

o c o u o o o o o o o o o o c o s c
ae e e e e e e e e e e e e e e e e
e e

João Alex Costa Carneiro

✿ r ✿

Trata-se, nesse trabalho, de analisar a relação entre pintura e ontologia nas reflexões do último período de Maurice Merleau-Ponty, notadamente nas obras "Le Visible et l'Invisible" e "L'Oeil et l'Esprit".

Palavras-chave: Ontologia – Pintura – Cézanne – Merleau-Ponty – Expressão

Um primeiro passo a ser dado a fim de compreendermos o sentido da reflexão sobre as artes, notadamente sobre a pintura nos textos de última fase de Maurice Merleau-Ponty, é não considerá-los como textos meramente estéticos ou de filosofia da arte. Tal como nas obras de primeira fase – incluindo aqui o artigo “A Dúvida de Cézanne”¹, da fase derradeira, e, principalmente, em seu último texto ainda em vida publicado “O Olho e o Espírito”² –, não temos um corpo de questões próprias a uma doutrina estética³.

Posto isso, e nos debruçando mais detidamente sobre “O Olho e o Espírito”, gostaria de indagar sobre o que de fato está em questão nesse pequeno texto e, com isso, compreender o sentido da reflexão sobre a pintura num quadro geral de uma nova ontologia, já esboçada pelo filósofo em “O Visível e o Invisível”⁴.



Numa apreciação preliminar, Merleau-Ponty opõe a atitude do “fazer artístico”⁵ à manipulação, própria da ciência. Para esta, não há objeto senão “objeto em geral”, constituído a partir de modelos a ela inerentes. Seu procedimento é operatório, manipulando o objeto a partir de um dado “modelo”. Como, para a ciência, o objeto é sempre “em geral”, seus modelos igualmente o são, o que possibilita o emprego de um mesmo modelo para várias ciências, já que a diferença entre os objetos só pode ser entendida em termos de gradientes. A ciência contemporânea marca o ápice dessa operacionalidade.

Contudo, essa aparente ausência de opacidade, decorrente da relação operatória da ciência contemporânea para com o mundo, marca justamente seu abissal distanciamento: “Dizer que o mundo é por definição nominal o objeto x

1 “La Douce de Cézanne”, publicado em 194-, principal texto de sua reflexão sobre a pintura até o aparecimento da “Fenomenologia da Percepção”.

2 “L’Oeil et l’Esprit”, publicado em 1960, originalmente para a revista “Art de France”, editado na forma de livro em 1964 pela Gallimard. Doravante o citaremos pela sigla OE.

3 Ou seja, uma reflexão sobre um padrão do gosto, o sentido do belo e do sublime. O pensamento de Merleau-Ponty oferece “... mais que uma filosofia da arte, uma idéia da filosofia modelada pela reflexão sobre a arte” (Carbone, “Ai Confini dell’Esprimibile”, p. 10).

4 “Le Visible et l’Invisible”, obra póstuma e incompleta, publicada pela primeira vez pela Gallimard em 1964, segundo edição de Claude Lefort. Nas próximas ocorrências, será citada pela sigla VI.

5 Merleau-Ponty enfatiza mais o processo de criação artística do que propriamente seu resultado, a obra já feita.

de nossas operações é levar ao absoluto a situação de conhecimento do cientista, como se tudo que foi ou é só tivesse sido para os outros no laboratório. O pensamento operatório torna-se um tipo de artificialismo absoluto...” (OE II-12).

A ciência contemporânea constitui-se como a maior herdeira do “pensamento de sobrevôo” (“pensée de survol”), pensamento que se coloca capaz de constituir o mundo ou mesmo negá-lo por completo, tradição herdada diretamente de Kant e Descartes. Seu pressuposto reside na crença de um sujeito capaz de transcender absolutamente o mundo (sujeito transcendental) e, com isso, vê-lo de fora, de sobrevôo: “Ao mesmo tempo que a reflexão nos libera dos falsos problemas postos por experiências bastardas e impensáveis, por outro lado ela os justifica pela simples transposição do sujeito encarnado em sujeito transcendental e a realidade do mundo em idealidade” (VI 51). A impossibilidade de um sujeito transcendental reside no simples fato de a presença preliminar do próprio mundo, aquém de qualquer reflexão a priori.

“... a reflexão recupera tudo exceto sua própria atribuição. O olho do espírito tem, ele também, seu ponto cego (...) Enquanto esforço para fundar o mundo existente sobre um pensamento do mundo, a reflexão se inspira a cada instante na presença preliminar do mundo, do qual ela é tributária, à qual ela pega por empréstimo toda sua energia.” (VI, 54-55)

É exatamente na busca do sentido do “solo do mundo sensível e aberto” que Merleau-Ponty opõe as artes à ciência, já que só as primeiras são capazes dessa revelação — “Ora, a arte e notadamente a pintura bebem nessa casca de sentido bruto que o ativismo nada deseja saber” (OE 13). Para um pintor, não haveria a possibilidade de “suspender o mundo”, para depois pintá-lo. O pintor confronta-se com as coisas, não podendo partir de uma apreciação preliminar sobre as mesmas (OE 14).

A pintura pressupõe o pintor e este, um corpo capaz do sentir, do ouvir e, fundamentalmente, do ver as coisas em seu entorno. A questão do corpo próprio, problema de capital importância nas obras de primeira fase de Merleau-Ponty, é aqui retomada. É verdade que já na “Fenomenologia da Percepção” (1945)⁶, tal noção aparece num sentido mais fundamental: ou seja, a noção de corpo não apenas enquanto um todo organicamente articulado, uma “forma”, em contraposição à concepção clássica de corpo como “parte extra partes”. Embora parta de noções próprias à “Gestalttheorie”, como “forma” e “esquema corporal”, o cor-

6 Doravante citada pela sigla da edição francesa, PhP.

po próprio ultrapassa tais conceitos, já que "...O corpo próprio nos ensina um modo de unidade que não é subsunção a uma lei", e, antes de qualquer coisa, "Le corps est notre moyen générale d'avoir un monde" (PhP, 182).



A visão somente é possível a partir do corpo. Presa a este, ela é sempre situada. Desse modo, o ato de ver será por um ponto de vista, nunca como sobrevôo. É nesse sentido mais elementar que podemos compreender a crítica de Merleau-Ponty à teoria da visão presente na ensaio "Dióptrica", de René Descartes. O pressuposto da "Dióptrica" consiste numa apresentação mecânica da luz, que agiria como força excitante do conjunto dos nervos óticos dos olhos. Não é de estranhar a alegoria do cego e seu bastão na abertura do ensaio⁷. Tal como um bastão preso à mão do cego toca um objeto e transmite suas características à mão e, pelos nervos, ao seu cérebro, os feixes de luz refletidos pelo objeto em questão se chocariam com os nervos óticos de uma pessoa sã, transmitindo as mesmas características primárias do objeto. Há, no entanto, ainda, outro pressuposto: um espaço absolutamente positivo. Para um mundo constituído por corpos de pura extensão, apenas um espaço assim pensado poderia intervir, ou seja, ser ocupado por objetos mensuráveis por seus três eixos.

Descartes apenas consolida um paradigma que acabou por dominar o pensamento moderno, mas que é tão antigo quanto a própria reflexão filosófica. A "purificação" da visão, sua ascensão para um ponto "mais alto", longe das perturbações mundanas, estava no centro do projeto platônico e a tradição neoplatônica medieval sempre seguiu esse fio condutor. É ainda no renascimento que encontramos o registro mais claro desse transplante da visão para o terreno do pensamento, tal como escreveu Charles Bovelles⁸. Já na modernidade, a in-

7 Descartes, "Discours – La Dioptrique", in "Oeuvres de Descartes", v. VI, p. 84.

8 "O sábio explora o mundo com seu olhar mundial, mas com seu olho humano pescura tanto quanto tem sob a pele e carrega consigo as chaves do mundo (...) o conhecimento pelos sentidos é semelhante ao olho mundial, o intelecto, porém, é semelhante ao olho humano (...) Enquanto preso aos sentidos, é semicego e semividente, vê as coisas do mundo, mas não as que estão no interior do homem. Imaginai, porém, o olho carnal liberado de sua inserção natural na cabeça, arrancado do corpo, livre como se flutuasse no ar. Esse olho 'hololâmpada' é o símbolo do intelecto perfeito, capaz de contemplar as coisas externas e as internas, pois escapou da servidão dos sentidos e compreende todas coisas livremente e por si mesmo, referindo-se apenas a si e fundando-se em si." (Bovelles, Charles, "Le Sage", ed. Cassirer. In "Individu et Cosmos dans la Philosophie de la Renaissance", Paris, Minuit, 1983, p. 330, apud "Janela da Alma, Espelho do Mundo", Marilena Chauí, "O Olhar", org. Adauto Novais, São Paulo, Companhia das Letras, 1988)

distinção entre “lux” e “lumen” operada por Kepler e, com isso, a identificação de natureza entre a luz daquele que ilumina, Deus, e a luz das coisas iluminadas, perceptíveis pelos homens, abrirá caminho para esse desprendimento da visão, já que conhecer essa luz implica em conhecer a luz em geral e, com ela, o universo. Temos aqui as condições de possibilidade de criação das metafísicas de tipo cartesiana e leibniziana⁹.

Voltemos, no entanto, para aquele olho ainda encarnado que Merleau-Ponty tanto visava. O que ele poderia ver? Um aspecto central para compreendermos essa visão “inaugural” é a revisão do conceito de profundidade e de espaço. O espaço não pode ser visto mais de fora, do exterior: “... é um espaço considerado a partir de mim como ponto zero ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo seu envelope exterior, mas sim do interior, eu estou nele envolvido. Disso, o mundo esta em meu entorno, não diante de mim” (OE 59). Nesse sentido, já não seria mais possível aquela profundidade absoluta do plano cartesiano. Nem a profundidade do plano, da vista de um avião, tampouco aquela escamoteação ilusionista de planos, própria a um desenho em perspectiva (OE 64). Todas essas concepções esquematizam a noção de profundidade. Para Merleau-Ponty, se fosse o caso de pensarmos a profundidade em termos de dimensão, esta não seria a terceira, mas a primeira dimensão, no sentido de ser a única dimensão possível para manifestação do sensível ao olhar encarnado.

“A profundidade assim compreendida é antes a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma localidade global onde tudo está ao mesmo tempo – cuja altura, largura e distância são abstratas –, de um volume que se exprime com uma palavra ao dizer que uma coisa está lá. Quando Cézanne busca a profundidade, é essa deflagração do Ser que ele busca, e ela está em todos os modos do espaço, bem como nas formas.” (OE 65)

O que poderia ser dito dessa passagem? Uma visão que nada mais expressa do que o mais óbvio: a constatação mesma de que ver é ver algo – “uma coisa está lá”, uma “deflagração do Ser”. Ora, essa parece ser justamente a única constatação possível após tamanho apartamento entre visão e pensamento. Merleau-Ponty tinha consciência disso. Em verdade, sua tese central não é a de um absoluto apartamento entre visão e pensamento, mas a “irreducibilidade” da visão bem como sua anterioridade em relação a qualquer teoria da visão.

9 *Idem*, p. 52.

“Não há visão sem um ‘pensamento’. Mas não é ‘suficiente’ pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado, ela nasce quando da ocasião disso que chega ao corpo, ela é excitada a pensar de acordo com ele (...) O pensamento da visão funciona segundo um programa e uma lei que ela não detém, ela não possui suas próprias premissas, ela não é pensamento ‘totipresente’, todo atual, há em seu centro um mistério de passividade. A situação é então a seguinte: isso que se diz e pensa sobre a visão a torna um pensamento.” (OE 52)

A utilização de qualificadores como “enigma”, “mistério” relacionados à visão deve-se exatamente a essa irreducibilidade. Há enigma exatamente onde não há plena visibilidade e é próprio da visão algo encobrir.

No entanto, como poderia o filósofo estabelecer tais reflexões sobre a visão sem as mesmas não constituírem mais um “pensamento de sobrevôo”? Nova teoria da visão? Restaria-lhe somente o desafio de desenvolver um discurso que não mais visasse suplantar essa “irreducibilidade”, como o fizera Descartes, mas explicitar a própria possibilidade de manifestação do ser visto ao corpo que o vê. Teríamos, assim, não uma teoria da visão, mas uma “teoria da visibilidade”. É verdade que igualmente restará a Merleau-Ponty, por não poder recorrer a uma metafísica no sentido clássico do termo, a elaboração do que poderíamos chamar de uma “ontologia do sensível”.

✿✿ R ✿✿ R ✿✿ A ✿✿ í ✿✿ A ✿✿ ✿✿ p ✿✿

“O enigma reside nisso, que meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Aquele que olha todas as coisas, ele pode também se ver e reconhecer nisso que ele olha o outro aspecto de sua capacidade vidente. Ele se vê vendo, se toca tocando-se, ele é visível e sensível para si mesmo” (OE 18). As coisas sentidas não são apenas sentidas exteriormente. A visão age à distância, mas de algum modo envolve o que é visto, “Visível e móvel, meu corpo está dentre as coisas, ele é uma delas, ele é preso no tecido do mundo e sua coesão é aquela de uma coisa” (OE 19). Ser uma coisa dentre outras coisas implica ser-lhes visível. Para Merleau-Ponty, mais que envolvimento, há um desdobramento, desenrolar entre os visíveis, um prolongamento mesmo da “carne” daquele que sente/vê: “Aquele que os toma [os sensíveis] sente-se emergir deles por um tipo de enrolamento (‘enroulement’) ou desdobramento (‘dedoublement’) essencialmente homogêneo a eles, que ele é o sensível mesmo vindo a si, e que, no retorno, o sensível está diante de seus olhos como sua duplicação (‘on double’), ou uma extensão de sua carne” (VI 150-51). A ontologia do sensível aponta aqui para uma identificação constitutiva entre os sensíveis, o que é compreendido por ora

como uma certa “carne” das coisas, do mundo, mas que remeterá para a noção de elemento¹⁰. É verdade que “O Visível e o Invisível”, por ser inacabado, deixou apenas um esboço dessa ontologia nascente. De todo modo, é importante considerar que há uma indicação do sentir/ver como uma comunicação que leva em conta a própria constituição dos sensíveis. Caberia ressaltar que, embora imiscuidos, vidente e visível não se confundem:

“Mas isso não quer dizer que haja diante de nós a ele uma fusão, coincidência: pelo contrário, isso acontece porque um tipo de deiscência abre em dois meu corpo, e que entre ele avistado e ele que olha, ele tocado e ele que toca, há encobrimento (‘recouvrement’) ou transbordamento (‘empiètement’), de modo que é necessário dizer que as coisas passam em nós bem como nós nas coisas” (VI 162).



Às luzes dessas considerações, podemos voltar à questão da pintura. Ora, tal como já no início de “Olho e o Espírito”, é na pintura e não na ciência que Merleau-Ponty havia depositado a esperança de associação de sua ontologia do sensível, já que a pintura, em oposição à compreensão cartesiana, constituiria “... une opération centrale qui contribue à définir notre accès à l’être” (OE 42). No entanto, qual seria o estatuto mesmo da pintura?

A fonte e a possibilidade da pintura reside na visão, mas, como vimos, a visão é sempre parcial, sempre situada. O ser é apresentado em profundidade e é essa profundidade que nos dá consciência de sua inescrutabilidade enquanto apresentação. A visão em sua irredutibilidade constitui ela mesma um enigma, e a pintura, tal como a filosofia, constitui um exercício de interrogação desse enigma, uma busca pela “deflagração do ser”. Aqui podemos encontrar o grande diferencial do projeto ontológico merleau-pontyano dos de características positivas, como o cartesiano, que pressupõe o olhar de sobreposição, a totalização da realidade por um conceito exterior de natureza. A capacidade ontológica para Merleau-Ponty é a de “...prendre une être comme représentatif de l’Être” (VI 318)¹¹. Nessa premissa podemos entender a crítica

10 Nota sobre o termo “elemento”, cf. VI, pág. 191.

11 Não caberia discutir aqui, mas, nesse conceito de Ser, Merleau-Ponty parece dialogar diretamente com a obra de Heidegger (cf. Carbone, “Ai confini...”, p. 139). De igual modo, as temáticas de corpo próprio (“Leib”), mundo e horizonte merecem tributo a Husserl (cf. idem, p. 143).

à redução da pintura a uma determinada técnica utilizada em algum momento de sua história. A pintura, então, teria que ter essa capacidade, que não é nem pura passividade, nem pura atividade, mas uma “transitividade”¹², ou seja, o próprio fundamento da expressão.

“O olho vê o mundo, e isso que falta ao mundo para ser quadro, e isso que falta ao quadro para ser ele mesmo, e sobre a paleta, a cor que o quadro pede, e ele vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e ele vê no quadro dos outros, as respostas às outras faltas.” (OE 25-26)

Ou, dito de outra forma: “o mundo do pintor é um mundo visível, nada mais que visível, um mundo quase que delirante, pois é completo ainda que sendo apenas parcial” (OE 26).

Seguindo a formulação dessa ontologia do sensível, aquilo que falta e aparece na forma de pintura não pode ser exterior ao próprio circuito do visível, mas uma manifestação de algo latente. A metáfora do “tornar visível o invisível”, que Merleau-Ponty assume de P. Klee, constitui seu maior exemplo. O visível porta um invisível, não como o seu contrário, mas fundamentalmente como o seu ainda não visível. “... le propre du visible est d’avoir une doublure d’invisible au sens strict, qu’il rend présent comme une certaine absence” (OE 85). Ou seja, um “invisible” que é inerente ao “visible”, portanto um ‘invisible’ (VI 305).

Se, por um lado, a ontologia merleau-pontyana debruça-se essencialmente no fundamento da sensibilidade e da expressividade em geral, por outro, o mecanismo mesmo da expressão aparece de forma muito sucinta. Reproduzimos aqui a nota de trabalho de “O Visível e o Invisível” que mais se detém nesse tema:

“O Ser bruto ou selvagem (= mundo percebido) e sua relação com o ‘lógos prophirikhos’ como Gebilde, à ‘lógica’ que nós produzimos — janeiro 1959.

O mundo perceptivo ‘amórfico’ do qual falei a propósito da pintura, recurso perpétuo por refazer a pintura — que não contém nenhum modo de expressão e, contudo, a todos convoca e exige e re-suscita (‘re-suscite’) com cada pintor um novo esforço de expressão —, esse mundo perceptivo é no fundo o Ser (‘l’Être’) no sentido de Heideg-

¹² Seu fundamento só poderia residir no conceito de “carne”: um elemento comum do sensível em geral.

refletira sobre isso, tal como a estética moderna já o fizera¹⁴. E a própria reflexão filosófica de Merleau-Ponty parece evoluir ao se debruçar sobre a estética da modernidade¹⁵.

Em “O Olho e o Espírito”, a obra de Cézanne continua emblemática, a começar pela epígrafe do artigo, mas é verdade que um leque muito maior de pintores e artistas passam também a ser citados, com especial atenção a Klee. A técnica, na fase final de Cézanne — composição por modulação de cores, preenchimento que valorizava a materialidade dos objetos —, sem dúvida converteu-se em alegoria do que seria a visão de um “mundo primordial”, às luzes das “Gestalten” perceptivas¹⁶. Isso sempre oposto à concepção das linhas enquanto limitação geométrica de formas figurativas de natureza ilusionista — ou seja, linha como um atributo positivo de um objeto representado — própria à pintura clássico-renascentista. Já nessa última perspectiva ontológica e sua radical abertura às múltiplas manifestações do Ser, composições que valorizam as linhas, como as de Matisse e Klee, são exploradas, pois nelas “La ligne n’est plus, comme en géométrie classique, l’apparition d’un être sur le vide du fond; elle est, comme dans les géométries modernes, restriction, ségrégation, modulation d’une spacialité préalable” (OE 77). Isso porque o esforço da pintura moderna é o próprio esforço de multiplicação de sistemas de equivalências que rompem sua aderência à casca das coisas, quer esses sistemas tenham natureza figurativa ou não, quer criem novos materiais ou reinventem antigos (OE 71-72). A única coisa que há de especial na história da pintura moderna é seu movimento de reencontro com seu próprio fundamento. Não faria sentido falar de um progresso na história da pintura, nem mesmo de uma obra pronta: a reinvenção é a condição mesma da arte e isso desde o primeiro gesto expressivo humano: “... en un sens la première des peintures allait jusqu’au fond de l’avenir” (OE 92).

14 Cf. PhP, p. 22: “Se a fenomenologia fora um movimento antes de ser uma doutrina ou um sistema, isso não constitui acaso ou impostura. Ela é laboriosa como a obra de Balzac, ou aquela de Proust, aquela de Valéry, ou aquela de Cézanne — pelo mesmo gênero de atenção e de espantamento (“étonnement”), pela mesma exigência de consciência, pela mesma vontade de tomar o sentido do mundo ou da história em seu estado nascente. Ela confunde-se, sob essa relação, com o esforço do pensamento moderno”.

15 O que começa como análise fenomenológica transforma-se em ontologia. A radicalização do pensamento de Maurice Merleau-Ponty parece tributário da intensificação de suas reflexões sobre a arte. Essa é a conclusão de Thilliet (“L’Esthétique de Merleau-Ponty”), pela leitura de Mauro Carbone: “Thilliet destaca como a guinada ontológica assumida pela produção derradeira merleau-pontyana é nutrida por um aprofundamento da reflexão sobre a arte, que em sua opinião chega a ocupar o ‘centro secreto da meditação de Merleau-Ponty’” (Carbone, “Ai Confini dell’Esprimibile”, p. 140, nota de rodapé).

16 Cf. Merleau-Ponty, “La Douceur de Cézanne”, p. 19, 21 e 23, por exemplo.



CARBONE, Mauro. **Ai confini dell'esprimibile – Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust.** Milano: Guerini studio, 2000.

CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAIS, Adauto (Org). **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DESCARTES, René. Discours – La Dioptrique. In: ____ **Oeuvres de Descartes.** v. VI. Paris: Vrin, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. La doute de Cézanne. In: **Sens et non-sens.** Paris: Nagel, 1966.

____. **L'oeil et l'esprit.** Paris: Gallimard, 2005.

____. **Phénoménologie de la perception.** Paris: Gallimard, 2005.

____. **Le visible et l'invisible.** Paris: Gallimard, 2004.



João Alex CostaCarneiro é graduando em Filosofia pela USP.

Email: alexccarneiro@gmail.com