

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

FABÍOLA CRISTINA ALVES

INDIVISIBILIDADES ENTRE NATUREZA, HOMEM E EXPRESSÃO
ARTÍSTICA: A REFLEXÃO ESTÉTICA DE MERLEAU-PONTY

SÃO PAULO/SP

2013

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES

INDIVISIBILIDADES ENTRE NATUREZA, HOMEM E EXPRESSÃO
ARTÍSTICA: A REFLEXÃO ESTÉTICA DE MERLEAU-PONTY

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de Artes Visuais.

Orientador: Doutor José Leonardo do Nascimento.

SÃO PAULO/SP

2013

ALVES, Fabíola Cristina. *Indivisibilidades entre natureza, homem e expressão artística: a reflexão estética em Merleau-Ponty*. Dissertação de Mestrado (Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo, 2013.

Dissertação defendida em: 26/ 09/ 2013

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
(Instituto de Artes/ UNESP/ Orientador)

Prof. Dr. Cauê Alves
(Departamento de Artes/ PUC SP/ Titular)

Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo
(Instituto de Artes/ UNESP/ Titular)

Prof. Dr. Omar Khouri
(Instituto de Artes/ UNESP/ 1º Suplente)

Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert
(Departamento de História/ USP/ 2º Suplente)

Para meus filhos

Agradecimentos

Agradeço a minha família e aos amigos que apoiaram meu esforço ao longo do mestrado.

Agradeço aos familiares pelo carinho e auxílio financeiro que possibilitou a conclusão deste estudo.

Agradeço ao meu orientador professor Doutor José Leonardo do Nascimento pela confiança e pela oportunidade concedida de poder aprender com ele.

Ao professor Doutor Luiz Damon Santos Moutinho pelo incentivo e pelos ensinamentos na área da filosofia.

Aos professores: Doutor Omar Khouri e Doutor Sérgio Mauro Romagnolo pela participação na minha banca de qualificação.

Agradeço aos professores que aceitaram participar da banca de exame de defesa desta dissertação, em especial, o diálogo proposto pelo professor Doutor Cauê Alves.

Aos professores, amigos e colegas do Instituto de Artes da Unesp pelas boas conversas que ampliaram meus conhecimentos sobre arte e cultura.

Aos amigos do Johrei Center Liberdade pela acolhida na cidade de São Paulo.

Ao meu marido Guilherme por me ensinar a acreditar em mim.

Agradeço a Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo por financiar esta pesquisa de mestrado.

E agradeço a montanha de Sainte-Victoire por ainda esperar o meu olhar.

Agradeço ao invisível.

Resumo

Esta dissertação investiga a noção de arte moderna presente na reflexão estética do filósofo Maurice Merleau-Ponty, partindo da hipótese de que tal noção está inclusa na meditação sobre as indivisibilidades entre a relação homem, natureza e expressão artística. Apresenta a concepção de arte e arte moderna concomitantemente à trajetória e ao discurso filosófico de Merleau-Ponty. Discorre sobre a tese do filósofo acerca do retorno ao mundo percebido, as indivisibilidades, o corpo vidente e visível, o sensível, a carne do mundo, a pintura, o Ser bruto, a Natureza, *logos* e a expressão. A partir desses temas, foram desenvolvidas leituras sobre os seguintes textos para dimensionar essa noção de arte moderna: “A dúvida de Cézanne”, “A expressão e o desenho infantil”, “A linguagem indireta”, “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” e “O olho e o espírito”. Para compreender o pensamento de Merleau-Ponty aproximamos suas ideias a várias teorias da história e da filosofia da arte, a partir dos temas: o espírito moderno, as correspondências, a representação e a expressão. Por fim, destaca os principais valores e ideias que compõem a noção de arte moderna em Merleau-Ponty.

Palavras-chave: Merleau-Ponty; arte moderna; pintura; homem e mundo; expressão.

Abstract

This work investigates the notion of modern art in this aesthetic reflection of philosopher Maurice Merleau-Ponty, on the hypothesis that such a notion is included in the meditation about the indivisibilities on the relationship between man, nature and artistic expression. It presents the concept of art and modern art concomitantly to the trajectory and the philosophical discourse of Merleau-Ponty. This work also discuss the thesis of the philosopher about returning to the perceived world, the indivisibilities, the visible and invisible body, the sensitive, flesh of world, the painting, the Being, the Nature, the logos and the expression. On the themes, the following texts were studied to investigate the author's notion of modern art: "Cézanne's Doubt", "Expression and the child's drawing", "The indirect language", "The indirect language and the voices of silence" "Eye and mind". To comprehend Merleu-Ponty's ideas, his thought was related with various History and Art Philosophy theories, under the following themes: the modern mind, correspondence, representation and expression. At last, this work emphasizes the core values and ideas that make up the notion of modern art of Merleau-Ponty.

Keywords: Merleau-Ponty, modern art, paint, man and the world; expression.

Lista de Figuras

FIGURA 1. Pablo Picasso. *Les demoiselles d'Avignon*, 1907, p.7.

FIGURA 2. Nicolau Poussin, *Et in Arcadia ego*, Circa, 1655, p 8.

FIGURA 3. Paul Cézanne. *A montanha Sainte-Victoire, vista dos Lauves*, 1902-1906, p.13.

FIGURA 4. Paul Cézanne, *Montanha Sainte-Victoire*, 1902-1904, p.37.

FIGURA 5. Montanha Sainte-Victoire, p. 38.

FIGURA 6. Auguste Renoir, *Lavadeira*, óleo sobre tela, 1889, p. 39.

FIGURA 7. Paul Cézanne. *Natureza-morta com maçãs e pêsegos*, c. 1905, p. 48.

FIGURA 8. Paul Cézanne. *Retrato do artista*, 1875-1877, p.48.

FIGURA 9. Paul Cézanne, *Banhistas*, 1900-1906, p. 51.

FIGURA 10. Paul Cézanne, *O almoço na relva*, 1869-1870, p. 53.

FIGURA 11. Edouard Manet. *O almoço na relva*, 1863, p. 53.

FIGURA 12. Desenho infantil, p. 58.

FIGURA 13. Registro fotográfico de Henri Matisse em seu ateliê do Hotel Regina, Nice, 1950, p. 59.

FIGURA 14. Paul Klee, *Equilibrista*, 1923, litografia, p. 59.

FIGURA 15. Edouard Manet, *Mulher com gato*, c. 1880, p. 63.

Lista de Figuras

FIGURA 16. Paul Klee. *Vegetal analítico (detalhe)*, 1932, p. 64.

FIGURA 17. Leonardo da Vinci, *A última ceia*, p. 68.

FIGURA 18. Paul Klee, *Portão de jardim M*, 1932, p. 69.

FIGURA 19. Rembrandt van Rijn. *Autoretrato*, Circa, 1658, p. 75.

FIGURA 20. Vincent van Gogh, *Autoretrato*, 1889, p. 76.

FIGURA 21. Joan Miró, *Interior holandês I*, 1928, p. 77.

FIGURA 22. Hendrick Sorgh. *The Lute Player*, 1661, p.78.

FIGURA 23. Paul Cézanne. *Os jogadores de cartas*, 1890-1892, p. 80.

FIGURA 24. Henri Matisse, *A leitora desatenta*, 1919, p.81.

FIGURA 25. Henry Moore, *Figura reclinada*, 1938, p. 81.

FIGURA 26. Marcel Duchamp, *Noiva*, 1912, p. 82.

FIGURA 27. Paul Cézanne, *No parque do Château Noir*, c. 1900, p. 90.

FIGURA 28. Stéphane Mallarmé, *Le Maître (detalhe)*, p. 91.

Sumário

Abreviaturas, p. 1.

Introdução, p. 2.

Capítulo 1. Merleau-Ponty e arte: uma leitura possível, p. 6.

1.1. Merleau-Ponty: filósofo, fenomenólogo e apreciador da arte, p. 6.

1.2. O retorno ao mundo percebido como caminho às indivisibilidades, p. 22.

1.3. A pintura, a natureza e o homem segundo o ponto de vista de Merleau-Ponty, p. 34.

Capítulo 2. A expressão artística: leituras sobre o pensamento estético de Merleau-Ponty, p.46.

2.1. Merleau-Ponty leitor de Cézanne: a primeira obra estética, “A dúvida de Cézanne”, p. 46.

2.2. A relação entre a arte moderna e a expressão da criança: “Expressão no desenho infantil”, p. 58.

2.3. A pintura e a linguagem: comparações de modelos expressivos nos ensaios “A linguagem indireta” e “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, p.66.

2.4. A última obra estética finalizada: *O olho e o espírito*, p. 74.

Capítulo 3. A reflexão estética de Merleau-Ponty em debate, p. 85.

3.1. O espírito moderno na arte, p. 85.

3.2. Representação e arte moderna, p. 93.

3.3. Expressão e arte moderna, p.100.

Considerações Finais, p.107.

Obras consultadas de Merleau-Ponty, p. 111.

Referências bibliográficas, p. 112.

Abreviaturas

As obras de Maurice Merleau-Ponty citadas ao longo desta dissertação serão abreviadas conforme a convenção dos estudos merleau-pontyanos. No corpo do texto transcrevemos a versão traduzida pela edição brasileira, com exceção das obras consultadas apenas na edição francesa. Os textos considerados essenciais para o estudo da reflexão estética de Merleau-Ponty foram consultados tanto na edição brasileira quanto na francesa e estão identificados, na lista a seguir, por um asterisco. A paginação indicada no corpo do texto e nas notas de rodapé apresenta primeiramente a edição brasileira, seguida da edição francesa. A referência completa das obras consultadas é indicada na bibliografia desta dissertação. As abreviaturas usadas seguem a forma apresentada a seguir.

N – *La nature* (A natureza)

OE – *L’œil et l’esprit* (O olho e o espírito)*

PhP – *Phénoménologie de la perception* (Fenomenologia da percepção)*

PM – *La prose du monde* (A prosa do mundo)*

PrP – *Le primat de la perception* (O primado da percepção)*

S – *Signes* (Signos)

SC – *La structure du comportement* (A estrutura do comportamento)*

VI – *Le visible et l’invisible* (O visível e o invisível)

DC – *Le doute de Cézanne* (A dúvida de Cézanne)*

C – *Causeries: 1948* (Conversas: 1948)

LIVS – *Le langage indirect et Le voix du silence* (A linguagem indireta e as vozes do silêncio)

Sor – *Merleau-Ponty à la Sorbonne* (Merleau-Ponty na Sorbonne)

NMS – *La Nature ou le monde du silence* (A Natureza ou o mundo do silêncio)

Introdução

Esta dissertação investiga como Merleau-Ponty constrói uma noção de arte moderna, partindo da hipótese que a resposta está internalizada nos problemas da expressão artística. O tema da expressão é recorrente no pensamento desse filósofo, ligando-se ao campo da estética quando propõe a expressão como meio, processo e resultado das experiências proporcionadas no fazer e no apreciar da arte. A nosso ver, os problemas da expressão artística levam esse filósofo ao campo teórico da discussão artística, buscando compreendê-la como advento da arte moderna. Partimos da suposição que a expressão artística é para Merleau-Ponty resplandecida nas indivisibilidades que incorporam o homem (o pintor) e a natureza (o mundo percebido e vivido). As obras de arte modernas são, em sua concepção, necessariamente fruto da aproximação entre homem e natureza, ou melhor, o retorno ao mundo vivido pela reconsideração da percepção como forma de conhecimento.

Nossa pesquisa focaliza o estudo da estética e da pintura; entretanto, nossa intenção tem como apoio o contexto filosófico da produção de Merleau-Ponty, considerando sua obra e vida, e incluindo temas que circundam o seu discurso sobre a pintura e a pintura moderna – a saber: percepção, experiência sensível, o corpo, o Ser, o visível, o invisível, a linguagem, a história da pintura, a representação, o estilo, o museu, a liberdade, a intersubjetividade e as artes. Meditar sobre tais temas ao longo desta dissertação tornou-se inevitável, pois a reflexão estética de Merleau-Ponty é construída concomitantemente à sua filosofia. Além disso, é essencial conhecer os conceitos filosóficos de Merleau-Ponty, pois esses nos encaminham para a compreensão de sua noção de arte moderna.

Compreendemos como reflexão estética o interesse e as interrogações que envolvem o tema da arte presente no pensamento de Merleau-Ponty. A nosso ver, sua reflexão não se direciona a meditação sobre o tema do belo, como prevê o campo da Estética em sua origem no século XVIII, mas é uma meditação significativa sobre o mundo sensível que abrange a arte, trazendo, formulações e noções sobre o campo artístico conforme a herança da filosofia grega, pois temas como mundo primordial, percepção, imitação, ilusão, representação estão interiorizadas na compreensão dos fenômenos manifestos na experiência artística e na visão. É ainda uma reflexão que investe nas premissas das correntes teóricas do início do século XX, como é o caso da Fenomenologia e dos estudos da Linguagem.

Para elucidar a noção de arte moderna presente na reflexão estética de Merleau-Ponty, buscamos mapear o significado ou os significados que a compõem. No decorrer desse processo, foi necessário objetivar o valor da aproximação entre homem e natureza na

formulação da noção de arte moderna de Merleau-Ponty; compreender os enigmas do corpo como mediador perceptível da experiência sensível; examinar a noção de expressão utilizada por Merleau-Ponty nos estudos sobre pintura e linguagem; e examinar as relações estabelecidas por Merleau-Ponty entre seus conceitos filosóficos e a arte moderna a partir da área da arte.

Submetemos nossos objetivos à análise, partindo da importância dos seguintes pontos presentes no discurso estético produzido por Merleau-Ponty: a) Cézanne como artista moderno por excelência; b) a expressão artística como advento da pintura moderna versus a tradição representativa da arte; c) a ascendência da experiência sensível no fazer artístico, originária da relação homem (o pintor e seu corpo perceptível) e natureza (mundo percebido); e d) a concepção do *logos* estético como sistema que possibilita a correspondência do Ser-pintura (e seus espíritos) em toda pintura criada no presente, pintada no passado e que será pintada no futuro.

Nossa estratégia de pesquisa apresenta três momentos diferentes. Primeiramente, reconhecemos o campo filosófico de discussão de Merleau-Ponty, buscando ampliar o lugar da arte nas indivisibilidades pelo estudo do corpo, da experiência sensível, da percepção e da relação homem e natureza. Seguimos então pela análise de nossa seleção de obras estéticas do filósofo – “A dúvida de Cézanne”, “A expressão e o desenho infantil”, “A linguagem indireta”, “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” e “O olho e o espírito” – que acreditamos evidenciar seu pensamento em correspondência com a arte moderna a partir do tema da expressão artística. Finalizamos nosso estudo colocando o discurso merleau-pontyano sobre arte em confronto com teorias que nos valem como critério para melhor avaliar a noção de arte moderna elaborada por ele, retomando assim o tema da modernidade, da representação e da expressão artística. Nesse percurso, cremos levantar subsídios suficientes para desenvolver nossa consideração final respondendo nossa pergunta central: Qual é a noção de arte moderna na reflexão estética de Merleau-Ponty?

O primeiro capítulo “Merleau-Ponty e a arte: uma leitura possível” é composto por três seções. Iniciamos com a seção “Merleau-Ponty: filósofo, fenomenólogo e apreciador da arte”, na qual descrevemos a produção filosófica do autor mapeando suas influências filosóficas e seu interesse sobre a arte e a arte moderna, dando destaque a seus estudos sobre o fenômeno da percepção, sua crítica ao idealismo cartesiano, seu interesse pela *gestalt* e sua divisão sobre as artes, apresentando os conceitos do autor que serão relevantes para nosso estudo.

Na seção seguinte, “O retorno ao mundo percebido como caminho às indivisibilidades”, elucidamos os estudos de Merleau-Ponty sobre a percepção (o corpo como mediador da experiência sensível), reconhecendo no discurso do filósofo o pintor como Ser encarnado no mundo em uma relação indivisa compreendida por uma meditação

ontológica. Na última seção do primeiro capítulo “A pintura, a natureza e o homem segundo o ponto de vista de Merleau-Ponty”, partimos da análise desenvolvida pelo filósofo sobre o processo artístico de Cézanne para compreender, através dos caminhos da percepção, a relação homem e natureza – e, para tanto, desdobramos a discussão ao estudo das noções de Ser bruto, essencial para a compreensão do ato pictórico na trama das indivisibilidades, e de Natureza, que nos trará subsídios para abranger os temas: da expressão e do *logos* estético.

O segundo capítulo, “A expressão artística: leituras sobre o pensamento estético de Merleau-Ponty”, possui quatro seções. Iniciamos a análise sobre os textos estéticos selecionados. Na seção “Merleau-Ponty leitor de Cézanne: a primeira obra estética, *A dúvida de Cézanne*”, discorremos sobre a interpretação que o autor elaborou a respeito do pintor francês, sua expressão, sua individualidade, seu apreço pela natureza e humanidade, no de intuito é demonstrar o sentido que a obra de Cézanne adquiriu no pensamento merleau-pontyano.

Em seguida, apresentamos a seção “A relação entre a arte moderna e a expressão da criança: *A expressão no desenho infantil*”, na qual evidenciamos os argumentos de Merleau-Ponty que adjetivam a arte moderna como uma arte que considera os modos expressivos da percepção primordial muito mais próximos da natureza, como é o caso do desenho infantil. Em contraponto, observamos que para o autor a arte não moderna ou anterior estaria mais próxima ao desenho do adulto, e aqui nos aproximamos à discussão sobre os limites entre natureza e cultura, que envolvem a noção de expressão artística.

Na terceira seção do segundo capítulo, “A pintura e a linguagem: comparações de modelos expressivos nos ensaios *A Linguagem indireta* e *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*”, consideramos a discussão sobre natureza e cultura ao percorrer o estudo sobre a expressão artística, tendo em vista o tema do estilo como resultado de um sistema e a comparação entre pintura e linguagem. E na seção “A última obra estética finalizada: *O olho e o espírito*”, retomamos as questões anteriores, pois é neste último texto de Merleau-Ponty que ele consegue condensar sua reflexão sobre arte e a arte moderna. Em *O olho e o espírito*, o filósofo parte de sua crítica ao cartesianismo e dos enigmas do ser vidente e visível, tendo em vista estas questões, procuramos compreender como o espírito encarna-se, ou melhor, como a arte é um fenômeno que está sempre no mundo carnal.

O terceiro capítulo, “A reflexão estética de Merleau-Ponty em debate”, apresenta na seção “O espírito moderno na arte” um diálogo entre o pensamento de Merleau-Ponty e Baudelaire, a fim de ampliar nosso entendimento sobre o tema do espírito moderno que se manifesta na arte, buscamos considerar como propriedades deste espírito a indivisibilidade entre sujeito e objeto, a retomada da percepção e a teoria das correspondências. Na segunda seção “Representação e arte moderna”, colocamos em confronto o tema da

representação trazido por Merleau-Ponty com as teorias da representação na arte e pensamos este tema pelas influências que o campo da história da arte estabeleceu com a reflexão do filósofo, assim averiguamos como a noção de arte moderna do filósofo se destoa das teorias da representação. Na última seção “Expressão e arte moderna”, pensamos as formulações que envolvem o tema da expressão artística na reflexão de Merleau-Ponty relacionando-as com as teorias expressionistas da arte, verificando as distâncias e proximidades para melhor compreender a noção de arte moderna neste contexto.

Nas considerações finais retomamos aos indícios que este estudo nos propiciou para encontrar a noção de arte moderna presente na reflexão estética de Merleau-Ponty. Procuramos pensar os valores, os conceitos, a temporalidade e os adjetivos que compõem a compreensão do filósofo sobre arte moderna em concordância com sua filosofia e seu espaço de contribuição para o entendimento da arte moderna no campo de pesquisa na área da arte, assim elencamos os pontos principais da noção de arte moderna de Merleau-Ponty, destacando as ideias gerais para a produção artística e realização da arte.

Capítulo 1

Merleau-Ponty e a arte: uma leitura possível

1.1. Merleau-Ponty: filósofo, fenomenólogo e apreciador da arte

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty¹ desenvolveu ao longo de seus estudos certo interesse pela arte que o acompanhou durante toda sua trajetória teórica. Foi um grande apreciador das obras do pintor francês Paul Cézanne, além de admirador do cinema. Seu interesse e apreciação pela arte ganharam grandes dimensões, chegando a ser alvo de suas especulações filosóficas nas obras que são consideradas reflexões estéticas acerca da pintura: *A dúvida de Cézanne* e *O olho e o espírito*. Outros textos do filósofo francês também tratam das artes plásticas, da linguagem e do cinema, tais como “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, disponível em *Signos*; a coletânea de textos inacabados que compõem *A prosa do mundo*; *Conversas: 1948*, que foi transmitido em cadeia nacional no programa de rádio “Hora da Cultura Francesa”, da Rádio Nacional Francesa; e o texto “O cinema e a nova psicologia”.

Sua aproximação e cumplicidade com as artes renderam muitas produções e, evidentemente, devem ser compreendidas como parte integradora de seu pensamento. Mas tal interesse, principalmente no começo de sua carreira, também lhe causou certo preconceito dentro da comunidade acadêmica francesa, como no caso da fala do filósofo e professor Émile Bréhier em ocasião da discussão que ocorreu após a exposição de Merleau-Ponty sobre o *Primado da percepção e suas consequências filosóficas* na Sociedade Francesa de Filosofia, em 1946. Na ocasião, Bréhier acusou Merleau-Ponty de escrever com propósito semelhante ao de um romancista e não de um filósofo. Bréhier disse: “vejo suas ideias se expressando pelo romance, pela pintura, mais que pela filosofia. Sua filosofia acaba no romance” (PrP, p. 72; p. 78). Logo após essa colocação, o professor

¹ O francês Maurice Merleau-Ponty nasceu em 14 de março de 1908 em Rochefort e faleceu em 3 de maio de 1961, vítima de um ataque cardíaco. Formou-se em 1931 no curso de filosofia pela École Normale Supérieure em Paris. Entre os anos 1940 e 1950, lecionou primeiramente na Universidade de Lyon e em seguida na Sorbonne, onde assumiu a cadeira que posteriormente pertencera a Piaget. A cadeira efetiva no Collège de France foi conquistada em 1952, onde permaneceu até sua morte prematura. É mais conhecido como um dos grandes nomes do pensamento fenomenológico na França, mas também se firmou como estruturalista e existencialista. Conviveu no círculo intelectual francês da época, sendo próximo de pensadores como Jean-Paul Sartre, Claude Lévi-Strauss, Simone de Beauvoir e Gilles Deleuze.

Parodi, também presente, faz uma pequena intervenção e Merleau-Ponty não chega a argumentar a fala de Brèhier, retomando sua exposição.

Embora Merleau-Ponty vivenciara outras situações como a desta descrição, é observável que ele nunca tenha demonstrado insatisfação com seus exemplos baseados nas manifestações artísticas, tampouco renunciado a seu interesse pela arte, estimando certa proximidade com as obras e percursos dos artistas visuais em geral. Foi permanente sua insistência pela vida e obra de Paul Cézanne, pontuando também as produções de outros pintores modernos, como Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Braque, Vincent Van Gogh, Paul Klee, Marcel Duchamp e Auguste Renoir, dentre outros – algo que nunca acreditou ser tarefa simples, pois, para Merleau-Ponty, “a arte e o pensamento modernos são difíceis: é mais difícil compreender e apreciar Picasso do que Poussin” (C, p. 9).



FIGURA 1. Pablo Picasso. *Les demoiselles d'Avignon*, 1907, óleo sobre tela, 243,9 x 233,7 cm. The Museum of Modern Art, Nova York².

² Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, reprodução fotográfica em Charles Harrison, *Modernismo*. (São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 47).



FIGURA 2. Nicolau Poussin, *Et in Arcadia ego*, Circa 1655, Museu do Louvre, Paris³.

Em outros momentos o filósofo francês também percorreu sobre obras de artistas de outros períodos, como Leonardo da Vinci e Brunelleschi. É notável ainda que Merleau-Ponty, a partir de seu interesse pela arte em geral, também desenvolve exemplos e afirmações baseadas nos escritos de Stéphane Mallarmé e Marcel Proust, fazendo relevantes considerações sobre a linguagem e o tempo respectivamente, conforme noções explicitadas por esses escritores.

Cremos que as artes e seus produtores (os artistas) são verdadeiramente parceiros de Merleau-Ponty e constituintes de seu discurso. Arte e filosofia são consideradas parceiras, recebendo seu merecido reconhecimento durante toda sua vida. Conforme as palavras de Merleau-Ponty: “A filosofia não se sublima na arte. Existe simplesmente uma relação possível entre a experiência do artista e a experiência do filósofo, a saber, que a experiência do artista é aberta, é uma *ek-stase*” (N, p. 75).

Sobre a aproximação entre arte e filosofia defendida pelo filósofo francês, diz Chauí: “Merleau-Ponty insiste em que o artista ensina ao filósofo o que é existir como *humano*” (CHAUÍ, 2002, p. 165). Para ele, a arte tem muito a contribuir para a filosofia, pois o artista, por vezes, vive os enigmas que a filosofia tenta compreender. Além disso, enquanto a filosofia se interroga sobre o mundo e a existência humana, o artista, como homem, produz a partir da experiência de estar no mundo. Ressaltamos que, embora por vias diferentes, arte e filosofia entrecruzam-se ao caminharem para o mesmo propósito: a investigação da experiência humana no mundo. Tamanha proximidade entre arte e filosofia é denominada por Chauí como parentesco. Sobre tal argumento, a autora afirma que “as artes indicam

³ Nicolau Poussin. *Et in Arcadia ego*, reprodução fotográfica em Ernest Gombrich, A história da Arte. (Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993, p. 308).

como e por quê, sendo parentes e mestras da filosofia, são também diferentes dela, e é essa diferença que permite à filosofia falar e pensar sobre as artes” (ibidem, p. 168). Exatamente como pensara Merleau-Ponty, que há uma relação possível entre as experiências do filósofo e do artista, mas sendo a experiência do artista aberta e com possíveis ensinamentos ao filósofo, a arte essencialmente motiva o pensar, instigando assim o ato de filosofar.

Partimos da evidência que a arte foi uma constante motivação da filosofia de Merleau-Ponty e que para compreender seu pensamento sobre o tema é necessário somar ao nosso estudo alguns pressupostos do discurso do filósofo: sua classificação das artes em geral; saber, acerca da crítica que ele faz às dicotomias presentes no pensamento científico e cartesiano; e ter uma visão panorâmica da trajetória e das principais influências teóricas deste filósofo francês. Inicialmente, nos limitamos a apresentar esses principais pressupostos.

Sobre as artes em geral, o filósofo as distingue entre as artes mudas e as artes da linguagem. Para ele, as artes da linguagem se constituem pela relação que ocasiona a expressão imbricada no signo e no significado, dados pela palavra e pela fala, por exemplo. Nesse sentido, classificam-se como artes da linguagem a prosa e a poesia. Nas artes da linguagem, embora o prosador ou o poeta trabalhe com a língua como matéria-prima, eles o fazem rompendo as barreiras da comunicação corriqueira ou da fala comum usada nas relações práticas do convívio em sociedade. Desse modo, as artes literárias dão vida nova à língua, recuperando-a e transformando-a, fazendo o leitor vivificar significados que transcendem do mundo criado pelo escritor.

Para complementar a classificação merleau-pontyana sobre as artes da linguagem, Matthews nos sugere que “a literatura não é, porém, uma descrição do ‘mundo real’, como fica óbvio sobretudo em poesia, mas igualmente verdadeiro no caso da prosa de ficção” (MATTHEWS, 2010, p. 181). O autor continua afirmando que “no poema e no romance, as palavras usadas adquirem significados e certamente seu referencial dentro do mundo criado pelos artistas” (ibidem, p. 182). Essa possibilidade de mergulhar nos significados do mundo criado pelo escritor é, em certo sentido, a dádiva da contemplação da arte. E, conforme Merleau-Ponty, nós “encontramos os meios de contemplar as obras de arte da palavra e da cultura em sua autonomia e em sua riqueza originais” (C, p. 66). A originalidade das artes da linguagem está na capacidade de criar um novo mundo de significados por meios das palavras. Embora o poeta ou o prosador trabalhe com as palavras que também servem para designar as coisas do mundo, as palavras na lógica das artes da linguagem designam mais que simples objetos, ações e coisas, pois falam do sensível. Nesse sentido, a literatura em geral para Merleau-Ponty nos faz “*perceber* em seu desenvolvimento temporal” (C, p. 65, grifos nossos).

Já as artes mudas⁴ são para Merleau-Ponty os meios artísticos que privilegiam as sensações e os sentidos, e não se referem necessariamente ao signo. São consideradas artes mudas a pintura, a fotografia, o desenho, a escultura e a música. Para o filósofo, as artes mudas não foram consagradas como linguagens pelos estudos específicos da época em que viveu, pois não são dadas pela estrutura de signo e significado a partir de regras culturais, como é o caso da língua – a palavra. Ele aponta, porém, que existem elementos estruturais no ver e no fazer da pintura que se assemelham à estrutura da linguagem. Assim, até certo ponto, a pintura pode ser compreendida, para o autor, como linguagem também. Sobre essa concepção merleau-pontyana diz Matthews:

As artes visuais, pelo menos em sua moderna evolução, não são uma “linguagem” no sentido convencional: não expressam significados por meio de regras aceitas em geral. Mas podem expressar significado, no entanto, de uma maneira mais básica: será um *novo* significado, um novo modo de olhar o mundo e os objetos no mundo, originalmente peculiar ao artista, mas que ele consegue com seu talento “despertar” em pelo menos alguns dos que veem seu trabalho. (MATTHEWS, 2010, p. 179.)

O novo significado é possível nas artes de modo geral, mas evidenciamos as artes visuais, no caso das análises de Merleau-Ponty sobre a pintura, porque ativam nossa percepção pelas sensações das cores, pois podemos ver pela pintura um novo significado dado para o mundo. O pintor para pintar também é estimulado pelas cores da natureza e tenta traduzir sua percepção para a tela. O resultado apresentado no quadro finalizado é um novo significado da própria percepção das cores que o pintor teve quando olhou para as cores da natureza, pois as artes mudas, em destaque a pintura, nos coloca frente ao exercício do perceber. Isso é igualmente válido na concepção merleau-pontyana para as demais linguagens mudas, pois, se também é verdadeira a ideia de que a música nos faz ouvir sons, certamente há numa peça musical a nós apresentada um significado perceptível oriundo da composição, repleto de novos horizontes sensíveis a serem explorados.

O que há de comum entre as artes da linguagem e as artes mudas é que ambas fazem o homem (seja leitor ou observador, pintor ou escritor) de alguma forma ser motivado pelo ato de perceber, dentro desse exercício, ele habita a experiência da expressão pelo sensível. Isso porque vivificar o mundo criado pelo escritor ou perceber as cores de uma pintura são modos ativos da operação expressiva, sempre guiados pela percepção. Sobre a noção de expressão de Merleau-Ponty, explica Dupond: “A expressão designa uma estrutura ontológica encontrada na fala, mas também no corpo vivo, na obra de arte, na coisa percebida, e que consiste na passagem mútua de um interior para o exterior e de um

⁴ Ou do silêncio.

exterior para o interior ou no movimento mútuo de sair de si e de entrar em si” (DUPOND, 2010, p. 29).

A expressão encontrada na obra de arte oriunda dos diversos meios artísticos mudos e de linguagens também se faz presente em outros canais, como é o caso da fala de nossa comunicação convencional e corriqueira. A expressão se dá na relação mútua do exterior e do interior – ou, ainda, de um locutor para um interlocutor. Assim, as operações expressivas, principalmente aquela por meio da fala, é para Merleau-Ponty “capaz de sedimentar-se e de constituir um saber intersubjetivo” (PhP, p. 257-8; p. 231), envolvendo indivíduos e processos de significação mediante trocas possíveis e dadas pelas experiências. A expressão artística, por sua vez, também se constitui pela operação expressiva, do produtor-artista e do receptor-apreciador de arte. Consequentemente, a expressão artística torna-se objeto de estudo na reflexão estética de Merleau-Ponty.

Nesse sentido, nosso estudo se apoia na relevância das análises construídas pelo autor sobre expressão e arte, que agregam novas discussões para o campo da estética. Entre as considerações sobre o tema já expostas, também compreendemos que há uma noção de arte moderna inclusa no pensamento de Merleau-Ponty. Para o campo da estética, o filósofo trata da arte moderna elucidando temas como a expressão artística como um dos possíveis paradigmas daquele momento na Europa, destacando o contexto francês. O tema da expressão artística é reconhecido pelos estetas posteriores interessados nessa reflexão, como é o caso de Jean Lacoste⁵, que considera Merleau-Ponty um dos mentores desse estudo.

Observamos então que são fundamentos do interesse de Merleau-Ponty pelas artes as condições perceptíveis que inserem o homem naquilo que o filósofo denominou de mundo da percepção, que são possíveis mediante a reciprocidade entre exterior e interior através das experiências da ordem da expressão que as artes nos propiciam. O autor acreditava nessa correspondência entre interior e exterior; já as dicotomias e os distanciamentos deveriam ser repensados pelo homem moderno. E nesse encaminhamento Merleau-Ponty constrói sua crítica à separação entre sujeito e objeto, exemplificando ainda com suas análises sobre a arte argumentos em defesa da indivisibilidade entre sujeito e objeto, exterior e interior, corpo e espírito, homem e natureza.

Para situar a crítica de Merleau-Ponty, passemos aos comentários sobre a separação entre sujeito e objeto recorrente em seu discurso. Para ele, tal dualismo atrai as ciências, e dentre suas bases epistemológicas está o idealismo cartesiano. Compreendendo que para Descartes o conhecimento se estabelece pelas ideias, o sujeito se direciona sempre a partir das faculdades do pensamento – ou, em outros termos, a mente ou o

⁵ Ver Jean Lacoste, *A filosofia da arte* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986).

espírito, conforme a concepção francesa. O corpo é uma realidade exterior que não contribuiu satisfatoriamente para o conhecimento, sendo a percepção parte dessa outra realidade. Segundo Silva, “Descartes é dualista, ou seja, admite a existência de duas realidades completamente separadas: a alma e o corpo ou, na sua terminologia, a *substância pensante* e a *substância extensa*” (SILVA, 1993, p. 6). Merleau-Ponty, criticando o cartesianismo, procura demonstrar que a percepção não é princípio do saber, mas parte constituinte do conhecimento⁶, pois defende que o conhecimento não é apenas um conjunto de conteúdos de nossa consciência, mas também fruto da vivência humana, e essa se dá corporalmente. O corpo e suas experiências no mundo são exteriores, mas também partes integrantes do interior, o que, para Merleau-Ponty, significa que são correspondentes, não sendo possível separar corpo e espírito ou sujeito e objeto, como sustenta a tese de Descartes.

Nosso corpo, nossos sentidos, nossa percepção e sua relação com o mundo/com a natureza, embora isso seja renegado pelas ciências e pela doutrina cartesiana, para Merleau-Ponty, ao contrário, é o início do conhecimento. Desse modo cria-se o confronto merleau-pontyano, pois do ponto de vista de um cartesiano, a percepção pode enganar a consciência, prejudicando os resultados de seus métodos puramente abstratos. Segundo Merleau-Ponty, contudo, a sociedade prefere acreditar na ciência do que na percepção. Para exemplificar essa posição social, observamos o que ele diz sobre o conhecimento considerado científico (física) *versus* a experiência vivida: “O mundo verdadeiro não são essas luzes, essas cores, esse espetáculo sensorial que meus olhos me fornecem; o mundo são as ondas e os corpúsculos dos quais a ciência me fala e que ela encontra por trás dessas fantasias sensíveis” (C, 2004, p. 3).

Para o cartesianismo, o sujeito pensante parece não habitar o mesmo mundo pensado, ou melhor, parece não viver na mesma natureza que tenta explicar pelas suas abstrações e cálculos matemáticos. Merleau-Ponty contesta essa hipótese, como já observado, e afirma ser impossível abstrairmos totalmente a presença ou as lembranças de nossas sensações, pois a percepção é um fantasma que nos acompanha, impossibilitando a obscuridade do mundo percebido, da nossa experiência visual, sonora, tátil, da presença de nosso corpo. Para ele não é possível se ausentar do próprio corpo para avaliar um fenômeno da natureza apenas no campo das ideias. De acordo com o pensamento de Merleau-Ponty, portanto, é indispensável considerar o mundo percebido e crer na indivisibilidade entre corpo e espírito. Para ele, enquanto a ciência permanece excluindo a percepção e evita considerar a presença do homem na natureza quando a estuda, a arte, em contraponto, nos coloca dentro do mundo percebido. Nos termos de Merleau-Ponty, é

⁶ Cf. C, p. 5.

“preciso despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos no mundo com nosso corpo” (PhP, p. 278; p. 249).

Durante sua vida Merleau-Ponty encontrou na arte e em especial na pintura moderna o maior esforço da humanidade em nos colocar novamente despertados para ver o mundo percebido. Uma pintura de Cézanne, na concepção do filósofo, nos propicia ver cores e formas em um grande jogo sensorial, lembrando-nos de que as cores não são conceitos abstratos nem apenas partes da representação de um objeto, mas também uma experiência visual e sensível. Cézanne, por exemplo, segundo Merleau-Ponty, “quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea” (DC, p. 128; p. 24).



FIGURA 3. Paul Cézanne. *A montanha Sainte-Victoire, vista dos Lauves*, 1902-1906, aquarela, 48 x 31 cm, Philadelphia Museum of Art, Filadélfia⁷.

Ver o mundo e ver uma pintura é um ver conduzido pelo tempo e pelo movimento; nossos olhos caminham pelas cores e formas à medida que apreciamos e que vivemos. A pintura, assim, nos faz redescobrir nossa percepção visual, seus efeitos corporais e o mundo, pois, para Merleau-Ponty: “O mundo da percepção, isto é, o mundo que nos é revelado por nossos sentidos e pela experiência de vida, parece-nos à primeira vista o que melhor conhecemos, já que não são necessários instrumentos nem cálculos para ter acesso

⁷ Paul Cézanne. *A montanha de Sainte-Victoire, vista dos Lauves*, reprodução fotográfica em Ulrike Becks-Malorny, Cézanne. (Köln: Taschen, 2011, p. 66).

a ele e, aparentemente, basta-nos abrir os olhos e nos deixarmos viver para nele penetrar” (C, p. 1).

A pintura explora a primeira visão, provoca nossos sentidos incapazes de resistir à experiência de apreciar seu espetáculo cromático, nos faz adentrar plenamente no mundo da percepção. Esse é um dos motivos que fazem a pintura sempre permanecer no interesse de Merleau-Ponty. Enquanto o cientista nos afasta do mundo percebido, o artista o revela para nós – e, para Merleau-Ponty, o pintor nos revela com primazia. Consequentemente, este autor desejoso pela investigação da percepção faz da pintura e das artes em geral aliada de sua teoria. Para se tornar um pesquisador da percepção por excelência, portanto, ele tornou-se um apreciador da arte.

Buscando dissolver a separação entre sujeito e objeto ao investigar a percepção e entender como o mundo percebido nos é revelado, Merleau-Ponty orientou-se pelos estudos da fenomenologia. Ele ainda casa seu interesse pela arte com o estudo dos fenômenos que esta nos causa, ou seja, o que um quadro pode provocar ao nosso olhar. Sobre o assunto diz Escoubas:

Ex-ercício do olhar – ex-stase do olhar: o espaço do quadro põe em obra *um sentido do ser como aparecer*. No espaço do quadro o *fenômeno do mundo* (no sentido grego de *phaínesthai* = parecer-aparecer) se expõe mais visivelmente que as coisas localizáveis ou enunciáveis da representação. Isso quer dizer que uma análise do espaço pictural depende, por essência, de uma elaboração fenomenológica, enquanto revelação [...]. (ESCOUBAS, 2005, p. 164-5.)

A revelação das aparências, dos sentidos, motiva o interesse de Merleau-Ponty pela fenomenologia. Nessa perspectiva, ele constituiu passagens significativas sobre a arte em geral e a pintura em grande parte das suas obras, incluindo sua tese de doutorado a *Fenomenologia da percepção* que foi finalizada em 1945. E, no mesmo período do início de sua produção acadêmica, o autor publica originalmente na revista *Fontaine* o ensaio “A dúvida de Cézanne”, texto conduzido pelo mesmo pensamento norteador de sua tese. Em 1942, o filósofo ainda apresentou ao público sua obra *A estrutura do comportamento*⁸.

Certamente, sua tese de doutorado é sua obra mais conhecida, e muitos elementos do pensamento fenomenológico foram conservados durante toda sua produção filosófica, sobretudo os fundamentos das doutrinas de Edmundo Husserl e de Martin Heidegger, que foram os grandes influenciadores de seu pensamento. A importância da fenomenologia para a primeira fase da trajetória de Merleau-Ponty é justificável porque foi a experiência humana

⁸ Dados disponíveis em Luiz Damon Santos Moutinho, *Razão e experiência: ensaios sobre Merleau-Ponty* (São Paulo: Editora Unesp, 2006), p. 269 e 342.

um dos objetos de pesquisa que o acompanhou durante todo o desenvolvimento de seus estudos. Para definir o movimento fenomenológico que surgiu no início dos anos de 1900, observamos as palavras de Sokolowski.

A fenomenologia é o estudo da experiência humana e dos modos como as coisas se apresentam elas mesmas para nós em e por meio dessa experiência. Tenta restabelecer o sentido da filosofia encontrado em Platão. É, além disso, não só uma revivificação de antiquário, mas algo que confronta as questões levantadas pelo pensamento moderno. Vai além dos antigos e modernos, e se esforça por reativar a vida filosófica em nossas circunstâncias presentes. (SOKOLOWSKI, 2004, p. 10.)

A fenomenologia permitiu que Merleau-Ponty explorasse a investigação da experiência humana, tratando de temas como a percepção, a expressão e a linguagem. Além disso, suportava sua proposta que pretendia revisar os problemas perceptíveis sobre as pesquisas científicas que imperavam no contexto europeu da época, exatamente como ele destacou em suas críticas à doutrina de Descartes e em seu ponto de vista sobre o projeto empirista e positivista de estudo.

Para definir a fenomenologia, Merleau-Ponty abre sua tese com a seguinte argumentação:

O que é a fenomenologia? Pode parecer estranho que ainda se precise colocar essa questão meio século depois dos primeiros trabalhos de Husserl. Todavia, ela está longe de estar resolvida. A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. A fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira [...]. (PhP, p. 1; p. 7.)

É buscando entender as essências imanentes na experiência humana de estar no mundo que Merleau-Ponty conduz seu caminho pelo método fenomenológico. É relevante ainda observar que a arte é analisada pelo filósofo a partir desse princípio.

Sobre Husserl, Merleau-Ponty o compreende como base epistemológica justamente por ser o pai desse campo de estudo e porque buscava investigar e considerar o estágio anterior do conhecimento próprio das ciências rigorosas, como por exemplo a física. O autor descreve nos seus estudos preliminares um duplo interesse à fenomenologia de Husserl: por ser uma nova filosofia, distinta do criticismo, e pela insistência no método da redução em

busca de uma proposta transcendental⁹. É fundamental no pensamento Husserl sua perspectiva do mundo como um conjunto de significados da ordem da razão, possível em uma consciência transcendental. Aparentemente, Merleau-Ponty possuía certo conflito em relação à ênfase dada à consciência nas bases da teoria de Husserl, uma vez que para o francês a separação entre sujeito e objeto ainda era presente na primeira fenomenologia.

Em sua origem, o alicerce da pesquisa fenomenológica está na intencionalidade, pois o núcleo da investigação se concentra em discutir a consciência e a experiência sempre a partir da referencia de um objeto, pois a consciência é sempre “consciência de” e a experiência é sempre “experiência de”. A intencionalidade, nesse sentido, não é uma ação prática, mas determinada pelo cognitivo¹⁰. O estudo fenomenológico se detém em observar como as coisas¹¹ aparecem diante da nossa consciência.

A fenomenologia pretendia esclarecer de que maneira as coisas se relacionam à nossa consciência. A partir desse propósito, Husserl, conforme a explicação de Matthews, já considerava as “várias formas de consciência que temos do mundo ao nosso redor, incluindo as ciências naturais” (MATTHEWS, 2010, p. 14). Entre as formas de consciência que a fenomenologia conseguiu descrever, Merleau-Ponty observava com maior interesse o fator subjetivo da consciência quando comparado aos resultados das ciências naturais. Para o filósofo francês, dentre os modos da consciência lhe interessava a consciência encarnada, ou seja, de um corpo imbricado no espírito, indivisos, atuante de forma mútua com o mundo através das experiências.

Merleau-Ponty argumentava que o conhecimento científico, as doutrinas empiristas¹², o intelectualismo (o pensamento cartesiano)¹³, partindo do pressuposto da separação entre

⁹ Ver PrP, p. 21; p. 21-2.

¹⁰ Conforme a explicação de Sokolowski. Ver Robert Sokolowski, *Introdução à fenomenologia* (São Paulo: Loyola, 2004), p. 17-8.

¹¹ Para compreender o conceito de coisa que será tratado ao longo de nosso estudo, é necessário definir e sempre considerar esse conceito a partir da fala de Merleau-Ponty, nas suas palavras: “As coisas não são, portanto, simples *objetos* neutros que contemplaríamos diante de nós; cada uma delas simboliza e evoca para nós certa conduta, provoca de nossa parte reações favoráveis ou desfavoráveis, e é por isso que os gostos de um homem, seu caráter, a atitude que assumiu em relação ao mundo e ao ser exterior são lidos nos objetos que ele escolheu para ter à sua volta, nas cores que prefere, nos lugares onde aprecia passear” (C, p. 23). Além disso, a coisa não é apenas suas qualidades, mas sua existência a partir da relação do homem para com cada uma de suas qualidades, e nesse sentido Merleau-Ponty afirma que “nossa relação com as coisas não é uma relação distante, cada uma fala ao nosso corpo e à nossa vida, elas estão revestidas de características humanas” (ibidem, p. 24). Entretanto, a relação homem e coisa é um pouco ambígua, pois, como explica Merleau-Ponty, “meu acesso a coisa não é o mesmo acesso que o outro possui, mas é pela coisa que terei acesso ao ‘mundo privado’ do outro” (VI, p. 22-3).

¹² Segundo Müller, são empiristas para Merleau-Ponty as correntes do pensamento de Hobbes, assim como Locke, Berkeley e Hume. Ver José Marcos Müller, *Merleau-Ponty acerca da expressão* (Porto Alegre: ediPUCRS, 2001), p. 19.

sujeito e objeto, manipulavam os resultados de suas pesquisas, pois o homem da ciência se enganava ao acreditar que poderia ausentar-se de seu corpo – suas experiências de vida, sua percepção, sua memória e seu contexto – para examinar friamente o objeto pelas faculdades da consciência. De acordo com Merleau-Ponty: “Afinal, desde o fim do século XIX, os cientistas habituaram-se a considerar suas leis e suas teorias não mais como a imagem exata do que acontece na natureza, mas como esquemas sempre mais simples do que o evento natural, destinados a ser corrigidos por uma pesquisa mais precisa, em suma, com conhecimentos aproximados” (C, p. 6).

Para o filósofo, o homem regido por essas doutrinas assumia uma posição de sobrevoos, a partir de um olhar quase divino, tentando simular uma análise do objeto baseada na pura racionalidade. Porém, Merleau-Ponty recusava essa ideia, pois considerava impossível separar a consciência no plano puramente abstrato, desconsiderando sua correspondência com o corpo, justamente porque o Ser é integrado. Para solucionar os problemas dessa dicotomia, Merleau-Ponty se esforçou na construção de sua própria fenomenologia baseando-se na crença de que “a aquisição mais importante da fenomenologia foi sem dúvida ter unido o extremo subjetivismo ao extremo objetivismo em sua noção de mundo” (PhP, p.18; p. 20), sendo o mundo fenomenológico “o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na interseção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras” (idem). Isso porque, para Merleau-Ponty, o corpo conduzido pela experiência humana no mundo se corresponde com os outros.

É ainda transparente em seus estudos a maneira como ele propõe sua tese a cerca da indivisibilidade, baseando-se nos seus estudos sobre o corpo¹⁴, que desdobram-se sobre a investigação acerca da natureza do Ser. Para formular seu pensamento sobre tais temas, ele se aproximou da fenomenologia de Heidegger. Sobre o Ser e a aproximação de Merleau-Ponty à fenomenologia de Heidegger, explica Matthews: “Tratar o significado do Ser fenomenologicamente é partir de nossa própria experiência de Ser: mas isso não significa examinar em nossas mentes as nossas experiências interiores nem separar (como foi a tendência do primeiro Husserl) a nossa consciência de seus objetos. Nosso próprio Ser, dizia Heidegger (e nisso foi seguido por Merleau-Ponty), é Ser-no-mundo” (MATTHEWS, 2010, p. 22).

Merleau-Ponty defendia no seu projeto de fenomenologia pensar corpo e espírito juntos. A consciência, que a princípio é da ordem do espírito, foi examinada pelo filósofo francês com relação aos seus estudos sobre o corpo. Para o autor, a filosofia e o homem

¹³ Ainda de acordo com Müller, Merleau-Ponty refere-se aos cartesianos também pela denominação: os intelectualistas. Cf. idem.

¹⁴ Discorreremos mais sobre o tema no desenvolvimento deste estudo.

moderno deveriam reconsiderar o mundo percebido, a fim de voltar a conceber como forma de conhecimento o homem habitando o mundo em uma relação perceptiva. E a percepção se dá no e pelo corpo humano através de suas experiências, espacialidades e temporalidades. O corpo é um todo que inclui o espírito, presente como todo no mundo. Nas palavras de Merleau-Ponty, “o corpo próprio está no mundo como o coração está no organismo” (PhP, p. 273; p. 245). É nesse sentindo que o autor se apropria de um discurso heideggeriano baseado na concepção de Ser (*Dasein*) que existe no mundo¹⁵. Assim, se o Ser existe integrado no mundo (ser e estar), não haverá uma consciência puramente separada do mundo, tampouco de nossas experiências de estar no mundo. Nessa perspectiva, Merleau-Ponty inclinará seu discurso em busca da compreensão do Ser-no-mundo.

A noção de Ser-no-mundo é entendida pela investigação merleau-pontyana acerca da indivisibilidade entre interior e exterior. Dessa forma, o filósofo francês adentra nos estudos das correspondências desses extremos. O Ser (*Dasein*), no sentido heideggeriano, sendo parte integrada do mundo, terá então na sua espacialidade a impossibilidade dicotômica de exterior e interior. Sobre o assunto explica Escoubas:

A espacialidade do *Dasein* só se explicita por oposição à noção cartesiana de espaço: a *extensio*, enquanto *omnimodo divisibile, figurabile et mobile* – a extensão homogênea, divisível (*parte extra partes*) e descritível em termos de “figura e movimento”. A espacialidade do *Dasein*, ao contrário, só pode ser compreendida a partir do seu modo de ser: o modo de ser do *Dasein* é o *ser-no-mundo* (*In-der-Welt-Sein*) [...] o *Dasein* não sobrevoa as distancias e as direções, ele as *traz* consigo; eis por que o espaço não é isso dentro do qual ele se encontra, mas isso que ele *abre*: ele é região (*contrée Gegend*). (ESCOUBAS, 2005, p. 165.)

Observamos que a noção de Ser (*Dasein*) absorvida de Heidegger¹⁶ por Merleau-Ponty é extremamente pertinente para ele, pois reforça seus argumentos contra o pensamento de sobrevoo naturalmente cartesiano. Além disso, a noção de *Dasein* como região e abertura dá o fundamento do discurso sobre as indivisibilidades defendidas por Merleau-Ponty, estabelecendo condições e pressupostos necessários para o fenomenólogo francês desenvolver seu pensamento sobre o corpo indiviso e o mundo sensível – pontos

¹⁵ Conforme a explicação de Matthews. Ver Eric Matthews, *Compreender Merleau-Ponty* (Rio de Janeiro: Vozes, 2010), p. 22-3.

¹⁶ É necessário sempre considerar os problemas de tradução que a noção *Dasein* já sofreu e que é fundamental para a compreensão do pensamento de Heidegger. Para nosso estudo, não nos aprofundaremos neste problema, mas sugerimos a leitura do texto de Marcia Sá Cavalcante Schuback que compõe a edição de 2012 da Editora Vozes da obra *Ser e Tempo* de Heidegger, pois a comentarista é esclarecedora sobre o assunto.

importantes dos últimos estudos do autor, sobretudo em *O visível e o invisível*, obra inacabada, devido sua morte prematura em 1961.

É importante ainda demarcar certo descontentamento que a pesquisa fenomenológica provocou em Merleau-Ponty na fase mais tardia de seu pensamento. Para ele, seus estudos sobre a fenomenologia não foram além dos limites, e ele deveria repensá-los, avaliando a fenomenologia como projeto ontológico. Nesse sentido, Merleau-Ponty apresenta uma série de problemas presentes em suas primeiras pesquisas que devem ser reconsiderados. É possível mapear alguns dos principais apontamentos posteriores do filósofo sobre a fenomenologia em suas notas de trabalho de *O visível e o invisível*, como por exemplo em uma nota de fevereiro de 1959, na qual Merleau-Ponty afirma: “devo mostrar que o que se poderia considerar como ‘psicologia’ [fenomenologia da percepção] é na realidade ontologia” (VI, p. 171). Em junho do mesmo ano, Merleau-Ponty escreve: “problemas colocados na *Ph.P* são insolúveis porque eu parto aí da distinção ‘consciência’ – ‘objeto’ – Não se compreenderá nunca dessa distinção” (ibidem, p. 189). O filósofo ainda complementa suas anotações com a intenção de investigar a imbricação Ser-coisa-mundo.

Seguindo as influências sofridas pelo autor, outro ponto importante presente no pensamento merleau-pontyano que merece reconhecimento é seu interesse pela teoria da *Gestalt*. No início de sua carreira, o filósofo francês demonstrava certo descontentamento com os atributos dados à percepção pelas pesquisas empiristas e intelectualistas, justamente pela perspectiva separatista entre homem e mundo. Para os empiristas, as sensações e a percepção dependem necessariamente do estímulo dos objetos externos, ou seja, das coisas que estão no mundo. Já para os intelectualistas, a consciência do sujeito se faz no conhecimento, sendo a percepção e as sensações ações sobre os objetos¹⁷. Insatisfeito com a parcialidade desses pontos de vistas, Merleau-Ponty se dedicou aos estudos da percepção se amparado na teoria da *Gestalt*. Em suas palavras: “Ora, as pesquisas experimentais feitas na Alemanha pela escola da *Gestalttheorie* parecem mostrar, ao contrário, que a percepção não é uma operação intelectual – que é impossível distinguir aí uma matéria incoerente e uma forma intelectual; a “forma” estaria presente no próprio conhecimento sensível [...]” (PrP, p. 11-2; p. 11-2).

Interessado na investigação da experiência sensível, portanto, pode-se dizer que Merleau-Ponty se apropriou dos estudos da *Gestalt*. Na segunda parte da *Fenomenologia da percepção*, que trata do mundo percebido, notamos a utilização de exemplos oriundos dessa teoria da forma. Dedicado aos estudos da percepção, do sentir e do espaço, o filósofo percorrerá ainda sobre os domínios sensoriais. Também tratará da relação inter-sensorial,

¹⁷ Síntese elaborada a partir da explicação de Chauí sobre os estudos empiristas e intelectualistas acerca da percepção. Ver Marilena Chauí, *Convite à filosofia* (São Paulo: Ática, 2010).

pensando o particular e o todo como sendo inseparáveis. A *Gestalt* é ainda fundamental para ele investigar o fenômeno da percepção sensorial no corpo e da consciência humana de modo entrelaçados. Sobre a leitura de Merleau-Ponty acerca da *Gestalt*, Müller nos sugere:

Pelo menos no que diz respeito à experiência perceptiva, as pesquisas experimentais na Alemanha, pela escola da *Gestalttheorie*, parecem mostrar o contrário do que supõem cartesianos e antagonistas. Segundo a leitura que Merleau-Ponty faz dessas pesquisas, para que possam ser compreendidos os fenômenos perceptivos não dependem de uma representação “anímica” exterior aos elementos sensíveis de nossas experiências. A descoberta da vinculação entre “figura” percebida e o “contexto” em que nosso corpo se situa ao percebê-la demonstra que os fenômenos estão indissociavelmente ligados às nossas experiências (ou, mais precisamente, à organização espontânea desencadeada por nosso corpo junto aos dados sensíveis). (MÜLLER, 2001, p. 14-5.)

Nesse sentido, fica claro que Merleau-Ponty, interessado na relação perceptiva que o corpo possui e em defesa das experiências como ponto de partida para investigar a percepção, irá inevitavelmente se aproximar das contribuições que a *Gestalt* propõe para o estudo do fenômeno da percepção. Além disso, esse campo de pesquisa também contribui para a oposição ao cartesianismo, e o estudo da relação do corpo com os dados sensíveis permanecem incluso nos textos de *O visível e o invisível*.

Devemos demarcar ainda que no mesmo período em que escrevia *O visível e o invisível*, o filósofo concluiu sua última obra, em 1960, a propósito da primeira publicação da revista *Art de France*¹⁸, na qual escreveu o ensaio “O olho e o espírito”. Esse texto é considerado uma produção pertencente à fase mais madura do autor e que também apresenta inclinações à investigação ontológica pela pintura. Devemos destacar ainda que no período intermediário da produção teórica de Merleau-Ponty foram publicadas obras de cunho político, como *Humanismo e terror*, além da obra *Aventuras da dialética*, de 1955, nos quais ele aventura-se por temas como a dialética e os estudos marxistas.

Em 1952, apresentou novos estudos sobre a fenomenologia em *Signos*, porém, propondo argumentos direcionados a fenomenologia da linguagem, estabelecendo diálogo com Jean-Paul Sartre, André Malraux e Ferdinand de Saussure. O embrião de seus estudos sobre a linguagem, contudo, já aparecem como intenção no capítulo “O corpo como expressão e a fala”, da primeira parte da *Fenomenologia da percepção*, embora naquele

¹⁸ Informações disponíveis no prefácio da edição brasileira de *O olho e o espírito*. Ver Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito* (São Paulo: Cosac Naify, 2004).

momento a linguagem ocupasse um papel secundário, pois o filósofo se concentrava nos temas relacionados à percepção e ao corpo.

Outras obras do filósofo francês foram produzidas a partir de e destinadas ao exercício da docência. Para o nosso estudo, é relevante destacar o livro *A natureza*, que tem como referencial o curso lecionado no Collège de France durante o final dos anos de 1950, e seus estudos sobre psicologia da criança e pedagogia disponíveis na obra *Merleau-Ponty na Sorbonne*, decorrente do período em que lecionou na referida universidade, logo após seu doutoramento.

Compreendemos então que durante toda a produção intelectual de Merleau-Ponty seu grande esforço no campo da filosofia e das ciências foi destinado a convencer a sociedade acadêmica da necessidade do retorno ao mundo percebido, partindo de sua crítica às dicotomias. Assim, a percepção, ponto de apoio do início de sua argumentação, deveria ser reconsiderada como parte integradora do conhecimento, do saber filosófico e científico. Essa posição do filósofo perante os intelectuais da época torna-se ainda mais evidente na introdução da *Fenomenologia da percepção*; em todo o corpo da obra *A estrutura do comportamento*; assim como na obra *O visível e o invisível*. A respeito das obras estéticas ou que se dedicam a arte, esse posicionamento merleau-pontyano transparece em *Conversas: 1948*, sobretudo no primeiro e sexto capítulo de sua exposição; e norteia o desenvolvimento das obras *O olho e o espírito* e *A prosa do mundo*.

Considerando uma visão panorâmica da trajetória profissional e teórica de Merleau-Ponty, notamos e deveremos esmiuçar ainda mais ao longo deste estudo a veracidade de como ele constrói seu discurso filosófico amparando-se nas artes para exemplificar suas afirmações, principalmente quando trata do tema da percepção, da expressão, da criação ou mesmo da pintura e da linguagem. Entretanto, há momentos que suas palavras sobre a arte são mais que apenas exemplificações para sua fenomenologia ou filosofia: são momentos em que seu pensamento investiga processos artísticos e muito agrega ao campo da pesquisa estética. Merleau-Ponty defende o retorno ao mundo percebido e à arte para ele nos fazendo perceber pela operação expressiva, lembrando-nos de que somos homens que habitam esse mundo. Pois, como pensador que aprecia a arte, Merleau-Ponty confia na ideia de “uma filosofia da percepção que queira reaprender a ver o mundo restituirá à pintura e às artes em geral seu lugar verdadeiro” (C, p. 56).

1.2. O retorno ao mundo percebido como caminho às indivisibilidades

Devemos retornar ao mundo percebido reconsiderando nossas experiências e nossa presença no mundo, é o que adverte Merleau-Ponty no escopo de seus estudos. O mundo percebido que nos é revelado pelo primeiro contato com o mundo, pelas sensações e sentidos, é o caminho (senão a resposta) que o pensamento moderno persegue. A arte, segundo Merleau-Ponty, nos propicia o contato com o mundo percebido, evoca em nós o despertar do sujeito da percepção, sendo esta uma aliada dos meios artísticos, além de uma constância dada à vida e à experiência humana. Nas palavras de Merleau-Ponty: “é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo” (VI, p. 16). Mas, como aprendemos a ver? Ora, sabemos que para o autor é um dos propósitos da arte nos ensinar a ver, pois ele crê que esta nos ensina a ver quando nos aproxima do mundo da percepção. Resta-nos esclarecer que visão aparentemente diferenciada sobre o mundo a arte pode nos propiciar.

Consequentemente, uma filosofia da percepção nos ajuda a compreender o retorno do mundo percebido, seja pela arte ou por outros meios. No entendimento de Merleau-Ponty a percepção é o encontro com as coisas naturais, mas é também um recorte do mundo vivido¹⁹. Conforme a explicação de Dupond²⁰, a concepção merleau-pontyana de mundo está sempre relacionada às nossas vidas, a saber, às nossas experiências, sendo impossível a concepção de mundo como objeto do pensamento, pois o mundo para Merleau-Ponty se faz pela harmonia da vida, na sua coesão. Portanto, o mundo é palco de nossas experiências e integralmente constituído nelas.

Todavia, os desdobramentos da noção de mundo podem ser ainda mais complexos, e acreditamos que efetivamente norteiam o discurso do filósofo francês acerca das indivisibilidades, dadas pela correspondência entre homem (seu corpo) e mundo. O mundo percebido, por sua vez, parece-nos a origem dessa relação para os estudos de Merleau-Ponty. Assim, nossa trajetória de estudo declina-se em traçar paralelos entre a percepção e a visão como experiência propiciada pelo mundo percebido e discorrer sobre a relação indivisa e sensível do corpo para elucidar o que compreende as indivisibilidades. Perpassar por esses estudos é estratégico, pois poderemos pontuar fundamentos importantes que

¹⁹ Cf. VI, p. 155.

²⁰ A explicação completa de Dupond para a noção de mundo de Merleau-Ponty também estabelece paralelos com a noção de abertura discutida em uma obra inacabada de Malebranche e a filosofia de Kant. O comentarista observa ainda nos textos do filósofo duas grandes concepções para o sentido do mundo: a primeira, da ordem da facticidade e característica do começo da carreira de Merleau-Ponty e a segunda, da individualidade numa noção absoluta de ser. Ver Pascal Dupond, *Vocabulário de Merleau-Ponty* (São Paulo: Martins Fontes, 2010), p. 54-6.

compõem o discurso de Merleau-Ponty que serão extremamente relevantes para compreendermos posteriormente o tema da expressão artística como projeto da arte moderna e para analisar os textos estéticos do filósofo no próximo capítulo desta dissertação, sobretudo quando procuramos elucidar como a arte, em destaque a arte moderna, nos insere e nos prova pela experiência sensível o que é estar no mundo, conforme a advertência de Merleau-Ponty.

Primeiramente, retornar ao mundo percebido significa reconsiderar a ação de perceber, aceitando que o “saber se instala nos horizontes abertos da percepção” (PhP, p. 280; p. 251). Para desvendar os horizontes é necessário adentrar no fenômeno da percepção e, para explicar esse fenômeno, Merleau-Ponty retoma o exemplo sobre a visão de um cubo. Diz o filósofo:

Do ponto de vista de meu corpo, nunca vejo iguais as seis faces do cubo, mesmo se é de vidro, e todavia a palavra “cubo” tem um sentido; o cubo ele mesmo, o cubo na verdade, para além de suas aparências sensíveis, tem suas seis faces iguais. À medida que giro em torno dele, vejo a face frontal, que era um quadrado, deformar-se, depois desaparecer, enquanto os outros lados aparecem e tornam-se cada um, por sua vez, quadrados. (PhP, p. 273-4; p. 245.)

Sabemos que um cubo pode ser explicado por conceitos e, nesse sentido, é geralmente apresentado como uma forma que, em termos geométricos, pode ser descrita como uma figura tridimensional construída por seis faces quadradas. Ora, o conceito de cubo não é segredo, tampouco sua representação gráfica ou o cubo enquanto objeto. Nossa inteligência, nossa consciência, consegue compreender o cubo em sua totalidade de definições, descritiva, representativa e sua aparência. O problema que esse exemplo nos evidencia, certamente, é o fato de o cubo ser cubo para nós porque podemos descrevê-lo ou representá-lo, considerando sua existência no mundo e a relação desse objeto com nosso corpo: nossa percepção. Pois, mesmo que sua definição seja considerada apenas racionalmente, ainda haverá a sombra de uma experiência corporal única e individual que explica a veracidade da definição de cubo. Quando pensamos em um cubo, o fazemos porque sua existência se dá no espaço, onde também habito com meu corpo, e pelo meu movimento posso perceber que suas faces laterais são apresentadas deformadas para nosso olhar. Conhecendo a definição de cubo, não duvido da natureza quadrada de suas faces; desse modo posso, caminhar entorno do cubo que verificarei que de fato as faces são quadradas.

Ora, mesmo que eu não vivencie a experiência de caminhar entorno do cubo, consigo imaginar e é totalmente concebível a percepção que poderia ter do objeto cubo

caso eu viesse a experienciar tal situação. Para Merleau-Ponty, tal dádiva é possível porque a fé perceptiva oferece ao homem essa capacidade. Segundo Chauí, “a fé perceptiva é experiência espontaneamente realista” (CHAUÍ, 2002, p. 128). Nesse sentido, acreditamos na possibilidade da face quadrada do cubo mesmo que nossa visão a mostre deformada, pois sabemos que pode-se verificar a veracidade dessa informação a partir de uma experiência – basta mover meu corpo e mudar o ponto de vista. Não é uma hipótese puramente imaginativa, mas vivível. Complementando, diz Chauí: “a fé perceptiva, convicção bárbara, não é saber, mas crença” (ibidem, p. 129).

O interesse de Merleau-Ponty não está apenas em compreender os “estados de consciência”, nem as definições e representações que o exemplo do cubo poderá ocasionar, assim como seu interesse não se concentra na representação das coisas que estão no mundo, ou no que a ciência ou a racionalidade pode simular para defini-las – isto é, como definir o cubo somente em termos geométricos, segundo o exemplo do filósofo. Desperta o interesse de Merleau-Ponty a nossa existência no mundo, de que maneira exploramos esse lugar²¹. Exploramos o mundo mediante um corpo perceptivo, que com os atributos do sentir, da sensação, da espacialidade, do movimento e da temporalidade, esse existe como Ser-no-mundo. De acordo com a explicação de Dupond, “a experiência é um dos nomes do ‘fenômeno originário’, a abertura do mundo, ‘o contato inocente com o mundo’ [PP I], que a fenomenologia procura ‘despertar’ [PP III]” (DUPOND, 2010, p. 27). Dessa forma, podemos analisar a experiência como uma relação vivida, embora todavia seria ainda a percepção como parte integradora da experiência²². Nos termos de Merleau-Ponty, “nossa percepção chega a objetos, e objeto, uma vez constituído, aparece como a razão de todas as experiências que dele tivemos ou que dele poderíamos ter” (PhP, p. 103; p. 95). A experiência é o meio pelo qual conhecemos os objetos. Além disso, vivemos e habitamos o mundo, pelo o qual propiciam-se as experiências visíveis, táteis, sonoras, enfim, as experiências sensíveis. Essa é a condição que determina nossa exploração do mundo: pela recepção fornecida aos nossos sentidos, descobrimos o que de fato o mundo é para nós. Segundo Merleau-Ponty: “a experiência – quer dizer, a abertura ao nosso mundo de fato – é reconhecida como o começo do conhecimento, não há mais nenhum meio de distinguir um plano das verdades a priori e um plano das verdades de fato, aquilo que o mundo dever ser e aquilo que efetivamente é” (PhP, p. 298; p. 266).

²¹ Conforme explica o filósofo em *O visível e o invisível*. Ver VI, p. 18.

²² Segundo a explicação do termo “experiência” nos estudos de Merleau-Ponty, Dupond afirma que os conceitos de experiência e percepção são extremamente próximos e complementares na *Fenomenologia da percepção*, e suas definições inclusive se confundem. Entretanto, segundo o autor, em *O visível e o invisível*, a distinção é mais clara no termo “experiência”, que se refere ao sentido originário. Ver Pascal Dupond, *Vocabulário de Merleau-Ponty*, cit., p. 27-8.

Sendo a experiência o ponto de partida da percepção e esse ponto dado a partir da vivência do homem, entendemos que a percepção se liga a certa individualidade da pessoa que percebe, ou, nos termos de Merleau-Ponty, o sujeito da percepção, que está inserido em sua própria história e acoplado plenamente na relação estipulada com as sensações²³. O filósofo francês muito refletiu sobre a relação das sensações com nosso corpo, os estímulos do sentir e sua espacialidade para melhor apreender a natureza do mundo percebido²⁴. Conforme a explicação merleau-pontyana, ainda a partir do exemplo do cubo, o sujeito que percebe executa a ação de perceber sempre a partir de um ponto de vista que se altera no espaço. É verdade que a aparência do cubo se mostre deformada para o olhar dependendo da posição do observador, mas é verdade também que a configuração espacial mesmo deformada significará o cubo. Isto é possível para Merleau-Ponty porque “eu identifico o objeto em todas as suas posições, em todas as suas distâncias, sob todas as suas aparências, enquanto todas as perspectivas convergem para a percepção que obtenho em uma certa distância e uma certa orientação típica” (ibidem, p. 405; p. 355). Além disso, o filósofo concebe que cada sujeito detém na sua visão um ponto de vista ideal próprio, levando em consideração o distanciamento necessário entre si e o objeto. Essa conclusão também é válida para a apreciação de uma obra de arte, segundo Merleau-Ponty: “para cada quadro em uma galeria de pintura, existe uma distância ótima de onde ele pede para ser visto, uma orientação sob a qual ele dá mais de si mesmo” (ibidem, p. 405-6; p. 355). Na concepção do filósofo, há no objeto a convergência de todas as grandezas e qualidades aparentes de sua visualidade, bastando um observador privilegiado no espaço para animar sua melhor forma aparente. Uma pintura, segundo os estudos de Merleau-Ponty, nos ensina que detém formas diferentes de mostrar suas melhores aparências em distâncias igualmente diferentes. Nas palavras do autor:

Um quadro em uma galeria de pintura, visto na distância conveniente, tem sua iluminação interior que dá a cada uma das manchas de cores não apenas o seu valor colorante, mais ainda um certo valor representativo. Visto de muito perto, ele cai sob a iluminação dominante da galeria, e as cores “agora não agem mais representativamente, elas não nos dão mais a imagem de certos objetos, elas agem como tinta cal em uma tela”. (PhP, p. 419, p. 367-8.)

²³ Cf. PhP, p. 290-1; p. 260-1.

²⁴ Na *Fenomenologia da percepção*, o filósofo dedicou a segunda parte de seu doutorado ao estudo que analisou o mundo percebido, dividindo-o em quatro capítulos, a saber: I O sentir; II O espaço; III A coisa e o mundo natural; IV Outrem e o mundo humano. Nos dois primeiros capítulos encontramos exemplos que discorrem sobre os estímulos que as sensações nos causam, considerando as análises do corpo desenvolvidas na primeira parte de sua tese. Já nos dois últimos capítulos ele inicia seu pensamento sobre o natural, o tempo e o cultural. Ver PhP, p. 279-490, p. 251-424.

A pintura possui na sua lógica certa ordenação das cores a serviço da representação dependendo da circunstância, mas não deixa de apresentar ao campo visual os dados sensoriais das cores. Toda pintura tem a capacidade de evidenciar que as cores são cores em um sistema perceptivo que constituem a imagem mostrada no todo da tela. Uma pintura pode se mostrar representativa ou as qualidades de suas cores a partir de certo distanciamento, pois a percepção permite ambas as variações de ponto vista, se fazendo aberta para ambas as experiências. Mas, o grande mistério da percepção se concentra em nos revelar as coisas mesmas, nos fazer sair das aparências naturais da representação. Assim, quando conseguimos ter uma percepção da própria coisa é porque de fato estamos explorando o mundo²⁵. Sempre exploramos o mundo por meio de nosso corpo: as cores de uma pintura, por exemplo, se mostram aos nossos olhos a partir da relação de nosso corpo com sua forma coisal, pois, segundo Merleau-Ponty, “a cor, por seu lado, é como uma saída da coisa fora de si” (ibidem, p. 428; p 375). Quando o sentido da coisa (cor) é animado pelo nosso olhar, ela sai do seu interior para se comunicar com nosso corpo através da exterioridade que existe no mundo. Esse é o princípio da relação corpo e coisa. Portanto, o modo como as cores nos aparecem são da ordem do mundo percebido.

Sendo o mundo percebido necessariamente explorado pelo corpo, faz-se inevitável reconsiderar os meios pelo qual acontece a percepção nele. Devemos, pois, descobrir como o corpo se comunica com as coisas, se abre ao mundo e interage com o outro mediante a percepção como desdobramento da experiência sensível. Além disso, Merleau-Ponty afirma que “não é inteiramente meu corpo quem percebe: só sei que pode impedir-me de perceber, que não posso perceber sem sua permissão; no momento em que a percepção surge, ele se apaga diante dela, e nunca ela o apanha no ato de perceber” (VI, p. 20). Ora, se o corpo não percebe inteiramente por si mesmo, qual seria a outra parte que nos faz perceber? O que faz a percepção tão envolvente, ao ponto do corpo não perceber que está percebendo? Para responder tais perguntas, acompanharemos a busca de Merleau-Ponty pelos caminhos do mistério do corpo enquanto Ser sensível e, para tanto, devemos meditar sempre considerando o desenvolvimento de seu pensamento, exatamente como nos fala Mercury: “podemos afirmar que a ‘mutação’ da filosofia de Merleau-Ponty vai da fenomenologia à ontologia” (MERCURY, 2001, p. 24, tradução nossa).

Na compreensão do filósofo francês o corpo que percebe também é percebido. Na experiência tátil, o corpo que toca também é tocado, assim como o corpo que olha também é observado. Este é o mistério da reversibilidade próprio do corpo. É como se a experiência perceptiva estivesse contida numa lógica de correspondências. Merleau-Ponty, para explicar sua suposição sobre corpo, recorrentemente retoma o exemplo da mão que se toca e é

²⁵ Segundo a explicação do autor. Ver VI, p. 18.

tocada. Ele exemplifica que enquanto a mão esquerda sente a superfície da mão direita através da experiência tátil, concomitantemente a mão direita também toca a esquerda. Assim, é impossível ser tocado sem tocar, pois há na experiência tátil um sistema de correspondência incluso na ação de tocar, o que em termos merleau-pontyanos é denominado de “intercorporeidade”.

Para o filósofo, nessa correspondência encontramos a impossibilidade do corpo de ser apenas passivo, chegando a alcançar “o verdadeiro tocar o tocar, quando minha mão direita toca minha mão esquerda apalpando as coisas, pelo qual o ‘sujeito que toca’ passa ao nível do tocado, descendo às coisas, de sorte que o tocar se faz no meio do mundo e como nelas” (VI, p. 130). Nesse sentido, o corpo percebe as coisas que estão dadas à percepção, porém se torna coisa quando tocado, fazendo parte do percebível. Sobre o assunto, Moutinho conclui: “Na verdade, uma atividade efetiva de ligação só aparece quando eu cesso de mergulhar no objeto percebido e me volto para mim mesmo; na percepção natural, eu estou inteiramente mergulhado na coisa percebida, e não me percebo percebendo-a” (MOUTINHO, 2006, p. 176).

Quando mergulhamos na coisa percebida, nos encontramos no estado natural do mundo, dispondo do originário que nos abre para a experiência sensível: os sentidos estão como que a espreita. Os sentidos nos envolvem de tal modo que somos ingenuamente inclusos no domínio da percepção, sem saber onde começa a ação de perceber e quando nos tornamos parte do percebível. Nessa perspectiva, a percepção nos é revelada e retomada pela experiência do sensível que constitui o mundo. De acordo com o pensamento merleau-pontyano, nossas relações com o mundo, nosso habitar neste lugar se faz por aberturas, como portas que nos colocam em comunicação com as coisas e também como os outros, pois o mundo que nos abre a comunicação também está aberto, e entrecruzam-se as relações corpo–coisa. Esse é o mundo sensível, lugar que privilegia a percepção, mas também as relações intersubjetivas.

Semelhantemente ao exemplo da experiência tátil, o corpo também vive a dádiva de ser vidente e visível. O vidente, parte do mundo, também é constituído pela visibilidade, detentor de uma existência visível. Esse quando observa as coisas do mundo, entrecruza sua visão com a experiência de ser visto, se percebe também observado. Essa capacidade do corpo, o que o faz vidente e visível é denominado pelo filósofo de quiasma.

O quiasma, a reversibilidade, é a ideia de que toda percepção é forrada por uma contrapercepção (oposição real de Kant), é ato de duas faces, não mais se sabe quem fala e quem escuta. Circularidade falar-escutar, ver-ser visto, perceber-ser percebido (é ela que faz com que nos pareça que a percepção se realiza *nas proprias coisas*) – *Atividade = passividade*. (VI, p. 238.)

Não sendo possível distinguir totalmente onde começa o ato de perceber ou nossa atividade sobre o percebido, tampouco o momento que começamos a ser percebidos e nos tornando passivos à percepção do outro, notamos que, neste argumento, Merleau-Ponty, continua insistindo na natureza indivisa do corpo, pois o estudo do corpo a partir do visível permite que ele prove que “a experiência do corpo burla a distinção do sujeito e do objeto” (BARBARAS, 1998, p. 95, tradução nossa). Isso porque não posso apenas ser o sujeito que observa se também sou objeto observado; torna-se confuso, portanto, o princípio da dicotomia, da diferenciação entre atividade e passividade, uma vez que o que há é uma igualdade, uma equivalência entre ações e entre as coisas. Na concepção de Merleau-Ponty “nosso corpo, como uma folha de papel, é um ser de duas faces; de um lado, coisa entre as coisas e, de outro, aquilo que as vê e toca” (VI, p. 133).

O olhar pode ser recíproco e não nos surpreendemos se lembramo-nos de uma situação de nossa experiência particular, no qual observamos alguém que num dado momento também nos olha e nos pegamos vistos enquanto vemos. Isso é possível porque “o mundo sensível é comum aos corpos sensíveis” (idem). Mas, para Merleau-Ponty, a dimensão do ver é ainda mais abrangente. Para ele há um intercâmbio entre o nosso olhar e as coisas, nós não somos apenas observados pelos demais sujeitos do mundo. Também somos observados por todas as coisas que constituem o mundo, desde que se estabeleça uma correspondência entre o meu olhar e as coisas existentes, entre eu e os objetos dispostos pelo espaço. Esse intercâmbio é exemplificado pelo autor na seguinte afirmação.

Por isso tantos pintores disseram que as coisas os olham, e disse André Marchand na esteira de Klee: “Numa floresta várias vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias, senti que eram as árvores que me olhavam, que me falavam [...] Eu estava ali, escutando [...] Penso que o pintor deve ser traspassado pelo universo e não querer traspassá-lo [...]. Espero estar interiormente submerso, sepultado. Pinto talvez para surgir”. O que chamam inspiração deveria ser tomado ao pé da letra: há realmente inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser, ação e paixão tão pouco discerníveis que não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado.²⁶ (OE, p. 22, p. 31-2.)

Os pintores, em certo sentido, parecem confirmar a hipótese de Merleau-Ponty, isto é, que realmente existe uma dada correspondência entre nós e as coisas do mundo, entre o homem e a natureza (a floresta). E seria, pois dada essa correspondência a partir do intercâmbio existente entre os seres, que faz o pintor ser traspassado pelo universo (o

²⁶ A fala citada por Merleau-Ponty, segundo a nota apresentada pelo filósofo, foi retirada de Georges Charbonnier, *Le monologue du peintre* (Paris: Julliard, 1959). Os recortes inclusos na fala de Klee foram transcritos conforme apresentado no texto de Merleau-Ponty.

mundo) e não o contrario, eis que assim encontramos um dos ensinamentos do ver. É nesta hipótese, que Merleau-Ponty traça sua investigação sobre a correspondência do Ser como principio da reciprocidade do ver, ou seja, do enigma de Ser vidente e visível admissível no ato de pintar. Além disso, observamos a inclinação ao discurso ontológico adotado pelo filósofo.

De acordo com Merleau-Ponty há um estofa que constitui o mundo, um algo presente no corpo e nas coisas que os aproximam. Restamos esclarecer o que este algo ou do que é feito. Consequentemente será o estofa do mundo que também possibilitará a correspondências de olhares entre o pintor e a natureza a ser pintada.

Considerando a seguinte afirmação de Merleau-Ponty – “um ser em duas dimensões, que nos pode levar às próprias coisas, que não são seres planos mas seres em profundidade, inacessíveis a um sujeito que sobrevoe, só abertas, se possíveis, para aquele que com elas coexista no mesmo” (VI, p. 132) –, compreendemos que o corpo é capaz de nos levar ao recinto do Ser das coisas de modo a alcançar a profundidade delas, podendo nos levar às coisas somente se estivermos coexistindo com elas. Assim sendo, podemos conduzir nossa investigação considerando que ambos habitam pela natureza de seus Seres no mundo. E, para habitar juntos, ambos detêm de um mesmo elemento que os compõem: um comum para todos os Seres. Logo, se para Merleau-Ponty existe um elemento comum entre o corpo, as coisas e também o mundo, possivelmente esse elemento comum transparece porque não há limites bem estabelecidos entre eles. Segundo o filósofo, são obscuras as fronteiras que colocam o vidente no mundo, fazendo do corpo coisa visível e que colocam o vidente no corpo²⁷. E o corpo nesta ilimitação se desvela massa sensível, local onde convergem as aberturas do Ser. Conforme a explicação de Chauí:

Nosso corpo, coisa sensível entre as coisas, é sensível para si. É ele que nos faz ver as coisas no lugar em que estão e segundo o desejo delas, realizando o mistério do ver e do tocar, pois a visão e o tato têm o dom da ubiquidade: a visão se efetua simultaneamente a partir das coisas e dos olhos, o tato se realiza simultaneamente a partir das coisas e das mãos. Nossos sentidos operam por transitividade, enlaçando-se como as coisas: o olhar apalpa, as mãos veem, os olhos se movem com o tato, o tato sustenta pelos olhos nossa mobilidade e nossa imobilidade, compensando a imobilidade e a mobilidade das coisas. (CHAUÍ, 2002, p.178-9.)

Ora, é evidente que nossos sentidos possuem certa correspondência também, pois não nos surpreendemos ao ver uma superfície volumétrica e termos a sensação que nossos olhos alcançam a natureza tátil da forma. Por isso, Merleau-Ponty considera o corpo um

²⁷VI, p. 132-4.

turbilhão de sentidos: parece que quando um sentido é despertado, como por exemplo o olhar, este resgata da dormência em algum nível os demais sentidos, como é o caso do tato, estimulando certa troca ou memória. Seria, então, um jogo interno de nosso corpo que brinca com a reciprocidade dos sentidos, plausível para o corpo sensível em si mesmo. No entendimento de Merleau-Ponty, “todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está votado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento [...] entre o tangível e o visível que está nele incrustado” (VI, p. 131).

O homem é sensível em si, e nossos sentidos são sensíveis entre si mesmos. Os sentidos também se entrecruzam na nossa experiência, o tátil está aberto ao visível e o ver está aberto ao tangível, sendo o visível e o tangível a origem e o alimento do ver e o tocar na nossa experiência corporal – ou seja, aquilo que Merleau-Ponty chama de intercorporiedade, mediante uma reversibilidade nativa do visível e do tangível, que também é pertencente ao dizível, o audível etc. Além disso, o visível é parte do sensível, e o visível origina todas as visibilidades, isto é, todas as coisas que nos são visíveis. Para descrever a origem das visibilidades, devemos retomar o exemplo merleau-pontyano sobre o Ser das cores, pois já sabemos que o filósofo considera a cor como a fuga da coisa de si para se comunicar pela presença de um olhar. Passemos a analisar a seguinte explicação de Merleau-Ponty:

Diz-se que as cores, os relevos táteis de outrem são para mim um mistério absoluto, sendo-me inacessíveis para sempre. Isso não é totalmente verdadeiro, pois para que eu deles tenha não uma ideia, uma imagem ou uma representação, mas como que a experiência iminente, basta que eu contemple uma paisagem, que fale dela com alguém: então, graças à operação concordante de seu corpo com o meu, o que vejo passa para ele, este verde individual da pradaria sob meus olhos invade-lhe a visão sem abandonar a minha; reconheço em meu verde o seu verde como, de repente, o guarda alfandegário reconhece no passageiro o homem cujos sinais lhe foram fornecidos. Não se coloca aqui o problema do *alter ego* porquanto não sou *eu* que vejo, nem é ele que vê, ambos somos habitados por uma visibilidade anônima, visão geral, em virtude dessa propriedade primordial que pertence à carne de, estando aqui e agora, irradiar por toda parte e para sempre de, sendo indivíduo, também ser dimensão e universal. (Ibidem, p. 138.)

Verdadeiramente, existe certa correspondência entre a minha experiência de ver a cor verde com a experiência das demais pessoas de ver esta cor. Se nos colocamos no lugar da descrição feita por Merleau-Ponty, nós também somos invadidos por uma experiência anterior, uma vez que é muito provável que já tenhamos visto muitas paisagens detentoras de variações da cor verde. E é assim que conseguimos reconhecer o verde descrito pelo autor, mesmo sabendo, é evidente, se falamos do mesmo tom de verde. A cor

verde, na sua qualidade cromática, possui uma variação de tons, mas como palavra serve para denominar todas as experiências de ver suas variações. Isso é possível porque existe no verde um verde geral, a coisa que sai de si por uma visibilidade que permanece anônima ao habitar nossos olhos. Meu corpo anima o verde das folhas de uma paisagem que observo, pois está em comunicação com a coisa que o torna verde. Esta é a mesma coisa componente de todos os verdes e que também pode habitar o olhar dos demais homens, desde que estejam em comunicação. Por conseguinte, aprendemos com Merleau-Ponty que há um Ser geral presente em todas as coisas – logo, um verde geral (o Ser verde) que de forma universal transpassa experiências possíveis pelo visível. Esse que é o meio pelo qual convergem todas as experiências do ver, o que o autor denomina de visão geral.

Segundo o filósofo francês, tal visão geral se enraíza no visível e é possível somente nele, sendo o visível sempre sustentado por um invisível que o torna possível. E o invisível se constitui e pertence à carne, porém não apenas a ela, mas também ao nosso corpo, às coisas e ao mundo. Para melhor compreender esse conceito merleau-pontyano, partimos das seguintes palavras de Mercury: “De fato, o Sensível, por diferenciação com o sensível que significa as coisas que são o objeto do sentir, não é o que se faz sentir, mas o tecido único do qual o sentir e o sensível são as duas diferenciações. O Sensível é de fato a textura mesma do ser, em uma palavra: “a carne” [...]” (MERCURY, 2001, p. 19, tradução nossa.).

Dessa forma, devemos esclarecer o que é o Sensível e o sensível. Sabemos que o corpo é sensível e sensível em si mesmo. Ora, este ser sensível do corpo e do qual falamos é a capacidade de sentir. A capacidade de adentrar a abertura das coisas que saem de si mesmas, sendo ainda a porta de saída de seu recinto, o que as faz se comunicarem conosco, é a correspondência, o intercâmbio e a reversibilidade. Mas há também um Sensível que dá origem às aberturas necessárias às comunicações. Este Sensível faz sensível o corpo, faz o mundo lugar que habitamos por nossas experiências, torna as coisas animáveis aos nossos sentidos e também constituídas por um Ser geral das coisas que transitam em todas as relações anteriores. De acordo com a lógica do Sensível e do sensível, notamos que existe um algo ou um elemento comum que presumimos há pouco. Nosso elemento é o que Merleau-Ponty chama de carne, segundo sua própria explicação: “A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo ‘elemento’, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma coisa geral [...] espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Neste sentido, a carne é um ‘elemento’ do Ser” (VI, p. 136).

A carne como elemento do Ser é consequentemente o elemento que nos liga ao mundo, nos coloca em comunicação com as coisas e que torna o corpo sensível em si. A

carne é o estofo que constitui o mundo e que também nos constitui. Segundo a concepção merleau-pontyana, a carne é a impossibilidade corporal de ser apenas sujeito ou de ser objeto, justamente porque o corpo não é sujeito nem objeto. Ele é os dois e também nenhum, conforme o mistério de ser vidente e visível nos faz entender. A carne em seu Ser é a indivisibilidade constituinte, segundo Carbone: “o ser carnal é o ‘elemento’ que envolve nosso corpo, as coisas, os animais, os outros” (CARBONE, 2001, p. 97, tradução nossa).

Assim a carne é o que nos consagra indivisos e que é igualmente componente das demais indivisões. É por ela que provamos da natureza encarnada no mundo o meio pelo qual habitamos um lugar que nos recebe conectados pela mesma constituição, nossa mesma carne. Portanto, seria a carne outro ensinamento, senão o mais importante ensinamento que a visão igualmente nos apresenta, na explicação de Merleau-Ponty: “o mundo visto não está ‘em’ meu corpo e meu corpo não está ‘no’ mundo visível em última instância: carne aplicada à outra carne, o mundo não a envolve nem é por ela envolvido” (VI, p. 134). A carne é mais que união, é entrelaçamento, a coesão, a trama das indivisibilidades. Não sendo coisa nem mundo, tampouco nosso corpo, mas o estofo que os preenche, a carne é sempre uma possibilidade latente²⁸, possibilidade inclusa no retorno ao mundo percebido, sobretudo quanto focalizamos o nosso corpo como protagonista desse regresso, exatamente como insiste a advertência de Merleau-Ponty.

Nesse caminho investigativo, o filósofo desenvolverá seu pensamento e, é evidente, o reflexo de sua análise, juntamente com seu interesse sobre a pintura, pois dessa forma ele poderá apreciar as manifestações do ato de pintar, seus resultados e chegar à seguinte conclusão:

Ora, uma vez dado esse estranho sistema de trocas, todos os problemas da pintura aí se encontram. Eles ilustram o enigma do corpo e ela os justifica. Já que as coisas e meu corpo são feitos do mesmo estofo, cumpre que sua visão se produza de alguma maneira nelas, ou ainda que a visibilidade manifesta delas se acompanhe nele de uma visibilidade secreta: “a natureza está no interior”, diz Cézanne. Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe. Esse equivalente interno, essa fórmula carnal de sua presença que as coisas suscitam em mim, por que não suscitariam por sua vez um traçado, visível ainda, onde qualquer outro reencontrará os motivos que sustentam sua inspeção do mundo? Então surge um visível em segunda potência, essência carnal ou ícone do primeiro. Não se trata de um duplo enfraquecido, de um *trompe l’oeil*, de uma outra coisa. Os animais pintados sobre a parede de Lascaux não estão ali como a fenda ou a dilatação do calcário. Tampouco estão *alhures*. Um pouco à frente, um pouco atrás, sustentados por uma massa da qual

²⁸ Conforme explicação de Carbone. Ver Mauro Carbone. *La visibilité de l’invisible* (Hildesheim: Olms, 2001), p. 96.

habitualmente se servem, eles irradiam em torno dela sem jamais romperem sua imperceptível amarra. Eu teria muita dificuldade de dizer *onde* está o quadro que olho. Pois não olho como se olha uma coisa, não fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo. (OE, p. 18; p. 21-3.)

Eis que está na visão – assim como na pintura, por ser um meio de propiciar o ver – uma experiência que nos desvela os mistérios do corpo, sua comunicação com as coisas e o mundo. Que elucida nossa essência carnal e nos faz saborear o visível, fazendo Merleau-Ponty, como ele mesmo diz olhar as pinturas da caverna de Lascaux em correspondência com os nimbos do Ser, através de outra visão, assim por se dizer, uma visão carnal, o ver no Ser. Exatamente como nos diz Mercury: “a pintura nos faz ver o invisível e entreabre a cegueira quase ‘mágica’ que intriga e incomoda o filósofo” (MERCURY, 2005, p.15, tradução nossa), circunstância que leva um filósofo como Merleau-Ponty ir ao encontro com a pintura e em especial com a da arte moderna.

1.3. A pintura, a natureza e o homem segundo o ponto de vista de Merleau-Ponty

Na França entre os anos de 1930 a 1960, é verdadeiramente concebível e em nenhuma hipótese nos assusta o fato de que Merleau-Ponty, um filósofo e professor universitário de carreira promissora, cultive com estima a apreciação artística; tampouco nos surpreendemos a transparente simpatia que possui para com a pintura moderna daquela época. Porém, Merleau-Ponty reconhece, como já citado, que a pintura moderna não é uma arte fácil de ser compreendida. Talvez esteja na dificuldade o grande atrativo dessa arte para ele, ou então devemos nos perguntar que outros motivos o levariam a sempre regressar ao tema da pintura. Podemos supor: o que há na pintura moderna que tanto motivou Merleau-Ponty? A resposta não é simples ou única e certamente permeará todo o desenvolvimento desta dissertação. No caminho para a resposta (ou as possíveis respostas), podemos desdobrar outras interrogações: o que interessa a Merleau-Ponty na pintura moderna seriam apenas os ensinamentos da ordem ver? Ou do Ser? Qual o mistério que a pintura moderna esconde que o filósofo quer descobrir ou redescobrir? Que constante interrogação germina da pintura moderna que faz Merleau-Ponty permanecer a formular uma eterna resposta? Muitas questões circundam a correspondente relação que a pintura moderna estabelece com o pensamento de Merleau-Ponty. E se é verdade que o filósofo francês concedeu à pintura algum privilégio, é igualmente justo que a pintura moderna também privilegiou Merleau-Ponty. Neste sentido, elucidaremos os privilégios dessa aproximação, partindo da hipótese que nossas respostas caminham pela investigação acerca da relação entre homem e natureza.

Em 1948, em ocasião das conferências radiofônicas, Merleau-Ponty declarou que entendia como arte e pensamento modernos as produções dos últimos cinquenta ou setenta anos²⁹, consequentemente essa referência temporal destina-se do mesmo modo à pintura. Quando Merleau-Ponty fala de pintores e de movimentos da arte moderna, ele afirma “o pintor moderno quer em primeiro lugar ser original” (S, p. 25), como se no núcleo de suas palavras estivesse o esperado novo, o caminho rumo ao futuro, no embrião das manifestações artísticas oriundas entre o final do século XIX e início do século XX. Merleau-Ponty não reconhece um momento exato de início da pintura moderna, não destaca a obra de arte que abre as portas para modernidade, ou ainda um manifesto ou movimento artístico que deve receber o mérito de ser o precursor da modernidade. E nem poderia definir, pois na sua concepção geral sobre a pintura moderna podemos dizer que ele a compreende

²⁹ Ver C, p. 1.

como uma pintura de novos propósitos, mas sem marco de origem ainda definido no tempo e que ele a considera em desenvolvimento.

Ao tratar de pintura moderna, o autor em alguns momentos discorreu sobre movimentos artísticos, fazendo rápidas considerações sobre o surrealismo³⁰, o cubismo³¹ e o impressionismo³², pensando-os de forma autônomas, mas componentes de um conjunto maior do termo generalizante da pintura moderna. Além disso, sabemos que discorre sobre textos e obras de pintores modernos, como é o caso das correspondências que Cézanne remeteu em vida ao seu amigo Émile Zola³³, onde esse artista transcreve também suas considerações sobre a arte, a pintura e o ver, textos bem estimados por Merleau-Ponty.

³⁰ Em *Conversas: 1948*, Merleau-Ponty, estabelece rapidamente considerações sobre a aproximação dos estudos de Gaston Bachelard com o projeto essencial dos surrealistas. Nas palavras do filósofo, “todos os elementos na série de textos que Gaston Bachelard consagrou sucessivamente ao ar, à água, ao fogo e à terra, na qual ele mostra em cada elemento uma espécie de pátria para cada tipo de homem, o tema de seus devaneios, o meio favorito de uma imaginação que orienta sua vida, o sacramento natural que lhe dá força e felicidade. Todas essas pesquisas são tributárias da tentativa surrealista que há trinta anos já procurava nos objetos no meio dos quais vivemos e, sobretudo, nos objetos encontrados aos quais nos ligamos às vezes por uma paixão singular, os ‘catalisadores do desejo’, como diz André Breton – o local onde o desejo humano se manifesta ou se ‘cristaliza’” (C, p. 26-7). Na versão publicada da obra *Conversas: 1948*, preparada para as citadas conferências radiofônicas, encontramos notas de referências sobre as obras de Gaston Bachelard e André Breton que foram citadas por Merleau-Ponty para preparar o texto de sua explanação no programa de rádio. Para maiores detalhes ver a edição brasileira de *Conversas: 1948*.

³¹ Merleau-Ponty observa que após os estudos de Cézanne sobre a percepção do modo natural de ver, que resultaram em suas pinturas de paisagens com distorções geométricas e a clara recusa a perspectiva, muitos outros pintores posteriores puderam experimentar a construção de outro espaço pela pintura moderna, apontando o movimento cubista como descendente dessa conquista aberta por Cézanne. Cf. C, p. 14-5.

³² O filósofo refere-se ao impressionismo para descrever o percurso artístico de Cézanne, ao afirmar que esse artista se separou do movimento impressionista porque, de acordo com as palavras de Merleau-Ponty: “o impressionismo queria exprimir na pintura a maneira como os objetos impressionam nossa visão e atacam nossos sentidos. Representava-os na atmosfera em que a percepção instantânea no-los oferece, sem contornos absolutos, ligados entre si pela luz e o ar. Para representar a cor dos objetos, não era suficiente pôr na tela seu tom local, isto é, a cor que vemos na natureza provoca, por uma espécie de repercussão, a visão da cor complementar, e essas complementares se excitam. Para obter no quadro, que será visto à luz fraca de interiores, o aspecto mesmo das cores ao sol, é preciso então fazer figurar nele não apenas um verde, se se trata da relva, mas também o vermelho complementar que o fará vibrar. Por fim, o próprio tom local é decomposto pelos impressionistas. Pode-se em geral obter cada cor justapondo, em vez de misturá-las, as cores componentes que a tela, não mais comparável a natureza ponto por ponto, restituía, pela ação das partes umas sobre as outras, uma verdade geral da impressão. [...] A composição da paleta de Cézanne faz supor que ele busca um outro objetivo [...] ele renuncia à divisão do tom e substitui por misturas graduadas [...] o objeto está coberto por reflexos [...] é como iluminado secretamente do interior, a luz emana dele, e disso resulta uma impressão de solidez e de materialidade” (DC, p. 126-7, p. 20-2). Desta forma, Merleau-Ponty acredita que uma pintura de Cézanne não possui o mesmo sentido que uma pintura impressionista. O assunto será averiguado com mais detalhes nesta dissertação posteriormente, quando analisarmos o artigo “A dúvida de Cézanne”.

³³ Ver DC, p. 123-5; p. 15-8.

Tanto a pintura moderna quanto movimentos e pintores modernos são uma constância nos estudos de Merleau-Ponty, e o motivo dessa obstinação é apontada e explicada por Mercury nos seguintes termos: “a atenção central para a pintura manifesta a preocupação de achar um chão a partir do qual nós podemos redescobrir o mundo da percepção” (MERCURY, 2005, p. 93, tradução nossa). Portanto, se a arte já é um caminho que Merleau-Ponty afirma nos aproximar do mundo da percepção, a pintura seria um meio artístico talvez mais eficaz de redescoberta desse mundo. Seria então este o motivo do privilégio dado à pintura moderna pela reflexão merleau-pontyana? Ou seria um dos motivos? Quais outras revelações a pintura nos propiciará? Resta-nos caminhar pelos comentários de Merleau-Ponty sobre a pintura para averiguar nossas possíveis respostas.

Ora, sabemos que a redescoberta do mundo percebido é um dado da pintura, e que, além disso, Merleau-Ponty exemplifica o regresso à percepção como saber, como forma de pensamento pelo processo de pintar, ou melhor, a relação do pintor com o mundo percebido. Diz o autor:

Percebemos coisas, entendemo-nos sobre elas, estamos enraizados nelas, e é sobre essa base de “natureza” que construímos ciências. Foi esse mundo primordial que Cézanne quis pintar, e por isso seus quadros dão a impressão da natureza em sua origem, enquanto as fotografias das mesmas paisagens sugerem os trabalhos dos homens, suas comodidades, sua presença iminente. Cézanne nunca quis “pintar como um bruto”, mas colocar a inteligência, as ideias, as ciências, a perspectiva, a tradição novamente em contato como o mundo natural que elas estão destinadas a compreender, confrontar com a natureza, como ele diz, as ciências “que saíram dela”. (DC, p. 128; p. 24-5.)

O pintor percebendo as coisas se coloca em comunicação com elas. Quando anima uma cor sobre a tela, o pintor, na sua ação de ver faz o ser das cores saírem de si mesmas, conseguindo manipular a visibilidade das cores no visível que ele constrói sua composição. Uma vez que o homem, assim também o pintor, no seu corpo encarnado se abre para as coisas e para o mundo, uma pintura é produzida pela teoria mágica da visão. Na explicação de Merleau-Ponty, o pintor “precisa admitir que as coisas entram nele ou que, segundo o dilema sarcástico de Malebranche, o espírito sai pelos olhos para passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar sobre elas sua vidência” (OE, p. 20; p. 28). Nesse sentido, compreendemos que, contida na abertura do nosso corpo e nas coisas, pelo entrecruzamento e as correspondências com o mundo que o pintor pode pintar, está inclusa a possibilidade originária de uma pintura, como se nossos olhos, após vagarem pelas coisas, trouxessem com nosso espírito um pouco do Ser delas mesmas, um pouco do ser das cores que serão transpostas sobre a tela, que estão na natureza observada e que serão

dadas ao olhar de seus futuros apreciadores. De acordo com os estudos de Mercury, um dos grandes esforços da pintura é “libertar o sentido do ser das coisas o seu aparecer” (MERCURY, 2005, p. 15, tradução nossa). Por isso, Merleau-Ponty acreditava que Cézanne queria pintar o mundo primordial, dando ao apreciador de sua pintura a impressão que a natureza pintada estava consagrada em sua origem. As pinturas da montanha Sainte-Victoire que Cézanne fez são verdadeiramente consagradas pela intenção e o poder de uma pintura do mundo primordial.



FIGURA 4. Paul Cézanne, *Montanha Sainte-Victoire*, 1902-1904. Óleo sobre tela, 69,8 cm x 89,5 cm. Philadelphia Museum of Art, coleção George W. Elkins³⁴.

Caminhando com nosso olhar sobre a imagem da montanha pintada por Cézanne, vemos, pois, cores e linhas a constituir as formas que como um todo nos torna visível uma paisagem, como se fosse possível que uma pintura já acabada ainda estivesse se construindo no momento em que meus olhos olham suas cores, momento que vejo tons se mesclando, linhas surgindo. Cézanne, segundo Merleau-Ponty, “não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea” (DC, p. 128; p. 24). Uma fotografia dessa mesma montanha pode nos mostrar uma imagem fixa, um

³⁴ Paul Cézanne, *Montanha Sainte-Victoire*, reprodução fotográfica em Amy Dempsey, *Estilos, escolas e movimentos* (São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 47).

momento exato; já uma pintura de Cézanne mostra um visível em formação, nascente, um fenômeno visual originário. De acordo com o filósofo, a montanha quando observada pelo pintor “pede-lhe revelar os meios, tão somente visíveis, pelo quais ela se faz montanha aos nossos olhos” (OE, p. 21; p. 29). E, ao revelar, o pintor faz pintura.



FIGURA 5. Montanha Sainte-Victoire³⁵.

Para Merleau-Ponty, todo visível é sustentado por um invisível. No ato de pintar, Cézanne vê a montanha Sainte-Victoire, observa a natureza e por ela é observado, vê o visível da montanha e quando começa a organizar as manchas de cores sobre a tela compõe um visível para a pintura da montanha. Se olharmos também para montanha ou para o quadro pintado por Cézanne, teremos acesso ao visível imanente, possível por um invisível que habita o visível da montanha, assim como também habita o visível da pintura, do olhar de Cézanne e dos nossos olhos. Essa dádiva é possível porque todos os homens habitam o mesmo mundo sensível: “sei sem a menor dúvida que aquele homem ali vê, que o meu mundo sensível é também o seu” (S, p. 187). Além disso, todos os visíveis possuem um mesmo Ser em comum, são da ordem, da mesma carne, assim como todas as cores, todas as montanhas, enfim todas as coisas. Então, se a pintura é detentora da abertura ao invisível, certamente Merleau-Ponty, como filósofo, seguindo sua intenção de compreender como o mundo nos aparece, também intrigado irá buscar na pintura caminhos para explicar o fenômeno do espetáculo do mundo.

Na concepção merleau-pontyana, esse fenômeno do olhar o visível e o invisível se estabelece devido um sistema de equivalências. Sobre o assunto Chauí esclarece:

O Ser Bruto é a distância interna entre um visível e outro que é o *seu* invisível, entre um dizível e outro que é o *seu* indizível, entre um pensável e outro que é o *seu* impensável. É um “sistema de equivalências” diferenciado e diferenciador pelo qual há mundo. Eis por que Renoir podia pintar a água do riacho das *Lavandeiras* olhando o mar: pedia-lhe o acesso ao

³⁵ Imagem disponível em: <http://www.aixenprovencetourism.com/aix-pays.htm> (acesso: 13/07/2013).

elemento líquido como pura diferença entre elementos e como sistema de equivalências. (CHAUÍ, 2002, p. 154.)

Certamente, a pintura da montanha Sainte-Victoire de Cézanne é diferente, uma vez que é evidente que representa a montanha de fato, a montanha Sainte-Victoire que está na natureza. Mas há em comum na pintura da montanha e na montanha da natureza um mesmo Ser que as diferencia e, porém, também as dá certa equivalência aos nossos olhos, fazendo com que eu olhe para a pintura e veja uma montanha, mesmo que de fato haja apenas tinta sobre a tela. Do mesmo modo, permite que eu olhe para a montanha e possa fazer uma pintura dela. É nesse sistema que a água do riacho se equivale à água do mar como líquido, na sua liquidez necessária à pintura final de Renoir, assim como a liquidez que diferencia a água do riacho e a do mar, sendo esse sistema de equivalências elemento que faz existir o mundo e a distância entre visível e invisível possível no Ser bruto. De acordo com Merleau-Ponty, “tal possibilidade efetiva-se na percepção como *vinculum* entre ser bruto e um corpo” (S, p. 188), pois é originária do corpo a dádiva que nos faz explorar o ser das coisas e suas equivalências.



FIGURA 6. Auguste Renoir, Lavadeira, óleo sobre tela, 1889, Baltimore Museum of Art³⁶.

³⁶ Imagem e dados disponíveis em: <http://viticodevagamundo.blogspot.com.br/2010/05/servicos-desaparecidos-lavadeiras.html> (acesso: 13/07/2013).

Assim, para o andamento de nosso estudo, devemos melhor compreender esse conceito. Partindo da explicação de Dupond:

O Ser bruto designa o “mundo antes do conhecimento de que o conhecimento sempre fala” [PP III], o “mundo vivido” [VI, p. 208], o “mundo presente que vela às portas de nossa vida” [VI, p. 209], o “mundo percebido” [VI, p. 223], para o qual estamos abertos na fé perceptiva, que é “selvagem” porque ainda não está “reduzido às nossas idealizações e à nossa sintaxe” [VI, p. 139]. (DUPOND, 2010, p. 68.)

O Ser bruto, sendo anterior ao mundo do conhecimento humano, também é anterior as apropriações criadas pelas nossas ciências, podendo ainda ser parte do mundo vivido e do mundo da percepção. Seria então o Ser bruto o contato com o mundo natural que Cézanne tentava compreender? O motivo que levou Cézanne a buscar constantemente o mundo primordial? Que encaminha sua visão a perceber as coisas? Para responder nossas dúvidas, seguimos pelas palavras de Chauí: “O Ser Bruto era o que Cézanne desejava pintar quando dizia dirigir-se ‘à fonte impalpável da sensação’, porque ‘a Natureza está no interior’. ‘Fonte impalpável’, o Ser Bruto é o originário, não como algo passado que se desejaria repetir ou ao qual se desejaria regressar, mas a origem como o aqui e o agora que sustenta, pelo avesso, toda forma de expressão” (CHAUÍ, 2002, p. 155).

O Ser bruto é o desejo de Cézanne de pintar, é a devoção que esse artista tem pelas cores e pela natureza, é o que aprisiona seu olhar na montanha Sainte-Victoire, fazendo pintá-la repetitivamente. Entendemos o Ser bruto como agente que faz da origem possível, que cria a necessidade de expressão, que faz a pintura ser pintada, uma paisagem olhada, um conjunto originário. Podendo ser o que é antes e o que conserva o mundo aguardando a nossa exploração sensível. Assim sendo, o Ser bruto é a possibilidade que faz Cézanne pintar e, conseqüentemente, a possibilidade que faz a pintura existir. É também o possível que conduz o olhar e as mãos dos artistas, que torna realizável a expressão mediante as cores sobre uma tela, que faz da ação de pintar mais que um desejo, mas uma ação concreta. Notavelmente, a pintura se torna um desdobramento em origem, exatamente como Candido afirma: “Merleau-Ponty pretende restituir à pintura seu *status* de conhecimento originário. Apetece-lhe nos mostrar sua ligação com o sentido bruto” (CANDIDO, 2007, p. 90). Isso porque a pintura nesse entendimento é originada a partir do Ser bruto, que cria o desejo no pintor e o faz buscar o mundo primordial também como forma de conhecimento, já que a percepção também é saber e que conhecemos o mundo pelas nossas experiências.

O mundo primordial é um convite do perceber, é o que Cézanne buscava ao pintar a montanha, o que a natureza tinha para dividir com ele. Curiosamente, Merleau-Ponty compreenderá a natureza inclusive como primordial. De acordo com o filósofo:

“É Natureza o primordial, ou seja, o não construído, o não instituído; daí a ideia de uma eternidade da Natureza (eterno retorno), de uma solidez. A Natureza é um objeto enigmático, um objeto que não é inteiramente objeto; ela não está inteiramente diante de nós. É o nosso solo, não aquilo que está diante, mas o que nos sustenta” (N, p. 4).

Esforçando-se para abranger a noção de Natureza pela necessidade de retornar a ela para entender sua relação conosco como solo e não apenas um objeto distante de nós, negando o distanciamento do cientista que observa uma planta a partir do olhar de sobrevoo, exatamente como Merleau-Ponty aponta em suas críticas ao pensamento científico, pois isto é um homem se separando da natureza, sem perceber que suas ciências saíram dela, precisamente, como já observamos nas palavras de Cézanne evocadas por Merleau-Ponty. Assim observamos que o termo “Natureza” e a noção de “Natureza primordial” são recorrentes em todo o pensamento merleau-pontiano.

Em seus estudos iniciais, é um ponto que permeia suas ideias normalmente ligadas ao tema da percepção, porém é nos anos de 1950 que a noção de Natureza ganha destaque em ocasião do curso ministrado no Collège de France. E em 1953, ele escreveu “A Natureza ou o mundo do silêncio”, texto que permaneceu inédito até 2008. Nos estudos de Merleau-Ponty, a nosso ver, parece haver uma intenção de reformulação da noção de Natureza, embora ele não concretize totalmente um conceito específico, buscando compor com outros discursos filosóficos. De acordo com Freitas da Silva, “nesses cursos é a reconstitutiva referência de Merleau-Ponty a uma tradição de autores como Schelling, Bergson, Husserl e Whitehead, que instituíram, cada qual, uma determinada concepção de natureza” (FREITAS DA SILVA, 2010, p. 18). Além disso, nesse momento, explica Ramos: “quando o filósofo desloca suas investigações, antes centradas no corpo próprio, em direção ao ponto de vista de uma ontologia capaz de desvelar as operações imanentes ao Ser Bruto até então negligenciado em sua especificidade. Esse movimento sugere que se coloque no centro da pesquisa a necessidade de se reformular a ideia de natureza” (RAMOS, 2009, p. 136).

Para reformular a ideia de natureza, Merleau-Ponty observa novamente o ponto de vista empirista e intelectualista. Assim, destacaremos pontualmente seu estudo sobre o assunto para pensá-los em correspondência com os apontamentos sobre a pintura que já

traçamos. Em oposição à separação entre homem e natureza³⁷, o pensamento merleau-pontyano institui a necessidade de considerarmos a aproximação desses, e nesse mesmo intuito também se destinam suas especulações sobre a percepção. Considerando os prejuízos clássicos das doutrinas empiristas e intelectualistas, retomaremos o tema da percepção. Discorrendo sobre o tema, Müller afirma: “o percebido é algo determinado, senão a partir das partes “reais” (que formam o mundo como natureza, segundo o empirista), ao menos a partir da consciência constituinte (pela qual o mundo natural manifesta-se como essência, acredita o intelectualista)” (MÜLLER, 2001, p. 69).

Mas, para Merleau-Ponty, a explicação empirista e intelectualista do mundo não é satisfatória, pois sabemos que o mundo para o filósofo francês é nosso habitar encarnado, feito do mesmo estofado de nosso corpo, onde nos comunicamos com as coisas entrelaçados. Esse mundo, a natureza, concebida como “real” ou “essência”, a natureza vista a distância ou representada pela sistematização das ciências não podem prevalecer sobre a nossa experiência, que nos coloca em reencontro com o mundo como percebido, vivido, sensível. Um reencontro com a natureza também é um fenômeno originário no corpo, pois, nas palavras do filósofo, “o corpo é uma natureza que trabalha dentro de nós” (N, p. 133).

Outro ponto que devemos observar é a instável variação que a noção de natureza possui para Merleau-Ponty. De acordo com Dupond:

Essa noção está presente em toda a obra de Merleau-Ponty de modo operatório e só torna um conceito temático no curso sobre *A natureza* do Collège de France. Ela designa uma dimensão do ser que nunca é rigorosamente separável do campo histórico, pois “o que é dado não é somente a coisa, mas a experiência da coisa, uma transcendência em um rastro de subjetividade, uma natureza que transparece através de uma história” [PP, p. 376]. Pensada como “mundo natural”, ela é o “fundo de natureza inumana” [PP p. 374] no qual as coisas estão enraizadas. (DUPOND, 2010, p. 59.)

Ora, se a natureza designa uma dimensão do Ser que não é rigorosamente separável do campo histórico, significa que não havendo a exata separação, o campo histórico é indiviso ao Ser. Portanto, estão em coesão pela experiência justamente porque não é apenas a existência da coisa que faz a história, mas a comunicação das coisas e o homem, uma vez que a comunicação se dá por aberturas presentes na experiência que o homem estabelece no mundo e com as coisas, possíveis também pela subjetividade. Assim, temos a primeira aproximação entre homem e natureza, dada a experiência e a dimensão do Ser. A outra aproximação é consagrada no mundo natural que possui em si uma parcela estranha ao homem, mas pela qual as coisas estão enraizadas. Em outros termos, o mundo

³⁷ Cf. Marcos José Müller, *Merleau-Ponty acerca da expressão*, cit., p. 50.

ao nosso redor composto pelas coisas que nos são exteriores e animadas pela nossa presença corporal (o primordial, o percebido).

Para chegar nesse ponto do estudo, Merleau-Ponty também se confrontou com a ideia de natureza sofrida dos prejuízos dicotômicos cartesianos. Para essa doutrina, a natureza era entendida ora como “decorrente das propriedades de Deus infinito” (N, p. 29), ora instituída como distanciamento/extensão, seguindo a partir da separação entre homem e natureza, a saber, que o pensamento cartesiano considerava que “o corpo humano parece, pois, marcar uma ruptura com a sua concepção da Natureza” (ibidem, p. 27). Na ruptura cartesiana o homem não se comunica com o exterior e com as coisas enraizadas, pois a separação é efetiva. Entretanto, rever como Descartes observou a natureza foi apenas um momento dos estudos sobre o conceito de Natureza desenvolvidos por Merleau-Ponty, e ao passar por tal noção cartesiana ele fez toda uma revisão a respeito do tema tendo como perspectiva a tradição filosófica³⁸. Nesse momento dos estudos merleau-pontyanos, adverte Carbone: “Daqui em diante, Merleau-Ponty, manifesta sua convicção que o estudo da natureza é um elemento indispensável para enfrentar o problema ontológico, observa a concepção de ser da Natureza como sendo ser-objeto³⁹ dominante depois de Descartes e nota que o ser natural não é reconhecido, abaixo deste, como sendo ser bruto” (CARBONE, 2001, p. 90, tradução nossa).

Para Merleau-Ponty, é necessário o reconhecimento do Ser bruto não apenas objetivado pelas nossas ciências, mas pertencente a uma relação mutua dos seres. Em suas próprias palavras:

O que procuramos, ao contrário, é uma verdadeira explicação do Ser, isto é, não a explicação de um Ser, mesmo infinito, no qual se processa – de um modo que, por princípio, nos é incompreensível – a articulação recíproca dos seres, mas o desvelamento do Ser como aquilo que eles modalizam ou recortam, o que faz com que estejam juntos do lado do que não é um nada. Portanto, é necessário para nós, por exemplo, que a Natureza em nós tenha alguma relação com a Natureza fora de nós, é necessário até mesmo que a Natureza fora de nós nos seja desvelada pela Natureza que nós somos. (N, p. 332.)

Investigar como se dá a comunicação do Ser pelo seu desvelamento, como é o movimento que relaciona a Natureza com nosso interior e exterior concomitantemente faz o

³⁸ Nisto se concentra a primeira parte do curso que lecionou sobre a Natureza.

³⁹ No curso sobre a Natureza ministrado por Merleau-Ponty, ele parte da noção cartesiana, perpassando pela tradição filosofia, mas também analisando essa noção pelas ciências e a física, ficando clara a objetivação da natureza para essas áreas do saber. Para averiguar o transito da noção de natureza ao longo do curso, sugerimos a leitura completa da obra *A natureza* de Merleau-Ponty. Para nosso estudo é relevante apenas as conclusões finais do filósofo.

filósofo francês buscar uma nova ontologia. De acordo com Ramos “a ‘nova ontologia’ de Merleau-Ponty, por sua vez, assume como tarefa a compreensão de uma natureza dotada de interioridade e em si mesma expressiva” (RAMOS, 2009, p. 142). Há na natureza uma interioridade própria que inclui nossa existência carnal na interioridade que constitui a natureza, pois, se para Merleau-Ponty existe um Ser geral que habita todas as coisas e cria um sistema de equivalência e se para ele existe uma carne que como estofado do mundo também preenche o Ser das coisas e do nosso corpo, neste sentido, pertencemos à interioridade da natureza pelo nosso Ser encarnado no mundo, exatamente como nos faz entender os estudos de Ramos. É nesse sentido que a autora conclui que “é nossa imersão carnal no Ser – nosso pertencimento a uma natureza que nos ultrapassa – que nos permite interrogá-lo” (idem).

Para compreender a interioridade da Natureza e como somos afetados por uma natureza que é interna e externa a nós é que Merleau-Ponty terá a pintura como aliada em sua interrogação, pois o pintor também vive o desejo de encontrar a mesma resposta. Segundo Candido, “o pintor gostaria de compreender como o homem envolve-se com a natureza, como ele a transforma, sem que a negue, queria compreender como estamos para ela, uma natureza que permanece como horizonte para o homem que se estabelece sobre ela” (CANDIDO, 2007, p. 28). O pintor quando olha para a natureza, quando observa os objetos que estão no mundo, quando olha para as cores da paisagem desvenda os horizontes do Ser, conduzido por uma dimensão comunicativa que envolve ele e o mundo, a mesma dimensão que provém da experiência humana, própria dos mistérios do corpo, como sabemos, fazendo indivisos homem e natureza. Nas palavras de Merleau-Ponty: “*estamos na junção da Natureza, do corpo, da alma e da consciência filosófica, já que a vivemos, é impossível conceber um problema cuja solução não esteja esboçada em nós e no espetáculo do mundo*” (S, p. 196). A solução está sempre em nós, pois é na junção da Natureza que exploramos os aspectos do Ser, sendo para Merleau-Ponty (...) “um componente essencial do ser: ser bruto ou selvagem” (NMS, p. 53, tradução nossa) e é inevitável o nosso encontro com o Ser bruto nos horizontes do mundo.

No mundo é o visível e o tornar visível o sustento da ação do pintor, as equivalências entre visível e invisível originárias no Ser bruto, os meios que conduzem o homem para o caminho da expressão artística. De acordo com Ramos, “Merleau-Ponty, ao contrário, busca na natureza uma expressividade que não é privilégio humano, mas produtividade do Ser Bruto que pode ser desdobrada pelo homem” (RAMOS, 2009, p. 195). E não seria o pintor um sujeito pronto para desdobrar a produtividade do Ser bruto? Retomando, nossa conclusão anterior que o Ser bruto é o que torna possíveis as equivalências, o que motiva a procura de Cézanne pelo primordial, poderemos então pensar o Ser bruto como impulso da expressão, o elemento constituinte do Ser que ativa as

origens, desde que o homem se veja inseparável da natureza. Não apenas somos inseparáveis da natureza, mas parte dela e toda a nossa existência e poder de atuação no mundo está inciso nela. De acordo com Mercury “o homem é um ser ‘naturalmente’ expressivo” (MERCURY, 2001, p. 58, tradução nossa), passamos a compreender que toda expressão está fundamentada no homem e gerada pela dimensão da Natureza que nos coloca em contato com o núcleo que origina as formas de expressão: “o Logos primordial a partir do qual emanam todas as outras formas de logos, como arte e a linguagem” (FREITAS DA SILVA, 2010, p. 180). Ou, ainda, uma trama que faz operar o originário, o elo que liga o homem ao Ser bruto e o fundamento de todos os logos.

Capítulo 2

A expressão artística: leituras sobre o pensamento estético de Merleau-Ponty

2.1. Merleau-Ponty leitor de Cézanne: a primeira obra estética, “A dúvida de Cézanne”

Já foi possível notar que, ao longo da filosofia de Merleau-Ponty, o nome de Cézanne é evocado com frequência, tornando-se raro o texto ou a obra que não cita nenhuma passagem sobre a vida ou a produção desse artista. A cumplicidade que Merleau-Ponty dedica a Cézanne foi tão transparente que, entre tantos outros artistas apreciados por ele, apenas Cézanne recebeu a dádiva de ser contemplado com um texto exclusivamente dedicado à análise de sua obra. O ensaio “A dúvida de Cézanne” foi originalmente escrito em propósito da revista *Fontaine*, em 1945, e posteriormente republicado em 1948, na obra *Sentido e não sentido* que se pretende uma investigação existencialista – como texto de abertura.

O privilégio concedido a Cézanne no pensamento de Merleau-Ponty já recebeu muitos questionamentos, e diversos foram os estudos que se dedicaram à pergunta: Por que Cézanne? Para poder responder isso com clareza e fundamento, os merleau-pontyanos buscam caminhos tanto nas obras de nosso filósofo como também na história da arte e nos escritos deixados pelo próprio Cézanne. Seguiremos retomando os comentários que compõem o corpo investigativo que nos leva a crer que “A dúvida de Cézanne” foi não apenas a primeira obra estética de Merleau-Ponty, mas também uma teoria sobre o processo criativo de Cézanne – ou, ainda, uma teoria acerca da expressão artística individual.

Primeiramente, destacamos os pressupostos que nos levam a crer que o privilégio concedido a Cézanne não foi baseado no “padrão de gosto” artístico de Merleau-Ponty, mas em um diálogo intelectual que o autor correspondia para com a obra deste artista. Se o filósofo criticava a distinção espírito e corpo, de certa forma pode-se dizer que existe aí um esforço para encontrar uma arte produzida sem essa distinção. De acordo com Lacoste, “o fenomenólogo da percepção reencontra, com efeito, no pintor da montanha de Sainte-Victorie uma preocupação idêntica à sua: para além da distinção entre alma e corpo, entre pensamento e visão” (Lacoste, 1986, p. 93). A cumplicidade encontrada não limita a crítica merleau-pontyana às bases do cartesianismo. Além disso, “Cézanne teria descoberto a

perspectiva vivida, a que efetivamente percebemos” (Matthews, 2010, p. 177), pois torna a percepção o “*a priori*” mais evidente em sua obra, uma vez que trabalha sua pintura a partir dos fenômenos da percepção, que são interrogados e examinados pelo filósofo. A proximidade estabelecida entre o artista e o filósofo se justifica porque “o projeto de Cézanne se revela em acordo com o projeto de Merleau-Ponty” (Moutinho, 2006, p. 349). Ambos dedicaram a vida à mesma investigação, levando Merleau-Ponty retomar os estudos e as obras de Cézanne, como faz o pesquisador ao retomar as fontes e a bibliografia indicada ao seu objeto de estudo. Sobre esses pressupostos, Merleau-Ponty busca esmiuçar as características do pensamento moderno que interferem na vida e na produção artística de Cézanne. Quando Giulio Carlo Argan investiga a obra de Cézanne, ele também reconhece que a pintura desse artista dialoga com o pensamento moderno. Segundo o crítico italiano:

[...] se pensarmos que a filosofia moderna não é, nem quer ser, senão uma reflexão sobre a experiência em seu realizar-se, ou mesmo o seu realizar-se à luz da consciência, é impossível deixar de reconhecer que a pintura de Cézanne (como reconheceu um filósofo, Merleau-Ponty) contribuiu para definir a dimensão ontológica do pensamento moderno. (Argan, 1992, p. 111.)

Considerar a obra de Cézanne como o caminho para a compreensão da arte e do pensamento moderno é para o historiador e para o filósofo um percurso inevitável. Nesse caminho, Merleau-Ponty mapeia os elementos que tornam Cézanne merecedor do título de artista moderno. A individualidade de Cézanne é uma característica de sua modernidade: foi um artista que possuiu durante sua solitária vida uma maneira de existir no mundo exclusivamente pela pintura. Tal característica foi valorizada por Merleau-Ponty, ao ponto de se tornar o tema norteador que dá início ao texto dedicado a Cézanne. Nas primeiras linhas desse texto, o autor enfatiza o ardo trabalho que a pintura demandava de Cézanne, dizendo: “eram-lhe necessárias cem sessões de trabalho para uma natureza-morta, cento e cinquenta de pose para um retrato” (DC, p. 123; p. 15).



FIGURA 7. Paul Cézanne. *Natureza-morta com maçãs e pêssegos*, c. 1905, óleo sobre tela, 81,2 x 100 cm, National Gallery of Art, Washington⁴⁰.

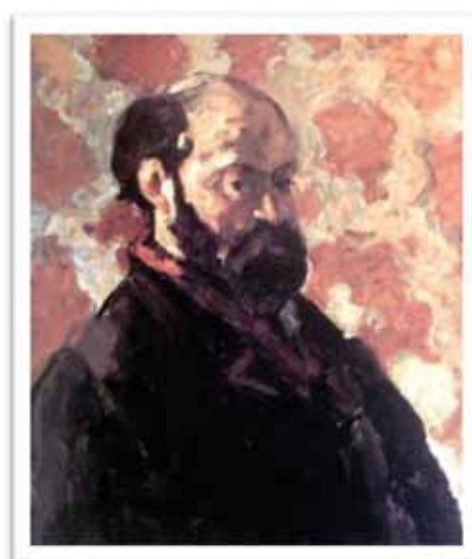


FIGURA 8. Paul Cézanne. *Retrato do artista*, 1875-1877, óleo sobre tela, 65 x 54cm, Venturi 286, Basileia, Galeria Beyeler, Coleção particular⁴¹.

E Merleau-Ponty continua, apontando que “ele trabalha sozinho, sem alunos, sem admiração por parte da família, sem estímulo por parte da crítica” (ibidem, p. 123; p. 15-6), sendo tão grande seu envolvimento solitário com a pintura que “pinta na tarde do dia em que sua mãe morreu” (ibidem, p. 123; p. 16). Além disso, Merleau-Ponty nos revela que a solidão desse artista parecia ser cultivada por ele – ou um preço cobrado pela sua existência dedicada exclusivamente à pintura. O filósofo observa que Cézanne “torna-se

⁴⁰ Paul Cézanne, *Natureza-morta com maçãs e pêssego*, reprodução fotográfica em Ulrike Becks-Malorny, Cézanne. (Köln: Taschen, 2011, p. 61).

⁴¹ Paul Cézanne, *Retrato do artista*, reprodução fotográfica em Ulrike Becks-Malorny, Cézanne. (Köln: Taschen, 2011, p. 18).

cada vez mais tímido, desconfiado e suscetível” (ibidem, p. 124; p. 17), como se a proximidade com o outro não lhe agradasse, pois “quando encontra amigos, faz de longe um sinal, para não ser abordado” (ibidem, p. 124; p. 18). Entretanto, houve um amigo que às vezes burlava a estimada solidão de Cézanne: notou Merleau-Ponty que “[Émile] Zola, que era amigo de Cézanne desde a infância, foi o primeiro a reconhecer-lhe o gênio” (ibidem, p. 124; p. 16), se não o único a reconhecer o valor de sua produção artística. Outro artista, Émile Bernard, também conquistou certa proximidade com ele, chegando a receber alguns conselhos de Cézanne sobre seu trabalho artístico. Cézanne lhe escrevia com frequência e, apesar do isolamento, prestigiava o jovem artista com discretos elogios⁴². Embora Cézanne conservasse alguns traços de amizade com Zola e Bernard, Merleau-Ponty o descreve como um fugitivo das relações humanas em geral, como uma pessoa que perdeu os “contatos dóceis com os homens” e incapaz “de dominar situações novas” (ibidem, p. 125; p. 18). Nesse sentido, Merleau-Ponty acredita que a necessidade de fugir do contato com outros homens – o outro – faz Cézanne no seu isolamento desejar encontrar na observação da natureza “o caráter *inumano* de sua pintura” (idem, grifo nosso) e por isso “sua devoção ao mundo visível não seria senão uma fuga ao mundo humano, alienação de sua humanidade” (ibidem, p. 125; p. 18-9).

Ora, Merleau-Ponty considera essas características e algumas passagens da vida de Cézanne com ênfase. Porém, após discorrer por episódios biográficos desse artista, curiosamente diz que “o sentido de sua obra não pode ser determinado por sua vida” (ibidem, p.125; p. 19). Assim sendo, poderemos nos perguntar: onde encontraremos o caminho que nos leva a compreender o sentido da obra de Cézanne? Por conseguinte, Merleau-Ponty recorre à história da arte em busca desse sentido⁴³.

Na medida em que Merleau-Ponty desenvolve seus comentários sobre Cézanne partindo das referências da história da arte, ele mapeia variadas formas de expressões artísticas que se diferenciam daquela almejada por Cézanne, sendo justamente essas distinções aquilo que o torna um pintor em particular. É por isso que Cézanne se separa dos impressionistas, pois, de acordo com Merleau-Ponty, “o impressionismo queria exprimir na pintura a maneira como os objetos impressionam nossa visão” (ibidem, p. 126; p. 20). Um artista impressionista utilizava apenas as sete cores do prisma para representar um objeto

⁴² Em abril de 1904, Cézanne escrevera a Bernard: “permita-me dizer que revi seu estudo do andar térreo do ateliê, *ele está bom*. Creio que o senhor deve prosseguir nesse caminho, *o senhor tem a inteligência* do que é preciso fazer e chegará logo a virar as costas aos Gauguin e aos Van Gogh!”. Ver Herschel B. Chipp, *Teorias da arte moderna* (São Paulo, Martins Fontes, 1999), p. 16 (grifos nossos).

⁴³ O percurso de investigação traçado por Merleau-Ponty destaca as influências dos italianos, de Tintoretto, de Delacroix, de Coubert e dos impressionistas, mas também evidencia que os procedimentos criados por Cézanne no seu fazer artístico e seus escritos sobre arte também são relevantes. Ver DC, p. 125.

com pinceladas justapostas, mas a paleta de Cézanne possuía “não apenas as sete cores do prisma, mas dezoito cores” (ibidem, p. 126, p. 21). Ele e os impressionistas têm como principal modelo a natureza, porém Cézanne observa a natureza além da técnica impressionista, e sua “observação atenta dos tons na natureza não nos revela cores justapostas, mas misturas graduadas de cor que, além das cores complementares, exaltam zonas de transição em que os tons são como que preparados” (Müller, 2001, p. 230). Cézanne dá mais importância à observação da natureza como base de sua pintura do que à técnica impressionista e, de acordo com Merleau-Ponty, “é manifesto que Cézanne busca sempre escapar às alternativas prontas” (DC, p. 128; p. 23), isto é, ele não deseja pintar a partir do modelo da pintura impressionista, ao contrário: seu modelo é a natureza e os fenômenos da percepção. Na avaliação de Moutinho, Merleau-Ponty observa que Cézanne não abandona o impressionismo, mas o supera (Moutinho, 2006, p. 345).

Para Merleau-Ponty a pintura de Cézanne “seria um paradoxo: buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro” (DC, p. 127; p. 22). A perspectiva, a limitação da cor pelo contorno do desenho, os estudos e as regras de composição são elementos exigidos no fazer artístico dos pintores. Cézanne, porém, parece não se prender a esses elementos nem as tradições artísticas que as concebem. Pois, ele “não estabelece um corte entre ‘sentidos’ e a ‘inteligência’, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências” (ibidem, p. 128; p. 24). Quando Cézanne observa a natureza, percebendo as sensações das cores naturais, não busca adequar ou traduzir sua percepção para tela mediante uma técnica artística ou uma ciência humana. Para este artista, o verdadeiro caminho do pintor é “o estudo concreto da natureza” (Chipp, 1999, p. 16) e não apenas as técnicas já criadas para representá-la. Complementando, Cézanne escrevera a Bernard dizendo:

O [Museu do] Louvre é um bom livro a ser consultado, mas também não deve ser mais do que um intermediário. O estudo real e prodigioso a ser empreendido é a diversidade do quadro da natureza. [...] O Louvre é o livro em que aprendemos a ler. No entanto, não nos devemos contentar em reter as belas fórmulas de nossos ilustres predecessores. Saímos delas para estudar a bela natureza, tratemos de libertar delas o nosso espírito, tentemos exprimir-nos segundo nosso temperamento pessoal. O tempo e a reflexão, além disso, pouco a pouco modificam a visão, e finalmente nos vem a compreensão. (Ibidem, p. 16-8.)

Na avaliação de Merleau-Ponty, Cézanne nunca foi um artista ingênuo, e sim conhecedor da história da arte e frequentador do Louvre. Também não ansiava pelo

confronto direto das técnicas artísticas com a natureza, ao contrário, seu desejo sempre foi colocar as ideias criadas pelas tradições da arte em contato e correspondência com o mundo natural (DC, p. 128; p. 25). Sobre o assunto, esclarece Mercury que o pintor “conhece o mundo pelo contato carnal e essencialmente visual que ele vive e mantém com ele” (Mercury, 2005, p. 93, tradução nossa). Podemos considerar que Cézanne busca legitimar para a arte a relação carnal que o homem estabelece com o mundo e, por isso, retoma o contato direto e exaustivo da observação sobre a natureza.

Ao fazer isso, Cézanne descobre que “o desenho deve, portanto, resultar da cor” (DC, p. 130; p. 27) e que “o contorno dos objetos, concebido como uma linha que delimita, não pertence ao mundo visível, mas à geometria” (idem). A expressão artística da obra de Cézanne não está na geometria ou na construção do desenho que estrutura a cor, mas na percepção vivida.



FIGURA 9. Paul Cézanne, *Banhistas*, 1900-1906. Aquarela sobre grafite, 13 x 21 cm, Venturi 1108; coleção particular⁴⁴.

Na concepção de Merleau-Ponty, é a observação das sensações das cores o que satisfaz Cézanne, pois ele busca pintar o que está no mundo visível, e “a expressão daquilo que *existe* é uma tarefa infinita” (ibidem, p. 131; p. 28). E é o artista quem assume essa tarefa: o pintor nos revela as formas visíveis existentes.

⁴⁴ Paul Cézanne, *Banhistas*, reprodução fotográfica em Ulrike Becks-Malorny, Cézanne. (Köln: Taschen, 2011, p. 85).

Entretanto, Merleau-Ponty também reconhece que “é possível fabricar objetos que causem prazer ligando de outro modo ideias já prontas e apresentando formas já vistas” (ibidem, p. 134; p. 34-5) e este é o caso dos pintores que seguem as tradições artísticas e os modos expressivos prontos. A pintura produzida nesta concepção, porém, só se faz entender quando relacionada à cultura. Nesse caso, a utilização de modos expressivos pré-estabelecidos por tradições não compreende a expressão artística individual. Nas palavras do filósofo:

O artista segundo Balzac ou segundo Cézanne não se contenta em ser um animal cultivado, ele assume a cultura desde seu começo e funda-a novamente, fala como o primeiro homem falou, pinta como se jamais houvessem pintado. Com isso, a expressão não pode ser a tradução de um pensamento já claro, pois os pensamentos claros já foram ditos dentro de nós ou pelos outros. A “concepção” não pode preceder a “execução”. Antes da expressão não há senão uma febre vaga, e somente a obra feita e compreendida, provará que se devia encontrar ali *alguma coisa* em vez de *nada*. (Ibidem, p. 134; p. 35.)

No pensamento merleau-pontyano, o artista sempre “assume a cultura”, mas a expressão artística não pode ser apenas o modelo já pintado. Para realmente exprimir, o artista deve pintar como se pintasse pela primeira vez. É como se ele criasse a primeira pintura, ou seja, como se “alguma coisa” nova fosse por ele mostrada no mundo. Assim sendo, a expressão artística traz no novo um “sentido identificável” (ibidem, p. 135; p. 35), desvela algo muito individual na obra apresentada. De acordo com o filósofo francês, “as dificuldades de Cézanne são as da primeira palavra” (ibidem, p. 135; p. 36), pois “um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo devem não apenas criar e exprimir uma ideia, mas ainda despertar as experiências que a enraizarão nas outras consciências” (ibidem, p. 135; p. 36-7). Com tal argumento, o autor nos leva a crer que para que a expressão artística seja sucedida é necessário que a obra de arte desperte experiências providas por “alguma coisa” ou um “sentido” para a consciência do outro. Assim, percebemos que a dificuldade expressiva de Cézanne é tornar visível para o outro o sentido de sua obra. E como compreender o sentido na obra de Cézanne? De acordo com o historiador de arte francês Jean-Luc Chalumeau: “Segundo Merleau-Ponty, é necessário um distanciamento da História e também do indivíduo para deixar o artista perante si próprio e também perante a natureza. Um quadro de Cézanne deverá ser entendido em toda a sua autonomia, em toda a sua singularidade, inseparável do ato de pintar” (Chalumeau, 1997, p. 127).

O que Cézanne desejava tanto com seu isolamento perante a sociedade quanto com sua obsessão pela natureza era, de certa forma, estabelecer o distanciamento para pintar sem que os “outros homens” interferissem no seu processo criativo. Ele não fugia dos

outros, mas das variáveis que poderiam influenciar seu fazer artístico. Pelo mesmo motivo, acredita Merleau-Ponty que a autonomia do sentido da obra de Cézanne está nela mesma. Observá-la pelas “qualidades plásticas” descritas pela história da arte só nos ajudam a perceber as diferentes características que uma pintura de Cézanne possui quando comparada a uma obra impressionista ou às pinturas do acervo do Louvre.



FIGURA 10. Paul Cézanne, *O almoço na relva*, 1869-1870, óleo sobre tela, 60 x 80 cm, Venturi 107, coleção particular⁴⁵.



FIGURA 11. Edouard Manet. *O almoço na relva*, 1863, óleo sobre tela, 208 x 264 cm, Paris, Musée d'Orsay⁴⁶.

⁴⁵ Paul Cézanne, *O almoço na relva*, reprodução fotográfica em Ulrike Becks-Malorny, Cézanne. (Köln: Taschen, 2011, p. 30).

Complementando, diz Merleau-Ponty: “Se nos parece que a vida de Cézanne trazia em germe sua obra, é porque conhecemos a obra primeiro e vemos através dela as circunstâncias da vida, carregando-as de um sentido que tomamos emprestado à obra” (DC, p. 136; p. 37). É evidente que uma pintura é sempre um produto de um homem e, se para a leitura de uma obra nos é possível relacionar à vida dele, isto é apenas um sentido que conferimos à obra. No caso dos quadros pintados por Cézanne, fica claro para Merleau-Ponty que o que esse artista fez foi liberar o sentido: “as coisas mesmas e os rostos mesmos tais como ele os via” (ibidem, p. 137; p. 39). Podemos assim pensar que os quadros de Cézanne nos solicitam a lembrança do passado, ou melhor, do momento que “as coisas” apareciam à visão de Cézanne. Na conclusão merleau-pontyana:

O pintor pôde apenas construir uma imagem. Cabe esperar que essa imagem se anime para os outros. Então a obra de arte terá juntado vidas separadas, não existirá mais apenas delas como um sonho tenaz ou um delírio persistente, ou no espaço como uma tela colorida: ela habitará indivisa em vários espíritos, presumivelmente em todo espírito possível, como uma aquisição para sempre. (Ibidem, p. 135-6; p. 37.)

Ora, esses são os caminhos indivisos que uma obra de arte nos permite percorrer. É por eles que a expressão artística acontece, transparecendo quando a imagem é animada. De acordo com Moutinho, “a expressão teria escapado aos esforços do pintor porque ele teria começado por tentar apreendê-la por esforço próprio, isto é, porque ele começou por tentar construí-la” (Moutinho, 2006, p. 351). Mas, o que é concedido ao pintor é provar das expressões do visível e então construir uma imagem, pois “a expressão não se deixa construir, ela transparece do arranjo das coisas” (idem). A expressão é uma expectativa de que a obra de arte apresenta na sua fundação a probabilidade desencadeadora da relação intersubjetiva, na qual os indivíduos significam um acontecimento anterior que gerou a obra, ou seja, a ação do pintor. É nos rastros da ação do pintor que os sentidos nos transparecem: na forma como “as coisas” são arranjadas na obra de arte. Nessa perspectiva, podemos considerar que a expressão artística de Cézanne é uma ação criadora de sentidos. Conforme Müller:

[...] as deformações pictóricas introduzidas por Cézanne produzem uma pintura expressiva, é porque desencadeiam em nós a expectativa de significações, a busca de objetos, que caracteriza a vivência da expressão na natureza.

⁴⁶ Edouard Manet, *O almoço na relva*, reprodução fotográfica em Ulrike Becks-Malorny, Cézanne. (Köln: Taschen, 2011, p. 30).

A expressividade dos quadros de Cézanne não está, nesse sentido, no fato de suas cores e traçados revelarem uma imagem, uma tela colorida, uma ocorrência empírica dentre outras. Tampouco no fato de produzirem símbolos, que uma significação conceitual legada pela história da pintura, ou já formulada em nossa vida pessoal, pode perfeitamente abarcar. Ela reside, sim, no fato de essas cores e traçados “repercutirem” junto à nossa existência, motivando em nós uma ação criadora. (Müller, 2001, p. 234,)

Podemos compreender que a expressão artística está intimamente ligada a uma ação criadora – significativa – do espectador da obra de arte. Quando confrontamos uma obra de arte podemos ver suas qualidades plásticas, analisá-la a partir da história da arte ou relacioná-la com nossas vivências. Porém, somos convidados a entrar no campo da criação quando nossa existência encontra a reversibilidade com os dados visuais de uma obra de arte. Ou, quando o nosso Ser se encontra no ser da obra de arte.

Por conseguinte, para mapear os motivos que levaram Merleau-Ponty a escrever uma leitura da vida e da obra de Cézanne, notaremos os pontos importantes de nosso ensaio: a) o isolamento de Cézanne é uma fuga do mundo humano, e seu refúgio está na observação da natureza pela percepção primordial; b) Cézanne é conhecedor das tradições artísticas e se assume no mundo cultural, por isso crê que poderão existir correspondências entre o mundo natural e cultural; c) Merleau-Ponty acredita que a vida de Cézanne não determina sua obra, mas que podemos relacionar sentidos emprestados de uma à outra; d) os quadros de Cézanne podem desencadear no espectador “um algo” – sentidos, pois são ordenados pela criação. Assim prosseguimos analisando a expressão artística de Cézanne como um advento oriundo de sua percepção sobre “as expressões” da natureza – seus visíveis.

No isolamento de Cézanne, quanto mais ele se aproxima das “expressões” da natureza, mais sua humanidade se desestrutura. É como se para que a “expressão” da natureza transformasse um sentido apto a ser animado pelo olhar fosse necessário que Cézanne se percebesse mais “parecido” com a natureza; ele precisa, portanto, ser da natureza. Ou melhor, o seu corpo – o seu Ser – deve comunicar-se com o Ser do mundo natural, a partir do princípio do Ser-no-mundo. Mas Cézanne vive um paradoxo: ele viveu para pintar e por isso se transformou em um homem da cultura, que trabalha produzindo obras de arte para enriquecer o mundo cultural. Ele percebe que a expressão lhe é uma necessidade humana e procura exprimir isso pela pintura. E, para exprimir, ele vai buscar na observação da natureza um modelo de expressão que lhe seja internamente parte de sua existência, tangendo relações entre as expressões culturais – da sua criação – com as expressões naturais – observadas pela sua percepção. Seria ainda o universo de Cézanne

que possibilita a criação de uma imagem – um novo visível no mundo – capaz de expressar sentidos que se abrem em correspondência para com a humanidade.

Se foi realmente a intenção de Cézanne fugir da humanidade, nós poderemos avaliar sua intenção como uma fuga fracassada mas também bem-sucedida. Fracassada porque como homem que assume a cultura e produz arte, ele não conseguirá jamais negar sua própria existência. Contudo, é fugindo da sociedade para se encarcerar na observação da natureza que ele consegue se encontrar inseparável do mundo natural e a parte dele, ao ponto de se tornar obcecado pela natureza, que lhe surgia como um visível em eterna expressão. Para Merleau-Ponty, “somente um homem, justamente, é capaz dessa visão que vai até as raízes, aquém da humanidade” (DC, p. 132; p. 31), e é na vida e na obra de Cézanne que o filósofo encontra a ampla visão que retoma “a definição clássica da arte: o homem acrescentado à natureza” (idem).

Além disso, a expressão artística libera sentidos que nascem por meio da visão humana, e é pela liberdade que interpretamos a obra de Cézanne considerando sua vida – sua existência no mundo vivido. Nas palavras de Merleau-Ponty: “é certo que a vida não explica a obra, mas é certo também que elas se comunicam” (ibidem, p. 136; p. 38). Pois, quando Cézanne coloca seus quadros no mundo, ele deixa rastros de sua existência para seu futuro espectador, exprimindo sua experiência de estar no mundo e provando-nos que “a liberdade se manifesta em nós sem romper nossos vínculos com mundo” (ibidem, p. 138; p. 41), sendo o espectador livre para ler a obra tomando emprestados os aspectos da vida do artista, desde que esse sentido lhe seja revelado. O isolamento e a devoção pela natureza também é uma escolha livre que Cézanne faz para elaborar seu modo de expressão artística. Sua conquista como artista moderno será então projetar sua existência no futuro pela sua obra. De acordo com Merleau-Ponty:

Se há uma liberdade verdadeira, só pode ser no curso da vida, pela superação de nossa situação de partida, mas sem que deixemos de ser o mesmo – esse é o problema. Duas coisas são certas a propósito da liberdade: que nunca somos determinados e que nunca mudamos, retrospectivamente poderemos sempre descobrir em nosso passado o anúncio daquilo que nos tornamos. (Ibidem, p. 137-8; p. 40.)

Retomando nossa pergunta inicial sobre o sentido da obra de Cézanne, percebemos que ele é sempre parte integradora do mundo vivido pelo artista com o mundo dos outros. Mas o sentido lido na obra de Cézanne não o determina, apenas evidencia sua presença no mundo, mostrando para o artista e à humanidade meios que nos ajudam a compreender a existência. Se há uma liberdade expressiva da arte moderna, a nosso ver, consiste na necessidade da expressão na criação, ou ainda, dar existência aos meios de fruição dos

sentidos. Refém de seu próprio discurso, Merleau-Ponty nos mostra que a obra de Cézanne é para ele um meio de explorar o mundo dos sentidos e de entender o existir, e é evidente que o que o filósofo desenvolve ao longo de “A dúvida de Cézanne” é a prova do caráter expressivo que propicia os elementos da sua leitura acerca da vida e da obra desse artista. Na conclusão merleau-pontyana, “é ao tempo verdade que a vida de um autor nada nos ensina e que, se soubéssemos lê-la, nela encontraríamos tudo, já que ela está aberta para a obra” (DC, p. 142; p. 48).

2.2. A relação entre a arte moderna e a expressão da criança: “A expressão no desenho infantil”

O texto “A expressão no desenho infantil” faz parte da coletânea de textos da obra incompleta *A prosa do mundo*, um projeto que desejava prolongar as ideias da *Fenomenologia da percepção* em busca de uma teoria da verdade⁴⁷, mas que foi abandonado por Merleau-Ponty ainda em vida.

Entretanto, a questão do desenho infantil como tema do discurso de Merleau-Ponty não aparece apenas nessa obra, mas também nos resumos dos cursos lecionados na Sorbonne. Nesses dois episódios de sua vida acadêmica, Merleau-Ponty buscou traçar comparações entre o desenho infantil e a pintura moderna. Os resumos dos cursos consultados são do período de 1949 a 1952, estudos destinados às aulas de psicologia da criança e de pedagogia. Já a obra *A prosa do mundo* possivelmente foi iniciada no mesmo período e, de acordo com Claude Lefort, “é legítimo supor que a interrupção ocorreu de 1951 ou, no mais tardar, no começo do inverno de 1951-1952” (Lefort, apud PM, p.10), o que nos leva a acreditar na contemporaneidade desses estudos na filosofia merleau-pontyana.

O artigo “A expressão e o desenho infantil” inicia-se com uma série de afirmativas sobre expressão e arte. Merleau-Ponty abre o texto com a seguinte frase: “Nosso tempo privilegiou todas as formas de expressão elusivas e alusivas, portanto, em primeiro lugar, a expressão pictórica e, nela, a arte dos “primitivos”, o desenho das crianças e dos loucos” (PM, p. 183; p.204). Com isso filósofo lembra-nos de que a pintura foi um dos modos expressivos privilegiados pela sociedade moderna – em suas palavras, “pelo seu tempo” –, reconhecendo a influência da chamada arte “primitiva” pelos artistas modernos, como podemos considerar os trabalhos de Henri Matisse e Paul Klee quando comparados aos gestos gráficos das crianças.



FIGURA 12. Desenho infantil (Paulo, 4 anos, 2012)⁴⁸

⁴⁷ De acordo Claude Lefort, “Prefácio”, em Maurice Merleau-Ponty, *A prosa do mundo* (São Paulo: Cosac Naify, 2002).

⁴⁸ Paulo (4 anos), desenho, fotografia de Fabíola Cristina Alves.

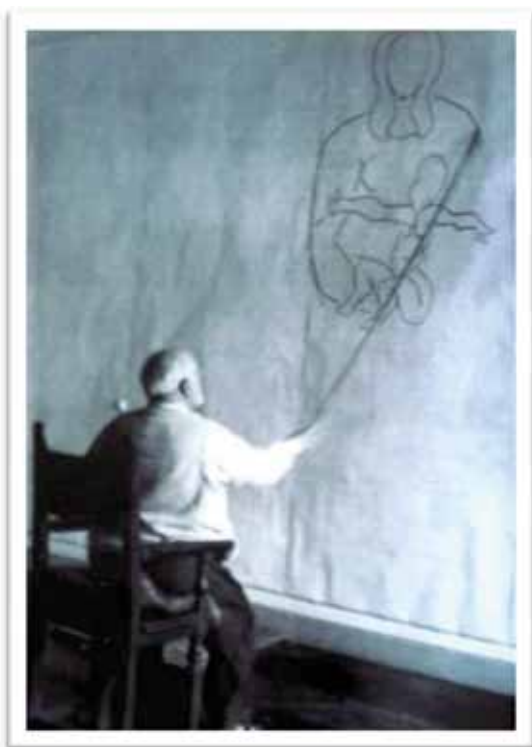


FIGURA 13. Registro fotográfico de Henri Matisse em seu ateliê do Hotel Regina, Nice, 1950⁴⁹.

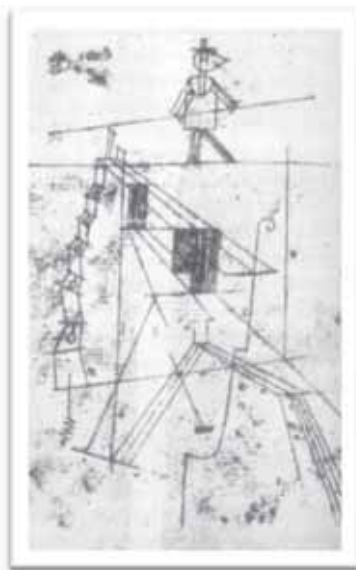


FIGURA 14. Paul Klee, *Equilibrista*, 1923, litografia⁵⁰.

Referindo-se ao século XX, Perry esclarece que os “escritos sobre arte moderna que aparecem na França e na Alemanha durante a primeira metade da década deste século, os

⁴⁹ Henri Matisse em seu ateliê, reprodução fotográfica em Amy Dempsey, *Estilos, escolas e movimentos* (São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 64).

⁵⁰ Paul Klee, *Equilibrista*, reprodução fotográfica em Giulio Carlo Argan, *Arte moderna* (São Paulo: Companhia das letras, 1992, p. 322).

conceitos de ‘primitivo’, ‘expressivo’ [...] tenderam a ser carregados de valor [...] como indicadores das qualidades ‘modernas’ ou vanguardistas das obras” (Perry, 1998, p. 46). Merleau-Ponty compreende essas “qualidades modernas” da pintura, mas não as considera uma contraposição direta à arte clássica ou acadêmica, como destacaram alguns integrantes dos movimentos modernos – exatamente como Marinetti afirmou em *Fundação e manifesto do futurismo*, de 1908, ao acreditar ser necessário “destruir museus, as bibliotecas, as academias de todo tipo” (Chipp, 1999, p. 291). Porém, Merleau-Ponty não acreditava que a negação da arte clássica e o repúdio aos museus seriam necessariamente uma característica da arte moderna, que traz o “primitivo” como modo expressivo. De acordo com o filósofo “o recurso à expressão bruta não se faz *contra*⁵¹ a arte dos museus” (PM, p. 183; p. 204). Contudo, o autor também afirma:

Após a experiência dos modos de expressão não canônicos, a arte e a literatura clássicas se apresentam como a conquista até aqui mais bem-sucedida de um poder de expressão que não está fundamentado na natureza, mas que nela se mostrou bastante eloquente para que séculos inteiros tenham podido acreditá-lo coextensivo com o mundo. (Idem.)

Para Merleau-Ponty, os modos de expressão não canônicos, ou seja, as manifestações da arte moderna são experiências expressivas. Ele ressalta, porém, que a arte canônica também possui o poder expressivo. Assim, poderíamos considerar que para Merleau-Ponty a expressão artística não seria um advento oriundo da arte moderna? A nosso ver, a expressão já está inclusa na arte anterior à moderna e, de acordo com as palavras de Merleau-Ponty, é um poder que não está dado na natureza. Resta-nos compreender o que isso significa no pensamento do filósofo.

Na concepção merleau-pontyana, as obras chamadas clássicas possuem o poder de “construir um sistema de signos tal que a cada elemento do significado corresponda um elemento do significante, isto é, em *representar*” (ibidem, p. 184; p. 205). E para o filósofo representar consiste em “dado um objeto ou um espetáculo, transferi-lo e produzir sobre o papel uma espécie de equivalente seu” (ibidem, p. 184; p. 205-6). Para construir uma ilusão, acredita Merleau-Ponty, o pintor clássico se apropriava das técnicas ilusionistas, como o foi a técnica da perspectiva, que utiliza um sistema de signos para ordenar as linhas que constituem a imagem a fim de construir uma representação objetiva. Esta seria a “forma normal ou fundamental” (ibidem, p. 184; p. 205) da expressão artística, pois estaríamos habituados às pinturas ilusionistas, criadas através de recursos técnicos inventados pelos

⁵¹ A edição francesa preserva os grifos originais, o que evidencia a relevância da afirmação do autor.

homens e aprendidos culturalmente, e não dados na natureza. Assim sendo, é elementar o conhecimento da técnica para aplicá-la e representar.

Entretanto, com o pensamento moderno, as formas expressivas desvalorizadas – como o desenho infantil, que não segue “as formas normais” de representação – são reconsideradas. A partir da teoria do pesquisador francês Georges-Henri Luquet e considerando que existe um progresso para que a criança alcance a perspectiva planimétrica, Merleau-Ponty formula seu discurso dizendo:

Mas vimos que a perspectiva planimétrica não é realista, é uma construção; e, para compreender as fases que a precedem, não nos basta mais falar de *desatenção*, de *incapacidade sintética*, como se o desenho perspectivo já estivesse ali, sob os olhos da criança, e todo o problema fosse explicar por que ela não se inspira nele. Precisamos, ao contrário, compreender por eles mesmos, e como realização positiva, os modos de expressão primordiais. (Ibidem, p. 184-5; p. 206-7.)

Para entender a representação das aparências no desenho infantil conforme Merleau-Ponty (Sor, p. 514), Luquet observou que o realismo ali presente seria diferente do realismo do desenho do adulto, sendo que a criança passaria por um processo de sistematização da realidade em seu desenho. De acordo com os resumos de Merleau-Ponty (ibidem, p. 514-5), o filósofo explica que para a teoria de Luquet o desenho infantil passaria por três etapas (*réalisme fortuit*, *réalisme manqué*, *réalisme intellectuel*) até chegar ao desenho do adulto (*réalisme visuel*). Na interpretação de Merleau-Ponty (ibidem, p. 516) a diferença entre o desenho infantil e o do adulto consiste em duas percepções diferentes, que resultam, no caso do, na primeira forma de estruturar as coisas, pois a criança primeiro vê a unidade da coisa nos objetos, ao contrário do desenho do adulto, que demanda outra estruturação, ou seja, a perspectiva.

Para Merleau-Ponty a perspectiva planimétrica “imobiliza a perspectiva vivida” (PM, p. 185; p. 207) que estruturara a percepção da criança e a faz solicitar o recurso da deformação para construir uma imagem. E o que nos mostra a deformação presente no desenho infantil? Ora, nos mostra como uma criança percebe e exprime o mundo, e assim nós também “podemos buscar exprimir nossa relação com o mundo, não o que ele é ao olhar de uma inteligência infinita, e então o tipo canônico, normal ou ‘verdadeiro’ da expressão deixa de ser a perspectiva planimétrica; eis-nos livres das coerções que ela impunha ao desenho” (ibidem, p. 185; p. 208). Observamos que o desenho infantil dispõe de certa liberdade expressiva, pois não segue as regras do desenho do adulto. Acreditamos que para Merleau-Ponty a pintura moderna também experimenta da liberdade ou das livres deformações que conduzem o desenho infantil. Nas palavras do filósofo:

A perspectiva planimétrica nos dava a finitude de nossa percepção, projetada, achatada, tornada *prosa* sob o olhar de um deus; os meios de expressão da criança, ao contrário, quando tiverem sido retomados deliberadamente por um artista num verdadeiro gesto criador, nos darão a ressonância secreta pela qual nossa finitude se abre ao ser do mundo e se faz poesia. (Ibidem, p. 186; p. 209.)

O artista que utiliza os meios expressivos infantis para se aproximar do mundo por uma percepção vivida consegue se abrir e se ver no mundo livre para criar. O artista moderno, pois, não se limita mais a representar uma cena única, mas exprimir uma experiência: ele narra uma experiência coextensiva com o mundo, como faz uma criança. Merleau-Ponty explica que “a criança reúne numa só imagem as cenas sucessivas da história” (idem) e permite que as personagens de seu desenho “dialoguem através da espessura do tempo” (ibidem, p. 187; p. 209), no sentido de que a mesma figura pode participar de várias atitudes ao longo da narrativa infantil. A imaginação da criança, portanto, leva suas personagens a agir por “pontos temporais justapostos” (idem), deixando transparecer invisibilidades da narrativa em seu desenho, pois muitas das ações não estão dadas na imagem, mas criadas na liberdade do imaginário. O desenho de uma criança interroga o olhar do adulto, fazendo-nos perguntar: Quem é? O que está fazendo? E a criança prontamente nos responderá com as narrativas mais livres possíveis. Dessa mesma qualidade sofre a pintura moderna. “Os objetos da pintura moderna ‘sangram’, espalham sob nossos olhos sua substância, interrogam diretamente nosso olhar, põem à prova o pacto de coexistência que fizemos com o mundo por todo o nosso corpo.” (Ibidem, p. 188; p. 211.)

A pintura moderna, ao interrogar nosso olhar, nos lembra de que somos seres no mundo e que podemos provar de forma livre os mais diversos meios de expressão. Nessa intenção, Cézanne conduziu seu fazer artístico e, conforme Merleau-Ponty, existe o Cézanne que renuncia à perspectiva e o Cézanne que se utiliza das leis da perspectiva (ibidem, p. 187-8; p. 210-1). Isto significa que Cézanne prova de formas diferentes para exprimir sua visão do mundo, permitindo-se provar da percepção da criança e do adulto. Ou, ainda, considerando a comparação merleau-pontyana que observa a proximidade objetiva entre o desenho do adulto e a pintura italiana (clássica) e indica, por outro lado, a relação que vivemos com as coisas e com o mundo, presente tanto no desenho infantil como na pintura moderna (Sor, p. 518), podemos compreender Cézanne como um artista moderno que não nega a pintura clássica dos museus. É nesse sentido que sua arte e a de outros artistas modernos merecem os comentários do historiador da arte Ernst Gombrich: “Mas se um artista moderno desenha alguma coisa à sua maneira, está sujeito a que o considerem

um trapalhão, incapaz de fazer coisa melhor. Ora, seja lá o que pensemos sobre os artistas modernos, podemos seguramente ter certeza de que possuem suficientes conhecimentos para desenhar ‘corretamente’” (Gombrich, 1993, p. 9).

Do ponto de vista de Merleau-Ponty, o artista moderno não é “incapaz”. Ao contrário, possui o conhecimento necessário da perspectiva e das regras do desenho, mas também sabe desenhar como uma criança. Assim, o artista moderno possui um poder expressivo que transita entre os modos da expressão artística. Além disso, o filósofo francês reconhece que “a partir d[el]o pintor impressionista Édouard Manet aparece uma ideia de pintura, outra ideia de expressão” (Sor, p. 518, tradução nossa), certamente, um arranjo de ideias que evocam os modos de expressão primordiais. Confirmando a assertiva merleau-pontyana diz a historiadora Amy Dempsey: “Manet rejeitava o ponto de fuga único em favor da ‘perspectiva natural’ e seus temas, ilegíveis ou incompletos na aparência, subverteram deliberadamente os ideais clássicos” (DEMPSEY, 2003, p. 15). É evidente que Manet busca uma perspectiva que encontra nos horizontes da percepção um novo campo a ser explorados, pois ele nos mostra a possibilidade de outros modos de expressão artística pela nova aparência apresentada nas suas telas.



FIGURA 15. Edouard Manet, *Mulher com gato*, c. 1880, óleo sobre tela, 92,1 x 73 cm, Tate Gallery, Londres⁵².

⁵² Edouard Manet, *Mulher com gato*, reprodução fotográfica em Charles Harrison, *Modernismo*. (São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 28).

A nosso ver, a expressão primordial está intimamente ligada à noção de expressão artística que alimenta a arte moderna. De acordo com Read, “as qualidades positivas da arte infantil exerceram influência direta na prática dos artistas modernos” (Read, 1991, p. 26). Entretanto, o autor continua seu pensamento com a seguinte ressalva: “não se pretende que à arte dos selvagens, homens pré-históricos e crianças possa ser dado o mesmo valor que à arte do homem civilizado” (ibidem, p. 26-7). Contudo, considerando que para Merleau-Ponty quando as qualidades do desenho infantil são retomadas pelo gesto criador do pintor, passam a ser incluídas no campo cultural pela obra de arte criada a partir da influência da expressão infantil. Eis que tais qualidades se tornam significantes, portanto, para se compreender toda arte que compartilha de seus significados – daí a muitos pintores modernos buscarem no desenho infantil meios para desenvolver sua expressão artística.

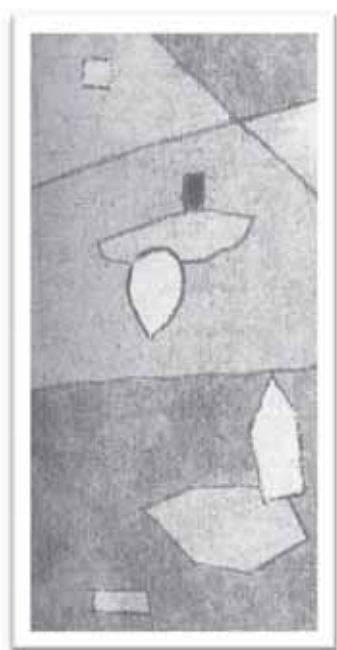


FIGURA 16. Paul Klee. *Vegetal analítico (detalhe)*, 1932, guache sobre tela, 0,33 x 0, 19 m. Basiléia, Kunstmuseum⁵³.

Nesse sentido, tanto Merleau-Ponty quanto a própria cultura modernista em si podem considerar a expressão infantil ou a expressão primordial como qualidades da arte chamada moderna. Complementando, diz Charles Harrison que, a partir do século XX, “a arte modernista estava começando a se assemelhar ao produto de uma cultura de todo distinta – uma cultura que de fato parecia intencionalmente primitiva” (Harrison, 2001, p.46). Logo, se para a cultura moderna existe uma intenção ao primitivismo, poderíamos afirmar que as qualidades primitivas da arte moderna seriam a afirmação da aproximação entre homem e

⁵³ Paul Klee, *Vegetal analítico (detalhe)*, reprodução fotográfica em Giulio Carlo Argan, *Arte moderna* (São Paulo: Companhia das letras, 1992, p. 451).

natureza? Talvez, se acreditarmos que o pintor se aproxima da natureza quando se utiliza da percepção vivida e da estruturação não sistemática do desenho infantil para pintar. Pois, o sentido das qualidades primitivas não é pejorativo, mas são originárias do Logos primordial que emana outros logos que criam os modos expressivos.

2.3. A pintura e a linguagem: comparações de modelos expressivos nos ensaios “A linguagem indireta” e “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”

No campo investigativo criado por Merleau-Ponty, encontramos nas obras destinadas ao tema da linguagem dois textos que contribuem para nossa análise sobre a expressão artística na arte moderna. Nos textos “A linguagem indireta” e “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, o filósofo elucida temas circundantes à noção de expressão artística, a saber: o estilo do pintor, a história da arte, o museu e a literatura. Envolvido nesses temas, Merleau-Ponty constrói conclusões importantes sobre a arte moderna e seu lugar na cultura.

O artigo “A linguagem indireta” faz parte do livro inacabado *A prosa do mundo* e é considerado o esboço de “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, incluído na edição brasileira de *O olho e o espírito*. Ambos abordam a influência da leitura das obras de André Malraux, sobretudo para o tratamento dado ao tema do estilo, mas é relevante observar as diferenças entre o ponto de vista de Malraux e Merleau-Ponty sobre o estilo, pois para o primeiro tudo é submetido ao estilo. Para o segundo, sua intenção era pensar o estilo na trama de sua argumentação e através da crítica ao primeiro, pretendendo ligar representação e criação⁵⁴.

Os textos também receberam interferências da linguística, principalmente de Saussure, com quem podemos aprender, de acordo com o ponto de vista de Merleau-Ponty. O texto finalizado também recebeu influência de Pierre Francastel e do livro *O que é literatura?*, escrito por Jean-Paul Sartre, a quem o ensaio também foi dedicado. O texto finalizado foi publicado originalmente na revista *Le Temps Modernes* em junho-julho de 1952. Vale recordar que Merleau-Ponty e Sartre dividiram a direção dessa revista, que alcançou grande prestígio na França. Além disso, ao lembrarmos do contexto acadêmico de produção dos textos a serem analisados, acreditamos que foram iniciados durante os últimos anos em que o filósofo lecionou na Sorbonne, momento de reconhecimento acadêmico de Merleau-Ponty, pois é logo após a publicação desse texto que ele assume a cadeira de filosofia do Collège de France em 1953.

A argumentação merleau-pontyana estabelecida para “A linguagem indireta” e “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, a nosso ver, se constrói a partir da comparação de modelos expressivos. É aproximando a pintura e a literatura, o pintor e o escritor, o museu e a biblioteca, o estilo clássico e o estilo moderno, para averiguar os meios expressivos, seus agentes, processos e resultados, que o autor começa a considerar que a pintura seja linguagem. Curiosamente, isto não é uma afirmação precisa no esboço “A

⁵⁴ Conforme explica Moutinho.

linguagem indireta”, quando Merleau-Ponty é cauteloso ao dizer que “mesmo se, no final, devemos renunciar a tratar a pintura como linguagem” (PM, p. 73; p. 63). Entretanto, em “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, sua reflexão se posiciona em defesa da pintura. Nas palavras do filósofo: “os escritores não devem, aqui, subestimar o trabalho, o estudo do pintor, esse esforço tão semelhante a um esforço de pensamento e que permite falar de uma linguagem da pintura” (LIVS, p. 85). O estudo de Merleau-Ponty compreende a expressão artística e os processos de significação plenamente incorporados à criação do pintor. Para ele, um quadro pode significar, e, nesse sentido, a pintura merece o *status* de linguagem. Chegar a essa conclusão foi para Merleau-Ponty um caminho inevitável, já que “a expressão é uma noção que só se compreende por referência à linguagem humana” (Lacoste, 1986, p. 102).

Para iluminar a experiência humana pelos canais expressivos trazidos no estudo de Merleau-Ponty, nos concentraremos no tema do estilo. Para o filósofo, a pintura clássica possui “regras” de leituras embasadas na “representação dos objetos e dos homens em seu funcionamento *natural*” (PM, p. 75; p. 69), e a representação criada pela perspectiva, por exemplo, é uma lei que “pertence à ordem da cultura” (ibidem, p. 77; p.72), inventada pelo homem para projetar o espetáculo visível que a natureza fornece aos nossos olhos – o que de certa forma poderíamos considerar como um simulacro intencional do pintor e consentido pelos espectadores. Assim, se “supõe também certa ideia da comunicação entre o pintor e o espectador de seus quadros” (ibidem, p. 76; p. 70), baseada na “evidência das coisas” (ibidem, p. 76; p. 71). Podemos então considerar que a pintura clássica “deu-se como meta a representação da natureza e da natureza humana” (idem), sendo a intenção do pintor clássico representar uma paisagem, uma natureza-morta ou um retrato com eficácia total, de modo que seu espectador não tenha dúvidas sobre o que vê representado na tela. Nas palavras do filósofo: “Não temos todos olhos, que funcionam mais ou menos da mesma maneira, e, se o pintor soube descobrir signos suficientes da profundidade ou do veludo, não teremos todos, ao olhar seu quadro, o mesmo espetáculo, dotado da mesma espécie de evidência que pertence às coisas percebidas?” (idem).



FIGURA 17. Leonardo da Vinci, *A última ceia*, Mural no refeitório do mosteiro de Sta. Maria delle Grazie, Milão, entre 1495 e 1498⁵⁵.

Para Merleau-Ponty, a tarefa do pintor clássico foi simular sobre a tela a aparência das coisas percebidas, um esforço grande que desenvolveu técnicas – a descoberta de signos –, como a perspectiva, o escorço, o *sfumato* etc., para construir um significado similar ao espetáculo do mundo visível. Inclusive, no texto finalizado o autor propõe que o espetáculo apresentado na tela “rivaliza com a natureza” (LIVS, p. 77). Essa é sua tarefa, e ele a cumpre. Ora, é impossível ver uma pintura renascentista e não compreender o objeto representado, pois tudo o que é expresso no quadro possui suas propriedades traduzidas em signos que se impõem aos nossos sentidos⁵⁶, fazendo nossa percepção buscar objetos e seres onde só existe a expressão da ilusão. É assim que a comunicação entre o pintor e o espectador se estabelece mediante a percepção, esta que é “um meio *natural* de comunicação entre os homens” (ibidem, p. 76; p. 71). Já a arte moderna, na concepção de Merleau-Ponty, deseja estabelecer outros meios de comunicação entre os homens.

Em seu estudo, Merleau-Ponty compara algumas relações que existem no fazer e no apreciar da pintura clássica e moderna, tentando caracterizar, desse modo, os caminhos que estabelecem a comunicação buscada pelos pintores modernos. De acordo com sua descrição, podemos comparar um quadro clássico como pura contemplação; já um quadro moderno é a marca de um momento da vida do pintor – por isso pintores como Klee e Cézanne apresentaram obras inacabadas ou mesmo esboços como uma expressão imediata produzida pelo artista⁵⁷.

⁵⁵ Leonardo da Vinci, *A última ceia*, reprodução fotográfica em Ernest Gombrich, *A história da arte*. (Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993, p. 225).

⁵⁶ Ver PM, p. 76; p. 70-1.

⁵⁷ Ver LIVS, p. 81.



FIGURA 18. Paul Klee, *Portão de jardim M*, 1932⁵⁸.

Entretanto, cautelosamente, ressalta Merleau-Ponty “que os modernos, ao menos os melhores e os preciosos, não buscam o inacabado pelo inacabado, apenas colocam acima de tudo o momento em que a obra é *feita*” (PM, p. 81; p. 78). Mas o grande mistério da obra moderna ainda se concentra na percepção, embora não mais entendida como a percepção de uma ilusão. Ela permanece como a principal operação que desenvolve a comunicação com o espectador, primeiramente porque o que ele percebe na obra inacabada são os registros do ato de pintar, o modo como o artista pintou. Além dos objetos representados, o que um quadro moderno nos mostra é uma percepção estilizada⁵⁹. A pintura moderna não evidencia a tradução das propriedades das coisas do mundo visível, mas sim o fato de que “a percepção mesma jamais é *acabada*” (ibidem, p. 82; p. 79), não havendo uma única fórmula de ver o mundo, que obrigue o pintor a simular esse modo único de ver. Ao contrário, o que existe são modos de ver e formas de exprimir o percebido – estilos diferentes. Partindo dessa perspectiva, Merleau-Ponty trava com Malraux um debate que apresenta mais argumentos para compreender a arte moderna e os modernos, o ponto de discussão é a oposição: inacabado e acabamento.

[...] essa tolerância com o inacabado pode significar duas coisas: ou que renunciam de fato à *obra* e agora só procuram o imediato, o sentido, o individual, “experiência bruta”, como diz Malraux, ou então que o acabamento, a apresentação objetiva e convincente para os *sentidos*, deixou de ser o meio e o sinal da obra verdadeiramente *feita*, porque doravante a

⁵⁸ Paul Klee, *Portão de jardim M*, reprodução fotográfica em Giulio Carlo Argan, *Arte moderna* (São Paulo: Companhia das letras, 1992, p. 322).

⁵⁹ De acordo com Ronaldo Manzi Filho, Merleau-Ponty a partir da influência no termo “deformação coerente” de Marlaux, o filósofo concebe a criação artística tendo sua gênese na própria percepção e sendo uma forma de deformar o mundo, o que torna a estilização um processo de deformação. Ver: MAMZI, R. F. Uma análise sobre a linguagem e a intersubjetividade em Merleau-Ponty – em direção a um mundo que desconhecemos. In: Griot – Revista de Filosofia, Armagosa, Bahia, v.5, n.1, junho/2012, p. 40.

expressão vai do homem para o homem através do mundo comum que *vivem*, sem passar pelo campo anônimo dos *sentidos* ou da Natureza. (LIVS, p. 81.)

Seria um esforço moderno fazer da obra de arte um meio expressivo capaz de colocar a humanidade em comunicação. Porque a verdadeira intenção da pintura moderna não é a individualidade ou a subjetividade do pintor, tampouco a invenção de outra técnica ilusionista. Seguindo as palavras de Merleau-Ponty, concluimos que o pintor moderno se preocupava com o renascimento de sua intenção artística como uma evidência aos olhos do espectador. Sua preocupação se concentra na percepção do outro como uma ação necessária e que tem o poder de ultrapassar os signos dados no quadro e as coisas que já foram vistas. O inacabado não louva a subjetividade ou o ego do pintor: é um apelo à percepção do outro. Para Merleau-Ponty este foi o ponto que nos leva ao problema da pintura moderna. “A pintura moderna coloca um problema muito diferente daquele da volta ao indivíduo: o problema de saber de que modo é possível comunicar-se sem o amparo de uma Natureza preestabelecida e à qual se abriam os sentidos de todos nós, de que modo estamos entranhados no universal pelo que temos de mais pessoal.” (LIVS, p. 82.)

O que Merleau-Ponty considerou como o modo natural de comunicação foi a expressão artística propensa à representação e que governou estilos artísticos por séculos. Tal forma de expressão partia da objetivação da Natureza, sempre se referindo às coisas e às experiências encontradas no mundo natural como modelo exterior. A arte moderna procura outros modos de comunicação, mas mesmo que se desenvolva por outras formas expressivas ela precisa se unir à universalidade, ainda que sua natureza seja diferente da arte clássica, pois ambas fazem parte do mesmo universo, o da pintura, concebido como uma única tarefa “desde os primeiros desenhos na parede das cavernas” (ibidem, p. 91). Para compreender o laço que uni o universal e o particular, o filósofo observa a arte moderna e seu lugar na história da arte e na cultura. E retomando as expressões artísticas mais particulares, ou seja, o estilo dos artistas, o autor nos leva ao entendimento do princípio que consiste a pintura – a sua única tarefa.

Embora o pintor clássico trabalhe a partir das regras da perspectiva e que seu público compreenda suas telas como uma representação, cada artista clássico possui na sua maneira de pintar particularidades que compõem seu estilo. É verdade que desde a invenção da perspectiva os pintores se utilizam deste recurso, mas a tarefa do pintor não é apenas usar a perspectiva, assim como não é só fazer retratos ou paisagens. Para Merleau-Ponty, está incluso na tarefa dos pintores a manifestação do estilo, capaz de diferenciar a forma como um mesmo tema pictórico é apresentado aos espectadores⁶⁰, pois é nessa

⁶⁰ Ver PM, p.90; p. 88-9.

diferença que o pintor os torna familiar à sua expressão artística. Conforme o exemplo elencado por Merleau-Ponty:

Malraux mostra com profundidade que o que faz para nós “um Vermeer” não é que a tela pintada tenha um dia saído das mãos do homem Vermeer, é que ela realiza a “estrutura Vermeer”, ou que ela fala a linguagem Vermeer, isto é, ela observa o sistema de equivalências particular que faz todos os momentos do quadro, como cem ponteiros em cem quadrantes, indiquem o mesmo e insubstituível desvio. (PM, p. 97; p. 99.)

O estilo de cada pintor é o que o filósofo denomina de sistema de equivalências da pintura⁶¹, pois toda obra possui em si um sistema de equivalência criado pelo artista, um conjunto de signos visuais que ele manipula sobre a tela, sua maneira de estilizar a percepção – como o escritor que trabalha com uma língua comum à do seu leitor, comunicando o sentido da sua obra mediante sua forma particular de arranjar os signos linguísticos. Nas palavras de Merleau-Ponty:

Saussure pode mostrar que cada ato de expressão torna-se significante apenas como modulação de um sistema geral de expressão e na medida em que se diferencia dos outros gestos linguísticos – a maravilha é que antes dele ignorávamos totalmente isso, e o esquecemos de novo toda vez que falamos, mesmo quando falamos das ideias de Saussure. Isso prova que cada ato parcial de expressão, como ato comum do todo da língua, não se restringe a prodigalizar um poder expressivo acumulado nela, mas o recria e a recria, fazendo-nos verificar, na evidência do sentido dado e recebido, o poder que os sujeitos falantes têm de ultrapassar os signos em direção ao sentido. (LIVS, p. 115-6.)

O escritor ultrapassa os signos e oferece o sentido ao leitor se apropriando do saber acumulado da língua, sendo a linguagem o mecanismo estilístico da literatura. A matéria-prima do escritor é a língua, servindo de guia para sua criação e não como um fim. Semelhantemente, os pintores possuem a tradição artística como um saber acumulado e as regras ilusionistas como um conjunto de signos que leva à representação, sendo o diferencial entre as imagens apresentadas sempre o estilo do pintor – e isto o museu nos prova, de acordo com Merleau-Ponty: “o museu transforma as obras em obras, faz aparecer os estilos” (PM, p. 100; p. 102). Na avaliação do filósofo francês, a história da arte nos mostra que a pintura pode retomar os mesmos temas, buscar o propósito da ilusão, aglomerando pelas paredes do museu quadros de todas as qualidades. Porém, cada quadro apresentado é em si um novo sistema de equivalências, que não tem como meta apenas a ilusão, e outrora nos revela no estilo de cada pintor uma forma particular de criar por meio

⁶¹ Ver LIVS, p. 85.

do conhecimento pictórico. Isto foi, para Merleau-Ponty, uma verdade esquecida pelos modernos.

[...] nenhuma pintura legítima jamais consistiu em representar simplesmente. Malraux indica com frequência que a concepção moderna da pintura, como expressão *criadora*, foi uma novidade para o público muito mais que para os próprios pintores, os quais sempre a praticaram mesmo que não tivessem consciência dela e não teorizassem sobre ela, os quais, pela mesma razão, muitas vezes anteciparam a pintura que praticamos, e permanecem os intercessores mais indicados de toda iniciação à pintura. (Ibidem, p. 76-7; p. 71.)

Ao longo de nosso estudo já examinamos que a pintura moderna, pelo inacabado, compartilha com o espectador o ato criativo. Além disso, a diversidade estilística na modernidade é certamente algo ainda mais evidente – uma pluralidade de modos expressivos. Na avaliação de Merleau-Ponty, a arte moderna vive um conflito entre a recusa ou a veneração do passado. Aparentemente, todo artista moderno tentou fazer de seu estilo a verdadeira significação da pintura, como se ela estivesse eternamente a se constituir, como se fosse uma grande disputa dos pintores modernos provarem como cada expressão artística é uma forma conclusiva sobre a natureza da pintura ou como ela deve se abrir para a comunicação com o espectador. Advertiu Merleau-Ponty sobre tal intenção da arte moderna:

A pintura atual nega muito deliberadamente o passado para poder libertar-se verdadeiramente dele: apenas pode esquecê-lo aproveitando-o. O preço de sua novidade é que, fazendo aquilo que veio antes dela parecer uma tentativa frustrada, ela deixa pressentir uma outra pintura que amanhã a fará parecer por sua vez uma tentativa frustrada. A pintura inteira apresenta-se, portanto, como um esforço abortado para dizer algo que permanece sempre por dizer. (LIVS, p. 114.)

O desejo de negação que a pintura moderna exalta, de acordo com o ponto de vista merleau-pontyano, foi uma confusão sobre a verdadeira natureza da expressão criadora, um erro que as artes da linguagem jamais sofrerão.

O homem que escreve, se não se contenta em continuar a língua, também não quer substituí-la por um idioma que, como o quadro, se baste e se feche em sua íntima significação. Destrói, se quiser, a língua comum, porém realizando-a. A língua dada, que o penetra por inteiro e já delineia uma figura geral de seus mais secretos pensamentos, não está diante dele como uma inimiga: está totalmente pronta para converter em aquisição tudo o que ele, escritor, significa de novo. (Idem.)

O escritor sabe que pode resignificar os significados já adquiridos pela língua, pois sua expressão sempre recia o novo – um particular. E o novo, de certa forma, foi almejado pela pintura moderna, entretanto o pintor moderno não deixa de recriar, ao contrário, todos os movimentos da arte moderna resignificaram a pintura. O que os pintores não sabiam é que o novo estilo é sempre um particular integrado ao universo da pintura, assim como um poema se integra ao universo da literatura. Se cada estilo é um sistema que torna possível a expressão artística particular, pensando no sentido husserliano, compreendemos que o individual nos indica a universalidade⁶². Com esse embasamento Merleau-Ponty formula sua reflexão estética sobre a pintura, assim cremos que para ele toda pintura é um particular, toda pintura possui um sistema de equivalências individual e integralmente inclusas na história da pintura pela universalidade – no domínio da cultura. Há um Espírito da Pintura⁶³ que habita toda pintura e faz um quadro retomar o passado da pintura no presente e abrir o caminho para a pintura do futuro. Nos termos do filósofo: “a unidade da cultura estende para além dos limites de uma vida individual” (LIVS, p. 101) e ao seu ver a cultura estabelece uma lógica que sempre retoma o passado, mas as artes da expressão nos fazem sair dos limites quando nos coloca em contato com o novo.

Na arte moderna o novo está no estilo dos artistas e o estilo é fruto da percepção – do nosso meio de contato com a natureza. E se o artista moderno é um homem da cultura, que compartilha seu particular com a universalidade da arte, não seria ele mediado pelo fruir da natureza e da cultura? Cremos que sim, pois se o homem é parte da natureza e possuindo o seu Ser na junção da natureza, sendo ainda a expressividade naturalmente inclusa nas propriedades carnis do homem, o artista, no seu sensível, desperta todas essas características, mas, para tornar matéria a sua intenção expressiva não basta se compreender naturalmente expressivo é ainda necessário manifestar esta característica da existência humana mediante a criação de modos de expressão ou sistemas de equivalências. Para criar, utilizar ou concretizar uma obra, o artista, circunscrito no campo cultural trabalha com os meios existentes de materialização da expressão para trabalhar a partir de sua expressividade natural. Eis que há um logos natural e um logos cultural, o artista privilegiadamente respira as qualidades de sua existência no logos natural e as transforma em obras de arte potencialmente expressiva pelo logos cultural. E é no logos cultural que a universalidade da pintura integra passado, presente e futuro.

⁶² Ver: MAMZI, R. F. Uma análise sobre a linguagem e a intersubjetividade em Merleau-Ponty – em direção a um mundo que desconhecemos. In: Griot – Revista de Filosofia, Armagosa, Bahia, v.5, n.1, junho/2012, p. 43.

⁶³ PM, p. 101.

2.4. A última obra estética finalizada: *O olho e o espírito*

Para complementarmos nossa análise sobre a reflexão estética que Merleau-Ponty constrói nos textos dedicados à arte, procuramos trazer uma leitura de *O Olho e o espírito*, texto no qual o pensador francês retoma alguns pontos de sua filosofia que já pontuamos ao longo deste estudo, a saber: a crítica ao cartesianismo e a ciência; o enigma de ser vidente e visível; a práxis da pintura. Doravante encaminharemos nossas assertivas em prol da compreensão da dimensão do conceito carne na análise acerca da pintura e da arte moderna possível no pensamento de Merleau-Ponty. Nossos comentários se esforçam para apresentar como o sentido e as significações de uma obra de arte, do fazer pintura e da arte moderna se encarnam nos olhos dos homens e na cultura.

O autor abre o texto com a seguinte afirmação: “A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las” (OE, p. 13, p. 9). Lembra-nos, assim, da necessidade de reconsiderarmos nosso Ser e nosso estar em correspondência com as coisas e o mundo, habitando-o como corpo encarnado. E arte em destaque, conforme as palavras do autor, que “abeberam-se nesse lençol de sentido bruto” (Ibidem, p. 15, p.13). O pintor moderno, consciente do enigma de ser vidente e visível no mundo sensível, elevava sua encarnação no mundo à máxima potência ao transformar em técnica sua visão e a ação de suas mãos, desvendando o sentido bruto do mundo. Para Merleau-Ponty há uma “ciência secreta” da arte, que faz os artistas modernos “ir mais longe”, ao encontro do fundamental da pintura e da cultura (Ibidem, p. 15, p. 13-4).

Se existe uma “ciência secreta” da arte, misteriosa aos filósofos, certamente o mistério está no diferencial entre arte e filosofia, ou seja, no exercício criativo do fazer pintura que o artista manipula os dados desta ciência⁶⁴. O artista moderno compreende que “nossos olhos já são muito mais que receptores para as luzes, as cores e as linhas: computadores do mundo que têm o dom do visível” (Ibidem, p. 19; p. 25). Para Merleau-Ponty a visibilidade é e sempre será o enigma que todos os pintores (modernos ou não) estão condenados a investigar. Há no “olho” ou no “terceiro olho” ou no “olhar de dentro” o fundamento que motiva eternamente a investigação da visibilidade e processam uma espécie de cogito do olhar. De acordo com Lacoste:

⁶⁴ Vale ressaltar que, de acordo com o pensamento de Argan, a cultura francesa passou a identificar o caráter científico da arte, principalmente depois da obra de Cézanne. Para o historiador italiano, a cultura francesa distingue a ciência da arte das ciências exatas, mas reconhece a rigorosidade dos procedimentos artísticos. Ver Giulio Carlo Argan, “A relação com a ciência, a literatura, o teatro e o cinema”, em *Arte e crítica de Arte* (Lisboa: Estampa, 1988).

Os múltiplos autorretratos (de Rembrandt a Van Gogh) e os numerosos quadros que representam um pintor trabalhando (desde *As meninas* de Velásquez, ao *Ateliê* de Courbet), sem falar do “olho redondo do espelho” na pintura holandesa, ilustram uma espécie de *cogito* do olhar, um vídeo talvez mais profundo de que o *cogito* da consciência reflexiva. (LACOSTE, 1986, p. 99).

É verdade que a pintura retoma os mesmos temas e busca nos procedimentos artísticos o mesmo fim, pois, se o autorretrato se faz pertinente como motivo de investigação da visibilidade para Rembrandt e permanece relevante para Van Gogh, não teremos dúvidas que o olho do pintor é sensibilizado por semelhantes necessidades.



FIGURA 19. Rembrandt van Rijn. Autoretrato, Circa, 1658⁶⁵.

⁶⁵ Rembrandt van Rijn. Autoretrato, Circa 1658, Viena, Kunsthistorisches Museum. Rembrandt van Rijn. Autoretrato, reprodução fotográfica em Ernest Gombrich, *A história da arte*. (Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993, p. 331)

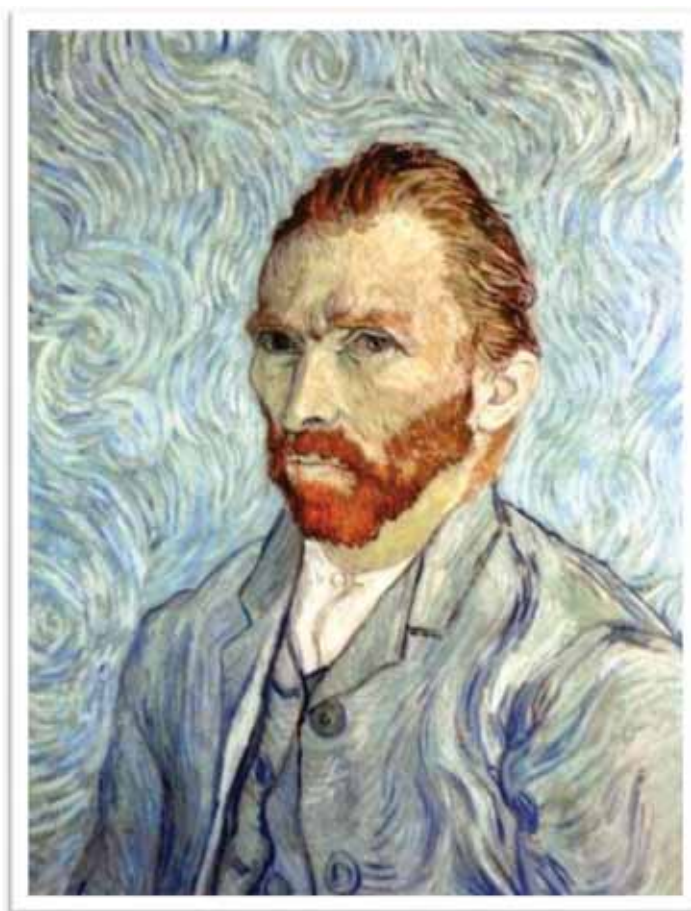


FIGURA 20. Vincent van Gogh, Autoretrato, 1889⁶⁶.

Os artistas modernos, em nossa avaliação generalista, trataram dos habituais temas da arte, mas apresentando outras soluções visuais notáveis, seja nos estilos modernos ou no sistema de equivalência criado pelo artista. Ora, até agora já foi possível perceber que no pensamento merleau-pontyano o termo sistema de equivalências se refere ao estilo do artista como conjunto de signos visuais (a maneira de se fazer pintura), criado conforme o exemplo sobre o estilo de Vermeer e de acordo com o pensamento de Malraux trazido por Merleau-Ponty, mas também uma ordenação de correspondência entre o Ser dos elementos visíveis no mundo e o espetáculo visível construído sobre uma tela, exatamente como já apontamos ao tratar do exemplo da obra das *Lavadeiras* de Renoir. Além disso, para Merleau-Ponty, foi um esforço da pintura moderna se aventurar na multiplicação dos sistemas de equivalências⁶⁷. Para esclarecer essa ideia, voltaremos ao tema do modernismo. De acordo com Harrison⁶⁸, é necessário observarmos o valor do modernismo

⁶⁶ Vincent van Gogh, Autoretrato, 1889. Vincent van Gogh, Autoretrato, reprodução fotográfica em Amy Dempsey, *Estilos, Escolas e Movimentos*. (São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 46)

⁶⁷ OE, p. 38, p.71-2.

⁶⁸ Ver Charles Harrison, *Modernismo* (São Paulo: Cosac Naify, 2001).

em relação a outras formas de valor da arte, já que o movimento não é um evento isolado do passado da arte. Nas palavras do autor:

O primeiro ponto a se observar, como já dito, é que a prática da arte é necessariamente conduzida no contexto de alguma tradição da arte e em relação a outras obras de arte. Mesmo entre as produções mais abstratas das vanguardas do começo do século XX ocorreram, ocasionalmente, formas de citação e referência por meio das quais se evocam as obras de artistas anteriores (HARRISON, 2001, p. 12).

Para exemplificar sua afirmação, Harrison apresenta à nítida influência que Joan Miró recebeu da pintura de Hendrick Sorgh.



FIGURA 21. Joan Miró, *Interior holandês I*, 1928, óleo sobre tela, 91,8 x 73 cm, The Museum of Modern Art, Nova York⁶⁹.

⁶⁹ Joan Miró, *Interior holandês I*, reprodução fotográfica em Charles Harrison, *Modernismo* (São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 13).



FIGURA 22. Hendrick Sorgh. *The Lute Player*, 1661⁷⁰.

A comparação destas obras evidencia como o moderno Miró articula sua expressão artística com o artifício da citação. Sendo seu ponto de referência a obra de Sorgh, sua obra possui o mesmo tema e referências semelhantes na construção da cena e das figuras, porém o tratamento formal e visual da expressão artística de Miró entrecruza os dados temáticos da obra de Sorgh com a influência do gesto gráfico infantil e o cromatismo característico do catalão. Assim, a obra de Miró lembra e se diferencia gritantemente da obra de Sorgh.

Tal operação é coerente com o pensamento de Argan sobre o estilo⁷¹, segundo o qual é possível interpretar a obra de outros artistas sem copiá-la, simplesmente traduzindo o estilo do mestre para o seu⁷². Outros exemplos poderão ser citados, mas não desdobraremos nossos comentários neste ponto, pois o que nos interessa aqui é que a retomada de temas visuais pelos artistas não é uma novidade moderna, mas antes muito mais um procedimento intrínseco no fazer artístico que os inserem na lógica universal da arte. Nesse sentido, afirma Moutinho que “o problema é mostrar o envolvimento entre individual e o universal, o si e a cultura, de modo que o singular já se mostre inteiramente atravessado pelo universal, isto é, pela história, pela cultura: é então que a operação criadora do pintor torna-se parte do devir da pintura, que seu gesto retoma e revive toda pintura” (MOUTINHO, 2006, p. 390).

⁷⁰ Imagem e dados disponíveis em: <http://commons.wikimedia.org> (acesso: 14/07/2013)

⁷¹ Neste caso, Argan está desenvolvendo uma leitura sobre a obra e o estilo de Picasso, mas cremos que o mesmo pensamento se aplica ao nosso exemplo.

⁷² Ver Giulio Carlo Argan, *Arte e crítica de arte*, cit., p. 85.

Em *O olho e o espírito*, podemos notar como Merleau-Ponty aborda esse aspecto, firmando seu discurso na ideia de que toda criação artística “modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria antecipadamente todas as outras” (OE, p. 46; p. 92). Assim, o filósofo nos atenta para o fato de o artista poder manipular não apenas os mesmos temas que outros elegeram como motivo como também destaca que o bom artista sabe manipular diversos meios expressivos. A práxis do artista não se limita a uma única linguagem e, em suas palavras: “é um fato notável que um bom pintor também faça com frequência bom desenho e boa escultura” (Ibidem, p. 38; p.71). E é legítimo que alguns artistas tenham buscado pesquisar problemas do universo da arte transitando entre diferentes linguagens ou modos expressivos. Ou ainda que os mesmos problemas sejam tratados por técnicas e linguagens plásticas variadas, como o espaço e a profundidade que norteiam o fazer da pintura e da escultura, ou a cor que conduz criações pela pintura e pelo desenho.

Sobre os problemas tratados pela pintura, Merleau-Ponty destaca o caso da profundidade. Esta questão espacial na pintura foi solucionada com a perspectiva como janela de abertura para *partes extra partes*⁷³, mas, de acordo com o filósofo francês, “a perspectiva do Renascimento não é um ‘truque’ infalível: é apenas um caso particular, uma data, um momento numa informação poética do mundo que continua depois dela” (Ibidem, p. 30; p. 51). A solução do Renascimento não finda o problema espacial da pintura, e outras soluções são procuradas. Cézanne, por exemplo, coloca em evidência que outras informações poéticas são possíveis para o tratamento desse problema.

Para exemplificar a possibilidade de informações poéticas a partir do trabalho de Cézanne, destacamos as palavras de Becks- Malorny: “No quadro *Os jogadores de cartas* (1890-1892), a composição é totalmente diferente. O último plano é quase completamente escuro, e apenas algumas bandas claras oferecem um sinal sobre a localização [...]” (BECKS-MALORMY, 2011, p. 63). No citado quadro, é possível observar que Cézanne realiza uma composição que brinca com a limitação do fundo e da figura, pois apresenta o último plano em tonalidade quase semelhante ao tom da figura da mesa e da garrafa, criando dessa forma certo entrecruzamento de visualidades. Além disso, sem se preocupar com as regras puras da geometria, faz a mesa parecer um pouco deformada ao nosso olhar. Assim, uma das soluções de Cézanne para a questão do espaço na pintura é entrecruzar e deformar, fazendo o olhar ir e voltar para entender como o espaço se constitui na tela.

⁷³ OE, p. 28; p. 47.



FIGURA 23. Paul Cézanne. *Os jogadores de cartas*, 1890-1892, óleo sobre tela, 45 x 57 cm, Venturi 715, Londres, Tate Gallery⁷⁴.

Outro ponto tocado por Merleau-Ponty é a questão da linha e da cor. O filósofo acredita que “pintores como Klee ou como Matisse, que mais do que ninguém acreditaram na cor” (OE, p. 39; p. 74), compreenderam que a linha “não imita mais o visível, ela ‘torna visível’, é a épura de uma gênese das coisas” (Ibidem, p. 39; p. 74). Ele ainda afirma que “Matisse em seus desenhos, poder colocar numa linha única a identificação prosaica do ser quanto à secreta operação que compõe nele a languidez ou a inércia e a força para constituí-lo *nu*, *rosto* ou *flor*” (Ibidem, p. 39-40, p. 75-6) e complementa que as mulheres nos desenhos de Matisse “não eram imediatamente mulheres, tornaram-se mulheres: foi Matisse quem nos ensinou a ver seus contornos” (Ibidem, p. 40; p 76). Nas palavras de Matisse: “Condensar então a significação do corpo, procurando suas linhas essenciais” (MATISSE, apud CHIPPE, 1999, p.129). Verdadeiramente, tanto Klee como Matisse nos ensinaram a ver as linhas essenciais em suas obras como um elemento que se desenvolve e se desloca pelo espaço, colocando em evidência que mesmo que a figuração criada não imite, a “pintura é uma arte do espaço” (OE, p. 40; p. 77) que faz nossos olhos verem um contorno pela linha marcada na tela ou no papel. Este seria um dos segredos da ciência da arte: ao ver o mundo, não vemos “exatamente” linhas determinadas que contornam as coisas, nós vemos as coisas. Já uma obra de Matisse nos permite tal dádiva: ver a mulher onde ela não está, ou seja, ver uma mulher encarnada nas linhas traçadas sobre o papel.

⁷⁴ Paul Cézanne, *Os jogadores de carta*, reprodução fotográfica em Ulrike Becks-Malorny, Cézanne (Köln: Taschen, 2001, p. 64).



FIGURA 24. Henri Matisse, *A leitora desatenta*, 1919, óleo sobre tela, 73 x 92,4 cm, Tate Gallery, Londres⁷⁵.

A arte nos ensina ainda a ver a linha pelo vazio, na quase ausência do contorno, como descreve Merleau-Ponty ao destacar as estátuas de Henry Moore a fim de elucidar que a linha moderna modula uma espacialidade prévia⁷⁶. De acordo com a concepção de Moore, isto é de suma importância na apreciação da escultura: “A apreciação da escultura depende da capacidade de reagir à forma em três dimensões” (MOORE apud CHIPP, 1999, p. 605), e complementa: “O observador sensível da escultura tem também de aprender a sentir a forma simplesmente como forma, e não uma descrição ou reminiscência” (Idem). Nesse sentido, ver obras tridimensionais é olhar para as formas e como seus volumes se constituem pela matéria e pela ausência da mesma, o corpo escultórico preenchido e o seu vazio.



FIGURA 25. Henry Moore, *Figura reclinada*, 1938, Londres, Tate Gallery⁷⁷.

⁷⁵ Henri Matisse, *A leitora desatenta*, reprodução fotográfica em Charles Harrison, *Modernismo* (São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 7).

⁷⁶ Conforme OE, p. 40, p. 76-7.

⁷⁷ Henry Moore, *Figura reclinada*, reprodução fotográfica em Ernest Gombrich, *A história da arte* (Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993, p. 467).

Os artistas modernos também expuseram aos nossos olhos o movimento no qual não há exatamente a ação do mover-se. Nas palavras de Merleau-Ponty, “As fotografias de Marey, as análises cubistas, a *Noiva* de Duchamp não se mexem: elas oferecem um devaneio zenoniano sobre o movimento” (OE, p. 40; p.78). A nosso ver, a *Noiva* de Duchamp expõe no movimento interno das formas e das cores a revelação da velocidade, destoando o olhar e obrigando-o a se movimentar constantemente, sendo quase impossível conseguir fixá-lo num único ponto da tela.



FIGURA 26. Marcel Duchamp, *Noiva*, 1912⁷⁸.

As palavras do artista sobre essa obra reforçam nosso ponto de vista. Nos termos de Duchamp, “uma forma passando pelo espaço atravessaria uma linha; e, ao mover-se a forma, a linha por ela atravessada seria substituída por outra linha – e outra e mais outra. Portanto, senti-me justificado ao reduzir a figura em movimento a uma linha [...]” (DUCHAMP apud CHIPP, 1999, p. 398). Logo, a sugestão de um movimento parece ser algo presente na observação do artista e do expectador, na concepção de Merleau-Ponty: “A pintura desperta, leva à sua ultima potência um delírio que é a visão mesma, pois ver é ter à *distância*, e a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do Ser, que devem de algum modo se fazer visíveis para entrar nela” (OE, p. 20; p. 26-7). cremos que isto se aplica à referida obra de Duchamp, pois nos revela que o nosso Ser busca um movimento na imagem fixa à nossa frente; é pela distância entre imagem e nosso próprio corpo que entramos na lógica do movimento intrínseco na obra e percebemos que ela nos transparece o sentido do movimento.

Ora, mas em que ponto exato está o sentido do movimento na obra *Noiva*? Como os meus olhos apreendem um movimento na imagem fixa? Como a consciência “movimento”,

⁷⁸ Imagem disponível em: <http://adrianavivarte.blogspot.com.br> (acesso: 14/07/2013)

ou seja, o espírito ou a ideia de “movimento”, ganha corpo na expressão artística de modo tão eficiente que sensibiliza meu olho? Ou ainda, como compreendo o corpo das esculturas de Moore olhando o vazio interno da matéria que as constitui? Como vejo mulheres em uma obra de Matisse se no papel só existem marcas de grafite? Como que por meio de gestos, materiais e modulações o olhar é elucidado por um sentido ou uma significação transbordante do objeto produzido pelo artista? Que dimensão sensível é esta que a arte e a arte moderna instauram em nós? De certa forma, a resposta a essas perguntas já foi apontada, afinal, a arte e a pintura possuem a capacidade de criar um universo de encarnações de sentidos e significados para seus espectadores.

Nos termos de Merleau-Ponty, encontraremos a seguinte resposta a nossas indagações. O filósofo afirma: “qualquer coisa visual, por mais individualizada que seja, funciona também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do Ser. Isso quer dizer, finalmente, que o próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência” (OE, p. 43; p. 85). Uma obra de arte é coisa visual, uma dimensão que coloca o artista e o espectador em comunhão. Uma pintura, por exemplo, é um visível criado no passado que se apresenta no presente para os olhos do espectador, e na dimensionalidade da experiência sensível de observar uma pintura invisivelmente o sentido da obra encarna nela. É invisível porque é impossível “realmente” ver ou apalpar o espírito (as ideias) que configuram a obra de arte, assim como é inatingível a nossos olhos como o espírito incorpora ou se incorporou na materialidade da tela e da tinta. Contudo, mesmo sem ver tal incorporação sabemos que o sentido da pintura ali está, pois é perceptível e cognoscível. É como se o sentido da pintura fosse um espírito ausente que é invocado pelo olho do espectador e assim faz encarnar na pintura observada seus sentidos e significações existenciais⁷⁹, como se a tela fosse possuída por um Ser que a torna merecedora de um olhar.

A nosso ver, o problema da encarnação do sentido e das significações na arte e na pintura é da mesma ordem dos problemas da significação das palavras faladas ou escritas – também regidas pela lógica da linguagem. De acordo com Moutinho, “à palavra não cabe nenhuma ‘potência’, por isso ela nada traz de novo, quer dizer, ela não encarna nela mesma o pensamento, a significação, mas é apenas sua veste” (MOUTINHO, 2006, p. 275). A palavra pode se apresentar como gesto gráfico ou sons, porém sua significação dependerá do contexto da fala, ou seja, quem fala e como fala, de onde e para quem fala e o que fala. É sempre uma relação intersubjetiva que só se revela para sujeitos que se comunicam pela

⁷⁹ De acordo com Müller, a significação existencial retoma a experiência perceptiva, sendo uma ocorrência que não se limita à ordem da empiria, mas à da expressão e uma projeção entre sujeitos. Ver Marcos José Müller, *Merleau-Ponty acerca da expressão* (Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001), p. 147-50.

mesma língua – para que o leitor tenha acompanhado este estudo até aqui, lhe foi necessário ser conhecedor da língua portuguesa. A língua portuguesa é o universo cultural que nos uniu.

Para os apreciadores da arte e da pintura há uma cultura da visualidade ou uma história da pintura, com suas ciências secretas, que ensinam e motivam os apreciadores a nunca pararem de ver as obras produzidas ao longo do tempo – da caverna de Lascaux até hoje. Nas palavras de Merleau-Ponty: “Toda a história da pintura, seu esforço para se livrar do ilusionismo e para adquirir suas próprias dimensões têm uma significação metafísica” (OE, p. 34; p. 61). E para se livrar do ilusionismo, até certo ponto, a pintura moderna se apropriou de seu *status* cultural, firmando-se e tornando-se reconhecida como parte integrante da história da arte. Podemos dizer que uma tela nada traz de novo, o pensamento dos artistas não está exatamente nela. Contudo, a tela como coisa visual criada para se tornar um visível sensível se transmuta para a veste mais adequada para o encontro com o olhar do espectador.

A noção de arte moderna que uma pintura provoca aos olhos do apreciador atento não foge dessa lógica. Segundo Merleau-Ponty, “o espírito se vê e se lê nos olhares [...] os outros espíritos só se oferecem a nós encarnados” (DC, p. 131; p. 29), logo, o espírito moderno se encarna nas pinturas modernas, pois seus produtores dimensionam a significação metafísica da pintura ao revelar com convicção a possibilidade da presença do sentido moderno na pintura assim definida para ser diferenciada de outros períodos da arte que encarnaram outros espíritos – por exemplo, o espírito da arte renascentista. É como se a arte pretendesse mostrar muitas faces, revelando-as no tempo que julgar adequado. O espírito moderno assim encarnou-se na arte quando o homem e a cultura encontravam-se com o “olho” aberto para animar tal encarnação.

Capítulo 3.

A reflexão estética de Merleau-Ponty em debate

3.1. O espírito moderno na arte

Ao longo de nosso estudo sobre a reflexão estética de Merleau-Ponty foi possível chegar à indicação que o autor qualifica certas características manifestas nas produções artísticas como propriedade do espírito moderno, responsáveis por animar a obra de arte moderna e o processo criativo do artista moderno. Essa propriedade, por sua vez, é revelada ao apreciador pela relação estabelecida e dada pela encarnação do espírito moderno na obra. Primeiramente, a propriedade fundamental do espírito moderno é para Merleau-Ponty a indivisibilidade entre sujeito e objeto. Já observamos que, para o filósofo, o artista moderno vive o mistério de ser vidente e visível, além de produzir tento a convicção da correspondência⁸⁰ existencial entre ele e o mundo exterior. Podemos dizer que essa propriedade do espírito moderno não fora uma evidência apenas para o pensamento de Merleau-Ponty, pois outro autor já a anunciara para a cultura francesa e possivelmente exercera influência sobre o ponto de vista merleau-pontyano a respeito da arte moderna: o poeta francês Charles Baudelaire.

Ao escrever sobre arte, Baudelaire nos aponta: “O que é a arte pura, segundo a concepção moderna? É criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista” (BAUDELAIRE, 2008, p. 73). Para responder sua interrogação, Baudelaire está certo de que a relação do artista com o mundo visível deve ser de reciprocidade entre interior e exterior, e que a relação do sujeito observador em busca da representação do mundo exterior não condiz com a concepção moderna. Concordando com o poeta para reconhecer as características visuais gerais presentes nas obras modernas, Merleau-Ponty nos apontou as características que, de certa forma, foram meios de aproximar o artista do mundo exterior.

Se Cézanne é o artista mais recorrido pelo discurso de Merleau-Ponty, é porque o pintor pensa a arte integrada à natureza e se vê contido no mundo percebido. Ele mostra para seus apreciadores que “a arte não é um modo de perceber, mas de fazer perceber aquilo que não é perceptível” (ARGAN, 1993, p. 55). A percepção como fonte e resultado da produção artística, segundo nossa compreensão, é uma característica que a arte moderna pretende firmar; Merleau-Ponty, por sua vez, reconhece esse esforço na obra de Cézanne, que consiste, para o artista, no caminho pela união entre sujeito e objeto. E, no caso de

⁸⁰ Conforme o exemplo da correspondência entre Klee e a floresta, trazido no primeiro capítulo.

Cézanne, como acompanhamos anteriormente, na união de sua humanidade com a natureza.

Lembremos que para Merleau-Ponty a representação da natureza já não é uma solução satisfatória para o pensamento moderno. Mesmo que Cézanne não negue as técnicas e a produção copista dos grandes mestres, ele sabe e cultiva a aproximação com a natureza para estudar as relações sensoriais. Observamos que Baudelaire elaborou uma tese sobre semelhante assunto, ao afirmar que: “Nos últimos tempos ouvimos dizer de mil maneiras diferentes: ‘Copiai a natureza; copiai apenas a natureza. Não existe maior prazer nem mais belo triunfo que uma cópia excelente da natureza’. E essa doutrina, inimiga da arte, pretendia ser aplicada não apenas à pintura, mas a todas as artes, mesmo ao romance, mesmo à poesia” (BAUDELAIRE, 2006, p. 157-8). Para Baudelaire, devemos perguntar aos doutrinários se eles “estão certos de conhecer toda a natureza, tudo o que está contido na natureza” (Ibidem, p. 158). Porém, eles estariam enganados, pois “o artista, verdadeiro artista, o verdadeiro poeta não deve pintar senão segundo o que vê e sente. Deve ser realmente fiel à sua própria natureza” (Idem). O que seria então a fidelidade do artista para com a sua própria natureza? Seria, como nos faz crer a reflexão estética de Merleau-Ponty, que a natureza humana é expressiva, e então possivelmente o artista fiel é aquele que se empenha na criação. Pois o homem é naturalmente expressivo e demanda do contexto cultural para tornar sua expressividade materializada em produtos artísticos. Nas palavras do filósofo, “o pintor e o homem vivem no espaço da cultura tão ‘naturalmente’ como se ele fosse dado pela natureza” (PM, p. 103; p. 106).

O estudo acerca do processo artístico de Cézanne foi importante para o entendimento da materialização da expressão artística na concepção moderna aqui destacada, concepção essa que ultrapassa a ideia de mimese, cópia, representação ou reprodução. De acordo com Argan:

E só em 1906, ano de sua morte, podem os artistas modernos avaliar a enorme importância de Cézanne, que há décadas trabalhava isolado em Aix-en-Provence. Desta revolução quase imprevista depende o desenvolvimento da pintura contemporânea até o cubismo e mesmo depois. Também Cézanne se tinha apercebido de que a pintura não podia ficar-se pela reprodução genuína da sensação visual, como queriam os impressionistas, com os quais tinha trabalhado e exposto na famosa exposição no *atelier* do fotógrafo Nadar (1874) e depois ainda em 1877: toda a sua pesquisa visa construir, sobre as sensações visuais, um estado de consciência que não pode senão derivar do empenho da operação pictórica. (ARGAN, 1993, p. 56.)

Também fruto desse contexto europeu, Merleau-Ponty defende a importância de Cézanne, ao reconhecer que o artista procura desvendar os mistérios da percepção; pela

reprodução da sensação visual (mas não apenas por isso), Cézanne nos fez ver o que não é perceptível. Essa é a característica da percepção que o espírito moderno ativa: instiga-nos a ver o que ainda não foi percebido. Porque o que Cézanne nos fez ver, conforme o ponto de vista de Argan foi um estado de consciência derivado da pintura. Ora, esse estado de consciência poderá ser a perceptividade do artista oriunda de sua natureza expressiva e que se manifesta pela operação pictórica, resultando, portanto, na expressão artística de Cézanne materializada na tela. E a concretização dessa ação tornou a natureza expressiva do artista perceptível aos nossos olhos. Observamos que, a princípio, o que não era perceptível necessitou de um estado de consciência e de uma ação do artista para se revelar. E o que não era perceptível era invisível aos nossos olhos e continua invisível até que a expressão artística de Cézanne encarne em sua obra e transpareça ao olhar do apreciador. O apreciador, por sua vez, se conecta com o estado de consciência que motivou a percepção do artista.

O clamado estado de consciência nas obras de Cézanne e dos demais artistas destacados por Merleau-Ponty evoca o espírito moderno. Sugere uma intenção do espírito de encontrar caminhos invisíveis para encarnar-se na visualidade moderna, e assim o espírito moderno encarna no corpo do pintor, tornando-o um homem moderno no mundo vivido pronto para expressar a modernidade transbordante de seu corpo e de sua existência no mundo. Nesse sentido, a arte moderna filosofa sobre nosso Ser-no-mundo. Mas os rastros do pensamento de Baudelaire sobre a arte e a modernidade influentes na fala de Merleau-Ponty não se esgotam, o que faz com que seja necessário apontar aqui outras características que o espírito moderno encontrou para se tornar visível.

Afirma Baudelaire: “Todo o universo visível não é mais que um armazém de imagens e de sinais aos quais a imaginação irá atribuir um lugar e um valor relativo: é uma espécie de pasto que a imaginação tem de digerir e de transformar” (BAUDELAIRE, 2006, p. 164). De acordo com o pensamento merleau-pontyano, já apontamos que há uma universalidade do visível que integra toda imagem ou obra de arte, tornando possíveis correspondências ou reversibilidades entre o passado, o presente e o futuro pela história da arte. Os artistas criam seus estilos como um conjunto de signos visuais ou sistema de equivalências; manipulando os signos criados como dados estilísticos, o artista entra no campo da relatividade, pois a percepção do visível criada sobre a tela é sempre relativa à forma como ele desenvolve seu fazer artístico. Desse ponto de vista, o sistema que rege a arte moderna – o *logos* estéticos – e que habita o espírito a ser encarnado na obra de arte é particular em sua relação com a subjetividade do artista. Porém, não podemos nos esquecer de que o artista é um homem que na trama cultural possui como referência o universo visual.

Para Merleau-Ponty, é necessário “conceber no modo ‘natural’ as relações mesmas que o pintor mantém com a história da pintura” (PM, p. 103; p.106). Assim sendo, torna-se

impossível criar uma pintura do ponto zero; a recriação pictórica é “naturalmente” desenvolvida, sendo inevitável o digerir e o transformar do que já fora tratado pela arte anteriormente, o que torna a arte moderna um processo de recriação do armazém de imagens e sinais comuns à humanidade. Complementando, sugerem as palavras do poeta Baudelaire: “Um bom quadro, fiel e igual ao sonho que o gerou, deve ser produzido como um mundo. Do mesmo modo que a criação, tal como nós a vemos, é resultante de várias criações em que as precedentes são sempre contempladas pela seguinte” (BAUDELAIRE, p. 163-4). Nesta ideia, percebe-se contida outra aproximação entre o pensamento de Baudelaire e o de Merleau-Ponty, e compreendemos então porque é possível um universo de imagens ou uma história da arte de recriações, mas a impossibilidade de uma pintura universal ou acabada⁸¹. Nas palavras do filósofo:

Cada pintura nova se instala no mundo inaugurado pela primeira pintura, ela cumpre o voto do passado, tem procuração dele, age em seu nome, mas ela não o contém em estado manifesto, por outro lado ela é memória para nós se conhecemos a história da pintura, ela não é memória para si, não pretende totalizar o que a tornou possível. (PM, p. 129; p.140-1.)

No campo de estudos da arte, é recorrente a afirmação que a pintura moderna voltou-se para sua própria história, sua própria linguagem, estabelecendo um discurso que pretende assegurar que a pintura se basta a si mesma. Também Baudelaire acredita que tal ideia deve ser estendida a toda a arte. De acordo com seu pensamento: “Todo espírito profundamente sensível e bem-dotado para as artes (não se deve confundir a sensibilidade da imaginação com a do coração) sentirá como eu que toda arte deve se bastar a si mesma” (BAUDELAIRE, 2008, p. 82). A arte e a arte moderna podem se bastar a si mesmas, mas isto não significa – nem significou, dentro do escopo de nossa pesquisa – decretar uma resposta que pretende totalizar a pintura. Por conseguinte, a expressão “bastar a si mesma” parece-nos muito mais coerente com a ideia de uma arte que detenha referências do espírito que a constitui no corpo da obra apresentada para o mundo da cultura. Então, a pintura poderá bastar a si mesma no passado, no presente e no futuro, pois “a pintura jamais está completamente fora de seu tempo, porque está sempre no carnal” (OE, p. 42; p. 81).

Ora, já reconhecia Baudelaire que “a arte filosófica não é tão estranha à natureza francesa quanto se poderia crer. A França ama o mito, a moral, o enigma; ou, melhor dizendo, país de raciocínio, ela ama o esforço do espírito” (BAUDELAIRE, 2008, p. 77). Produto da cultura francesa também é a reflexão estética de Merleau-Ponty, que não nega o esforço do espírito mesmo que ele renuncie a separação sujeito e objeto ou a dicotomia

⁸¹ OE, p. 45-6; p. 88-93.

corpo e espírito. Eis que parece o esforço do espírito firmado na incorporação de seu estado de consciência intrínseco nas criações culturais.

Se espírito e corpo são indivisos, logo nenhum homem foge dessa regra merleau-pontiana e, portanto, todo gesto e toda ação humana caminha “para além das distâncias do espaço e do tempo, há uma unidade do estilo humano que reúne os gestos de todos os pintores numa única tentativa, numa única história cumulativa, e a produção deles numa única arte e numa única cultura” (PM, p. 109; p.114-5). O homem moderno encontra-se assim ligado a uma única arte (a arte geral) e a uma única cultura. Apesar das distâncias, muitos homens incorporaram o espírito moderno como estilo ou forma de Ser-no-mundo, traçando um campo de sentidos e significações sobre a modernidade que foi reunida numa única arte e numa única cultura. É dentro dessa compreensão que a arte moderna torna-se fruto do estilo dos pintores denominados modernos, porque incorpora o espírito da modernidade, e numa única arte o espírito da arte moderna reúne os gestos de todos os pintores modernos.

Recriar, renovar ou até revolucionar os modos expressivos de se fazer arte foi, de modo geral, um esforço compartilhado por diversos artistas e movimentos da Europa do final do século XIX e início do XX. De acordo com Argan, entre as tendências modernistas destaca-se “a aspiração a um *estilo* ou *linguagem* internacional ou europeia” (ARGAN, 1992, p. 185). Numa leitura merleau-pontyana, a ideia de aspiração por um estilo europeu ou internacional liga-se à ideia de correspondências entre os modos expressivos da arte moderna e os modos de encarnação do espírito moderno. Assim, é fácil encontrar ou fazer aproximações entre obras dos artistas e seus reflexos sociais que são tipicamente relacionados ao período temporal da chamada arte moderna ou modernidade.

Para exemplificar, divulgamos o estudo de Olga Guerizoli Kempinska, que aproxima a vida e a obra do poeta Stéphane Mallarmé à do pintor Cézanne, encontrando semelhantes intenções na arte produzida por eles, mesmo que suas relações sociais ou suas formas de estar no mundo sejam diversas. A autora descreve:

Para Mallarmé, o mundo configura-se como um vasto exílio, pois ele vivia sempre exilado, em Sens, Londres, Tournon e Besançon, Avignon, no seu ingrato e esgotante emprego de professor de inglês, no seu casamento com a alva alemã Maria, em sua casa, por demais barulhenta para ser um verdadeiro refugio, e, sobretudo, em seu próprio corpo, ao incômodo, cansado, mal protegido, sofrendo de frio e de calor, doente e precisando de embrulho, de carpetes, de móveis familiares. Para Cézanne, o mundo, mesmo que fosse um paraíso, era com certeza um elemento natural, cada vez mais resumido à “terra natal”, à bela e solar Provença, terra prometida e percorrida com amor desde a juventude até as últimas semanas antes da morte, e que, quando não degrada pelas porcarias, como ele próprio não

hesitaria de dizer, da civilização e da civilidade, acolhia com generosidade seu corpo de nadador, pescador e andarilho incansável. (KEMPINSKA, 2011, p. 15.)

Ora, o mundo como o exílio quase acolhedor de um corpo, seja pela natural familiaridade com um lugar ou terra ou pelo aconchego do lar, o mundo ou o mundo do espírito moderno foi para o poeta e para o pintor o lugar do refugio de suas particularidades. Porém, na particularidade, ambos os artistas apresentam para o mundo semelhante proposta artística. De acordo com o discurso de Kempinska, tanto Mallarmé quanto Cézanne criaram pela crise do espaço – seja nos intervalos entre as palavras que compõem o poema ou na relação entre figura e fundo da tela, ou ainda no trabalho com o acaso ou na reversibilidade da percepção visual – certa desorientação aos espectadores de suas obras, levando-os a uma nova experiência com o espaço⁸². A nosso ver, eles provocam uma nova experiência sensível com o visível e o legível. E se a pintura se alimenta da ideia de que “a arte não reproduz o visível, mas torna visível” (KLEE, apud, CHIPP, 199, p. 183), poderá a visualidade no poema tornar visível o seu legível.



FIGURA 27. Paul Cézanne, *No parque do Château Noir*, c. 1900, óleo sobre tela 93 x 74 cm, Venturi 787, Londres, National Gallery⁸³.

⁸² Ver idem.

⁸³ Paul Cézanne, *No parque do Château Noir*, reprodução fotográfica em Ulrike Becks-Malorny, Cézanne (Köln: Taschen, 2001, p. 70).

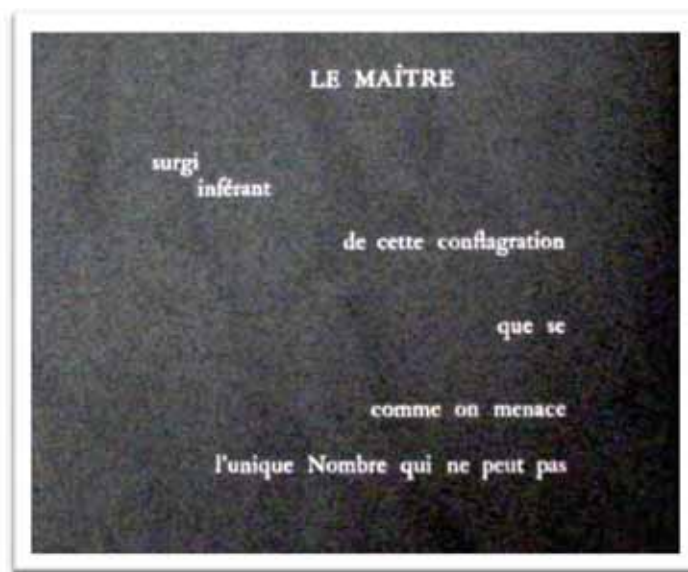


FIGURA 28. Stéphane Mallarmé, *Le Maître* (detalhe) ⁸⁴.

Além disso, o reflexo do refugio e da produção de Mallarmé e Cézanne possuíram certo impacto comum no mundo. Para Kempinska:

Pensar na crise da linguagem da poesia e da pintura leva-nos inevitavelmente ao espinhoso problema da representação e, mais precisamente, aos embates que diziam respeito à referencialidade e à perspectiva. [...]. Ora, os adjetivos “incompreensível” e “desajeitado” serviam ao primeiro público de Mallarmé e de Cézanne para expressar sua frustração justamente perante à dificuldade de compreender e de reconhecer claramente o que os poemas e os quadros representavam, e essa dificuldade torna-se rapidamente estimuladora de discussões teóricas. (KEMPINSKA, 2011, p. 24-25.)

Acontecera que o mundo e o primeiro público de Mallarmé e de Cézanne ainda não estavam impregnados pela propriedade do espírito moderno, isto é, ainda esperava-se que o poema e a pintura fossem regidos pela separação entre sujeito e objeto e que os artistas seguissem regras a fim de sempre representar o exterior. Contudo, já observamos que após a morte de Cézanne os artistas modernos avaliaram melhor sua importância; acreditamos que o mesmo sofrera Mallarmé e que aos poucos o espírito moderno foi encarnando nos olhos do público da arte. É no contexto de reconhecimento da obra de Mallarmé e de Cézanne que a produção artística europeia, de modo geral, evidencia a correspondência ou a reversibilidade entre a linguagem do poema e da pintura.

⁸⁴ Stéphane Mallarmé, *A “Página do Mestre” com cores invertidas* (detalhe), reprodução em Olga Guerizoli Kempinska, *Mallarmé e Cézanne: obras em crise* (Rio de Janeiro: Trarepa: Nau, 2001, p. 94-95).

Mallarmé é o primeiro a relacionar o contexto fonético da poesia com o contexto dos signos escritos numa página; depois dele outro poeta, Apollinaire, para além de ser o crítico-participante dos *fauves* e dos cubistas, associa-se à sua pesquisa, experimenta na poesia os processos de decomposição formal do cubismo, tenta uma síntese visual de poesia e imagem (ideogramas e caligrafias). Letras e números penetram nos quadros dos cubistas e dos futuristas; os títulos tornam-se parte integrante da mensagem visual da pintura (ARGAN, 1993, p. 58.)

É evidente que poetas e pintores que viveram na mesma temporalidade tenham estabelecido relações ou produções em correspondência exatamente conforme Baudelaire anunciara.

A teoria da “correspondência” de Baudelaire, exposta no poema “Correspondences” de 1857, exerceu também profunda influência sobre os poetas e pintores. Ela dizia, em suma, que uma obra de arte deveria ser tão expressiva dos sentimentos básicos e tão evocativa de ideias e emoções a ponto de se elevar a um nível onde todas as artes estavam interligadas; os sons sugeririam cores, as cores sugeririam sons, e até mesmo ideias seriam evocadas pelos sons ou cores (CHIPP, 1999, p.46).

A teoria da “correspondência” de Baudelaire certamente exerceu influência na produção artística moderna e na reflexão de Merleau-Ponty. Já foi possível encontrar outros desdobramentos desta ideia de correspondência na arte, pontuando: a) a correspondência entre artista e mundo, como exemplo sobre a suspeita de Klee, que pensara ser observado pela floresta, conforme o enigma de ser vidente e visível; b) a correspondência entre o ser das coisas do mundo (ser da água do mar ou do rio e da água pintada numa paisagem), dos temas tratados pela arte (como é o caso do retrato) e entre palavras, sons e cores; c) a correspondência entre estilos e modos de expressões artísticas que possibilitam que um pintor também seja um bom escultor ou que se aproprie de elementos da expressão infantil para fazer pintura; e d) a correspondência entre produções artísticas do passado, do presente e do futuro. Portanto, cremos que no pensamento de Merleau-Ponty a teoria da “correspondência” não é definida como ponto de partida, porém percebemos que ela apresenta-se expandida. Caminhando pelas correspondências transparecidas no mundo cultural, o espírito moderno foi ganhando formas diferentes para sua aparição no mundo.

3.2. Representação e arte moderna

A representação como tema da pintura, para Merleau-Ponty, não é exatamente o objetivo geral da arte moderna. Entretanto, já foi possível notar que o filósofo utiliza o tema da representação como parâmetro de comparação entre as formas e os períodos artísticos. Há um coerente esforço na argumentação do autor em agrupar a arte pretensiosamente representativa juntamente às correntes filosóficas criticadas por ele. Criou-se, paralelamente à reflexão do filósofo, um constante retorno ao tema da perspectiva como técnica ou fórmula expressiva para a representação. Em certo sentido, para Merleau-Ponty a meditação filosófica sobre arte “requer uma longa familiaridade com a história” (OE, p. 34; p. 63), porém ele também reconhece que lhe falta o lugar apropriado para falar de história da arte, mesmo que o tema da pintura seja uma intervenção presente em sua reflexão⁸⁵.

Entretanto, compreendemos Merleau-Ponty como um apreciador nada ingênuo da arte. Além disso, devemos nos lembrar do período histórico que ele viveu, pois acreditamos que o contexto de sua vida o propiciou o contato com as atividades artísticas modernas, pelo menos no circuito francês dos anos 1930 até o início dos anos 1960. Além da proximidade com as atividades artísticas da época, o filósofo também se apropriou das narrativas sobre a arte apresentadas na área da história. Segundo Lacoste, “ao apoiar-se nos trabalhos de Francastel sobre o nascimento da perspectiva (*Peinture et société*), Merleau-Ponty mostra que a percepção muda na história” (LACOSTE, 1986, p. 104). Se a percepção é objeto de estudo de Merleau-Ponty e uma variante capaz de mudar-se na história, faz-se necessário compreendê-la no âmbito da discussão estética sob a óptica do tema da representação.

⁸⁵ Nossa interpretação se baseia na seguinte afirmação do filósofo: “Quanto à história das obras, em todo caso, se elas são grandes, o sentido que lhes damos posteriormente se originou delas. A própria obra inaugurou o campo onde se mostra sob a luz, ela é que se metamorfoseia e se torna a sequência, as reinterpretações intermináveis das quais ela é *legitimamente* suscetível não a transformam senão em si mesma; e, se o historiador redescobre sob o conteúdo manifesto o excesso e a espessura do sentido, a textura que lhe prepara um longo futuro, essa maneira ativa de ser, essa possibilidade que ele desvenda na obra, esse monograma que nela encontra fundam uma meditação filosófica. Mas esse trabalho requer uma longa familiaridade com a história. Falta-nos tudo para executá-lo, seja a competência, seja o lugar. No entanto, visto que a força e a geratividade das obras excedem toda relação positiva de causalidade e de filiação, não é legítimo que um leigo, deixando falar a lembrança de alguns quadros e de alguns livros, diga de que maneira a pintura intervém em suas reflexões e consigne seu sentimento de discordância profunda, de uma mutação nas relações do homem e do Ser, quando confronta maciçamente um universo de pensamento clássico com as pesquisas da pintura moderna. Espécie de história por contato, que talvez não saia dos limites de uma pessoa, e que no entanto deve tudo ao convívio com as outras [...]”. (OE, p. 34-5, p. 62-3).

Antes da delimitação do campo estético⁸⁶, a filosofia já tratava da arte, pensando suas relações com o tema da representação. De acordo com Noël Carroll, os pensamentos de Platão e Aristóteles foram pioneiros na teoria da representação na arte.

Mas, para Platão e Aristóteles, a imitação era, pelo menos, uma *condição necessária* para os tipos de prática que apelidamos de arte. Ou seja, ser uma imitação – de uma pessoa, de um lugar, de um objeto, de uma ação ou de um acontecimento – é uma característica geral que qualquer coisa categorizada como obra de arte (no nosso sentido) tem de possuir. Esta é a teoria da arte que vemos pressuposta nos escritos de Platão e de Aristóteles. Podemos enunciá-la da seguinte forma: x só é uma obra de arte se for uma imitação (CARROLL, 2010, p. 35.)

Recorrentemente Merleau-Ponty aproxima a pintura renascentista à ideia de representação do mundo exterior. Observamos que há momentos que seu pensamento nos leva a crer que uma obra renascentista só tem o valor de arte se for uma imitação. Assim, para que o pintor renascentista produza uma verdadeira obra de arte, é necessário que ele seja encarnado pela lógica da imitação anunciada pelos antigos filósofos gregos. Também é necessário que o homem (o pintor e o apreciador) se detenha nas regras do distanciamento cartesiano, pois “a visão cúbica do Renascimento era, antes de mais nada, uma visão distanciada do mundo” (FRANCASTEL, 1990, p. 130). No entanto, há outros momentos do pensamento merleau-pontyano que a arte renascentista, em destaque a perspectiva, é compreendida como um sistema ou uma fórmula expressiva ou ainda uma técnica criada a partir da percepção estilizada. Nesse caso, a representação estimada como resultado da pintura não se delimita apenas em imitar, mas em criar uma ilusão mediante a elaboração de uma forma expressiva. Nota-se, nesse sentido, a clara influência de Francastel, segundo suas palavras: “Os inventores da representação perspectiva do espaço são criadores de ilusão e não imitadores, mais ou menos hábeis, do real. O novo espaço é uma mistura de geometria e de figuração simbólica onde o saber técnico está a serviço de crenças individuais e coletivas” (Ibidem, p. 109).

Se no passado a arte obteve a representação como resultado estimado, resta-nos esclarecer por que a representação ligar-se-ia aos domínios da imitação e da ilusão. A nosso ver, se a imitação se pretende verdade ao copiar o mundo, a pintura imitativa procura

⁸⁶ Consideramos o campo estético como a parte da filosofia que se dedica a arte, mas a Estética como área autônoma teve suas origens no século XVIII, ligando-se às correntes “ensaísticas” inglesas e a filosofia de Baumgarten, que tratava das experiências artísticas a partir da noção do belo; ver Reale, 2002, p. 245-7. cremos que a definição do campo estético ganhou outras dimensões posteriormente, conforme Lacoste e Carroll apontam. Além disso, cremos que a arte como assunto do filosofar é uma herança platônica-aristotélica.

um público que a compreende porque a observa como verdade, não como a descrição das aparências mais próximas que um pintor pode realizar, mas como a apresentação da realidade, sendo a tela um objeto que nos lança no fenômeno da imitação. O homem, ao perceber os dados da tela, cai nos domínios da enganação, pois para um cartesiano a percepção é enganosa – e não podemos considerá-la elemento do verdadeiro saber. Porém, a falsa ideia de verdade na arte pela imitação e a limitação da percepção visual pelo domínio da representação imitativa não convêm a Merleau-Ponty, uma vez que o autor crê que a percepção não é trapaceira, mas sim que potencialmente nos encaminha à compreensão dos mistérios de nosso Ser-no-mundo.

Quando Merleau-Ponty relaciona a arte com o tema da representação do mundo exterior, ele se refere ao posicionamento de distanciamento do homem (sujeito) e da audaciosa crença que a cientificidade da obra e a técnica da perspectiva aproximariam a criação humana à criação divina. Tal avaliação parece estar em conformidade com Francastel, pois a narrativa desse historiador argumenta em favor da progressiva conquista da sociedade em se afastar dos dogmas religiosos que colocavam Deus como o grande observador do mundo, para a ideologia do período renascentista no qual o homem, tanto pensador quanto pintor e cientista burlam o lugar divino. O espaço na pintura renascentista torna-se assim uma representação desse homem distante e consciente de suas possibilidades científicas para a construção da ilusão, pois os renascentistas “não descobriram e utilizaram uma lei comum e permanente da natureza e do espírito humano. Eles adaptaram sua arte a determinado estágio do saber matemático de sua época” (Ibidem, p. 42). Merleau-Ponty não se convence que a arte ilusionista seja verdade absoluta sobre a natureza da arte, pois sabe que nenhuma ilusão pictórica “pode eludir o Ser, que a uva de Caravaggio é uva mesmo” (OE, p. 44, p. 87). Antes, o filósofo tem a clareza de que a arte renascentista reflete o conjunto de ideias que alimentavam a humanidade na época, exatamente como considerou Francastel, que “o espaço não é um dado, mas uma criação; é a projeção das experiências e das necessidades de um grupo humano colocado diante da natureza e que determina os valores necessários à vida do indivíduo e à vida do grupo” (FRANCASTEL, 1990, p. 95). Assim, sobre o tema da representação, teremos de considerar que:

Posto em formula, x representa y (em que y abrange um domínio que contém objectos, pessoas, acontecimentos e acções) se e somente se (1) um emissor pretende que x (por exemplo, um quadro) represente y (por exemplo, um monte de feno) e (2) o receptor perceber que se pretende que x substitua y . (CARROLL, 2010, p. 39.)

A cultura renascentista, vivificada pelo espírito renascentista que instiga o homem (1 e 2) a permanecer distante do mundo e das coisas (*y*), respeita a lógica da representação que torna possível que *x* substitua *y* – deve-se observar aqui que o termo “substituir” sempre *pretende* criar a percepção da representação mediante a troca de um elemento por outro, substituindo um objeto por um conjunto de signos e símbolos. A ideia da representação como substituição parece coerente com o argumento de Francastel: “o objetivo dos artistas não é decifrar as propriedades contidas nas coisas, mas criar um sistema mental de representação” (FRANCASTEL, 1990, p. 41). A criação de um sistema que leve o espectador a ver uma representação é possível na esfera da reflexão merleau-pontyana, pois “a arte não é nem uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão” (DC, p. 133; p. 32). Nesse sentido, é inevitável que a arte representativa se desenvolva pelas propriedades da expressão. Complementando, Francastel afirma:

O que está na tela plástica não é nem o real, nem o pensado, é um signo, isto é, um sistema de linhas e de manchas intermediárias que permite o intérprete, que deixa o artista atrair a atenção do espectador para um ponto do espetáculo eternamente móvel do universo. A obra de arte é uma coisa positiva, mas não pode ser um registro nem daquilo que existe na natureza, nem daquilo que existe no espaço. Há no mundo, a imagem vivida; há a imagem percebida que é uma realidade espiritual para cada autor e cada espectador [...] (FRANCASTEL, 1990, p. 38.)

Conforme o pensamento merleau-pontyano sobre o sistema de equivalências criado pelos artistas, é concebível a ideia da representação na arte não como registro, cópia ou descrição, mas como um sistema de equivalências (das linhas, cores, formas etc.) transpostas na tela em correspondência com a percepção do espectador. Assim, se a referência de uma pintura é a paisagem de uma floresta, certamente o espectador poderá observar a pintura da paisagem (a imagem percebida) substituindo-a pela referência da floresta (a imagem vivida). Isto acontece pela correspondência sensível entre a experiência de ver uma tela que representa uma floresta e a experiência de contato vivido com a floresta. Porém, se a arte moderna também representa, ela não o faz somente pelos mecanismos da substituição. Antes, a *pretensão* moderna está mais concentrada em possibilitar correspondências. Para Merleau-Ponty, a expressão artística moderna conseguiu tornar “acessível aos mais ‘humanos’ dos homens o espetáculo de que fazem parte sem vê-lo” (DC, p. 134; p. 34). É possível representar mostrando ao apreciador o espetáculo, colocando-o frontalmente sem incluí-lo. No entanto, a arte moderna pode representar sem afastar o homem da representação tornando acessível o espetáculo. A solução moderna,

portanto, é a transformação da percepção visual para “uma visão dirigida para a descoberta de um segredo nos detalhes” (Ibidem, p. 130).

No capítulo anterior discutimos a questão do esboço na arte moderna, apresentando que o inacabado na obra de arte foi avaliado como evidência de que a percepção não é acabada e que temporalmente se modifica. Na reflexão de Merleau-Ponty, a incorporação do esboço e do inacabado na arte pelos artistas modernos nos leva a considerar a arte moderna como mecanismo de acessibilidade ao mundo da percepção e dos segredos nos detalhes. Tendo em mente a influência de Malraux no discurso do filósofo francês, devemos considerar que “existe um tipo particular de esboço: aquele em que o pintor, não tendo em conta o espectador e indiferente à ilusão, reduz um espetáculo real ou imaginário àquilo que torna pintura: manchas, cores, movimentos” (MALRAUX, 2000, p. 55). Ora, o exercício do esboço frequentemente foi destinado ao estudo dos detalhes, e o pintor, sem a preocupação em representar para um espectador ou efetivar uma ilusão, parece desvendar os segredos dos detalhes: descobre formas, cores e movimentos que só lhe é possível ver pela percepção direcionada. Pode-se considerar, então, que para direcionar a visão para a percepção dos detalhes é necessária a despreocupação com qualquer intenção de representação. A autonomia do esboço como produção artística na arte moderna dá acesso ao espectador a ver detalhes não porque não haja nada representado ou a ser representado⁸⁷, mas porque a representação pode ser um resultado da pintura – e não sua finalidade –, permitindo que o valor da obra de arte esteja na experiência perceptiva que nos abre um mundo sensível e não apenas na representação. Esta é uma diferença de valores atribuídos à natureza da obra de arte que devem concordar com o espírito do homem que produz e aprecia a arte moderna, pois “é preciso estar muito ligado aos valores tradicionais para acreditar que o mundo da Sainte-Victorie, de 1905, seja semelhante ao de Poussin” (FRANCASTEL, 1990, p. 169).

Se a percepção humana do renascentista era de distanciamento, é certo que a distância impossibilita o contato com os detalhes, e a beleza minuciosa das formas, das linhas e das cores torna-se então um dado quase inexistente. Outrora, na arte moderna tal distância deve ser rompida para que os detalhes do mundo sejam desvelados. Para Francastel, essa aproximação entre homem e mundo não foi uma descoberta exclusiva da arte moderna, mas um processo anterior.

O romantismo deu uma grande contribuição de imagens e ideias novas, mas evitou questionar os marcos estáveis da representação plástica do espaço. Os realistas, em certa medida, também acreditaram que a discussão sobre o tema dominava todas as outras. Todavia, aqueles que, inicialmente, pareciam dever formar a segunda geração realista – e

⁸⁷ Referimos-nos à produção da arte moderna que manteve a figuração como motivo da pintura.

que, com efeito, fizeram triunfar o programa de Coubert – introduziram novidades que tornaram súbito possível uma transformação completa das relações entre o pintor e a natureza, entre o pintor e o espectador, e que veio sortida de uma série de invenções técnicas tão revolucionárias, que se pode afirmar ter sido virada mais uma página da história das linguagens plásticas da humanidade. (Ibidem, p. 116-7.)

A retomada da percepção como condição da criação e da apreciação artística é contemporânea à transformação apontada por Francastel, que coloca em comunhão o homem e a natureza. Os chamados impressionistas, assim como Cézanne, foram extremamente ativos na concretização dessa transformação. Consideramos que para eles o valor da arte estava no processo de apreciação da sensação das cores e no estudo da luz natural, destacando ainda que suas produções consagraram os elementos da materialidade pictórica. Segundo Malraux, o valor da arte sendo a própria pintura fora comum aos pintores modernos, que mesmo na individualidade serviam ao mesmo valor⁸⁸. Estar a serviço da pintura pode significar estar a serviço dos segredos revelados pela visão, segredos estes incorporados nos detalhes, no olhar dirigido e atencioso. Para Merleau-Ponty os impressionistas dirigiram sua atenção ao modo como os objetos impressionam nossos olhos e como nossa visão pode ser dirigida para perceber os contornos e as manchas, como as cores incidem nossos sentidos⁸⁹. Os impressionistas, a seu tempo, certamente já exploravam a nova relação entre homem e natureza.

Os teóricos do impressionismo afirmam que a pintura se destina em primeiro lugar ao olhar; mas, se os quadros que defendem se destinam ao olhar, é muito mais com quadros do que como paisagens. Enquanto muda a relação do artista com a natureza, estes teóricos analisam *em função da natureza*, o que os pintores fazem – nem sempre de forma deliberada, mas com um admirável rigor – *em função da pintura*. (MALRAUX, 2000, p. 60.)

Pela perspectiva da reflexão estética de Merleau-Ponty, podemos considerar que se a relação entre homem e natureza se transforma, para os impressionistas e na época da arte moderna para uma relação sensível e de proximidade, como um desdobramento ou transformação concordante, a relação entre homem e pintura também se altera. Uma vez que a relação do pintor e do apreciador da pintura não é mais uma relação de distância e dos avanços matemáticos do ilusionismo, já não faz sentido uma estética exclusivamente da representação, seja a representação como imitação ou como substituição de x por y. A representação deixa de ser, portanto, o valor e o objetivo da arte moderna, pois “o objetivo da pintura a partir de Cézanne é a descoberta dos fragmentos de natureza nos quais se

⁸⁸ Ver André Malraux, *O museu imaginário*, cit., p. 64.

⁸⁹ Ver DC, p. 126; p. 20-1.

exprime o interesse do pintor em relação o mundo” (FRANCASTEL, 1990, p. 170). A dimensão da nova relação entre homem e mundo torna-se a grandeza variável que emissor e receptor (pintor e apreciador) terão de considerar, pois a fórmula da representação não é mais um resultado exato, já que x (o quadro) só corresponde a y (o mundo e as coisas) se a expressão artística operar de acordo com a relação homem e mundo.

3.3. Expressão e arte moderna

A objetividade da proposta representativa na arte, em certo aspecto, foi diluída pelo espírito moderno e pela retomada ao mundo percebido. A nosso ver, Merleau-Ponty compreende a arte moderna como processo artístico que valoriza a operação expressiva tanto ou até mais que qualquer finalidade representativa que a obra de arte possa adquirir. A valorização do fazer ou dos procedimentos de criação artística são indícios do valor agregado à expressão como referência estética. É traçado pela reflexão do filósofo um pacto com a arte moderna em propósito da operação expressiva do pintor. Porém, na concepção que apresentamos, a ideia de expressão artística abrange outras significações para a arte, não se limitando aos discursos sobre o expressionismo ou as correntes expressionistas dos movimentos artísticos da época.

Se Merleau-Ponty destaca o processo artístico de Cézanne é porque ele assume “a concepção cézanniana da história, como problema aberto e inevitavelmente relacionado com a problemática do fazer pictórico” (ARGAN, 1993, p. 81). Assim, interessa à reflexão do filósofo os problemas do fazer pictórico que são solucionados exclusivamente pelos procedimentos expressivos adotados pelo artista e no seu estilo. De acordo com Argan, a concepção cézanniana da história “contradiz a interpretação da história das correntes ‘modernistas’ ou da Arte Nova, propondo-se aderir ao espírito do seu tempo” (Idem). A ideia do novo na arte moderna até aparece vinculada à compreensão ou definição de arte moderna no pensamento de Merleau-Ponty. Entretanto, não é propriamente uma ideia de arte nova, mas sempre uma reflexão sobre a visão, sobre as novas formas de ver o mundo, oriundas da retomada da percepção. Para Matthews, “um papel primordial das artes em geral, na visão de Merleau-Ponty, é expandir os conceitos de racionalidade da sociedade convencional, levar as pessoas a olhar o mundo de uma nova maneira” (MATTHEWS, 2010, p. 179). Os resultados ou as manifestações elucidadas pela arte moderna na reflexão do filósofo francês fazem referência ao novo na arte moderna como um processo de recriação, pois a arte está eternamente aberta para tanto.

Pensando as teorias que compõem a filosofia da arte, Carroll afirma que “a expressão é a manifestação, exibição, materialização, corporização, projecção ou exteriorização de propriedades humanas ou ‘antropomórficas’ (propriedades que, regra geral, só se aplicam aos seres humanos)” (CARROLL, 2010, p. 97). Se a expressividade é natural ao homem, que por sua vez de alguma forma exterioriza propriedades humanas, isto é possível porque as manifestações criadas pelo homem são as operações expressivas que constituem o mundo cultural. Um quadro como objeto estético é, em certo sentido, a materialização ou a corporificação da expressão de um artista; se há expressividade no

quadro, recorrentemente ela transparecerá ao ser animada pelos olhos do apreciador. De acordo com Argan, “o objeto estético não é um valor dado, mas uma virtualidade: o ato estético não se conclui com a criação do objeto por parte do artista, mas com a fruição por parte do indivíduo e da sociedade” (ARGAN, 1993, p.30). A expressão artística está inclusa no ato estético, e a compreendemos como uma relação intersubjetiva, na qual os sujeitos são envolvidos (emissor e receptor, artista e apreciador, etc.).

É viável a aproximação da reflexão estética de Merleau-Ponty com o campo das teorias expressionistas, desde que a aproximação seja cautelosa. Segundo Carroll: “a base de todas as teorias expressionistas é a ideia de que uma coisa só é arte se expressar emoções. ‘Expressão’ vem de uma palavra latina que significa ‘pressionar do interior para o exterior’ – tal como se espreme o suco de uva” (CARROLL, 2010, p. 77). Para a reflexão merleau-pontyana, a ideia da passagem “de algo” do interior para o exterior nos procedimentos artísticos possui outra conotação. A nosso ver, a tese acerca das indivisibilidades confirma que existem correspondências entre as coisas do exterior e do interior; além disso, a ideia de expressar uma emoção não é exatamente a regra defendida pelo filósofo francês. O que Merleau-Ponty aponta é que a percepção configura a expressão artística e que ela nunca é acabada em si. Assim, uma vez que um quadro é construído para ser percebido, este é a corporificação de uma expressão humana exteriorizada que pretende ser interiorizada pela experiência sensível do apreciador.

Se o pensamento de Merleau-Ponty eleva a expressão artística como temática para o desenvolvimento estético da arte moderna, é porque o autor considera a existência humana do artista em seu processo criativo, mas sem cair nos argumentos sobre a sensibilidade quase “ultrassubjetiva” dos artistas. Nessa perspectiva, é interessante observar as seguintes palavras de Read.

Uma filósofa contemporânea, Hannah Arendt, em uma nota fecunda, chamou a atenção para a falácia básica da teoria expressionista da arte. O artista, sustenta ela, pintor, escultor, poeta ou músico, produz objetos “terrenos”, objetos de uso e de comércio, e ninguém o exorta a “expressar-se”. O processo de reificação, a habilidade do artista em dar existência material a suas percepções, não tem nada em comum com “a prática altamente questionável e, de qualquer maneira, totalmente inartística do Expressionismo. A arte expressionista, mas não a arte abstrata, é uma contradição em termo”. Isto é verdade, na medida em que o artista insistia no expressionismo como tal, na expressão da própria personalidade como uma justificação para sua atividade; mas na prática muito dos expressionistas ultrapassaram esta meta, e a despeito de seus “eus”, lograram criar objetos terrenos de valor universal. (READ, 1981, p. 67.)

Read se refere ao movimento expressionista alemão, que não constituiu diretamente o campo de referência de Merleau-Ponty. Entretanto, a citação que aborda o pensamento de Arendt aproxima-se mais do entendimento sobre a teoria expressionista da arte que dialoga com a reflexão de Merleau-Ponty. Ora, se é no ato expressivo que os artistas criam objetos terrenos capazes de alcançar uma dimensão universal, a ponto do seu valor estar contido no objeto, que nada mais é que a materialização da percepção do artista mediante certa habilidade e sendo verdadeiro o fato de que ninguém consegue impedir a necessidade expressiva do artista, nesse sentido, podemos considerar que se não é possível impedir que a expressão seja concretizada pelo artista ou que a sociedade prefere não intervir o “expressar-se”, é concebível que a necessidade da expressão artística para o artista e para a sociedade seja ontologicamente natural ou inevitável. Sendo a expressão artística uma habilidade humana de materializar os dados perceptivos, de criar sistemas e estilos artísticos, devemos esclarecer o que seria tal habilidade para a pintura e para a arte moderna.

A habilidade é uma técnica, sistemas ou estilos, ou melhor, o universo de técnicas que a arte moderna apresentou aos nossos olhos. Do ponto de vista merleau-pontyano, “toda técnica é ‘técnica do corpo’” (OE, p. 22; p. 33). É empregando seu corpo que o pintor cria suas técnicas; sendo vidente e visível, ele transforma e altera o visível por meio do gesto conduzido pela tela. De acordo com Lacoste, “Merleau-Ponty, ao mostrar como a pintura pode ser uma linguagem, lembra-nos de que nenhuma expressão pode desprender-se inteiramente da ‘precariedade’ das formas materiais” (LACOSTE, 1986, 107-108). É inevitável para que a expressão artística se realize que exista um corpo tecnicamente educado para manipular materiais conforme a lógica da linguagem da pintura. Nos termos do autor:

O movimento do artista ao traçar seu arabesco na matéria infinita explica e prolonga o milagre da locomoção dirigida ou dos gestos de apreensão. O corpo não apenas se consagra a um mundo do qual traz em si o esquema: ele o possui à distância mais do que é possuído por ele. Com mais razão ainda, o gesto de expressão, que se encarrega de desenhar e de fazer aparecer no exterior o que ele visa, efetua uma verdadeira recuperação do mundo e o refaz para conhecê-lo. (PM, p. 106; p. 110)

O gesto, o traço, o trabalho com a cor sobre a tela é a expressão materializada e exteriorizada, fruto do contato do homem com o mundo. Assim, o gesto humano pode significar uma existência no mundo, mas também faz surgir novos sentidos quando refaz pela expressão artística sua forma particular – interna – de conhecer o mundo, pois “o corpo humano se exprime ele próprio em tudo o que faz” (Idem, 108; p.113). Mercury esclarece

que a expressão sempre sugere uma expressão manifesta e sua manifestação, de certo modo, é nossa consciência de Ser-no-mundo⁹⁰. Complementando, Carroll nos diz:

No Ocidente, com a passagem do século XVIII para século XIX, alguns artistas ambiciosos – tanto na teoria como na prática – começaram a voltar-se para o interior. Passaram a preocupar-se menos com captar a aparência da natureza e dos costumes da sociedade e dirigiram a atenção para suas próprias experiências subjetivas. Embora continuassem a retratar paisagens, estas estavam agora imbuídas de um significado que transcendia as suas características físicas. Estes artistas procuraram também registrar as suas reações – o que sentiam – perante a paisagem. (CARROLL, 2010, p. 75.)

Como já destacamos, configuraram um processo as conquistas da arte moderna em relação à representação. Previamente, românticos e realistas começaram a trazer o “interior” como elemento motivador da materialização da expressão artística, e podemos crer que as experiências subjetivas ganharam amplitude se manifestando já nesses retratos e paisagens apresentadas para o espectador. Já os modernos nos ensinaram que a arte é um campo de pesquisas, que o olhar detalhista pode descobrir um mundo a ser percebido. Os modernos nos fizeram ver a diversidade de estilos e sistemas artísticos, e no meio de tantos estilos, podemos crer que “o homem moderno já não procura criar um estilo” (LACOSTE, 1986, p. 107), ele se convence de que a arte permeia os adventos da linguagem e que para criar é preciso saber recriar. Assim, a arte moderna inicia uma nova fase na história, e se ela se torna “uma arte que ultrapassa as posições conquistadas, é porque, em certo número de obras, descobrem-se solidariamente novos reflexos, novos objetos, uma nova lógica” (FRANCASTEL, 1990, p. 191-192). Há uma nova lógica na arte moderna, que diversifica os estilos e nos mostra que já não é mais necessário criar um estilo único. Elaboram-se objetos que propiciam novas experiências sensíveis; os estilos e movimentos modernos se tornam diversos. E, embora não possamos identificar um estilo único da arte moderna, ainda é possível perceber correspondências.

O sistema artístico no embrião da arte moderna é um sistema de correspondências ou de equivalências de ideais, formas, linhas, cores e discursos. Segundo Francastel, a partir de sua análise do pensamento de Piaget, “quando um indivíduo – ou um grupo social – aborda um novo sistema de expressão ou uma nova técnica, ele se acha em uma posição bastante análoga à do primitivo e da criança que se exercitam em uma primeira linguagem” (Ibidem, p. 132). Logo, não é inocentemente que Merleau-Ponty considerou os problemas do pintor semelhantes aos problemas da primeira fala. De nosso ponto de vista, foi partindo de tal hipótese que o filósofo estabeleceu correlações entre a arte moderna e o desenho

⁹⁰ Ver Jean-Yves Mercury, *Approches de Merleau-Ponty* (Paris: L'Harmattan, 2001), p. 59-63.

infantil, como foi apresentado no capítulo anterior. E os problemas da primeira linguagem são semelhantes aos problemas das distorções que o desenho da criança faz o adulto perceber quando não está familiarizado com o modo peculiar da expressão infantil. Segundo Moutinho:

Ora, mas ao fazer isso o artista, segundo Merleau-Ponty, apenas “lança sua obra como um homem lançou a primeira fala, sem saber se ela será outra coisa que um grito, se ela poderá se destacar do fluxo individual em que nasce e apresentar, seja a essa vida mesma em seu futuro, seja à mônadas que coexistem com ela, seja à comunidade abertas das mônadas futuras, a existência independente de um *sentido* identificável” (SNS, 25). A expressão e a comunicação se realizam aqui “no risco” (SNS, 8), como se se tratasse de uma luta “contra o acaso” – luta que Cézanne venceu (SNS, 9)⁹¹.

Deve-se considerar que a arte moderna, no início, lançou para a sociedade diversas experimentações no âmbito da expressão e dos sistemas expressivos e que a sociedade, a princípio, estava acostumada com outros padrões, levando tempo e necessitando do amadurecimento dos sistemas expressivos para que seu reconhecimento fosse posteriormente concretizado, ou seja, que o sentido da expressão artística da modernidade fosse identificável ou que a luta fosse vencida e aceita. Assim, podemos pensar que, nesse princípio, por vezes “somos propensos a julgar pinturas mais pelo que *sabemos* do que pelo que *vemos*” (GOMBRICH, 1993, p. 406), logo, o maior “risco” assumido pela arte moderna foi apostar na visão, sabendo que o primeiro julgamento não levaria em consideração as propriedades da ordem do ver. Mesmo assim, os modernos apostaram nas novas formas de ver, na visão como mecanismo expressivo do ver.

Tendo a visão como o ponto de fusão da expressão artística da arte moderna, pensaremos como a reflexão de Merleau-Ponty poderá ser interpretada no campo da teoria expressionista da arte. De acordo com Carroll:

Um artista só exprime (manifesta, encarna, projeta, materializa) x (uma qualquer característica humana) se:

- (1) O que levou o artista a criar a sua obra de arte (ou parte dela) foi um sentimento ou uma experiência de x;
- (2) O artista incutiu nesta obra (ou parte dela) x (uma qualquer característica humana); e

⁹¹ A sigla SNS se refere ao livro *Sens et non-sens*, consultado por Moutinho. A edição utilizada pelo autor, segundo sua bibliografia, foi: Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens* (Paris: Éditions Gallimard, 1996). Ver Luiz D. S. Moutinho, *Razão e experiência*, cit., p. 362.

(3) A obra de arte (ou a sua parte relevante) tiver a capacidade e proporcionar ao artista o sentimento ou a experiência de *x* quando o artista relê, revê e/ou escuta de novo e, consequentemente, o artista é capaz de transmitir a outros leitores, espectadores e/ou ouvintes o mesmo sentimento ou experiência. (CARROLL, 2010, p. 98.)

Primeiro, se o artista exprime *x*, podendo ser o ato expressivo a materialização de uma característica humana – ou em outros termos, a encarnação de uma propriedade espiritual que habita o homem, no seu Ser de forma indivisa, que se manifesta no fazer artístico e na obra de arte pela apreciação artística –, isto estará de acordo com o pensamento que apresentamos. Vamos agora examinar outros desdobramentos: se o artista exprime como resultado de uma experiência de *x* (uma característica humana) e essa experiência é sua motivação para criar, para nós o termo sentimento não faz parte do vocabulário usado por Merleau-Ponty, mas antes a expressão artística está entrelaçada ao processo de criação da obra a partir de uma experiência no mundo que desvela qualquer característica humana ou do Ser – no caso, do exemplo sobre Cézanne, recordamos que o artista desejava mostrar que sua arte poderia acrescentar o homem à natureza. Se a motivação da pintura de Cézanne foi sua aproximação com a natureza, será verdadeira tal lógica da expressão artística.

Em outros casos, o artista exprime não apenas por motivação, desdobrando na criação uma materialização em *x* da experiência motivadora. Aqui devemos recordar que a experiência, no entendimento merleau-pontyano, é a abertura para o nosso mundo de fato. É possível que o artista tente imprimir os dados visuais de sua percepção ou que vincule a experiência motivadora diretamente no resultado finalizado na obra, criando sobre a tela um mundo visível – no objeto – que se torna um espetáculo conduzido pelos invisíveis que colocam em comunicação os seres das coisas com o ser das formas, cores, volumes e linhas pelo sistema de equivalências. Assim, o artista incute na obra a característica humana de ser um corpo indiviso e encarnado no mundo que se abre para a comunicação e para a encruzilhada de todos os aspectos do Ser.

Porém, se a expressão artística é a capacidade da obra de arte de proporcionar a mesma experiência ao espectador ou reproporcionar no artista a mesma experiência motivadora da criação da obra, teremos de considerar que a expressão artística é uma operação que manipula os sensíveis, mantendo reminiscências da experiência sensível vivida pelo artista no seu reencontro com a obra e sobretudo operando nas relações intersubjetivas que torna a obra de arte estrutura capaz de flexibilizar os sujeitos na experiência sensível ao ponto de encontrar um estofa comum entre as experiências, estofa esse que seja da ordem da mesma experiência motivadora da criação da obra em questão. Nessa perspectiva, podemos considerar a existência de um sistema da expressão que ligue

os universos particulares ao universal, mediante a experiência sensível inclusa na apreciação artística e no mundo cultural.

Segundo nossa interpretação, a reflexão de Merleau-Ponty nos permite compreender a expressão artística em atividade nas experiências que o campo artístico pode proporcionar aos homens. Sendo a expressão uma operação, no caso da expressão artística observamos que esta opera por caminhos diversos, mas todos componentes do mundo sensível. A nosso ver, Merleau-Ponty não estabelece uma definição de expressão artística para a arte, tampouco para a arte moderna, mas institui o culto à expressão artística como operação que coloca a humanidade eternamente em busca da criação de novas formas de expressão porque pela diversidade das experiências do expressar “a arte metamorfoseia o tempo para que ela possa durar” (CHAUÍ, 2002, p. 184).

Considerações Finais

“O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável. Porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois.” (Didi-Huberman, 1998, p. 29.)

Ao longo de nosso estudo, discorreremos pelos temas e conceitos que a filosofia de Merleau-Ponty nos encaminhou. Nossa intenção se concentrou nas indivisibilidades que cercam a relação homem, natureza e expressão artística, a fim de observar a amplitude da reflexão estética desse filósofo francês. Seguindo tal estratégia, nossa atenção se direcionou a encontrar os indícios que nos ajudam compreender a noção de arte moderna presente nessa reflexão. Primeiramente, destacamos a demarcação temporal que Merleau-Ponty considerou como parâmetro para a arte moderna: a nosso ver a arte moderna para o autor abrange as criações artísticas geradas em concordância com o pensamento moderno iniciado no final do século XIX e início do XX. De acordo com suas conferências radiofônicas de 1948, ele considerou como pensamento moderno a produção dos últimos cinquenta e setenta anos, não havendo uma data precisa, mas uma ampla temporalidade que comportou produções motivadas pelo pensamento moderno. A seu ver, portanto, a arte moderna deve ser considerada a partir disto. É ainda oportuno nos recordarmos de que o filósofo faleceu no início dos anos 1960 e que a noção de arte moderna influída em sua filosofia, assim como seus desdobramentos, deve ser observada levando em consideração essa marca-limite, já que o filósofo *a priori* não se referiu a movimentos artísticos importantes daquela década que se iniciava para a compreensão da arte moderna no campo artístico – como é o caso, por exemplo, da pop art.

É pertinente notar que os referenciais dos quais Merleau-Ponty se apropriou ao falar de uma arte que cremos estar adjetivada como moderna geralmente tem a obra de Cézanne como ponto de partida, além de estar contida num contexto europeu, mais especificamente francês. Movimentos como o impressionismo, o surrealismo e o cubismo são apontados por Merleau-Ponty, e é evidente que, sem nenhuma ingenuidade, o filósofo se refere a movimentos com efetiva atuação no contexto francês e na temporalidade que abrange sua concepção de pensamento moderno. Quanto ao destaque de artistas representantes da arte moderna, Merleau-Ponty cita os nomes de Cézanne, Manet, Klee, Matisse, Picasso e Duchamp, além de alguns outros – não é o caso aqui de elencarmos todos. A questão é que o autor faz menção aos nomes desses artistas em seus argumentos

e em alguns momentos cita obras ou cartas desses. Portanto, é inevitável que os nomes citados pelo filósofo sejam concebidos em nossa avaliação como artistas modernos porque produzem de acordo com o pensamento moderno e que esses nomes são parte integrante da noção de arte moderna de Merleau-Ponty.

O filósofo concebeu a arte e a pintura moderna como manifestações artísticas mais difíceis de serem compreendidas e apreciadas, como ele exemplificou citando a comparação entre as obras de Picasso e Poussin, sobretudo para o apreciador contemporâneo de Merleau-Ponty que se encontrava no início das manifestações modernas, pois estaria ele acostumado com as manifestações artísticas regidas pela ideia da representação, como é o caso da obra de Poussin ou dos artistas renascentistas. A nosso ver, a representação e os efeitos ilusionistas da pintura, como a técnica da perspectiva, são considerados por Merleau-Ponty uma forma expressiva criada e um modo de estilizar a percepção, que desenvolvera o hábito da representação nos modos de ver para o artista e para o apreciador. Considerando esse argumento, é possível entender que para Merleau-Ponty a expressão na arte não é uma conquista ou criação moderna, entretanto, a arte moderna buscou expandir os modos de expressão no processo de criação e assim desvelou outros modos expressivos que não resultem apenas na representação ou no ilusionismo.

A expansão dos modos expressivos perceptíveis na arte moderna desdobrou-se em novas formas de ver o mundo e de compreender a arte nos domínios da cultura. O estimado novo, por vezes, é amplamente referido por Merleau-Ponty ao tratar de arte moderna, e observamos então que a arte para o filósofo francês nos ensina constantemente a ver novas formas de encarar o mundo, os enigmas da visão e os meios de comunicação com a expressão do Sensível pela experiência da visão. Considerando os seguintes aspectos da produção artística moderna que foram apontados no nosso estudo –, a saber: o inacabado, a distorção da perspectiva, o gesto infantil, a sensação das cores, o primitivo –, todos são aspectos da expressão primordial que a arte moderna colocou em evidência e ensinou seu apreciador a ver. Além disso, todos esses aspectos são apontados em contraposição à arte clássica, renascentista ou anterior à arte moderna, situando-a em outro ou novo momento da produção artística.

Nesse sentido, fica claro que na reflexão de Merleau-Ponty o novo momento que a arte moderna instaurou para o mundo cultural remete ao reencontro do homem com o mundo percebido. Desligando-se da dicotomia sujeito e objeto, o homem se envolve nos adventos do pensamento moderno ou no espírito moderno para viver nesse novo momento: a modernidade. Se a arte moderna se torna uma novidade para o público é porque ela apresenta uma relação coextensiva entre homem e mundo, sendo este o novo propósito da

arte na modernidade. Por isso, a arte moderna se torna original, uma vez que apresenta um novo mundo de sentidos e significados ao público.

Coexistir com o mundo, na nossa avaliação, significa crer na percepção e nos mistérios do corpo que nos prova o poder da experiência sensível, de ser visível e vidente, nos vendo em correspondência com o mundo e a natureza porque vivemos na trama das indivisibilidades; de entender a pintura como uma técnica do corpo, de um corpo naturalmente expressivo, de que o homem moderno reencontra uma expressividade produto do Ser bruto originado na Natureza. A defesa merleau-pontyana a favor do reencontro do homem com o mundo percebido propiciado pela arte moderna se justifica quando consideramos que o homem é inseparável da natureza e se compreendemos que a Natureza detém o nascimento de todas as formas de expressão, se acreditamos que ela é o *logos* primordial que gera o *logos* estético, exatamente como o nosso estudo nos fez entender.

O *logos* estético comporta os sistemas de equivalências presentes nas obras de arte, e a arte moderna, para Merleau-Ponty, do nosso ponto de vista, esforçou-se em criar diversos sistemas de equivalências, revelando expressões artísticas capazes de colocar a humanidade em comunicação. A obra de Cézanne, tão retomada pelo filósofo, está carregada desse sentido, pois por mais individual que seja é capaz de se comunicar com a humanidade, e nos prova que Cézanne busca o reencontro com a natureza, produzindo como se respirasse o Ser bruto, quando se corresponde com o passado e com o futuro da pintura, das outras artes e dos outros artistas.

A arte moderna coloca o homem na abertura do mundo sensível, e a reflexão de Merleau-Ponty nos faz crer que o homem moderno é intimado pela criação artística moderna a buscar outras formas de apreciação que não se limitem à contemplação ou à busca da representação. A arte moderna prova que a expressão artística é uma relação intersubjetiva, que envolve artista, obra e apreciador, sendo todas as partes fundamentais para que o espírito moderno se encarne em sentidos que adjetivarão nossa noção de arte moderna. Sendo assim, podemos ver o inacabado, o gesto infantil ou a sensação das cores como valores constituintes da arte moderna. Porque consideramos a evidência de processos de significação e sentidos entre sujeitos intermediados pela obra de arte e respaldados por uma cultura ou tradição visual é que podemos entender a pintura como linguagem e merecedora de tal comparação. Ora, se a arte moderna expôs à claridade a relação intersubjetiva que a pintura estabelece não se terá dúvidas que a arte moderna afirma a pintura como linguagem.

O ponto de vista de Merleau-Ponty sobre a arte moderna é certamente compatível com alguns discursos sobre arte moderna no campo artístico. Entretanto, é possível avaliá-la como limitadora quando consideramos a arte moderna no escopo dos discursos que ligam

a evolução da arte na modernidade a partir do desenvolvimento tecnológico, o que não foi o caso de nosso estudo. Porém, Merleau-Ponty é totalmente coerente ao tratar da arte moderna dentro de seus argumentos filosóficos sobre a separação entre sujeito e objeto, isto é, se consideramos o pensamento sobre arte que tem como enfoque a representação e as mudanças oriundas na arte moderna a partir desse tema. A expressão na arte, por sua vez, constitui-se como tema transitório que permite que o pensamento de Merleau-Ponty explore a arte moderna de acordo com sua filosofia. Além disso, as teorias da expressão na arte também partem do pressuposto de que a obra de arte expressa a partir de experiências, sendo a experiência humana o ponto de convergência dos argumentos de Merleau-Ponty em toda sua reflexão. Quando aproximamos a visão do filósofo sobre arte moderna ao pensamento de Baudelaire, Malraux e Francastel, torna-se ainda mais evidente o corpo teórico que o francês tem como referência para construir uma noção de arte moderna, pois são discursos e narrativas que se aderem à sua filosofia.

Nessa perspectiva, podemos elencar os pontos principais que constituem a noção de arte moderna de Merleau-Ponty: 1) as produções artísticas coerentes com o pensamento do final do século XIX e início do XX; 2) as produções artísticas que expandem a expressão artística para além da representação; 3) uma arte difícil de ser compreendida pelo apreciador acostumado com o ilusionismo; 4) um novo momento da arte que nos ensina novas formas de ver; 5) uma arte que considera os aspectos da expressão primordial em seu processo de criação; 6) uma arte que nos coloca em contato com o mundo percebido; 7) uma arte que preza a experiência da relação coextensiva entre homem (Ser) e natureza; 8) uma arte que une os sistemas de equivalências ao *logos* estético pela trama das indivisibilidades e pelas correspondências; 9) uma arte que coloca em evidência que a humanidade está em comunicação pela relação intersubjetiva mediada pela cultura; 10) uma arte que encarna o espírito moderno, renegando a dicotomia sujeito e objeto como princípio da produção artística.

Obras consultadas de Merleau-Ponty

“A dúvida de Cézanne”. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

“Le Douce de Cézanne”. In: *Sens et non-sens*. Paris: Nagel, 1948.

“O olho e o espírito”. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

“A linguagem indireta e as vozes do silêncio”. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

A natureza. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

A prosa do mundo. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Conversas: 1948. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Estrutura do comportamento. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

La Nature ou le monde du silence. Paris: Hermann, 2008.

L’Oeil et l’esprit. Paris: Gallimard, 1964.

La Prose du monde. Paris: Gallimard, 1969.

La Structure du comportement. Paris: Quadrige, 2009.

Le Primat de la perception. Paris: Verdier, 1996.

Merleau-Ponty à la Sorbonne. Paris: Cynara, 1988.

O primado da percepção. Campinas: Papirus, 1990.

O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard, 1945.

Signos. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Referências bibliográficas

ARGAN, G. C. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Arte e crítica de arte*. Trad. Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1993.

BARBARAS, R. *De l'être du phénomène*. Grenoble: Jérôme Millon, 2001.

_____. *Le Tournant de l'expérience*. Paris: Vrin, 1998.

BAUDELAIRE, C. *A invenção da modernidade*. Trad. Pedro Yamen. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

_____. *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. *Sobre a modernidade*. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BECKS-MALORNY, U. *Cézanne*. Trad. Fernando Tomaz. Colônia: Taschen, 2011.

BENOIT, H (org.). *Estudos sobre o diálogo Filebo de Platão*. Ijuí: Unijul, 2007.

CASANOVA, M. A. *Compreender Heidegger*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

CANDIDO, G. B. *A arte na filosofia de Merleau-Ponty*. Dissertação de mestrado em Filosofia. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.

CARBONE, M. *La Visibilité de l'invisible*. Hildesheim: OLMS, 2001.

CARROLL, N. *Filosofia da arte*. Trad. Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Modernismos*. Trad. Vera Pereira. São Paulo Cosac Naify, 2007.

CÉZANNE, P. *Correspondências: Paul Cézanne*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHALUMEAU, J. L. *As teorias da arte*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

CHAUI, M. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DEMPSEY, A. *Estilos, escolas e movimentos*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos e o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUPOND, P. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ESCOUBAS, E. Investigações fenomenológicas sobre a pintura. In: *Kriterion: Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, n. 112, dez. 2005.

FIGUEREDO, V. *Kant e a crítica da razão pura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

FRANCASTEL, P. *Etudes de sociologie de l'art*. Paris: Denoël, 1970.

_____. *Pintura e sociedade*. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRASCINA, F.; HARRISON, C.; PERRY, G. *Primitivismo, cubismo, abstração*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

GREIMAS, A. J. *Da Imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

HARRISON, C. *Modernismo*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *Ser e Tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012.

KRAUSS, R. *Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madri: Alianza, 2002.

KEMPINSKA, O. G. *Mallarmé e Cézanne: obras em crise*. Rio de Janeiro: Trarepa/Nau, 2011.

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

LEOPOLDO E SILVA, F. *Descartes: a metafísica da modernidade*. São Paulo: Moderna, 1993.

MALRAUX, A. *O museu imaginário*. Trad. Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2000.

MAMZI, R. F. Uma análise sobre a linguagem e a intersubjetividade em Merleau-Ponty: em direção a um mundo que desconhecemos. In: *Griot: Revista de Filosofia*, Armagosa, v. 5, n. 1, jun. 2012.

MATTHEWS, E. *Compreender Merleau-Ponty*. Trad. Marcos Penchel. Petrópolis: Vozes, 2010.

MERCURY, J. Y. *Approches de Merleau-Ponty*. Paris: L'Harmattan, 2001.

_____. *La Chair du visible: Paul Cézanne et Maurice Merleau Ponty*. Paris: L'Harmattan, 2005.

MOUTINHO, L. D. S. *Razão e experiência: ensaio sobre Merleau-Ponty*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

_____. *A ontologia do mundo vivido: a gênese do sentido em Merleau-Ponty*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

MÜLLER, M. J. *Merleau-Ponty acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

NOVAES, A (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhias das Letras, 1998.

OSTROWER, F. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

PANOFSKY, E. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RAMOS, S. S. *A prosa de Dora: uma leitura da articulação entre natureza e cultura na filosofia de Merleau-Ponty*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

READ, H. E. *A arte de agora, agora: uma introdução a teoria da pintura e escultura moderna*. Trad. Jacó Guinsburg e Janete Meiches. São Paulo: Perspectiva, 1981.

REALE, M. *Introdução à filosofia*. São Paulo: Saraiva, 2002.

RILKE, R. M. *Cartas sobre Cézanne*. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

SARTRE, J.-P. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, C. A. F. *A natureza primordial. Merleau-Ponty e o logos do mundo estético*. Cascavel: Edunioeste, 2010.

SYLVESTRE, P. *Sobre arte moderna*. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SOKOLOWSKI, R. *Introdução à fenomenologia*. Trad. Alfredo de Oliveira Moraes. São Paulo: Loyola, 2004.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Trad. João Azenha Junior. São Paulo: Martins Fontes, 2000.