

---

## O SENTIDO DE PROFUNDIDADE COMO IDEALIDADE DE HORIZONTE NA ONTOLOGIA DE MAURICE MERLEAU-PONTY

### THE SENSE OF DEPTH AS IDEALITY OF HORIZON IN THE ONTOLOGY OF MAURICE MERLEAU-PONTY

Amauri Bitencourt

#### **Resumo:**

A questão da representação da terceira dimensão foi tratada pelos artistas e pelos historiadores da arte em diferentes períodos e modos. A pintura por meio de uma linguagem que lhe é própria – tácita – tal como uma expressividade criadora, permite-nos observar a “realidade pictural” e que é coextensiva ao mundo da vida. A essa linguagem inauguradora Merleau-Ponty chama de idealidade de horizonte. Dentro deste contexto, nosso objetivo, aqui, é mostrar que a pintura, como um ato expressivo e criador, pode nos fazer perceber que a profundidade que experienciamos nela é semelhante à ontológica apontada por Merleau-Ponty. Não obstante permitir-nos um acesso indireto à gênese interminável do Ser, a pintura nos possibilita observar o “outro lado” da visibilidade. Assim, centraremos nossa atenção, sobretudo, no texto merleau-pontyano *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* no que tange à profundidade e sua relação com a idealidade de horizonte proposta por Merleau-Ponty.

**Palavras-chave:** profundidade, expressividade criadora, idealidade de horizonte, ontologia, pintura

#### **Abstract:**

*The question of representation of the third dimension has been addressed by artists and by art historians in different periods and modes. Painting, through a tacit language that is specific to it – as a creative expressivity - allows us to observe the “pictorial reality” that it is co-extensive to the world of life. Merleau-Ponty calls this inaugurated language the ideality of the horizon. Within this context, our objective here is to show that painting, as an expressive and creative act, can allow us to perceive that the depth that we experience in it is similar to the ontological indicated by Merleau-Ponty. Although it provides us indirect access to the interminable genesis of being, painting allows us to observe the “other side” of visibility. We focus our attention on Merleau-Ponty’s text *Indirect Language and the Voices of Silence* concerning depth and its relationship with the ideality of the horizon proposed by Merleau-Ponty.*

**Keywords:** *depth, creative expressivity, ideality of the horizon, ontology, painting*

## I

O pintor francês Paul Cézanne procurava expressar a profundidade diferentemente dos artistas clássicos, sem o uso das leis da perspectiva, mas através do emprego das cores. Trata-se, de fato, de uma busca contínua, pois a profundidade não deve ser buscada apenas uma vez na vida, mas durante toda a vida. Fazendo dela, pois, mais do que um simples jogo de ilusão em pintura, algo assim como uma “deflagração do Ser”, em que almejamos acessar para além do mundo visível: o próprio “coração” do invisível. Sobre esse assunto, escreve Merleau-Ponty<sup>1</sup> (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 203): “a profundidade é o meio que têm as coisas de permanecerem nítidas, ficarem coisas”, possibilitando com que elas mostrem suas diferentes faces, ora como presença, ora como ausência. É nesse sentido que a profundidade “é a dimensão por excelência do simultâneo”; ademais: “o olhar não vence a profundidade, contorna-a” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 203). O olhar contorna a profundidade porque nos apresenta um mundo ambíguo, de reversibilidades, de implicações mútuas. Mostra-nos também a gênese interminável do Ser, e que, de alguma forma, exige a nossa criação para que possamos experienciá-lo.

Se os clássicos inventaram uma maneira de lidar com a terceira dimensão, Cézanne procura expressá-la toda vez que se coloca diante da natureza e da tela. Mesmo após as soluções encontradas pelos renascentistas, e por Descartes, a questão da profundidade teve desdobramentos diferentes ao longo da história da arte: vemos isso ao investigarmos as experiências feitas por alguns artistas, tais como, Matisse, Moore, Giacometti e Picasso. Sendo trabalhada pelo escultor, pelo pintor, ou por outra vivência artística, a profundidade deve apresentar a co-relação entre o espaço e o conteúdo, que metamorfoseia o visível, exprimindo as interações do homem com o Ser. Também a promiscuidade das coisas se dá no mundo, e, por consequência, adentra o enigma que se

<sup>1</sup> Cabe citar, aqui, o parágrafo na íntegra: “a profundidade é o meio que têm as coisas de permanecerem nítidas, ficarem coisas, embora não sendo aquilo que olho atualmente. É a dimensão por excelência do simultâneo. Sem ela, não existiria um mundo, ou Ser, mas só uma zona móvel de nitidez que não poderia apresentar-se sem abandonar o resto, - e uma ‘síntese’ destes ‘pontos de vista’. Ao passo que, através da profundidade, as coisas coexistem cada vez mais intimamente, deslizam umas nas outras e se integram. É então ela quem faz com que as coisas tenham uma carne: isto é, que oponham obstáculos à minha inspeção, uma resistência que é precisamente a sua realidade, sua ‘abertura’, o seu *totum simul*. O olhar não vence a profundidade, contorna-a” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 203).

insere na reversibilidade do visível e invisível. Mistério que exige uma nova retomada: por isso que frequentemente nos deparamos com várias versões de uma mesma obra. Van Gogh, por exemplo, fez dezenas de autorretratos. De qualquer forma, pintando o mesmo motivo, ou outro, a obra inaugura um “campo onde se mostra sob uma outra luz” (MERLEAU-PONTY, 2004c, p. 34), como se cada passo que o artista desse abrisse um tênue caminho a ser percorrido. Por isso que, para muitos deles, o motivo não era a principal preocupação. Nesse sentido, o que importa, de fato, são inquietações<sup>2</sup> que levam o artista a se lançar numa nova experiência criativa. São essas próprias inquietações que o levam a pintar através de uma linguagem que lhe é própria. De fato, o artista “constrói” um estilo ao longo de sua carreira.

Se, além do estilo de cada pintor, há também na pintura uma linguagem, esta possui características que lhe são singulares. No texto *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, Merleau-Ponty dialoga com os escritos de André Malraux para pensar o tema da linguagem e da expressão. Se, para os clássicos, fazer pintura era representar a natureza, para os pintores do final do século XIX, e início do século XX, pintar passa a ser uma maneira de recriar o mundo. Assim, a pintura não existe antes da pintura. Nas reflexões de Malraux, a pintura moderna, ao privilegiar a subjetividade do pintor, estaria regredindo, pois ele estaria pintando a si próprio e as suas ideias. Discordando do escritor francês, Merleau-Ponty afirma que “não se pode [então] definir a pintura clássica pela representação da natureza ou pela referência a ‘nossos sentidos’, nem portanto a pintura moderna pela referência ao subjetivo” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 78). Nessa perspectiva, “não se deve abandonar o mundo visível às receitas clássicas, nem encerrar a pintura moderna no reduto do indivíduo: não temos que escolher entre o mundo e a arte, entre os ‘nossos sentidos’ e a pintura absoluta: estão todos entrelaçados” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 78). Os pintores clássicos não transportavam para a tela a “coexistência das coisas percebidas, a rivalidade delas diante de seu olhar”, mas encontraram “um meio de arbitrar o seu conflito que faz a profundidade” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 79).

<sup>2</sup> “O que conta não é o que o artista faz, mas o que ele é. Cézanne nunca teria me interessado se tivesse vivido e pensado como Jacques-Émile Blanche, mesmo se a maçã que ele pintara fosse dez vezes mais bela. O que nos interessa é a inquietação de Cézanne, o ensino de Cézanne, são os tormentos de Van Gogh, isto é, o drama do homem. O resto é falso” (PICASSO, 1999, p. 276).

Investiguemos, pois, a questão da profundidade retratada por alguns artistas, para, em seguida, aprofundarmos a noção da arte como uma linguagem expressiva conquistadora. Qual uma linguagem inauguradora, a pintura para além de um sentido da terceira dimensão, permite-nos um acesso indireto à ontologia proposta por Merleau-Ponty, a qual ele concebe como uma idealidade de horizonte, e que possibilita ao nosso olhar modos de experiências do Ser.

## II

A história da pintura nos mostra que os clássicos desenvolveram várias técnicas importantes para tentar representar melhor a realidade<sup>3</sup>. A perspectiva<sup>4</sup>, por exemplo, permite-nos observar uma maneira estática de ver o mundo, representando os objetos escalonados, como se estivessem um atrás do outro. O cuidadoso enquadrinhamento dos objetos na tela, que em proporções precisas e rigorosas, devidamente calculadas, produz, junto à cena pintada, um efeito de profundidade espacial. Essas técnicas estabelecidas pelos pintores de outrora, que objetivavam à perfeita representação do mundo, deveriam, no limite, atingir “a própria coisa, o próprio homem, que se imagina não poderem conter acaso ou indecisão” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 76). Procurava-se tal qual Chardin, por exemplo, figurar na pintura de um pêssago o seu aveludado.

Na esteira de Panofsky<sup>5</sup>, Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 542) adverte que “a perspectiva não é natural, é uma decisão. Vários sistemas são possíveis para resolver esse problema (a pintura grega empregava, a título de exemplo, a

<sup>3</sup> Vejamos Matthews (2010, p. 174-175): “Considera-se que a pintura clássica apresenta uma visão muito mais ‘realista’ das coisas. Ela as mostra em perspectiva, essa grande descoberta da pintura renascentista. Seus objetos têm linhas firmes e cores definidas, as cores que as coisas têm ‘naturalmente’ – a neve é branca, o capim é verde etc. -, a disposição espacial dos objetos como normalmente esperamos, e assim por diante”. Continua ele: “A primeira coisa que deve ser dita é que qualquer obra de arte é, enquanto tal, uma *criação* do artista, não uma mera reflexão de alguma realidade preexistente. [...] O que chamamos ‘realismo’ em pintura, portanto, não é uma similitude com o que pensamos ver na natureza, mas uma certa maneira de constituir o mundo da própria pintura” (MATTHEWS, 2010, p. 174-5).

<sup>4</sup> “Assim como o mapa, serve para orientar o intelecto: a perspectiva não nos dá nenhum vislumbre da realidade” (READ, 2000, p. 14).

<sup>5</sup> Apesar de pensar de maneira um tanto quanto diferente de Panofsky, Merleau-Ponty busca nele uma iconografia, ou seja, uma maneira de abordar a história da arte.

perspectiva angular)”. De toda sorte, uma vez que se adquire a imagem do mundo formada via esse sistema, tem-se a impressão de que é uma linguagem natural. Assim, ao empregar a perspectiva pela primeira vez, os pintores acreditaram ter descoberto a verdade da coexistência das coisas e não, ao contrário, ter inventado uma forma de ver o mundo. Há de se admitir, contudo, que ela é uma forma simbólica de expressar a realidade.

No caso da pintura grega, a atenção é voltada para o corpo, cuja espacialidade é tratada como a relação-distância entre dois corpos. “O espaço é um agregado”, afirma Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 543), “não há nesses quadros um único ponto de fuga, mas vários eixos de fuga divergentes”. Vivendo no mundo e mantendo um sentimento de coexistência com este, os artistas “buscam alguma coisa que viesse completar seu sistema de expressão do espaço; é o conjunto das tensões interiores e seu sentimento que os orienta” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 543).

Não tendo apenas que representar uma visão do mundo, já que está a serviço do sagrado, a pintura na época medieval, por sua vez, busca preencher os quadros com cores que se relacionam para produzir uma “metafísica da luz” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 543). Nessa época, temos exemplos de pinturas cuja pretensão era fazer com que o espectador tivesse uma experiência mais profunda da fé<sup>6</sup>. Mais do que tentar resolver o problema da realidade espacial, os medievais procuravam criar imagens que produzissem um efeito sagrado no vidente. Assim, a obra existia para “despertar” e aprofundar a devoção do povo.

Prosseguindo nas observações que Panofsky faz acerca da história da arte, mais precisamente no que tange a questão da problemática da profundidade, Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 543) aponta para outros dois movimentos artísticos: a pintura bizantina e a arte romântica. A primeira, sendo fiel à pintura grega, “descobre o valor expressivo da linha” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 543); a segunda, de um lado, conserva a antiguidade ao unir “espacialidade e corporeidade pela superfície e, de outro,

<sup>6</sup> Em *Representações da imagem de Cristo e das figuras bíblicas*, Guillaume Durand de Mende fala das diferentes formas de pintar o Salvador, cujo objetivo é provocar um determinado sentimento no espectador. Afirma ele: “pintá-lo na manjedoura significa sua natividade; pintá-lo no colo materno, sua condição infantil; pintá-lo ou esculpi-lo na cruz, sua paixão – às vezes, na própria cruz se pintam o Sol e a Lua formando um eclipse; pintá-lo subindo degraus significa a ascensão; pintá-lo num trono ou numa cadeira elevada sugere a majestade e o poder que ele possui” (MENDE, 2004, p. 32).

“supera-a ao afirmar a possibilidade de expressão gráfica pela linha” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 543).

O artista que amplia nossa noção de perspectiva<sup>7</sup> é Albert Dürer<sup>8</sup>. Com ele, o quadro não mais é tido apenas como um elemento do mundo, um objeto, mas “deve significar o mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 544). Tratando-o como um ser cultural, “veremos que ele já não se situa em sua superfície, seus objetos estão escalonados em diferentes profundidades. Isso implica toda uma concepção do mundo; o quadro é feito para converter o mundo em sua significação” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 544). É nesse momento que a terceira dimensão começa a ser tratada com mais propriedade. Um dos grandes feitos desse autor, especialista em trabalhos gráficos, foi o desenvolvimento da técnica de “quadriculado”, cujo objetivo era ampliar ou diminuir uma cena em proporções corretas, tornando o ato de representar algo mais fácil e simples.

Leonardo da Vinci, juntamente com outros renascentistas, sonharam em construir uma linguagem universal. Desta forma, “o pintor não tem necessidade de uma arte de expressão; ao se conformar às leis da perspectiva, ele pode construir o belo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 544). Não sendo uma técnica infalível, mas uma maneira datada de lidar com a espacialidade, as técnicas da perspectiva do Renascimento “encorajaram a pintura a produzir livremente experiências de profundidade e, e em geral, apresentações do Ser” (MERLEAU-PONTY, 2004c, p. 29).

O problema da profundidade também aparece em Rembrandt. Este, “não emprega nem planos ortogonais nem paralelos ao plano frontal; seus quadros dão então a impressão de girar em torno de si mesmos” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 544). A

<sup>7</sup> Embora Merleau-Ponty afirme que Dürer tenha ampliado a nossa noção de perspectiva, foi Brunelleschi quem desenvolveu o método de representação da profundidade: “Arquiteto e escultor florentino, Brunelleschi foi um dos arquitetos mais famosos de todos os tempos – um herói florentino, devido ao célebre domo (1420-36) que projetou para a catedral da cidade – e membro integrante do grupo de artistas (entre os quais Alberti, Donatello e Mosaccio) que criou o estilo renascentista. [...] Embora não tenha sido pintor, Brunelleschi foi um pioneiro na perspectiva: em seu tratado sobre a pintura, Alberti descreve um método, desenvolvido por Brunelleschi, de representação de objetos em profundidade sobre superfícies planas utilizando-se um único ponto de fuga” (CHILVERS, 2001, p. 84).

<sup>8</sup> Jacques Lacan (2008, p. 89) acentua que “[f]oi o próprio Dürer que inventou o aparelho de estabelecer a perspectiva”. Sobre esse artista e seus feitos, lemos em *Arte comentada*: “Considerando sua missão levar a sus pares nórdicos as descobertas do sul, Dürer publicou tratados de perspectiva e proporções ideais. Além disso, assumiu a posição de artista como cavalheiro e erudito, elevando o *status* da profissão, até então comparável à de mero artesão, a uma importância digna de um príncipe” (STRICKLAND, 2002, p. 42).

pintura, aos poucos, vai saindo dessa técnica que parece bastar-se a si mesma, compondo-a juntamente com outros elementos da criação. Em função disso, não se trata apenas de representar formas e linhas para criar a ilusão da terceira dimensão, mas de dar cidadania à cor e ao movimento, outros elementos picturais também importantes na busca por uma representação desse tipo de arte. De qualquer forma, a perspectiva não oferece condições adequadas de expressar o mundo percebido, como bem assinala Merleau-Ponty. Contudo, esta questão é trabalhada de maneira diferente pelos modernos.

### III

A reciprocidade da visão é deixada de lado de acordo com as leis da perspectiva da Renascença, pois esta “centraliza tudo no olho de quem vê” (BERGER, 1999, p. 18). Na pintura moderna, ao contrário, assinala Merleau-Ponty, “os objetos [...] ‘sangram’”, e mais do que isso, “espalham sob nossos olhos sua substância, interrogam diretamente nosso olhar, põem à prova o pacto de coexistência que fizemos com o mundo por todo o nosso corpo” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 188). Assim, não é mais possível acreditar que o pintor imita o visível a partir de leis pré-estabelecidas.

“A perspectiva”, assegura Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 80), “é muito mais do que um segredo técnico para imitar uma realidade que se ofereceria tal e qual a todos os homens”; ela “é a invenção de um mundo dominado”, construído, seguro de si, e “possuído de parte a parte numa síntese instantânea da qual o olhar espontâneo nos dá, quando muito, o esboço ao tentar em vão manter juntas todas essas coisas que, individualmente, querem-no por inteiro” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 80).

Ao contrário de uma representação do mundo, em que as obras são pensadas para que o espectador as contemple, sem a necessidade de uma interação para com elas, a expressão artística deve, ao contrário, abarcar a experiência do mundo vivido. Ora, essa maneira de lidar com a coexistência dos objetos, que “disputam meu olhar”, que considera o aparelho da percepção – ou os dados dos sentidos – como sendo comum a todos os homens, como se eles não tivessem sofrido modificação alguma ao longo dos séculos, como se todos enxergassem o mundo da mesma maneira, é uma forma

inventada de tratar da representação da realidade. “É uma interpretação facultativa da visão espontânea” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 78). É nesse ponto que o filósofo nos chama a atenção para a percepção livre e espontânea, para uma perspectiva do mundo natural, para uma perspectiva, portanto, vivida. Afinal, “na percepção livre, os objetos escalonados em profundidade não possuem nenhuma ‘grandeza aparente’ definida” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 78). Tudo aparece aos olhos de forma bruta. Não temos como definir, ao certo, a medida exata dos objetos que estão a nossa frente, tampouco a relação de distância que mantem entre si.

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

Contrapondo o pensamento cartesiano de que o olhar é racional e objetivo, Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 540) observa que “em percepção livre, não há medida comum entre o objeto próximo e o objeto distante porque eles se situam em duas dimensões diferentes”. De fato, os objetos estão “vibrando” no mundo natural e, ao contrário do que supunha a perspectiva planimétrica, não estão situados um atrás do outro.

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

Dessa forma, tal proposta de criação, em que o pintor tenta se expressar de acordo com a perspectiva do mundo vivido, na qual ele é ativo-passivo, faz-nos pensar numa expressão inovadora. Afinal, a obra não é mais como aquela tal qual praticada pelos renascentistas, imitação ou representação da natureza, mas criação no sentido em que nos mostra mais além do visível, também o seu avesso – o invisível – e, nesse sentido, instalando-se em ambos os lados.

Assim, “já não se procura atingir o objeto em todos os seus detalhes por meio de uma correspondência entre todos os elementos da coisa e todos os elementos do desenho”, tal como os clássicos, “mas desenhar certo número de traços, movimentos nos quais não se reconhecerá o aspecto visível da coisa, mas seu movimento interno” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 516). Neste caso, observamos quadros acabados que se parecem com esboços<sup>9</sup>. O pintor “transporta para a tela não uma imitação da coisa, mas uma espécie de gráfico da relação que vivenciamos com a coisa, um registro do eco que o objeto desperta em nós” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 516). O que resulta em dizer que a pintura é uma maneira de ser, de lidar com o mundo, de reagir às coisas sempre de

<sup>9</sup> “E quanto àqueles dentre os modernos que apresentam esboços como quadros, e de que cada tela, assinatura de um momento da vida, exige ser vista, em ‘exposição’, na série das sucessivas telas, essa tolerância com o inacabado pode significar duas coisas: ou que renunciaram de fato à *obra* e agora só procuram o imediato, o sentido, o individual, ‘a expressão bruta’, como diz Malraux, ou então que o acabamento, a apresentação objetiva e convincente para os *sentidos*, deixou de ser o meio e o sinal da obra verdadeiramente feita, porque doravante a expressão vai do homem para o homem através do mundo comum que *vivem*, sem passar pelo canto anônimo dos *sentidos* ou da Natureza” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 81).

forma diferente<sup>10</sup>. Por isso, os quadros, a partir dos impressionistas, passam a ser datados.

À pintura resta “marcar no papel um traço de nosso contato com esse objeto e esse espetáculo, na medida em que fazem vibrar nosso olhar, virtualmente nosso tato, nossos ouvidos, nosso sentimento do acaso ou do destino ou da liberdade” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 186). Correlativamente, a arte da escrita não deve basear-se mais em fornecer informações, ou em querer abarcar o mundo em sua dimensão espacial, “tornada prosa sob o olhar de um deus”, mas, ao contrário, trata-se em “dar um testemunho”, e, deve-nos dar “a ressonância secreta pela qual nossa finitude se abre ao ser do mundo e se faz poesia” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 186). Sobre este parentesco entre os meios expressivos plásticos e os literários, Merleau-Ponty o estabelecerá em vários momentos, pois ambos, sendo formas de expressão criadora, permite-nos um acesso indireto ao Ser.

Se compararmos os meios de expressão infantil com os do adulto havemos de ilustrar a diferença dos meios expressivos acerca da representação da realidade. “O desenho da criança”, afirma Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 518-519), “é contato com o mundo visível e com os outros”, e essa dupla relação “precede de muito a atitude de espetáculo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 519). Ademais, a criança mantém uma atitude de contemplação indiferente entre ela e o espetáculo. O adulto se guia pela razão e persegue a reprodução sistemática, projetada e achatada do mundo, que crê que desenhar seja a elaboração de “um sistema de signos tal que a cada elemento do significado corresponda um elemento do significante, isto é, em representar” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 184). Ao analisar um desenho infantil, acreditará que ele tende para a perspectiva, como se a criança mantivesse uma distância com o mundo real. Ora, o vivido vem antes, o desenho, depois. Ao menos, isso é escancarado no desenho do adulto: ele colocará o pensamento antes da expressão. Na contramão, “a criança não tem ideia do que é visão”, retrata Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 518), mas sabe o que são as coisas, pois ela vive no

<sup>10</sup> Para uma melhor compreensão disso, basta observar a maneira como os impressionistas pintavam: ao ar livre, tentando imprimir na tela a sensação visual que observava na natureza. Um dos exemplos é as várias versões da *Catedral de Rouen* pintadas por Monet.

mundo permeada por estas. Seu desenho será, portanto, destituído de uma análise racional.

Sendo o desenho infantil ou o de um adulto, a expressão não deve ser apenas uma construção em projeção, mas, é mister que o traçado sobre o papel deva expressar a nossa comunicação com o mundo. De toda sorte, “o desenho infantil recoloca o desenho ‘objetivo’ na série das operações expressivas que buscam, sem nenhuma garantia, recuperar o ser no mundo, e nos faz vê-lo como caso particular dessa operação” (MERLEAU-PONTY, 2002, p.). Assim, o pintor, de maneira semelhante ao desenhista<sup>11</sup>, tem como tarefa encontrar um caminho no qual o esforço de expressão “despertará em nós o profundo arranjo que nos instalou em nosso corpo e através dele no mundo, terá a marca de nossa finitude”, e mais do que isso, “nos conduzirá à substância secreta do objeto do qual só tínhamos, há pouco, o invólucro” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 186).

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

#### IV

Em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, Merleau-Ponty enuncia que devemos “compreender que há uma linguagem tácita e que a pintura fala a seu modo” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 76). A pintura nos comunica através da linguagem tácita das cores, das linhas e do movimento, cuja significação atribuímos à medida em que nos envolvemos com a obra. Nosso contato inicial é quase de forma cega, como se estivéssemos tateando no escuro. Isto se nos desprendermos da ilusão que a racionalidade cartesiana nos outorgou desde o início da modernidade, ao considerar a linguagem como uma tradução do pensamento, e operarmos na retomada da obra, tal qual o espírito em que o pintor mergulha em seu trabalho. No tocante à linguagem pictural, “basta que nos deixemos envolver por sua vida, por seu movimento de

<sup>11</sup> Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 197) afirma que “do mesmo modo, pode-se perguntar por que aquele que sabe manejar com as cores também sabe usar o ‘crayon’ ou às vezes esculpir – Que há de comum”.

diferenciação e de articulação, por sua gesticulação eloquente” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 71), que havemos de considerar a linguagem não apenas como um meio, mas “algo como um ser” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 71). Não um ser inteiramente positivo que se mostra ao nosso olhar – objetivado -, mas um ser de porosidade, de generalidade e promiscuidade, e que permite, ao pintor, recomeçar diariamente o seu fazer criativo, como se tudo o que tenha dito anteriormente, não passasse de pequenos gestos no imenso tecido da linguagem expressiva. Afinal, “a pintura inteira apresenta-se portanto como um esforço abortado para dizer algo que permanece sempre por dizer” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 114). Assim,

A novidade das artes de expressão é que elas fazem a cultura tácita sair do seu círculo mortal. O artista já não se contenta em continuar o passado pela veneração ou pela revolta. Recomeça de alto a baixo a sua tentativa. Se o pintor pega o pincel, é porque num sentido a pintura ainda está por fazer (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 113).

Cada pintor fala a seu modo, e as pequenas “deformações coerentes” que ele imprime no quadro, geralmente, não são dados que ele possui a priori. Mesmo munido das diversas técnicas que adquiriu, passando da categoria do conhecimento para a da expressão, “não se muda de mundo: os mesmos dados a que se estava submetido tornam-se sistema significante” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 96). É desta forma que o pintor prossegue em sua tarefa infindável.

As observações merleau-pontyanas acerca do pintor também se estendem ao escritor, com apenas uma diferença fundamental: “o escritor, ao contrário”, afirma o filósofo, “instala-se em signos já elaborados, num mundo já falante, e requer de nós apenas um poder de reordenar as nossas significações de acordo com a indicação dos signos que nos propõe” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 74). Obviamente que a criação não está apenas no escritor, mas também no leitor, cuja retomada da obra é necessária para que possa dar-lhe sentido.

Primeiramente, alguém se propõe a ler um livro. Começa a leitura de maneira branda, emprestando suas palavras, suas ideias, e algo começa a acontecer: uma chama começa a se alastrar a partir da faísca produzida pela relação entre o leitor e a obra. De alguma forma, a leitura começa a envolver o corpo do leitor, aumentando e ampliando o inter-relacionamento de ambos, até que o contrário acontece. “O momento da expressão”, descreve Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 34), “é aquele em que a relação se inverte, em que o livro toma posse do leitor”. Ao “dominar” a leitura, o

livro transforma o leitor em um ser passivo. Se o provoca, se mostra suas falhas e faltas, então é um texto de desejo, fazendo com que ele queira seguir adiante.

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

Se a obra for verdadeira, tem o dom de ser um “movimento que descentraliza, distende”, solicitando nossa participação no mundo. Ela se torna uma “linguagem conquistadora, que nos introduza em perspectivas alheias, em vez de confirmar as nossas” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 112). Essa linguagem conquistadora e espontânea faz com que o pintor se instale num abismo: o espaço, necessário para dar o passo seguinte, precisa ser criado ou descoberto, não se apresenta de maneira clara a sua frente. Ele mais vive na escuridão do que na clareza. Por isso, suas tentativas quase sempre são angustiantes, porém, são também inovadoras.

Comparando a linguagem da pintura e da escrita, Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 115) afirma que “o texto de Heráclito lança para nós lampejos como nenhuma estátua aos pedaços poderia lançar, porque nele a significação está colocada de modo diferente do delas, e porque nada iguala a ductibilidade da palavra”. Resumindo-as, ele diz que “a linguagem diz e a vozes da pintura são vozes do silêncio” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 115).

Partindo das investigações feitas até aqui, podemos dizer, que a pintura é uma linguagem conquistadora, cujo esforço baseia-se em exprimir a “existência em ato” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 113) do pintor, e que se faz no momento da expressão. O fato é que, para Merleau-Ponty, a pintura não apenas nos apresenta este tipo de linguagem: também há “a linguagem de depois, a que é adquirida e que desaparece

diante do sentido do qual se tornou portadora” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 32). Assim, podemos inferir que há duas linguagens: respectivamente, a falante e a falada<sup>12</sup>.

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

Em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 146-147) afirma que “teremos, pois, que reconhecer uma idealidade não estranha à carne, que lhe dá seus eixos, profundidade, dimensões”. Fazendo parte do nosso mundo, a idealidade produzirá “eixos”, “profundidade” e “dimensões” quando for expressiva, cujo desenrolar ocorre à medida em que nos abre para o universal. Assim, é linguagem falante quando nos permite adentrar o invisível da própria obra e, correlativamente, de nossa vida. Nesse sentido, afirma Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 117):

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

A idealidade de horizonte que se faz no tempo é a linguagem conquistadora. Mais do que me mostrar o que eu já sei, a obra me surpreende, e por consequência disto, faz com que eu crie a partir dela. Por isso, podemos afirmar que é através da linguagem falante que podemos “pensar” aquilo que ainda não foi pensado. A leitura nos conduz, desta forma, a um mundo novo e inaugural. O *impensado*<sup>13</sup> de um texto é aquilo que o autor “deixou” para o leitor pensar.

## V

A profundidade abarca o presente, o passado e o futuro. Na verdade, não há presente, passado ou futuro, há “circularidade”. “Circularidade: tudo o que é dito em

<sup>12</sup> Cf. *Fenomenologia da Percepção*, Cap. VI, Primeira parte.

<sup>13</sup> “Como excesso aos próprios instrumentos teóricos de um autor, o *impensado* não é obviamente analisado por quem o cria; no entanto, sugere uma direção a ser explorada pelos leitores” (FERRAZ, 2009, p. 200).

cada ‘nível’ antecipa e será retomado [...]” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 172). De forma semelhante, toda pintura vai até um fundo de passado e se projeta para um horizonte de futuro e, também, está no presente: ultrapassa, assim, a ideia de tempo como algo linear e progressivo<sup>14</sup>. Com isso, “é preciso que o tempo se constitua, — seja sempre visto do ponto de vista de alguém que está nele” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 177).

O pintor explora o visível, entra no ainda não conhecido do mundo, toca o “estranho”, para mostrar aos homens que o gesto expressivo da pintura é feito num instante que se constitui no fazer artístico, em que tanto ele quanto o espectador já estão imersos no tempo. O ato expressivo vai sendo feito numa passagem do tempo que tem “a força de trazer para o presente todo o resto” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 108). Se o pintor consegue se inserir na expressão é porque retoma um passado de cultura, não o imitando, mas a partir das técnicas desenvolvidas por ele próprio – e pelos antecessores –, funda a história da pintura novamente, abrindo “um outro campo em que tudo o que pôde exprimir antes precisa ser dito de outro modo” (MERLEAU-PONTY, 2004c, p. 45). Por outro lado,

O próprio presente não é coincidência absoluta em transcendência, até o *Urelebnis* [vivência originária] comporta não-coincidência total, mas coincidência parcial, porque tem horizontes e não existiria sem eles – também o presente é inapreensível de perto, nas pinças da atenção, e um englobante (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 185-186).

Sendo aberto e poroso, o momento presente – o instante<sup>15</sup>, a passagem de algo já feito para algo a se fazer – aparece como um horizonte de possibilidade ao artista, para que este possa manifestar a liberdade. Se há um mundo a ser expresso, pois nunca está acabado, tampouco o cercaremos plenamente com nossas intenções racionais, então o

<sup>14</sup> “Não é o passado que empurra o presente nem o presente que empurra o futuro para o ser; o porvir não é preparado atrás do observador, ele se premedita em frente dele, como a tempestade no horizonte. Se o observador, situado em um barco, segue a corrente, pode-se dizer que com a corrente ele desce em direção ao seu porvir, mas o porvir são as paisagens novas que o esperam no estuário, e o curso do tempo não é mais o próprio riacho: ele é o desenrolar das paisagens para o observador em movimento. Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce de *minha* relação com as coisas. Nas próprias coisas, o porvir e o passado estão em uma espécie de preexistência e de sobrevivência eternas; a água que passará amanhã *está* neste momento em sua nascente, a água que acaba de passar *está* agora um pouco mais embaixo, no vale” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 551-552).

<sup>15</sup> Cecília Meireles (2001, p. 99): “Eu canto porque o instante existe”.

pintor retoma e se entrelaça com o mundo, numa relação em que o tempo e o espaço não possam mais ser tomados como a tradição filosófica e artística o fez. Assim,

O espaço, o tempo das coisas são farrapos dele próprio, de sua espacialização, de sua temporalização, não mais uma multiplicidade de indivíduos distribuídos sincrônica e diacronicamente, mas um relevo no simultâneo e do sucessivo, polpa carnal e temporal onde os indivíduos se formam por diferenciação (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 113).

É por diferenciação que a pintura vai abrindo espaço e se constituindo no tempo. Quando a olhamos com olhos reflexivos ela se torna uma idealidade pura. A institucionalização da arte através dos museus e das bibliotecas faz da linguagem, antes espontânea e criadora, um amontoado de obras cristalizadas e petrificadas. O artista ao pôr-se a trabalhar, com seu estilo e peculiaridades que lhes são próprias, forma imagens que serão recebidas pela humanidade como se fossem feitas por “super-artistas”, sendo colocadas em locais cujo objetivo maior será a ostentação e veneração. Desse modo, ela não será mais uma “matriz de ideias”.

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

### **Referências bibliográficas**

- BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CAMINHA, Iraquitán. *O distante-próximo e o próximo-distante: corpo e percepção na Filosofia de Merleau-Ponty*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010.
- CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. Tradução de Marcelo B. Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERRAZ, Marcus Sacriani A. *Fenomenologia e Ontologia em Merleau-Ponty*. Campinas/SP: Papyrus, 2009.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro XI: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- MATTHEWS, Eric. *Compreender Merleau-Ponty*. Tradução de Marcus Penchel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

- MEIRELES, Cecília. Motivo. In: MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MENDE, Guillaume Durand de. Representações da imagem de Cristo e das figuras bíblicas. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *Da imitação à expressão*. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004 (A pintura, v.5).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: \_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a.
- \_\_\_\_\_. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: \_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b.
- \_\_\_\_\_. *A prosa do mundo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Psicologia e pedagogia da criança: Curso da Sorbonne (1949 – 1952)*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004c.
- \_\_\_\_\_. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MÜLLER-GRANZOTTO, Marcos José; MÜLLER-GRANZOTTO, Rosane Lorena. *Clínicas gestálticas*. São Paulo: Summus, 2012.
- PICASSO, Pablo. Conversação. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- READ, Herbert. *Uma história da pintura moderna*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- STRICKLAND, Carol. *Arte comentada*. Tradução de Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.