



Buscaremos aqui tratar das relações entre linguagem e expressão inauguradas pela arte moderna, e sua ligação com a percepção e a corporeidade, a cultura e a história, segundo a filosofia de Merleau-Ponty.

## Introdução

A filosofia de Merleau-Ponty debruçou-se sobre a atividade artística de modo geral, em particular sobre a pintura, não apenas como quem reflete sobre uma atividade cujo sentido seria paralelo ao desenvolvido por seu pensamento, esperando encontrar nela ilustração e reforço para seu próprio movimento, mas, sobretudo, como quem espera aprender com a atividade do outro o que sua própria atividade não pode ensinar, se não por razões intrínsecas, por uma proximidade que torna difícil perceber o próprio sentido. A abordagem de Merleau-Ponty procurou enfrentar as questões do fazer artístico, e por seus estudos sobre a linguagem, que aparecem em grande parte de sua obra, também se aproximou de escritores e poetas, buscando revelar como a expressão artística, seja na forma escrita ou plástica, enfrenta a mesma questão da busca pela significação, que se revelará, como veremos, significação indireta que habita um “fundo de silêncio”, que leva a linguagem e a arte ao trabalho de expressão. E, se a linguagem diz, “as vozes da pintura são as vozes do silêncio”<sup>1</sup>.

### 1. O gesto expressivo e a linguagem

Se entre a criação do artista plástico e a do escritor pode haver algum paralelo é através da aproximação das artes plásticas com a linguagem. Mas em que este paralelo é possível? Não é, simplesmente, porque se trata de uma criação nos dois casos, mas através da semelhança entre uma operação de sentido e outra, e para mostrá-la devemos adentrar o problema da significação na linguagem e na cultura de forma geral.

A *Fenomenologia da percepção* (1945/1994) já dizia que:

*"a linguagem nos ultrapassa, não apenas porque o uso da fala sempre supõe um grande número de pensamentos que não são atuais e que cada palavra resume, mas ainda por uma outra razão, mais profunda: a saber, porque esses pensamentos, em sua atualidade, jamais foram 'puros pensamentos', porque neles já havia excesso do significado sobre o significante e o mesmo esforço do pensamento pensado para igualar o pensamento pensante, a mesma junção provisória entre um e outro que faz todo o mistério da expressão"*<sup>2</sup>.

1. MERLEAU-PONTY, M. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. In: *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 85. O termo foi adotado por Merleau-Ponty a partir da obra de MALRAUX, A. *Voix du silence*. Paris: Gallimard, 1951.

2. MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 521.

Ora, a expressão literária é um exemplo privilegiado para mostrar tanto o exercício arriscado de toda expressão conquistadora de novos sentidos - que alguma vez foi o de todo significado adquirido -, quanto o excesso do significado sobre o significante, pois visa a um campo de sentidos que estimula mais o trabalho do pensamento do que o encerra como objeto possuído e determinado pelo conhecimento. Daí sua importância para Merleau-Ponty, pois mais do que um caso específico de significação serve para mostrar o que há de comum a toda significação lingüística.

Esta idéia ganha corpo e destaque com a incorporação da leitura de Saussure à sua filosofia. Em carta a Martial Guéroult, por ocasião de sua candidatura ao Collège de France no ano de 1951<sup>3</sup>, Merleau-Ponty diz que escolhia a literatura como objeto privilegiado de estudo para mostrar que a significação não se dá na relação entre signos e significados claramente definidos, que representariam "a simples vestimenta de um pensamento que se possuiria a si mesmo em toda claridade"<sup>4</sup>, mas que ela se realiza em bloco, na modulação que cada signo imprime aos outros e em que é investido por eles, o que seria o estilo através do qual o autor opera a deformação coerente dos significados da língua. Na sugestiva expressão de Orlandi, Merleau-Ponty teria, com Saussure, afirmado o *entremeio* (dos signos) *como a dimensão falante da linguagem*<sup>5</sup>, o que, por sua vez, afasta a possibilidade de uma determinação completa dos significados, ou de um inventário completo da língua.

A *prosa do mundo*, escrita em 1952, mais precisamente "A linguagem indireta"<sup>6</sup> é o principal ensaio de Merleau-Ponty que procura mostrar que a significação na linguagem é sempre alusiva ou indireta, e que nisto ela não é uma operação distinta da que o artista realiza em seu trabalho. Ou ainda, como diz Merleau-Ponty, a palavra realiza uma intenção de significação de que ela é expressão e resultado provisório, cujo acabamento levaria, curiosamente, ao seu desuso para o pensamento. O que significa que uma expressão é tanto melhor quanto mais nos incita a pensar o que ainda não foi pensado através do que se tem por adquirido, e ela só se mantém viva ou em uso porque através dela ainda nos ligamos ao mistério do exprimido. Daí a distinção que Merleau-Ponty fazia na *Fenomenologia da percepção* (1945/1994) entre *fala falante*, que representa o movimento de criação de novos significados, e *fala falada*, que representa o uso dos significados adquiridos, que só se mantém enquanto neles a língua se apóia para *ir além*. É do silêncio que vive a linguagem, é o ainda *não-dito* que mantém a fala prosaica de todo dia.

Um exemplo privilegiado para a aproximação entre a atividade do artista e a atividade da linguagem, a prosa e a poesia, é o gesto do pintor, citado em dois textos de *A prosa do mundo*<sup>7</sup>, e também em "A linguagem indireta e as vozes do silêncio". Merleau-Ponty relata que filmaram a mão de Matisse pintando, e a projeção dessas imagens foi feita em câmera lenta, o que criou um efeito tão vertiginoso que até o pintor espantou-se. Matisse parece acertar tanto o lugar e a forma desse traço que a impressão que se tem é de que aquele gesto não poderia existir de outra maneira.

3. Originalmente publicada em *Revue de Métaphysique et de Morale*, n. 4. Paris, 1962, p. 401-409, reeditada em *Parcours deux*. Paris: Verdier, 2000, e comentada por Lefort na sua apresentação e edição de *La prose du monde*. Paris: Gallimard, 1969.

4. MERLEAU-PONTY, M. Apud LEFORT, C. Prefácio. In: *La prose du monde*. Op. cit., p. III.

5. ORLANDI, L. A voz do intervalo. São Paulo: Ática, 1980, p. 29.

6. Este ensaio foi publicado, nesse mesmo ano, com modificações e com o nome de "Le langage indirect et les voix du silence", na revista *Les Temps Modernes*, e, depois, entre os ensaios reunidos em *Signes*. Paris: Gallimard, 1960. A versão original foi publicada postumamente em *La prose du monde*. Op. cit.

7. *La science et l'expérience de l'expression*. In: *La prose du monde*. Op. cit. e *Le langage indirect*. In: *La prose du monde*. Op. cit.

Em primeiro lugar, o que torna este exemplo um recurso privilegiado para o pensamento de Merleau-Ponty é que nele o recurso da filmagem faz o trabalho de Matisse parecer prodigioso. A mão de Matisse parece quase mágica e regida por um poder que de fora controla o seu trabalho, e, assim, torna possível um gesto que, por escolha certa, como um raio sobre a tela, lança, enfim, o único gesto possível entre os demais, escolhido não por ele mesmo, mas por algum olhar acima dele, que *a priori* realiza essa pintura que sai das mãos de Matisse. Dito de outra forma, esse gesto de Matisse, ele o sabia antes de fazer?

O ato de pintar, como diz Merleau-Ponty, tem duas faces, uma que é o trabalho de cada gesto da mão, cada traço ou pincelada, e outra face, que é como cada um desses gestos se relaciona com o todo, ou seja, como este traço e não outro realiza a intenção de significação que o pintor procurava. Portanto, se olharmos de muito perto, e em um tempo não humano, como a câmera lenta permite olhar, o trabalho do pintor parece extraordinário e vindo de uma escolha precisa entre todos os gestos, mas será que antes de uma determinada pincelada houve esta procura por todas as outras possíveis?

Essa mesma expressão em busca de significação que realiza o pintor com seus gestos realiza a palavra quando o escritor intenta uma significação. Nem um, nem outro podem analisar toda a gama de possibilidades para, então, determinar uma escolhida, que vem colocar-se no lugar que a ela estava reservado, como se esse lugar pudesse ser anterior ao que o gesto do pintor ou a palavra na literatura vêm significar. Nenhuma palavra, assim como nenhum gesto é o escolhido, pois dizer que um é o escolhido entre os possíveis é retirá-lo de algum lugar onde a significação já se encontra pronta.

A palavra tateia uma intenção de significar, pois está envolta em um “*fundo de silêncio*” que justamente é o que lhe permite significar. E é nesse fundo de silêncio que quem lida com a linguagem tentando significar vai encontrar o poder expressivo das palavras. Diz Merleau-Ponty: “a linguagem exprime tanto por isto que está *entre* as palavras como pelas palavras mesmas, e por isto que não diz como por isto que diz, como o pintor pinta, tanto por isto que ele traça, pelos brancos que ele dispõe, ou pelos traços de pincel que ele não colocou”<sup>8</sup>.

Aquilo que é significação não deriva dos signos apenas, mas de uma significação indireta expressa pelo que entre os signos se lê. Como o trabalho do pintor que cria, na tela, signos através de seus gestos e não deixa de criá-los também através do que na tela continua em branco, pois aquilo que resta entre os signos também é significação.

Matisse, assim como o escritor, não pode escolher “um signo para uma significação já definida”<sup>9</sup>, pois todo gesto, seja o da escrita, seja o da pintura, busca um signo para uma significação que está por se fazer, portanto, as linhas do artista, as palavras do escritor não são significações tanto porque participam de uma linguagem ou pintura instituída, mas, mais do que isto, porque *instauram* uma linguagem expressiva.

8. La science et l'expérience de l'expression. *Op. cit.*, p. 61-62.

9. *Idem*, p. 64.

Mas como se chega a esta significação que se revela no exercício da pintura ou da linguagem? E de que modo ela vem a ser significação?

## 2. A significação indireta

Para abordar o problema da significação, Merleau-Ponty começa por uma análise da linguagem, e para isto recorre a Saussure, que nos ensina que os signos não significam por aquilo que captamos deles, isolando-os um a um. Isto quer dizer que os signos apenas significam nas suas diferenças, e diferenças se dão na totalidade da língua. Se entre um signo e outro não são significações coladas a eles que apreendemos, como aprendemos uma língua?

Merleau-Ponty procura apresentar esta difícil idéia da diacriticidade do significado - “se o termo A e o termo B não tivessem o menor sentido, não se vê como haveria contraste de sentido entre eles”<sup>10</sup> - através da sua aplicação na análise fonemática da língua, porque aí, nota Merleau-Ponty, é mais fácil compreender a diacriticidade desvinculada de qualquer sentido positivo, pois os fonemas apenas se diferenciam para fazer aparecer o signo e sua significação.

Essa operação se distingue claramente dos primeiros balbucios da criança como tentativa de comunicação, operando, sobre estes, um princípio de organização que constituirá a fala propriamente dita:

*“Ora, essas primeiras oposições fonêmicas podem realmente ser lacunares (...); o importante é que os fonemas são desde o início variações de um único aparelho da fala, e com eles a criança parece ter 'apanhado' o princípio de uma diferenciação mútua dos signos e adquirido ao mesmo tempo o sentido do signo”<sup>11</sup>.*

10. *Idem*, p. 40.

Percebemos que mesmo aos primeiros fonemas, como “bá” e “dá”, a criança atribui o valor que damos a uma palavra, ou mesmo a uma frase. E neste caso trata-se de “componentes da linguagem que por si sós não têm sentido assimilável e têm por única função tornar possível a discriminação dos signos propriamente ditos”<sup>12</sup>. Portanto, se os primeiros fonemas já são articulações dentro de um mundo de fonemas, eles já se articulam por diferenciações. Mesmo que depois se desenvolvam e participem mais ativamente da cadeia verbal, nesse primeiro momento já são signos que funcionam da mesma forma que as palavras na linguagem. Nessas primeiras oposições fonemáticas é a totalidade da língua que a criança apreende, e não uma parte que se desenvolve como língua, pois é adicionada de outras partes, conforme vai aumentando seu vocabulário.

12. *Idem*, *ibidem*.

Na língua, como diz Merleau-Ponty, entra-se por dentro; a criança primeiro balbucia, depois passa aos primeiros fonemas que diferem do balbucio, pois nestes há uma intenção de comunicação que deixa o balbucio como uma intenção sonora e corporal voltada mais para si; com a oposição fonemática a criança abre-se para o sentido diacrítico dos signos, e insere-se no mundo da fala, “Logo, pode-se por isso dizer que a criança fala e depois aprenderá ape-

nas a aplicar diversamente o princípio da palavra”<sup>13</sup>.

13. *Idem, ibidem.*

É a partir de um todo que a língua se ensina, mas este todo não é a totalidade dos vocábulos, nem pode ser pensado como um sistema - este todo lingüístico se articula para permitir sentidos, e não permite senão sentidos diacríticos. Neste conjunto, cada uma das partes vale como todo, uma vez que só funciona dentro desta coexistência de sentidos, portanto, aqui, a unidade “é a unidade de coexistência, como a dos elementos de uma abóbada que se escoram mutuamente”<sup>14</sup>. Se precisássemos conhecer todos os signos, para então saber suas diferenças e atribuir-lhes significações... Mas as significações vêm pelo exercício da língua, e se, de alguma maneira, a língua se antecede ao signo é porque é “essa espécie de círculo que faz com que a língua se preceda naquelas que a aprendem, ensine-se a si mesma e sugira a própria decifração”<sup>15</sup>.

14. *Idem, ibidem.*

15. *Idem, p. 39.*

A passagem por estas questões da lingüística e o apelo ao pensamento de Saussure são o início da aproximação dos problemas da linguagem com os problemas da cultura. Merleau-Ponty quer aproximar esse sentido diacrítico do signo, que é esse sentido que está na periferia do signo, ou, como ele diz, que nasce à beira do signo, e que anuncia nas partes o todo, da maneira como nascem as significações na cultura de forma geral.

Com algumas indagações adentra a aproximação da análise da linguagem com a cultura. Quando se inicia o Renascimento e o espaço medieval se transforma? É o grande arquiteto do Renascimento, Brunelleschi, que o inaugura com a construção da cúpula da catedral de Florença? Quando o francês se torna a língua francesa e deixa de ser o latim? Quando as palavras sofrem as transformações de sentido que se percebem ao longo da história? Se estas transformações de sentido ocorrem sem que conheçamos a etimologia das palavras é porque elas têm modos de funcionamento que não são derivados da história da palavra e da língua.

Enfim, como estas mudanças que percebemos na cultura se dão sem que antes tenham estado já semeadas nesse solo onde passam a germinar? Se já estão em germe nesse solo onde se desenvolvem é porque também significam dentro de um todo, seja na língua, como a passagem da língua latina para suas derivadas, seja na cultura, quando uma arquitetura, uma pintura, uma música vêm realizar mais concretamente uma transformação que já se apresentava ali na periferia de seu surgimento, onde o todo já se antecipava nas partes.

De modo que os acontecimentos, as significações que aparecem, como o espaço da Renascença, a que atribuímos um sentido particular entre as significações possíveis do espaço, são também significações sempre laterais, cujos sentidos só se dão uns em relação aos outros, mas de tal forma que “a cultura nunca nos oferece significações absolutamente transparentes”<sup>16</sup>.

16. *Idem, p. 42.*

Mas o que queremos frisar, a partir destas considerações sobre Saussure, é que “Se o signo somente quer dizer algo na medida em se destaca dos outros signos, seu sentido está totalmente envolvido na linguagem, a palavra intervém sempre sobre um fundo de palavra, nunca é senão uma dobra no imenso tecido da fala (...). Logo, há uma opacidade da linguagem: ela não

17. *Idem*, p. 42-43. cessa em parte alguma para dar lugar ao sentido puro”<sup>17</sup>.

18. *Idem*, p. 42. Um signo na presença de outro torna-se significante, ou entre eles há significação, quer dizer, não neles, mas entre eles, e isto “nos proíbe de conceber, como estamos habituados, a distinção e a união da linguagem e seu sentido”<sup>18</sup>. Ou seja, o sentido não é nem imanente nem transcendente aos signos, mas brota do “*tecido da fala*”, tecido que tem dois lados, ou um direito e um avesso, como diz o filósofo, um que é mostra, e outro que é opacidade. Isto é, compreendemos a palavra no movimento da língua, e não decifrando seus sentidos, e neste sentido a língua é mostra.

19. *Idem*, p. 42-43. “*Para compreendê-la, não temos que consultar algum léxico interior que nos proporcionasse, com relação às palavras e às formas, puros pensamentos que estas recobririam: basta que nos deixemos envolver, por seu movimento de diferenciação e de articulação, por sua gesticulação eloqüente*”<sup>19</sup>.

E ela também é opacidade, pois o sentido não se oferece fora das palavras, aparece “engastado nas palavras”, e a linguagem não limita os sentidos a não ser por ela mesma.

20. *Idem*, p. 43. “*Sua opacidade, sua obstinada referência a si própria, suas retrospectões e seus fechamentos em si mesma são justamente o que faz dela um poder espiritual: pois torna-se por sua vez algo como um universo capaz de alojar em si as próprias coisas - depois de as ter transformado em sentido das coisas*”<sup>20</sup>.

21. *Idem*, p. 45. “*A linguagem é por si oblíqua e autônoma e, se lhe acontece significar diretamente um pensamento ou uma coisa, trata-se apenas de um poder secundário, derivado da sua vida interior. Portanto, como o tecelão, o escritor trabalha pelo avesso: lida apenas com a linguagem, e é assim que de repente se encontra rodeado de sentido*”<sup>21</sup>.

Se o escritor é este que, imerso nas palavras, começa a permeá-las de sentido, a aproximação com o trabalho do pintor é justa. A linguagem, como diz Merleau-Ponty, é indireta ou alusiva, ou ainda, diz ele, ela é silêncio.

22. *Idem*, p. 45-46. Se pintor e escritor podem ser aproximados em suas operações, e se o escritor lida com as palavras, lida com o quê o pintor? Ou melhor, qual o sentido desta aproximação? Pois há na linguagem esse poder secundário que lhe permite criar significações indiretas, onde, como diz Merleau-Ponty: “de novo os signos levam a vida vaga das cores”<sup>22</sup>.

Retomemos o exemplo do pintor pintando, a mão de Matisse filmada em câmera lenta parece prodigiosa e revela a dupla face da pintura, o trabalho da mão que traça o gesto isolado, o signo, e, também, o efeito deste gesto dentro da pintura. Assim como Matisse tateou entre os gestos possíveis aquele que seria o mais preciso, “é verdade que houve escolha e que o traço foi escolhido de maneira a observar vinte condições esparsas pelo quadro, informadas,

informuláveis para qualquer outro que não Matisse, porquanto não estavam definidas e impostas senão pela intenção de fazer *aquele quadro que ainda não existia*<sup>23</sup>. Da mesma maneira que há esta busca pela significação na pintura, há busca semelhante na linguagem expressiva, nos dois casos a significação está em vias de se produzir, e assim como a pintura no exemplo de Matisse não se compromete com nenhuma significação antes de sua realização, a linguagem expressiva tateia entre as palavras por esta que ainda não saiu da opacidade: “temos de considerar a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de rodeá-la, sem o qual ela nada diria, ou ainda pôr a nu os fios de silêncio que nela se entremeiam”<sup>24</sup>.

23. *Idem*, p. 46.

24. *Idem*, p. 47.

### 3. Estilo, percepção e corporeidade

A aproximação da expressão artística da literatura com a das artes plásticas é tomada da obra de Malraux, mas Merleau-Ponty aponta que este paralelo assume nesse autor uma conotação ainda derivada da idéia de uma expressão criadora pouco atenta à relação da arte com a expressão do sentido percebido. Ou como “se os 'dados dos sentidos' nunca tivessem variado através dos séculos, e como se, enquanto a pintura referia-se a eles, a perspectiva clássica se impusesse”<sup>25</sup>. Vejamos melhor como as questões que a leitura da obra de André Malraux suscita, principalmente *O museu imaginário*<sup>26</sup>, animam as questões sobre a arte e a cultura levantadas por Merleau-Ponty em *A prosa do mundo* e “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”.

25. *Idem*, p. 49.

26. MALRAUX, A. *Le musée imaginaire* (1947). Paris: Gallimard, 1965

Malraux atribui as transformações da pintura moderna ao fato de que nela se encontra a revelação da subjetividade do artista. Diz Malraux: “em uma pintura de Cézanne que representa maçãs, tem mais espaço para Cézanne, do que havia para Rafael no retrato de Leão X”<sup>27</sup>. Retomando em alguns aspectos a análise de Malraux, Merleau-Ponty aponta para o fato de que a objetividade a que a pintura moderna se contrapõe é bem colocada, mas que Malraux não percebeu a problematização que ela trazia, atribuindo, então, ao pintor este poder de um olhar individual, e colocando o problema da arte moderna “numa vida secreta fora do mundo”<sup>28</sup>.

27. *Idem*, p. 74.

Se, como aponta Malraux, a pintura se esforçou para encontrar os meios pelos quais pudesse representar com o máximo de fidelidade o espaço e as coisas, e mesmo que tenha feito isto do século XI ao XVI, chegando nesse século, com Leonardo da Vinci, ao máximo da capacidade de representar, ou “se, para um espectador ávido de ilusão, uma forma de Leonardo, de Francia ou de Raphael eram mais 'semelhantes' que uma forma de Giotto, de Botticelli, nenhuma forma dos séculos seguintes ao de Leonardo será mais semelhante que as suas: ela será somente outra”<sup>29</sup>.

28. MERLEAU-PONTY, M. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. *Op. cit.*, p. 48.

No progresso em direção à ilusão, ou ao máximo da capacidade de representar, Malraux não deixa de apontar para a idealização do mundo pelo Renascimento, mas afirma que todo o progresso da pintura esteve ligado a um desenvolvimento progressivo que culmina neste movimento. Neste percurso, da

29. MALRAUX, A. *Le musée imaginaire*. *Op. cit.*, p. 19.

invenção da pintura pelos pintores de todos os períodos, o que Merleau-Ponty critica é a idéia de que a pintura não pudesse ter outro desfecho senão este inventado pelo Renascimento, como se este fosse a revelação mesma do mundo percebido e não “uma interpretação facultativa da visão espontânea, não porque o mundo percebido desminta as suas leis e imponha outras, mas antes porque não exige nenhuma e não é da ordem das leis”<sup>30</sup>.

30. MERLEAU-PONTY, M.  
A linguagem indireta  
e as vozes do silêncio.  
*Op. cit.*, p. 49.

Portanto, Merleau-Ponty afasta-se da idéia de uma pintura que, amparada pelos métodos da perspectiva, fosse capaz de nos trazer a visão do mundo, inserindo-a entre as invenções do mundo dominado, que tenta traduzir em uma única vista todos os momentos da percepção, e por isto nada retém, a não ser a vista do “passado ou da eternidade”, e onde “tudo adquire um ar de decência e discrição; as coisas deixam de me interpelar e já não sou comprometido por elas”<sup>31</sup>.

31. *Idem*, p. 51.

Quanto aos retratos, diz o filósofo, estavam sempre a serviço “de um caráter, de uma paixão ou de um humor”, mas os grandes pintores nunca deixaram de incluir aí a contingência, pois cederam “a seu abençoado demônio”<sup>32</sup>. Em “A linguagem indireta”, acompanha esta passagem a relação com o sentido da representação da infância na pintura clássica, “A expressão da infância na pintura clássica quase nunca é a da infância por ela mesma e tal como se vive. É o olhar pensativo que nós admiramos algumas vezes nos bebês e nos animais porque nós fazemos dele o emblema de uma meditação de adulto, quando ela é só a ignorância de nosso mundo. A pintura clássica, antes de ser e para ser representação de uma realidade e estudo do objeto, deve ser antes metamorfose do mundo percebido em um universo peremptório e racional, e do homem empírico, confuso e incerto, em caráter identificável”<sup>33</sup>.

32. *Idem*, *ibidem*.

33. MERLEAU-PONTY,  
M. Le langage indirect.  
*Op. cit.*, p. 76.

Ora, se então fica claro para Merleau-Ponty que toda a pintura é uma criação, mesmo a do Renascimento, por que não, como faz Malraux, atribuir à subjetividade as criações da arte moderna?

Voltemos ao trabalho de Matisse sendo filmado: a câmara lenta dá a impressão de que, entre os inúmeros gestos possíveis, um e o mais preciso foi escolhido pelo pintor. Mas “É a câmara lenta que enumera os possíveis. Matisse, instalado num tempo e numa visão de homem, olhou o conjunto aberto de sua tela começada e levou o pincel para o traço que o chamava, para que o quadro fosse afinal o que estava em vias de se tornar”<sup>34</sup>. Este homem frente à sua pintura não pode fazer o movimento mágico do pincel em ação que a câmara lenta registrou; na filmagem a mão parece meditar “num tempo dilatado e solene, numa iminência de começo de mundo, tentar dez movimentos possíveis, dançar diante da tela, roçá-la várias vezes, e por fim abater-se como um raio sobre o único traçado necessário”<sup>35</sup>. Matisse, em um tempo real, no “mundo da percepção e do gesto”<sup>36</sup>, não considerou aquele gesto na pintura que se formava entre todos os possíveis; as condições que permitiram aquele gesto e não outro são, como diz Merleau-Ponty, infornuláveis para qualquer outro que não Matisse, a quem é acessível a intenção daquela pintura que realizava.

Matisse adquire ao longo de seu trabalho a precisão de um bisturi,

34. MERLEAU-PONTY,  
M. A linguagem indireta  
e as vozes do silêncio.  
*Op. cit.*, p. 46.

35. *Idem*, *ibidem*.

36. *Idem*, *ibidem*.

uma economia de linhas e pinceladas precisas que parecem abrir um sulco na tela; Van Gogh, ao contrário, vai precisar de inúmeras pinceladas para compor sua pintura. A precisão dos traços que tanto caracteriza Matisse, ou as inúmeras linhas dos desenhos de Van Gogh, estes gestos que podem, até mesmo para o pintor, parecer prodigiosos, e que tanto caracterizam os seus desenhos, são acessíveis a eles?

Ora, é justamente por escaparem ao pintor que estas “maneiras” tornam-se um estilo. O estilo traduz uma relação com o mundo inscrita na corporeidade; o gesto do artista integra o sistema do corpo voltado para a inspeção do mundo, mas o gesto expressivo com mais propriedade “recupera o mundo”, pois dá existência ao que é visado pelo corpo.

Van Gogh utiliza os meios da pintura e apenas estes, a tinta quase pura e muito densa, o pêlo do pincel que marca a tela, o movimento das pinceladas agrupadas, recursos que soube explorar e que se revelam como seu estilo. Porém, o que o pintor persegue não é um estilo, que nasce de sua expressão e escapa ao pintor; sua pintura o institui aos poucos, sem que o pintor perceba que seu estilo se consolida, não como um fim, mas como o meio que torna sua expressão possível. Ora, este meio só é realmente expressivo se ele não se reduz a uma simples maneira de tratar um tema, mas se o sentido que germina na tela indiferencia o tema do “modo de formar”<sup>37</sup>, de modo que uma montanha se torne a montanha de Cézanne, o trigal de Van Gogh, assim como o céu de Turner.

Desta forma, podemos dizer, como afirma Antonin Artaud em *Van Gogh, o suicida da sociedade*<sup>38</sup>, que não há nada de menos ultrapassável do que o tema, que o estilo não brota apenas de uma gesticulação que se inscreve na tela, pois já se encontra naquele, ou seja, já se esboça na percepção.

O estilo é esta maneira de pintar, inseparável, pois, do motivo pintado, e que não opera só no ato de pintar, porque se estende ao mundo percebido. Merleau-Ponty quer aproximar estes dois atos a ponto de se fundirem um no outro: perceber não é, propriamente, uma etapa anterior à pintura, pois, para o pintor, perceber já é pintar, ou na percepção já está em germe seu estilo, ou, como diz Merleau-Ponty, o estilo “é uma exigência nascida dela”, seu modo de formar e de habitar o mundo, e de acreditar “soletrar a natureza no momento em que a recria”<sup>39</sup>.

O tema, para o artista, sugere um sentido que, tornado obra, condensa o sentido esboçado na percepção. Tudo na obra converge para este sentido, que olhando o mundo o artista vislumbra, e que uma vez “pintado” nos faz perceber um estilo, que não se revela, propriamente, ao olhar do criador, pois para ele o trabalho é como um esboço que nunca se completa, e somente obedecendo aos apelos de sua obra pode orientar-se. Aprofundando o caminho incerto que a obra vai traçando, lançando-se ao apelo dos temas, caminha o artista sem saber se sua tentativa se tornará obra de arte, pois apenas depois da obra feita é possível encontrar a coerência de uma trajetória artística e a laboriosa formação de um estilo. Por isto o estilo dos pintores não é legível nem em

37. PAREYSON, L. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 62.

38. ARTAUD, A. Van Gogh, o suicida da sociedade. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

39. MERLEAU-PONTY, M. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. Op. cit., p. 58.

suas primeiras obras, nem em suas “vidas interiores”, pois então não precisariam pintar para se “encontrar”, e podemos dizer a respeito de Cézanne ou Van Gogh que, na medida do possível, suas vidas exigiam suas pinturas, como estas exigiam aquelas.

#### 4. Expressão e mundo percebido

Sigamos as colocações de Willem de Kooning, que em um simpósio sobre arte abstrata declara:

*“Para o pintor, eram necessárias muitas coisas para chegar ao ‘abstrato’ ou ao ‘nada’. Tais coisas estavam sempre na vida - um cavalo, uma flor, uma ordenhadeira, a luz que entrava numa sala pela janela e fazia figuras sob a forma de diamantes, talvez mesas, cadeiras e assim por diante. O pintor, é certo, nem sempre era totalmente livre. As coisas nem sempre eram de sua escolha, mas por isso ele tinha freqüentemente alguma idéia nova. Alguns pintores gostavam de pintar coisas já escolhidas por outros e, depois de terem sido abstratos em relação a tais coisas, foram chamados de clássicos. Outros queriam escolher as coisas e, depois de serem abstratos em relação a elas, foram chamados de românticos. É claro que eles se misturaram uns aos outros, e muito. De qualquer modo, naquela época não eram abstratos em relação a alguma coisa que já era abstrata. Libertaram as formas, a luz, a cor e o espaço colocando-os em coisas concretas numa determinada situação. Eles realmente pensaram na possibilidade de que as coisas - cavalo, cadeira, homem - fossem abstrações, mas deixaram isso de lado porque, se pensassem nisso, teriam sido levados a abandonar totalmente a pintura e provavelmente teriam acabado na torre do filósofo. Quando tinham estas idéias estranhas e profundas, livravam-se delas pintando um determinado sorriso no rosto do retrato no qual estavam trabalhando”<sup>40</sup>.*

40. DE KOONING, W. *What abstract art means to me*. In: CHIPP, H. B. (ed.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 566.

41. MERLEAU-PONTY, M. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. *Op. cit.*, p. 82.

E assim “como nosso corpo não nos guia por entre as coisas a não ser que paremos de analisá-lo para utilizá-lo”<sup>41</sup>, o pintor, diz de Kooning, não se perde de seu trabalho buscando definir categorias para o que faz, mas usa seu corpo em sua tentativa de apreender o mundo, entrega-se ao seu trabalho e, longe das definições que impõem a ele as escolas e algumas categorias que tentam enquadrar a arte em definições que não lhe pertencem, executa seu trabalho.

No momento em que cria sua obra o pintor não diferencia pintura e percepção, assim como Renoir olhava investigando o azul do mar; o hoteleiro que observava seu trabalho relata:

“Eram mulheres nuas que se banhavam num outro lugar. Ele olhava sei lá o que, e mudava somente um cantinho’. Malraux comenta: ‘O azul do mar se tornara o azul do regato das *Lavadeiras*... Sua visão era menos uma forma de olhar o mar do que a secreta elaboração de um mundo ao qual pertencia aquele azul profundo que ele recobrava da imensidão’. E no entanto Renoir olhava o

mar. E por que o azul do mar pertencia ao mundo de sua pintura? Como podia ensinar-lhe algo relativo ao regato das *Lavadeiras*? É que cada fragmento do mundo, e particularmente o mar, (...) contém todas as espécies de figuras do ser, e, pela maneira que tem de responder ao ataque do olhar, evoca uma série de variantes possíveis e ensina, além de si mesmo, uma maneira geral de expressar o ser"<sup>42</sup>. Diante do mar, Renoir olhava não sei o quê, e mudava uma parte de sua pintura, sem que esta ou seu tema se perdessem, como se na ausência das coisas não pudesse trazer a expressão da sua "idéia". E em contato com o mundo, esta pode se revelar como a presença das coisas em seu corpo, da qual fala Merleau-Ponty, que afirma que desde que o corpo e o mundo aí estão, o problema da pintura está inaugurado, ou existe um mundo a pintar. Este é o sentido que a arte abstrata tem para Merleau-Ponty, quando não se degenera à simples presença dos materiais que ela utiliza. Ou seja, liberada do sentido visível mais próximo das coisas, presente em nosso cotidiano - que é esse da "semelhança exterior", que por muito tempo parecia impor a idéia da pintura enquanto cópia da realidade, mas que nunca se impôs a todo grande pintor, que também sempre fez da pintura a criação ou revelação de um sentido despercebido na visibilidade comum -, cabe à pintura tornar visível a essência ou o princípio gerador do sentido das coisas ou da visibilidade do mundo.

42. *Idem*, p. 57.

*"Questão dos não-figurativos: o quadro não seria ainda mais livre para dar a essência se todo laço fosse cortado? Pintura do Ser? Na verdade, pode acontecer então que ele recaia sobre si mesmo, como uma coisa, precisamente: assemelha-se novamente às coisas, bactérias, formas biológicas incômodas - limita-se ao dado (comovente, aliás) de estruturas físicas bastante gerais: muralha despedaçada onde não vibra e não sonha senão a coisa colorida ou mesmo a matéria em geral. Não se deve impor nenhum limite à liberdade do pintor: ele é livre para se afastar ao máximo da semelhança exterior - mas para obter o ser mundo (Welten)"<sup>43</sup>.*

43. MERLEAU-PONTY, M. *Notes de cours, 1959-1961*. Paris: Gallimard, 1996, p. 54-55.

## 5. A arte e o desvelamento de sentidos

Diz Giacometti, em passagem que Merleau-Ponty cita, "O que me interessa em todas as pinturas é a semelhança, isto é, aquilo que para mim é a semelhança: aquilo que me faz descobrir um pouco o mundo exterior"<sup>44</sup>. Quando Giacometti fala em semelhança como aquilo que o faz descobrir um pouco o mundo exterior, revela como o imaginário está próximo da pintura ou da arte, pois é a visibilidade encarnada em mim que se expõe ao olhar uma vez pintada, e ao mesmo tempo essa visibilidade é distante, pois o quadro "não oferece ao espírito uma ocasião de repensar a relação constitutiva das coisas", mas oferece ao olhar os traços de uma visão interior ou à visão seu revestimento interno, aquilo que a sustenta internamente, "a textura imaginária do real"<sup>45</sup>.

44. MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. In: Merleau-Ponty, textos selecionados. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 90.

45. *Idem*, *ibidem*.

Giacometti afirma que nas estátuas religiosas espanholas suas vestes e cabelos reais dão menos a idéia de vestes e cabelo, do que uma matéria que se

faz passar por cabelo, sem de fato sê-lo. Ao apresentarem a roupa e o cabelo com essa matéria dura, no caso das esculturas, ou pastosa, no caso das pinturas, tornam-se mais próximas ao percebido, à leveza dos tecidos e ao volume dos fios sobre a cabeça. Portanto, onde mais aparece a separação entre o real e o imaginário, como nas estátuas religiosas espanholas, mais o real se desfaz, e mais a imagem se coloca enquanto imagem, e onde mais se encontram fundidos de maneira indistinta o real e o imaginário, mais o real se presentifica.

Giacometti diz que durante cinco anos começou trabalhando a partir do modelo em um ateliê, e em casa trabalhava a partir da memória desse modelo. O resultado a que chegou foram placas enormes com figuras minúsculas. Mas estas não representavam uma redução da figura humana a uma estrutura elementar. Na verdade, partia de uma figura “analisada”, com pernas, cabeça e braços e, na medida em que tudo isto lhe parecia falso e buscava a concreção da forma, o que restava de essencialmente verdadeiro eram apenas doisocos essenciais a toda figura, um bloco horizontal e um vertical. “Em casa eu trabalhava me esforçando para reconstituir pela memória apenas o que eu sentia no ateliê de Bourdelle na presença do modelo; e isto se reduzia a muito pouca coisa. O que realmente eu sentia, isto se reduzia a uma placa colocada de uma certa maneira no espaço, e onde havia exatamente doisocos, que eram, se quisermos, o lado vertical e o lado horizontal que encontramos em toda figura”<sup>46</sup>. O que restava era muito pouco, o que para Giacometti foi uma decepção. Mas ali havia algo de semelhante às coisas e a ele, e perguntava-se: “seriam as coisas que eu queria reproduzir, ou seria uma coisa afetiva, ou um certo sentimento das formas que é interior e que gostaríamos de projetar no exterior? Há uma mistura aí, da qual nós não sairemos nunca, eu creio!”<sup>47</sup>.

As figuras de Giacometti não são uma simplificação da estrutura do corpo humano, mas estas presenças humanas que contêm em seu corpo uma espacialidade originária, assim como as naturezas-mortas de Cézanne podem ser tratadas como esferas, cubos e cones, como formas de uma geometria originária e não como sólidos geométricos. A palavra empregada por Giacometti, em francês *creux*, espaço que possui concavidade que pode conter algo, traduz de forma precisa esta sua procura incessante pela figura humana, a de um corpo cujo sentido primeiro seria este da sua espacialização. Quer dizer, não no sentido de estar no espaço, como uma coisa dentro da outra, mas no sentido de geração do espaço, de ser no mundo, poderíamos dizer com a fenomenologia; seja quando suas figuras aparecem lançadas em grandes dimensões no espaço, ou quando reduzidas e contidas em uma ínfima vertical sobre uma densa e enorme placa horizontal, privilegiando o sentido de sua relação espacial com o mundo.

A figura humana é, para esse artista, o que foi uma maçã para Cézanne. Diz Giacometti a este respeito:

*“É certo que, para ele, os cubos, cones e esferas seriam apenas meios para se aproximar um pouquinho da realidade, mas que a apresentação da montanha*

46. GIACOMETTI, A. In: CHARBONNIER, G. Le monologue du peintre. Paris: Éditions de la Villette, 2002, p. 122.

47. *Idem, ibidem.*

ou da maçã era o essencial. Para ele, a maçã sobre uma mesa é sempre, e bastante, além de toda apresentação possível. Ele só pode se aproximar um pouco”<sup>48</sup>.

48. *Idem*, p. 130.

Portanto, e voltando ao problema desenvolvido em “A linguagem indireta...”, “Como o pintor ou o poeta expressariam outra coisa que não seu encontro com o mundo? Do que fala a própria arte abstrata, a não ser de uma negação ou recusa do mundo”<sup>49</sup>, e que nos grandes pintores será esta que retoma a visão ordinária das coisas para alcançar ou tornar visível nervuras da visibilidade, que no cotidiano aparecem muito discretamente em favor do uso que fazemos das coisas, e que portanto são encobertas ou passam despercebidas?

49. MERLEAU-PONTY, M. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. *Op. cit.*, p. 58.

A pintura faz dos objetos um holocausto, como a poesia com os significados das palavras da linguagem comum<sup>50</sup>. Que relação ela inaugura ou procura entre a obra e o sentido esboçado na percepção? Num sentido ainda a ser explicitado, pode-se dizer que procura uma relação mais verdadeira.

50. MERLEAU-PONTY, M. Le langage indirect. *Op. cit.*, p. 89.

Malraux aponta que mesmo que nenhum pintor se referisse à verdade em suas obras, podia acusar os adversários de impostura. Quer dizer, falava-se de uma verdade que não significava a cópia de um sentido concebido como cristalizado na percepção, e portando já pronto como modelo do verdadeiro, mas de uma verdade que fosse coerente consigo mesma, quer dizer, que fosse capaz de trazer as coisas para a sua expressão. Só aparentemente há uma percepção verdadeira e cristalizada das coisas, de que a pintura ou a linguagem seriam cópias ou expressão. Este suposto acabamento das coisas percebidas está mais para o sentido do mundo cotidiano de nossas ações, que retém das coisas apenas seu aspecto mais familiar ou seu significado para os nossos usos, do que para o sentido da própria percepção, que se revela sempre aberta, parcial, e em que as coisas mantêm sua transcendência e estranheza no próprio sentido em que se revelam. E se tomarmos o olhar do pintor ou esse olhar que investiga o sentido das coisas em sua aparição, como faz a fenomenologia, também como uma atividade ao lado dessas atividades do cotidiano com as quais elaboramos nossas vidas com o trabalho na convivência com os outros, reconheceremos então que a percepção já é sempre uma ação com a qual sentidos de mundo a uma só vez se mostram e se constroem, uma vez que o corpo está sempre implicado em tudo aquilo que vê. A expressão da pintura, neste sentido, é *práxis*, isto é, uma atividade transformadora e criadora de sentidos, que busca no próprio percebido os meios de sua expressão. Mais precisamente, no caso da pintura a ação “se recusa às abstrações do útil e não concebe sacrificar os meios aos fins, a aparência à realidade”<sup>51</sup>.

51. *Idem*, p. 90.

Mas basta renunciar à linguagem comum, ou à representação das coisas para devir artista? “Ora, quando uma pincelada substitui a reconstituição em princípio completa das aparências para nos introduzir na lã ou na carne, o que substitui o objeto não é o sujeito, é a lógica alusiva do mundo percebido”<sup>52</sup>. Se os pintores clássicos acreditavam na ilusão tranqüilizadora de uma técnica da pintura que permitisse se aproximar do veludo mesmo, ou do espaço

52. MERLEAU-PONTY, M. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. *Op. cit.*, p. 58.

mesmo..., os modernos sabem bem que nenhum espetáculo do mundo se impõe à percepção, e ainda menos em pintura, e que as zebruras imperiosas do pincel podem, melhor que a mais paciente reconstituição, nos fazer ver a lã ou a carne<sup>53</sup>. Portanto, (Merleau-Ponty cita Sartre), como sempre em arte, mentir para ser verdadeiro, assim como não é a conversa simplesmente gravada que nos traz a verdade da conversa real...<sup>54</sup>. O que de misterioso pode haver no trabalho do pintor desaparece se recolocarmos este em contato com o mundo; não há nada de misterioso ou extraordinário em sua vida: “o segredo da mulher amada, do escritor e do pintor não se encontra em algum lugar além de sua vida empírica, e sim tão mesclado em suas medíocres experiências, tão pudicamente confundido com a sua percepção do mundo, que seria impossível encontrá-lo à parte, frente a frente”<sup>55</sup>.

53. MERLEAU-PONTY, M. *Le langage indirect*. *Op. cit.*, p. 91.

54. *Idem*, p. 92.

55. MERLEAU-PONTY, M. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. *Op. cit.*, p. 60.

Se o visível é para o pintor abertura para o trabalho, não é a obra que deve ainda atingir uma outra realidade, mas sim aquilo que ainda não foi atingido no encontro do corpo com o mundo. E a que seu trabalho é orientado? Em direção ao que as obras feitas traçaram para o pintor, o sulco já aberto, onde este agora da pintura se instala, portanto uma eterna imbricação de seu trabalho com sua experiência, na qual não se pode arrancar seu trabalho do trabalho dos outros pintores.

Merleau-Ponty retoma o termo de Husserl,

*“Stiftung - fundação ou estabelecimento - para designar primeiramente a fecundidade ilimitada de cada presente, que, justamente por ser singular e por passar, nunca poderá deixar de ter sido e portanto de ser universalmente - mas sobretudo a fecundidade dos produtos da cultura que continuam a valer depois de seu aparecimento e abrem um campo de pesquisas, em que revivem perpetuamente”*<sup>56</sup>.

56. *Idem*, p. 61.

Portanto, diante do mundo, desta fecundidade de seu momento presente, mas sem estar distante desse terreno fértil da cultura, desse campo onde se instalou e de onde sua obra pode tecer com o tecido das obras anteriores, o pintor pertence a uma tradição. Merleau-Ponty recorre novamente a Husserl para explicitar o sentido desta, contrário ao que o senso comum atribui a ela, pois não se trata de participar de algo que se perpetua desde suas origens, nem de retomar no presente uma sobrevida do passado, “forma hipócrita do esquecimento”, mas do poder de *esquecer as origens*, de eliminar o que já foi feito, para retomar aí uma nova vida, “forma nobre da memória”<sup>57</sup>.

57. *Idem*, *Ibidem*.

E assim, retomando Husserl e o trabalho do pintor de sempre ir mais além, Merleau-Ponty introduz o problema da história, do museu, da reprodução dos detalhes e das obras, enfim, da relação da pintura com o passado, que muitas vezes situa-se mais na tentativa de ignorá-lo do que de esquecer as origens para retomar aí a nova vida de que Husserl fala.

## 6. O museu e a sobrevida do passado

A reunião de obras que o museu proporciona parece ter o poder de tomar as obras e transformá-las em momentos da história da arte e, mais do que isto, transformar tudo o que se fez longe desse turbilhão de imagens que se cria no museu, com a reunião de todas as obras juntas, em um espírito comum, visto longe das rivalidades de suas intenções contrárias. O que anima, especialmente, as reflexões de Merleau-Ponty sobre a atividade do museu é o diálogo com Malraux, e sua obra, *O museu imaginário*. Em “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, há algumas questões que Merleau-Ponty desenvolve sem nomear este interlocutor privilegiado, que se anima com as possibilidades que a reprodução da obra e a reunião que o museu proporciona a ela podem oferecer ao público da arte.

Se Merleau-Ponty não é um entusiasta desses meios que permitem às obras serem mais vistas, não nos parece que ele desaprove o museu, mas é a idéia de uma história da arte que está em discussão, envolvidas aí as noções de percepção, de expressão e de história.

O museu reúne obras de um mesmo período, geralmente buscando aproximá-las, percebendo semelhanças mesmo entre obras que foram produzidas em contextos totalmente diferentes. Há ainda a reprodução que permite ampliar uma pequena parte de um quadro, reproduzir vitrais, tapetes e moedas, entre outras coisas. Tudo isto acaba favorecendo uma consciência da pintura “que é sempre retrospectiva”<sup>58</sup>, que o filósofo compara a um espírito imaginário da arte que, de um meio a outro, de uma forma a outra, oposta ou diferente, perpassasse tudo, mesmo obras distantes.

Mas como não considerar que toda a criação da pintura sempre partiu do mundo visível, que toda a pintura, desde os primórdios, ao contrário de inscrita dentro de um espírito da pintura, sempre foi uma produção humana que, antes de se destinar a esta reunião que o museu permite agora, destinava-se a essa metamorfose do visível em pintura?

Não nos é possível fazer um inventário completo das formas na pintura, assim como não é possível fazer um inventário completo das formas da linguagem, pois são campos abertos onde certamente existem proximidades e direções comuns, onde podemos, por exemplo, reconhecer em pinturas clássicas o que pinturas modernas inauguraram como gestos expressivos, como, por exemplo, uma parte no quadro menos definida, algumas manchas ali, pinceladas expressivas acolá... Mas seria este um prenúncio do que viria? Uma margem por onde correriam as invenções dos modernos?

Há para Merleau-Ponty duas historicidades, uma onde cada tempo parece se opor aos outros, onde luta contra eles “como contra estrangeiros”<sup>59</sup>, e outra da qual a primeira deriva, que nos faz ver no passado a possibilidade da troca, e da atualização de toda a pintura em cada pintor que se lança a uma obra por fazer.

De certa forma, pode-se dizer que os problemas da pintura são comuns

58. *Idem, ibidem.*

59. *Idem, p. 62.*

a todos os pintores, ou que todas as pinturas, em certo sentido, se inscrevem na mesma historicidade inaugurada pelas primeiras, como a das cavernas de Lascaux, que instituíram um mundo a pintar, inaugurando os problemas da pintura. Não é preciso supor um espírito da pintura separado da vida para explicar a possibilidade da reunião de diferentes pintores que se revelam, dispostos no museu, com problemas e perspectivas de encaminhamentos semelhantes em suas pinturas. Pois estes problemas e estas perspectivas comuns se encontravam em suas práticas, se não de forma direta, ao menos como horizonte de uma visibilidade em comum, desde esta que faz parte da inscrição comum da humanidade num mundo a ver, que remonta aos seus primórdios, até formas mais específicas de olhar e de experimentar, ou investigar essa visibilidade a par com sua história, de que fazem parte os meios e técnicas de pintar. Na verdade, pintores rivais ou inimigos, comumente, têm suas diferenças amenizadas pelo museu, passando a falsa idéia de um espírito da pintura à parte suas necessidades ou vicissitudes humanas, ou, mais precisamente, os problemas que enfrentaram com a investigação do olhar e do pintar, quando, ao contrário, o museu deveria ser o lugar onde cada visitante retomasse ou se inventasse pintor, onde se deveria ir “com a sóbria alegria do trabalho, e não como vamos, com uma reverência que não é de todo conveniente”<sup>60</sup>. Mais ainda, acrescenta Merleau-Ponty:

60. *Idem*, p. 64.

*“O Museu, transformando tentativas em 'obras', torna possível uma história da pintura. Mas talvez seja essencial aos homens só alcançarem a grandeza em suas obras quando não a procurarem excessivamente, talvez não seja mau que o pintor e o escritor não saibam muito bem que estão fundando a humanidade, talvez, enfim, tenham um sentimento mais verdadeiro e mais vivo da história da arte quando a continuam em seu trabalho do que quando se fazem 'amadores' para contemplá-la no Museu. O Museu acrescenta um falso prestígio ao verdadeiro valor das obras ao separá-las dos acasos em cujos meios nasceram, e ao fazer-nos acreditar que desde sempre a mão do artista foi guiada por fatalidades. Enquanto o estilo vivia em cada pintor como a pulsação de seu coração e justamente o tornava capaz de reconhecer qualquer outro esforço além do seu, o Museu converte essa historicidade secreta, pudica, não-deliberada, involuntária, viva-enfim, em história oficial e pomposa. (...) Obras que nasceram no calor de uma vida são por ele transformadas em prodígios de um outro mundo, e o alento que as mantinha não é mais, na atmosfera pensativa do Museu e sob os vidros protetores, do que uma fraca palpitação em sua superfície. O Museu mata a veemência da pintura como a Biblioteca, dizia Sartre, transforma em 'mensagens' escritos que antes foram gestos de um homem. É a historicidade da morte”<sup>61</sup>.*

61. *Idem*, p. 65.

Em outros termos, há uma historicidade que pulsa em cada gesto dos pintores quando trabalham, em que retomam no presente a “eternidade” da memória, esta abertura ao campo da pintura que revive continuamente em cada pintor, em seu trabalho. E é neste sentido, diz Merleau-Ponty, que mesmo

quem não é pintor se interessa pelo pintar enquanto expressão de algo a ser visto, como o hoteleiro de Cassis se interessou por ver Renoir pintando, e percebeu que ele pintava outra coisa diferente do que via<sup>62</sup>. Ou seja, “viver na pintura é também respirar este mundo - sobretudo para aquele que vê no mundo algo por pintar, e todos os homens são um pouco este homem”<sup>63</sup>.

62. *Idem*, p. 57.

63. *Idem*, p. 67.

Em seu diálogo com Malraux, Merleau-Ponty traz também a questão da reprodução e da ampliação de detalhes que, antes das possibilidades fotográficas, nem mesmo existiam. Malraux considera nos pequenos objetos as mesmas questões de estilo que vê na pintura, apontando assim, também, para a possibilidade de uma história que reunisse tudo o que se fez em arte, incluindo aí obras trazidas de países distantes. No entanto, esta concepção de História não pode ser mantida quando nos perguntamos como o pintor se coloca no mundo percebido. Pergunta-se Merleau-Ponty:

*“Malraux encontra portanto, pelo menos a título de metáfora, a idéia de uma História que reúne as mais distantes tentativas, de uma Pintura que trabalha atrás das costas do pintor, de uma Razão na história, da qual ele seria o instrumento. Tais monstros hegelianos são a antítese e o complemento de seu individualismo. Que é feito deles quando a teoria da percepção reinstala o pintor no mundo visível e restaura o corpo como expressão espontânea?”*<sup>64</sup>.

64. *Idem*, p. 68.

*“Logo, cumpre reconhecer sob o nome de olhar, de mão e de corpo em geral um sistema de sistemas voltado à inspeção do mundo, capaz de transpor as distâncias, de desvendar o futuro perspectivo, de desenhar na uniformidade inconcebível do ser cavidades e relevos, distâncias e afastamentos, um sentido... O movimento do artista traçando um arabesco na matéria infinita amplifica, mas também continua, a simples maravilha da locomoção ou dos gestos de apreensão”*<sup>65</sup>.

65. *Idem*, p. 70.

Ora, se a corporeidade se inscreve até nessas dimensões que o olho não alcança, é porque todos os nossos atos são expressivos, e mesmo as menores dimensões da ação humana comportam o seu movimento. E se ela se inscreve até mesmo nos pequenos detalhes da matéria trabalhada, por que não haveria de aparecer entre obras diferentes, fragmentos ou direções comuns que dão a estas um segredo de semelhança? “Reclamamos uma causa que explique essas semelhanças, e falamos de uma Razão na história ou de Superartistas que guiam os artistas”<sup>66</sup>, quando se trata de reconhecer que estes modos de expressão semelhantes que se encontram em culturas tão diferentes participam de uma mesma busca, e, nesse propósito comum, não é de se espantar que os modos de expressão possam ser semelhantes e participem de um mesmo universo da cultura; por esta razão as produções de uma cultura têm sentido para outras, e pode-se falar assim de um universo da pintura.

66. *Idem*, *ibidem*.

Portanto, nem fruto dos acontecimentos, nem de um poder supra-sensível, a cultura se instala na corporeidade e nos gestos que inauguram sentidos. No entanto, não se deve com isto entender que a cultura se explica através do

67. MERLEAU-PONTY,  
M. Le langage indirect.  
Op. cit., p. 113.

corpo, e que estas semelhanças entre um gesto e outro da cultura se devam ao fato de que, de um extremo ao outro do mundo, o corpo é o mesmo, pois o corpo nada tem de natural, ou, como diz Merleau-Ponty, “o próprio do corpo humano é de não comportar natureza”<sup>67</sup>. A obra participa dessa cultura como evento, isto é, não há um mundo supra-sensível da pintura, no qual as obras vêm se instalar. Há uma só maneira da obra participar da cultura: que ela seja vista e que desperte em quem a veja algo além de sua existência empírica, e aqui se encontra o difícil e o essencial da questão cultural:

68. Idem, p. 114.

“Compreender que colocando um universo do sentido ou um campo de significações distinto da ordem empírica dos eventos, nós não colocamos uma eternidade, um Espírito de Pintura que se possuiria no avesso do mundo e se manifestasse pouco a pouco... A ordem ou o campo de significações que faz a unidade da pintura e abre de antemão cada obra sobre um futuro de pesquisas é comparável a esta que o corpo inaugura na sua relação com o mundo e que faz participar cada momento de seu gesto ao estilo do todo”<sup>68</sup>. O gesto não explica a pintura, o que seria uma explicação pelo corpo, mas inaugura e participa desse campo de significações que compõe a pintura. Entre o corpo e o estilo há, para Merleau-Ponty, uma relação similar. Como dito acima, se o corpo imprime-se em tudo o que faz, o mesmo ocorre com o gesto do pintor que, entre todos os que fazem pintura, assemelha-se enquanto gestos de pintores, assim como o estilo assemelha-se enquanto gesto de um corpo.

69. Idem, *ibidem*.

*“O corpo coloca seu monograma em tudo o que faz; além da diversidade de suas partes que o torna frágil e vulnerável, ele é capaz de assemelhar em um gesto que domina sua dispersão. Da mesma maneira, além das distâncias do espaço e do tempo, tem uma unidade do estilo humano que reúne no que se parecem os gestos de todos os pintores em uma única tentativa, em um única história cumulativa, e sua produção é uma só arte ou uma só cultura”*<sup>69</sup>.

Portanto, corpo e cultura são indissociáveis, e é porque são gestos de expressão que a unidade da pintura é possível, e porque têm a mesma maneira de se expressar enquanto pintores é que seus gestos podem ser semelhantes, mesmo nascidos em culturas e terras distantes.

Mas então, como a arte pode ter um desenvolvimento? Como fica a relação entre uma obra e outra? Ou ainda, se há apenas gestos individuais, de onde vem a semelhança com outros?

Não podemos esquecer o fato da percepção; é ela que inaugura o poder expressivo do gesto pictórico, como diz o filósofo:

“O campo das significações picturais está aberto desde que surgiu um homem no mundo. E o primeiro desenho nas paredes das cavernas somente fundava uma tradição porque retinha outra: a da percepção. A quase-eternidade da arte se confunde com a quase-eternidade da existência encarnada, e temos no exercício do nosso corpo e de nossos sentidos, na medida em que nos inserem no mundo, os meios de compreender nossa gesticulação cultural, na

medida em que esta nos insere na história”<sup>70</sup>. E assim como nossa gesticulação não é uma expressão que nos é clara e nem mesmo muito visível para nós mesmos, a nossa expressão pictórica e literária não nos é dada a não ser pela intenção de nossa vontade de exprimir; os gestos do pintor, assim como a palavra do escritor, não são escolhas deliberadas, escapam de suas mãos, assim como o escritor envolve de sentido as palavras que escreve sem lhes impor um sentido de fora.

Se podemos tratar a pintura como uma linguagem é, pois, recuperando em sua origem o percebido, ou seja, este mundo visível a ser pintado, desde que algo no mundo apela à expressão do pintor. Assim como a linguagem falada, sob suas significações claras, deve descobrir uma linguagem falante, onde as palavras ainda estão prometidas a significações indiretas ou laterais, também o mundo percebido está prometido à expressão do pintor.

Diz Merleau-Ponty que as análises formais nas artes plásticas são questionáveis porque não adentram a obra; sua crítica não é que o formalismo valorize demais a forma, e assim fazendo perca outros sentidos, mas sim que a maneira como se refere à forma não a adentre tampouco, e assim perca o sentido. Ou seja, que o formalismo faria da forma uma significação fechada, enquanto que esta deveria ser analisada como estilo, isto é, como forma que contém em si um gesto, que caracteriza a pintura de Vermeer, de Cézanne, ou de outro pintor, assim como a linguagem de Clarice Lispector ou de Machado de Assis. Em síntese, uma significação sempre aberta, deslizando de signo a signo e só apreendida na totalidade da obra.

Como dissemos, a arte, seja a literatura, seja a pintura, contém mais do que idéias, ela é antes “matriz de idéias”, e o que nela é essencial é “nos fornecer emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver”, porque ela “se instala e nos instala num mundo” de que não temos a chave, e nos ensina a ver e nos faz pensar “como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos”<sup>71</sup>.

70. MERLEAU-PONTY, M. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. *Op. cit.*, p. 73.

71. *Idem*, p. 81.

*Annie Simões Rozestraten Furlan é formada em artes plásticas pela ECA-USP, e mestre pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Psicologia e Educação da USP - Ribeirão Preto. E-mail: annie@usp.br*

*Reinaldo Furlan é doutor em Filosofia pela Unicamp e professor de filosofia do Departamento de Psicologia e Educação da USP - Ribeirão Preto. E-mail: reinaldoj@ffclrp.usp.br*