
FILOSOFIA DA VISIBILIDADE: A PINTURA EM MAURICE MERLEAU-PONTY

Amauri Bitencourt

Resumo:

O presente trabalho procura mostrar que o filósofo francês Merleau-Ponty, ao mergulhar no mundo da pintura, especialmente na de Paul Cézanne, percebeu que o pintor exercia na tela aquilo que ele almejava fazer na filosofia. A maior contribuição desse pintor, para a arte e o pensamento moderno, foi o fato de não se falar mais em totalidades e “verdades absolutas”, pois o mundo está se fazendo continuamente. Ele queria, com isso, pintar a natureza em estado de nascimento. Aproximando filosofia e arte e, mais do que isso, fazer uma filosofia como uma obra de arte, era a idéia de Merleau-Ponty que, nesse sentido, usa a metáfora da pintura, para falar da profundidade do mundo da vida. Profundidade que torna possível falar de uma metafísica contemporânea: que nos permite acessos a “ramos do Ser”. Essa Ontologia da “carne”, do mundo primordial é tratada pelo filósofo como algo semelhante à expressão pictural. Este estudo propõe pensar questões entre o fazer o filosófico e o artístico, bem como mostrar o pensamento merleau-pontyano do período em que – especificamente no texto *O olho e o Espírito* – ele passa a reconhecer a pintura como uma verdadeira linguagem e, por conseqüência, como uma verdadeira filosofia.

Palavras-chave:

Metafísica Contemporânea. Ontologia. Ser Selvagem.

PHILOSOPHY VISIBILITY: The painting in Maurice Merleau-Ponty

Abstract:

*This present research show us that the French Philosopher Merleau-Ponty, being totally inside the painting world, specially from Paul Cézanne, noticed the painter had done in the canvas what he wanted to do in the philosophy. His biggest contributions in modern art and thoughts, were not to speak about “absolute truth”, cause the world is building itself continuously. He wanted, at first, paint the nature in the state of creation. Approaching philosophy and art, and more than that, make the philosophy as an art work, in that way he speaks about art metaphorically, talking exactly and deeply about our world life. This depth makes possible the contemporary metaphysics: which allow us the accesses in “Branches of human being”. The “meat” ontology, the main cause of, it is treated by the philosopher as a similar pictorial. This research proposes us to think about questions through the philosophy and the artistic work, as well, showing the merleau-pontyano thoughts specifically in the period of this text named *The eye and the spirit* – which he starts recognizing the paintings as a true language and, therefore a true philosophy.*

Key words:

Contemporary Metaphysics. Ontology. Wild human.

I

Merleau-Ponty (2003, p. 188), por algumas vezes, aproximou arte e filosofia; mais do que colocá-las lado a lado, almejava fazer com que a sua filosofia fosse “como uma obra de arte, um objeto que pode suscitar mais pensamento do que os que nela estão *contidos*”. A filosofia assim compreendida seria “uma expressão da experiência muda de si”, uma criação. Essas observações preliminares levam ao ponto central: “arte e filosofia *em conjunto*, são justamente não fabricações arbitrárias no universo do *espiritual* (da ‘cultura’), mas contato com o Ser na medida em que são criações”; e exprime um enunciado bastante importante: “o ser é aquilo *que exige de nós criação* para que dele tenhamos experiência” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 187). Cumpre-nos entrar, agora, no cerne da questão.

Seria conveniente pedirmos à pintura que revele seus segredos já que em si mesma esta pergunta remonta a uma procura idealista? Se ela nos revelasse todos os segredos estaríamos face a face com a pintura absoluta e não haveria mais necessidade de “seguir em frente”¹, como fazia Van Gogh ao pintar os *Corvos*, tampouco teria sentido o fazer-criador do pintor. Teríamos, dessa forma – para grande prejuízo filosófico - desvendado o enigma do mundo da linguagem. Esse mistério que cerca o mundo pictural parece querer expressar algo muito mais alto – mais alguém ou além daquilo que se manifesta visivelmente no mundo empírico: mostrar o mundo original; fazer-nos ver a natureza primordial. Trata-se de indicar uma maneira de percebermos os “ramos do Ser”. Talvez muito mais que isso: a própria ramagem.

Comentando a metáfora ontológica proposta pela pintura: cada ser que se manifesta² é uma parte do Ser. Não uma parte como algo que pode ser dissociado e que tem existência própria, mas como um ramo que está ligado com os outros ramos e com a própria ramagem. Ademais “cada um deles pode trazer consigo toda a ramagem” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 45). Um ramo não pode existir se não houver uma ligação com o Todo. Merleau-Ponty, para poder abordar os ramos do Ser e o próprio

¹ “Simplesmente, o ‘ir mais longe’ de Van Gogh no momento em que está pintando os *Corvos* já não indica alguma realidade para a qual seria preciso caminhar, mas o que falta fazer para restituir o encontro do olhar com as coisas que o solicitam, daquele que tem de ser com aquilo que é” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 88).

² Aqui, quando nos referimos ao ser que se manifesta, estamos, na verdade, nos reportando aos vários perfis do Ser. Estes ora estão visíveis, ora invisíveis.

Ser, usa metaforicamente a linguagem da pintura. É nesse sentido que diz que cor, profundidade, contorno, linha não podem existir separadamente, só existem no contexto do quadro. Não se pode mais separar esses elementos e analisá-los isoladamente. De onde se segue que “não há em pintura ‘problemas’ separados” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 45). Os pintores, a partir do final do século XIX, mostraram-lhe isso. Assim, de forma semelhante, o Ser que não pode ser visto, descrito ou dito globalmente, se mostra em perfis que, de alguma forma, trazem à percepção do pintor, e conseqüentemente do espectador, o vislumbre de todo o resto. A pintura é a melhor maneira que Merleau-Ponty encontrou para falar do Ser. É dentro desta perspectiva que escreve Chauí (2002, p. 166):

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

Através da arte podemos aceder a este mundo enigmático, perfurado de situações e ideias que não conseguimos decifrar, e que a nossa percepção detecta na natureza.

II

Semelhante a um ramo do Ser, a cor é um dos elementos essenciais da pintura. O que seria da cor então a não ser quando empregada no conjunto da obra? Já que ela só existe em relação com alguma outra coisa, não podemos apontar o dedo e dizer, por exemplo: ali há um vermelho; mas, por outro lado, podemos afirmar: posso ver que aquela caixa é vermelha. No entanto, diante de várias caixas vermelhas, não posso estabelecer um critério de verdade e dizer: este vermelho é o “mais vermelho” de todos. Se assim fosse, ele seria o protótipo universal para a cor vermelha. Então bastaria eu olhar para uma caixa vermelha qualquer e com ela estabelecer relações para julgar se a cor que está a minha frente é mais “verdadeira” ou mais “falsa”. Esclarece-nos Merleau-Ponty (2003, p. 130):

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

A cor – elemento muito estudado e utilizado pelos fauvistas³ – não pode ser tomada como um elemento “em-si”, pois faz parte do conjunto “quadro”. Ela só existe “para-si”, como, por exemplo, uma engrenagem de um sistema mecânico de um relógio, em que só tem utilidade e sentido se articulados com outras fazendo com que o conjunto marque as horas. Assim, não tendo sentido isoladamente, a cor só existe na inter-relação com outros elementos, possibilitando, com isso, a existência de uma obra.

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

A cor “cria espontaneamente nela mesma identidades, diferenças, uma textura, uma materialidade, um algo...” (MERLEAU-PONTY, 2004, 36). Em todo caso, é na visão do pintor moderno que a cor – juntamente com a linha, com a profundidade e com o movimento – primeiramente adquire *status* de “dimensão” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 36). Isto porque não se trata mais de privilegiar a cor ou de colocá-la num nível inferior a outros elementos picturais: a função dela não é mais representar os objetos na tela que se assemelhem à visão empírica, mas nos apresentar o mundo primordial.

³ Vale salientar que os pintores fauvistas (ou os pertencentes ao movimento “fovismo” – período entre 1904 e 1908 e que aconteceu na França) tinham como princípios picturais o uso de cores fortes, intensas e explosivas.

Segundo Roberto Delaunay (1999, p. 320), grande expoente do orfismo⁴, “a visão é o verdadeiro ritmo criador”. Visão essa que está metamorfoseando-se continuamente. Não é um olhar como na concepção dualista de Descartes, onde um olha e outro é visto (como se o vidente fosse apenas o agente da ação de olhar), mas um olhar que não pára e que visa detectar o nascimento continuado das coisas. Isto porque o mundo está em fluxo constante e o olhar de alguém que esteja no aqui-agora, consciente e atento, verá o mundo em formação. É um olhar que não tem cisão; ele é perceptivo e alerta, não sabe distinguir quem vê e quem é visto. Frente a essa afirmação podemos dizer que tanto artista quanto o expectador (moderno) são criadores, pois tanto um quanto outro podem perceber que as coisas “se eclipsam uma à outra” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 35). A percepção não é uma visão acomodada, mas aquela que consegue notar, por exemplo, na criação de uma escultura, que “o primeiro buraco feito numa pedra é uma revelação” (MOORE, 1999, p. 606).

Cabe-nos salientar que para Merleau-Ponty, a pintura deixa de ser um quadro para ser um processo, um olhar. Não é uma visão sobre a obra pronta. Segundo ele, a pintura nunca está acabada, pois “existe deiscência e não produção positiva” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 238). O que a pintura mostra não é uma falta que preencherá o vazio, mas vê o buraco que o mundo visível apresenta, que ainda não apareceu, tampouco foi mostrado. É através do olhar que conseguimos ver a profundidade das coisas. Ele é “o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do Ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 42).

Olhando esse enigma olhar e que o pintor, de alguma forma, lida no seu dia-a-dia, certifica o filósofo:

[...] há aquilo que atinge o olho de frente, as propriedades frontais do visível – mas também aquilo que o atinge por baixo, a profunda latência postural na qual o corpo se ergue para ver – e há aquilo que atinge a visão por cima, todos os fenômenos do vôo, da natação, do movimento, em que ela participa, não mais do peso das origens, mas dos desempenhos livres. O pintor, através dela, toca as duas extremidades. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 44)

O pintor moderno não procura mais realizar a circunscrição pelo desenho, mas vazar pela profundidade; também não procura mais algo determinado como a cor, o

⁴ O termo orfismo foi cunhado “aludindo a Orfeu, o bardo e poeta dos mitos gregos, e refletindo o desejo dos artistas de trazerem novo lirismo as suas obras. Esse tipo de arte tem sido atribuído a Delaunay, que se concentrava no poder das cores sobre as formas” (BECKETT, 2002, p.352).

espaço e a profundidade. Profundidade, cor, linha e movimento são radiações do visível, são nervuras – são invisíveis que sustentam a visibilidade⁵. Eles me mostram aquilo que estou prestes a encontrar, apanhar, capturar. No entanto, vão mais além do que simples elementos picturais. Dentro deste contexto, para que um quadro tenha sentido é preciso que eu olhe mais do que cores, linhas e formas, é preciso que eu olhe conjuntamente o silêncio, o vazio que habita o quadro e me atinge os sentidos. Esses elementos não determinam o todo da obra, mas, entretanto, sem eles o quadro não se sustenta.

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

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

III

De que maneira Cézanne consegue fazer isso? Segundo Merleau-Ponty (2004, p. 132), é “preciso soldar umas nas outras todas as vistas parciais que o olhar tomava, reunir o que se dispersa pela versatilidade dos olhos, ‘juntar as mãos errantes da natureza’”. Tarefa deveras difícil e que fazia com que Cézanne se sentisse impotente ante a multiplicidade de cores e formas que via na natureza. A profundidade que

⁵ A ideia central aqui é mostrar que, para Merleau-Ponty, os elementos da pintura – profundidade, cor, linha e movimento – não são a procura imediata do pintor, tampouco ele se atém demasiadamente nessas características, mas procura olhar e expressar a cena como um todo que se complementa. Assim, cada elemento depende do outro e em conjunto “sustentam” a obra (a visibilidade).

Cézanne perseguia é a mesma que encontramos quando olhamos a natureza com olhos sempre renovados. Quando Cézanne busca a profundidade ele volta-se à realidade da experiência humana⁶, ao tentar diariamente apreendê-la e expressá-la pela arte.

No fundo, “qualquer coisa visual, por mais individuada que seja, funciona também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do Ser” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 43). Uma coisa visual abre possibilidades para olhar partes do Ser. Cumpre-nos entender, outrossim, que:

[...] eu, que vejo, também possuo minha profundidade, apoiado neste mesmo visível que vejo e, bem sei, se fecha atrás de mim. Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a do meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 132)

No tocante à profundidade, assevera Merleau-Ponty (2004, p. 35): “quando Cézanne busca a profundidade, é essa deflagração do Ser que ele busca, e ela está em todos os modos do espaço, assim como na forma”. Isto porque a profundidade é “antes a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma ‘localidade’ global onde tudo é ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 35).

De acordo com Merleau-Ponty (2004, p. 35), quando estou em um avião e vejo o clarão que se forma entre as árvores próximas e as distantes ou quando observo a escamoteação das coisas uma pelas outras que uma pintura em perspectiva me apresenta, diz ele: “essas duas vistas são muito explícitas e não [me] suscitam questão alguma”. O enigma que observamos está na ligação entres suas partes. Ao ver duas coisas disputarem meu olhar, vejo algo entre elas que não sei direito o que é, e que, por serem rivais ante meu olhar, estão posicionadas cada uma em seu lugar. No entanto, eu sentiria dificuldades de dizer onde exatamente elas se encontram. Para representar essa rivalidade na tela o pintor tem de estipular a que distância dele se encontram suas diferentes partes.

⁶ Ao procurar a profundidade pictural, Cézanne busca a expressão do “real”. Nesse sentido, a expressão acontece primeiramente quando ele olha a natureza e no ato de pintar, no fato de pegar um pincel e tentar reproduzir a mesma realidade que ele vê, aí já acontece uma expressão segunda. A expressão primeira todo homem possui e percebe, pois vive no mundo. A expressão segunda, por sua vez, só acontece com os artistas que a exprimem em obras. Em síntese, toda expressão é uma experiência humana e em Cézanne, a profundidade era o elemento que mais fazia ir em direção ao fundo do Ser.

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

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

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

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

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

Quiasma eu-o mundo

Eu-outrem

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

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

Isso não é antropologismo: estudando as 2 folhas deve-se encontrar a estrutura do ser –” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 237).

A reversibilidade é o que amarra dois visíveis, que também chamamos de expressão. Isto porque, ao olhar para determinada coisa ou pessoa, percebo que também sou olhado. Neste sentido, neste entrecruzar de olhares, há algo que não sei de fato o que é e que, de toda sorte, funciona como um solo que sustenta a visibilidade. “Em todas suas formas e em todas as partes, a expressão é sempre uma operação criadora e o expresso é sempre inseparável de um processo de criação” (MÜLLER, 2001, p. 221).

De toda sorte, a “animação interna” do visível é que chamamos de reversibilidade. A pintura mostra essa reversibilidade através de seus elementos.

IV

Não apenas a cor e a profundidade são os elementos procurados pelos pintores. Eles também se ocupam da linha e do movimento. Merleau-Ponty discorre afirmando que houve uma concepção prosaica da linha como se pudéssemos apontar e dizer que ou o objeto está aqui ou ali, como se o contorno dele fosse algo determinado e assim ele estaria como que estático no mundo. O papel do artista seria então apenas o de passar o pincel ou o lápis nos pontilhados que aparentemente circunscreviam os mesmos. Ora, esse “atributo positivo” – essa forma de conceber a linha – “é contestada por toda a pintura moderna, provavelmente por toda a pintura” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 38). Merleau-Ponty (2004, p. 38), aqui, apresenta uma citação de Leonardo da Vinci deveras importante: “descobrir em cada objeto [...] a maneira particular pela qual se dirige através de toda a sua extensão [...] uma certa linha flexuosa que é como seu eixo gerador”. Mesmo Leonardo sendo um pintor de cinco séculos atrás já tinha na linha do contorno não apenas um traço único, mas falava de “uma certa linha flexuosa”, isto porque “não há figuras visíveis em si”. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 38). Certamente que não é uma tarefa fácil. “Para oferecer o eixo gerador de um homem, o pintor, diz Klee, ‘necessitaria um entrelaçamento tão enredado que não poderia mais se tratar de uma representação verdadeiramente elementar” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 39).

Os pintores sabem que “nem o contorno da maçã nem o limite do campo e da pradaria estão aqui ou ali, estando sempre aquém ou além do ponto onde se olha [...]”. Seguindo a tradição, “eles supostamente deveriam circunscrever a maçã e a pradaria, mas a maçã e a pradaria ‘se formam’ espontaneamente e invadem o visível como vindos de um mundo pré-espacial” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 39). Mesmo sendo esclarecida a maneira como os objetos se mostram ao pintor como vindos de um lugar “pré-espacial” nem por isso, ao pintá-los, exclui-se todo o contorno da figura. Como já vimos anteriormente, Cézanne marcava o contorno dos objetos com vários traços.

Assim, o pintor não mais imita o visível, mas “torna visível”⁷ (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 39). Em suma, “figurativa ou não a linha em todo caso não é mais imitação das coisas nem coisa” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 40).

De forma semelhante à linha, na pintura há um “movimento sem deslocamento, por vibração ou irradiação” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 40). Diferentemente da fotografia – que petrifica o movimento – “o quadro faz ver um movimento por sua discordância interna” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 41). Não é que eu veja num quadro o mesmo movimento que observo, por exemplo, nas telas do cinema, “mas a tela imóvel” pode me sugerir “uma mudança de lugar assim como o rastro da estrela cadente em minha retina sugere uma transição, um mover que ela não contém” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 40). Assim o quadro me forneceria o mesmo movimento que o meu olhar detecta na natureza. Este é um olhar não-congelado: é contínuo, em fluxo como as águas de um rio que não param. Os objetos se apresentam em aspectos embaralhados, em série – se mostram num tempo antes e num depois, “em suma, as aparências da mudança de lugar que o espectador leria no seu rastro” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 40). Para falar do movimento que a pintura faz ver, Merleau-Ponty olha os cavalos do *Derby de Epsom* do pintor Géricault. Ao olhar a tela o filósofo se pergunta: por que “os cavalos de Géricault correm sobre a tela [...] numa postura que cavalo algum a galope jamais assumiu?” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 41). Eis sua resposta: “é que os cavalos do *Derby de Epsom* me dão a ver a ação do corpo sobre o chão, e, segundo uma lógica do corpo e do mundo que conheço bem, essas ações sobre o espaço são também ações sobre a duração” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 41). A pintura, desta forma, torna o movimento dos cavalos visível, porque, prossegue o filósofo, “os cavalos têm dentro deles o ‘deixar aqui, ir ali’, porque têm um pé em cada instante”; ademais, “A pintura não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 42).

Ora, eu só vejo essa “irradiação do visível”, essa “animação interna” – postas pelo pintor no quadro como profundidade, espaço e cor - pois ele a vê primeiro. O pintor percebe tanto o visível quanto o invisível que se apresentam no mundo da vida. Na verdade, na visão do pintor, há o encontro “de todos os aspectos do Ser”

⁷ Aqui Merleau-Ponty se apropria da expressão de Klee “a arte não reproduz o visível, mas torna visível” (KLEE, 2004, p. 126) para falar da linha.

(MERLEAU-PONTY, 2004, p. 44). É na visão o lugar onde aparece pela primeira vez os aspectos do Ser, os quais se apresentam embaralhados, e por conseguinte, na tela, o pintor faz ver, mais uma vez, o mesmo enigma que o olho atento vê no mundo da vida. Assim há duas expressões: a primeira que é a do próprio olhar do pintor para a natureza e a segunda que é a que ele imprime no quadro.

A pintura não está a nenhum outro serviço a não ser o mistério da visibilidade. Não é o pintor o responsável único por esse feito, mas é o “Ser mudo que vem ele próprio manifestar seu sentido” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 44). Nessa expressão acontece um entrelaçamento do pintor e do mundo, sendo impossível distinguir onde termina o pintor e começa o mundo e onde termina ambos e começa a expressão. Estão todos imbricados: cada parte é parcialmente coberta pelo anterior e cobre o subsequente. É um movimento que não pára para reflexão.

V

Será que os cientistas estão atentos para este movimento que os artistas, por sua vez, conseguem ver no mundo? Merleau-Ponty diz que não. De acordo com ele, o que o artista ganha frente ao cientista é que ao invés de lidar com pensamentos já elaborados, para ele (artista) toda nova obra é como se concebesse sua pesquisa a partir daquele instante. Ou seja: o artista “refunda” a arte a cada dia, ao passo que o cientista trabalha no sentido de cristalizar conceitos e teses. Ao pegar um pincel na mão, o pintor sabe que “nenhuma pintura completa a pintura” e “nenhuma obra se completa absolutamente” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 46). No momento em que descobre algo novo em sua pesquisa ele percebe que esta descoberta “abriu um outro campo em que tudo o que pôde exprimir antes precisa ser dito de outro modo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 45). Parafraseando Merleau-Ponty (1996, p. 11): a pintura é uma experiência renovada de seu próprio começo.

Tão importante quanto esse esclarecimento é dizer que “cada criação modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria antecipadamente todas as outras” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 46). Eis em que sentido Cézanne duvida de seu trabalho, de sua pesquisa e conseqüentemente do resultado obtido. De toda sorte, sua obra só encontrará sentido se provocar no espectador certa “ressonância”. De certo

modo, após Cézanne, o espectador tem um papel fundamental na retomada da obra. Enquanto tal, ao retomar a obra, ele co-cria com o artista-feitor. É na visão, tanto do pintor quanto do espectador que se dá o início da expressão.

A pintura, para Merleau-Ponty, serviu como metáfora para pensar a sua ontologia. De acordo com ele, os elementos picturais – profundidade, cor, linha e movimento – fazem ver detalhes do quadro de forma semelhante como acontece no mundo “real”. Olhamos cotidianamente as coisas e o mundo através de uma perspectiva vivida, sem distinguir mundo o que é figura e o que é fundo para nosso olhar, mas algo ainda meio embaralhado em formação. Este não é um olhar engessado como acreditamos, geralmente ter, de uma cena parecida com a proposta pelos artistas do Renascimento. Cézanne, desta forma, traz esta nova maneira de olhar para o mundo: como algo inacabado, em contínua germinação. Assim, a pintura nos possibilita ver em sua grandiosa expressão a mesma realidade que vemos no mundo visível. Na pintura percebemos partes do todo da obra e na vida conseguimos ver a traços do visível que fogem em profundidade (ramos do Ser).

Em suma, vale a pena citar esta interessante passagem: “a pintura, diz Merleau-Ponty (2004, p. 20), desperta, leva à última potência um delírio que é a visão mesma, pois ver é ‘ter à distância’, e a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do Ser, que devem de algum modo se fazer visíveis para entrar nela”. E finalmente, “para dar a fórmula ontológica da pintura, quase nem é preciso forçar as palavras do pintor, já que Klee escrevia aos trinta e sete anos estas palavras que foram gravadas em seu túmulo: ‘sou inapreensível na imanência [...]’” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 44).

REFERÊNCIAS

- BECKET, Wendy. *História da pintura*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Ática, 2002.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Experiência do pensamento*. São Paulo: M. Fontes, 2002.
- CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: M. Fontes, 1999.
- DELAUNAY, Roberto. Carta a August Macke. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 1999.

- KLEE, Paul. Credo criativo. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *Da imitação à expressão*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora 34, 2004 (A pintura, v.5).
- MATISSE, Henri. A facilidade de pintar. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: M. Fontes, 1996.
- _____. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MOORE, Henry. O escultor fala. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 1999.
- MÜLLER, Marcos José. *Merleau-Ponty acerca da expressão*, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- TASSINARI, Alberto. Quatro esboços de pintura. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.