



## MERLEAU-PONTY E A “OBSCURIDADE MODERNA” SEGUNDO A ARTE

A pintura é metáfora incisiva de um “pensamento mudo”, estranho a toda adequação intelectual. De fato, Merleau-Ponty identifica na modernidade uma “filosofia concreta” clandestinamente instalada nas disciplinas de expressão, onde o Ser ramifica nos estilos mais díspares e convida o artista a freqüentá-lo na disjunção de seus aspectos. Este estudo percorre alguns motivos merleau-pontianos dessa “filosofia toda em ato” nas artes, e procura mostrar como sua modernidade manifesta-se obscura ao impedir o retorno insidioso do Mesmo..

*“Ter a cabeça livre, o conceito obnubila”.*

Henri Matisse. *Le jour et la nuit*

### I

Na moderna experiência criativa, a obra deixa de ser um sistema positivo de signos, um inventário de sentidos complementares. Lugar polisêmico, nela o pensar não faz refluir sobre si uma totalidade, mas trilha linhas de transposições selvagens. Razão porque a experiência não está ali inscrita na pontualidade da subjetividade transcendental. Transbordante, a relação com o Ser tal como se enuncia em uma obra não tem medida: “livre abandono ao que excede a ordem das idéias possuídas, ao impensado ou ao invisível” (Lefort 1978:19). Afinal, uma obra não persevera nas promessas de um sentido futuro, não é incapacidade temporária dos termos à espera da coerência do conjunto, do rigor da demonstração ou mesmo da confrontação com o estado vigente do saber a fim de apreender o grau de sua adequação ao Ser. Esta adequação permanece problemática: o Ser nunca se revela singularidade indivisa, mas se protela, por assim dizer, na intersecção das múltiplas estratégias que a obra promove com vistas à sua representação.

Na obra, a circulação entre as alteridades de sentido ilumina a relação com o mesmo. Assim, não basta dizer que cada experiência artística supõe todas as outras ou as solicita: cada qual se inscreve em um registro separado, onde é reportada, cifrada, articulada em uma língua específica que nenhum trabalho de substituição ou de tradução saberia reduzir à transparência de uma contabilidade totalizante. Mesmo porque cada singular experiência solicita um reinvestimento integral do pensar. Nesse tocante, a fatura pictórica, como descrita por Merleau-Ponty, é exemplar:

*“Nunca nada está adquirido. Ao 'trabalhar' um de seus bem amados problemas, seja ele o do veludo ou da lã, o verdadeiro pintor altera sem saber os dados de todos os outros. Mesmo quando aparenta ser parcial, sua busca é sempre total. No momento em que acaba de adquirir certa competência, apercebe-se de que abriu um outro campo onde tudo quanto possa ter exprimido anteriormente tem de ser redito de outra forma. De maneira que aquilo que encontrou ainda não o possui, ainda fica por procurar, o achado é o que clama por novas buscas. A idéia de uma pintura universal, de uma totalização da pintura, de uma pintura completamente realizada, é desprovida de sentido” (Merleau-Ponty 1964: 89-90).*

Ao sabor de uma historicidade labiríntica, “por desvios, transgressão, invasão e impulsos súbitos” (Merleau-Ponty 1964: 90), a obra de arte mostra-se emblemática de um pensamento em formação. Se no fim das contas ela indicia uma totalidade, seus componentes nunca são partes indivisíveis, simples ou últimas, como em uma Natureza bem comportada que concordaria com os esquemas previamente armados para decompô-la. O que a obra de arte tem para propor esquivar-se por entre as intersecções das diferentes experiências de sua apreensão. Razão porque o sentido dá-se ali de modo intersticial, oblíquo, e mesmo anárquico, no impedimento ao retorno insidioso do mesmo<sup>1</sup>.

Na vida dos sentidos há somente superações parciais, "atravancadas de sobrevivências, sobrecarregadas de déficits". Não há porque pensar uma superação por acréscimo que permita falar de "uma ordem hierárquica do menos ao mais real, do menos ao mais válido" (Merleau-Ponty 1964a:129-130). A imposição de um método, modo de integrar a diversidade das experiências através de um pensamento da Totalidade, reintroduziria “subrepticamente a crença em um Ser-objeto ou a tentação de um sobrevôo do Ser” (Lefort 1978:31). Ora, para o moderno a verdade ou o todo preexistem apenas como tarefa a ser cumprida (cf. Merleau-Ponty 1960:161). Em seu cumprimento, o que se desvela nunca é o retorno a si de um Pensamento adequado, mas um Ser bruto, apreendido na relação lateral entre experiências por vezes incompossíveis (cf. Merleau-Ponty 1964a: 65-66). Nenhuma delas é recusável a priori, cada uma pode solicitar indefinidamente o pensamento, sem garantia de prioridade. Que elas se cruzem - e em mais de um ponto -, isso não implica que se situem sobre um mesmo plano, ou que aceitem, ao ali se projetar, anular suas excludências. "Tudo se passa, esclarece Lefort (1978:31-32), como se o que ganhamos sobre um plano, nós o perdêssemos sobre o outro". Irregularidade de uma experiência encarnada, tal como aquela artística, correspondente à natural ubiqüidade do sensível, que o contorno regrado de uma intencionalidade bem comportada jamais corrigirá.

## II

Em seu curso de 1959 no Collège de France, sobre “a ontologia carte-

1. Merleau-Ponty entende a lateralidade como o modo próprio à moderna experiência estética. Exemplar disso, a literatura, lugar de sobrevivência do flerte da experiência com a contingência em um estado presente de não-filosofia: "Após Proust, Joyce, os Americanos, o modo de significação é indireto: eu-outrem o mundo deliberadamente misturado, implicados um no outro, expressos um pelo outro numa relação lateral" (Merleau-Ponty 1996:49). Se modernamente a filosofia vive, clandestina, nas disciplinas de expressão, é porque "a relação do filósofo com o ser não é a relação frontal do espectador e do espetáculo, é como uma cumplicidade, uma relação oblíqua e clandestina" (Merleau-Ponty 1953: 24-25).

siana e a ontologia hoje”, Merleau-Ponty estima que na modernidade um “pensamento fundamental” estaria clandestinamente investido nas artes, emblemático de uma sensibilidade distinta de todo empenho de inteligência. Aprender esse pensamento a partir das múltiplas experiências estéticas é observá-lo na transferência da invisibilidade do visível à visibilidade do invisível. Isto porque luz, som, linha, relevo, noções que Merleau-Ponty diz serem “sem equivalentes”, constroem por detrás do sensível a particular cenografia de uma experiência encarnada, irrepresentável pelo entendimento, porém manifesta nas formas, volumes e ritmos da fatura artística.

Ao analisar “nosso estado de não-filosofia”, caracterizado por uma procura ontológica a partir do “vazio filosófico” em que se encontram os modernos, é a pintura que desvela a Merleau-Ponty uma “filosofia concreta”, proximidade máxima da experiência espontânea do sensível por sobre as ruínas da “filosofia triunfante”. Ao evocar pintores como Klee, ele a denota investida de poder genealógico. “Filosofia toda em ato”, ela o é nas páginas de *O olho e o espírito*, na medida em que elementos de existência exclusivamente visual - “luz, iluminação, sombras, reflexos, cor” - ou exclusivamente pictural - “profundidade, cor, forma, linha, movimento, contorno, fisionomia” - são conotados como “ramificações do Ser” que brotam à sua maneira, através dos estilos mais díspares, como instrumentos interrogativos de uma visão que, no fim das contas, é a da “gênese secreta e fervorosa das coisas no nosso corpo” (Merleau-Ponty 1964: 30).

Tal perspectiva nada tem de triunfante. Conquanto a pintura moderna, à semelhança da literatura de um Proust ou de um Claudel, olhe para o mistério da visibilidade a partir dessas “noções sem equivalente”, de modo a iniciar ao mundo e ao mesmo tempo derivar as idéias da inteligência, ela abdica daquele poder de evidência que a representação pictórica sempre deteve. Nas palavras de Bernard Vouilloux (1994:90-91):

*“O envio indefinido da pintura aos entes rebatia o incognoscível da obra sobre a causalidade da Natureza ou sobre a perenidade de uma Idéia; em todo caso, ele o estabilizava em um Sentido. Gaëtan Picon pôde escrever que cada imagem, antes de Manet, 'é emprestada à reserva de um mundo, de um imaginário e de um conhecimento que contêm tudo o que merece ser representado'. Cada quadro, então, é como que recortado em um tecido, extraído de um texto; cada imagem é relevada de uma continuidade, recorta uma janela na prosa do mundo: longe de excluir aqueles que o precederam, cada quadro determina a compossibilidade de todos os quadros e fortalece a ligação entre o mundo e sua representação”.*

Porque a pintura é incapaz de “fazer um inventário limitativo do visível” (Merleau-Ponty 1964: 26), pois que não é mais que celebração indefinida do enigma de uma visibilidade feita do encavalamento e latência das coisas; e porque, assim investida, ela implode a “forma-espetáculo” para ser

“autofigurativa”, Merleau-Ponty não mais vê garantia para aquela “prosa do mundo” de que falava Picon, garantia de que na comunidade temporal das obras a linguagem “conspire” a favor da leitura de figuras escrupulosamente contornadas. Sem possuir estatuto de Natureza, a linguagem da pintura “tem de ser feita e refeita” (1964:51). O quadro moderno não é ocasião para o espírito repensar as relações constitutivas das coisas; antes, ele fornece à visão o estofado de uma “textura imaginária do real” (1964:25). Nesse sentido, cada obra seria, em si mesma e a cada vez, toda a pintura. Outra que não localização pontual em uma “hierarquia das civilizações” ou etapa na acumulação de um “estável tesouro”, a obra inventa a cada vez a linguagem que dela permite falar:

*“Se nenhuma pintura conclui a pintura, se mesmo nenhuma obra está absolutamente concluída, cada criação muda, altera, esclarece, confirma, exalta, recria ou cria de antemão todas as outras”* (Merleau-Ponty 1964:92)<sup>2</sup>.

2. Merleau-Ponty retém uma perspectiva semelhante para a historicidade da geometria: “Os procedimentos iniciais da geometria e todos os seus procedimentos ulteriores comportam, além de seu sentido manifesto ou literal tal como a cada vez vivido pelo geômetra, certo excedente de sentido: eles abrem um campo, instauram temas que o criador não vê senão como um pontilhado em direção ao futuro (Urstiftung), mas que, entregues (tradiert) às gerações seguintes com as primeiras aquisições, tornam-se praticáveis por uma espécie de criação segunda (Nachstiftung), onde se abrem aliás novos espaços de pensamento, até que, uma vez esgotado o desenvolvimento em curso numa última re-criação (Endstiftung), ocorre uma mutação do saber, freqüentemente pelo retorno às fontes ou às vias laterais negligenciadas no caminho, e uma reinterpretção do conjunto. A marcha, a

A pintura torna visível o eco que o visível suscita no corpo do pintor. Em outros termos, o que a redime da clássica resignação em fornecer um “duplo enfraquecido” do real, fragmento de visibilidade pronto a recompor em sua ausência o real, é o fato de ela na verdade se ocupar de fornecer uma “fórmula carnal” das coisas, um diagrama atual de uma das múltiplas relações de enlaçamento que o percebido mantém com o corpo percepcionante. Na verdade, o imaginário está igualmente distante do atual. “O quadro só é um análogo segundo o corpo” (1964:24); de modo que, se um artista aspira à semelhança, é porque ele sabe que se trata de semelhança produzida, necessariamente apartada da percepção comum. O trabalho do pintor invariavelmente subverte a sábia repartição entre o real e o imaginário. O que solicita seu olhar não é um duplo irreal do real, mas o que Merleau-Ponty chama, consciente de ser contraditório nos termos, “a textura imaginária do real”, ou seja, o trabalho requerido pela imagem para manifestar com sua iminência o aparente sem ter de ilustrá-lo.

Exemplar, a respeito, o empenho de Francis Bacon em produzir, de uma “maneira totalmente ilógica”, semelhança com a dessemelhança, por justaposição de manchas de cor desprovidas de capacidade mimética:

*“Para mim, o mistério da pintura hoje é a maneira pela qual a aparência pode ser obtida. Sei que ela pode ser ilustrada, sei que pode ser fotografada. Mas como poderia ela ser obtida de tal modo que o mistério da aparência seja captado no mistério da fatura? É através de um método ilógico de fabricação, de um meio ilógico de fazer o que, espera-se, será um resultado lógico Ø no sentido em que se espera poder tornar repentinamente presente a coisa de uma maneira totalmente ilógica, mas que a fará totalmente real e, no caso de um retrato, que ali se reconhecerá a pessoa”* (Bacon 1996:111).

Bacon é artista para o qual o ideal seria “tomar tão só um punhado de

pintura e lançá-lo sobre a tela, com a esperança que o retrato ali se faça” (Bacon 1996:113). No *topos* primeiro da hipotipose pictural, o que é lançado (*jectus*) sobre o suporte torna-se *subjectus sub adspexitum*, sujeito a ou sujeito de uma intencionalidade de ver. Se, então, Bacon presta-se aqui como exemplo de modernidade nas artes, é por mostrar que, independente das cargas simbólicas e culturais investidas na tarefa da similitude, o “diagrama” carnal tornado quadro tende a se impor como emblema (ilógico) do mundo. Assim as mulheres de Matisse: outrora motivo de escárnio por sua inverossimilhança, são hoje componente incontornável dos diagramas coletivos de feminilidade: a mulher *segundo* Matisse (cf. Merleau-Ponty 1964:76). O mesmo valeria para o motivo da vociferação pós-Bacon. É notável como na expressão artística o enlaçamento visível-vidente faz corpo com os enlaçamentos real-imaginário e singular-universal.

Essa “incorporação” diz, ainda, o que é da ordem de uma liberação do testemunho do real produzido pelo artista. Sabe-se como toda representação é uma conversão da condição de visibilidade de um objeto: uma subordinação (*subjectio*) do testemunho. Ora, a arte moderna convoca esse testemunho diante de “formas de expressão esquivas e alusivas” (Merleau-Ponty 1969: 204), a fim que a imagem possa nos concernir “como uma palavra decisiva” (1969: 208), como se o desimpedimento de toda prosa exaustiva do mundo - atamento dos efeitos às suas causas por semelhança - fosse o condicionante para reinstalar uma “perspectiva vivida” diante de objetos estranhamente inquietantes que se põem a devolver (a exorbitar?) o olhar sobre eles lançado.

Se o problema da pintura moderna é o de saber como o percebido (invariavelmente ex-orbitante) se distingue do representado, o que se impõe é a criação da linguagem que poderá dizer uma percepção “bruta” ou “selvagem”, ainda desimpedida em sua carnalidade das regras de enunciação. No estado presente de não-filosofia a que alude Merleau-Ponty, cumpriria antes retomar do zero a linguagem, rejeitar os instrumentos fornecidos pela reflexão e pela intuição, a fim de

*“se instalar num local em que estas ainda não se distinguem, em experiências que não foram ainda 'trabalhadas', que nos ofereçam concomitante e confusamente o 'sujeito' e o 'objeto', a existência e a essência, e lhe dão, portanto, os meios de redefini-los. Ver, falar, até mesmo pensar - sob certas reservas, pois desde que se distinga absolutamente o pensar do falar já estamos em regime de reflexão - são experiências desse gênero, ao mesmo tempo irrecusáveis e enigmáticas”* (Merleau-Ponty 1964a: 172).

A pintura é o lugar por excelência de tais experiências. Modernamente, elas deslegitimam a representação, implodem a “pele das coisas” e reinvestem na materialidade do quadro - linhas, planos, cores, texturas, ritmos, trama. Conseqüentemente, é todo um repertório representativo-narrativo que cai em desuso - objetos, lugares, personagens, seus gestos e

*Beweglichkeit da geometria é o mesmo que seu sentido ideal, pois que ele é um sentido de campo, de iniciação ou de abertura que comporta produção e reprodução continuadas”. (Merleau-Ponty 1969: 161-162).*

expressões (cf. Vouilloux 1994: 93). Com ele, não somente os referentes reais tornam-se obsoletos, mas a própria referência a um ente extrapictural. Se o quadro moderno não mais se reporta ao real como sua razão de ser, se não mais re-presenta o real, mas se apresenta, “autofigurativo”, é então uma nova competência que se impõe, implicada nos caminhos tortuosos de uma experiência encarnada, para além das cenografias ilusionistas. O dispositivo ortogonal euclideo do teatro à italiana ausenta-se da pintura moderna não porque é substituído pelas “distorsões e outras anamorfoses dos espaços biofísicos ou topológicos” descortinados pela ciência contemporânea, ou mesmo pelos espaços fantasmáticos e oníricos que as ciências da mente popularizaram (cf. Vouilloux 1994:93). É, antes, uma “virtude própria do cenário”, uma “estrutura do acontecimento” que a pintura moderna releva na “carne da contingência” e que motiva a pluralidade e a inescotabilidade das interpretações.

*“Quanto à história das obras, em todo caso, se são grandes, o sentido que se lhes dá posteriormente provém delas. Foi a própria obra que abriu o campo no qual aparece debaixo de uma outra luz, é ela que se metamorfoseia e se torna no que vem a seguir, as reinterpretações intermináveis, de que é legitimamente susceptível, não a transformam senão nela mesma, e, se o historiador encontra sob o conteúdo manifesto o excedente e a espessura do sentido, a textura que lhe preparava um duradouro futuro, essa maneira ativa de ser, essa possibilidade que ele desvela na obra, esse monograma que aí encontra fundam uma meditação filosófica. Mas esse trabalho requer uma longa familiaridade com a história”* (Merleau-Ponty 1964: 62-63)<sup>3</sup>.

3. Jean Dubuffet, que caracteriza seu protocolo pragmático de pintor não como o desvelamento do patente, mas como o trabalho da variação das texturas, fala da passagem de uma obra à outra, de uma obra na outra como “um esforço fortuito que muitas vezes uma obra produz e que incita a explorá-lo em seguida em outras a fim de experimentar variantes [...]” (Apud Marin 1988: 11). O que se experimenta, comenta Marin, é conduzido por gestos ocasionais em vista de um efeito: “A ocasião é ‘um possível real’, mas que somente aparece como tal a posteriori, quando uma vontade dela se apodera e a faz passar ao ser pela ação [...]”

Uma “história por contato” solicita o sentimento de uma “discordância profunda” entre diferentes modalidades de imagem; discordância demonstrativa da mutação nas relações entre o homem e o Ser, sem que para tanto se invoque, para além do poder ou do “caráter gerador das obras”, uma “relação positiva de causalidade e de filiação” (Merleau-Ponty 1964: 63). O que se deixa ver nas modernas obras de criação é a marca de uma experiência do Ser a que se furtara a filosofia clássica. O que se deixa ver é o desvelamento da contingência, o abalo de antigos solos, a redescoberta de uma natureza-para-nós como solo onde se enraíza a atividade criadora, mantida em contato consigo própria porque mantida em contato com o Ser bruto. Nas *Notes de Cours*, as considerações sobre a música caminham nesse sentido: “o abandono das formas privilegiadas da tonalidade”, esclarece Merleau-Ponty (1996:62), implica na perda do solo sobre o qual outrora se fundava a comunicação musical. Doravante, o solo se revelará “formação histórica ou cultural contingente”, modo de a música retornar a si mesma.

Ocorre, de fato, de o quadro moderno “recair sobre si mesmo” e, nessa conversão à própria singularidade, manifestar o mais geral: “estruturas físicas muito gerais; muralha dilacerada onde vibra, sonha unicamente a coisa colorida ou mesmo a matéria em geral” (Merleau-Ponty 1996:14). Cumpre, pois, dar a devida ressonância ao fato.

### III

Do curso de Merleau-Ponty em 1960-1961 no Collège de France, sobre o “pensamento fundamental em arte”, as notas relativas a Claude Simon retêm a atenção por estimarem com justeza o efeito da desintegração do figurativo para uma acepção renovada do acontecimento e da história. A profunda novidade do romancista viria do fato de não mais dar a ver o que é do fora - o espaço, o tempo, os homens - segundo sua configuração sensível, por assim dizer em perspectiva, mas como presença sem contornos em transparência, como “uma coisa que existe totalmente” e donde é retirada cada uma de nossas experiências, como uma espécie de “englobante” e de “magma” (cf. Merleau-Ponty 1996 :205). A passagem de Claude Simon a uma escrita não-figurativa singularizaria o empenho do escritor moderno em renovar o ato de criação: não mais acordo final de visadas fragmentárias em figuras, não mais recomposição de um espaço e de um tempo reconquistados ao entendimento, mas abertura para um “espaço vegetativo”, para um “tempo elemento”, onde conotar os jogos de imbricação entre os corpos. Merleau-Ponty diz ser este um desvelamento do mundo sem pensamento separado: por apreensão confusa nos usos da vida, por “relação ambígua de luz natural e sentimento, do invisível e do visível, do positivo e do negativo” (1996:23). Enfim: “*ontologia moderna*”.

O redimensionamento das experiências do tempo e do espaço no autor de *La Route des Flandres* particulariza literariamente o motivo da carne. O tempo é “elemento” e não “figura”, tempo-magma, isto é, mistura das dimensões em uma simultaneidade:

*“O tempo é sem perspectiva italiana - isso quer dizer, diz Claude Simon, que nossas lembranças não estão arranjadas crono logicamente segundo clareza decrescente [...] que, como o caminho percorrido comporta árvores que estão escondidas na perspectiva do ponto de chegada, os presentes encadeados no tempo não são conciliáveis em visada única, de modo que abrindo um presente encontra-se por detrás um outro presente que faz explodir o primeiro - Presente-encaixe, mas o passado que ali se inclui o descentra, é um outro mundo. É isso a simultaneidade do tempo: a coexistência nele de presentes impossíveis”* (Merleau-Ponty 1996: 207).

Imagem tópica do tempo, o encaixe, mais que a série, indicia o que é de uma generalidade; irreduzível ao ponto e ao segmento, o tempo é prenhe no lugar do nó. Propriedade do espaço, o tempo dispõe-no “vegetativo”, “proliferante” e, como tal, aparentado à carne. Nesse sentido, entende-se o interesse de Merleau-Ponty pelas “latências em encaixe” do espaço ubiqüitário de Claude Simon, “onde os corpos se sobreimprimem uns sobre os outros, onde os lugares se encaixam uns nos outros” (Merleau-Ponty 1996:209).

Não é sem interesse denotar o caráter modelar da imagem de espaços encaixados em abismo, de espaços fractais, para a descrição da experiência

*Uma variante é assim variante de um efeito. Ela é executada no ato de um esforço ou a partir dele”. De fato, o que Dubuffet executa como pintor Marin propõe como comentador de pintura: para não resolver seu texto em uma descrição neutra dos efeitos do que se experimenta na prática do quadro, ele considera que “seria preciso que eu experimente praticamente eu mesmo: serei pintor” (1988:15). Como pretende fazê-lo o filósofo merleau-pontiano: filosofar como se pinta, ou seja, na familiaridade com as experimentações e transferências de sentidos entre as diversas faturas.*



sensível na carne do mundo. Lê-se, a propósito da espacialidade do ser-para-outrem, em análise recente:

*“O espaço corporal interno estratifica-se em múltiplos espaços fractais, encaixados: esta geometria refere-se à 'atmosfera', meio indistinto, sem fronteiras, sem forma, sem dimensões nem orientação, onde surge e se formam afecções, pensamentos, paixões imprevisíveis. É este meio que suponho quando me dirijo a outrem e perceciono o seu corpo. Meio não transparente, sempre predisposto ao nascimento insuspeitado de qualquer movimento da alma, meio amorfo, sem direcções (mas onde elas se engendram), apenas como um vector, espécie de linha de fuga nascente: com o sentido indeterminado mas recorrente de um fundo ilimitado de onde emergem as manifestações imprevisíveis do outro. Esse fundo, em que mergulha a linha de fuga, é infinito; o que dele vem, vem do infinito. Por isso, é imprevisível”* (Gil 1997:161).

Flertar com o “atmosférico” é estar constantemente rodeado de múltiplos infinitos virtuais. Nesse sentido, a topologia em camadas ou estratos, desfolhável e plástica, do corpo que se dirige a outrem ajuda a entender a particular historicidade da obra de arte: esta não é “inclusão em uma série de acontecimentos com localização temporal única, na psique de um certo homem vivo em um ponto do tempo e do espaço” (Merleau-Ponty 1968:163); ela assemelha-se, antes, a uma convocação do passado e do futuro da cultura, como exigência de compromisso com as múltiplas implicações de sua experiência. Razão porque, em várias oportunidades, Merleau-Ponty define para o pensamento um espaço em eco, ou melhor, uma pluralidade de espaços incrustados uns nos outros, labirínticos, folhados, sobrecondensados e sobreocupados. O pensamento condiciona-se mais a um horizonte de convocação simultânea dos vários adventos espaço-temporais que à pontualidade deste ou aquele acontecimento. Razão porque é em uma “zona do 'fundamental' povoada de seres espessos, abertos, rasgados” (Merleau-Ponty 1964: 91) que se ratifica o intento merleau-pontiano de emprestar das implicações da experiência encarnada a ponte entre um “espaço de consciência” e o “horizonte de mundo e de humanidade” (cf.1968: 162-164).

Quanto á humanidade, impõe-se uma vez mais aquela retratada na literatura de Claude Simon: “homens-encaixe. Se se pudesse abrir um, encontrar-se-iam todos os outros como nas bonecas russas, ou melhor, menos bem ordenados, em um estado de indivisão” (Merleau-Ponty 1996:211). Humanidade cuja historicidade não é o desdobramento bem ordenado de um projeto, mas a participação a um todo de implicação, sem lógica de explicação.

*“Todos os objetos, todo o visível, todas as personagens 'transparentem' umas às outras, habitam umas nas outras, implicam-se ou se encaixam umas nas outras, então 'o todo se põe a respirar' de uma respiração imperceptível e total como aquela dos vegetais”* (Merleau-Ponty 1996:215).

Nessa imperceptível filiação, a transparência começa onde cessa o Nome. Uma narrativa-encaixe desloca-se da configuração dos tipos à multivalência das pessoas gramaticais, modo de fazer ver um mundo pululando de aspectos associados:

*“Não vivemos com consciências que seriam cada qual um Eu, inalienável e insubstituível, mas com homens dotados de um corpo verbal e que permutam esse corpo verbal. Cada qual pode ser, de acordo com o momento, Eu ou Tu ou Ele, ou (o que é ainda outra coisa) elemento de um Nós, Vós ou Eles, e isso para seus próprios olhos. Enquanto vivemos na linguagem, não somos somente Eu, obsedamos todas as pessoas gramaticais, estamos como que em seu entrecruzamento, em sua encruzilhada, em seu tufo”* (Merleau-Ponty 1996 :215).

À heteronímia do Eu artístico corresponde o polimorfismo (ou o amorfismo?) da coisa trabalhada. A fecundidade da experiência artística moderna está no fato de ela abandonar as prerrogativas do re-presentado, da cópia, de ela não elaborar a “adjunção ao que existe de um excedente positivo (progresso)” (Merleau-Ponty 1996:220). A visão é uma encruzilhada de todos os aspectos do Ser, conquanto essa totalização não deva iludir: nunca se está aí ao abrigo dos retornos ou das convergências mais inesperados; os achados são o que renova a busca, os problemas o que comumente se resolve de viés, “em plena deriva” (1964:90).

Nesse sentido, o dilema da figuração e da não-figuração certamente não afirma o essencial. Qual seja: que à arte impõe-se uma espécie de não-ajustamento primordial, um hiato no preenchimento da intencionalidade provocado por algo que, nunca presente, dá-se, todavia, no equívoco; que a arte aciona um equívoco constante entre a afirmação e a negação; ou, como afirma Alain Badiou (2002: 57) em referência à poesia de Fernando Pessoa, que o encaaminhamento do poema é de fato diagonal, sugestão de “outra coisa ainda, que qualquer oposição do tipo sim/não deixa escapar”. Nessa diagonal do ser, articula-se um espaço indefinido, espaço de trans-formação e de-formação dos seres. Nesse espaço, o olhar não desposa os contornos e as linhas dos objetos. As linhas, aliás, esgueiram-se, “sempre para cá ou para lá do ponto a partir do qual se olha, sempre entre ou atrás daquilo que se fixa” (Merleau-Ponty 1964:73). De modo que o olhar as acompanha no seu desconstruir, na sua desarticulação, no seu desmembramento, desvelando as estruturas mais sutis da dis-posição (que nunca é de-posição) dos corpos.

Conquanto cada traço deva, como sustenta Emile Bernard a propósito de Cézanne, “conter o ar, a luz, o objeto, o plano, o caráter, o desenho, o estilo”, é fato que as manifestações do visível em muito suplantam os esforços que na arte visam restituí-las em representação. Seja como for, “como a coisa, o quadro é para se ver e não para se definir” (Merleau-Ponty 1945: 373). A pintura não re-presenta o material da percepção, estiliza-o continuamente. Merleau-Ponty contempla essa continuidade a partir da *esquiva* do visível. Em razão das

potências do mundo, “[as coisas] fogem em um afastamento que nenhum pensamento franqueia” (Merleau-Ponty 1964: 50). Traço fundamental da fenomenalidade do mundo da qual a maçã cézanneana bem poderia ser o monograma na arte moderna. Nunca um simples face a face com a subjetividade, o visível é “violência do mundo”, “expropriação” que atinge indistintamente sujeito e objeto; é manifestação da empresa de sentidos distintos e antagônicos a exigir outros procedimentos de retenção que o contorno. Este remete à coisa diante, provida de um coeficiente de presença que ela, de fato, não detém. As coisas não transparecem através de um conjunto de “relações”. As coisas não possuem “relações”, ao menos não no sentido da *Dióptrica* cartesiana. O mundo não é a soma das objetividades, das unidades mensuradas e das relações externas entre elas. Os horizontes coordenados não se ajuntam de fora em um sistema onde a exterioridade devoraria tudo, inclusive a maçã. Razão porque o “Cézanne” de Merleau-Ponty abstém-se de toda antropomorfização das sensações coloridas que se oferecem a seu olhar. Eliminando as sobreimpressões de um objeto, ele desfaz-se das convenções representativas para enfrentar, a cada pincelada, escolhas pictóricas que somente o conjunto dirá se permitem totalizar o que esperam exprimir. E é porque o objeto persiste em frustrar os esforços que visam criar a ilusão de sua presença que a pintura, veículo da transcendência da visão, não possui localização precisa: “eu teria grande dificuldade em dizer *onde* está o quadro que miro” (Merleau-Ponty 1964: 23).

Ilocalização que, aliás, define um acontecimento. A pintura constitui acontecimento, no sentido em que “um acontecimento é precisamente o que permanece indecيدido entre o ter-lugar e o não-lugar, um surgir que é indiscernível de seu desaparecer” (Badiou 2002: 84). Portanto, não surpreende que o movimento em pintura seja tramado entre elementos que permanecem de certa forma indecيدidos. Não é a mudança de lugar que o restitui - a multiplicação das vistas nas representações cubistas não é mais que um “devaneio zenoniano sobre o movimento” (Merleau-Ponty 1964: 78) -, mas o “afrontamento dos impossíveis”, a articulação de uma “discordância interna” que traduz o movimento como transposição da duração. A pintura é acontecimento do corpo, a inscrição de seu tempo no espaço. Nela, um movimento é virtual, premedita-se no virtual para somente após se manifestar como desdobramento no espaço. Suspenso ao aparecer-desaparecer do acontecimento, o corpo em pintura premedita sua mobilidade como expansão ilógica de seu centro virtual, sem chances de se inscrever em uma determinação exterior. Assim (des)condicionada, a arte moderna é menos “ocasião para repensar as relações constitutivas das coisas” (1964: 24) que emblematização da iminência do visível, da indecisão do imaginário. Seu “pensamento mudo” transita, irreduzível, entre o perto e o longe, entre o atual e o inatual.

#### IV

No processo de transferência da invisibilidade do visível à visibilidade

do invisível, é toda uma rítmica que a pintura moderna substitui aos sortilégios da ilusão. Ao pintor não importa tanto figurar um modelo abstrato do Ser, a disponibilidade estática de seus objetos, quanto fazer aparecer em cada coisa seu “serpenteamento individual”, aquela mobilidade própria a seu advir. Donde a tônica moderna no “poder constituinte” da linha que dá às coisas uma presença “voluminosa” que as subtrai à sua condição apartada de signos prontos para a leitura (cf. Merleau-Ponty 1964:40). É verdade que antes a cor que o desenho parece fornecer uma “abertura mais profunda para as coisas”, pois ela nos imerge em sua materialidade sem se ater ao invólucro daquelas. Contudo, há um traçado que, longe de ser a representação das coisas existentes e da extensão em si, é “modulação de uma espacialidade” dinâmica e “traçado de uma gênese das coisas” (1964:74). Com Matisse, a ondulação da linha de espacialidade dos corpos não mais evolui no espaço clássico, no *partes extra partes*, mas no espaçamento dinâmico do *Umwelt* de um corpo de carne. “Foi Matisse que nos ensinou a ver seus contornos, não à maneira 'físico-ótica' mas como nervuras, como os eixos de um sistema de atividade e de passividade carnis”(1964:76). Entende-se: o espaço não é uma *extensio* indiferente ao que ali se encontra. A fenomenologia explicara a Merleau-Ponty que a coisa percebida não ocupa lugar: ela produz seu lugar. Razão porque a pintura há muito deixou de freqüentar o espaço físico-técnico, galileano-newtoniano. Nela, o que se revela enigma é o vazio entre as coisas, “é o que está entre elas” (1964:64). Se “a visão se faz do meio das coisas”, ela aponta antes para um *espaçar-se* desenfreado que para um orientar-se coordenado. Espaçar é fazer advir um lugar que não está pré-inscrito no conjunto dos objetos do mundo. Espaçar é produzir o advir como lugar. Nessa espacialidade definida em termos de acontecimento, a experiência pictórica tem por propriedade incorporar lugares, fabricar corpos. Pois as coisas da pintura são corpos - Merleau-Ponty fala de “carne das coisas” -, se admitirmos que estes não são extensão descrita “por figura e por movimento”, mas um “ter lugar”, um acontecer, um aparecer. É possível então falar, a propósito de uma ontologia do espaço pictural moderno, não mais de representação-reprodução da volumetria dos corpos, mas da disposição dos corpos em acontecimento<sup>4</sup>.

Ao deixar de ser janela aberta para a “absoluta positividade do Ser”, para um “espaço sem esconderijo” infenso a todo encavalamento e latência das coisas - repouso absoluto em si, na sua homogeneidade, “sem nenhuma espessura verdadeira” (Merleau-Ponty 1964:47-48) -, a espacialidade pictural deixa-se qualificar cézanneamente: ela “resplandece em torno de planos que não se encontram em nenhum lugar designável” (1964:68). Em pintura, o espaço não se estende, resplandece. Ele não mais organiza uma ilusão, não mais olha um mundo por representação. Lá onde a coisa é deixada a seu modo de manifestação acontecimental o espaço resplandece. E lá onde o espaço resplandece há espaço pictural, há pintura “como no primeiro dia”, toca-se no “fundo imemorial do visível” (1964:86). Não se trata aqui, ressalva Merleau-Ponty, de demonstrá-lo. O espaço, como outros tantos “temas duráveis da vida histórica”

4. Contudo, Merleau-Ponty adverte que o corpo animado pela alma, objeto entre os objetos, ao estender a apreensão de seu espaço ao espaço das demais coisas, não faz mais que propor um “modelo do acontecimento” (Merleau-Ponty 1964:52). Pensar a visão é dela fazer uma visão em pensamento, enquanto é um “mistério de passividade” nela inscrito que permite evocar um pensar (segue)

*segundo o corpo e não  
segundo si. Eis o  
verdadeiro acontecimento,  
aquele de um pensamento  
imemorial inscrito "em  
nossa fábrica interna": "a  
visão que tem lugar,  
pensamento honorário ou  
instituído, dominada por  
um corpo seu, da qual só  
podemos ter idéia  
exercendo-a, e que intro-  
duz, entre o espaço e o  
pensamento, a ordem  
autônoma de composto de  
alma e corpo" (1964: 54).  
Em pintura, o  
acontecimento é exercício  
(ek-stase) inescotável  
da visão.*

(1964:62), é sentido que se refaz incansavelmente. Qualquer tentativa de justificá-lo indutivamente na empiria não é mais que traição da "carne da contingência" no que ela confere de indecível ao acontecimento. Peculiar a esse respeito o fato de o espaço cézanneano ser aquele de uma "deflagração do Ser", exigindo assim de sua procura que ela se faça através da variedade de seus modos e não exclusivamente pela forma-continente.

Que nesse espaço irreduzível à solidez das formas as coisas comecem a "mexer-se cor contra cor, a modelar-se na instabilidade" (1964:66), isso permite explicitar a "concentração e vinda a si do visível" em termos de *ritmo*. Henri Maldiney (1973:147) lembra que "a arte é a verdade do sensível, porque o ritmo é a verdade da *aisthesis*". Mas o que é o ritmo? Maldiney define-o como a forma assumida pelo que é movente, móbil, fluido. O ritmo é, pois, a implicação do tempo no espaço - tempo de presença, tempo próprio ao acontecimento. O ritmo é consequentemente forma e acontecimento. Como tal, ele não tem lugar *no* espaço: ele *implica* o espaço; ele *abre* o espaço enquanto sua articulação. A noção constitutiva do espaço pictural não é, pois, a *parte* mas a *articulação rítmica*. O espaço é o que se ritma ao sabor do "modular na instabilidade" das coisas, de sua fuga no fuso de invisibilidade não oclusa que sustenta a visibilidade de cada aparição singular. Enfim, o espaço, cézanneano por excelência, é evidenciação de que nenhuma perspectiva virá respeitar o mundo na totalidade de seus aspectos; evidenciação que "a projeção plana não excita sempre o nosso pensamento a encontrar a forma verdadeira das coisas" (1964:50), que a um Ser de deflagração resplandecente responde em pintura o ritmo incontornável - irreduzível aos meios do *trompe-l'oeil* - do se fazer e do se refazer (cf.1964:51).

Experiência rítmica do espaço, visão conduzida pelo ritmo das formas ou da luz, a pintura moderna contraria os protocolos arraigados de sua representação. Razão porque Maldiney observa:

*"o espaço de Cézanne não é um receptáculo. Seus elementos ou momentos formadores são eles próprios acontecimentos : explosões, rupturas, modulações, encontros [...] A montanha Santa Vitória surge. Não há um onde prévio a seu aparecer, onde se possa dizer que ela tem lugar. Ela aparece em si mesma, no aberto. Os dois em um [...] Ela torna visível a invisível dimensão da realidade : o aí do aí está" (Maldiney 1993:31-32).*

O espaço pictural não é um continente de formas indiferente a elas, mas o lugar onde elas - que não são nem imagens, nem figuras, tampouco signos - têm lugar. Não um lugar prévio às formas, mas um lugar que as formas instauram: o ter-lugar das formas. Na arte moderna, as formas coincidem com seu ter-lugar: elas coincidem com sua formação, sua *Gestaltung*. Pode-se então dizer que o espaço pictural é forma-acontecimento que, por sua vez, é ritmo: o espaço pictural é o ritmo do visível, seu resplandecer em torno, grandeza intensiva e não extensiva. Razão porque Merleau-Ponty discorre sobre o vetor de

cada linha, sobre o centro de forças que constitui um ponto. A essência, o Wesen, a Gestalt, a potência formante é, na coisa mesma, uma dimensão de significação-carne que indicia o que é de um regime de gestão do espaço e do tempo. O logos sensível, o invisível do visível, pode então definir-se como “pregnância da coisa”, poder de explosão, produtividade, fecundidade:

*“É a forma que chegou a si, que é ela, que se põe pelos próprios meios, é o equivalente da causa sua, é o wesen que é porque ele este, auto-regulação, coesão de si a si, identidade em profundidade (identidade dinâmica) [...] O meu corpo obedece à pregnância, 'responde'-lhe, o corpo é aquilo que está suspenso dela, carne que responde à carne. Quando uma forma 'boa' aparece, ou modifica o que a rodeia por irradiação, ou obtém do meu corpo movimento até que ...”* (Merleau-Ponty 1964a: 262).

No registro da natural deiscência do Ser, cada indivíduo visual é visível dobrado de invisível, presença acrescida de ausência. Assim, não é casual que esse Ser geral resplandecente, que tem lugar na diferença, no intervalo, no interstício, no espaçamento, ser de contaminação a requerer uma visão à distância, deixa-se ilustrar por uma corporeidade *sui generis*. Não mais pertencendo ao espaço estriado, onde se fechava em contornos, o corpo engendra-se modernamente em torno de um eixo não-perspectivista. Através dos gestos e traços do artista deposita-se a presença de sua épura formal, feita de linearidade, de espaçamento, de energias concernentes tanto à direções lineares quanto à resplandecências coloridas, que abrem o espaço ou o dobram. Afinal o corpo, máquina orgânica a produzir aspectos formais, texturais, cromáticos, anima a carne, é sua potência/intensidade. Nessa via, Merleau-Ponty encontra Klee e sua expressão das potências lineares e espaciais. Ali, o enquadramento do movimento linear a partir do ponto, sua conversão em figuras esquemáticas, a produção do espaço a partir da mancha de cor, da energia liberada por cada uma delas, são tantas Gestaltungen onde inscrever as dimensões de uma relação inesgotável com um mundo em devir de individuação.

*“É preciso que uma linha, como traço de movimento, seja um ritmo, uma lei, lei não somente de um deslocamento efetivo no espaço, mas de um campo de possíveis, para além do provável”* (Merleau-Ponty 1996: 51).

E ao evocar Giacometti e Delaunay, em referência à operação de implosão da “forma-espetáculo”, Merleau-Ponty aponta para a dimensão-cor: nem forma colorida nem espaço-invólucro, sua função é recortar e apresentar um ser mais integral que aquele de uma coloração qualquer. Sem procurar por uma ilusão de presença, mas sim depreender as potências do próprio visível  $\emptyset$  onde “a pergunta pelo onde não se põe” (Merleau-Ponty 1964: 68)  $\emptyset$ , essa dimensão de cor não circunscreve lugar, resplandece de modo a tornar perceptível o como as coisas se fazem coisas sob o olhar. Exemplar de tal dimensio-

alidade, o refletir da água sob o sol. Prosseguindo a reflexão na *Phénoménologie de la perception* sobre o modo como o mar oferecia a Renoir o tipo líquido, *L'oeil et l'esprit* retém a luminosa transparência da água como percepção em profundidade, susceptível de ser surpreendida nos efeitos que induz no entorno: reflexos, zebruras, clarões, a própria água invisível dando-se através dessas distorções por ela impostas aos objetos que anima. “É essa animação interna, esse esplendor do visível que procura o pintor, sob os nomes de profundidade, espaço, cor” (1964: 71).

O olhar não mais se deixa impregnar por normas, não mais freqüenta um espaço geométrico estriado, feito de repartições, de planos e planos de planos. Ele o abandona para remeter a um espaço liso, onde a pluralidade procede por constelações de universos conflituais, corporais e incorporais. Poder-se-ia falar aqui de uma experiência de heterogênese, lugar por excelência da ambigüidade e da ubiqüidade, e de uma potência alusiva presente nos nós e entrelaçamentos. Com o que acionar a passagem da linha fechada, intensamente normativa, à linha infinita e virtual, linha de fractalização permanente - operação de “reexame e reinvestimento” estima Merleau-Ponty (1964: 72) -, emblemática da procura sempre recomeçada pelo equacionamento entre a “apresentação sem conceito do Ser universal” (1964: 71) - feita dos múltiplos ritmos da equivalência - e a unicidade da técnica programável/reprodutível.

Rompido com a figuração das coisas e com a criação dos signos, o espaço pictural moderno não é um continente pré-formado e indiferente a seu conteúdo. Se se falou atrás, com Henri Maldiney, de um sensível ritmicamente apreendido é porque ritmos distingue-se de skéma, como o continente vazio do cubo cênico dos Clássicos - onde formas espaço-temporais dão-se em eterna evidência, atravessadas por um olhar analítico - distingue-se de um espaço que procede de seu conteúdo - ao sabor do que está em formação, fluido. “O ato de uma forma é aquele pelo qual uma forma se forma: ele é sua ontogênese” (Maldiney 1973:157). Daí uma rítmica do aparecer ser acolhida na superfície do quadro - da “muralha de pintura”, diria Balzac -, onde o olhar erra - diverge, divaga - ao sabor das vibrações das formas, cores e massas. O olhar é engendrado por essa errância mesma - “Logos das linhas, luzes, cores, relevos, massas” (Merleau-Ponty 1964: 71) -, segue as linhas de força de uma pluralidade atonal, isto é, desimpedida de uma gramática das formas. O ritmo latente e pregnante não se opõe ao espetáculo do caos; a ele se sobrepõe como seu reverso, como a invisível gênese ali das visíveis figuras, como forma em formação, Gestaltung : como o que dá coesão (cf. Escoubas 1995: 60) . A esse respeito, Merleau-Ponty observa em Cézanne como a imagem é investida pelo artista por todos os lados, satura-se, vem “à naturalidade de uma só vez” como “vibração das aparências que é o berço do mundo”. Ela é produto de deformações deliberadas, modo único de “dar a impressão de uma ordem nascente, de um objeto começando a aparecer e aparecendo, pondo-se a aglomerar sob nossos olhos” (Merleau-Ponty 1948:25) .

Não contornada, não circunscrita, a forma é espaçamento do

nascente, lugar de germinação. Organismo de cores, ela faz o espaço fulgurar como vibração ou resplandecência. O “motivo”, aqui, não é outro senão o próprio ver. Um ver de superfície, um ver do inesperado, um ver do acidental - Merleau-Ponty lembra que, para Klee, o artista procura “dar essência ao acidente” (Merleau-Ponty 1996: 58). Se na atitude natural a essência do ver não se deixa ver com frequência, desvela-se em pintura, no curso de uma epoché que restitui a evidência do ver. Rompida a “aderência ao invólucro das coisas” (Merleau-Ponty 1964: 71), nada mais há para ver senão o intervalo entre as coisas. Vê-se o ver como um acidente do ver, ao sabor do que “não é mais aqui que lá e que, porém, dá a chave de tudo” (1964: 73). Quando do acidente do ver, do ver acidental na superfície do quadro, denota-se que

*“[...] nem o contorno da maçã, nem o limite do campo ou do prado estão aqui ou ali, mas sempre para cá ou para lá do ponto a partir do qual se olha, sempre entre ou atrás daquilo que se fixa, indicados, implicados, e mesmo muito imperiosamente exigidos pelas coisas, mas em si mesmos não são coisas”.* (Merleau-Ponty 1964: 73)

Em dado momento de *L'oeil et l'esprit*, a “vinda a si do visível” narra indiretamente a vitória da arte sobre a noção de limite, alerta para o que se exerce para além do indivíduo - que a geometria, ciência de mensuração dos limites, estabelece como “aparição de um ser sobre o vazio do fundo” (1964: 77) -, mesmo porque o Ser de deiscência evoca “uma dobragem de invisível” (1964: 85), uma certa ausência inerente a todo visível. O que explica porque os impressionistas procuraram em sua época pelos “detritos” e “estorvos”, e nós, hoje, pelas “estranhezas” do espetáculo cotidiano, desimpedidos das figuras regradas pela mathesis. À operação circular entre o que é e o que se vê substitui-se o compromisso de “levar às profundidades” as razões que fazem com que “o mundo seja independente de mim”. Nesse compromisso, o dilema da figuração e da não-figuração, como se disse, está mal colocado:

*“é ao mesmo tempo verdadeiro e sem contradição que nenhuma uva jamais foi aquilo que é na pintura mais figurativa, e que nenhuma pintura, mesmo abstracta, pode iludir o Ser, que a uva de Caravaggio é a uva mesma. Esta precessão daquilo que é em relação àquilo que se vê e que faz ver, daquilo que se vê e faz ver em relação àquilo que é, é a própria visão”* (Merleau-Ponty 1964:87).

Na confrontação entre o espaço figurativo e o espaço moderno - que, para Merleau-Ponty, é a um só tempo cézanneano, cubista (Braque) e abstrato (Klee e Nicolas de Staël) -, atrimam-se a divisibilidade do partes extra partes (induzida por uma visão à distância) e o envolvimento por inerência e latência (efeito de uma visão por contato). Nesse cenário de oposição, poder-se-ia dizer que a “vinda a si do visível” advém sempre entre potência e latência (cf. Escoubas 1995:35). De modo que o espaço figurativo não parece poder ser



plenamente e unicamente figurativo e o espaço abstrato plenamente e unicamente abstrato. Afinal, “a visão é o encontro, como em um cruzamento, de todos os aspectos do Ser” (Merleau-Ponty 1964: 86) . Em outros termos, o espaço pictural é plural: ele dispõe em circulação anormalizada esquemas diversos de interpretação do mundo segundo suas modalidades históricas. Historicidade do descontínuo, onde cada mudança é origem, onde cada solução tem a particularidade de reformular o problema, como de início se disse.

Olhar um quadro como quadro não é considerar um documento que se poderia classificar segundo a cronologia de uma esclarecida iconologia. Estamos de tal modo fascinados pela idéia clássica da adequação intelectual, esclarece Merleau-Ponty, que tendemos a tomar o “pensamento mudo” da pintura por “um f remoinho de significações, uma palavra paralisada ou abortada” (Merleau-ponty 1964:91). Ora, o pensamento pictural não se esclarece na suposição evolucionista das antecipações e das retrospecções. Ele reivindica uma chave interpretativa diversa, que o entenda em suas dissonâncias, e nas homologias comumente transgressivas que promove. Daí Merleau-Ponty falar de sua “historicidade surda que avança no labirinto por desvios, transgressão, invasão e impulsos súbitos” (1964:90) . De fato, os espaços picturais diferem, mas são todos aspectos históricos do Ser Ø do Ser que não tem uma história, mas que é historicidade. A “concentração e vinda a si do visível”, precisamente segundo as modalidades históricas dessa “vinda a si”, e segundo o an-árquico constitutivo do aparecer mesmo, é operação do que há de acidental no visível, pois o acidente é a essência do visível. “Errância do olhar como nos nimbo do ser”, palpitação do olhar na superfície das coisas: eis o que, segundo Merleau-Ponty, a pintura opera, ou melhor, ex-erce, entre fundo e superfície. Qualquer que seja a diversidade das modalidades históricas desse exercício, o espaço pictural nunca é porção de espaço: é modo (intersticial) do aparecer. Nascimento e surgimento de um mundo sob o olhar, sob um olhar que não seria o olhar de ninguém, pré-humano: enigma memo da experiência de arte.

## V

A arte está sempre por se fazer, pois que “se apresenta como um esforço abortado para dizer algo que permanece por se dizer” (Merleau-Ponty 1960: 99). É o preço a ser pago para que a renovação se faça, para que o sentido apareça lá onde não era esperado, para grande desespero daqueles que o querem bem regrado. Que o espaço, como afirma Georges Bataille (1970: 227), tenha permanecido “vadio”, transbordante e descontínuo, malgrado os sucessivos protocolos dos filósofos - esses “mestres de cerimônia do universo abstrato” -, a história da arte está plenamente consciente, ela que narra a “volubilidade universal do aparecer, a com-posição adversativa de todos os 'aspectos' do Mundo” (Granel 1994:140). Não por acaso, Merleau-Ponty retoma aqui e acolá o registro heideggeriano da origem que consiste “no combate ou, antes, na querela, na disputa, no litígio, na contenda - e mesmo na rixa - do Aberto e

do Fechado” (Granel 1994:138), e que expedia toda tentação de solicitar “monstros hegelianos” tais como a Pintura em si ou o Espírito da Pintura (cf. Merleau-Ponty 1969:107). Nenhum desses a priori universalizantes poderia dar conta da heterogênesse donde saem os sucessivos protocolos de leitura do mundo.

Se a coisa percebida nunca é inteiramente atual sob o olhar, se a inatualidade é o caráter próprio ao que é de uma discontinuidade, a carne de que tanto fala Merleau-Ponty é o justo avatar metafísico de uma fissura terminal da crença na continuidade qualitativa dos corpos no espaço - fissura que a pintura evidencia à saciedade, ela que ao fim de uma ampla arché historial mostra uma ruptura irreversível com as evidências fechadas. O pintor sabe que não há objetos diante de si passíveis de escapar antecipadamente a qualquer denegação. De modo que o que modernamente se impõe não é o ver de proximidade, mas uma visão particular, frágil, indefinidamente perfectível, atenta ao devir das configurações sensíveis. Se cada percepção é de constituição tão friável que se demonstra natural sua ruptura e substituição imediata por uma outra no interior da experiência estética - fato e fado da "des-ilusão" originária do mundo (cf. Merleau-Ponty 1964a: 63) -, tal se dá porque cada uma delas aparece como uma variante possível e sempre refutável de um mundo único que permanece à distância, de um Ser “que nunca é completamente” (Merleau-Ponty 1964: 92). Assim condicionada por essa leveza indefectível, a experiência artística abre-se para a universalidade do mundo, não segundo seu conteúdo (inesgotável), mas segundo sua configuração ontológica, como invólucro de todo possível (cf. Merleau-Ponty 1964a: 282).

O espaço estético é solo de todos os relevos, fundo de todas as aparições; lugar onde nascem, concomitantes, as mais verossímeis fantasias e as mais inverossímeis conceitualizações. Sua entrada é, pois, proibida a todo fantasma identitário. É o lugar onde encontrar, entre uma configuração sensível e outra, o que a filosofia chama a possibilidade ou, para empregar a linguagem do pintor, a motivação de todos os motivos, a mão que guia a maneira, a suspensão imperiosa de um olhar na economia do traço, a nuance recrutada entre as cores, os jogos de espaçamento entre as linhas, etc. As nomenclaturas, as operações de indução do tipo "se...então" apreciam freqüentar espaços domesticados. Elas perderiam toda razão de ser se transportadas para um tecido cujas variações e inflexões alotrópicas comandassem as aparições, e onde um simulacro, para ser aceito, exigisse apenas uma variação mais liberal na apresentação do mundo (cf. Pontremoli 1992: 167). No espaço estético, tudo se agita, se distende, se transpõe em um movimento sempiterno de transição e metamorfose conformador de uma "identidade na diferença" (Merleau-Ponty 1964a:279). Nenhum ponto de vista singular vem decidir sobre a verdade ou a evidência de um mundo originário.

Descaminho dos sentidos, aventura da história. O bordejar das sensações é o bordejar de uma presença sem balizas, inconstante, bárbara, que o tempo cronológico registra na multiplicidade litigiosa de seus quadros

institucionais: o não-lugar da sombra leonardiana que implode a legitimidade da *costruzione albertiana*, a liberação *cézanneana* da formalidade clássica, o delito sistemático da matéria bruta *dubuffetiana* sobre a forma finita, e outras tantas tentativas do componimento de dar conta da ruína constante do individual através da generalidade filigranada do espaço. De modo que não se poderia contar com uma re-composição artística do percebido a partir dos elementos funcionais de qualquer de-composição. Razão porque, em tempos de crise, quando “as energias que saem do quadro do mundo constituído desvelam a contingência” (Merleau-Ponty 1996: 44), a ontologia empresta suas perspectivas das operações das disciplinas de criação: para explorar o “há”, sem compromisso de unificação, sem conceitos antecipadamente dados. Para o artista, há o mundo. À condição que se tornem fluidas as distinções instituídas, se obseda uma lembrança, se halucine uma consciência fascinada, se densifique o espaço onírico, se multiplique o inapercebido como fundo permanente de indeterminação do mundo.

Merleau-Ponty fala aqui e ali de uma “obscuridade moderna”, cuja narrativa magistral priva o sujeito de “filosofia triunfante”, embaralha suas evidências, desnuda suas maneiras identificadoras, arrasta-o às paragens da experiência bruta e, por fim, implica-o nas tramas de uma negatividade natural. “É preciso descrever o visível como algo que se realiza através do homem, mas que não é de modo algum antropologia” (Merleau-Ponty 1964a: 328), recomendava uma última nota de trabalho de março de 1961.

### Referências bibliográficas

- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- \_\_\_\_\_. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964 (1964a).
- \_\_\_\_\_. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Résumés de cours*. Collège de France 1952-1960. Paris: Gallimard, 1968.
- \_\_\_\_\_. *La prose du monde*. Paris: Gallimard, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Notes des cours 1959-1961*. Paris: Gallimard, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Eloge de la philosophie*. Paris: Gallimard, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Sens et non-sens*. Paris: Nagel, 1948.
- LEFORT, C. *Sur une colonne absente*. *Ecrits autour de Merleau-Ponty*. Paris: Gallimard, 1978.
- VOUILLOUX, B. *La peinture dans le texte*. Paris: CNRS Editions, 1994.
- DUBUFFET, J. *L'homme du commun à l'ouvrage*. Paris: Gallimard, 1973.
- GRANEL, G. "Lecture de 'L'Origine'". In: *L'art au regard de la phénoménologie*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994.
- BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002.

BATAILLE, G. Oeuvres Complètes. Paris: Gallimard, 1970, T.1 .  
LORAUX, P. "La Pierre dans l'Ame". In: Alter, 1992.  
PONTREMOLI, E. "Sur Merleau-Ponty et Claude Simon". In: Merleau-Ponty. Phénoméniologie et expériences. Grenoble: Jérôme Millon, 1992.  
BACON, F. L'Art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester. Genebra: Skira, 1996.  
MARIN, L. Jean-Charles Blais Du figurable en peinture. Paris: Blusson, 1988  
GIL, J. Metamorfoses do corpo. Lisboa: Relógio D'Agua, 1997.  
ESCOUBAS, E. L'espace pictural. Paris: Encre Marine, 1995.  
MALDINEY, H. Regard, Parole, Espace. Lausanne: L'Age d'Homme, 1973.  
\_\_\_\_\_. L'art, l'éclair de l'être. Seyssel: Ed. Compa'Act, 1993.  
DAMISCH, H. Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture. Paris: Seuil, 1984.