

MODULANDO O ESPAÇO-TEMPORAL NA TELA: A NOÇÃO DE PINTURA COMO DESDOBRAMENTOS DO MUNDO VISÍVEL

MODULATING SPACE-TEMPORAL ON THE CANVAS: THE NOTION OF PAINTING AS DEVELOPMENTS OF THE VISIBLE WORLD

Amauri Carboni Bitencourt¹

Resumo: Com este texto objetivamos mostrar que cor, linha e movimento, não são apenas conceitos da linguagem visual, mas elementos que nos permitem perceber, metaforicamente, “ramos do Ser”. Ao contrário de inferir verdades ou essências, como se tivéssemos o controle “absoluto” de nossa vida e, por consequência, de nossas criações, a pintura nos insere na ambiguidade do mundo visível ao qual estamos imersos. Assim, cor, linha e movimento nos dão um meio de adentrarmos no universo ontológico do qual nós, de fato, só temos acesso indiretamente. Indiretamente, pois o Ser só aparece em partes; nunca por inteiro. É desta forma que o artista mostra ao filósofo que a expressão se faz no mundo das coisas e que é uma experiência como gênese do Ser. Como referencial teórico do nosso artigo utilizaremos os textos de Merleau-Ponty sobre a arte, especialmente *O olho e o espírito*. Também recorreremos ao testemunho de artistas e analisaremos algumas obras de arte. Ao fim, como resultado, o filósofo diz que a pintura faz ver a “fixação” de uma coisa, não em um tempo ou em um espaço objetivo, mas em um horizonte de “transcendência”.

Palavras-Chave: Elementos visuais. Ontologia. Criação. Obra de arte. Mundo vivido.

Abstract: With this text we aim to show that color, line and movement are not just concepts of visual language, but elements that allow us to perceive, metaphorically, “branches of Being”. Unlike inferring truths or essences, as if we had “absolute” control over our lives and, consequently, our creations, painting inserts us into the ambiguity of the visible world in which we are immersed. Thus, color, line and movement give us a way to enter the ontological universe to which we, in fact, only have access indirectly. Indirectly, as Being only appears in parts; never completely. This is how the artist shows the philosopher that expression is made in the world of things and that it is an experience as the genesis of Being. As a theoretical reference for our article we will use Merleau-Ponty's texts on art, especially *The eye and the spirit*. We also use the testimony of artists and will analyze some works of art. In the end, as a result, the philosopher says that painting makes us see the “fixation” of a thing, not in an objective time or space, but in a horizon of “transcendence”.

Keywords: Visual elements. Ontology. Creation. Work of art. Lived world.

¹ Pós-doutorando em Filosofia na Unioeste - Toledo/PR. Professor de Filosofia no Instituto Federal Catarinense - Campus Rio do Sul. E-mail: artesamauri@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2095-9609>.

Introdução

A tarefa do pintor é captar na natureza o seu “motivo”², transformando-o em pintura. Em sua visão atual, há “o encontro, como numa encruzilhada”, nos diz Merleau-Ponty, “de todos os aspectos do Ser” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 44) em que estes lhe aparecem misturados e embaralhados. Esta percepção primordial, atual, (antes que os sentidos sejam divididos e estruturados pela ação da racionalidade), o “Ser mudo” vem, “ele próprio, manifestar seu sentido” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 44) é expresso na tela como uma segunda percepção. Em função disso, podemos reconhecer que no ato de pintar há duas expressões³: a do olhar do pintor que percebe o mundo e aquela que ele imprime no quadro. Nesse sentido, perguntamo-nos: podemos dizer que o ato de pintar é decidido apenas pela individualidade do pintor?

Sob este aspecto, Merleau-Ponty observa que o pintor experimenta, no ato criativo, uma reversibilidade do olhar. Ele que olha a natureza também se sente olhado por ela. Havendo, pois o entrelaçamento do pintor com o mundo, Merleau-Ponty (2004c, p. 44) diz que ele não é o único agente do seu feito, mas “no fundo imemorial do visível algo se mexeu, se acendeu, algo que invade o seu corpo, e tudo o que ele pinta é uma suscitação” de uma “longínqua vontade” e, por consequência, a obra emerge de um fundo “pré-espacial”. Sob esse prisma, num ensaio em que avalia a questão da passividade e criação artística, a partir dos escritos de Merleau-Ponty, Ménasé (2008, p. 245) afirma que

Assim como a coisa é o resultado de uma deiscência do ser, da mesma forma a prática artística dá a ver algo na relação carnal da atividade e da passividade. A criação não poderia ser execução. Porque não se trata somente de colocar em forma nem de reproduzir uma forma tal como aprendi a ver sob o modo da identidade.

Seguindo este mesmo argumento, diz ela:

² A expressão “motivo” é retomada a partir do texto *A dívida de Cézanne* no qual Merleau-Ponty (1966, p. 22) faz referência à pintura de Cézanne, e para este, há apenas um único motivo: “a paisagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta”.

³ O termo expressão ocupa um lugar de destaque na terminologia merleau-pontyana. Refletindo a partir do universo da pintura – lugar em que Merleau-Ponty sempre recorre para elaborar sua filosofia – a gestualidade do pintor, operação criadora que se inicia no corpo, em sua vivência, tem sua segunda expressão na tela, como obra de arte. Assim, a expressão começa em seu inter-relacionamento com o mundo e se desdobra no processo criativo.

A arte tal como a definimos, a saber, prática criadora – integrando a experiência como abertura à passividade – exprime uma dimensão da realidade que é o escapamento, que não se deixa apreender, um indomável, um ser selvagem. A criação seria o movimento que inscreve uma fratura, uma brecha, uma abertura (Ménasé, 2008, p. 245).

Apesar de a arte estar a serviço da visibilidade, Ménasé compreende que ela também faz ver o invisível. O pintor se entrelaça com o mundo, percebe-o de maneira singular, e o expressa como obra. O que ele percebe não é um visível como algo positivo e sólido, mas algo poroso, que ultrapassa sua visão, que fura seu corpo; algo que não se deixa dominar, numa palavra, selvagem⁴. É nesse lugar ambíguo, pré-espacial, que o artista “se instala” para poder se expressar. Não como uma decisão sua – individual -, mas como se isso se fizesse necessário pela própria solicitação do mundo; como ainda “uma certa centelha, um impulso de transformar, de modo que “algo” se acende, transmitindo-se através da mão”, imprimindo cores, linhas e movimentos, “espalhando-se sobre a tela e sobre ela salta de volta, como brasa, fechando o círculo de onde se originou”; mais do que isso: volta aos olhos e “para além deles” (Klee, 2004, p. 129). Essa é a circularidade do ato expressivo: uma faísca nasce e com ela a reversibilidade do mundo visível e sensível.

Não poderíamos conceber uma pintura se nela não tivéssemos impressos cores, linhas e movimentos. Vale ressaltar que a soma deles não constitui o todo da obra, mas sem eles ela perderia seu sentido e sua “grandeza”. A obra contém esses elementos, mas quando colocadas em conjunto, permite-nos, semelhante a Cézanne no tocante a profundidade, buscar a “deflagração do Ser”, o invisível. A profundidade, contudo, não “está em todos os modos do espaço, assim como na forma” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 35).

Onde estaria então? Mais do que uma representação do mundo, uma espécie de “animação interna”, uma “irradiação do visível”, a pintura nos insere mais além ou aquém da natureza, isto é, no próprio “coração” do visível, no mundo bruto e primordial. Esta profundidade, o pintor procura sob os nomes de cor, linha e movimento. Aprofundemos, pois, cada um desses elementos.

⁴ Merleau-Ponty não utiliza o termo “selvagem” em seu sentido corriqueiro. Para ele a palavra “selvagem” é algo pré-conceitual, que ainda não foi “cristalizado” pelo universo da cultura, e que é anterior aos hábitos estabelecidos. O pintor Cézanne, por exemplo, desejava expressar a natureza germinando, em seu fluxo de nascimento, brotando. É nesse lugar “selvagem”, que denota uma relação anterior aquela pronta, posta, instituída, que o artista se instala para fazer ver o novo, aquilo que não foi estabilizado pelo mundo humano. Ele quer, em síntese, o “momento instituinte” da expressão criadora, a qual percebe o mundo pela raiz, ensinando-nos a reaprender a ver o mundo.

1. O talismã da cor

“Há uma lógica da cor, por Deus! O pintor deve ser leal para com ela” (Cézanne, 1993, p. 72). Com essas palavras, Cézanne pontua o quanto considerava importante esse elemento pictórico, quiçá fundamental, para a consecução de uma obra⁵. Corroborando com esta questão, o poeta Rainer Maria Rilke (2006, p. 81) lembra-nos a importância que a cor exercia nos trabalhos de Cézanne:

[...] antes dele, nunca foi tão evidente o quanto o pintar depende das cores, e como é preciso deixá-las sozinhas, para que elas discutam uma com as outras. O seu intercâmbio mútuo: é nisto que consiste toda a pintura. Quem se intromete, quem faz arranjos, quem deixa intervir sua concepção humana, seu engenho, sua destreza, sua agilidade intelectual, este perturba e obscurece sua atividade.

Rilke exprime o papel primordial que a cor exerce no trabalho criativo do pintor. Contudo, cabe-nos investigar melhor este elemento pictural. Seguimos, pois, a questão formulada por Merleau-Ponty (2003, p. 128), em *O visível e o invisível*: “qual é este talismã da cor”?

“É preciso compreender, antes de tudo”, nos diz o filósofo, “que este vermelho sob meus olhos não é, como se diz sempre, um *quale*, uma película de ser sem espessura (Merleau-Ponty, 2003, p. 128). Estamos habituados a acreditar que há um vermelho e que ele existe por si, que é “um pedaço de ser absolutamente duro, indivisível”, mas, pontuando o campo das coisas vermelhas, é “uma concreção da visibilidade, não um átomo”, que nos faz pensar numa caixa vermelha, num livro vermelho, nas telhas de determinadas casas ou no círculo impresso na bandeira japonesa. O vermelho existe *para si* – não é um *em si* - pois sem uma coisa para qualificá-lo não podemos dizer que haja essa cor nua, visível de fato, mas “antes uma espécie entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos” e que possibilita uma “cristalização momentânea do ser colorido, ou da visibilidade” (Merleau-Ponty, 2003, p. 129).

⁵ Um artista que se esmerava na aplicação da cor era Van Gogh (1999, p. 32); - disse ele certa vez - “Tentei expressar as terríveis paixões humanas com o vermelho e o verde”. Inúmeros foram os artistas que se referiram ao uso fundamental da cor. Citamos também Max Beckmann (1999, p. 192): “A cor, como expressão estranha e magnífica do aspecto inescrutável da Eternidade, é bela e importante para mim, como pintor. Uso-a para enriquecer a tela e mergulhar mais profundamente no objeto. A cor também decidiu, até certo ponto, minha perspectiva espiritual, mas está subordinada à luz e, acima de tudo, ao tratamento da forma”.

Na *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty (1996a, p. 604) já escrevera: “Eu me perco neste vermelho que está diante de mim, sem qualificá-lo de maneira alguma, parece que essa experiência me faz entrar em contato com um sujeito pré-humano”. Ademais, “a espessura do vermelho, sua exceção, o poder que ele tem de me preencher e de me atingir provêm do fato de que ele solicita e obtém de meu olhar uma certa vibração”, em maior ou menor frequência, dependendo da sua tonalidade local, “supõem que eu seja familiar a um mundo de cores do qual ele é uma vibração particular” (Merleau-Ponty, 1996a, p. 605). Mesmo entre os diversos tons de vermelho, posso diferenciá-lo de outras cores. Assim, se algo é vermelho, não poderá ser, por exemplo, azul ao mesmo tempo. Mas só iremos saber diferenciar ou identificar o vermelho se o compararmos com outras cores.

“Caudel diz aproximadamente”, aponta Merleau-Ponty (2003, p. 129), “que certo azul do mar é tão azul que somente o sangue é mais vermelho”. Nessa descrição, percebemos a intensidade do azul do mar, sua modulação visível, se a compararmos com uma relação de vizinhança, cujo parentesco liga-se a outras cores e outros tons. Em contrapartida, “o negrume secreto do leite, de que falou Valéry, só é acessível por meio da sua brancura” (Merleau-Ponty, 2003, p. 145). Essas observações no tocante à problemática da cor, podemos afirmar, na esteira de Merleau-Ponty, que isso acontece porque há um tecido que duplica e sustenta os visíveis numa mesma comunidade, e que só podemos observar por meio da diferenciação. Diferença que não é oposto da identidade, mas sua outra face, seu dorso, sua lateralidade.

Em geral, uma cor

[...] faz 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 [...]. Entre as cores e os pretensos visíveis, encontra-se o tecido que os duplica, sustenta, alimenta, e que não é coisa mas possibilidade, latência e *carne* das coisas (Merleau-Ponty, 2003, p. 129-130).

É por conta disso que Renoir pôde pintar o riacho das *Lavadeiras* olhando o Mediterrâneo: “[...] pintava, interrogava o visível e produzia algo visível. Era ao mundo, à água do mar que pedia de volta o segredo da água das *Lavadeiras*, abrindo passagem de uma à outra para aqueles que, com ele, estavam presos no mundo” (Merleau-Ponty, 2004a, p. 95). Desta forma, Merleau-Ponty nos certifica que para que Renoir possa pintar as *Lavadeiras* não necessariamente precisava estar diante de um riacho em específico,

mas a própria substância aquosa – como um tecido que habita todas as águas do planeta – venha manifestar seu sentido e revelar o segredo das águas na obra. Trata-se antes, da expressão da cor como “transmutação do azul do mediterrâneo na água das *Lavadeiras*” (Merleau-Ponty, 2004a, p. 95) do que de certo azul de um riacho em particular.

“Não se trata, portanto, das cores ‘simulacro das cores da natureza’”, lemos em *O olho e o espírito*, mas “da dimensão da cor, a que cria espontaneamente nela mesma identidades, diferenças, uma textura, uma materialidade, um algo” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 36). O que a pintura quer com o tratamento da cor não é mais o preenchimento de espaços previamente estabelecidos pelo desenho⁶, mas com o “mérito de aproximar um pouco mais do “coração das coisas”” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 36), explorar o mundo ambíguo, o Ser Bruto e indivisível.

Os artistas do final do século XIX e início do Século XX⁷ começaram a trilhar esse caminho inaugural da arte, possibilitando, com isso, observar obras que fossem mais além do que uma representação clássica. Isso significa dizer que eles propunham expressar o mistério da visão, criando quadros em que as cores tivessem um tratamento como que expressando um pedaço de mundo e não apenas um papel secundário, como fora tratada até então.

Tomemos, por exemplo, o quadro *Homenagem à Blériot*, de Robert Delaunay⁸. Nesta obra, a própria cor faz o contorno das figuras. O que uma cor faz é “por função modelar, recortar um ser mais geral que o ser-amarelo ou o ser-verde ou o ser azul” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 36), mas, entretantes, “irradia em torno de planos que não se encontram em nenhum lugar designável” do mundo objetivo. Nesse sentido, ela faz ver o invisível, faz perceber a “animação interna”, ou então, através do “movimento flutuante de planos de cor que recobrem, que avançam e que recuam”, insere-nos numa profundidade que é antes “a reversibilidade das dimensões, de uma ‘localidade’ global

⁶ Muitos artistas clássicos tinham em suas oficinas e ateliês alunos e/ou discípulos que o ajudavam a elaborar obras preenchendo de cor o desenho anteriormente feito pelo mestre.

⁷Um dos artistas que se esmerou no uso da cor foi o fauvista francês Henri Matisse. Em 1905, ele envia uma obra na qual retratara sua mulher usando um enorme chapéu para o Salão de Outono de Paris. O público e a crítica a julgaram como sendo de mau gosto, além de manifestar um repúdio caricato da feminilidade. Atualmente, aceitamos de bom grado, uma pintura feita com cores tão expressivas e “exageradas”, mas, se voltarmos ao início do século XX, onde as obras dos pintores inovadores eram rejeitadas e ridicularizadas – como foram os impressionistas – havemos de perceber o quão chocada ficou o público diante de tal tratamento.

⁸A frase de Cézanne “os bordos dos objetos fogem para um centro colocado no nosso horizonte” viria a revelar a Robert Delaunay o sentido das suas buscas. Delaunay foi ainda um dos que, segundo o preceito de Cézanne, tentaram exprimir a terceira dimensão através da cor (Elgar, 1987, p. 266).

onde tudo é, ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 35).

Semelhantemente à cor, a linha é uma inspiração em que o pintor faz vislumbrar nuances de “Ser”, mostrando-nos que “ver é sempre ver mais do que se vê” (Merleau-Ponty, 2003, p. 224), e que, de alguma forma, há algo na visão que ultrapassa nossa compreensão do visível.

2. Deixando a linha sonhar

Os artistas modernos mostram que “o começo do traçado estabelece, instala um certo nível ou modo do linear, uma certa maneira, para a linha, de se fazer linha, ‘de continuar linha’” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 39). Assim, a obra de arte vindoura não mais terá de utilizar o traçado dos contornos com o objetivo de fazer um decalque do mundo: a pintura se liberta desses cânones e a linha torna-se um visível por si, tendo, a partir disso, um revivamento de seu poder constituinte, fazendo nascer novas histórias, novas aventuras, conforme declinarmos mais ou menos, sutilmente, devagar ou depressa.

Klee é um dos artistas que faz uso das linhas para construir obras que são uma “épura de uma gênese das coisas” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 39). Mais do que banir o recurso deste elemento pictural, como fizeram os impressionistas, a arte moderna a resgata, dando-lhe novas significações plásticas. Dessa maneira, “a linha não é mais, como na geometria clássica, o aparecimento de um ser sobre um vazio do fundo”, mas, ao contrário, “ela é, como nas geometrias modernas, restrição, segregação, modulação de uma espacialidade prévia” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 40).

Merleau-Ponty (2004c, p. 39) nos apresenta, em *O olho e o espírito*, uma passagem onde H. Michaux faz alguns comentários sobre a concepção da linha nos desenhos de Paul Klee: “talvez jamais antes de Klee”, diz o filósofo, “se houvesse ‘deixado sonhar uma linha’”. Vale, aqui, mencionar a interessante nota de rodapé que aparece nas notas dos cursos, ministrados no *Collège de France* entre 1959-1961⁹:

As linhas:

Aquelas que passeiam – as primeiras que se viu passear no ocidente.

As viajantes, aquelas que não fazem tanto objetos quanto trajetos, percursos.

⁹ Ao que parece, para escrever *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty se serve muito dessas notas dos cursos realizados no *Collège de France*, nesse período.

As penetrantes, aquelas que ao inverso das possuídas, ávidas de envolver, de cercar, construtoras de formas (e então?), são linhas para o embaixo.

As alusivas...

As loucas de enumeração, de justaposição a perder de vista...

Uma linha encontra uma linha. Uma linha evita uma linha. Aventuras de linhas.

Uma linha pelo prazer de ser linha, de ir, linha. Pontos. Poeira de pontos. Uma linha sonha. Nunca antes deixamos sonhar uma linha.

Uma linha espera. Uma linha esperançosa. Uma linha repensa um rosto [...]

Eis uma linha que pensa. Uma outra executa um pensamento. Linha de risco. Linha de decisão [...]

Uma linha renuncia. Uma linha repousa. Parada. Uma parada a três pontos: um habitat.

Uma linha se isola. Meditação. Fios que derivam ainda lentamente. (Merleau-Ponty, 1996b, 52)¹⁰

A forma clássica de conceber a linha – “é contestada por toda a pintura moderna, provavelmente por toda a pintura” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 38). De toda sorte, “os pintores sempre o souberam”, afirma o filósofo. E Leonardo Da Vinci, no tratado da pintura teria afirmado em ter que: “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” (Oe, 72, 38). Da Vinci, sendo um pintor do Renascimento, de cinco séculos atrás, já concebia o traçado do contorno não apenas como um invólucro, mas pensava em “uma certa linha flexuosa”, isto porque, todavia, “não há figuras visíveis em si” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 38). Sendo uma tarefa deveras difícil, para apresentar “o eixo gerador de um homem” - na esteira de Klee - o pintor “necessitaria um entrelaçamento tão enredado que não poderia mais se tratar de uma representação verdadeiramente elementar” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 39).

Merleau-Ponty (2004c, p. 40) cita uma das obras em que Klee teria pintado “duas folhas de azevinho”, que são identificáveis quando a vemos de primeiro contato, mas “que

¹⁰ “Les lignes:

Celles qui se promènent – les premières qu’on vit ainsi, em Occident, se promener.

Les voyageuses, celles qui font non pas tant des objets que des trajets, des parcours...

Les pénétrantes, celles qui au rebours des possesseuses, avides d’envelopper, de cerner, faiseuses de formes (et après?), sont lignes pour l’em dessous (...)

Les alusives (...)

Les folles d’énumération, de juxtapositions à perte de vue (...)

Une ligne rencontre une ligne. Une ligne évite une ligne. Aventures de lignes.

Une ligne pour le plaisir d’être ligne, d’aller, ligne. Points. Poudre de points. Une ligne rêve. On n’avait jusque-là jamais laissé rêver une ligne.

Une ligne attend. Une ligne espère. Une ligne repense un visage (...)

Voici une ligne qui pense. Une autre accomplit une pensée. Lignes d’enjeu. Ligne de décision (...)

Une ligne renonce. Une ligne repose. Halte. Une halte à trois crampons: un habitat.

Une ligne s’enferme. Méditation. Des fils en partent encore, lentement...” [Tradução nossa].

permanecem até o fim monstruosas, inacreditáveis, fantasmáticas, à força ‘*de exatidão*’’. Ainda sobre a questão da linha moderna na pintura, investiguemos outra obra de Klee cujo título é *cabeça alemão com bigode*, de 1920. Em toda a extensão da obra conseguimos observar linhas que cortam o rosto, restringem seu espaço, arrebatam volumes e distorcem a composição. O mais marcante dessa pintura no que tange ao aspecto da linha é a maneira como foi usada para construir a boca da imagem: remetem-nos mais a outros elementos, se a observarmos isoladamente, do que ao formato “boca”. Entretanto, numa visão global, num sobrevoo, as linhas da boca, mesmo que desfiguradas, modulam seu espaço e conteúdo, numa construção que é muito mais gênese do que representação do visível.

José Bettencourt da Câmara (2005, p. 91), ao pensar os emblemas do real, fala da imagem como um “visível à segunda potência”. Neste vir a ser do visível, a linha é aplicada pelos artistas modernos não como “representação das coisas, repetindo-lhes na tela, no papel, o contorno físico”, mas evidencia “a dimensão de espaço vivido, habitado pelos corpos que somos” (Câmara, 2005, p. 91).

O limite espacial dos objetos “estão aqui ou ali, estando sempre aquém ou além do ponto onde se olha, sempre entre ou atrás daquilo que se fixa, indicados, implicados, e mesmo muito imperiosamente exigidos pelas coisas, sem serem coisas eles próprios” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 38-39).

No ensaio *As pinturas de Giacometti*, o filósofo Jean-Paul Sartre (2012, p. 47-48) questiona como o escultor que também pinta, deveria representar o vazio na pintura. Ao investigar as obras de Alberto Giacometti afirma que ele “enxerga o vazio em toda parte”; e por que é escultor “carrega seu vazio, como um caracol a sua concha”. Diz Sartre (2012, p. 58):

Em cada um dos seus quadros Giacometti nos leva de volta ao momento da criação *ex-nihilo*; cada um deles reaviva a velha interrogação metafísica: por que há alguma coisa, e não o nada? E no entanto há algo: há a aparição teimosa, injustificável e supérflua. O personagem pintado é alucinante porque se apresenta sob a forma de uma *aparição interrogativa*.

Como, todavia, imprimir esse vazio na tela? Como pintar um personagem sem ter que circundá-lo por um contorno que o delimitaria? Certamente, que para pintá-lo, teria que usar uma linha que figurasse “uma fuga interrompida”, que representasse “um

equilíbrio entre o exterior e o interior”, que se “enlaçasse em volta da forma que o objeto adota sob a pressão de forças externas” (Sartre, 2012, p. 58-59).

Em um determinado dia em que Giacometti desenha Sartre, este afirma que o artista o expressa com densidade e “linhas de força”. Foi uma surpresa para o filósofo, já que considerava seu rosto como flácido, como qualquer outra pessoa. Então de que forma Giacometti via os objetos? Sartre nos mostra o caminho:

Mas é porque ele enxergava cada traço como uma força centrípeta. O rosto se volta para si, é um círculo que se fecha. Circundem-no: vocês nunca encontrarão contorno, só o dentro. A linha é um começo de negação, a passagem do ser ao não ser. Mas Giacometti considera o real positividade pura; *há* ser e, depois, de súbito, já não há. Mas, do ser ao nada, nenhuma transição é concebível. Observem como os múltiplos traços que ele faz são *interiores* à forma que descreve; vejam como representam relações íntimas do ser consigo mesmo, a prega de um paletó, a ruga de um rosto, a saliência de um músculo, a direção de um movimento (Sartre, 2012, p. 60).

Sobre a maneira de Giacometti se expressar, aparece o conteúdo da filosofia sartriana. Nas frases: “mas Giacometti considera o real positividade pura”, “do Ser e ao Nada, nenhuma transição é concebível”, percebemos que, de acordo com Sartre, o Ser não é de profundidade, mas é, ao contrário, absolutamente positividade pura. No entanto, Sartre (2012, p. 62) “parece” se aproximar de Merleau-Ponty ao dizer que “vocês nunca encontrarão contorno, só o dentro”. Ora, o dentro sartriano não é o mesmo que merleau-pontyano. O primeiro, diferentemente do segundo, não tem uma teoria gestáltica¹¹. Se para Merleau-Ponty o Ser e o Nada se mostram como um único registro ontológico¹²,

¹¹ Retomaremos a teoria gestáltica merleau-Pontyana na última parte de nosso texto (À guisa de conclusão).

¹² “Nosso ponto de partida não será: *o ser é e o nada não é* – nem mesmo: *só há o ser* – fórmula de um pensamento totalizante, de um pensamento de sobrevoo – mas há o ser, há o mundo, há *alguma coisa*, [...] há coesão, há sentido. Não se faz surgir o ser a partir do nada *ex nihilo* (contra Giacometti e Sartre), parte-se de um relevo ontológico onde nunca se pode dizer que o fundo não seja nada. O que é primeiro não é o ser pleno e positivo sobre o fundo do nada, é um campo de aparências em que uma delas, tomada à parte, talvez se estilhace ou seja riscada a seguir (é o papel do nada), mas de que somente sei que será substituída por outra, a verdade da primeira, porque há mundo, porque há alguma coisa, que, para ser, não precisam, antes, anular o nada” (Merleau-Ponty, 2003, p. 90). Por outro lado, pensando o ser e o nada como unidades opostas e, conseqüentemente pensando outrem como oposto de mim, ou quando Giacometti percebia a figura e fundo que tentava expressar, Sartre tenta mostrar um Ser que não permite ver a profundidade do mundo da vida. “A relação com [outrem], diz Sartre, é [evidentemente?] um fato, sem o qual eu não seria eu mesmo e ele não seria outro; [outrem] existe de fato e só existe, para mim como fato” (Merleau-Ponty, 2003, p.76). Para melhor esclarecermos esta questão, afirma Merleau-Ponty: “é graças a essa intuição do Ser como plenitude absoluta positividade, graças a uma visão do nada purificado de tudo o que nele metemos de ser que Sartre pensa explicar o nosso acesso primordial às coisas, sempre subentendido nas filosofias reflexionantes e sempre compreendido no realismo como uma ação impensável das coisas sobre nós. A partir do momento em que me concebo como negatividade e o mundo como positividade, não há mais interação, caminho eu próprio diante de um mundo maciço; entre ele e mim não há encontro nem fricção, porquanto ele é o Ser e eu nada sou. Somos e permanecemos estritamente opostos e confundidos,

para Sartre, há apenas o Ser. Continua o filósofo existencialista: “mas, se olho melhor, desfiam, desaparecem em bruma luminosa, já não sei onde começa o vazio¹³ e onde termina o corpo”. Basta olharmos para a obra de Giacometti e percebermos o emaranhado de linhas que Sartre descreve. O artista imprime linhas tão fortes e expressivas, como se elas fossem criar algo visível, o que deixa o filósofo impressionado.

Em contrapartida, Miró utiliza as linhas como se elas dançassem, como se elas contornassem os objetos e fossem mais além. Observemos a obra *Cifras e constelações apaixonadas por uma mulher* desse artista espanhol. A linha negra, ora sutil, ora marcante, parece fazer da obra um jogo infantil. Não vemos mais a cópia do mundo, mas imagens que nos fazem mergulhar num universo lúdico e fantasioso. Para que Miró pudesse “atingir a expressão Fontana”, afirma Manuel de Barros (2013, p. 356) num poema inspirado no artista, “precisava de esquecer os traços e as doutrinas que aprendera nos livros”. Ao contrário: “Desejava atingir a pureza de não saber mais nada” (Barros, 2013, p. 356). Desta forma, para que a linha possa sair dos cânones cerrados da concepção clássica, o artista precisa esquecer (desaprender) para aprender de novo.

João Cabral de Melo Neto elabora um texto elogioso sobre a obra de Miró¹⁴. São algumas páginas onde o autor descreve nuances do processo criativo do artista espanhol. No tocante à linha escreve:

Miró parece haver compreendido perfeitamente a força de sua linha. [...] Assistimos, temos a ilusão de assistir, ao nascimento dessa linha, que parece estar crescendo a nossos olhos, acabada de nascer com mil reservas de surpresas (Melo Neto, 2007, p. 684-685).

O que Klee, Giacometti, Miró e tantos outros artistas modernos fizeram foi construir a linha [ou a cor] que não tivesse existência como coisa ou como imitação de

precisamente porque não somos da mesma ordem. Permaneço no centro de mim mesmo absolutamente estranho ao ser das coisas – e justamente por isso destinado a elas, feito para elas. Aqui o que se diz do ser e o que se diz do nada se *identificam*, é o direito e o avesso do mesmo pensamento; a clara visão do ser, tal como é sob nossos olhos –como o ser da coisa que é pacífica e obstinadamente ela mesma, assente sobre si, não-eu absoluto –, é complementar ou mesmo sinônima de uma concepção de si como ausência e elusão” (Merleau-Ponty, 2003, p. 59-60).

¹³ “Já não se trata de separar o cheio do vazio, mas de pintar a própria plenitude” (Sartre, 2012, p. 64).

¹⁴ “A obra de Miró significa, para a pintura, muito mais do que a aportação de um estilo pessoal; muito mais do que o enriquecimento – afinal relativo, por estagnado – que pode advir, à pintura, da invenção de um formalismo a mais. Ela é também isso; e, infelizmente, é isso, é o que nela existe de estilo individual, que tem levado os críticos a valorizá-la. Entretanto, ela é também outra coisa. Por debaixo do conjunto de maneiras pessoais que constituem a fórmula-Miró, há uma luta que transcende o limitado alcance de uma exclusiva busca de expressão original. Há uma luta contra todo um conjunto de leis rígidas que vem estruturando a pintura posterior ao Renascimento e que está presente, sem exceção, por debaixo das fórmulas individuais mais contraditórias, exploradas por pintores de hoje” (Melo Neto, 2007, p. 684-685).

uma coisa: sendo figurativa ou abstrata, a linha é “um certo desequilíbrio disposto na indiferença do papel branco, é uma certa perfuração praticada no em-si” – não é um em-si - é “um certo vazio constituinte, vazio que as estátuas de Moore mostram peremptoriamente sustentar a pretensa positividade das coisas” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 40). Tal pensamento reflete que a linha tanto pode mostrar algo na obra – um excesso, um eixo gerador, um relevo -, bem como uma ausência, uma segregação, uma lacuna, um vazio, o nada.

3. As cifras secretas do movimento pictural

A cor e a linha formam planos e cenas cujas significações só permitem serem percebidas por um movimento interno da obra, que opera por “vibração” ou por “irradiação”. Desse modo, tanto a cor quanto a linha, constituindo a obra, mesmo aparentemente como algo estático que está à frente do espectador, fornece, por sua vez, “visões instantâneas em série, convenientemente baralhadas, mostrando [...] as aparências da mudança de lugar que o espectador leria no seu rastro” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 40). É nesse sentido que a pintura faz ver a perspectiva do mundo vivido¹⁵.

O que Cézanne ensina a nós – e aos outros pintores a partir dele – é que a pintura deve exprimir o mesmo movimento que o olhar capta na natureza. É um olhar em fluxo, dinâmico e contínuo. De toda sorte, parece que vemos o quadro como uma determinada cena congelada, em que o pintor escolheu um pedaço do visível e o retratou como sendo o seu motivo. Contudo, nos assegura Merleau-Ponty (2004c, p. 40): há na pintura um “movimento sem deslocamento, por vibração ou irradiação”. Ademais, “o quadro faz ver um movimento por sua discordância interna” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 41). Através dos traços e das cores, o pintor sugere “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, 2004c, p. 40). Esse movimento sem deslocamento proposto pela obra, apresenta-nos um movimento semelhante àquele que vemos no mundo real, tal como observa Merleau-Ponty (2004a, p. 79): coisas disputarem “entre si meu olhar e, ancorado numa delas, eu sentia nele a solicitação das outras que as fazia coexistir com a primeira, a exigência de um horizonte e a sua pretensão às coisas [...]”.

¹⁵ Diferentemente da perspectiva criada pelos renascentistas, a perspectiva do mundo vivido é aquela que Cézanne, por exemplo, tentava expressar de tal maneira que ao olharmos para uma pintura criada por ele tivéssemos a sensação de estarmos passeando por entre a cena retratada.

Merleau-Ponty nos lembra que a fotografia¹⁶ petrifica o movimento, congelando e cristalizando a cena retratada, como se cada coisa pudesse estar rigorosamente escalonada uma atrás da outra. Afirma ele: “A fotografia mantém abertos os instantes que o avanço do tempo torna a fechar em seguida, ela destrói a ultrapassagem, a imbricação (*empiètement*), a ‘metamorfose’ do tempo” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 42). Ora, esta maneira de lidar com movimento fora inspirada na pintura clássica. Esta “distingue o desenho da cor. Desenha-se o esquema corporal do objeto, depois este é preenchido por cores” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 12). Assim, Cézanne não lida com os objetos como se eles fossem separados um do outro, sem relação de imbricação (*empiètement*), – eles ultrapassam seus limites corporais e entrecruzam-se uns com os outros –. Para ele, não há uma separação entre o que seja figura e o que seja fundo: estão mesclados e entrelaçados. Por exemplo, uma “maçã que ele pinta, estudada com uma paciência infinita em sua textura colorida, acaba de inflar-se, por romper os limites que o desenho bem comportado lhe imporia” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 12). É pelo arranjo das cores que Cézanne pinta os objetos da mesma forma como a natureza o faz nascer diante dos nossos olhos, permitindo-nos ver o mundo tal como o sentimos em nossa experiência vivida. O movimento, ou o comércio dos objetos na tela, conduz o nosso olhar a viajar através do espetáculo que a experiência perceptiva vivencia cotidianamente.

Para o nosso olhar atual, os objetos parecem embaralhados e se mostram num momento presente, como se passado e futuro coexistissem ao mesmo tempo, tal qual um homem que caminha e que foi “captado no momento em que seus dois pés tocam o chão: pois, então, temos quase a ubiquidade temporal do corpo que faz o homem *cavalgar* o espaço” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 41). O movimento da pintura faz ver esse deslocamento sem ação efetiva, como vemos, a propósito de a *Noiva* de Duchamp, que não se mexe: ela oferece “um devaneio zenoniano sobre o movimento” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 40). Ao contrário de ir ali e voltar aqui, ou saltar daqui para lá, percebemos na pintura, não um caminhar como fazemos na vida prática, mas “vemos um corpo rígido como uma armadura que faz funcionar suas articulações” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 41).

Uma das obras de arte que Merleau-Ponty recorre para retratar o movimento “por vibração e irradiação” é *Derby de Epsom*, de Géricault. Nesta, os cavalos parecem não tocar o chão. Por que “os cavalos de Géricault correm sobre a tela [...] numa postura que

¹⁶ Obviamente que ao falar que a fotografia petrifica o movimento, Merleau-Ponty estava se referindo aquela de sua época e não a contemporânea, cujos emblemas, dificuldades e expressões se assemelham ao da pintura.

cavalo algum a galope jamais assumiu?” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 41). Seguimos 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, 2004c, p. 41). A pintura faz ver o movimento dos cavalos porque “os cavalos têm dentro deles o ‘deixar aqui, ir ali’, porque têm um pé em cada instante”; cuja síntese pode ser posta numa frase: “a pintura não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 42). Tentando desvelar o mistério interior do visível, a pintura “metamorfoseia o tempo para que ele possa durar. Não o imita. Recria-o, inventando o movimento a partir de sua existência secretamente cifrada” (Chauí, 2002, p. 184).

Ao olharmos a pintura *Cervos na Floresta II*, de Fraz Marc, observamos cores e linhas que se cruzam e interpõem-se, produzindo um movimento quase que estático da cena. Vemos tons de azuis, verdes, amarelos, vermelhos e negros, os quais não possuem um limite determinado, bem como linhas que ultrapassam o limite dos objetos, fazem da obra não uma soma de partes, mas um todo cujo movimento permite ao observador experienciar a coexistência das coisas disputando seu olhar.

Sob esse prisma, Pareyson (1993, p. 119) afirma que “[...] se na obra completa cada ‘parte’ contém e revela o ‘todo’, isto é possível justamente porque cada ‘momento’ do processo de sua formação lhe condensa em si todo o ‘movimento’”. Ora, isso, acreditamos, tem a ver com a ideia de Merleau-Ponty acerca da *Gestalt*.

À guisa de conclusão

Ao falar de *Gestalt*, Merleau-Ponty (2003, p. 192) relaciona-o com a pintura e questiona: “O que é uma *Gestalt*? O que é um contorno, o que é uma segregação, o que é um círculo ou uma linha? Ou uma organização em profundidade, um relevo?”. Eis sua resposta: “É um princípio de distribuição, o pivô de um sistema de equivalências, é o *Etwas* [algo] de que os fenômenos parcelares serão a manifestação”. Se de uma parte a ideia é livre, intemporal e a-espacial, de outra, a “*Gestalt* não é um indivíduo espaço-temporal, presta-se a ser integrada numa constelação a cavaleiro do espaço e do tempo” (Merleau-Ponty, 2003, p. 193). Assim, em relação ao espaço e ao tempo,

[...] não é a-espacial, a-temporal, só escapa ao espaço e ao tempo concebidos como uma série de acontecimentos em si”, possui certo peso

que a fixa não, sem dúvida, num lugar objetivo e num ponto do tempo objetivo, mas numa região, domínio que ela domina onde reina, onde é onipresente sem que se possa jamais dizer: está aqui. É transcendência. É o que exprimimos mesmo falando da sua generalidade, de sua *Transponierbarkeit* [transponibilidade] – É um fundo falso do vivido (Merleau-Ponty, 2003, p. 193).

O que a pintura faz ver é a “fixação” de uma coisa, não num tempo ou num lugar objetivo, mas numa região de “transcendência”, que está mais além ou aquém daquilo que foi estabelecido pela ciência ou pelo pensamento clássico. Basta observarmos o entrelaçamento de cores, traços e planos da obra *Barcos à vela*, de Lyonel Feininger¹⁷, para atestarmos a direção de nossa investigação. O que a obra nos faz ver, na esteira de Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 2003, p. 197) discorrendo sobre o ato de pintar, é que:

O traço, a pincelada e a obra visível não são senão o vestígio de um movimento total da Fala, que conduz ao Ser na sua totalidade e que este movimento abarca tanto a expressão pelos traços quanto a expressão pelas cores, tanto a *minha* expressão como a dos outros pintores. Sonhamos com sistemas de equivalências e eles, com efeito, funcionam. Mas a sua lógica, como a de um sistema fonemático, está resumida no mesmo tufo, numa só gama, são animados por um só movimento, são todos e cada um um só turbilhão, uma única retratação do Ser.

Em síntese, cor, linha e movimento, como estilos de diferenciações, recriam, metaforicamente, a tarefa de uma nova ontologia. Esses estilos de diferenciações devem nos fornecer ideias: paisagens, corpos, naturezas-mortas, retratos, etc. Nesse sentido, a pintura moderna ganha significância nas análises merleau-pontyanas. Ao recusarem a categoria de representação em que buscavam pintar, como Chardin, “o aveludado dos pêssegos” (Merleau-Ponty, 2004a, p. 80), os pintores prosseguiram “às escuras”, tateando em técnicas e meios para refazer e refundar uma nova realidade pictural. Essa capacidade criadora, presente em todos aqueles que se propõem a ver além do visível, está entrelaçado com a carne das coisas e do mundo; e, por consequência, estão “ligados a uma mesma e única rede de Ser” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 45). Criando “obras que

¹⁷ Feininger “desenvolveu um engenhoso recurso de sua própria autoria, o qual consistiu na construção de suas imagens a partir de triângulos sobrepostos que parecem transparentes e assim sugerem uma sucessão de camadas – à semelhança das cortinas transparentes que são usadas, às vezes, no palco de um teatro. Como essas formas parecem situar-se uma atrás da outra, elas transmitem a ideia de profundidade e permitem ao artista simplificar os contornos dos seus objetos sem que a pintura pareça plana” (GOMBRICH, 1993, p. 463). A técnica desenvolvida por este pintor possibilitou-lhe produzir obras em que a profundidade, o traçado e as cores se apresentavam ao mesmo tempo: ao sobrepor os triângulos, a imagem ia sendo construída, sem haver a necessidade de marcar o contorno dos objetos.

existem no visível à maneira das coisas naturais” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 42), o artista, através de seu estilo, marcando identidades e diferenças, torções e pequenas deformações coerentes, “avança no labirinto por desvios, transgressão, imbricação e arrancadas súbitas” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 46). Isso nos permite dizer que mais do que apresentar um novo visível ao espectador, a pintura provoca nele a percepção de um invisível que se insinua, parecendo se impor através dos elementos picturais impressos na obra.

Referências

- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: LeYa, 2013.
- BECKMANN, Max. Sobre minha pintura. In: CHIPP, Herschel B. (Org.). **Teorias da arte moderna**. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 188-193.
- CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e contemporaneidade** – A arte moderna segundo Merleau-Ponty. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. **Experiência do pensamento** – ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELGAR, Frank. **Cézanne**. Trad. Maria Luísa Silveira Botelho. São Paulo: Editorial Verbo, 1987.
- GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1993.
- 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). p. 124-130.
- MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- MÉNASE, Stéphanie. Passividade e criação: pintura e abertura a partir de Merleau-Ponty. Trad. Leandro Neves Cardim. In: VALVERDE, Monclair (Org.). **Merleau-Ponty em Salvador**. Salvador: Arcádia, 2008. p. 82-106.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a. p. 67-119.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas: 1948**. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996a.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Notes de Cours (1959-1961)**. Paris: Gallimard, 1996b.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004c.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Sens et non-sens**. Paris: Nagel, 1966.
- PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis/RJ: Vozes, 1993.
- RILKE, Rainer Maria. **Cartas sobre Cézanne**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- SARTRE, Jean-Paul. **Alberto Giacometti**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Martins

Fontes, 2012.

VAN GOGH, Vincent. Excertos de cartas. In: CHIPP, Herschel B. (Org.). ***Teorias da arte moderna***. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 25-43.

Recebido em: 20/04/2024

Aceito em: 19/06/2024