, e jurei a mim mesmo morrer pintando em vez de soçobrar

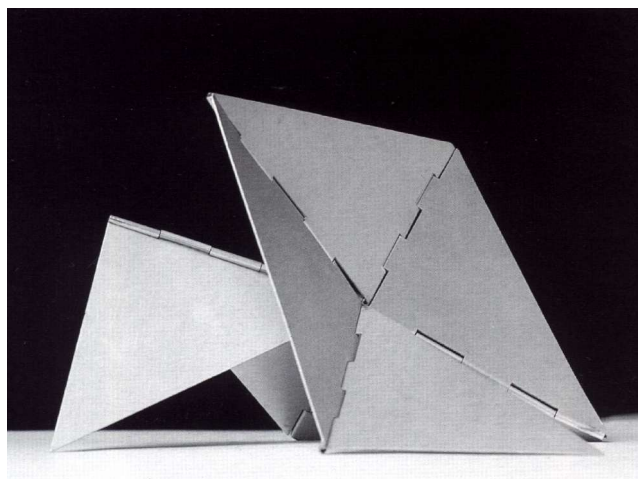
no idiotismo aviltante que ameaça os velhos que se deixam dominar (por) paixões que lhe embrutecem os sentidos. Se tiver o prazer de reencontrá-lo um dia, poderemos explicarmo-nos melhor, de viva voz. Desculpe-me por voltar sempre ao mesmo ponto; mas acredito no desenvolvimento lógico do que vemos e sentimos através do estudo a partir da natureza, sob pena de ter de preocupar-me depois com os procedimentos; os procedimentos, para nós, não passam de simples meios de levar o público a sentir o que nós mesmos sentimos e de sermos aceitos. É o que devem ter feito os grandes que admiramos. Saudações do obstinado macróbio que lhe aperta cordialmente a mão.⁸⁶

De fato, para o pintor, é junto a nossa experiência primordial da natureza que encontramos o sentido das coisas. Assim, é a partir da natureza que devemos aprender a fazer quadros expressivos. Mas isto não assegura, para o quadro, um critério de expressividade. Ou seja, Cézanne não encontra na natureza uma resposta a pergunta: “terão meus quadros cumprido sua missão expressiva?” Para responder a essa indagação é preciso ouvir o outro. E eis em que sentido, para Merleau-Ponty, o quadro adquire vida intersubjetiva.

Se o sentido da obra não é senão uma significação existencial, se as significações existenciais são a maneira como o artista retoma, na obra, sua história, se essa retomada não é transparente para si, mas aquilo que só se reconhece a posteriori, por meio do outro, então o sentido da obra é sempre a abertura da vida do artista para o outro, para a constituição de um mundo intersubjetivo. A própria obra de arte é um acontecimento eminentemente intersubjetivo. Suas partes relacionam-se entre si, seus movimentos se interdependem. Ele não é estático, não se pode fazer o que se quer com ele, mas ele reage a cada investida. É cabível aqui falar dos *Bichos* de Lygia Clark. Nesse trabalho, a

⁸⁶ CÉZANNE, Paul. *Correspondências*, p.266.

artista realiza a sua neoconcretude como espaço de experiência e alteridade, porque as obras neoconcretas são corpos, e quando o sujeito está em relação com ela, é como se um corpo se integrasse a outro, seus objetos passam a ser extensões do corpo de quem participa, e eles se identificam no agir. A artista propõe uma ação ao outro, propõe um objeto que só adquire sentido na relação. Ele requer um movimento inicial feito pela pessoa, que se conjuga no próximo, oferecido pelo objeto. É uma entidade viva, não há passividade, mas sim, um diálogo.



Clark, Lygia. Caranguejo Alumínio (1960-63).

E de fato, para Merleau-Ponty, para uma obra ser expressiva, é preciso que o artista provoque o outro, escute o que ele tem a dizer, pois só assim a obra poderá reconhecer a si própria. Neste sentido, a dúvida é a condição da própria sobrevivência da obra como obra. O artista, enquanto duvida de seu trabalho, abre a possibilidade para que o espectador intervenha, como num apelo à continuidade. O pintor convida o outro para dela participar, para participar de sua criação, é aí que se dá a comunicação. Só assim os artistas poderão atingir o espectador, convidando-o a retomar o gesto que criou a obra, convidando-o a alcançar o seu mundo silencioso, e

assim, tirar-lhe a denominação de espectador e torna-lo participante. É em função da dúvida que a obra se abre ao outro e, assim, pode alcançar uma significação.

7. Intercorporeidade e diálogo: a obra como evento intersubjetivo.

Vimos como o trabalho do artista pode chamar o participante para a interação, com o quê, em decorrência desse relacionamento, aparecer um sentido. O artista propõe um contato íntimo e faz com que sua obra clame por ele. Ao querer atingir o outro, abre espaço a ele. E, assim, nessa interrelação, quando o sentido se dá, ambos - o participador e o trabalho - poderão colaborar com o mundo. Se a obra pode convidar o outro, quer dizer que os meios expressivos são vivazes, o que implica no poder da linguagem de revelar muito mais do que mostra em seu aspecto gráfico, muito mais do que está em sua materialidade. Como diz Bernard Andrieu: “...*la parole ne cesse de se redire pour transcender la matérialité des sons, pour rejoindre indéfiniment le contact ontologique des signifiants avec la chair du monde.*”⁸⁷ A linguagem tem o poder misterioso de nos envolver, tornando-nos seus cúmplices. Desta maneira somos atingidos por sua significação, pelo que ela tem de mais secreto. Mas só podemos entender tal coisa se conseguimos perceber que é porque a linguagem contém seu significado que podemos nos comunicar e invadir o outro por meio de nossos gestos expressivos. Ela ainda é capaz de muito mais. Vejamos:

Ao olhar as coisas, dou sentido a elas como coisas vistas. Mas quando me deparo com um sujeito e tento dar o mesmo sentido, ele esquiva-se e não se deixa apreender como tal. É como se existisse um “fundo falso”. Claro, porque ele não é uma coisa simplesmente dada, mas também olha o mundo, é participador. Está em meu campo de visão, mas percebo que não é um objeto, ele se faz sujeito. Sei que esse objeto que vejo é o outro, porque se movimenta como eu. Eu existo para a outra pessoa e ela para mim porque temos cada um seu corpo, uma pessoa está no campo de visão da outra (notamos então a importância do corpo na filosofia de Merleau-Ponty). O que está em meu campo existe para mim, inclusive o sujeito. Noto seus movimentos e percebo que são gestos de alguém como eu. Isso acontece porque ele, sua gestualidade e seu corpo, não são objetos simplesmente, mas pertencem a minha visão, a meu mundo, que também é dele. Para me relacionar com o outro preciso algo mais, é aí que crio a

⁸⁷ ANDRIEU, Bernard. *Le Langage entre Chair et Corps*, p.58. “A palavra não pára de se repetir a fim de transcender a materialidade dos sons, para encontrar indefinidamente o contato ontológico dos significantes com a carne do mundo”.

linguagem, para dialogar; crio símbolos para me relacionar com ele. Quando a primeira significação humana se expressou, deu a possibilidade para a criação da língua, para significações comuns. E é ela que ensina seu sentido, aí a comunicação pode ocorrer. Ao mesmo tempo que o próprio é quem se comunica, é o outro que se junta a mim nesse processo. Mas a comunicação não é visível, embora esteja entre nós. Nem eu nem o outro possuímos a significação. Não somos seus donos absolutos, apenas a locamos.

Assim como, ao perceber um organismo que dirige gestos ao que o cercam, acabo por percebê-lo percebendo, porque a organização interna desses gestos é a mesma de minhas condutas e porque eles me falam de minha própria relação com o mundo, assim também, quando falo a um outro e o escuto, o que ouço vem inserir-se nos intervalos do que digo, minha fala coincide lateralmente com a de outro, ouço-me nele e ele fala em mim.⁸⁸

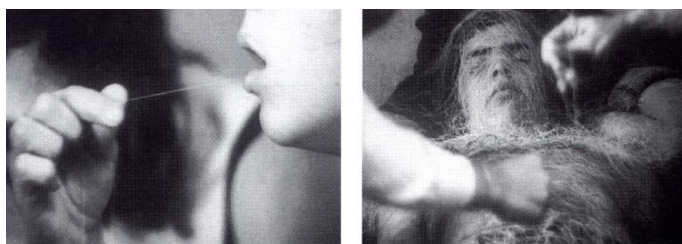
Mas é preciso que eu me surpreenda com o outro, pois só então haverá o encontro. Não somos rivais, mas nos expressamos um de acordo com o outro. Entretanto é preciso haver a diferença para nos transformamos, para ele me dar abertura a um novo sentido. Nós, que percebemos o mesmo mundo, quase não nos distanciamos. Quando somos nós, não nos separamos do outro, nos transformamos nele, de modo que não há mais limites, ou melhor, como ressalta Ferreira Gullar, há uma situação de *deslimite*⁸⁹. Nos acasalamos com o outro.

O fato de eu poder o atingir e de também ele poder fazer o mesmo podemos chamar de diálogo. A linguagem é a ligação da intercomunicação. E sei que ele me compreende simultaneamente com o entendimento que tenho dele. Mas isso não quer dizer que eu saia de meu corpo e “entre” em outro, como em uma nova casca. Isso só faria aparecer um segundo eu, idêntico a mim. Assim como posso tocá-lo por minhas palavras, as manifestações corporais dele também penetram em mim. É como se o outro fosse um desdobramento de mim porque somos o mesmo, não sendo exatamente iguais. Somos o

⁸⁸ MERLEAU-PPONTY, Maurice. *A Prosa do Mundo*, trad. Paulo Neves. Cosac e Naify: São Paulo, 2002, p.176.

⁸⁹ Gullar, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985.

mesmo com uma diferenciação⁹⁰. Assim como eu e o mundo somos dois círculos concêntricos levemente descentrados, usando a definição de Merleau-Ponty, eu e o outro também o somos. Ele é um descentramento de mim e o que descobro dele, não são senão meus segredos também. Apesar de cada um ter sua experiência do mundo, estamos ligados. Mais uma vez falo aqui de Lygia Clark, da sua experiência *Baba Antropofágica*. Uma pessoa está deitada no chão com os olhos fechados, outras em sua volta estão abaixadas e tiram de suas bocas fios de linha contínuos com saliva (elas possuem um carretel na boca) que cobrem a pessoa deitada completamente.



Clark, Lygia. *Baba Antropofágica* (1973).

As linhas são a própria saliva, o interior visceral, em que a pessoa vomita suas vivências. Acontece uma comunicação pré-verbal, uma linguagem corporal, em que o “dentro” de um passa a ser o “fora” do outro, em que o direito é o avesso. Há uma certa existência de nós nesse outro, é uma experiência de intercorporeidade. Como diz Merleau-Ponty:

Il y a un cercle du touché et du touchant, le touché saisit le touchant, il y a un cercle du visible et du voyant, le voyant n'est pas sans existence visible; il y a même inscription du touchant au visible, du voyant au tangible, et réciproquement, enfin il y a propagation de ces échanges à tout les corps de même type et de

⁹⁰ Merleau-Ponty constata que a percepção e a linguagem possuem o mesmo princípio de diferenciação, e, por isto, os dois se exprimem de modo indireto. Notamos aqui o esforço do filósofo para ultrapassar a idéia de sujeito e objeto.

même style que je vois et touche, - et cela par la fondamentale fission ou ségrégation du sentant et du sensible qui, latéralement, fait communiquer les organes de mon corps et fonde la transitivité d'un corps à l'autre.⁹¹

E a visão de cada um não se sobrepõe à do outro, mas está rodeada por ele; a visão de um se agrega a visão do outro. O que é visível para mim, também o é para ele, faz parte do seu mundo, que é o mesmo que o meu. Posso dizer então que há um intermundo. Mas como isso é possível? Merleau-Ponty conta o que acontece com um homem que dorme e que logo desperta e pega um chapéu para se proteger do sol. Nesse momento, percebo que ele também sente o sol como eu, o sol o queima da mesma maneira que me atinge. Nós nos identificamos porque sentimos o mundo que nos invade, que nos abocanha. Temos uma relação carnal, uma situação comum. Nossa corporeidade é uma significação transferível. Prova disto é a fala, ela toca as significações do outro, e sabemos disso porque obtemos dele uma resposta. Encontramos um outro “nós mesmos”. Um invade o outro, porque ambos possuem a mesma linguagem e porque ela é uma dimensão do ser da qual nós participamos. Mas o outro aparece para mim apenas como uma noção, pois é inapreensível. Como diz Roger Decrim-Franksen: “*Mon corps est ouvert aux choses et aux autres corps, il y a une immense entrouverture des êtres et des corps, les uns aux autres, non pas frontalement mais latéralement.*”⁹² Ele está a meu lado e não a minha frente.

Assim que o olhamos de frente, ele se reduz à condição modesta de uma coisa qualquer inocente e que se pode manter à distância. E é por trás de nós que ele existe, assim como as coisas adquirem sua independência absoluta à margem de nosso campo visual.⁹³

⁹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'Invisible: suivi de notes de travail*, p.139. “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 fission 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.”

⁹² DECRIM-FRANKSEN, Roger. *Le Processus Dialectique Ouvert de la Chair*, p. 120. “Meu corpo é aberto às coisas e aos outros corpos, há uma imensa entrouvertura dos seres e dos corpos, uns aos outros, não frontalmente, mas lateralmente”.

⁹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Prosa do Mundo*, p.172.

A intenção do falante não está na sua aparência, sua frente, ou nos sons que produz, mas também não está atrás disso tudo, e, sim, lateralmente. O sentido do outro não está estampado em sua face de maneira que eu possa alcançá-lo com as mãos. Não vai aparecer se eu topar com ele de frente. Como as significações, ele está apenas aludido. Se o vejo frontalmente, ajo de maneira soberana, encontro as coisas em seu lugar, como indivíduos absolutos, estáticos. O sentido só vai aparecer quando houver um relacionamento, quando ele se fizer sujeito para mim e eu para ele. Neste sentido, é cabível dizer-se que não existimos por nós, mas no tecido das interrelações com o outro. Não somos inteiramente para nós, mas somos também para o outro, nos vemos pelos olhos dele. Portanto, a relação com um objeto pressupõe uma intercorporeidade, que é onde está a abertura para outrem, e a resposta depende de seu investimento corporal. O sentido não é inteiro à coisa vista, mas requer uma corporeidade, aí o sentido emerge, mas depende de nosso corpo. Na intercorporeidade está a abertura para outrem. Somos intercorporais, não somos visíveis inteiramente para nós, mas somos também para o outro. O que não vemos, o que é invisível para nós, é visível para o outro. Assim, o mundo de cada um está aberto para o do outro.

Com a reversibilidade surge um ser intercorporal, do qual é nos proporcionada a visão de nós mesmos, somos visíveis para nós em consequência do olhar do outro. Ele nos preenche, porque somos abertos a outras visões, o que nos permite o conhecimento de nós mesmos. Diz Merleau-Ponty: *“Pour la première fois, le voyant que je suis m’est vraiment visible; pour la première fois, je m’apparais retourné jusqu’au fond sous mes propres yeux.”*⁹⁴ Dessa forma, o corpo se enlaça ao outro, todos os movimentos se aplicam ao outro, aí surge um ser expressivo. Isso me lembra um trabalho de Lygia Clark: *O eu e o Tu*, da série *Roupa-corpo-roupa*, em que um sujeito se reconhece no outro. Para se realizar a proposta é preciso que duas pessoas (sexos diferentes) vistam um macacão de plástico. A roupa de cada um possui um forro feito de diversos materiais (espuma, borracha, água), o que proporciona ao homem uma sensação feminina e à mulher, uma sensação masculina. Os olhos dos participantes ficam fechados e um tubo de borracha une os seus macacões como um cordão umbilical. Ao se tocar, os dois descobrem

⁹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l’Invisible: suivi de notes de travail*, p.139. “Pela primeira vez, o vidente que sou me é verdadeiramente visível, pela primeira vez, (sic) me apareço até o fundo debruçado sobre mim mesmo debaixo de meus próprios olhos.”

aberturas nas roupas tendo acesso ao forro de cada um, assim, um participante se descobre no corpo do outro.



Clark, Lygia. O eu e o tu (1967).

O que somos não somos inteiramente para nós mesmos, somos também para o outro; vemos-nos a partir dos olhos dos outros e continuamos tendo nossa liberdade. Desta forma, teremos feito com que o outro seja para nós e ele faz com que sejamos para ele, e assim sermos seres humanos.

E para nos comunicarmos surge a linguagem, a fala não é uma mera função, não é um sistema de signos a partir de uma lei exterior. Para cada palavra estão disponíveis certos co-dados, é um movimento intencional de retomar o passado, pois a palavra é uma abertura para o outro, e, sendo assim, é experiência que se efetua por reversibilidade. Podemos nos ouvir, o corpo possui uma sonoridade para si e também para o outro. O nosso corpo propaga-se nos outros em uma relação intercorporal. Há uma certa sincronia, que é um movimento temporal estabelecido pela fala. Esta, portanto, é uma expressividade da intercorporeidade, é a temporalização, relação de implicação.

Como diz Koji Hirose: “*C’est pourquoi le temps est le modèle des matrices symboliques. L’oeuvre d’art, par exemple, s’institue au chiasme de ce rapport spatio-temporel de soi à soi du monde visuel. Elle est le monument qui assure la simultanéité charnelle du passé et de l’avenir, mais cela n’exclut pas qu’il y ait un écart infranchissable de l’événement.*”⁹⁵

A expressividade é da ordem da intercorporeidade, ou seja, é algo construído na relação.

A palavra do outro retoma a nossa. Há um descentramento dos corpos uns nos outros. Se reagimos ao olhar de alguém, por exemplo, é porque ele nos afetou de algum modo. Colocamo-nos no lugar do outro, assim, o habitamos. E ele também nos habita, muitas vezes somos invadidos por seu olhar e vemos sua aprovação ou condenação, porque podemos estar do outro lado, em uma relação intercorporal. Assim como se um objeto constitui para nós um objeto de arte, é porque fomos tragados por ele e, dessa forma, passamos a habitá-lo, e nos descobrimos intérpretes da obra.

A obra então revela os sentimentos do artista e sua história; nela está a presença do pintor, mas somente exprime o mundo do artista porque o participante a retoma, e mostra que aí não implica um determinismo, pois retomar significa recriar - segundo o seu próprio olhar, mas a partir do olhar do pintor - o que não quer dizer que não possa fazer a partir dali seu próprio diálogo com a obra, que ali está como um mundo aberto de significações e interpretações. Ele vê segundo seu próprio olhar e não submisso ao olhar do pintor, pois este só lhe fornece uma possibilidade. O participante faz parte do ato da criação, cria novos sentidos e interpreta o mundo a sua maneira, participa na formação da obra que está diante de si, a partir da possibilidade que o artista lhe deu. Merleau-Ponty indica que os movimentos do pintor estão presentes como algo que possa ser retomado quando o observador aplicar seu próprio corpo, daí a expressão de uma totalidade intersubjetiva.

E Merleau-Ponty compreendeu que Balzac e Cézanne entenderam bem isto e se perguntaram qual a razão de ser, o que mantém o mundo no seu interior. Diz Frenhofer: “... *Une main ne tient pas seulement au corps, elle exprime et continue une pensée qu’il*

⁹⁵ HIROSE, Koji. *L’institution de l’Oeuvre chez Merleau-Ponty*, in, Merleau-Ponty: Le Philosophe et son Langage. Grenoble: Groupe de Recherches sur la Philosophie et la Langage, 1993, p.164. “O tempo é o modelo das matrizes simbólicas. A obra de arte, por exemplo, institue-se ao quiasma desta relação espaço-temporal de si a si do mundo visual. Ela é o monumento que assegura a simultaneidade carnal do passado e do advir, mas ela não exclui que exista um intervalo intransponível de acontecimento”.

faut saisir et rendre... La véritable lutte est là! Beaucoup de peintres triomphent instinctivement sans connaître ce thème de l'art. Vous dessinez une femme, mais vous ne la voyez pas".⁹⁶

O artista, entende Merleau-Ponty, não se contenta em ser um "animal cultivado", não se contenta em apenas ligar idéias já prontas e apresentar formas já vistas, mas, sim, pintar como se nunca o houvesse feito antes. A expressão não é a tradução de um pensamento já claro, pois este já foi dito, a concepção não pode preceder a execução, pois a obra surge da vontade do artista de exprimir algo que ainda não sabe bem o que é, e que somente a obra realizada lhe dirá. Notamos que a obra é bem sucedida quando ela consegue transmitir algo por si própria, e o participante encontra o que ela quis comunicar. Merleau-Ponty diz que o pintor, após construir uma imagem, deve esperar que ela se anime para os outros. O filósofo diz que a arte, a experiência da arte, nasce no trânsito entre eu e o outro *"Alors, l'oeuvre d'art aura joint ces vies séparées, elle n'existera plus seulement en l'une d'elles comme un rêve tenace ou un délire persistant, ou dans l'espace comme une toile colorée, elle habitera indivise dans plusieurs esprits, présomptivement dans tout esprit possible, comme une acquisition pour toujours"*.⁹⁷

⁹⁶ Ibid, p.31. "... Uma mão não se limita somente ao corpo, exprime e continua um pensamento que é preciso aprender a produzir... Eis a verdadeira luta! Muitos pintores triunfam instintivamente sem conhecer esse tema da arte. Desenham uma mulher, mas não a vêem."

⁹⁷ Ibid, p.34. "Então a obra de arte terá juntado várias vidas separadas, não mais unicamente existirá numa delas como sonho tenaz ou delírio persistente, ou no espaço qual tela colorida, vindo a, indivisa, habitar vários espíritos, em todo presumivelmente espírito possível, como uma aquisição para sempre".

8. Intersubjetividade e universalidade como retomada.

Da idéia do sentido da obra como apelo à continuidade surge uma nova maneira de entender a universalidade. Universalidade esta que não está na obra como algo consumado, como algo já feito, mas que é justamente um apelo à continuidade. Trata-se de algo produzido a partir da retomada da função do artista pelo público, o qual toma para si a corporeidade do artista expressa na obra como algo inacabado a solicitar uma intervenção. O participador refaz em seu corpo os gestos já instituídos por outrem, no caso, os gestos do pintor. Desta forma participa da obra. Ainda que instituído pelo artista, o quadro pode ser retomado por quem o aprecie, e, ao fazer isto, experimenta o poder de seu corpo para criar.

Merleau-Ponty diz que a obra é retomada pelo participador enquanto ligada a um mundo junto ao qual aparece como totalidade intencional porque o participador percebe que o quadro é feito propositalmente. E é preciso que aplique seu corpo na identificação das relações de não-independência. Cézanne faz de seus quadros significações ainda em formação e faz com que o espectador se sinta convidado a interagir com as cores e formas, com as quais busca a totalidade. Não tem a fotografia da natureza, a imagem ali está como significações apenas prometidas, objetos em formação, os quais só pode compreender ao empenhar seu corpo. Retoma em seu corpo porque as significações são investimentos corporais do pintor, que indicam o sentido que a obra terá para o participador. O traçado e as marcas das pinceladas, por exemplo, indicam a ação corporal empregada pelo artista. Em uma carta a Joaquim Gasquet, Cézanne escreve sobre um quadro em que pintou o pai do amigo: *“tu próprio estás consciente de que em cada uma das minhas pinceladas há algo do meu sangue misturado com algum do teu pai – no sol, na luz, nas cores; e há uma misteriosa interação entre o (sic) meu espírito – que não tem consciência disso – e os (sic) meus olhos que a recriam...”*⁹⁸

O sentido da obra aparece quando é retomada pelo participador, mas somente aparece porque ele a retoma por meio do seu corpo. É nesse momento que a obra exprime algo, que ela diz o que queria dizer, o que queria comunicar. Mas essa retomada

⁹⁸ CÉZANNE, Paul apud BARNES, Rachel (org). *Os Artistas Falam de Si Próprios*, p.66.

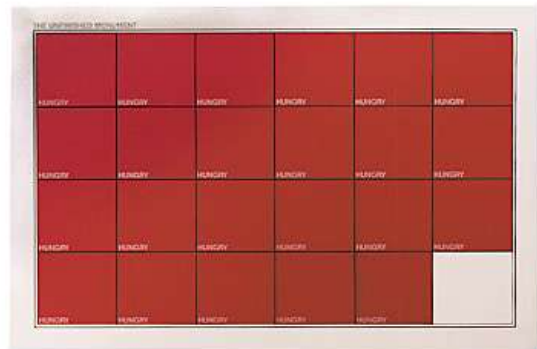
não é uma operação de representação dos gestos do pintor pelo outro. Para que a comunicação seja bem sucedida, o participante precisa ter diante de si a obra, porém, isso não irá suscitar no outro uma imitação do olhar do artista, pois a obra é a própria presença da ação corporal do pintor, que, à medida que o outro a retoma por meio do seu corpo, ela se apresenta como uma totalidade expressa. Por isto não devemos perguntar para o artista o que sua obra significa. O que ela significa não está no objeto, mas é um excesso. Não se deve mais perguntar o que é isso, mas o que isso desperta em alguém. Fazer a primeira pergunta é condenar a obra à representação. O importante é fazer algo com aquilo que o artista nos dá, e não perguntar a todo momento o que ele quer dizer.

Os vestígios da ação corporal do pintor mostram a motricidade de que estão investidas suas emoções. Desta forma, Merleau-Ponty reconhece a capacidade dos quadros para exprimir os sentimentos e a história existencial do artista, pois esses sentimentos estão ligados ao corpo. Trata-se de uma participação delimitada pelas ações e escolhas do artista, mas as cores e pinceladas não exprimiriam o mundo do pintor, seu temperamento e suas emoções com a ausência do participante. O entendimento do trabalho se dá quando ambos se envolvem sensível e secretamente. Não fará sentido a existência de uma obra se ela não for vivida pelo outro. É só nesse momento que ela poderá ser denominada obra de arte.

Os empreendimentos corporais do artista permanecem presentes junto ao material da obra como algo que o apreciador possa retomar. Diante da obra, este vê as marcas das pinceladas e percebe que falta algo; vê as ações do artista sem que seu corpo esteja mais presente e é aí que o apreciador toma o lugar, o corpo do artista com seu próprio e participa da criação. Lembro aqui o trabalho de Antônio Dias⁹⁹ no momento em que ele elimina um ângulo de sua superfície. Algo está faltando ali, uma parte está escondida, é nesse momento que entra o participante para tentar completá-la. Com isto a comunicação nunca é total, tem sempre algo que lhe falta, escamoteada, que o outro

⁹⁹ Antonio Dias (1944) está em busca de um sujeito que perceba e que opere. Nos primeiros anos tinha uma postura política e social. Sua obra caracterizava-se pela diversidade da linguagem, dialogando com o experimentalismo de Lygia Pape. Exerceu com ênfase a ruptura. É um experimentador.

tenta decifrar. Merleau-Ponty vê que os empreendimentos corporais não estão presentes da mesma forma que estão as tintas no quadro, mas co-presentes à obra material, e é por isto que aqueles podem ser retomados. A universalidade da obra de arte é tratada por Merleau-Ponty como uma retomada contínua, cujo reconhecimento se dá no corpo intersubjetivo da vida do artista na obra.



Dias, Antônio. *Monumento Inacabado* (1969).

A expressão das obras de Cézanne se dá pelo fato de que ele pinta a partir da percepção livre que tem diante da natureza, e é essa visão que se tem de cada uma de sua obra. O quadro pede que o participante o veja, mas não basta apenas vê-lo, mas senti-lo, empenhar seu corpo para, então, dialogar com ela, retomá-la para si mesmo e viver a obra a seu modo, mas a partir dos caminhos que o pintor indicou. O trabalho não irá funcionar da mesma maneira com todos. O artista tenta colocá-lo em uma situação de interrogação, em que ele precisa se questionar.

Para Merleau-Ponty¹⁰⁰, apesar da obra de Cézanne não poder ser medida a partir de um critério disponível, como os físicos, não quer dizer que sua obra não possa ser universal. Na pintura não há uma teoria que possamos provar como na física, esta se dá pelos cálculos já pertencentes ao domínio comum. Mas a pintura desencadeia e desperta

¹⁰⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Doute de Cézanne*, p.33.

a experiência nos outros, convida a ser retomada por quem esteja diante dela, e é aí que está sua universalidade. É universal porque é inacabada e ambígua, precisa do participante, precisa que ele a retome para si toda vez que estiver diante dela. E essa retomada pode ser feita por qualquer um, pois ela apela pela continuidade, convida o outro a participar da criação a todo o momento, que será sempre nova a cada retomada.

Merleau-Ponty¹⁰¹ diz que um artista não deve somente se limitar a criar e exprimir uma idéia, mas despertar experiências que vão se enraizar em outras consciências. A arte perpetua a experiência do nascimento, por ser inacabada, precisa de nossa participação. Através da maneira de pintar a partir da natureza, Cézanne fez com que sua obra convidasse o participante, fez com que ela esperasse pelo olhar do outro e assim se fizesse obra. Ela nunca está pronta, acabada, já que o participante é que busca nela significações e uma totalidade. Como a obra não é um objeto pronto, apenas promete algo. Além de ser algo expressivo que se anima para o outro, ela é o que repercute e motiva uma ação criadora. Merleau-Ponty dá a entender que a obra de Cézanne repercute na existência de quem a olhe porque as significações que ela possui são advindas do trabalho do pintor, do emprego do próprio corpo do artista para dar as pinceladas. E o participante a retoma para si, por sua vez, no seu corpo e revela na obra a existência de uma significação intersubjetiva como vimos no capítulo anterior, e desta forma, disponível a todos, a todos que puderem dispor de seus corpos. Anuncia-se aqui uma universalidade estética, uma universalidade como retomada.

Podemos retomar o mundo e, nesse caso a obra, porque temos um corpo e porque o mundo é ambíguo e inacabado. Mas esta é uma boa ambigüidade, de modo que a expressão não se dissocia de nossas ações. É aqui que podemos compreender a universalidade de que Merleau-Ponty tanto fala. Mas este aspecto universal não se dá da mesma maneira para todos. A retomada de algo não é igual ou possui uma só direção. Cada pessoa a fará da forma que lhe convier. O que exprimo corporalmente, o outro também poderá exprimir, mas não o fará de modo igual ao meu e nem eu o farei como ele. É por isto que Merleau-Ponty percebeu que seu projeto de retomada do mundo da

¹⁰¹ Id.

percepção não pode se dar como arqueologia, isto é, como algo sedimentado que representáramos para nós mesmos.

É desta forma que a universalidade merleau-pontyana se dá como uma ação corporal, seja gestual ou lingüística. É um desdobramento e não uma lei formulada. Essa universalidade mostra ser possível que nossos atos primitivos se dêem em nossas atuais experiências, inclusive nas simbólicas. A universalidade decorre desse poder de retomada, ou melhor, é na criação que nasce o universal. É assim que minha vida pode ser compartilhada com o outro.

9. Universalidade como retomada e a construção da liberdade: a dialética da vida e da obra.

A partir da idéia de universalidade como retomada, desenha-se uma maneira nova de se entender a criação que não é nem liberdade absoluta nem ato determinado por aquilo que vem do outro. Segundo essa, há liberdade no percurso da vida sem que deixemos de ser os mesmos. Como não somos determinados, poderemos sempre encontrar em nosso passado o prenúncio do que nos tornamos atualmente.

É no material que o artista realiza sua liberdade, por isto ele não pára de trabalhar, pois não saímos da nossa vida. Não somos apenas uma coisa, o que nos determina vem do nosso interior. Assim, é certo que, não sendo um mero objeto, possuímos liberdade. Somos nós que fazemos aparecer sentido e valor nelas, e não elas que agem sobre nós. Os objetos só podem nos atingir fazendo sentido através de nós. Temos uma valorização espontânea, sem essa valorização não perceberíamos as coisas, nos colocando iguais a elas. Merleau-Ponty faz entender que a dor não vem do exterior mas tem um sentido que exprime o nosso modo de nos relacionarmos com o mundo. Não age sobre nossa liberdade, não é fora de nós que encontramos um limite a ela.

Somos livres em relação a nosso ser no mundo, livres para transformá-lo. Nossa liberdade não destrói nossa situação de vida. O que é imposto pelo exterior não se aplica às nossas relações com o mundo. Somos nós que por nossa vontade damos um sentido à história por nossa vontade. Vemo-la por nosso modo, de acordo com a posição que cada um resolve ter diante dela. Merleau-Ponty diz que me torno operário ou burguês ao resolver ver a história na perspectiva da luta de classes. Somos nós que resolvemos ter essa visão e, assim, damos um sentido à vida, e isto não é dado do exterior, mas é decorrente de meu presente e passado. Damos-nos um atributo e é preciso valorizar-nos como tal, porque então teremos a certeza de termos feito uma escolha autêntica. Visão interessante é a de Shoichi Matsuba quando diz: *“Nous pouvons comparer cette notion de liberté à la relation entre la langue et la parole. En utilisant les significations*

*disponibles dans la langue, et en composant librement ces significations, le sujet parlant crée une nouvelle signification, sédimente ces significations et enfin change la langue.*¹⁰²

A liberdade decorre dessa decisão. É a partir dela que fazemos os motivos aparecerem. Quando renunciamos a um determinado projeto, os motivos que nos levaram a ele também desaparecem. Esta decisão deve ser verdadeira, só assim será livre. O mundo não está completamente constituído, somos por ele solicitados e ele constrói-se a partir das nossas escolhas. Se digo “isto é uma montanha”, o fato de eu chamá-la assim indica que ela não existe em si, mas existe para mim, possui um sentido em minha experiência. Escolhemos nosso mundo e o mundo nos escolhe, como o mundo de Cézanne. Dessa forma, só podemos ver diante de nós o que nos é de modo que nossa vida toma a forma do projeto ou da escolha e parece-nos espontânea. Neste caso, podemos dizer que a vida não explica a obra, embora ambas se comuniquem. A obra de Cézanne é que exigia uma vida como a dele. Seu passado era apenas uma antecipação do que viria a ser sua obra. O que seu quadro revela tem algo a mais, está construído a partir do passado, mas vai além dele. A obra precisou de um determinado passado para existir. O artista pintou, e só depois vemos que seu passado estava lá. Ele fez algo com o passado, fez uma obra, e essa obra só existiu porque o passado tinha sido daquela forma. A obra é que precisou daquele passado; não foi o passado que determinou seu trabalho. Se há uma liberdade, é preciso que assumamos o que decidimos; é preciso que cada instante possa envolver os seguintes, abrindo-se, não se fechando nele mesmo. Se for uma escolha autêntica, será nossa escolha, nossa maneira de ser no mundo. O que escolho e assumo me conduz, a situação serve apenas de auxílio à decisão.

Cada um de nós percebe o vermelho, por exemplo, de uma forma diferente. É a experiência de cada um que não será igual à do outro. Vemos à nossa maneira, por meio da experiência, e ninguém jamais terá acesso a essa vivência. O vermelho nos preenche, solicita o nosso olhar. Temos uma percepção, e quando percebemos somos tomados por inteiro. Dessa forma, a escolha de cada um é sempre singular, mas sempre a partir de

¹⁰² MATSUBA, Shoichi. *L'ambiguïté de la Liberté*, in, Merleau-Ponty: Le Philosophe et son Langage. Grenoble: Groupe de Recherches sur la Philosophie et la Langage, 1993, p.255. “Nós podemos comparar esta noção de liberdade à relação entre língua e palavra. Utilizando as significações disponíveis na língua, e compondo livremente suas significações, o sujeito falante cria uma nova significação, sedimenta estas significações e enfim muda a língua”.

uma história. Diz Merleau-Ponty: “... *je suis tout ce que je vois, je suis un champ intersubjectif, non pas en dépit de mon corps et de ma situation historique, mais au contraire en étant ce corps et cette situation et tout le reste à travers eux.*”¹⁰³ É preciso assumir o presente, assim retomamos o nosso passado, mudamos o seu sentido, libertamo-nos dele e assim podemos progredir. Cito aqui mais uma vez o filósofo: “... *c’est en vivant mon temps que je peux comprendre les autres temps, c’est en m’enfonçant dans le présent et dans le monde, en assumant résolument ce que je suis par hasard, en voulant ce que je veux, en faisant ce que je fais que je peux aller au delà.*”¹⁰⁴

A liberdade é a consciência das circunstâncias e das ações que tomamos em relação a algo. Ela acontece quando podemos interpretar as possibilidades como abertura para um novo sentido a partir do que já está dado, é a capacidade de darmos um novo sentido, transformando algo em uma nova realidade, criada por nossa ação, e é isto que faz surgir uma obra de arte e que torna real o que era somente possível.

Não somos livres porque escolhemos algo, mas porque existe algo que podemos escolher, existem possibilidades. Só podemos fazer uma escolha a partir de algo que já existe. Tornamo-nos livres ao fazer algo com a situação que nos foi dada. Quando fazemos algo com o que se impõe a nós nos tornamos livres. A liberdade é justamente fazer algo com o que nos determina. Em algumas situações, somos condicionados pelo passado, mas nessas situações temos a liberdade de fazer algo em relação a ele. Sempre estamos em alguma situação; esta nós não escolhemos, a liberdade está em o que fazemos com essa tal situação. Cézanne não se relacionava com as pessoas, não gostava da teoria, ele tinha o problema da esquizoidia. Apesar disto, ele era livre, porque o fato de ser assim lhe proporcionou fazer algo com a doença. E Cézanne realmente resolveu fazer algo: escolheu pintar, pintar a natureza inumana e superar a humanidade. Se a vida não tivesse feito nada com ele, talvez nunca tivesse pintado. A liberdade é algo que se exerce, importa o que as pessoas fizeram com nossa vida, porque aí está uma

¹⁰³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*, p.515. “... sou tudo aquilo que vejo, sou um campo intersubjetivo, não a despeito do meu corpo e de minha situação histórica, mas ao contrário sendo esse corpo e essa situação e através deles todo o resto.”

¹⁰⁴ Ibid, p.520. “... é vivendo meu tempo que posso compreender os outros tempos, é me entranhando no presente e no mundo, assumindo resolutamente aquilo que sou por acaso, querendo aquilo que quero, fazendo aquilo que faço, que posso ir além.”

situação que nos dá possibilidade de exercer tais possibilidades. Não temos uma liberdade absoluta, pois o passado se impõe para nós. O que podemos é fazer algo com ele, tomar uma atitude em sua relação. E esse algo que construímos é inédito, é acontecimento. Não somos absolutos em relação ao passado, mas ele não nos determina. Aqui o diálogo com a psicanálise nos interessa, pois ela não explica os sintomas, mas abre possibilidades. Ela não tem êxito pelo que diz, mas pelo que faz. Na psicanálise, o analisado retoma sua própria vida e nesse momento ele sai de sua relação problemática e transcende, mas só o faz na presença do analista, que possibilita ao analisado um encontro com sua vida. O sentido está apenas expresso. Dele só sabemos aquilo que vivemos. Não podemos ter acesso a nós mesmos por outro modo que não na nossa vivência, pois só sabemos de nós parcialmente, só sabemos de nós a partir do que vivemos, e aquilo que vivemos não é absoluto, se dá no âmbito dos acontecimentos. Não existe algo à espera para se manifestar, mas o que há, é algo aberto, não há nada estabelecido, formado, mas o eu se cristaliza na maneira como é retomado, assim, por meio da obra, podemos nos recriar.

Os artistas não querem continuar o passado, não querem venerá-lo, por isso a obra que fazem é sempre uma tentativa, está sempre por se fazer, de modo a libertarem-se do passado, pois só podem esquecê-lo aproveitando-se dele, constatou Merleau-Ponty. O pintor é um homem em serviço, que interroga as coisas e elas o respondem. Nunca está terminada, mas em curso; está se fazendo à medida que vai existindo, é um ser sendo. É por isto que posso dizer que o artista dá uma nova vida ao dado, mas não uma sobrevivência¹⁰⁵. O artista não se contenta em continuar o passado, mas sempre recomeça; é sempre a tentativa de dizer algo que falta dizer. A obra precisa exceder a existência dada, ela não é cópia. Para o artista, cada passo dado faz com que queira ir mais longe, como se cada expressão não pudesse deixar de ser experimentada. Mas não devemos buscar nela justificativas, apenas deixar que nos envolva em suas significações. É cabível aqui citar Merleau-Ponty:

Il ne s'agit jamais que de mener plus loin le trait du même sillon
déjà ouvert, de reprendre et de généraliser un accent qui a déjà

¹⁰⁵ Os artistas retomam as obras passadas, mas não para copiar ou repetir, mas para criar.

paru dans le coin d'un tableau antérieur ou dans quelque instant de son expérience, sans que le peintre lui-même puisse jamais dire, parce que la distinction n'a pas de sens, ce qui est de lui et ce qui est des choses, ce que le nouvel ouvrage ajoute aux anciens, ce qu'il a pris aux autres et ce qui est sien. Cette triple reprise qui fait de l'opération expressive comme une éternité provisoire, elle n'est pas seulement métamorphose au sens des contes de fées, - miracle, magie, création absolue dans une solitude agressive, - elle est aussi réponse à ce que le monde, le passé, les oeuvres faites demandaient, accomplissement, fraternité.¹⁰⁶

¹⁰⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Langage Indirecte et les Voix du Silence*, p.73. "Importa-lhe exclusivamente traçar adiante o sulco já aberto, retomar e generalizar tal inflexão advinda no canto de um quadro anterior ou em algum instante de sua experiência, sem que possa dizer, não fazendo sentido a distinção, o que dele provém e o que emana das coisas, o que a nova lavra acrescenta às antigas, o que absorveu dos outros e o que lhe é devido. Esse triplo renovar que faz do ato expressivo como que uma eternidade provisória não é somente metamorfose no sentido dos contos de fadas – milagre, magia, criação absoluta em uma solitude agressiva -, mas também resposta ao que o mundo, o passado, as obras feitas pediam, cumprimento, fraternidade."

10. Da criação artística ao embuste do criador.

Aos olhos do pintor, a obra nunca está acabada, e é por meio de suas experiências que ela surge. Por isto, não faz sentido falarmos da existência de um gênio criador. Em seus escritos, Merleau-Ponty indica que só é gênio para o pensamento acomodado, para o homem aculturado, que não se dá conta que ele também é capaz de criar. Para essa pessoa a criação estabelece uma consequência refinada que ele é capaz de desencadear. Se algo se apresenta como glorioso é porque o artista fez algo que não pôde prever na cadeia de causalidades. O gênio não tem uma causa superior, este seria um olhar determinista. A devoção pelos artistas, colocando-os como gênios, não deixa ver a verdadeira grandeza de sua obra. Quando em uma exposição muitos estão preocupados com a figura do pintor e menos interessados na própria obra, que pede para ser desfrutada. Só quando conseguimos olhar para além do pensamento constituído, aí sim, iremos compreender a criação. O artista vem lembrar os seres que eles também são criadores. Portanto, ele é mais humano que os outros seres humanos, pois resgata a consciência de que somos seres que criamos novos âmbitos de realidade, rompendo a cadeia das causalidades, distinguindo as obras de arte das meras coisas. Desta forma, temos que nos desempenhar para vivermos o que há ali, para também participarmos da criação. O artista transfigura a realidade para que tenhamos acesso a ela. Desequilibra o estabelecido, retira as formas do contexto já conhecido para fazer-nos conhecê-las numa outra dimensão. A arte nos faz conhecer nosso próprio mundo. Diz Merleau-Ponty: *“On n’admire où il faut qu’après avoir compris qu’il n’y a pas de surhommes, aucun homme qui n’ait à vivre une vie d’homme, et que le secret de la femme aimée, de l’écrivain ou du peintre n’est pas dans quelque au-delà de sa vie empirique, mais si mêlé à ses médiocres expériences, si pudiquement confondu avec sa perception du monde qu’il ne saurait être question de le rencontrer à part, face à face.”*¹⁰⁷

A divinização do artista não deixa perceber que o artista é um homem que trabalha, que exerce sua profissão diária, que todos os dias olha para o mundo de uma forma

¹⁰⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Langage Indirecte et les Voix du Silence*, p.72. “Só se aprende a admirar depois de ter-se compreendido que não há super-homens, homem algum que não tenha de viver humana vida, que o segredo da amada do escritor ou do pintor não está em alguma transcendência de sua vida empírica, mas tão somente misturado a mediocres experiências suas, tão pudicamente perfuso em sua percepção do mundo que não faria sentido procurar isola-lo para com ele deslumbrar-se.”

nova, interrogando-o novamente, porque a resposta a este apelo nunca estará completamente respondida. Merleau-Ponty percebe que o pintor não pode ser considerado um ser divino, não se pode venerar sua pincelada como sendo a única possível, pois o artista está envolvido no mundo, interagindo com ele, tendo suas próprias experiências. Ele faz seu trabalho guiando-se pelo visível, por suas experiências, pelo que está a sua volta. Portanto não se pode ter uma devoção pelos artistas, colocando-os como diferentes dos outros seres, como se eles não possuíssem uma vida comum, como se não pertencessem ao mundo. Não podemos colocá-los fora da história, isso não deixa vermos sua própria grandeza.

Não podemos negar que haja aqueles que só fazem uma caricatura da obra. Podem ter um estilo, mas não será um estilo próprio. Para uma boa obra não existe uma receita, podemos olhá-la várias vezes e sempre encontraremos algo diferente que nela está contido. A expressão recria, tem um campo aberto de signos. A obra nasce da experiência do artista com o mundo, assim, ela é original, nasce no calor de uma vida e, por isto, Merleau-Ponty critica o museu, que, segundo ele, as transforma em apenas “frágil palpar da superfície”. O museu sufoca o pintor, sufoca sua obra, gestos de um homem. A arte não foi feita para acabar entre quatro paredes, no ambiente frio do museu. Diz o filósofo:

L'idée nous vient de temps à autre que ces oeuvres n'ont tout de même pas été faites pour finir entre ces murs moroses, pour le plaisir des promeneurs du dimanche, ou des intellectuels du lundi. Nous sentons bien qu'il y a déperdition et que ce recueillement de nécropole n'est pas le milieu vrai de l'art, que tant de joies et de peines, tant de colères, tant de travaux n'étaient pas destinés à refléter un jour la lumière triste du Musée.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Ibid, p.78. “Incomoda-nos a idéia de que essas obras não tenham sido feitas para acabar precisamente entre as paredes morosas, para a delectação dos que passeiam aos domingos ou dos intelectuais de segundas-feiras. Sentimos bem que há diminuição e que este recolhimento de necrópole não é o verdadeiro ambiente da arte, que tanto júbilo e pesar, tantas cóleras e labores não estavam destinados a refletir um dia a triste luz do Museu.”

O museu cristaliza as obras. O que antes latejava na pulsação da vida do pintor, o que era mistério, é solidificado. Coloca todas as obras que foram produzidas em diferentes partes do mundo convivendo umas ao lado das outras, como em uma retrospectiva, fazendo reverência, quando na verdade são esforços de um homem. A obra pára, não mais avança, assim, não cumpre seu papel. Ela fica solidificada e a comunicação não mais ocorre; petrificam a obra, que perde o essencial, ou seja, o trabalho que a animava. Ficam ali penduradas para o prazer dos visitantes; repousam com um aspecto embalsamado, sem alma, convertidas em representações, perdem sua vida. Como acontece algumas vezes quando trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica são expostos com o dizer: não toque. É importante salientar que tanto o observador como o museu não deve tornar essas proposições em experiências imutáveis.

Os artistas estão preocupados em se exprimir e não com museus e críticos, que, por vezes, julgam falsamente o verdadeiro valor das obras. Eles não podem julgar o que são os gestos de um homem. Uma pessoa que for olhar a obra de um artista, não deve ter um olhar de julgamento, mas de pertencimento, deve fazer como Lisette Lagnado:

Sempre achei muito mais rico para o crítico deslocar-se para o mundo do artista. Quando conheci o Marepe, na época do Antártica Ártica com a Folha, ou mesmo a Laura Lima, não tive contato com esse espaço mítico do ateliê. Para entrar em contato com o universo de Rivane Neuenschwander, você precisa ir ao mercado municipal com ela, ver o que e como ela compra, qual a bacia de alumínio que serve, por que esta sim e a outra não, perceber que o óleo de girassol é mais transparente que o de soja, que existe marca de pimenta-do-reino que é mais escura que outra. Enfim, essa cumplicidade é importante para verificar como o artista exercita seu olhar. Em última instância, a conversa do ateliê pode ser transferida para a mesa de um bar, tanto faz.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Número 4, Os lugares (e o trânsito) da arte, p.13.

Lygia Pape faz uma crítica a esta arte estática quando faz a sua *Caixa de Baratas* e *Caixa de Formigas*. Ao invés de fazer uma caixa de borboletas, por exemplo, usa baratas, para enfatizar essa situação que lhe causa asco. Elas ficam em uma caixa de acrílico, ordenadas simetricamente, mostrando também o poder das instituições e da ditadura da época. *Caixa das Baratas* e *Caixa das Formigas* (que saíam da caixa por um orifício durante a exposição e subiam nas outras obras, subvertendo a ordem do museu) foram oferecidas ao MAM carioca, que não adquiriu as caixas. A artista ainda conta: *“Tem outra história antes, que é a compra das baratas. Eu precisava para de baratas fortes, robustas e não tinha como arrumar tantas, então uns meninos de uma favela perto de minha casa se dispuseram a caçá-las. Eles traziam baratas, eu selecionava as melhores e pagava. Fiquei pagando durante seis meses, porque já tinha baratas de sobra, mas eles não paravam de me vender. Todo o dia tocavam a campainha trazendo mais. Eu precisava só de 30 mas assim eu liberei a favela das baratas. A outra história é que agora eu poderia ter algum problema ao passar pela alfândega, por ser um material orgânico, por questões de saúde pública, ai eu enrolei a caixa num tecido de chumbo e botei uma imagem de um santo em cima, São Jerônimo acho, e era como se eu levasse uma oferenda para Santiago de Compostela e passou muito bem (risos). Quando cheguei a Porto, os amigos fotografaram o desmonte do santo com as baratas dentro, foi bem engraçado.”*

A crítica de Merleau-Ponty ao museu¹¹⁰ não é quanto à instituição, mas ao museu como sinônimo de petrificação da vida, da cultura, aquilo que torna algo cristalizado. As obras que nascem no calor de uma vida, que eram tentativas e interrogações, são transformadas em resultados acabados. Não há sujeito fora do tempo e espaço, mas em situação no mundo. É como se os artistas não precisassem mais criar e devessem apenas contemplar, como se a obra não tivesse mais compromisso com a vida, com os acontecimentos que nutriram o pintor. As obras ficam cristalizadas em uma história oficial da pintura. Merleau-Ponty diz:

¹¹⁰ Para uma maior discussão, esta que deixo para outra ocasião, ver *Espaços Indigestos: os museus precisam de arte?*, ensaio de Renata Motta in Número 4 – Os lugares (e o trânsito) da arte, p.04-05. Para adiantar: *“como conciliar o caráter espetacularizado da sua configuração externa com a atenção solicitada pelas obras que abriga? A arquitetura do edifício, hoje emblema das instituições, projeta uma sombra no próprio acervo. Vemos que a disputa institucional não está mais na aquisição de obras, mas na visibilidade de sua sede. No extremo dessa disputa estão essas franquias de museus renomados – como o Gugenheim – que resultam em instituições com espaços grandiosos e ociosos, sem políticas institucionais independentes. Museus que, sem verbas para aquisição de obras, são depositários do circuito de exposições itinerantes internacional.”*

Mais peut-être est-il essentiel aux hommes de n'atteindre à la grandeur dans leurs ouvrages que quand ils ne la cherchent pas trop, peut-être n'est-il pas mauvais que le peintre et l'écrivain ne sachent pas trop qu'ils sont en train de fonder l'humanité, peut-être enfin ont-ils, de l'histoire de l'art, un sentiment plus vrai et plus vivant quand ils la constituent dans leur travail que quand ils se font amateurs pour la contempler au Musée. Le Musée ajoute un faux prestige à la vraie valeur des ouvrages en les détachant des hasards au milieu desquels ils sont nés et en nous faisant croire que des fatalités guidaient la main des artistes depuis toujours. Alors que le style en chaque peintre vivait comme la pulsation de son coeur et le rendait justement capable de reconnaître tout autre effort que le sien, - le Musée convertit cette historicité secrète, pudique, non délibérée, involontaire, vivante enfin, en histoire officielle et pompeuse.¹¹¹

O artista sempre interroga o visível, está envolvido por ele e interpretando-o à sua maneira, está em situação no mundo com seu corpo, entre as coisas. O artista tem suas próprias concepções e guia-se por elas. A obra é uma resposta ao mundo e ao corpo, “... *la vie, les paysages, les écoles, les maîtresses, les créanciers, les polices, les révolutions, qui peuvent étouffer la peinture, sont aussi le pain dont elle fait son sacrement.*”¹¹² Devemos saber olhar o mundo, aí será uma ação expressiva. O gesto expressivo faz emergir o que visa, pois estamos em situação, agimos no mundo, é por isto que o gesto do pintor está repleto de seu estilo. Agimos e percebemos o mundo por meio do nosso

¹¹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Langage Indirecte et les Voix du Silence*, p.78. “Mas talvez seja essencial aos homens atingir o esplendor em suas obras só quando não o procurem demais, talvez não seja mau que o pintor e o escritor não saibam demais que estão em vias de inventar a humanidade, talvez tenham, enfim, uma experiência mais real e viva da história da arte quando a prolongam em seu trabalho do que quando se fazem amadores para a contemplar no Museu. O Museu acrescenta um falso prestígio ao valor real das obras, destacando-as dos acasos em cujo meio nasceram e fazendo-nos pensar que fatalidades guiaram desde sempre a mão dos artistas. Ao passo que o estilo em cada pintor latejava como a pulsação de sua vida, tornando-o justamente capaz de reconhecer todo esforço além do seu, o Museu converte esta historicidade secreta, pudica, não deliberada, involuntária, viva enfim em história oficial e pomposa.”

¹¹² Ibid, p.81. “... a vida, as paisagens, as escolhas, as amantes, os credores, os policiais, as revoluções que podem asfixiar a pintura, são também o pão com que opera seu sacramento.”

corpo, e isto é uma expressão dotada de sentido, que não se esgota, mas inaugura uma sequência que sempre continua. Diz Merleau-Ponty:

Si le propre du geste humain est de signifier au-delà de sa simple existence de fait, d'inaugurer un sens, il en résulte que tout geste est comparable à tout autre, qu'ils relèvent tous d'une seule syntaxe, que chacun d'eux est un commencement (et une suite), annonce une suite ou des recommencements, en tant qu'il n'est pas, comme l'événement, fermé sur sa différence et une fois pour toutes révolu, qu'il vaut au-delà de sa simple présence et qu'en cela il est par avance allié ou complice de toutes les autres tentatives d'expression.¹¹³

Mas o sentido de uma obra não é eterno, é essencial que a arte se desenvolva e os próximos a modifiquem. O sentido da pintura é um sentido em gênese, é sempre uma promessa de algo. A arte está em constante mudança, não existe a possibilidade de atuar nos moldes renascentistas quando existe uma outra carga de informações disponíveis. Ela precisa da sucessão, pois é uma operação corporal no mundo, onde quem exprime e quem contempla estão ligados.

Podemos falar de uma história da pintura¹¹⁴ que se alimenta pelos esforços dos artistas em busca da expressão. Mas para que seja arte expressiva, seu sentido não deve ser eterno, mas conservar-se, transmitir-se e modificar-se nas sucessivas obras, diferindo das anteriores. Por isso Merleau-Ponty mostra sabiamente que dois gestos de uma cultura só podem ser exatamente iguais se não tiverem nenhum contato entre si, se se ignorarem, pois a arte tem a tendência de se desenvolver, retomar o sentido da anterior e

¹¹³ Ibid, p.85. "Consistindo o próprio gesto humano em significar para além de sua mera existência de fato, em inaugurar um sentido, segue-se que qualquer gesto é comparável a qualquer outro, que formam todos uma única sintaxe, que cada qual é um princípio (e uma seqüência), que por não estar, como o evento, exaurido em sua diferença e para sempre concluso, prenuncia uma seqüência ou reincidência fazendo-se sentir além da simples presença e mostrando-se por isso aliado ou cúmplice a todas as outras tentativas de expressão."

¹¹⁴ A história não pode ser vista como esquecimento, em que toma a obra como acabada, visando apenas a contemplação, mas deve ser memória, onde podemos ver nas obras um excesso, para assim poder ser retomada. A arte não deve ter uma "história contínua de acumulações, mas no presente de cada uma como retomada incessante de si mesma e todas as outras." CHAUÍ, Marilena. *Experiência do Pensamento*, p.184.

dar um porvir à obra. Diz o filósofo: *“Il est donc essentiel à l’art de se développer (...), donc de se présenter sous forme d’histoire, et le sens du geste expressif sur lequel nous avons fondé l’unité de la peinture est par principe un sens en genèse. L’avènement est une promesse d’événements. La domination de l’un sur le multiple dans l’histoire de la peinture, comme celle que nous avons rencontrée dans l’exercice du corps percevant, ne consomme pas la succession dans une éternité : elle exige au contraire la succession, elle en a besoin en même temps qu’elle la fonde en signification.”*¹¹⁵ É o caso de uma operação expressiva, da expressividade do corpo, pois o campo das significações da pintura está sempre aberto, até mesmo os desenhos nas cavernas fundaram uma tradição, pois também contém a percepção.

¹¹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Langage Indirecte et les Voix du Silence*, p.87. “É essencial à arte desenvolver-se (...) apresentar-se portanto em forma de história, e o sentido do gesto expressivo no qual fundamos a unidade da pintura é já por princípio um sentido de gênese. O advento é uma promessa de eventos. A insistência do uno no múltiplo pela história da pintura, como a que encontramos no exercício do corpo a perceber, não consome a sucessão numa eternidade: pelo contrário, supõe a sucessão, carece dela ao mesmo tempo que lhe infunde significação.”

A ONTOLOGIA DA ARTE E A FILOSOFIA COMO OBRA

Nesta parte tentaremos mostrar como no conceito de obra que até aqui pudemos descrever se engendra uma “ontologia”, um modelo formal para se entender a constituição de um sentido ou um ser. E, ainda que essa ontologia estivesse sugerida nos textos dos quais até agora nos ocupamos, acreditamos que seja no texto “*O Olho e o Espírito*” que ela esteja melhor configurada. Esta ontologia é oposta ao objetivismo clássico que reduz o ser do ente, cria um modelo absoluto, distanciado. A ciência,

conforme acredita Merleau-Ponty, é um exemplo típico dessa postura. Ela se ocupa em explicar a realidade, mas desprezando a espontaneidade e primordialidade de nossa expressão de nós mesmos, do outro e das coisas corriqueiras. A ciência não habita as coisas, diferentemente do pintor, que emprega seu corpo no mundo sensível e, desta forma, transforma-o em pintura. Pois o pintor utiliza o corpo atual, que não é um simples objeto no espaço, mas um entrelaçamento de visão e movimento. Os artistas sabem que não somos espectadores do mundo, mas participamos dele e temos experiências, o que acontece por meio do corpo. Só deste modo podemos encontrar o ser das coisas. Merleau-Ponty não pretende acabar com a ciência, mas permitir que se reconheça, aquém do olhar científico, uma compreensão originária e não determinada do mundo da expressão. O filósofo visa um mundo sensível, o mundo do corpo próprio, que vive e cria. Por isso, Merleau-Ponty estuda os pintores e sua atividade criativa, porquanto nela se realiza algo de primordial e indeterminado, como nossas experiências perceptivas, que realizamos com o corpo. E, de fato, na pintura, o corpo tem poder de criação. E tal como na experiência perceptiva, na pintura, o corpo opera de forma sempre inédita, em relação com o mundo e com os outros. Isto porque o corpo está imerso nas coisas, não se apropria delas, faz parte delas, é como que seu prolongamento. Por isto, assim como vê, também é visto, há um sistema de trocas; o corpo e as coisas se fundem.

O corpo participa do mundo e não apenas o sobrevoa. É vidente e visível ao mesmo tempo. Vê e é visto pelas coisas, e os artistas entenderam isso, a ponto de alguns deles declararem que as coisas os observavam enquanto faziam o seu trabalho. Isto porque há uma espécie de reversibilidade entre o corpo e o mundo que este corpo habita, há um entrelaçamento, o que só acontece porque fazem parte do mesmo mundo, assim como as mãos podem sentir-se tocadas ao mesmo tempo que tocam, porque fazem parte de um mesmo corpo. Um não é estranho ao outro, eles se imbricam, fazem parte da mesma carne, como diz Merleau-Ponty. É neste momento que notamos como a noção de intercorporeidade da experiência se torna cada vez mais importante nos escritos de Merleau-Ponty, o que o levou a propor a idéia de carnalidade. Tal reversibilidade carnal é o que Merleau-Ponty chama de quiasma, um entrecruzamento, como se houvesse um certo intercâmbio entre nós e o mundo, como se houvesse desdobramentos. Isso acontece por estarmos inseridos no mundo convivendo com as coisas e é por isso que as

vemos, porque fazemos parte de um mesmo mundo, como se fosse o direito e o avesso do mesmo ser. Deste modo, elas também nos possuem e ao mesmo tempo que olhamos, somos vistos por elas. É esta a razão pela qual o que os artistas colocam no quadro está realmente ali, e a obra também nos possui. Portanto, o corpo é um corpo que opera no mundo sensível, e o que vemos em uma obra de arte não é uma representação do mundo, não é uma posse intelectual dele. Os artistas não pretendem pintar exatamente o que vêem, mas querem captar a essência das coisas, porque elas fazem parte de nós, e nós participamos delas. Estão em nosso redor, e vemos e nos movimentamos no mundo. Há uma relação entre as coisas, é um sistema de trocas. Merleau-Ponty vê uma equivalência entre corpo e pintura, na qual ocorre uma relação porque há uma vivência, vivência esta que tem lugar de maneira espontânea. Nosso corpo está envolvido no mundo, um está no outro, mas sem sobreposição, é um sistema ligado. Porém vidente e visível não se reduzem um ao outro, mas se aderem. Assim como um não coincide com o outro, há um parentesco, há o que Merleau-Ponty chama de quiasma, o que permite que os pintores digam serem vistos pelas coisas.

Merleau-Ponty propõe uma ontologia da carne, inspirado na carnalidade das obras de arte. Afinal, as obras de arte também se metamorfoseiam e se inter-relacionam. Para que nelas as significações apareçam, é preciso que elas sejam habitadas por outros olhares, por outros mundos. A pintura moderna repele, portanto, a noção cartesiana de coisa extensa, segundo a qual, a coisa é um volume impenetrável e fechado por um envoltório. Ao contrário do cartesianismo, a pintura quer libertar a coisa da linha e faz da linha um ponto de passagem. Assim, o quadro não é apenas uma reprodução de algo já consumado, mas a verdadeira expressão do nascimento do visível. Por isto notamos que a pintura não é uma posse intelectual do mundo, o desenho não é somente linha sobre o papel e a pintura não é um pouco de tinta aqui e ali, como pensava Descartes. Uma obra de arte não é a criação de algo que se pareça com o espaço empírico, pois não olhamos representações de coisas, não olhamos espetacularmente, mas participamos do mundo, temos experiência dele. E é assim que, segundo Merleau-Ponty, mesmo uma obra clássica deveria ser vivenciada, já que em nenhum caso trata-se da imitação da natureza, mas a própria coisa pintada lá está em todo o seu Ser. Não olhamos as coisas como se estivéssemos em seu exterior, vendo-as de fora, por isso também devemos vivenciar a

pintura. Quando o artista faz sua obra, é como se as coisas o interrogassem, e ele diz o que elas querem expressar. Eles interrogam-se mutuamente e, assim, comunicam-se, e um é visto pelo outro, porque participam da mesma carne.

Esta mesma interrogação também faz a filosofia pois ela também vivencia as coisas, também é experiência, mas de pensamento, na qual procura instaurar uma significação conceitual. A filosofia interpela o mundo e os que ali vivem, por isto é trabalho, está sempre começando e recomeçando. Toma de uma matriz de idéia, assim como fazem os pintores, formam de um excesso e recriam, por isso ela também é criação, e não posse intelectual do trabalho de alguém. É criação porque retoma o que os outros já disseram, mas de maneira diferente, sempre acrescentando uma significação nova àquela já instituída. Para criar novas significações, o filósofo se utiliza da linguagem, é ela o meio com que se comunica com o mundo. Mas essa linguagem não o substitui, assim como o artista não possui o mundo, é apenas um testemunho, e pretende mostrar para os demais habitantes *o espetáculo de que participam sem perceber*.

11. Crise das ciências e o retorno ao Ser.

Já no início do Texto “O Olho e o Espírito”, Merleau-Ponty diz: “*La science manipule les choses et renonce à les habiter.*”¹¹⁶ Aqui já vemos que a ciência não toma as coisas como pertencendo a uma realidade, toma do conhecimento construído sobre as coisas elaboradas por ela mesma, entre quatro paredes, como que em algum laboratório, sem perceber que o deveria fazer a partir do mundo. Por isto o diálogo com o neoconcretismo é válido, pois ele desfez-se das categorias, e agora não há mais pintura, escultura ou desenho separados. Não podemos mais definir um objeto e encaixa-lo em uma determinação, como se colocássemos cada coisa em sua gaveta. A ciência não parte do mundo para aí conhecer as coisas, mas, em vez disto, coloca nele um conhecimento já elaborado, um pensamento já criado, como se tal pensamento não devesse nada ao mundo onde foi criado. Assim, a ciência constrói o real soberanamente, submetendo-o às suas definições e a seu ideal. O mundo torna-se objeto de conhecimento e determinado pela representação. Dessa forma, a ciência cria apenas equivalentes internos. E é com esses modelos que ela trabalha, com um objeto válido para tudo, o que acarreta um prejuízo à percepção, e, conseqüentemente, a diminuição da importância da experiência. Merleau-Ponty diz:

S’il est vrai que la philosophie, dès qu’elle se déclare réflexion ou coincidence, préjuge de ce qu’elle trouvera, il lui faut encore une fois tout reprendre, rejeter les instruments que la réflexion et l’intuition se sont donnés, s’installer en un lieu où elles ne se distinguent pas encore, dans des expériences qui n’aient pas encore été travaillées, qui nous offrent tout à la fois, pêle-mêle, et le sujet et l’objet, et l’existence et l’essence, et lui donnent donc les moyens de les redéfinir. Voir, parler, même penser, - sous certaines réserves, car dès qu’on distingue absolument le penser du parler on est déjà en régime de réflexion -, sont des expériences de ce genre, à la fois irrécusables et énigmatiques.

¹¹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L’Oeil et l’Esprit*. Gallimard: Paris, 1964, p.09. As traduções desta obra foram utilizadas da edição em português. “A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las.”

Elles ont un nom dans toutes les langues, mais qui dans toutes aussi porte des significations en touffe, des buissons de sens propres et de sens figurés, de sorte que ce n'est pas un de ces noms, comme ceux de la science, qui font la lumière, en attribuant à ce qui est nommé une signification circonscrite, mais plutôt l'indice répété, le rappel insistant, d'un mystère aussi familier qu'inexpliqué, d'une lumière qui, éclairant le reste, demeure à son origine dans l'obscurité.¹¹⁷

A ciência fabrica seus modelos internos, em que julga de antemão o que é o mundo e não dá espaço para a experiência. E a experiência de que Merleau-Ponty tanto diz, é uma experiência que não há nome na filosofia tradicional, expressão esta, tecida na simultaneidade do visível e invisível, de abertura e inacabamento. Ele fala que não é preciso submeter nossas experiências ao domínio de representações, onde adquirem valor objetivo, mas são as próprias experiências que viabilizam significações objetivas.

O filósofo visa a uma filosofia vertical, feita de simultaneidades e entrelaçamentos, e essa verticalidade é o que desconstrói a representação, a contemplação como sobrevôo, ou seja, contrária a uma horizontalidade. A verticalidade carrega consigo dimensões passadas e as que virão, significações que ainda não estão dadas. O sentido, por exemplo, é vertical, porque contém seu passado e o apelo a algo futuro, e isto acontece de maneira alusiva, de maneira indireta. Cria sua posteridade em si mesma, e antecipa, assim, as vindouras. Portanto, a experiência é como uma simultaneidade vertical. Enquanto isto, a horizontalidade é o que acontece com a representação de uma obra. É quando um sentido se sedimenta, quando este se incorpora à cultura e fica ali como que

¹¹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'Invisible: suivi de notes de travail*, p.172. Se é verdade que a filosofia, desde que se declara reflexão ou coincidência, prejudica o que encontrará, tornasse-lhe necessário então 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, que nos ofereçam concomitante e confusamente o sujeito e o objeto, a existência e a essência, e lhe dão, portanto, os meios de redefini-los. Ver, falar, até mesmo pensar – sob certas reservas, pois desde que se distinga absolutamente o pensar do falar já estamos em regime de reflexão – são experiências desse gênero, ao mesmo tempo irrecusáveis e enigmáticas. Possuem um nome em todas as línguas mas, em todas, esse nome carrega tufos de significações, arborização de sentidos próprios e figurados, de sorte que não é um desses nomes, como os da ciência, que iluminam, atribuindo ao que é nomeado uma significação circunscrita, mas antes o índice repetido, o apelo renovado e insistente de um mistério familiar e inexplicado, de uma luz que, aclarando o resto, conserva sua origem na obscuridade.

solidificado, e que nos faz crer estar sempre ali desde então, nos faz ignorar sua origem. É o que endurece a obra, o que nos dá a impressão de ter estado sempre ali a nosso alcance; a sedimentação acontece com as obras que passam de instituintes a instituídas. As obras ficam ali sujeitas apenas à contemplação. Esta contemplação acontece quando alguém apenas vê algo, ou seja, quando está no papel de um mero espectador. A verticalidade é o que desconstrói a perspectiva renascentista, o espaço da representação. É o Ser Bruto, na simultaneidade de suas dimensões, que não estão imediatamente presentes (o invisível que não nega o visível, experiência que não nasce contra o silêncio), que é uma simultaneidade dos modos de ser que se entrecruzam. E o Ser Bruto é o ser da indivisão, contrário às dicotomias da ciência, ou seja, alma e corpo, consciência e mundo, mas é diferença interna, o que permite que o invisível sustente o visível, por ser um sistema de equivalências. Um mundo vertical não se dá para ser apenas contemplado, mas é um mundo oblíquo, é uma universalidade oblíqua, o que está diante de nós, mas que é sustentado por uma invisibilidade. É o que está entre nós e o mundo. É o enlaçamento entre nosso corpo e ele, isso porque somos dimensões do mesmo Ser. O mundo é vertical pois não há nele simples objetos acabados ou representações, mas sim, experiências diferenciadas. Por isto Merleau-Ponty invoca a experiência dos artistas para contrapor ao sobrevôo que faz a ciência, a qual submete o real às suas definições e o converte ao objetivismo. Essa experiência dos artistas que fala o filósofo é a que se dá quando um visível torna-se vidente, sem sair de sua visibilidade, experiência esta formada de uma tal proximidade, em que o artista se vê visto ao pintar. Encontro em Merleau-Ponty um auxílio à esta questão quando diz:

O espectador absoluto supõe uma multiplicidade plana onde coisas se distribuem como indivíduos completos e acrescenta a ela um sistema de significações sem local e sem data que corta transversalmente a ordem dos fatos. (...) A separação entre a superfície plana dos fatos e o corte transversal das essências, esse espaço geométrico da perspectiva da Renascença não dá passagem à experiência e à essência.¹¹⁸

¹¹⁸ CHAUÍ, Marilena. *Experiência do Pensamento*, p.94-95.

Não somos espectadores absolutos, não sobrevoamos o mundo para contemplá-lo como se estivéssemos em um espetáculo, somente assistindo, sem habitá-lo. Não vivemos uma interpretação dele. Vivemos no mundo, não podemos suprimir o que nele existe, não podemos suprimir o que está à nossa volta, pois coexistimos com as coisas e com os outros. Não podemos possuir o mundo intelectualmente ou abolir as coisas, não podemos ignorar que eles também existem, pois estamos nele e somos feitos do mesmo estofado, como diz Merleau-Ponty: *“Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l’une d’elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d’une chose. Mais, puisqu’il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même; elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l’étoffe même du corps.”*¹¹⁹

A ciência usa a técnica para construir um objeto geral, predestinado, e assim deixa de interrogar o mundo, interrogação esta que bem sabem fazer os pintores. Para os artistas o mundo é um mistério, e justamente por isto, precisam interrogar o visível. Os pintores se propõem reaprender a ver o mundo, e essa nova visão recusa a obra acabada e vê no inacabamento seu mistério já que na natureza as coisas não estão determinadas, mas em formação. Por isso o artista duvida de sua obra, um exemplo disso é Cézanne, que precisava interrogar o mundo, o outro e seu próprio trabalho. Mas é justamente porque questionou o mundo que ele estava em relação com as coisas que o cercavam. Uma consciência que somente contempla sem habitar é um abandono do mundo e de um corpo inerente a ele, do qual a consciência não se dissocia. Portanto Merleau-Ponty é contra os que contemplam o mundo soberanamente, dominando-o por operações intelectuais, que constroem seus objetos inteiramente fechados em quatro paredes.

Deslocando-se do espectador para o vidente, Merleau-Ponty desfaz a abstração dos fatos. Não há fatos. Há o sensível vindo a si em cada coisa como textura e espessura visual, tátil, sonora, presente ao nosso corpo como uma extensão e uma

¹¹⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L’Oeil et l’Esprit*, p.19. “Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na textura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do mesmo estofado do corpo.”

duplicação dele. Também não há coisas como indivíduos espaciais e temporais, cada qual em seu lugar e data, como atores bem treinados para entrar e sair do palco, nele ocupar um ponto fixado de antemão e repetir falas ensaiadas previamente. Porque não estão num palco, as coisas não são objetos de contemplação de um espectador cujo olhar varreria totalmente o cenário, cujo pensamento alcançaria os bastidores e cujo discurso seria posse do texto original (...) as coisas não são objetos sólidos que se converteriam em puras essências, passando para o palco do espírito preparado pelo grande espectador.¹²⁰

Experimentamos as coisas, estamos envolvidos por elas e com elas. Vemo-las e participamos delas, temos experiência. Não vemos o mundo de fora, como se fôssemos apenas espectadores, como se víssemos as coisas como se elas nos fossem exteriores, como se com elas não tivéssemos contato; como se não vivenciássemos o mundo, como se ele não fizesse parte dos nossos horizontes, de nossa visão, se não fizesse parte de nós mesmos. Vivenciamos o mundo pois nosso corpo também faz parte dele e está no meio das coisas. Temos uma relação de abraço. E não as contemplamos como se elas estivessem separadas de nós, isso porque nos relacionamos, estamos em relação, efetuamos trocas, há uma reversibilidade e não apenas uma espécie de contemplação isolada. Não estamos no mundo para assistir o espetáculo, porque não *estamos* no mundo, mas o habitamos, somos parte dele. Não somos observadores absolutos, não sobrevoamos o mundo para então poder contemplá-lo sem habitá-lo, ele não é um espetáculo integral. De fato, a ciência apenas sobrevoa o mundo, sem habitá-lo, o vê como que espetacularmente, sem participar. Apenas quando deixar de olhar o mundo de fora sem fazer parte dele, e colocar-se em posição diferente, ou seja, participar, viver e ter experiências, é que poderá tirar suas conclusões a partir dele, sem impor ou vir com conceitos já formulados, só assim a ciência poderá enriquecer-se.

¹²⁰ CHAUÍ, Marilena. *Experiência do Pensamento*, p.95.

Diante disto, Merleau-Ponty reconhece que a arte se serve do mundo primordial, das coisas em sentido bruto, aos quais a ciência não dá a devida importância, então se pergunta, que mister secreto é esse, que fazem os pintores, que faz com que a vontade de exprimir do artista ultrapasse todas as outras, que o faça querer sempre estar em busca da expressão, em busca do próprio mundo. Essa ciência secreta que fazem os pintores, não é senão a própria vivência, a experiência que têm do mundo. Para o filósofo, quem desvela o ser do mundo é o artista, pois este, sim, chega às coisas mesmas. E as coisas mesmas não são coisas prontas, já sedimentadas pelo pensamento, mas são as que vêm de uma espontaneidade, que nascem na experiência. O artista busca essa espontaneidade, essa ordem nascente das coisas, o mundo primordial. Dessa forma, nascem os sentidos, é aí que as coisas aparecem antes de qualquer tematização, na qual nos mostram aquilo que elas querem dizer. O retorno às coisas mesmas, o retorno ao mundo da vida não é um retorno ao objeto da ciência ou para o interior da consciência, mas é um retorno ao mundo anterior ao conhecimento e à reflexão, é uma volta ao irrefletido, que rejeita exclusividade da relação cognoscitiva do empirismo e intelectualismo. É a tentativa de uma descrição direta da nossa experiência tal como ela é, sem as explicações causais do cientista, ora, este também só deveria dizer algo depois de ter a experiência do mundo vivido. Mas como o pintor faz isso? Simplesmente porque utiliza o corpo atual, o corpo que coincide o fazer com o pensar. O pintor envolve seu corpo no mundo, o empresta a ele, e, assim, consegue percebê-lo, consegue realizar aquilo que Merleau-Ponty chama de uma *exploração do invisível*, que não se separa das aparências sensíveis, ao contrário do que acontece com a ciência. Para poder recuperar o mundo, o filósofo vê a importância do contato mundano que os artistas mantêm com ele, o qual se faz por meio do corpo. Mas isto não significa ceder ao empirismo, pois este vê a consciência passiva, apenas como um receptáculo de sensações. Também não é uma relação constitutiva como no idealismo clássico, mas uma relação de trocas, pois o percebido se dá em um contexto relacional. O fenomenólogo quer restabelecer a unidade substancial de Descartes, na qual corpo e alma se misturam. Não podemos aplicar à percepção a distinção clássica de matéria e forma, nem conceber o sujeito como alguém que interpreta e ordena a matéria sensível, pois a matéria, ela própria está “grávida de forma”, diz Merleau-Ponty. A consciência não se resume em construir o mundo real em um mundo de reflexão, isso seria negar nossa abertura essencial a ele, como Descartes

fizera ao afirmar a supremacia da consciência sobre o objeto. Se eliminarmos a consciência, as coisas não são nada, pois é ela quem as percebe. E se eliminarmos as coisas, também não resta nada, pois não podemos viver sem o mundo e nem fora dele. Somos seus habitantes e damos sentido a ele, não somos uma consciência reflexiva pura, mas uma consciência encarnada num corpo, o que percebemos não se dá em si mesmo, mas em um contexto relacional, pois nossa consciência já está operando no mundo, estamos presos à carne da linguagem. No caso da obra de arte, ela própria é matéria e espírito, matéria e pensamento, e não existe sem a ação do homem. Não há separação entre nós e o mundo, assim como não anexamos sentido às coisas, mas ele penetra um todo físico, aparece simultaneamente.

O mundo não deve ser constituído, mas descrito, como faz Merleau-Ponty em sua filosofia, pois ele é um “tecido sólido”, ele é o campo das nossas percepções, é nele que o homem se conhece. O mundo é aquilo que vivemos, e não o que pensamos, estamos abertos e nos comunicamos com ele, mas não o possuímos, pois ele é inesgotável. Não é somente o correlato da visão, o que vemos não é apenas uma superfície, mas é como um entrelaçamento de coisas, assim como a cor se relaciona com o que está em sua volta. A cor poderá nascer da sua própria interioridade. O vermelho não deve ser a cor vermelha, mas a dimensão vermelha, entendendo-se por isto a cor não mais anexa, mas como essencial à obra. É neste sentido que Merleau-Ponty cita Claudel quando este diz que “... *certain bleu de la mer est si bleu qu’il n’y a que le sang qui soit plus rouge.*”¹²¹ A cor não é somente algo visível, mas uma ligação entre as coisas, não é um pedaço de ser indivisível, mas uma ligação entre exterior e interior, que ressoam o visível; é como uma diferença entre as cores, é carne delas. O que vemos em uma obra não são simulacros, as cores, por exemplo, não são imitações das cores da natureza, mas a própria dimensão de cor, ela é por si mesma, retornando ao “... *coeur des choses*”¹²², como diz Klee. É por diferença que há o vermelho ou o verde, pois uma cor não é um átomo colorido, mas diferença de luz, visibilidade. Para ver não há uma receita, não há uma cor ou um espaço isolado, o que não quer dizer que as cores, por exemplo, estejam anexadas às coisas simplesmente, como lhes sendo um envoltório, mas ela irradia-se do objeto, assim como

¹²¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l’Invisible: suivi de notes de travail*, p.174. “...certo azul do mar é tão azul que somente o sangue é mais vermelho.”

¹²² MERLEAU-PONTY, Maurice. *L’Oeil et l’Esprit*, p.67. “... coração das coisas.”

seu espaço germina na tela e, portanto, não é uma cópia da visão real, não é aí que o artista atinge a perfeição.

Merleau-Ponty não pretende explicar o mundo, mas vivenciá-lo, ter experiência dele, pois é só quando nos propomos descrever a primordialidade da experiência anterior à reflexão é que podemos compreender o mundo objetivo. Não propõe explicar ou analisar, pois se explicamos, introduzimos nossas categorias lógicas, julgamos como se estivéssemos fora dele, e Merleau-Ponty quer justamente o contrário, descrever a situação de estar no mundo, a maneira de se relacionar, pois o mundo é o campo dos nossos pensamentos e percepções. E nossos atos intencionais e a experiência sensível possuem um solo comum, que é o corpo. É um espaço iminentemente expressivo, onde há mais expressão e a corporeidade serve de vínculo entre nós e as coisas.

A opinião de Merleau-Ponty sobre a pintura coloca-nos nesta dimensão do ser primordial, bruto, anterior a toda elaboração reflexiva. A obra se faz no material, mas por meio da intencionalidade do artista. O gesto do pintor, as linhas e as cores não são uma reprodução nem o decalque de uma fisionomia do mundo já constituída, mas nos restituem, é a articulação originária, graças a qual há para nós um mundo, um campo de experiência sempre aberto, sobre o qual se destaca o percebido. O corpo parece estar no próprio tecido das coisas, ele não é apenas consciente, mas sensível. O mundo percebido e nossos órgãos perceptivos são partes do mesmo ser. Portanto a relação com o objeto pressupõe uma corporeidade, sendo que a participação do sujeito como parte do processo criador é feita por meio da sua intencionalidade. A obra apresenta-se como processo intencional, a experiência artística é a manifestação da intencionalidade do corpo no mundo da vida. A obra de arte é entendida por Merleau-Ponty como relação que vem a nós porque vamos a ela. O mundo sem a consciência não é nada, e ela sem o mundo também não. A obra pode dormir até que uma consciência a desperte, não pode faltar o objeto nem a consciência que o intenciona como experiência estética, então a obra adquire vida interior, um ser com alma e corpo. O mundo também é uma totalidade expressa a partir de nós, que o retomamos a partir do olhar, do nosso corpo, em uma relação de implicação, interrogamos as coisas e elas nos respondem, cada parte está

espontaneamente fundada na outra, cada parte tem na outra uma continuação. Nossos gestos são expressivos, e a experiência é essa relação de implicação espontânea.

Merleau-Ponty fala de uma ciência secreta, a ciência secreta praticada pelos pintores, que é a vivência. Os artistas conseguem ver o mundo cheio de respostas, conseguem ter um contato maior com ele, chegar às coisas mesmas sem conceituá-las. A ciência apenas capta o mundo num sobrevôo, não habita essas coisas mesmas, só as percebe em seus conceitos e procura novos para se encaixar, não vivencia as coisas, mas deduz previamente o mundo, enquanto o artista carrega o corpo para ele, participa, envolve-se, tem experiência, e sabe que só dessa maneira pode encontrar o ser que procura, o ser que faz parte de seus projetos. Capta o mundo, e pega um aparte, um viés do ser e o transforma em pintura. Merleau-Ponty vê nas artes um modo de romper com a tradição filosófica que julga ser a pintura cópia imaginativa da percepção, quer romper com essa tradição, e vê nas artes a ontologia que ela tem a nos ensinar, precisamente, que todos nós somos originariamente um corpo que atua no mundo sensível. Mas, em que sentido a pintura nos ensina uma ontologia? Em que sentido a pintura rompe com a tradição? De que pintura Merleau-Ponty está aqui a falar?

12. A carnalidade da experiência e a experiência da carnalidade na obra.

Nosso corpo faz parte do mundo visível e tudo o que vemos está ao alcance do olhar, sendo o mundo visível e os nossos projetos, partes do mesmo Ser. Vemos e nos detemos no que vemos, porque fazem parte dos nossos projetos, que são singulares. Nos movemos no mundo, e nosso corpo participa dele no movimento, agrega em sua volta seus interesses, e, desta forma, construímos nosso mundo, ou seja, o mundo em nossa volta, o mundo dos nossos projetos, dos nossos interesses. Quem o olha aproxima-se dele pelo olhar, abre-se para ele, mas não basta apenas olhar, é preciso ver. Assim podemos aprender com o mundo e descobrir os seus aspectos mais secretos. Olhar seria apenas passar os olhos sobre algo, e a visão seria uma ação de ver que interroga o que vê. Há uma vivência, sendo um ato do corpo atual. O filósofo¹²³ já dizia na *Fenomenologia da Percepção* que, para um objeto existir em relação ao sujeito, não basta que este apenas olhe, é preciso que saiba que o apreende e olha, que ele se conheça apreendendo e olhando, que seu ato seja inteiramente dado a si mesmo.

Le regard, disions-nous, enveloppe, palpe, épouse les choses visibles. Comme s'il était avec elles dans un rapport d'harmonie préétablie, comme s'il les savait avant de les savoir, il bouge à sa façon dans son style saccadé et impérieux, et pourtant les vues prises ne sont pas quelconques, je ne regarde pas un chaos, mais des choses, de sorte qu'on ne peut pas dire enfin si c'est lui ou si c'est elles qui commandent.¹²⁴

Não devemos olhar a matéria apenas com os olhos, como órgãos separados de nós, devemos percebê-la, assim, ela se faz existir e vivenciamos na sua forma o seu conteúdo, tudo o que nela está, apenas desse modo poderemos apreender seu significado. Dessa forma, o olhar esposa as coisas e por isso Merleau-Ponty fala de um

¹²³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*, p.81-82.

¹²⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'Invisible: suivi de notes de travail*, p.175. "o olhar, dizíamos, envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis. Como se estivesse com elas numa relação de harmonia preestabelecida, como se as soubesse antes de sabê-las, move-se à sua maneira, em seu estilo sincopado e imperioso. No entanto, as vistas tomadas não são quaisquer, não olho um caos, mas coisas, de sorte que não se pode dizer, enfim, se é ele ou se são elas quem comanda."

olhar interior, que só aprende vendo, pois só sabemos das coisas se estivermos junto à elas, tendo a experiência, e o que vemos não é limitado, pois o olho se move e vê, e o que vê, “... *est ce qui a été ému par un certain impact du monde...*”¹²⁵ A arte restitui esse visível, e se move por ele, pois as coisas se fazem visíveis para poder fazer parte de um trabalho. Se nós nos pusessemos a ver desse modo, o aspecto do mundo seria mudado de maneira considerável, não seria mais a mesma matéria em outra forma, mas um outro mundo, ou melhor, o mundo que vivemos com todos seus segredos. Como diz Merleau-Ponty: “... *regarder un objet c’est s’enfoncer en lui...*”¹²⁶

É certo que o corpo também é uma coisa¹²⁷ em meio às outras, está contido no mundo, mas enquanto incorpora o sensível permanece aberto, inacabado, faz-se vidente, embora continue a ver a si mesmo. Como diz Merleau-Ponty: “... *celui qui voit ne peut posséder le visible que s’il en est possédé...*”¹²⁸ Ao mesmo tempo que vê a si mesmo, o artista está no mundo, e por isto também é visto pelas coisas. É bem certo que muitos pintores diziam que as coisas é que os observavam. O mundo me impacta, por isto o percebo, e minha corporeidade é arrastada por ele, de modo que meus movimentos também o influenciam. O pintor e o mundo mutuam-se, e o filósofo sabe que isso se dá de tal modo que não mais se saiba quem vê e quem é visto. Merleau-Ponty diz que há, no trabalho do pintor, “... *inspiration et expiration de l’Être, respiration dans l’Être, action et passion si peu discernibles qu’on ne sait plus qui voit et qui est vu, qui peint et qui est peint..*”¹²⁹

O corpo é vidente porque vê as coisas, e visível porque participa delas, um exemplo é o aperto de mão, pois podemos sentir-nos tocados ao mesmo tempo que tocamos.

¹²⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L’Oeil et l’Esprit*, p.26. “... é aquilo que foi comovido por um certo impacto do mundo...”

¹²⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*, p.82. “... olhar o objeto é entranhar-se nele.”

¹²⁷ O corpo possui uma espacialidade e motricidade, não é somente uma coisa, mas é expressivo, “... *pois a linguagem não é processo impessoal do aparelho fonador, nem tradução sonora de essências silenciosas, mas gesticulação vociferante, dimensão da existência corporal em que as palavras encarnam significações, e a fala exprime nosso modo de ser no mundo intersubjetivo.*” CHAUÍ, Marilena. *Experiência do Pensamento*, p.69.

¹²⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l’Invisible: suivi de notes de travail*, p.178. “...quem vê não pode possuir o visível a não ser que seja por ele possuído.”

¹²⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L’Oeil et l’Esprit*, p.31-32. “... inspiração e expiração do ser, ação e paixão tão pouco discerníveis, que já não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado.”

Lembro-me do trabalho de Lygia Clark, em que nos faz sentir nossas mãos como uma totalidade. O trabalho consiste em duas luvas de plástico coladas por um dedo. Com o olhar, acontece algo parecido, quando um toca o outro, quem toca, também é tocado. Assim, há um entrelaçamento, porque as mãos pertencem a um mesmo corpo¹³⁰, e o visível e o tangível, ao mesmo mundo. O olho também toca, também apalpa as coisas, isso porque quem olha não tem o mundo diante de si, mas está no mundo, não é indiferente a ele, não lhe é estranho. No momento em que vemos algo, esse algo também nos vê, pois fazemos parte do mesmo mundo, de uma mesma carne¹³¹. Há uma relação e o que está expresso é o ser de indivisão, expresso na relação de descentramento que nós, o outro e o mundo estabelecemos, e isso é o que Merleau-Ponty chama de carnalidade. O filósofo descreve as relações de diferenciação como entrelaçamento e quiasma¹³², por cujo meio o ser se exprime.

Merleau-Ponty trata o corpo como uma massa sensível, como carne, e essa carne é uma interioridade sensível, e não substância ou espírito. A noção de carne do filósofo, é

¹³⁰ *“Merleau-Ponty afirma que a visibilidade e a tangibilidade só podem ser experiências transitivas ou reversíveis se se efetuarem no mesmo corpo; que o vidente-visível, o tangente-tangível, o movente-móvel, o ouvinte-audível só podem efetuar a experiência da reflexão (ver-se, tocar-se, mover-se, ouvir-se) se essa reversibilidade for experiência de um mesmo corpo; que todas essas experiências transitivas e reversíveis só podem realizar-se se forem experiências no e do mesmo mundo (vidente precisa ser um deles, isto é, visível, o tangente, o movente ou o ouvinte também precisam ser da mesma família sensível); que a relação com outrem na irradiação ou propagação da reversibilidade de nossos corpos como ser intercorporal só pode ocorrer se for experiência de sinergia no mesmo mundo; que as palavras e as idéias sensíveis, a expressão e a coesão sem conceito só podem realizar-se se possuírem a mesma carne que o sensível.”* CHAUI, Marilena. *Experiência do Pensamento*, p.108.

¹³¹ Merleau-Ponty entende a carne não como matéria ou substância, chega mesmo a chamar de elemento do Ser. Não é uma soma de fatos, mas facticidade, não está em somente um lugar e somente um instante. *“Encore une fois, la chair dont nous parlons n’est pas la matière. Elle est l’enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant, qui est attesté notamment quand le corps se voit, se touche em train de voir et de toucher les choses, de sorte que, simultanément, comme tangible il descend parmi elles, comme touchant il les domine toutes et tire de lui-même ce rapport, et même ce double rapport, par déhiscence ou fission de sa masse.”* MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l’Invisible: suivi de notes de travail*, p.191-192. *“Ainda uma vez: a carne de que falamos não é a matéria. Consiste no enovelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente, atestado sobretudo quando o corpo se vê, se toca vendo e tocando as coisas, de forma que, simultaneamente, como tangível, desce entre elas, como tangente, domina-as todas, extraindo de si próprio essa relação, e mesmo essa dupla relação, por deiscência ou fissão de sua massa..”*

¹³² *“Le chiasme est une structure élémentaire ontologique, elle ne derive de rien, ce n’est pas la construction intellectuelle faite par un entendement séparé du monde de l’Être. Du chiasme il ne faut même pas dire qu’il est composé d’éléments, il faut plutôt dire qu’il est lui-même élément. Il serait plus logique de dire que les parties du chiasme sont en réalité des moments du devenir de la vie du chiasme.”* DECRIEM-FRANKSEN, Roger. *Le Processus de la Léctique Ouvert de la Chair*, p.120. *“O quiasma é uma estrutura elementar ontológica, ele não deriva de nada, não é a construção intelectual feita por um entendimento separado do mundo do ser. Do quiasma, não é preciso mesmo dizer que é composto de elementos, é preciso dizer que é ele mesmo elemento. Seria mais lógico dizer que as partes do quiasma são realmente momentos do vir a ser da vida do quiasma”.*

como quiasma¹³³, como reversibilidade do avesso e direito, entrecruzamento. Como se houvesse uma nervura comum entre o visível e o invisível, uma aderência e reversibilidade, pois as coisas também fazem parte do nosso corpo, como um desdobramento, e ambos são visíveis. O corpo está preso ao *tecido das coisas*, como diz Merleau-Ponty, ele também é sensível para elas assim como também o é para si. Mas não estamos distantes do mundo, não há uma espécie de parede que nos separe, pelo contrário, é por meio do corpo que estamos nele e, com ele nos comunicamos.

Os *Parangolés* de Hélio Oiticica talvez sejam os melhores exemplos desse entrelaçamento entre mundo e sujeito, pois nos falam desse relacionamento que é a obra. Esses trabalhos eram capas para vestir confeccionadas com diversos materiais (panos coloridos, sacos, cordas) interligados e de inúmeras cores, que se revelavam à medida que a pessoa se movimentava. O participante vive a obra de corpo inteiro e se relaciona com o meio.

¹³³ “Se elas e nós nos comunicamos não é porque elas agiriam sobre nossos órgãos dos sentidos e sobre nosso sistema nervoso, nem porque nosso entendimento as transformaria em idéias e conceitos, mas porque elas e nós participamos da mesma carne. A carne do mundo é o que é visível por si mesmo, dizível por si mesmo, pensável por si mesmo, sem, contudo, ser um pleno maciço, e sim, paradoxalmente, um pleno poroso habitado por um oco pelo qual um positivo contém nele mesmo um negativo que aspira por ser, uma falta no próprio ser, fissura que se preenche ao cavar-se e que se cava ao preencher-se. Não é pois uma presença plena, mas presença habitada por uma ausência que não cessa de aspirar pelo preenchimento e que, a cada plenitude, remete a um vazio sem o qual não poderia vir a ser. A carne do mundo é o quiasma ou o entrecruzamento do visível e do invisível, do pensável e do impensável, cuja diferenciação, comunicação e reversibilidade se fazem por si mesmas como estofamento do mundo.” CHAUÍ, Marilena. *Experiência do Pensamento*, p.155-156.



Oiticica, Hélio. Parangolés (1965).

Com os *Parangolés*, o artista interagiu com o morro da Mangueira, comunidade marginal, o lugar em que seus trabalhos estavam na época. Eles eram tidos como prolongamentos do corpo da pessoa que os vestia, como seu apêndice. Os panos envolviam-se com o sujeito, como pinturas vivas, de modo a proporcionar o acasalamento do corpo com o mundo.

... le seul moyen que j'ai d'aller au coeur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair (...) Le corps nous unit directement aux choses par sa propre ontogénèse, en soudant l'une à l'autre les deux ébauches dont il est fait, ces deux lèvres : la masse sensible qu'il est et la masse du sensible où il naît par ségrégation, et à laquelle, comme voyant, il reste ouvert. C'est lui, et lui seul, parce qu'il est un être à deux

dimensions, qui peut nous mener aux choses mêmes, qui ne sont pas elles-mêmes des êtres plats, mais des êtres en profondeur, inaccessibles à un sujet de survol, ouvertes à celui-là seul, s'il est possible, qui coexiste avec elles dans le même monde.¹³⁴

As coisas não estão de um lado e o corpo de outro, ele não é uma coisa que vê no mundo, não está simplesmente inserido no meio dele como um objeto qualquer, mas o corpo se destaca, por isso Merleau-Ponty diz que é delas. O corpo vê não porque estão as coisas diante dele, mas porque pertence ao mesmo mundo. Diz Merleau-Ponty: *“Réciproquement, s’il touche et voit, ce n’est pas qu’il ait les visibles devant lui comme objets : ils sont autour de lui, ils entrent même dans son enceinte, ils sont en lui, ils tapissent du dehors et du dedans ses regards et ses mains.”*¹³⁵ O corpo participa das coisas. Não está cada vez de um lado, uma vez somente vendo e outra apenas sendo visto. Não está no mundo como sobreposto a ele, mas, quando está inserido em meio às coisas, vê seu mundo, o mundo de todos, e a partir dele mesmo, pois ninguém sai de si para ver de fora. Não somos um ser de duas faces, mas pode-se dizer que este é o *direito e o avesso*.

Le monde vu n’est pas dans mon corps, et mon corps n’est pas dans le monde visible à titre ultime : chair appliquée à une chair, le monde ne l’entoure ni n’est entouré par elle. Participation et apparemment au visible, la vision ne l’enveloppe ni n’en est enveloppée.¹³⁶

¹³⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l’Invisible: suivi de notes de travail*, p.179. “... é o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-me carne (...) O corpo nos une diretamente às coisas por sua própria ontogênese, soldando um a outro os dois esboços de que é feito, seus dois lábios: a massa sensível que ele é e a massa do sensível de onde nasce por segregação, e à qual, como vidente, permanece aberto. E ele é unicamente ele, porque é um ser em duas dimensões, que nos pode levar às próprias coisas, que não seres planos mas seres em profundidade, inacessíveis a um sujeito que os sobrevoe, só abertas, se possível, para aquele que com elas coexista no mesmo mundo.”

¹³⁵ Ibid, p.181. “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.”

¹³⁶ Ibid, p.182. “O mundo visto não está em meu corpo e meu corpo não está no mundo visível em última instância: carne aplicada a outra carne, o mundo não a envolve nem é por ela envolvido. Participação, aparentamento no visível, a visão não o envolve nem é nele envolvida definitivamente.”

Podemos dizer o mesmo do corpo e do espírito, que são um só, não existe um espírito pairando sobre o corpo, assim como não há separação entre forma e conteúdo. Um espírito sozinho não pode pintar, ele é operante e atual (está ali no momento), é pensante no momento em que escolhe o que olhar, o movimento é a decisão do corpo e espírito. O corpo se toca, se conhece, se vê no mundo, é uma percepção dele, não está aí apenas para carregar algo que estaria no seu interior.

Merleau-Ponty diz que as artes são a exploração de um invisível, que não se deixam separar das aparências sensíveis, possuem sua lógica própria. Assim como o visível, a música, por exemplo, não é possuída por nós, mas nos possui. As artes, sustentam um sentido, por isso a linguagem aparece como criadora.

Ce n'est plus l'exécutant qui produit ou reproduit la sonate : il se sent, et les autres le sentent au service de la sonate, c'est elle qui chante à travers lui, ou qui crie si brusquement qu'il doit se précipiter sur son archet pour la suivre.¹³⁷

E é através do seu corpo que o artista dá vida à sua obra, como diz Merleau-Ponty: *“C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement.”*¹³⁸ O corpo não é somente uma massa, uma matéria, mas uma unidade entre o pensar e o fazer, interior e exterior, alma e corpo.

Diante disto, notamos que o filósofo trata a visão não como determinada por um pensamento, como se o que víssemos fosse apenas uma representação do real. E o que vemos, faz parte de nós, estamos no mundo por meio do corpo, mas não nos apropriamos dele, apenas o olhamos e o apalpamos pelo olhar. Diz Merleau-Ponty:

¹³⁷ Ibid, p.199. “Já não é o executante que produz ou reproduz a sonata, ele se sente e os outros sentem-se serviço da sonata, é ela que através dele canta ou grita tão bruscamente que ele precisa precipitar-se sobre seu arco para poder segui-la.”

¹³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Oeil et l'Esprit*, p.16. “Emprestando o seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender estas transsubstantiações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento.”

*“Immergé dans le visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s’approprie pas ce qu’il voit: il l’approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde.”*¹³⁹ Movemo-nos no visível, e esse movimento é decorrente de uma visão, isto porque o corpo sabe de si mesmo, por isso Merleau-Ponty diz que *“... mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu’il voit alors l’autre côté de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même.”*¹⁴⁰ Ele está inserido no mundo, no meio das coisas que ele próprio vê, que toca, e é desta forma que pode conhecê-las, a partir da experiência que tem delas, e não do modo que faz a ciência, que apenas observa sem participar. O mundo não está adiante de nós, mas ao nosso redor, por isto a visão mostra-se mais que a si mesma, e no pintor, sua visão torna-se gesto. Não existe algo em nós que vê a luminosidade e a transfigure para o cérebro, fazendo como que uma leitura, somos nós próprios que temos a experiência, por isso não cabe mais falar de cor, mas fazer com que ela fale. O corpo faz parte do mundo, mas é um corpo que se vê e se movimenta nele. E as coisas que estão no mundo e que, portanto, estão à sua volta, não são simplesmente coisas. Assim como participamos delas, elas também participam de nós, são também partes do corpo.

... elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l’étoffe même du corps.¹⁴¹

Merleau-Ponty quer dizer com isto que a visão não é um apoderar-se das coisas, assim como não é obra do pensamento, mas ela se dá entre as coisas, onde elas mesmas dão-se a ver. E nós somos esse entrecruzamento, de vidente e visível, de sujeitos que tocam e que também são tocados para então fazermos comércio com o mundo. O corpo não é uma junção de partes, mas um sistema de trocas, e é nesse

¹³⁹ Ibid, p.17-18. “Imerso no visível por seu corpo, embora ele próprio visível, o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo.”

¹⁴⁰ Ibid, p.18. “... meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o outro lado do seu poder vidente. E se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo.”

¹⁴¹ Ibid, p.19. “... elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do corpo.”

entrecruzamento, nessas relações entre as diversas partes, que Merleau-Ponty reconhece a equivalência do corpo e da pintura. Quando o artista faz sua obra, é como se as coisas entrassem nele, como se as próprias coisas interrogassem o pintor pelo olhar, pois elas estão no mundo e ao mesmo tempo na visão do pintor. O artista, segundo o filósofo, não vê de fora, mas também é visto pelo que vê, pois existe no mundo. O que ele quer dizer, é que vidente e visível são recíprocos, há uma reversibilidade daquilo que vê e daquilo que é visto, assim como nos ouvimos por dentro e por fora.¹⁴² Nosso corpo é ao mesmo tempo vidente e visível, olha as coisas, mas também possui um olhar para o interior, olha a si próprio, vê-se, é *visível e sensível por si mesmo*. E cabe a ele fazer o que o mundo lhe pede, mostrar os meios pelos quais algo se torna como tal, os meios pelos quais a montanha se faz montanha diante de nós, ela própria se mostra, deixa-se ver, deixa-se desvelar, e olha o pintor, inverte assim os papéis. Não se sabe mais quem olha e quem é o observado.

Todos somos habitados pela visibilidade, sabemos disso quando contemplamos algo com alguém, quando dividimos essa experiência. Só de falarmos da nossa experiência, percebemos a reação da outra pessoa, a do seu corpo que concorda com o nosso, portanto, o sensível do outro não é um mistério total, o que vemos, o invade, sem sair de nós. Há uma reversibilidade do visível, mas ela nunca se dá de fato, mas escapa, e é isto que faz com que ocorra uma certa aderência do nosso corpo com o mundo. Como diz Merleau-Ponty:

... car si ces expériences ne se recouvrent jamais exactement, si elles échappent au moment de se rejoindre, s'il y a toujours entre elles du bougé, un écart, c'est précisément parce que mes deux mains font partie du même corps, parce qu'il se meut dans le monde, parce que je m'entends et du dedans et du dehors ; j'éprouve, et autant de fois que je le veux, la transition et la métamorphose de l'une des expériences à l'autre, et c'est seulement comme si la charnière entre elles, solide,

¹⁴² "... assim como somos videntes-visíveis, tangentes-tangíveis, ouvimos nossa sonoridade por dentro, nosso ouvido escutando os movimentos da garganta e da boca." CHAUÍ, Marilena. *Experiência do Pensamento*, p.59.

inébranlable, me restait irrémédiablement cachée. Mais cet hiatus entre ma main droite touchée et ma main droite touchante, entre ma voix entendue et ma voix articulée, entre un moment de ma vie tactile et le suivant, n'est pas un vide ontologique, un non-êtrer: il est enjambé par l'être total de mon corps, et par celui du monde, c'est le zéro de pression entre deux solides qui fait qu'ils adhèrent l'un à l'autre.¹⁴³

Notamos então uma experiência de reversibilidade do corpo em Merleau-Ponty quando ele descreve a visão como palpação pelo olhar e o tato das mãos como visão. Também notamos uma reversibilidade no mundo, e, diante disso, se o mundo e nós somos feitos da mesma carne, onde estará o limite dele com o nosso corpo? Não há um limite justamente porque são feitos do mesmo estof, estamos em relação com ele, participamos, temos um certo parentesco, um está no outro, um está aderido ao outro, envolvido um com o outro.

Há um entrelaçamento entre eles, um adere-se ao outro, são intercambiáveis, mas a visibilidade em si não pertence nem ao vidente nem ao mundo, é um sistema ligado, pois se vemos algo, participamos do visível e somos visíveis. Como diz o filósofo: *“Il y a relèvement double et croisé du visible dans le tangible et du tangible dans le visible, les deux cartes sont complètes, et pourtant elles ne se confondent pas. Les deux parties sont parties totales et pourtant ne sont pas superposables.”*¹⁴⁴ Um invade o outro, mas sem mútua conversão, sem justaposição. É como se o corpo estivesse fora de si sem sair de si, como se a visão se realizasse na coisa e no olho. Há uma certa ligação entre o vidente

¹⁴³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'Invisible: suivi de notes de travail*, p.194-195. “... se tais experiências nunca se recobrem exatamente, se escapam no momento em que se encontram, se sempre há entre elas algo que se mexeu, uma distância, é precisamente porque minhas duas mãos fazem parte do mesmo corpo, porque este se move no mundo, porque me ouço por fora e por dentro; sinto, quantas vezes quiser, a transição e metamorfose de uma das experiências na outra, tudo se passa como se a dobradiça entre elas, sólida e inabalável, permanecesse irremediavelmente oculta para mim. Esse hiato entre minha mão direita apalpada e a mão esquerda palpante, entre minha voz ouvida e minha voz articulada, entre um momento de minha vida táctil e o seguinte, não é, porém, um vazio ontológico, um não-ser: está dominada pelo ser total de meu corpo e do mundo, e é o zero de pressão entre dois sólidos que faz com que ambos adiram um ao outro.”

¹⁴⁴ Ibid, p.177. “Há 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.”

e o visível, sem que um se confunda com outro ou se reduza a um deles, um não penetra no outro.

Et pourtant, il n'est pas possible que nous nous fondions en lui, ni qu'il passe en nous, car alors la vision s'évanouirait au moment de se faire, par disparation ou du voyant ou du visible. Ce qu'il y a donc, ce ne sont pas des choses identiques à elles-mêmes qui, par après, s'offriraient au voyant, et ce n'est pas un voyant, vide d'abord, qui, par après, s'ouvrirait à elles, mais quelque chose dont nous ne saurions être plus près qu'en le palpant du regard, des choses que nous ne saurions rêver de voir toutes nues, parce que le regard même les enveloppe, les habille de sa chair.¹⁴⁵

Quando Merleau-Ponty diz que o olhar toca as coisas, ele fala de uma certa diferenciação, claro que ver não é tocar, mas o tato nos ensina o que é a visão. Essa diferenciação nos faz alcançar algo por meio de outra coisa, não é coincidência, pois as mãos que se tocam não se fundem, mas essa diferença é feita de parentesco, que é o quiasma.

Diferenciação é, sobretudo, transcendência e distância a si, reflexão iminente e eminente que jamais termina em coincidência: a mão direita que toca a mão esquerda e é por ela tocada jamais se fundirá em mão única e haverá sempre duas mãos; a vibração que ouvimos por dentro não transformará a garganta em ouvido; a palavra de outrem que ensina o sentido das minhas se manterá para sempre como palavra dele; a consciência é apenas o centro virtual para onde

¹⁴⁵ Ibid, p.173. “No entanto, não é possível que nos fundemos nele nem que ele penetre em nós, pois então a visão sumiria no momento de formar-se, com o desaparecimento ou do vidente ou do visível. Não há, portanto, coisas idênticas a si mesmas, que, em seguida, se oferecem a quem vê, não há um vidente, primeiramente vazio, que em seguida se abre para elas, mas sim algo de que não poderíamos aproximarmos mais a não ser apalpando-o com o olhar, coisas que não poderíamos sonhar ver inteiramente nuas, porquanto o próprio olhar as envolve e as veste com sua carne.”

rumamos sem jamais atingi-lo. Diferenciação é o que faz o esquecimento não ser ocultamento nem aniquilamento, mas perda do relevo ou do contorno do que uma vez, se segregará na massa carnal e porosa do tempo; é desdiferenciação. Diferenciação era o que prometia tornar, enfim, compreensível a reversibilidade do entrar em si e do sar de si, um entrecruzamento sem superposição e identidade que se chama, precisamente, o espírito. Diferenciação e o mesmo passando pelos poros do outro para ser ele mesmo como pura diferença consigo e com o outro, como a palavra, que precisa ser vibração da garganta, movimento da boca e audição do som para nos dar o sentido. E cada vibração, cada movimento e cada som é apenas diferença entre vibrações, movimentos e sons. Mas diferenciação é também parentesco misterioso a fazer com que cada visível seja talhado no tangível e todo ser tátil esteja prometido à visibilidade, de sorte que haja concordância não só entre o vidente e o visível, o tangente e o tangível, mas ainda entre o tangível e o visível.¹⁴⁶

É por isso que Merleau-Ponty diz que vidente e visível mudam de lado, um passa a ser visto e o outro a olhar, como costumam a dizer os pintores, as coisas olham para eles, e Klee bem dizia: *“Dans une forêt, j’ai senti à plusieurs reprises que ce n’était pas moi qui regardais la forêt. J’ai senti, certains jours, que c’étaient les arbres qui me reagardaient, qui me parlaient... Moi j’étais là, écoutant... Je crois que le peintre doit être transpercé par l’univers et non vouloir le transpercer... J’attends d’être intérieurement submergé, enseveli. Je peins peut-être pour surgir.”*¹⁴⁷ É essa diferenciação que faz com que os pintores sintam-se vistos pelas coisas, que o olho apalpe, que uma idéia sensível nos possua, que Claudel fale de um azul tão azul que só o sangue é mais vermelho, que Valéry fale sobre o secreto negrume do leite só atingido pela sua brancura.

¹⁴⁶ CHAUÍ, Marilena. *Experiência do Pensamento*, p.110-111.

¹⁴⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L’Oeil et l’Esprit*, p. 31. “Numa floresta, repetidas vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Em certos dias, senti que eram as árvores que olhavam para mim, que me falavam... Eu lá estava, escutando... Creio que o pintor deve ser transpassado pelo universo, e não querer transpassá-lo... Aguardo ser interiormente submergido (sic), sepultado. Pinto, talvez, para ressurgir.”

Quando nos relacionamos com o mundo, acontece uma Gestalt¹⁴⁸. Trata-se de uma operação de produtividade, de fecundidade, que nos coloca exterior a uma filosofia do sujeito e objeto. Uma teoria associacionista não daria conta da constituição dos objetos. Ela diz que se um amontoado de sensações me dá uma determinada coisa é devido a uma trama de associações entre experiências. A problemática está no sentido junto à experiência perceptiva e não em simples agregados de sensações, como uma soma de elementos independentes, em que um age sobre outro, de fora. Os fenômenos não dependem de fatores exteriores aos elementos sensíveis de nossa experiência. A figura percebida e o fundo em que estamos situados, mostram que o fenômeno liga-se à nossa ação corporal, que é espontânea, e não condicionada a uma função central.

A Gestalt mostra uma estrutura que atua na percepção, recusando-se a remetê-la para algo explicativo pré-constituído ou por coligações metódicas. Renuncia-se a fazer da percepção um mosaico de dados sensoriais, pois não há um princípio exterior agindo sobre ela. O que há é uma intersecção de horizontes externos e internos, em que o objeto se dá desse comércio. Isso nos lembra a relação entre figura e fundo, em que há uma diferença estrutural entre eles. Todo dado, então, está em um contexto relacional, participa de uma estrutura, em que a percepção é referente a um todo que só é apreensível através de certas partes. A coisa não é algo idealizado apreendido pela inteligência, mas uma totalidade aberta, com vários horizontes. Os fenômenos não dependem de fatores externos aos elementos sensíveis de nossa experiência. O

¹⁴⁸ *“La nature même de l’expression: le fait qu’on ne peut y dénombrer ce qui est dit et ce qui est sous-entendu, - pas même y dénombrer les moyens d’expression, ceux qui sont employés et ceux qui ne le sont pas (vocabulaire d’une langue), - montre que l’expression tout entière est présente à chaque acte d’expression, que le langage tout entier double chaque parole comme une Sous-Parole, - ou plutôt que chaque parole n’est que un pli dans la parole, qu’elle est dans sa nature figure sur fond (de silence actif ou Gestalt), qu’elle est, plutôt que proposition au sens de la logique proposition, au sens de Claudel, un Etwas, une Gestalt qui se vide intérieurement de sa chair pour laisser transparaître une structure, une masse travaillée de l’intérieur par une sorte d’ébullition, un creux dans l’Être, un écart par rapport à la non-différence ou à l’in-différence, - lumière venant d’où? Certainement pas des actes du sujet ni de son faire.”* MERLEAU-PONTY, Maurice. *Parole et Gestalt*, Octobre 1959. “A natureza mesma da expressão, o fato que não se pode contar o que está dito e o que está subentendido – nem mesmo contar os meios de expressão, estes que são empregados e aqueles que não são (vocabulário de uma língua) – mostra que a expressão inteiramente é presente à cada ato de expressão, que a linguagem inteira dobra cada palavra como uma Sob-Palavra – ou mais que cada palavra não é que uma dobra na palavra, que ela na sua natureza figura sobre fundo (de silêncio ativo ou Gestalt), que ela é, mais que proposição ao sentido da lógica proposição, ao sentido de Claudel, um Etwas, uma Gestalt que se esvazia internamente de sua carne para deixar transparecer uma estrutura, uma massa trabalhada do interior por uma sorte de ebulição, uma cavidade no ser, um afastamento a propósito da não-diferença ou in-diferença – luminosidade vinda de onde? Certamente não dos atos do sujeito nem de seus afazeres”.

problema não é mais o de uma adequação à coisa em si, mas o da formação de um sentido do objeto, que surge da atividade de estruturação do sujeito, de suas modalidades operativas.

A Gestalt nos faz ver que não há coisas absolutas; não há identidades ou coincidências, e, sim, diferença. Ver algo é se distanciar levemente. Se tenho a visão de um objeto, é porque o percebo, vou de mim a ele e aparece uma figura sobre um fundo. Qualquer visível não é um pedaço de visibilidade, mas surge da relação entre o avesso e o direito, da relação com seu entorno.

Há um horizonte latente que mantém a coisa presa ao mundo e, para ela se destacar, implica a relação corporal com ele. Surge da articulação de visões. Nós também somos uma Gestalt. Temos nossas referências, significações disponíveis que são presença e também ausência. Nosso corpo significa, é carne.

Não é uma essência nem uma idéia, posto que essa seria intemporal e a-espacial. Ela depende do espaço e do tempo, mas não tendo estes como uma sequência de acontecimentos em si. Mas não está em nenhum espaço fixo e sim, em todos eles.

Notamos com isto que o ser não é um objeto, mas se faz na relação, no entrecruzamento, pois nós e o outro não somos separados, só nos entendemos na relação. Não temos objetos, mas relações. Por isto podemos dizer que não somos um ser em si, mas um entrelaçamento de elementos, e o quiasma, sobre o qual Merleau-Ponty vai falar no *Visível e Invisível*, é o momento da troca. O mundo da percepção também não existe como algo em si, mas como experiência, aí podemos ter contato com ele. Mas só temos acesso a ele obliquamente, por meio da criação. Nós reconhecemo-nos nas nossas criações, mas não nos reduzimos a elas, pois há sempre um excesso para ser retomado pelo outro. Mas o expresso não é o que conseguimos tocar, e, sim, o que se exprime na relação com o outro, aí o sentido surge, em comunidade. O expresso é uma relação entre muitos elementos, só desta forma o mundo pode se revelar. Não se trata de encontrar um objeto, pois entre nossa fala e a do outro há uma carne. Não há coisa em si, objetos dados no espaço e no tempo; não há coisa nela mesma, mas, sim,

coisas apalpadas com o olhar, pois somos uma relação e nos construímos com elas também, há vários fios que estão se tramando. As coisas não repousam em si, mas estão em trânsito. Só há um certo objeto a partir do momento em que nos colocamos nele. No entrecruzamento carnal surge o visível, e em cada cor visível, por exemplo, as outras estão presentes, como invisíveis. Temos invisíveis, que, no entrecruzamento, tornam-se visíveis. A carne tem um aspecto visível e outro latente; é um comércio vivo no mundo, então a percepção surge na experiência do fluir de um visível ao outro. É indiretamente que apanhamos o ser.

13. A obra como reversibilidade.

O que vemos só está aí porque nós o acolhemos, porque despertou *um eco* em nós, e isto porque somos feitos do mesmo estofado, como diz Merleau-Ponty. O que vemos, o vemos porque suscitou algo em nós e assim como as coisas também fazem parte de nós (estão incrustados na nossa carne), os desenhos nas cavernas também estão pintados do mesmo modo na rocha. Diz Merleau-Ponty: *“Les animaux peints sur la paroi de Lascaux n’y sont pas comme y est la fente ou la boursouflure du calcaire. Ils ne sont pas davantage ailleurs. Un peu en avant, un peu en arrière, soutenus par sa masse dont ils se servent adroitement, ils rayonnent autour d’elle sans jamais rompre leur insaisissable amarre.”*¹⁴⁹ E diante disto o filósofo percebe a dificuldade de definir exatamente onde está a pintura, porque olhamos um quadro sem fixar o olhar em um só ponto, como fazemos com um objeto. Percorremos com o olhar toda a extensão da obra, e nesse momento vemos mais do que está ali. Por isto um quadro não é simplesmente uma cópia, um decalque da realidade, uma outra coisa. Não é um suporte de sentido, como um meio para o pintor dizer algo que não está lá. E é por isto que o que se pinta está realmente presente, realmente ali. Algumas obras sobrevivem até hoje justamente por não serem apenas imagens; o sorriso de alguém em um quadro permanece ali porque esse próprio alguém está ali no momento em que olhamos a obra, está ali na sua muda significação. Um quadro, por exemplo, não é um mero transmissor de mensagens, uma cópia de algo, mas nos ajuda a descobrir o mundo exterior, oferece ao olhar os vestígios da visão do interior, assim a obra torna visível aquilo que se acredita ser invisível. É como se as coisas entrassem no artista, *“... l’esprit sort par les yeux pour aller se promener dans les choses, puisqu’il ne cesse d’ajuster sur elles sa voyance”*, diz Merleau-Ponty, o visível fica gravado no pintor, *“...la même chose est là-bas au coeur du monde et ici au coeur de la vision”*¹⁵⁰

¹⁴⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L’Oeil et l’Esprit*, p.22-23. “Os animais pintados na parede de Lascaux ali não estão como lá está a fenda ou o empolamento do calcário. Mas também não estão alhures. Um pouco para adiante, um pouco para trás, sustentados por sua massa da qual se servem habilmente, eles irradiam em torno dela sem jamais romperem a sua inapreensível amarra.”

¹⁵⁰ Ibid, p.28. “... o espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas, visto que não cessa de ajustar a elas a sua vidência” “... a mesma coisa está lá no coração do mundo e cá no coração da visão.”

No modelo cartesiano, a imagem do espelho era apenas uma operação do pensamento. O homem não via a si mesmo ao estar diante deste objeto, tomava sua imagem apenas como algo externo, provindo da consciência. Não via sua imagem como uma carne, assim como viam os pintores. No espelho, nos vemos e somos vistos, ocorre como que uma metamorfose. O espelho mostra que somos videntes e visíveis ao mesmo tempo. Merleau-Ponty cita Schilder quando este observa: “...*fumant la pipe devant le miroir, je sens la surface lisse et brûlante du bois non seulement là où sont mes doigts, mais aussi dans ces doigts glorieux, ces doigts seulement visibles qui sont au fond du miroir.*”¹⁵¹ Os cartesianos pensavam que havia uma certa mecânica das coisas. Ao ver sua imagem no espelho, a pessoa a considerava apenas parecida, e isso não tinha nenhuma outra relação que não esta. Seria o pensamento responsável pela ligação. Não podemos ver nosso corpo lá, adiante de nós. Quando nos olhamos no espelho, não somos nós vendo outro objeto. Nosso corpo se recusa a ser visto desta maneira. Ele quer ser visto como sujeito e não lhe sendo imposto um estatuto de objeto. Assim podemos notar que Descartes não interrogava o visível, o construía apenas segundo um modelo que tinha dele, visto apenas de fora. Descartes via o mundo objetivamente, onde se constrói sobre um conjunto de dicotomias; em que ocorre sempre a redução de alguma delas. Considerava que uma imagem não era mais que mera tinta sobre tela e que um desenho não era mais que meros riscos, linhas no plano, em que não possuíam conteúdo algum, apenas estavam lá. Considerava as linhas como somente linhas e as pinceladas como somente tinta sobre a superfície. Considerava as coisas apenas na figura, no primeiro plano, apenas como imagens, ao contrário do que defende Merleau-Ponty, que resgata a dignidade ontológica do sensível. O artista não pára onde Descartes parou, vai além, além do olhar. Toda linha possui uma expressão, profundidade do ser, carregada de sentimento, não é apenas um modo do pensamento, posse intelectual do mundo, porque estamos contaminados por ele. Descartes não vê a importância da cor, e a trata apenas como um ornamento. Só vê na pintura o desenho, como se fosse somente ele que permitisse a extensão das coisas, de onde se segue que o artista só poderia pintar coisas existentes. Falava do quadro como uma coisa plana, “... *qui nous donne artificieusement ce que nous verrions en présence de choses diversemment relevées parce*

¹⁵¹ Ibid, p.32. “... fumando cachimbo diante do espelho, sinto a superfície lisa e ardente da madeira não somente lá onde estão meus dedos, mas também nesses dedos gloriosos, nesses dedos apenas visíveis que estão no fundo do espelho.”

qu'il nous donne selon la hauteur et la largeur des signes diacritiques suffisants de la dimension qui lui manque. La profondeur est une troisième dimension dérivée des deux autres."¹⁵² Mas Merleau-Ponty mostra que não vemos a profundidade, pois as coisas não estão umas por trás das outras. Se acreditamos ver os objetos sobrepostos, é porque eles não se escondem completamente. A sobreposição mostra apenas uma solidariedade entre elas, mas não significa que as coisas estejam realmente desse modo, pois uma pessoa em outro ponto diferente do nosso as veria de outra maneira. Isso acontece porque elas estão fora umas das outras, o que nos faz ver profundidade em uma obra que deveras não a tem. O espaço não tem esconderijos, de cada lugar diferente em que nos posicionamos podemos ver o que a coisa é. O espaço não possui três dimensões, e os pintores sabem que as técnicas de perspectiva não são totalmente eficazes, porque não há uma lei fundamental. As coisas estão em seu lugar e tendem a se "eclipsar", não há planos definidos. A cada visão temos um espetáculo diferente. A profundidade é a reversibilidade das dimensões, e Cézanne sabe disso, de modo que quando a procura, está atrás da "deflagração do Ser". E sabe também que a linha externa não é o que faz com que algo tenha contorno, mas isto é apenas uma consequência do espaço e do conteúdo, que são buscados juntos. O problema do pintor não é criar obras que se pareçam com a visão empírica, pois seu olhar não é sobre um exterior representado, não está diante de um espetáculo, mas participa do mundo. Descartes não podia ver o quadro como algo da existência, mas apenas como uma representação de algo, vendo-o de fora, como se não fizesse parte do mundo. E com uma obra de arte devemos ter a mesma atitude que com o mundo, ou seja, ter experiência dela, vivenciá-la. Merleau-Ponty diz: "*Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé.*"¹⁵³

A obra rebenta a *pele das coisas*, para mostrar como "as coisas se fazem coisas e o mundo se faz mundo". O artista não olha o mundo como se lhe fosse exterior; o mundo não está diante de nós representado, a ponto de Henri Michaux falar das cores de Klee¹⁵⁴, como parecendo bolores nascidos lentamente da tela. E Merleau-Ponty entendeu muito bem isso quando diz que "*L'art n'est pas construction, artifice, rapport industriel à*

¹⁵² Ibid, p.44-45. "... que nos proporciona artificialmente aquilo que veríamos em presença de coisas diversamente salientadas, porque ele nos dá segundo a altura e a largura sinais diacríticos suficientes da dimensão que lhe falta. A profundidade é uma terceira dimensão derivada das outras duas."

¹⁵³ Ibid, p.59. "Eu não o vejo segundo o seu invólucro exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele."

¹⁵⁴ Ibid, p.69-70.

*un espace et à un monde du dehors*¹⁵⁵ Uma obra não é uma coisa simplesmente, também não é idéia ou representação, não é algo empírico. A representação é como uma sedimentação do sentido, que endurece a obra. Merleau-Ponty declara que seu sentido:

... carrega dimensões passadas e vindouras, significações que não estão atualmente dadas e de cuja ausência depende o prestígio absoluto de sua presença. O documento é esse sentido vertical presente no texto como investimento passado e atual de uma cultura e apelo de textos futuros articulando-se com os precedentes e com os seguintes de modo indireto e alusivo.¹⁵⁶

Na pintura, é como se os objetos se formassem por si mesmos, ela não imita o visível, como diz Klee, *“rend visible”*¹⁵⁷. Os artistas buscam o mais secreto, comunicam-se através das obras. É uma ciência silenciosa que acontece por meio do olho, como se fosse uma *janela da alma*, sendo ela o encontro de todos os aspectos do Ser, que manifesta seu sentido. A arte não busca o exterior, mas o segredo do mundo, portanto, ela é carnal. E Merleau-Ponty sabe que os pintores sempre souberam disto, de haver uma linguagem que se comunica pelas obras, essa linguagem do silêncio, muda, mas que existe no visível. Quando observamos uma obra, inevitavelmente algo acontece conosco, já não somos mais os mesmos, pois o que vemos também nos olha e nos sentimos tocado por ela. Diz o filósofo: *“Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j’y suis englobé”*¹⁵⁸. O olhar do artista apenas pergunta às coisas pelo segredo do mundo, por sua maneira de se arranjam para então formar isso que chamamos de nossa casa. E o artista interroga o mundo com a visão, essa visão que se faz em nós, que visa uma *“... genése secrète et fiévreuse des choses dans notre corps.”*¹⁵⁹ Merleau-Ponty conta que Berenson falava da pintura italiana como uma “evocação dos valores táteis”. Mas a pintura não é a evocação de algo, o que ocorre é algo diferente, ela dá algo mais ao

¹⁵⁵ Ibid, p.70. “A arte não é construção, artifício, relação industriosa a um espaço e a um mundo de fora.”

¹⁵⁶ CHAUI, Marilena. *Experiência do Pensamento*, p.34.

¹⁵⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L’Oeil et l’Esprit*, p.74. “torna-se visível”

¹⁵⁸ Ibid, p.59. “Eu não vejo segundo o seu invólucro exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele.”

¹⁵⁹ Ibid, p.30. “... gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo.”

espectador, fornece-lhe uma visão do mundo até então por ele desconhecida, dá a ver mais que o visível.

... elle donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible, (...) ouvre sur une texture de l'Être dont les messages sensoriels discrets ne sont que les ponctuations ou les césures, et que l'oeil habite, comme l'homme sa maison.¹⁶⁰

Há um sistema de equivalências também entre linhas, luzes, cores, e a pintura moderna busca a multiplicidade desses sistemas, visa, assim, “quebrar sua aderência ao envoltório das coisas”. O pintor moderno não acha que deva escolher entre linha, cor ou mesmo imaginação. Claro que isto muitas vezes faz com que os artistas criem novos meios para se expressar, novos materiais e suportes. Os artistas sabem que não existem linhas visíveis em si, o contorno de um objeto não está aqui ou ali, não o circunscreve, mas eles mesmos se formam e “descem ao visível”. Merleau-Ponty ainda diz:

Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers d'eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures de soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir: plus loin que tout lieu identique. L'eau elle-même, la puissance aqueuse, l'élément sirupeux et miroitant, je ne peux pas dire qu'elle soit dans l'espace : elle n'est ailleurs, mais elle n'est pas dans la piscine. Elle l'habite, elle s'y matérialise, elle n'y est pas contenue, et si je lève les yeux vers l'écran des cyprès où joue le réseau des reflets, je ne puis constater que l'eau le visite aussi, ou du moins y envoie son essence active et vivante. C'est cette animation interne, ce

¹⁶⁰ Ibid, p.27. “... dá existência visível àquilo que a visão profana acredita invisível, (...) abre para uma textura do ser cujas mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, e que o olho habita como o homem habita sua casa.”

rayonnement du visible que le peintre cherche sous les noms de profondeur, d'espace, de couleur.¹⁶¹

Mas isso não quer dizer que negava totalmente a linha como os Impressionistas, queria apenas libertá-la como fizeram Klee e Matisse, pois a cor deve ser cor e não preencher um lugar circunscrito, e a linha deve ter o valor de linha, também não é imitação de algo, como na geometria clássica, ela é latente. As mulheres de Matisse, conta Merleau-Ponty, não eram vistas como mulheres, mas tornavam-se assim, e foi o pintor que ensinou a ver a linha, não de modo físico-óptico, “... *mais comme des nervures, comme les axes d'un système d'activité et de passivité charnelles. Figurative ou non, la ligne en tout cas n'est plus imitation des choses ni chose. (...) La ligne n'est plus, comme en géométrie classique, l'apparition d'un être sur le vide au fond ; elle est, comme dans les géométries modernes, restriction, ségrégation, modulation d'une spacialité préalable. Comme elle a créé la ligne latente, la peinture s'est donné un mouvement sans déplacement, par vibration ou rayonnement. Il le faut bien, puisque comme on dit, la peinture est un art de l'espace, qu'elle se fait sur la toile ou le papier, et n'a pas la ressource de fabriquer des mobiles.*”¹⁶² Notamos então que não há problemas separados, todos são partes do mesmo Ser. Os caminhos não são opostos e um mesmo problema pode aparecer nas obras de dois artistas diferentes, embora de modos diversos. Há fragmentos de um artista visto em outra obra porque estão todos ligados. “*Il n'est jamais exclu que le peintre reprenne l'un des emblèmes qu'il avait écartés, bien entendu en le faisant parler autrement (...) Au moment où il vient d'acquérir un certain savoir-faire, il s'aperçoit qu'il a ouvert un autre champ ou tout ce qu'il a pu exprimer*

¹⁶¹ Ibid, p.70-71. “Quando eu vejo, através da espessura da água, o ladrilhado no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos; vejo-o justamente através deles, por eles. se não houvera essas distorções, essas zebruras de sol; se eu visse sem esta carne e geometria do ladrilhado, então é que cessaria de o ver como ele é, onde ele está, a saber mais longe do que qualquer lugar idêntico. A própria água, o poder aquoso, o elemento xaroposo e cintilante, não posso dizer que esteja no espaço: ela não está noutro lugar, mas também não está na piscina. Habita-a, nela se materializa, nela não está contido, e, se ergo os olhos para a tela dos ciprestes onde brinca a rede dos reflexos, não posso contestar que a água a visita também, ou pelo menos a ela envia a sua essência ativa e viva. Esta animação interna, essa irradiação do visível é que o pintor procura sob os nomes de profundidade, de espaço e de cor.”

¹⁶² Ibid, p.76-77. “... mas como nervuras, como os eixos de um sistema de atividade e passividade carnis. Figurativa ou não, a linha, em todo caso, não é mais imitação das coisas nem coisa. (...) A linha não é mais, como na geometria clássica, o aparecimento de um ser sobre o vazio do fundo; é, como nas geometrias modernas, restrição, segregação, modulação de uma espacialidade prévia. Assim como criou a linha latente, a pintura deu-se a si mesma um movimento sem deslocamento, por vibração ou irradiação. Isto com efeito é preciso, visto, como se diz, ser a pintura uma arte do espaço, e realizar-se na tela ou no papel, e não ter o recurso de fabricar móveis.”

auparavant est à redire autrement. De sorte que ce qu'il a trouvé, il ne l'a pas encore, c'est encore à chercher, la trouvaille est ce qui appelle d'autres recherches. L'idée d'une peinture universelle, d'une totalisation de la peinture, d'une peinture toute réalisée est dépourvue de sens. Durerait-il des millions d'années encore, le monde, pour les peintres, s'il en reste, sera encore à peindre, il finira sans avoir été achevé. (...) Cette historicité sourde qui avance dans le labyrinthe par détours, transgression, empiètement et poussées soudaines, ne signifie pas que le peintre ne sait pas ce qu'il veut, mais que ce qu'il veut est en deçà des buts et des moyens, et commande de haut toute notre activité utile."¹⁶³

¹⁶³ Ibid, p.88-90. "Nunca fica excluído que o pintor retome um de seus emblemas que ele havia afastado, bem entendido, fazendo-o falar de modo diverso. (...) No momento em que acaba de adquirir um certo savoir-faire, percebe que abriu outro campo, em que tudo o que pode exprimir antes tem de ser repetido de modo diferente. De sorte que aquilo que encontrou, ele ainda não o tem, deve ainda ser procurado, sendo o achado aquilo que leva a outras pesquisas. A idéia de uma pintura universal, de uma totalização da pintura, de uma pintura inteiramente realizada, é destituída de sentido. Mesmo que durasse milhões de anos ainda, para os pintores o mundo, se permanecer mundo, ainda estará por pintar, findará sem ter sido acabado. (...) Esta historicidade surda que avança, no labirinto, por desvios, transgressão, usurpação e pressões súbitas, não significa que o pintor não saiba o que quer, mas sim que o que ele quer está aquém (sic) das metas e dos meios, e comanda do alto toda a nossa atividade útil."

14. A filosofia como obra.

Para Merleau-Ponty, a filosofia é a experiência do pensamento, na qual procura descrever e retomar a origem, instaurar na própria linguagem o nascimento de uma significação. É a retomada da experiência, da noção de experiência, pois segundo ele, é nela que as significações nascem. E esta retomada está implementada como uma transformação da linguagem filosófica a partir da linguagem da arte. Vemos isto em duas notas de trabalho de Merleau-Ponty, a primeira sobre Filosofia e Literatura, sem data, de junho de 1959, e a segunda de novembro de 1960:

La philosophie, précisément comme « Être parlant en nous », expression de l'expérience muette par soi, est création. Création qui est en même temps, réintégration de l'Être: car elle n'est pas création au sens de l'un des Gebilde quelconques que l'histoire fabrique : elle se sait Gebilde et veut se dépasser comme pur Gebilde, retrouver son origine. Elle est donc création dans un sens radical: création qui en même temps est adéquation, la seule manière d'obtenir une adéquation.

Ceci approfondit considérablement les vues de Souriau sur la philosophie comme art suprême : car l'art et la philosophie ensemble sont justement, non pas fabrications arbitraires dans l'univers du « spirituel » (de la « culture », mais contact avec l'Être justement en tant que créations. L'Être est ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience.

Faire analyse de la littérature dans ce sens : comme inscription de l'Être.¹⁶⁴

¹⁶⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'Invisible: suivi de notes de travail*, p.250-251. A filosofia, precisamente, como “Ser falando em nós”, expressão da experiência muda de si, é criação. Criação que é, ao mesmo tempo, reintegração do ser: pois não é criação no sentido de qualquer um dos *Gebilde* que a história fabrica: sabe-se *Gebilde* e quer-se ultrapassar enquanto pura *Gebilde*, reencontrar a sua origem. É, portanto, criação em sentido radical: criação que ao mesmo tempo que é adequação se constitui na única maneira de obter uma adequação.

Isto aprofunda consideravelmente os pontos de vista de Souriau acerca da filosofia como arte suprema: porque a arte e a filosofia *em conjunto*, são justamente não-fabricações arbitrárias no universo do *espiritual*

... l'idée du *chiasme*, c'est-à-dire : tout rapport à l'être est *simultanément* prendre et être pris, la prise est prise, elle est inscrite et inscrite au même être qu'elle prend.

A partir de là, élaborer une idée de la philosophie: elle ne peut être prise totale et active, possession intellectuelle, puisque ce qu'il y a à saisir est une dépossession – Elle n'est pas *au-dessus* de la vie, en surplomb. Elle est au-dessous. Elle est l'épreuve simultanée du prenant et du pris dans tous les ordres. *Ce qu'elle* dit, ses *significations*, ne sont pas de l'invisible absolu : elle fait voir par des mots. Comme toute la littérature. Elle ne s'installe pas dans l'envers du visible: elle est des deux côtés.

Pas de différence *absolue*, donc, entre la philosophie ou le transcendantal et l'empirique (il vaut mieux dire: l'ontologique et l'ontique) – Pas de parole philosophique absolument pure. Pas de politique purement philosophique, par exemple, pas de rigorisme philosophique, quand il s'agit d'un Manifeste.

Cependant la philosophie n'est pas immédiatement la non-philosophie – Elle rejette de la non-philosophie ce qui y est positivisme, non philosophie militante – ce qui réduirait l'histoire au visible, la priverait précisément de sa profondeur sous prétexte d'y adhérer mieux : l'irrationalisme, la *Lebensphilosophie*, fascisme et communisme, qui ont bien sens philosophique, mais caché à eux-mêmes.¹⁶⁵

(da "cultura"), mas contato com o Ser na medida em que são criações. O ser é *aquilo que exige de nós criação* para que dela tenhamos experiência.

Fazer a análise da literatura neste sentido: como inscrição do Ser.

¹⁶⁵ Ibid, p.319-320. "...a idéia do *quiasma*, isto é: toda relação com o ser é *simultaneamente* tomar e ser tomado, a tomada é tomada, está inscrita e inscrita no mesmo ser que ela toma."

Elaborar, a partir daí, uma idéia da filosofia: ela não pode ser conquista total e ativa, posse intelectual, pois aquilo que existe para ser possuído é um desapossamento – Não está *acima* da vida, fora de rumo. Mas embaixo. É o experimentar simultâneo do ser que toma e do tomado em todas as ordens. *Aquilo que ela* diz, suas *significações* não são um invisível absoluto: ela mostra por meio de palavras. Como a literatura. Não se instala no avesso do visível: está de ambos os lados.

Portanto, não há nenhuma diferença *absoluta*, entre a filosofia e o transcendental e o empírico (vale mais dizer: o ontológico e o ôntico) – Não existe fala filosófica absolutamente pura. Nem política puramente filosófica, por exemplo, nem rigorismo filosófico quando se trata de um Manifesto.

O movimento que anima a filosofia está sempre a desfazer as amarras da tradição, mas ela não traz respostas definitivas, não está atrás de uma verdade universal embora interroge o visível. A filosofia de Merleau-Ponty interroga a experiência, o sensível e o inteligível, e se importa com aquilo que faz o invisível sustentar o visível. Portanto ela é interrogação, porque o filósofo também é um homem com suas experiências, inserido em um contexto social. Por isto, deixará de fazer filosofia quem não mais interpelar o mundo e os que vivem nele. É trabalho, começo e recomeço, e não resultado terminado ou representação acabada. Podemos dizer que a filosofia caminha, e devemos seguir o caminho do autor, aprendendo a respirar com ele, devemos habitar sua obra, assim como Hélio Oiticica o faz. Em seu *Delírio Ambulatório*, ele perambulava pelas ruas do Rio de Janeiro e levava consigo pedaços da cidade (asfalto, calçada, pedrinhas) e construía jardins no banheiro de sua casa. Sua casa era uma obra e ele vivia dentro dela. Os filósofos não produzem doutrinas, algo se cristaliza quando nos distanciamos do que nos instiga. Portanto, a filosofia acontece na relação viva entre o filósofo e o mundo. Não deve ser posse intelectual das coisas, pois a reflexão de alguém não é uma apropriação do pensamento de outro, mas o modo como esse pensamento suscita o desse alguém. Não deve ser representação, pois esta petrifica a obra. O mesmo que acontece com as obras no museu, podemos ver com obras literárias na biblioteca, em que não mais interrogam a si. Portanto Merleau-Ponty quer uma filosofia que rompa com as tradições, que interpele os outros de uma nova maneira, sem roubar-lhes a alma. A filosofia deve *“... manter a distância deslizando para o interior de uma obra a fim de aprender a pensar nela e com ela, aprendendo seu jeito de falar.”*¹⁶⁶

O filósofo exprime o que os outros também enfrentam e isto ele faz por meio da linguagem, e essa linguagem, ele não a possui, somente faz alusão às significações, pois ela não é um substituto verbal para o mundo, mas apenas o testemunho dele e de si mesma. A filosofia também escuta o silêncio que se transfigura em linguagem; também escuta o ser bruto e age contrariamente ao sobrevôo, por isso não se afasta do pintor. A obra filosófica e a obra de arte geram sua própria posterioridade, pois a filosofia não é

Contudo, a filosofia não é imediatamente a não-filosofia não filosofia militante – o que reduziria a história do visível, privá-la-ia precisamente da sua profundidade, sob o pretexto de melhor aderir a ela: o irracionalismo, a *Lebensphilosophie*, fascismo e comunismo, que certamente possuem sentido filosófico mas oculto deles próprios.”

¹⁶⁶ CHAUÍ, Marilena. *Experiência do Pensamento*, p.23.

tese, mas relação, experiência e, portanto, percebida como inacabamento. Enquanto criação, filosofia e arte entram em contato com o ser. São criadoras porque possuem a intenção de exprimir algo que não tem modelo exterior, podendo assim chegar ao ser das coisas. *“Por que criação? Porque entre a realidade dada como um fato, instituída, e a essência secreta que a sustenta por dentro há o momento instituinte no qual o ser vem a ser: para que o ser do visível venha à visibilidade, solicita o trabalho do pintor; para que o ser da linguagem venha à expressão, (sic) pede o trabalho do escritor; para que o ser do pensamento venha à inteligibilidade, exige o trabalho do filósofo.”*¹⁶⁷

Linguagem é experiência, e se podemos falar do mundo sem encobri-lo, é porque quando falamos estamos recriando o mundo, desde, claro, que não seja uma fala vazia. Desta forma, acontece a experiência, na qual o sentido nasce. Merleau-Ponty quer restituir o mundo da percepção, o mundo não-pensado, e essa restituição é linguística, que é a filosofia; é pensamento. Mas linguagem e pensamento não são sobrepostos, ao falar do mundo, nem sempre falamos já com pensamento prontos, pois a linguagem é uma experiência na qual os sentidos são produzidos. A filosofia, então, é uma fala criativa. No âmbito da fala, podemos produzir um sentido, e esse deve ser o papel do filósofo.

Não podemos recorrer a um pensamento pronto para falar de uma experiência nossa. Se quisermos retomar o mundo da percepção, não podemos explicar o mundo, mas construir uma fala original. O poeta, por exemplo, modifica e torna singular o que é de acordo comum, e assim consegue dizer o que quer. O artista é um ser social que busca exprimir seu modo de estar no mundo, reflete sobre a sociedade, critica a realidade, a transforma para que tenhamos um verdadeiro acesso a ela.

Ler um filósofo não é se apossar do seu trabalho intelectualmente, mas relacionar-se com ele, pois a obra pede por isto, é inacabada, aberta e latente. A filosofia, assim como a pintura, tem um motivo, e não um conceito. E é esse motivo que orienta o trabalho em uma configuração de sentido, como uma inquietação, o que motiva a obra. Esta não é coisa representada, não é um dado empírico, mas uma “maneira ativa de ser”, e dentro

¹⁶⁷ Ibid, p.151-152.

dela surge sua posteridade. A obra retoma uma tradição, as obras anteriores, mas, ao fazê-lo, instaura também uma tradição, funda um campo de trabalho, resgata o passado e cria um porvir. Utiliza-se de meios já instituídos no mundo da cultura para instituir uma nova coerência. Esses meios serão retomados em uma nova expressão, porque ela é uma totalidade simultânea e aberta. A história das obras artísticas e filosóficas não é uma história empírica de acontecimentos ou acumulação, mas de adventos, de onde se segue que o museu e a biblioteca às vezes não são os melhores lugares para colocar uma obra, pois criam a impressão de um acabamento para ser contemplado, substituem a história por uma outra, apenas para celebrar, uma história oficial que é a perda da memória.

A história não é sucessão empírica, em tal caso, seria apenas uma série de acontecimentos, que se esgota quando acontece. Já o advento é o excesso da obra sobre as intenções significativas do artista, o que sem ele não poderia existir, e o que deixam para ser retomado, como um excesso. É o que clama por uma posteridade; é uma promessa de algo. O artista e o filósofo têm uma história de adventos, em que cada obra exprime uma existência inteira. Essa retomada não deixa que as obras caiam em esquecimento. As obras são retomadas para recriar, pois o trabalho é infinito, e não como algo acabado para ser somente contemplado, como uma historicidade do esquecimento. Mas a obra é a memória, que contém um excesso que está aberto, o que pode ser retomado.

A filosofia é experiência, o discurso filosófico é uma produção de pensamentos. Se a filosofia deixar de ser explicação para então ser descrição, ela poderá ter a percepção, mas para descrever precisamos construir, pois há sempre algo particular. Descrever é sempre criar, para então, depois, explicar. E Merleau-Ponty se distancia da filosofia elaborada, de modo que podemos falar do gosto e do cheiro da linguagem. Posso dizer que o filósofo fala em mim. A verdadeira filosofia, assim como a autêntica arte, consiste em aprender a ver o mundo, apreender o sentido em seu estado nascente.

Considerações Finais

O que seria então, uma obra de arte aos olhos de Merleau-Ponty? A obra não é uma definição, mas um “território”, assim como a percepção, desde onde as definições são possíveis. E agora faz sentido que Merleau-Ponty não tenha escrito uma estética. Era preciso, primeiro, descrever a experiência com a arte.

Quant à l’histoire des oeuvres, en tout cas, si elles sont grandes, le sens qu’on leur donne après coup est issu d’elles. C’est l’oeuvre elle-même qui a ouvert le champ d’où elle apparaît dans un autre jour, c’est elle qui se métamorphose et devient la suite, les réinterprétations interminables dont elle est légitimement susceptible ne la changent qu’en elle-même, et si l’historicien retrouve sous le contenu manifeste le surplus et l’épaisseur du sens, la texture qui lui préparait un long avenir, cette manière active d’être, cette possibilité qu’il dévoile dans l’oeuvre, ce monogramme qu’il y trouve fondent une méditation philosophique.¹⁶⁸

E o que essa expressão, essa com a arte revelou a Merleau-Ponty? Primeiro que a obra não é um trabalho acabado, pronto, feito para ir diretamente para os museus. Se fosse assim, não haveria lugar para a percepção, para a experiência de construção de uma imagem, que é justamente o que as obras de Cézanne evocam. Há em seus quadros um sentimento de natureza, e o filósofo parte das obras do mestre de Aix para refletir sobre a importância da experiência, da qual se desprende a noção de obra de arte como tentativa e experimentação. Ao pintar um quadro a partir do que percebe no mundo, o pintor gera uma experiência e não um objeto. Não se trata de uma cópia do real mas da busca do Ser, dessa relação primordial que se tem com o ambiente. Cézanne buscou

¹⁶⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L’Oeil et l’Esprit*, p.62-63. “Quanto à história das obras, em todo caso, se forem grandes, o sentido que se lhes dá de imediato saiu delas. Foi a própria obra que abriu o campo de onde ela aparece numa outra luz, é ela que se metamorfoseia e se torna a sequência; as reinterpretações intermináveis de que ela é legitimamente suscetível não a transformam senão nela mesma; e, se o historiador reencontra por sob o conteúdo manifesto o excesso e a espessura de sentido, a textura que lhe preparava um longo futuro, esta maneira ativa de ser, esta possibilidade que ele descobre na obra, esse monograma que nela encontra, fundamentam uma meditação filosófica.”

esse mundo vivido, que antes deve ser apreendido intelectualmente e vivenciado como algo indeterminado. E é por conta dessa indeterminação que, ao fazer sua obra, Cézanne chamou o outro para ver o que ele mesmo via. Cézanne queria que o participante também tivesse um olhar do mundo a partir daquela obra, para que então ocorresse o diálogo entre os dois sujeitos com o mundo. Claro que a técnica é importante. Ela ajuda o artista no seu afazer. Para tanto, o artista escolherá o melhor método para se expressar, a maneira que melhor lhe convier para mostrar suas indagações. Neste contexto, pensamento e percepção ocorrem juntos, pois somente deste modo o pintor poderá ser expressivo, e não imitar a natureza. Desta maneira ele poderá buscar o mundo em estado nascente, e é na obra que esta nova realidade dá-se a ver.

O artista busca o mundo e o recria, reage frente a ele, estabelecendo assim, uma relação original a cada momento. E é deste modo que o outro deve retomar a obra de arte, como recriação, porque ela é expressão vivida e não imitação de algo, se assim fosse seria um objeto indiferente, que nada acrescentaria ao mundo e aos outros.

Apesar de ter compreendido que a obra é uma relação de expressividade que surge a partir da vivência que o pintor tem do mundo, Cézanne tinha muitas dúvidas a respeito de seus quadros. Para ele, é a natureza que nos ensina a fazer obras significativas, mas isso não quer dizer que ela se tornou expressiva, quem vai dizer tal coisa ao pintor é justamente o outro, por isto é preciso ouvi-lo, e é aqui que Merleau-Ponty vê na obra de arte uma intersubjetividade. Cézanne nunca estava satisfeito, sempre duvidava de que sua obra fosse realmente boa, mas isso não mostra o fracasso de seu incansável esforço, mas, ao contrário, é justamente essa dúvida que mostra seu êxito. Porque a obra não é algo pronto e cristalizado, mas experiência, e, sendo experiência, o pintor sempre está em seu processo, sempre recomeça, experimenta e, ao agir dessa forma, permite a intervenção do outro. Ao ter essa dúvida que o persegue por toda a vida, Cézanne convidava o outro para que retomasse sua obra, e dela participasse. Assim, o artista solicitava um participante para seu trabalho, não o tomando como uma obra ideal, modelo de verdade. Por precisar da aprovação do outro, o pintor dialogava com outro sujeito, e deste modo, pôde descobrir aspectos de seu trabalho que eram secretos para ele mesmo. E é deste modo que o processo continua, que a vida do artista vinga,

possibilitando a criação de outros trabalhos a partir daquele último. Merleau-Ponty configura a obra como aquilo que nasce na ambiguidade da percepção e se comunica como apelo de continuidade. É assim que a obra torna-se universal.

E esse movimento nunca termina, porque se dá com o outro. Se terminasse, acabaria a vida do ser humano que vive dessas trocas com o mundo e com os sujeitos que nele vivem. É no outro que o pintor e sua obra tornam-se significativas, no momento que ambos se fazem em outra pessoa. Estas então, tem uma grande contribuição a dar para não deixar que o processo se acabe no momento em que é também artista.

O sentido está nessa eterna movimentação e não no corpo propriamente dito. A significação é construída em comunidade, a exploração da forma é um exercício, é experiência plástica. Claro que o corpo é importante e o artista o empresta para que um sentido possa se expressar, estar na obra como um excesso, de maneira latente. E cabe a todos os participantes fazer a gênese da construção do sentido. Para algo ter sentido deve estar em um contexto, e é no contexto da obra que esse algo vai adquirir significados. Mas não devemos simplesmente retomar, temos que recriar, aí será um sentido existencial. É algo que vivemos, e não a unidade de alguém. Mas como pode ser sua obra universal? Se sua obra é universal é pelo que não se realizou, pelo seu inacabamento, pela possibilidade da retomada pelo outro, por isso faz sentido a dúvida que Cézanne sentia e a que persegue inúmeros artistas. É o que pode ser universalidade, o que há de mais universal é essa contingência. Por estar sempre retomando é que cria uma comunidade. O que nos torna comum é a contingência. Não há uma interioridade, não vamos jamais nos coincidir, mas a unidade está sempre por se reconstruir. Não entendemos o sentido de algo se não o retomarmos com nosso corpo. A universalidade da obra é uma experiência intercorporal, é o que exprime um silêncio como excesso de um corpo, é uma matriz de intersubjetividade. A partir desse momento entendemos a noção de universalidade de que Merleau-Ponty tanto fala.

O espectador é solicitado para então construir a obra. Isso implica em dizer que nos conhecemos a partir do que o outro nos dá e ele, que também é um sujeito, também se conhece apenas quando entra em contato conosco. Somos todos uma só carne, e nos

diferenciamos levemente. Diferenciamo-nos para poder haver essas trocas, pois um se dá ao outro. Somos todos uma grande obra viva, um grande organismo mutável.

É nessa interrelação eterna que o artista vive seu processo e constrói sua obra. Por isto vemos seu estilo e não um modelo que exista exteriormente ao pintor. O trabalho aparece por sua maneira de habitar o ambiente. Ele está sempre se fazendo, preocupa-se apenas em trabalhar, em produzir, em fazer sua obra, pois é a maneira como ele se comunica no mundo. O estilo está em todas as ações do artista, na sua expressão corporal, ele mesmo é uma matriz de expressividade. A obra reflete o própria maneira de ser do artista, o que não quer dizer que ela seja fechada, mas ao contrário, é aberta, ambígua e inacabada, pois possui um excesso, o que está lá de modo indireto, o que ainda não foi dito, possibilitando seu porvir. É desse modo que ela se torna viva, devido a essas significações que não estão claramente dadas, que estão lá de modo alusivo e indireto.

Portanto, notamos que Merleau-Ponty introduziu um conceito de obra de arte como sendo ela uma sorte de expressividade. Mas quem atesta sua expressividade, não é o próprio artista, mas o outro. Se a obra suscitar algo no outro, terá cumprido seu papel, que é interminável, e é aqui que vemos todo o ser da obra de arte. A obra é expressão da experiência, e tal expressão não é diferente de uma retomada da experiência em um outro domínio, de onde se segue que, por exprimir um apelo ao outro, a obra desencadeia uma criação. Assim, a obra é uma expressão criativa. E o que se cria, entretanto, não é diferente de uma ocasião para o outro.

A obra é tentativa de interrogação, tem o compromisso com o mundo, este que nutriu o pintor. Ela não se esgota, mas inaugura uma tradição. Por isto, o sentido também não é eterno, mas é promessa de algo que precisa da sucessão, pois é corporal. Quando fica sujeito a apenas uma contemplação, o sentido sedimenta-se, fica como que eterno e isto solidifica a obra, impossibilitando seu desenvolvimento, sua retomada, tornando-a como que representação. Mas nela há um sistema de equivalências, há um invisível que sustenta o visível. A obra não é feita para ser apenas contemplada, mas é um sentido oblíquo, e aí está sua universalidade. Ao estarmos diante dela, não podemos vê-la

espetacularmente, como se estivéssemos de fora, como se a obra nos fosse exterior, precisamos vivenciá-la, estabelecer uma relação com ela. Isto porque há uma reversibilidade, e não uma contemplação. Devemos habitar a obra, assim como fazemos com o mundo, pois ela também é um campo expressivo.

Olhamos a obra, e no mesmo instante, é ela que nos observa. O pintor e o mundo mutuum-se, a obra e o espectador também. Somos videntes e visíveis ao mesmo tempo; quem olha, também é visto, há um certo entrelaçamento. Um se adere ao outro, são intercambiáveis, é um sistema ligado. Um invade o outro, assim como a obra toma conta de nós. Por isto, ela não é simplesmente uma cópia da realidade ou mero transmissor de mensagens, mas mostra a todos o mundo de que participam, torna visível o que antes era invisível. A própria filosofia é, para Merleau-Ponty, experiência e interrogação, e, portanto, criação. Ela também busca retomar a origem e proporcionar o nascimento de novas significações, e tal coisa só é possível por meio da experiência. A filosofia tratada como experiência por Merleau-Ponty não é posse intelectual das coisas, mas é um experimentar delas e o que quer dizer se mostra por meio das palavras. A filosofia está entre as coisas e interroga o visível, mas não está em busca de uma lei. É apenas interrogação enquanto interpela o mundo. A filosofia não deve ser uma doutrina, não deve estar cristalizada, mas deve sempre estar perto das coisas e sempre as interrogando, se fazendo na relação com o mundo. Portanto, a filosofia deve interpelar o outro e a linguagem que o filósofo utiliza é apenas um testemunho desse mundo. Ela também busca o ser, também escuta o silêncio, e o faz por meio da experiência, o que pode gerar sua posteridade, seu inacabamento. E a filosofia de Merleau-Ponty possui esse aspecto, pois dá possibilidade para que o leitor a retome. Merleau-Ponty quer retomar o mundo da percepção, e o faz de forma linguística, por meio da filosofia, que é experiência. Sendo experiência é um ato de criação, na qual é produzido um novo sentido. Por isso Merleau-Ponty não explica o mundo, somente fala de sua experiência com ele, pois assim pode construir uma fala original.

A filosofia de Merleau-Ponty é interrogativa, interroga constantemente a si mesma, o que faz com que a obra seja interminável e produza inquietações. O pensamento do filósofo vai se criando à medida que ele escreve, que mostra a intenção de significar sem

modelo exterior e previamente definido, como acontece com a obra de arte, em que o artista faz a obra e o sentido aparece no processo. Merleau-Ponty resgata as palavras e cria um novo sentido; as resgata para instituir uma nova linguagem, fazendo nascer uma nova significação. Produz um texto e não esconde o caráter de obra de sua escrita. Ele pensa em voz alta como um corpo que se expressa. Percorrer seus escritos é ter a experiência de um novo sentido, como se passa com uma obra de arte. Retoma os temas de obras passadas e recomeça muitas vezes, volta às mesmas questões.

Tomamos apenas um aspecto do trabalho de Merleau-Ponty, e tentamos não transformá-lo em tese, pois fechar um discurso sobre ele seria matá-lo. O que tentamos fazer foi conversar com o filósofo, pensar com ele, pois ainda está vivo. Compreendemos a filosofia de Merleau-Ponty se nos deixarmos envolver por ela, se entrarmos e permitirmos que ela nos conduza por seus caminhos. Devemos seguir o movimento que a constituiu. E, então, logo vemo-nos envolvidos no interior de uma obra, desde onde podemos nos arriscar a dizer o que seria uma obra de arte.

A arte contemporânea está em relação com diversas linguagens ao revelar uma multiplicidade de conexões em que não há mais categorias fixas, mas tal mobilidade que não nos permite mais categorizar e amortizar, nem colocá-las inertes como que em gavetas fechadas, pois não há territórios definidos. O que existe é um processo de expansão, na qual não há mais isolamento, do qual resulta o desaparecimento dos conceitos de pintura, escultura ou desenho, agindo independentes entre si. São indissociáveis, tendo o corpo como princípio do processo relacional ou intersubjetivo, ou melhor, o diálogo afetivo em que se envolvem os integrantes. Para tanto, nosso corpo não pode ser idealizado, ele é em potência e está sempre em mobilidade e em construção. Ele se prolonga em outros corpos, nos objetos, no espaço e no tempo.

Os trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica nos fazem ver a obra efetivada com a ação, com o desdobramento de nossos gestos, aparecendo a obra processual. O corpo como parte do trabalho foi utilizado por esses artistas, principalmente como forma de libertar as categorias estabelecidas. Além do corpo do artista ser usado, o do participante torna-se essencial para a execução da obra. O artista, então, ao invés de oferecer uma obra para ser olhada, propõe uma ação, para então revelar a obra, que passa a ter sentido no momento do ato, tornando-se um objeto vivo. Artistas do Século XX usaram o corpo como parte da obra, explorando-o em toda a sua extensão, repensando o fazer artístico. Eles investigaram o corpo ampliando toda a discussão da arte dos anos 60-70.

Ricardo Basbaum explorou a continuidade do corpo do artista no outro como se se estendesse e se deslizasse para além de seus limites físicos. No desdobramento de seu projeto *Novas Bases para a Personalidade*, um objeto é enviado para alguém para ser utilizado por um período. Depois esse participante que recebeu o objeto a envia para outra pessoa e dá então, segmento à pesquisa que já dura quatro anos. O outro é uma ampliação do artista, e cada um determina o destino da obra. Ela se realiza quando o outro recebe a obra, aí ela acontece. É como quando recebemos uma carta, aí acontece um diálogo. A experiência de Basbaum propõe esse relacionamento e liberdade do outro

diante de sua experiência. Podemos dizer que não só a ação do artista é importante, mas a do recebedor também é.



Basbaum, Ricardo. Projeto para Novas Bases para a Personalidade

O *Divisor* de Lygia Pape é um lençol com perfurações nas quais cada participante coloca a cabeça, estando, ao mesmo tempo, unidos e separados. Diz Lygia: “... *quando eu fiz, foi muito interessante. No final da minha rua, que é sem saída, há um rio, uma pequena ladeira e havia uma favelinha. Eu fiz o primeiro e não sabia muito bem como ia mostrar para as pessoas, então eu o abri na ladeira, espalhei pelo chão, que não tinha objetos interferentes. Ficou muito bonito com a projeção da mata sobre ele. Aos poucos as crianças da favela começaram a pular em cima do pano, escorregar sobre ele, acharam uma brincadeira fantástica até que um levantou uma ponta do pano e descobriu uma fenda, enfiou a cabeça nela e imediatamente a criançada toda fez isso. E começaram a descer a ladeira, todos enfiados, com as cabecinhas dentro do Divisor. A própria estrutura levou à experimentação e realização do trabalho. Foi uma experiência emocionante e eu só tenho isso filmado em super-8. Depois disso eu o coloquei em praça pública, no MAM-RJ, levei para a Bahia, levei para Serralves e Nova York. Em Portugal ele ficou com um lado preso no teto e o resto descia até o chão, como uma curva. As pessoas podiam entrar nele também.*”

Este trabalho lembra as *Cápsulas* de Basbaum. Nelas, duas pessoas entram e se deitam. Elas ficam próximas, mas ao mesmo tempo possuem sua individualidade. O projeto *NBP X Eu-Você* de Ricardo Basbaum sugere uma interatividade, ou melhor, uma intercorporeidade, necessária para a realização das trocas. A parte "NBP", ou "Novas

Bases para a Personalidade", em desenvolvimento desde 1989, pensa na permanente transformação do participante desde que esteja sujeito a comunicar-se com a obra e a utilizar o seu corpo nessa experimentação. O sujeito entra nas cápsulas, quatro caixas de 264cm de comprimento, 180cm de largura e 80cm de altura, feitas com grades de metal e forradas com colchões de espuma e almofadões, capacidade para duas pessoas cada qual. Os diagramas sobre as paredes da galeria jogam com os pronomes "Eu-Você". Esses trabalhos lembram como é nossa cultura hoje, em que há cada vez mais uma mistura étnica, na qual não prevalece um grupo específico. Estamos todos unidos, somos um corpo expandido. Basbaum diz: "o padrão: VOCÊ o espectador/ EU o artista" é "sensorialmente invertido no fluxo conceitual: YOUwillbecoME."¹⁶⁹



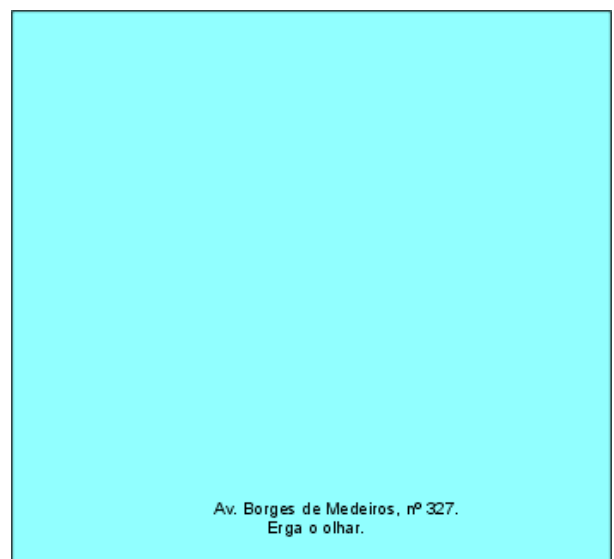
Pape, Lygia. Divisor (1968).

¹⁶⁹ BASBAUM, Ricardo in Catálogo: Novas Direções. Itaú Cultural, MAM: Rio de Janeiro, 2001. "EU vo CE", ou "VO ce EU", resulta na homofonia "VOCÊ – VOU SER", e na leitura fonética EU VO SE (VOCÊ), (VOCÊ) VO SE EU.




Basbaum, Ricardo. Cápsulas (2000).

Claudia Zanatta distribui panfletos para as pessoas dentro de seus carros nos sinais de trânsito: “Av. Borges de Medeiros, 294. Erga o olhar”, “Estrada João de Oliveira Remião, 1347. Vá com tempo” ou “Rua Honório Silveira Dias, 625, às 18:00 e 18:15. Todos os dias. Sugiro fechar os olhos.”



Zanatta, Cláudia. Panfletos, 2003.

Zanatta, Cláudia. Panfletos, 2003.



Entre 5:10 e 6h, no meio da rua Marechal Floriano,
defronte ao xalé da Pça. XV. Todos os dias, menos domingos.

As informações estão em nota de rodapé, ou seja, em letras pequenas. Para lermos o que está escrito precisamos prestar mais atenção, fixar o olhar no texto, pois normalmente elas estão em letras muito pequenas. Ao deter-se nesses escritos é como se o leitor percorresse outro caminho, saindo da rota tradicional para prestar atenção ao que está sempre ali, mas escondido. É como se ele se prendesse a detalhes, a aspectos íntimos do mundo que só é revelado para quem o enxerga. Para a realização do trabalho, a artista depende da ação das pessoas, do comprometimento delas com a obra, o que as força a darem um pouquinho do seu tempo para a arte, e para si mesmos enquanto fogem do ritmo frenético e se doam ao mundo.

Nos trabalhos de Michel Groisman também fica evidente a necessidade da participação do público agindo na sua obra e efetivando trocas com ela. O seu Polvo nos lembra as relações de troca que Lygia propunha a seus alunos da Sorbonne na década de 70. Polvo é um jogo de cartas com imagens do corpo que se combinam de acordo com a vontade dos participantes. São distribuídas cinco cartas para cada um. Na sua vez o participante deve combinar suas cartas e fazer depois o resultado com o próprio corpo. Quando acontece alguma impossibilidade de montagem de um corpo, um participante pede emprestado para o outro a parte do corpo que lhe falta. Percebemos aqui as idéias

de Merleau-Ponty quando ele diz que somos todos feitos da mesma carne, que continuamos no outro e ele faz parte de nós. Também vemos aqui que essas experiências podem se realizar em várias partes, não apenas em Museus ou galerias. Deste modo, a obra incorpora o espaço, que modifica todo o significado do trabalho.



Groisman, Michel. Polvo.

Obras contemporâneas não são inertes, mas exploram outros espaços e os incorpora, inclusive o de nossa casa. No trabalho de Pape *Espaços Imantados*, em que andava pela cidade percebendo as relações que as pessoas tinham com o espaço, fica evidente a importância do entorno da obra. E esse eco se faz nas obras de Tunga, em que o espaço circundante repleto de pessoas é essencial para a proposta.



Tunga. *Debaixo do meu Chapéu* (1995).

Tunga abre caminhos que não os habituais para a percepção. Prepara acontecimentos polimórficos ao fugir das definições. Em *Debaixo do meu Chapéu*, vários homens bem vestidos carregam malas pela cidade, deixam que elas se abram, como se fosse um acidente. Delas caem pedaços de corpo. Os homens sentam-se ao lado das

malas e tentam arrumá-las, enquanto isso algumas mulheres aparecem usando um grande chapéu. Todos os que estão em volta tornam-se personagens da cena. Os homens com os corpos dilacerados na mala que caiu em desuso lembram a morte, e contrastam-se com o chapéu ambulante com pernas femininas, que lembra a vida. É assim que o artista encontra sua poética nos jogos entre espaço e corpo, tempo e matéria, em que preserva os valores inaugurados por Cézanne. A obra desmente a idéia de estabilidade e acomodação pelo próprio movimento e efemeridade da ação, fazendo-nos pensar em uma ação desconstrutiva, desequilibrando o conceito de objeto acabado. Desfaz as idéias já contaminadas e propõe que pensemos o cotidiano e a história da arte enquanto instituição.

Completando o que falei quanto à obra poder ser realizada em outros espaços, mas que este vai dar um diferente significado de acordo com as relações que estabelecer com o envolto, posso dizer que essas novas experiências podem se dar também em diversas temporalidades. O corpo passa a ser suporte da obra, o que evidencia o tempo como fator indispensável para se pensar a contemporaneidade. Por isto os museus ou as instituições que mostram a obra são importantes, por oferecerem aos outros a possibilidade de recriar o trabalho, porque elas devem estar em processo infinito, em constante processualidade, que multiplicam o corpo. Essa noção de processo, já presente nos escritos de Merleau-Ponty, nos dá margem para dizer que os projetos de obras já são elas próprias obras e não somente o objeto pronto, até porque não há, segundo o filósofo, objeto em si, mas em relação com o meio e com os que o habitam.

Ainda falando do espaço, é cabível dizer que as *Experiências Ambientais* de Oiticica são trabalhadas de forma que o espaço em volta seja incorporado, e Arthur Barrio prolonga essas experiências ao fazer suas *Trouxas Ensanguentadas*. O artista fazia trouxas de carne crua e pano, que eram deixadas pela cidade. Quem as olhasse não podia ficar indiferente, principalmente em um momento de repressão política.



Barrio, Arthur. Trouxas Ensanguentadas.

O corpo tratado como lugar de experiências prolongadas em objetos é trabalhado por Ernesto Neto. Ele faz objetos utilizando meias com diversos materiais dentro (canela, pimenta, açafrão), tendo formas flexíveis que se moldavam ao espaço. Seus trabalhos deixam transparecer a descendência de artistas dos anos 60-70, à medida que nos propõe pensar nosso corpo como promessa existencial frente a uma funcionalidade. O corpo-máquina, que nos faz desligar de nós mesmos, dá lugar ao corpo experimentado, ao dar-se conta da sua existência, do estar no mundo e nas coisas. Entranhar-se, rastejar sobre *Acontece num fim de tarde* (2000), é ser corpo-experiência. O participante, assim, se afasta do lugar comum, da mecanização cotidiana e percebe que é um ser humano em transformação, como as instalações de Ernesto Neto, feitas de materiais perecíveis que se moldam no tempo.



Ernesto Neto

O legado dos neoconcretos é de grande relevância também para artistas que trabalham com novas tecnologias, fazendo-nos observar o surgimento de uma cultura digital que prioriza a interatividade na mídia eletrônica, tramando uma teia de relacionamentos virtuais, porque o corpo adquire aspectos multidimensionais. Hélio Oiticica e Lygia Clark já estavam a caminho de uma imaterialidade em que importava mais a experiência do que o próprio objeto. Tentei mostrar aqui como suas perguntas têm sido retrabalhadas conceitualmente por novos artistas, de modo a vermos que não podemos carregar nossa materialidade porque somos toda ela.

BIBLIOGRAFIA:

ANDRIEU, Bernard. *Le Langage entre Chair et Corps*, in, Merleau-Ponty: Le Philosophe et son Langage. Grenoble: Groupe de Recherches sur la Philosophie et la Langage, 1993.

BARBARAS, Renaud. *De la Parole à l'Être: le Problema de l'Expression comme voie d'accès à l'Ontologie*, in, Merleau-Ponty: Le Philosophe et son Langage. Grenoble: Groupe de Recherches sur la Philosophie et le Langage, 1993.

_____. *Merleau-Ponty – Notes de Cours sur L'Origine de la Géométrie de Husserl* – Paris: PUF, 1998.

_____. *Motricité et Phénoménalité chez le dernier Merleau-Ponty*, in, Marc Richir et Etienne Tassin (Textes réunis par). Merleau-Ponty: Phénoménologie et Expériences – Grenoble: Jérôme Millon, 1992.

CARBONE, Mauro. *La Dicibilité du Monde. La Période Intermédiaire de la Pensée de Merleau-Ponty à partir de Saussure*. in, Merleau-Ponty: Le Philosophe et son Langage. Grenoble: Groupe de Recherches sur la Philosophie et la Langage, 1993.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark e Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Organizado por Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

CÉZANNE, Paul. *Cartas e Citações, In: BARNES, Rachel (org). Os Artistas Falam de Si Próprios: Cézanne*. Trad. Maria Celeste Guerra Nogueira – Lisboa: Dinalivro, 1993.

_____. *Correspondências*. Trad. Antônio de Pádua Danesi – São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHAUÍ, Marilena. *Da Realidade sem Mistérios ao Mistério do Mundo: Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty* – São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Experiência do Pensamento: Ensaio sobre a Obra de Merleau-Ponty* - São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DASTUR, Françoise. *Le Corps de la Parole*, in BARBARAS, Renaud. Merleau-Ponty – Notes de Cours sur L'Origine de la Géométrie de Husserl – Paris: PUF, 1998.

_____. *Merleau-Ponty et la pensée du dedans*, in, Marc Richir et Etienne Tassin (Textes réunis par). Merleau-Ponty: Phénoménologie et Expériences – Grenoble: Jérôme Millon, 1992.

DAULIACH, Catherine. *Expression et Onto-Anthropologia chez Merleau-Ponty*, in,

DECRIEM-FRANKSEN. *Le Processus Dialectique Ouvert de la Chair et le Problème du Chiasme comme Accesión à l'Intro-ontologie*, in, Merleau-Ponty: Le Philosophe et son Langage. Grenoble: Groupe de Recherches sur la Philosophie et la Langage, 1993.

DEPRUN, Jean. *Culture et Mémoire dans le Visible et l'Invisible*, in, Merleau-Ponty: Le Philosophe et son Langage. Grenoble: Groupe de Recherches sur la Philosophie et la Langage, 1993.

ESCOUBAS, Eliane. *La Question de l'Oeuvre d'Art: Merleau-Ponty et Heidegger*, in, Marc Richir et Etienne Tassin (Textes réunis par). Merleau-Ponty: Phénoménologie et Expériences – Grenoble: Jérôme Millon, 1992.

GIOVANNANGELI, Daniel. *Merleau-Ponty – La Peinture et l'Énigme du Corps*. Revue d'Esthétique, 1994.

Gullar, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985.

HAAR, Michel. *Peinture, Perception Affectivité*, in, Marc Richir et Etienne Tassin (Textes réunis par). Merleau-Ponty: Phénoménologie et Expériences – Grenoble: Jérôme Millon, 1992.

HIROSE, Hoji. *L'Institution de l'Oeuvre chez Merleau-Ponty*, in, Merleau-Ponty: Le Philosophe et son Langage. Grenoble: Groupe de Recherches sur la Philosophie et la Langage, 1993.

KAUFMANN, Piere. *De la Vision Picturale au Desir de Peindre - Critique*, 1994.

MARTINEZ-VELASCO, Jesús. *Langage et Signification* in, Merleau-Ponty: Le Philosophe et son Langage. Grenoble: Groupe de Recherches sur la Philosophie et la Langage, 1993.

MATSUBA, Shoichi. *L'ambiguité de la Liberté*, in Merleau-Ponty: Le Philosophe et son Langage. Grenoble: Groupe de Recherches sur la Philosophie et la Langage, 1993.

MERCURY, Jean-Yves. *La Peinture: une Alchimie Corporelle*, in, Merleau-Ponty: Le Philosophe et son Langage. Grenoble: Groupe de Recherches sur la Philosophie et la Langage, 1993.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Prosa do Mundo*. Trad. Paulo Neves – São Paulo: Cosac & Naify: 2002.

_____ *Le Visible et l'Invisible: suivi de notes de travail*. Paris: Gallimard, 1986.

_____ *Merleau-Ponty na Sorbonne: Resumo de Cursos* – Campinas Papyrus, 1990.

_____ *O Primado da Percepção e suas Consequências Filosóficas*. Trad. Constança Marcondes César – Campinas: Papyrus, 1990.

_____ *Candidature au Collège de France, un Inédit de Merleau-Ponty*. Revue de Métaphysique et de Morale, in Librairie Armand Colin, 1962.

_____ *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945.

_____ *Sens et Non-Sens* – Paris: Nagel, 1966.

_____ *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.

_____ *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1964.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. *A Cera e o Abelhudo* – Expressão e Percepção em Merleau-Ponty. Revista Latino Americana de Filosofia, 1980.

_____ *Entre Fenomenologia e Ontologia: Merleau-Ponty na Encruzilhada*, in VVAA. *Idéias de Subjetividade na Filosofia Moderna e Contemporânea* – Conferências da ANPOF – Campinas, 1997.

MÜLLER, Marcos José. *Itinerário da Problemática da Expressão na Filosofia Merleau-pontyana: Continuidades e Descontinuidades*, in Revista Latinoamericana de Filosofia, vol. XXVIII, 2002.

_____ *Leitura Merleau-pontyana da Teoria Fenomenológica da Expressão*, in Veritas – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

_____ *Merleau-Ponty: Acerca da Expressão* – Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

PAPE, Lygia. *Lygia Pape: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1998.

RICHIR, Marc. *Communauté, Société et Histoire chez le dernier Merleau-Ponty*, in, Marc Richir et Etienne Tassin (Textes réunis par). *Merleau-Ponty: Phénoménologie et Expériences* – Grenoble: Jérôme Millon, 1992.

SHIFF, Richard. *Cézanne et la Fin de l'Impressionisme*. Trad. Jean François Allain. Paris: Flammarion, 1995.

SHIMIZU, Makoto. *La Genèse de la Peinture et/ou la Constitution du Monde Esthétique*, in, *Merleau-Ponty: Le Philosophe et son Langage*. Grenoble: Groupe de Recherches sur la Philosophie et la Langage, 1993.

VIDAL, Anne-Merie. *La Fibre Poétique de la Pensée de Merleau-Ponty*, in, Merleau-Ponty: Le Philosophe et son Langage. Grenoble: Groupe de Recherches sur la Philosophie et la Langage, 1993.

Jornais:

BASBAUM, Ricardo in Catálogo: *Novas Direções*. Itaú Cultural, MAM: Rio de Janeiro, 2001

CARDOSO, Ivan. *A Arte Penetrável de Hélio Oiticica* (entrevista a) in Folha de São Paulo, 1985.

LAGNADO, Lisette. *Ateliê, laboratório e Canteiro de Obras* in Número 4.

MOTTA, Renata. *Espaços Indigestos: os Museus precisam de arte?* in Número 4 – Os lugares (e o trânsito) da arte. São Paulo, 2004.

OLIVA, Fernando. *As Paredes estão ruindo ou estão sendo Pintadas?* in Número 4 – Os lugares (e o trânsito) da arte. São Paulo, 2004.

Revue de Métaphisique et de Morale, in Armand Colin, n. 04, 1962