

ENTREOLHAR: O ENIGMA DA VISIBILIDADE EM MERLEAU-PONTY

THE RECIPROCAL LOOK: THE ENIGMA OF VISIBILITY IN MERLEAU-PONTY

Tiago Nunes Soares¹

Resumo: O presente artigo pretende abordar o enigma da visibilidade a partir da leitura do texto *O Olho e o Espírito*, de Merleau-Ponty. Queremos mostrar que o olhar, para o filósofo, está muito além de uma relação mecânica de captação de imagens, sendo lugar de entrecruzamentos entre o sujeito e o mundo, entre a consciência e a natureza, entre o dentro e o fora. A pintura, como celebração da visibilidade, aparece aqui dotada de um alcance ontológico, capaz de subverter a linearidade das relações entre subjetividade e objetividade no entreolhar fecundo do corpo e do mundo que nela se revela.

Palavras-chave: Visibilidade. Enigma. Imagem. Merleau-Ponty.

Abstract : This article intends to approach the enigma of visibility from the reading of the text *Eye and Mind*, by Merleau-Ponty. We want to show that, for the philosopher, to look is far beyond a mechanical relationship of image capture, but it is a place of intertwining between the subject and the world, between consciousness and nature, between inside and outside. Painting, as a celebration of visibility, appears here endowed with an ontological scope, capable of subverting the linearity of the relations between subjectivity and objectivity in the reciprocal look between body and world revealed in it.

Keywords: Visibility. Enigma. Image. Merleau-Ponty.

O universo da pintura é lugar de celebração da imagem e da visibilidade e, em Merleau-Ponty, torna-se espaço para refletir sobre como se dá nossa relação com o mundo e sobre a fecundidade do olhar. A pintura é um dos temas fundamentais no projeto do filósofo, e a partir dela se desdobra a questão do enigma da visibilidade, que aqui pretendemos explorar.

Primeiramente, vale destacar que o problema da imagem, em Merleau-Ponty, deve ser pensado a partir da noção de “entrecruzamento”. Para o filósofo, por muito tempo a palavra “imagem” permaneceu mal-afamada. O desenho e a pintura não passavam de um decalque, uma cópia do mundo, e a imagem mental também não fugia de tal classificação. Mas tendo em vista a nova concepção de corpo e de suas relações com o mundo, o desenho, a pintura e a imagem mental não se resumem mais a um mero decalque. Para Merleau-Ponty, esses elementos são o “dentro do fora” e o “fora do dentro”. Mas o que exatamente significa isso? Tomemos como exemplo uma tela pintada por um artista. Essa pintura pode ser tomada como o “fora daquilo que está

¹ Doutorando em Filosofia – USP. tnschw@usp.br

dentro”, ou seja, como diagrama de sua vida no corpo do pintor, pois ela expõe a polpa de uma visibilidade interna ao olhar do espectador, ela traz para fora aquilo que estava dentro; e ao mesmo tempo ela é o “dentro daquilo que está fora”, pois ela oferece ao olhar a possibilidade de ter contato com a relação constitutiva das coisas, com “os traços da visão de dentro, à visão o que a forra interiormente, a textura imaginária do real”.² Soa um tanto confusa essa definição de pintura, mas o que podemos concluir dela é que a imagem, para Merleau-Ponty, não nasce simplesmente como um fenômeno físico e nem exclusivamente como um ato mental. O visto é aquilo que o olho capta, o que vem de fora, mas também aquilo que ecoa no corpo, aquilo que as próprias coisas suscitam nele para além dos dados ditos objetivos. É impossível separar, na imagem, aquilo que é fora e aquilo que é dentro, aquilo que é dado objetivo e o que é transformado pela interioridade do artista. Há sempre essa confusão no contato do sujeito com o mundo, há sempre essa confusão nos atos expressivos e seus produtos. A visibilidade não foge dessa confusão. Nesse entrelaçamento, o olho é muito mais do que um receptor de luz, cores e linhas. Ele possui o dom da visibilidade. Este dom é conquistado pelo exercício, pois a visão só aprende vendo. O pintor, que treina sua visão, vê no mundo o que falta para ele tornar-se quadro, e no quadro o que falta para ele se dar enquanto tal, e a cor que este espera para se completar, ou seja, o quadro é uma resposta às faltas. Cada quadro é uma resposta diferente a essas faltas que o pintor observa e o olho é “aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão”.³ Em todas as culturas e épocas, a pintura não celebra outro enigma senão o da visibilidade, pois o mundo do pintor é essencialmente visível.

Quando pinta, o artista parece praticar uma “teoria mágica” da visão, e isso se afirma porque é preciso admitir que, no ato de pintar, as coisas de alguma forma entram nele, ou que ele as visita. Na realidade há um duplo movimento concomitante de saída de si para visitar o mundo na medida em que o mundo se dirige ao pintor para nele habitar. Ao visitar o mundo com o olhar, o pintor é visitado pelo mundo. O pintor interroga as coisas que estão diante de si e a ele se mostram. Essa visão do pintor pode ser entendida, segundo Merleau-Ponty, como concentração do universo, já que no quadro, por exemplo, um universo particular retratado leva a um universo geral “a mesma coisa se encontra lá no cerne do mundo e aqui no cerne da visão, a mesma ou, se

² MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.22.

³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.23.

preferir, uma coisa *semelhante*, mas segundo uma similitude eficaz, que é parente, gênese, metamorfose do ser em sua visão”.⁴

O pintor lança sobre o mundo um olhar “reflexivo” que pergunta sobre sua organização, que quer saber como aquilo que é visto se faz visível aos nossos olhos, como se arranjam nas coisas a luz, as sombras os reflexos e as cores para que haja o visível, para que haja a visão, enfim, um olhar que pergunta sobre como as coisas nos fazem ver, e por isso o filósofo afirma “[...] a interrogação da pintura visa, em todo caso, essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo”.⁵ Essa pergunta sobre a origem das coisas no corpo não é elaborada pelo sujeito, ela brota no sujeito devido à sua condição de sujeito por confusão, sujeito no entrecruzamento entre o dentro e o fora. Assim, as ações tomadas pelo pintor parecem emanar das próprias coisas, e pode acontecer no ato de ver uma inversão de papéis entre o pintor e aquilo que é visto por ele. Alguns pintores falam sobre essa inversão, como André Marchand, seguindo Klee:

Numa floresta, várias vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias, senti que eram as árvores que me olhavam, que me falavam [...] Eu estava ali, escutando [...] Penso que o pintor deve ser traspassado pelo universo e não querer traspassá-lo [...] Espero estar interiormente submerso, sepultado. Pinto talvez para surgir.⁶

Marjorie Grene⁷, em um ensaio crítico sobre a filosofia da pintura de Merleau-Ponty, afirma a presença de uma imagem da pintura de Klee, apresentada a seguir, na edição original d’*O Olho e o Espírito*, usada pelo filósofo para ilustrar esse sentimento descrito por André Marchand.

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.24.

⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.25.

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.26.

⁷ Professora emérita da University of California-Davis. O ensaio ao qual nos referimos se intitula *The Aesthetic Dialogue of Sartre and Merleau-Ponty*, constante no livro *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*.



Klee: *Park bei Lu.*, 1938

Analisemos brevemente a pintura de Klee. Nela notamos um forte contraste entre as linhas escuras, representando as árvores e seus galhos, e o que parece ser uma fonte ao centro, e as cores que permeiam essas linhas. Não nos interessam aqui os detalhes técnicos, mas o fato de Merleau-Ponty ter utilizado essa pintura para representar esse sentimento de ser observado ao observar. Sobre isso, podemos notar que as linhas, da forma como estão dispostas na tela, além de representar as árvores e seus galhos, podem muito nos lembrar de rostos, um tanto desconstruídos é verdade. Note-se que há alguns círculos que podem nos fazer lembrar olhos abertos, e semicírculos que parecem olhos fechados. Isso pode ser fruto da pareidolia, o que não seria um impeditivo para tomarmos a pintura de Klee como ilustração do sentimento apresentado pelo filósofo.

Para Merleau-Ponty há uma respiração no Ser no ato de pintar, e é possível buscar nos quadros uma filosofia e uma iconografia da visão. O espelho é um objeto que vale a pena ser analisado, pois ilustra bem o problema da visão. A imagem especular esboça nas coisas o trabalho da visão. O espelho transforma as coisas em espetáculo e os espetáculos em coisas. Os pintores o utilizam para retratar a eles mesmos no momento em que pintam para, assim, acrescentarem no quadro aquilo que as coisas veem deles, reforçando a ideia de uma visão total ou absoluta. O grande

problema é que todas essas questões apresentadas pela pintura não são simples, de forma que o filósofo se pergunta sobre a possibilidade de nomear e colocar no entendimento todas essas operações que se realizam no processo de pintar e na visão, nessa relação corpo-mundo, e apresenta a complexidade da pintura ao dizer:

Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes, de significações mudas.⁸

O modelo cartesiano de visibilidade

Tendo como projeto a superação de dicotomias, Merleau-Ponty não poderia deixar de analisar o modelo cartesiano de visibilidade e acentuar suas divergências com relação a este.

Para Merleau-Ponty, na história da filosofia a Dióptrica de Descartes foi uma tentativa, e um fracasso, de resolver o problema da visão. A Dióptrica, segundo Merleau-Ponty, é caracterizada por um pensamento que não quer mais frequentar o visível, querendo reconstruí-lo segundo o modelo dele oferecido. A tentativa é a de entender a visão sem aderi-la de fato. O modelo cartesiano de visão é o tato, pois nele a luz comanda a visão, e esta é tomada como uma ação por contato. Assim como o cego tem contato com o mundo e “enxerga” através de sua bengala, a luz seria a bengala daquele que vê, sendo responsável por garantir o contato do olho com as coisas.

Nessa concepção, a visão não é mais uma ação à distância, e seu funcionamento mecânico resolve qualquer problema a ela relacionado. O reflexo agiria sobre o olho como qualquer outra coisa. Existem as coisas e os raios refletidos por elas, elementos ligados pela causalidade. A visão cartesiana se dá como resultado de uma relação mecânica entre o olho, a luz e os objetos que a refletem, marcada pela exterioridade entre seus elementos. A semelhança entre uma coisa e sua imagem em um espelho, por exemplo, é produto do pensamento. Um cartesiano, ao se olhar no espelho, vê um manequim, um exterior, ele não vê um corpo de carne. Ele só se reconhece no espelho pela ação do pensamento, e a imagem, portanto, não é nada dele.

Nesse modelo de visão, segundo Merleau-Ponty, os ícones perdem o seu poder. As gravuras, por mais que representem coisas existentes como cidades ou a natureza,

⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.28.

não passam de tinta sobre o papel. Um quadro não faria nada além de reter a imagem deformada das coisas em um único plano. Ele não é semelhante ao objeto, ele apenas excita o pensamento a conceber a semelhança, assim como fazem as palavras e os signos. A ideia da coisa não vem do ícone, mas nasce em nós por ocasião dele. O quadro é um simples texto a ser lido, não havendo relação alguma entre o vidente e o visível. O que a luz traça em nossos olhos e dali no cérebro, não se assemelha ao mundo visível. A visão cartesiana é um pensamento “que decifra estritamente os signos dados no corpo”.⁹ A semelhança é resultado da percepção, a imagem mental não é uma abertura ao coração do ser, mas sim um pensamento apoiado em dados corporais. A análise das concepções cartesianas sobre a visão e sobre os talhos doces tem por objetivo mostrar que toda teoria da pintura é metafísica, e Merleau-Ponty retoma alguns aspectos da concepção cartesiana para justificar essa posição.

Descartes não se dedicou muito à análise da pintura. Segundo Merleau-Ponty, ele escreveu apenas alguma coisa sobre os “talhos doces”,¹⁰ o que ele considera suficiente para afirmar que, para Descartes, a pintura não é algo que ajuda a definir nosso acesso ao ser. Ela seria uma variante do pensamento, sendo assim definida pela posse intelectual e pela evidência. Para Descartes, o elemento mais importante da pintura é o desenho, e o que ele mais admira nos talhos doces é que eles conservam as formas dos objetos e oferecem signos deles, representando-os em seu exterior ou envoltório. Merleau-Ponty ressalta o fato de que Descartes não quis analisar elementos secundários, como a cor, e se o tivesse feito, estaria diante de outra possibilidade de análise da pintura, mas para ele o elemento cor não passava de um ornamento. Toda a força da pintura, para Descartes, está no desenho, e a força do desenho está na relação que ele tem com o espaço, relação regulada pela perspectiva. Assim, a pintura é possível porque as coisas existentes são extensas, e o desenho torna possível representar a extensão. Ela apresenta aos nossos olhos coisas ausentes como se elas estivessem diante de nós, e nos faz ver espaço onde não há espaço. O quadro oferece, em sua largura e altura, uma terceira dimensão que delas deriva: a profundidade.

A profundidade é um elemento paradoxal. Os objetos que vemos em perspectiva são encobertos por outros objetos, ou seja, nem sempre os vemos inteiramente. A profundidade, na verdade, sequer é visível, pois ela requer a medição do espaço ou uma noção da distância entre nosso corpo e as coisas, e entre as coisas que vemos

⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.31.

¹⁰ De acordo com o dicionário Houaiss, gravura a buril, gravura a entalhe.

intercaladas, e estamos sempre em nosso corpo, sem uma noção exata da distância que nos separa das coisas nem da distância que há entre as coisas que vemos. Na verdade, a profundidade pode ser tomada como uma ilusão, no sentido de que ela se dá a partir de um ponto de vista determinado que não capta essas distâncias. Para Descartes, vemos a profundidade, pois os objetos estão fora uns dos outros, e o corpo participa de um ser sem restrição que é o “espaço para além de todo ponto de vista”. Um quadro, nesse contexto, ao apresentar a ilusão de profundidade, organiza diante dos olhos a ilusão de uma ilusão. O espaço, em Descartes, segundo interpretação de Merleau-Ponty, é absoluto. Ele é em cada um de seus pontos. Ele é o em si por excelência, é a “evidência do onde”. As noções de orientação, polaridade e envolvimento vêm da nossa inserção no espaço. Em Descartes o espaço é homogêneo, igual a si mesmo em toda parte.

Segundo Merleau-Ponty, aqui temos uma ontologia construída a partir de uma propriedade dos seres, como fazem as ontologias clássicas, e que é verdadeira e falsa: verdadeira no que nega e falsa no que afirma. É verdadeira na negação de um pensamento que nada cria e se apoia unicamente no empírico, sem ousar construir. O espaço de Descartes é idealizado, é algo que está além das relações métricas que nele podem ser estabelecidas, e para chegar a tal concepção o pensamento precisa sobrevoar sem ter um ponto de vista específico.

[...] o espaço não tem três dimensões, nem mais nem menos, como um animal tem duas ou quatro patas [...] as dimensões são antecipadas pelas diversas métricas sobre uma dimensionalidade, sobre um ser polimorfo que justifica todas elas sem ser expresso por nenhuma.¹¹

Seu erro, falsidade do que afirma, foi construir o espaço em um ser totalmente positivo, “além de todo ponto de vista, de toda latência, de toda profundidade, sem nenhuma espessura verdadeira”.¹² Merleau-Ponty afirma que Descartes teve razão ao libertar o espaço das concepções métricas, mas errou a concebê-lo como algo sem relação com o mundo vivido.

Descartes também teve razão, segundo Merleau-Ponty, ao inspirar-se nas técnicas da perspectiva do período do Renascimento, que encorajavam a pintura a ter experiências de profundidade. Essas pinturas só eram falsas quando pretendiam ser exatas e infalíveis. Para Merleau-Ponty, os teóricos da pintura tinham uma intenção: esquecer a perspectiva dos antigos, baseada na aparência, e valorizar e instituir uma

¹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.34.

¹² MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.34.

perspectiva artificial e exata. Os pintores, porém, sabiam da impossibilidade de realização efetiva de tal projeto. Na pintura não há perspectiva exata, e a perspectiva linear proposta não era um ponto de chegada, mas apenas abertura de novas perspectivas. A projeção plana nem sempre nos ajuda a reencontrar a forma das coisas, mas com certo grau de deformação essa projeção remete ao nosso ponto de vista, e as coisas permanecem a uma distância que nenhum pensamento transpõe. O mundo não é captado em sua totalidade. Nenhum meio de expressão resolve os problemas da pintura, ela não se transforma em técnica, pois uma forma simbólica nunca está separada do contexto da obra, o estilo nunca está separado do *Wermoment*, do momento pessoal, do estilo pessoal do artista. A linguagem da pintura é um constante fazer e refazer, não está “instituída pela natureza”. A perspectiva do renascimento, longe de ser a solução para os problemas da pintura, é apenas um momento, um caso particular, “um momento numa informação poética do mundo que continua depois dela”,¹³ assim como todos os outros estilos e técnicas.

Segundo Merleau-Ponty, Descartes, ao analisar o problema da visão, não teve por intenção eliminar seu enigma, mas abordá-lo a partir da perspectiva de seu funcionamento mecânico. Vejamos como o filósofo, na leitura feita por Merleau-Ponty, encara o problema. Para Descartes, a visão não existia sem o pensamento, mas não bastaria pensar para ver. A visão seria um acontecimento condicionado, surgido a partir daquilo que acontece no corpo, como se o corpo a excitasse. Seguindo essa concepção, a visão não tem autonomia, não escolhe o que pensar, obedecendo às leis instituídas pela natureza, ou seja, não tendo posse sobre o que realiza. Tudo o que se pensa e se diz sobre a visão é o que faz dela um pensamento. Para que sejamos capazes de ver os objetos, é a alma, que habita o corpo, que transfere sua atenção para os pontos do espaço onde estão os prolongamentos do corpo. O corpo não é como as demais coisas extensas, pois é o lugar, o espaço no qual a alma habita. A alma pensa segundo o corpo, e as vivências do corpo despertam nela pensamentos predeterminados internamente, e por isso não precisamos pensar para ajustar a nossa mão às formas de um objeto quando o pegamos. Como consequência, surge um desdobramento da visão: a visão sobre a qual reflito, pois não haveria como concebê-la senão como pensamento, inspeção do Espírito, e a visão que se efetua, pois não está apartada de um corpo e que se realiza pelo composto de alma e corpo. Assim, o enigma da visão de forma alguma é

¹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.36.

eliminado, mas sim transferido do pensamento de ver para o ato de ver. Dito isto, seria então necessário analisar apenas a visão em ato, visto que o pensamento sobre a visão é um pensamento baseado numa experiência do corpo e, por isso, não verdadeiramente pensamento. Restaria, portanto, analisar como se dá a mecânica da visão.

A visão de fato, o ato de ver, não perturba a filosofia de Descartes. Sendo ela a visão como pensamento unido ao corpo, como já foi dito, não pode ser verdadeiramente pensamento, e assim, nada dela pode ser afirmado como verdadeiro. Para que fosse verdadeira, seria preciso conceber o pensamento como algo corporal, o que pareceria absurdo, como seria absurdo submeter a mistura de entendimento e corpo ao entendimento puro. E porque seria isso absurdo? Porque existe uma ordem da existência que não cabe ser pensada. Para Descartes, é inútil pensar sobre o abismo que é o ser de Deus, como é igualmente inútil pensar sobre o espaço da alma e a profundidade daquilo que vemos. Isso não limita o nosso pensamento, mas delimita o que cabe ser pensado, pois estamos desqualificados por posição a pensar sobre determinados assuntos. Assim, pode-se estabelecer a metafísica da profundidade de Descartes: “uma metafísica que nos dá razões decisivas para não mais fazermos metafísica, que valida nossas evidências limitando-as, que abre nosso pensamento sem dilacerá-lo.”¹⁴

Para Merleau-Ponty, a ciência de sua época tinha um pensamento tecnicizado que já não tinha a profundidade do mundo e de um Deus insondável. Não havia mais metafísica. Segundo ele, é contra esse pensamento que a filosofia se mantém, inserida no composto de alma e de corpo, no mundo existente. “Nossa ciência e nossa filosofia são duas consequências fiéis e infiéis do cartesianismo, dois monstros nascidos de seu desmembramento”.¹⁵ À filosofia resta a tarefa de compreender o mundo profundamente. Somos compostos de alma e corpo, e é preciso que haja um pensamento sobre esse composto que somos. O corpo aqui não é mais meio da visão, mas seu depositário. O espaço não é mais tal como concebido na Dióptrica: uma rede de relações entre os objetos vista por um terceiro observador, numa visão de sobrevoo. Ele agora é contado a partir de mim como ponto zero da espacialidade. “Eu não o vejo segundo seu envoltório exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele”.¹⁶ O mundo está ao redor. A luz é tomada como uma ação à distância, e não como ação de contato. A visão retoma o poder de mostrar e manifestar mais que ela mesma, e tem seu imaginário, já que vê nas tintas

¹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.38.

¹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.39.

¹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.39.

de um quadro as coisas do mundo. A transcendência da visão não está mais em um espírito leitor e decifrador de signos, e não mais se trata de falar do espaço e da luz, mas de deixá-los falar, e questionar o que são a profundidade e a luz para o espírito, mas não este separado do corpo, e sim aquele que nele está difundido. A análise de Merleau-Ponty aponta para a possibilidade de uma filosofia por fazer, aquela que, segundo ele, anima o pintor quando este, como disse Cézanne, “pensa por meio da pintura”.

A metafísica da pintura

Para Merleau-Ponty a história da pintura tem uma significação metafísica que não reside em sua objetividade histórica ou na pluralidade de interpretações que ela proporciona. Essa metafísica não é um corpo de ideias justificadas pela empiria. O que a justifica é a “estrutura do acontecimento”, que não impede a pluralidade de interpretações e que torna o quadro um tema que perdura na história, com direito a um estatuto filosófico. Para explicar como se dá essa estrutura do acontecimento o filósofo toma como exemplo a Revolução Francesa. O que pode ser dito sobre essa revolução estava nos fatos que nela ocorreram e que a tornaram possível, fatos que traziam o passado e apontavam para um futuro e que se concretizaram nela. Tais fatos podem ser interpretados de diferentes maneiras com o passar do tempo, surgindo novas representações sobre a revolução, e o mesmo ocorre com a pintura. O sentido dado aos quadros podem sofrer modificações. É próprio da obra ser reinterpretada com o decorrer do tempo, e essas reinterpretações sempre renovadas é que a transformam em si mesma.

[...] se o historiador redescobre sob o conteúdo manifesto o excesso e a espessura de sentido, a textura que lhe preparava um longo futuro, essa maneira ativa de ser, essa possibilidade que ele desvenda na obra, esse monograma que nela encontra fundam uma meditação filosófica.¹⁷

A força e a geratividade da obra estão para além de uma relação de causalidade entre os diferentes períodos da pintura, de forma que um leigo no que se refere à sua história pode dizer como uma obra afeta suas reflexões e como mudam os motivos entre a pintura moderna e a clássica. A história que o leigo faz é uma história por contato, pessoal, mas que se deve também ao contato e ao convívio com as outras pessoas, com a cultura e a sociedade na qual está inserido.

¹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.41.

Mesmo depois da solução dada pelo renascimento e da análise feita por Descartes, a profundidade continua um problema sempre renovado. Ela não é o espaço sem mistério entre o vidente e as coisas vistas, não é a sobreposição de coisas representadas na perspectiva. O enigma é a ligação entre as coisas, o que está entre elas. Não se pode dizer que a profundidade é uma terceira dimensão, pois ela simplesmente deriva do “estar aí” das coisas, sendo que a noção de altura, largura e distância são abstratas. A noção de volumosidade está nas coisas tal como estas se apresentam a nós. Cézanne busca essa “deflagração” do ser, a sua profundidade presente em todos os modos do espaço. O que o pintor busca não é o contorno, a forma externa das coisas, mas a sua organização constituinte. Para Merleau-Ponty, ele foi diretamente ao espaço e ali notou que as coisas se mexem cor contra cor e, portanto, é preciso buscar o espaço e o seu conteúdo. Assim, o problema não é mais apenas o da distância, da linha e da forma, mas é também o problema da cor. Para Cézanne, a cor é “o lugar onde nosso cérebro e o universo se juntam”.¹⁸ Não se trata aqui das cores que imitam as cores da natureza, mas da dimensão de cor que cria materialidade, identidade, diferenças e textura. Como não há receita para o visível, nem a cor e nem o espaço são receitas. A cor tem por mérito aproximar-se do coração das coisas, mas este está além da cor e do espaço envoltório. A cor tem a função de recortar um ser mais geral. A profundidade não é mais a criação de uma ilusão, ela germina no quadro vinda não se sabe de onde. A visão do pintor não está voltada apenas para o que está fora, não se baseia mais em uma relação físico-óptica com o mundo, pois o pintor habita o mundo e nasce nas coisas. O pintor não cria o visível, o visível vem até ele. Nas palavras de Dufrenne, “Cézanne não desconstrói, ele pré constrói. Ele não despedaça a tigela de frutas, ele nos mostra sua gênese, ou seja, não sua produção mas a sua vinda ao visível”.¹⁹ O quadro não é um espetáculo pois quebra a “pele das coisas” para mostrar como estas se fazem coisas, e como o mundo se faz mundo. Além disso, a relação entre as coisas não obedece às regras da perspectiva. Segundo Merleau-Ponty, ao olhar os azulejos no fundo de uma piscina cheia de água, por exemplo, vejo os azulejos não apesar da água, mas os vejo tal como se apresentam justamente porque a água ali está, com seus movimentos e reflexos. Se não houvesse as distorções, se eu fizesse uso da abstração para ver os azulejos

¹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.43.

¹⁹ Cézanne does not deconstruct, he preconstructs. He does not shatter the fruit bowl, he shows us its genesis, that is, not its production but its coming into de visible. DUFRENNE, Mikel. *Eye and Mind*. In: JOHNSON, Galen A. *The Merleau-Ponty aesthetics reader*. Evanston: Northwestern University Press, 1993, p.260. Tradução nossa.

perspectivamente corretos, aí eu não os veria verdadeiramente, não os veria como eles são e onde estão. A própria água não ocupa somente o espaço da piscina, ela está ali materializada, mas passeia pela paisagem, lança seus reflexos nas árvores ao redor da piscina, e não podemos contestar que ela as visita. Segundo o filósofo, é essa a “animação interna” que o pintor busca sob o nome de profundidade, espaço, cor.

Talvez seja por essa busca que geralmente um bom pintor seja também bom desenhista e bom escultor, de acordo com Merleau-Ponty. Os meios de expressão são diferentes, mas há um *logos* da linha, das cores, luzes, relevos, uma “apresentação sem conceito do ser universal”.²⁰ A pintura moderna não escolhe entre linha e cor, mas multiplica os sistemas de equivalência, rompendo com o envoltório das coisas, criando novos materiais e meios de expressão, mas muitas vezes reexaminando os meios que já existiam. A linha, por exemplo, já foi tomada como um aspecto positivo, como algo realmente existente na realidade, delimitando os objetos e o horizonte. Bastava simplesmente passar o lápis por sobre estas linhas já marcadas para obter um desenho. Tal concepção de linha é absurda para a pintura moderna, e talvez para toda a pintura, pois da Vinci já falava sobre descobrir nos objetos uma linha que fosse o eixo gerador das coisas. Os contornos não estão ali de fato. Temos a ideia de contorno, ele é exigido pelas coisas, mas eles mesmos não são coisas, não existem. Eles deveriam delimitar as coisas na pintura, mas a maçã pintada como que invade a tela, vinda de um mundo pré-espacial. Isso não significa que a linha perdeu seu lugar na pintura, trata-se apenas de libertá-la, reavivar seu poder constituinte. A linha, segundo Klee, na análise de Merleau-Ponty, não deve mais imitar, mas sim “tornar visível” o invisível do que é visto. Pintores como Matisse fizeram uso dos contornos, mas estes não eram imitações das coisas, não tinham relação com a noção físico-óptica da visão. As linhas eram como nervuras, eixos de um sistema de passividade e atividade carnis. A linha anda no espaço, róí o espaço prosaico. Figurativa ou não, ela não é imitação e não é coisa. É um desequilíbrio no papel branco. “A linha não é mais, como em geometria clássica, o aparecimento de um ser sobre o vazio do fundo; ela é, como nas geometrias modernas, restrição, segregação, modulação de uma espacialidade prévia”.²¹

Há também na pintura um movimento sem deslocamento. Sendo uma arte do espaço, a pintura se faz sobre a tela, e não tem como fabricar coisas móveis, mas pode sugerir o movimento. O quadro forneceria o que os movimentos reais fornecem aos

²⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.46.

²¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.48.

olhos: visões em série, atitudes instáveis suspensas entre um antes e um depois. Mas isso petrificaria o movimento. Para Rodin, o que produz o movimento:

[...] é uma imagem em que os braços, as pernas, o tronco, a cabeça são tomados cada qual num outro instante, e portanto mostra o corpo numa atitude que ele não teve em nenhum momento, e impõe entre suas partes ligações fictícias, como se esse confronto de impossíveis pudesse e fosse o único a fazer surgir no bronze e na tela a transição e a duração.²²

O homem captado no momento em que seus dois pés tocam o chão se aproxima desse arranjo paradoxal. O importante é notar que a pintura deixa vivo o movimento e a temporalidade, pois se faz na realidade. A pintura, diferentemente da fotografia, não é um retrato de um momento congelado no tempo, mas quer manter a relação do corpo com o mundo, como quando se retratam cavalos em quadros, cavalgando como cavalo algum cavalgaria. “É o artista que é verídico, e a foto é que é mentirosa, pois, na realidade, o tempo não para”.²³ A fotografia destrói a “metamorfose” do tempo que a pintura deixa viva. A pintura busca as cifras secretas do movimento. Ela jamais está fora do tempo, pois está no carnal.

Todo esse percurso serve como um esclarecimento e tomada de consciência sobre a palavra “ver”. A visão não é um modo de pensamento ou presença a si, mas é “o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro a fissão do ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim”.²⁴ O olho abre o mundo para a alma.

O olho [...] pelo qual a beleza do universo é revelada à nossa contemplação, é de tal excelência que todo aquele que se resignasse à sua perda se privaria de conhecer todas as obras da natureza cuja visão faz a alma ficar contente na prisão do corpo, graças aos olhos que lhe apresentam a infinita variedade da criação: quem os perde abandona essa alma numa escura prisão onde cessa toda esperança de rever o sol, luz do universo.²⁵

Um cartesiano, para Merleau-Ponty, pode acreditar que o mundo não é visível e que a verdadeira visão se faz em Deus. Um pintor não pode concordar com tal concepção. A abertura ao mundo não é de forma alguma ilusória. Pela visão, estamos em toda parte, visitamos as coisas e deixamos que elas nos habitem. Mesmo a

²² RODIN, A. *L'Art: entretiens réunis par Paul Gsell*. Paris: Gasset, 1911 apud MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.49-50.

²³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.50.

²⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.51.

²⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.51.

imaginação recorre à visão, como quando imaginamos estar em algum lugar, ou imaginamos algum objeto. A visão ensina que seres diferentes existem na simultaneidade. Como as coisas são ramificações do ser, cabe dizer que é próprio do visível ter um forro invisível, que ele torna presente pela ausência que nele se nota. O pintor toca o visível e o invisível. Algo invade seu corpo e nele se acende, e então o pintor pinta essa suscitação, e sua mão torna-se “o instrumento de uma longínqua vontade”.²⁶ A visão, para Merleau-Ponty, é o encontro de todos os aspectos do ser. “Um certo fogo quer viver, ele desperta; guiando-se ao longo da mão condutora, atinge o suporte e o invade, depois fecha, faísca saltadora, o círculo que devia traçar: retorna ao olho e mais além”.²⁷ Isso nos leva a pensar que não há uma ruptura entre natureza, homem e expressão, e o ser mudo vem manifestar seu sentido na pintura. O que a pintura desvela é o entreolhar do pintor e do mundo, uma relação na qual o olhar do pintor é transpassado pelo olhar do mundo. O olho, nessa relação, é uma janela que abre o mundo para a alma na medida em que abre a alma para o mundo. É nesse entreolhar que acontece a criação do pintor, que por sua vez é experiência do Ser, pois como o próprio filósofo afirma, “o Ser é *aquilo que exige de nós criação* para que dele tenhamos experiência”.²⁸

Opondo-se a uma visão de sobrevoo, alicerçada unilateralmente na capacidade de síntese do pensamento e, portanto, afastada do mundo, Merleau-Ponty nos apresenta um olhar que nasce de nosso contato direto com as coisas, como uma experiência antepredicativa. Nesse contexto, é importante destacar que, para o filósofo, não há que se falar em um “olhar interior”, um “terceiro olho” que seria o responsável por ver as imagens mentais e os quadros. Ou seja, ver não é uma atividade exclusivamente mental, o que não a torna, contudo, uma atividade estritamente mecânica. O dom da visão, para o filósofo, é conquistado pela prática. O pintor precisa capacitar, formar, instigar seu olhar, e sua visão só se forma “por si mesma”. Isso leva o filósofo a afirmar que o visível está repleto de possibilidades, e conseqüentemente a pintura, que é sua celebração, equiparando essa forma de expressão a uma língua que não está limitada a um vocabulário ou a determinadas frases. Ou seja, a expressão, e aqui falamos da pictórica, não obedece a um “inventário limitativo”, a um índice de possibilidades predeterminadas. O olhar é livre em seu passeio pelo mundo, é “instrumento que se

²⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.53.

²⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.53.

²⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p.187.

move por si mesmo, meio que inventa seus fins”.²⁹ O olhar não estabelece uma relação de dominação sobre o mundo, mas sim uma relação de inspiração. O olhar do pintor não impõe um mundo regrado de antemão, mas inspira-se no impacto do mundo sobre ele nessa abertura que ele mesmo é. A visibilidade é, acima de tudo, uma vulnerabilidade recíproca ou compartilhada, uma impactação mútua, que torna mundo e sujeito capazes de uma interpenetração através do olhar. A criatividade acontece nessa reciprocidade, não apenas como deliberação criadora subjetiva, mas como deflagração de possibilidades gestadas no sentido bruto do mundo. Isso acontece sob as brumas do enigma da visibilidade, celebrado pela pintura desde que as paredes das cavernas de nossos antepassados foram tingidas com pigmentos rudimentares.

Referências

- DUFRENNE, M. *Eye and Mind*. In: JOHNSON, Galen A. *The Merleau-Ponty aesthetics reader*. Evanston: Northwestern University Press, 1993, p.256-261.
- GRENE, M. *The Aesthetic Dialogue of Sartre and Merleau-Ponty*. In: JOHNSON, Galen A. *The Merleau-Ponty aesthetics reader*. Evanston: Northwestern University Press, 1993, p.212- 232.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

Recebido em: 01/10/2019
Aprovado em: 19/10/2019

²⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.23.