

MUSEU, ESTILO, CRIAÇÃO: A FORMAÇÃO DAS IMAGENS E A IDEALIDADE PURA NA FILOSOFIA DE MERLEAU-PONTY*

MUSEUM, STYLE AND CREATION: THE FORMATION OF IMAGES AND PURE IDEALITY IN THE PHILOSOPHY OF MERLEAU-PONTY

Amauri Carboni Bitencourt**

RESUMO

Há em todo pintor uma linguagem que lhe é própria – seu estilo – que está presente em sua obra e que se constrói ao longo de seu percurso criativo. Contudo, nem mesmo o artista está interessado nessa elaboração. Suas inquietações e interesses são de outro mote. Ao criar suas obras, ele se lança para o ato expressivo e, dessa forma, o estilo se “desenvolve”. A história da arte, entretanto, cristaliza essas imagens e as transforma em obras-primas, as quais são alinhadas nas paredes dos museus, cujo objetivo é o enaltecimento de obra e artista. Este estudo tem, pois, o interesse de mostrar que o estilo de cada pintor acontece no momento em que ele se faz pintor – se põe a trabalhar – e que o museu, como uma “instituição”, cristaliza as imagens construídas como uma idealidade pura, como se elas pudessem ter sido elaboradas *a priori*, num ato que somente o artista dominaria. Nosso foco será pesquisar o texto *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, de Maurice Merleau-Ponty, para refletirmos sobre os pormenores do processo criativo, do estilo e dos museus, bem como acerca da relação destes com aquilo que o filósofo chama de idealidade pura.

PALAVRAS-CHAVE: museu; estilo; criação artística; formação de imagens; idealidade pura.

ABSTRACT

Every painter has a unique language – his style – that is present in his work and that is constructed during his creative path. Nevertheless, not even the artist is interested in this elaboration. His anxieties and interests are of another nature. Upon creating his works, he plunges into the expressive act and, in this way, a style “develops.” The history of art, therefore, crystalizes these images and transforms them into great works, which line the walls of museums, whose objective is to exalt the work and the artist. The objective of this study is to show that the style of each painter occurs at the moment in which he paints – begins to work – and that the museum, as an “institution,” crystalizes the images constructed as a pure ideality, as if they could have been developed *a priori*, in an act, that only the artist dominates. Our focus will be to study the text *Indirect Language and the Voices of Silence*, by Maurice Merleau-Ponty, to reflect on the details of the creative process, style and museums, and about their relations with that which the philosopher calls the pure ideality.

KEYWORDS: museum; style; artistic creation; formation of images; pure ideality.

* Artigo recebido em 16/04/2024 e aprovado para publicação em 20/06/2024.

** Doutor em filosofia pela UFSC. Mestre e Graduado em Filosofia e em Artes Visuais pela mesma Universidade. Artista Plástico. Professor de Filosofia do Instituto Federal Catarinense - Campus Rio do Sul. Pós-doutorando em Filosofia na Unioeste – Toledo/PR. E-mail: artesamauri@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

O testemunho de muitos artistas modernos acerca do processo criativo nos leva a entender que a arte não é realizada num laboratório íntimo, como se somente o artista tivesse a chave e desse conta de toda a elaboração da mesma. Ela é realizada no instante em que o pintor capta um fragmento da natureza e o transforma em pintura, numa ação que é, a um só golpe, atividade e passividade, cujo enigma ele tenta produzir como um novo visível, realizando o encontro de seu olhar “com as coisas que o solicitam” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 88), fazendo, deste ato expressivo, uma “idealidade de horizonte”. Assim, formam-se as imagens que ganham significância quando retomadas pelo espectador. Quando, porém, as obras de arte são “cristalizadas” nas paredes de um museu, ou nos compêndios dos livros de história da arte e das bibliotecas, elas transformam-se em “instituições”.

Em *Estética – teoria da formatividade*, Luigi Pareyson (1993, p. 78) discute que o processo artístico possui um paradoxo: “a obra de arte se faz por si mesma, e no entanto é o artista quem a faz”. Noutra passagem, diz ele:

O artista não tem outra lei a não ser a regra individual da obra que vai se fazendo, nem outro guia a não ser o presságio do que vai obter, de tal sorte que a obra é, ao mesmo tempo, lei e resultado de um processo de formação. Só assim é que se pode compreender como na arte a tentativa e a organização não só se harmonizam, mas até mesmo se reclamam mutuamente e se aliam, pois a obra atua como formante antes ainda de existir como formada (Pareyson, 1993, p. 13).

Na concepção de Pareyson a arte pode ser formante ou formada. Ela é formante quando se entrelaça com o autor ou com o espectador-leitor/vidente. Isso parece ir ao encontro do pensamento merleau-pontyano que ao invés de formante utiliza o termo fala falante ou linguagem falante.

Ao falar sobre a vida do artista em seu processo criativo, Merleau-Ponty diz que é um homem em serviço, que retoma diariamente sua difícil tarefa de expressar o visível. Trabalho angustiante, sendo impossível expressá-lo absolutamente. Ele percebe que pode ir mais além, que há algo mais a dizer¹ e a expressar. É nesse sentido que a obra criada abre espaço para a construção de outra. É uma linguagem que está sempre por se fazer e refazer. “Se nenhuma pintura completa a pintura”, afirma Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 2004c, p.46), “se mesmo

¹ Escreveu Mário Quintana (2007, p. 824): “Se um poema consegue explicar o que quis dizer com um poema, o poema não presta”.

nenhuma obra se completa absolutamente, cada criação modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta recria ou cria antecipadamente todas as outras”.

O artista percebe que algo lhe escapa, que não se deixa apanhar, que foge da expressão, e, por isso, uma nova obra precisa ser feita, na tentativa de dizer de modo diferente, quiçá, melhor... Numa frase: é um processo *ad infinitum*. Isso porque “a verdade” que o artista quer alcançar está mais além, ou mais aquém, do que aquilo que se mostra ou que se deixa objetivar. De qualquer forma, “queremos sempre significar, há sempre alguma coisa para dizer, e aproximamo-nos mais ou menos dela” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 87-88). Mesmo aquilo que o pintor percebe na natureza, não consegue, em certo sentido, expressá-lo na tela. Há uma grande distância entre o que vê e o que suas mãos conseguem traduzir como obra.

O que conseguimos identificar é que, a partir de Descartes, somos fascinados pela ideia de uma universalidade da pintura, de tal modo que houvesse uma progressão de sua história, e que ao resolver algum dos problemas detectados por algum sucessor, não houvesse mais necessidade de aprofundar o assunto. Nas palavras de Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 2004c, p. 45): “A ideia de uma pintura universal, de uma totalização da pintura, de uma pintura inteiramente realizada, é desprovida de sentido”.

Os problemas da pintura, como o da representação da profundidade, são frequentemente resolvidos de forma indireta e transversalmente. Os artistas parecem esquecer das dificuldades encontradas durante a expressão, e no fundo enigmático da criação as “reencontram e transpõem o obstáculo” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 45-46). De toda sorte, “ao ‘trabalhar’ um dos seus problemas prediletos, ainda que o de veludo ou da lã. O verdadeiro pintor subverte sem o saber os dados de todos os outros. Mesmo que pareça parcial, sua investigação é sempre total” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 45). Assim, cedo ou tarde, o pintor recomeça seu trabalho como se tudo o que um dia dissera tivesse que ser dito novamente.

É sob esse prisma que avançaremos nosso estudo. Procurando mostrar o estilo que o artista, ao longo dos anos, “desenvolve” em seu procedimento expressivo, produzindo obras que serão penduradas nas paredes dos museus.

1 EXPRESSANDO SUAS RELAÇÕES COM AS COISAS: O ARTISTA E O ESTILO

Um aspecto importante, apontado por Merleau-Ponty, é que, se acaso formos verificar o artista em sua vida ordinária, longe de seu trabalho, na certa iremos nos decepcionar. O que veríamos é um homem com as mesmas interrogações de outro ser humano não-artista. André

Malraux, por sua vez, crê na genialidade do pintor. Em seu livro *As vozes do silêncio*, por exemplo, distingue Cézanne-pintor do Cézanne-homem. Segundo ele, o pintor era alguém que criava obras-primas dignas dos grandes mestres da pintura, enquanto que o homem era um ser humano medíocre. Foi dentro desta perspectiva que enunciou: “das cartas de Cézanne não resta senão a lembrança do homem que não teria pintado os seus quadros” (Malraux, v. 2², p. 81). Merleau-Ponty discorda desta maneira de analisar o artista e a sua obra. Não refuta inteiramente, contudo, a análise de Malraux. De fato, este elabora observações sobre a história da arte e sobre alguns artistas, bem como sobre a importância dos museus do início do século XX, o que constitui um importante material para todo aquele que se propõe a estudar a arte e aprender com ela. Sendo assim, é mister retomarmos a discussão que Merleau-Ponty faz a partir de Malraux, em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, para refletirmos sobre os pormenores do processo criativo, do estilo e dos museus, bem como acerca da relação destes com aquilo que o filósofo chama de idealidade pura.

Malraux diz que o artista escuta sua própria voz – seu estilo – após um longo período de intenso trabalho. O exercício da pintura acaba criando uma marca singular, uma maneira de lidar com traços e cores, na qual o pintor só se torna consciente depois. Na verdade, é a história da arte – por meio dos museus – que descobre o estilo de um artista e dita o de uma época. É desta forma que podemos falar, por exemplo, em estilo bizantino, estilo romântico, impressionista ou abstrato.

Para Merleau-Ponty, o artista não está interessado em criar um estilo. Suas preocupações são de outro mote. Malraux, por sua vez, em suas análises, bem como o público em geral, não se situam devidamente na operação do estilo, pois, observam-na apenas do exterior. Seguindo as reflexões de Malraux, o estilo possui três concepções diferentes. Primeiramente, é “o meio de recriar o mundo segundo os valores do homem que o descobre” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 83); em segundo lugar, é “a expressão de uma significação atribuída ao mundo, chamamento, e não consequência de uma visão” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 84); e, por fim, é “redução a uma frágil perspectiva humana do mundo eterno que nos arrasta numa derivada de astros conforme um ritmo misterioso” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 84). Sendo a linguagem que um artista constrói ao longo dos anos, o estilo só é “estabelecido”, *a posteriori*.

Por estar muito ocupado em pintar suas relações com o mundo, o pintor não se atém ao que seja estilo, nem à “antítese do homem e do mundo”, nem à “representação”, tampouco à

² Na edição que utilizamos não constava o ano de publicação da obra de Malraux.

“significação” e ao “absurdo” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 84). A gênese do estilo se dá “à revelia”, quando o pintor se propõe a exprimir o mundo. Se há no pintor alguma falha, vício ou virtude, provavelmente, perceberemos impressos em sua obra. A partir disso podemos afirmar que o estilo emerge ao longo do trabalho do pintor, quando ele mantém relações de imbricação (*empiètement*) com o mundo.

Diante de uma tela, esperamos que algo novo se estabeleça quando o pintor se propõe a trabalhar. Ao varrer o espaço em branco da tela, o primeiro traço do pincel entrecruza aquilo que o pintor conhece, toda a sua vida ordinária, suas preocupações, inquietações, expectativas, alegrias e esperanças – todos os seus “vivididos” –, com o novo que vai se formando pela primeira vez. Estes vivididos “emergem do seu passado³”, coabitam o ato criativo e intercomunicam-se com o mundo que, por sua vez, clama por expressão. É dentro desta perspectiva que Dufrenne (1981, p. 57) afirma: “talvez o artista não seja sensível a essa necessidade que o mundo tem dele para se verificar; então ele mesmo se procura, procura seu estilo sem saber que ele mesmo é procurado; crê realizar-se enquanto realiza o mundo”. É como se ele, para libertar-se, tivesse que pintar continuamente.

Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 2004b, p. 82), lendo Malraux, observa que “o que o pintor põe no quadro não é o si-mesmo imediato, o próprio matizar do sentir, mas seu estilo, e tem de conquistá-lo, não só em suas próprias tentativas como também na pintura dos outros e no mundo”. O artista não tem acesso a tudo que transcorre no determinado instante que o mundo da vida faz emergir; não obstante, é ele quem está pintando – tem seu estilo, sua linguagem própria que adquire ao sabor do trabalho, e usa seus conhecimentos e vontades, bem como suas técnicas. Como é um ser intersubjetivo, pois se comunica com “outros”, então, ao mesmo tempo em que pinta, é o mundo que o faz através dele. Por isso é que a doença de Cézanne aparecia em suas obras. Não podemos afirmar que Cézanne tinha consciência⁴ deste fato, mas, sim,

³ Na verdade, todas as experiências de alguém já estão impregnadas em seu corpo. A todo momento estão se atualizando e, por isso, não temos como separar passado, presente e futuro.

⁴ Em *A dúvida de Cézanne*, Merleau-Ponty discute a relação entre a vida e a obra de Cézanne. Em alguns momentos, como cita Merleau-Ponty, o pintor parecia ter consciência do que sua vida transpassasse, de alguma forma, em seu processo criativo: “Ao envelhecer, ele se pergunta se a novidade de sua pintura não vinha de um distúrbio dos olhos, se toda a sua vida não se apoiara sobre um acidente do corpo” (Merleau-Ponty, 2004a, p. 123). Noutra passagem, no mesmo texto, Merleau-Ponty fala sobre a mútua implicação da vida e da obra: “evitemos imaginar alguma força abstrata que sobreporia seus efeitos aos ‘dados’ da vida, ou que introduziria cortes no desenvolvimento. É certo que a vida não *explica* a obra, mas é certo também que elas se comunicam. A verdade é que *essa obra por fazer exigia essa vida*. Desde seu início, a vida de Cézanne só encontrava equilíbrio apoiando-se na obra ainda futura, era o projeto dela, e a obra nela se anunciava por sinais premonitórios que seria um erro tomar por causas, mas que fazem da obra e da vida uma única aventura” (Merleau-Ponty, 2004a, p. 136). Se a esquizoidia aparecia nas obras do pintor, a doença só aparecia “como redução do mundo à totalidade das aparências imobilizadoras e suspensão dos valores expressivos”, isto “porque a doença cessa então de ser um fato absurdo e

porque fazia parte de seus vividos. Assim era Cézanne. Outro artista se expressaria de modo diferente.

Não existe mais uma técnica e um modelo exterior, tal como acreditaram seus antecessores, e sim uma percepção do mundo. Cézanne mostrou que, no momento da criação, acontece um “intercâmbio com o mundo”, e que o artista, de alguma forma, sente o apelo das coisas querendo se manifestar. É por este motivo que ele precisa “se abrir” ao mundo; e imbricando-se, habitando-o, interpretando-o, é que traduz o mundo em obra. De onde se segue que, como cita Merleau-Ponty: “a interrogação da pintura visa, em todo caso, essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 21).

Não há um saber que carregamos e que amarra nossas essências, mas este se faz arte a partir do “mundo da vida”: que é essa aderência impessoal das coisas e de nossas vivências à nossa atualidade de coexistência com os outros. Essa aderência estará co-presente no momento da criação, todavia, não é algo já elaborado, isto é, não há uma verdade estabelecida *a priori* que comanda as mãos do artista e o faz criar, mas a arte surge quando o artista deixa o inédito acontecer. Em outras palavras, ele cria quando deixa o Ser selvagem “conduzir” o seu corpo. Selvagem, aqui, no sentido de ser algo que está se transformando continuamente, não permitindo “ser domado”. É com esse espírito que os modernos passaram a criar obras que solicitam a retomada do espectador.

2 A CRIAÇÃO ARTÍSTICA COMO REDESCOBERTA DO MUNDO

Se os clássicos acreditavam possuir o “segredo de uma representação suficiente” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 78), os modernos, por sua vez, perceberam que a paisagem não possui um aspecto tranquilo e decente, de tal forma que “o olhar desliza com facilidade” sobre a cena “sem asperezas que nada opõe à sua facilidade soberana” (Merleau-Ponty, 2002b, p. 13). O pintor, então, “só conseguiu dominar uma série de visões e delas tirar uma única paisagem eterna porque interrompeu o modo natural de ver” (Merleau-Ponty, 2002b, p. 14). Nesta visão analítica, ele constrói uma representação em que não há a expressão da gênese da paisagem diante de seus olhos. Assim, a experiência perceptiva é suprimida, como se houvesse um observador absoluto que dominasse a cena e a fixasse no plano bidimensional.

um destino para tornar-se uma possibilidade geral da existência humana quando enfrenta de forma consequente um dos seus paradoxos – o fenômeno da expressão –, e, enfim, porque é a mesma coisa, nesse sentido particular, ser Cézanne e ser esquizóide” (Merleau-Ponty, 2004a, p. 136-137).

Com a pintura moderna “reaprendemos a ver o mundo ao nosso redor do qual nos havíamos desviado” (Merleau-Ponty, 2002b, p. 29) – como fieis herdeiros do cartesianismo –, e também, “redescobrimos em cada coisa um certo estilo de ser que a torna um espelho das condutas humanas”. Em síntese, afirma-nos Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 2002b, p. 29-30),

entre nós e as coisas estabelecem-se, não mais puras relações entre um pensamento dominador e um objeto ou um espaço completamente expostos a esse pensamento, mas a relação ambígua de um ser encarnado e limitado com um mundo enigmático que ele entrevê, que ele nem mesmo para de frequentar, mas sempre por meio de perspectivas que lhe escondem tanto quanto lhe revelam, por meio do aspecto humano que qualquer coisa adquire perante o olhar humano.

Esse mundo enigmático e ambíguo do qual discorre Merleau-Ponty – que também é sentido por nós, seres encarnados – é expresso pela pintura moderna ao desejar atingir a própria coisa e não mais um decalque do mundo. Resulta daí, porém, que é a partir dos impressionistas que os artistas começaram a se ocupar mais com o processo criativo do que com a obra acabada. De onde se segue que, para os modernos, “a percepção já estiliza” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 84). Segundo Merleau-Ponty (2004b, p. 89):

O próprio pintor é um homem que trabalha e reencontra todas as manhãs a mesma interrogação na figura das coisas, o mesmo apelo ao qual nunca terminou de responder. A seus olhos, sua obra nunca está feita, está sempre em andamento, de modo que ninguém pode valer-se dela contra o mundo. Um dia, a vida se esquiva, o corpo se subtrai; outras vezes, e mais tristemente, é a pergunta espalhada pelo espetáculo do mundo que cessa de se pronunciar.

Ora, o pintor sente que uma pintura, bem como o mundo, não está acabada, pois, de alguma forma, a expressão está sempre em andamento, isto é, ela abre um “espaço” que precisará de novas obras. Nem sempre ele consegue ter a inspiração de expressar aquilo que vê. É por isso que muitos artistas passam longos períodos sem criar sequer uma obra. Em todo caso, ele precisa pôr-se a trabalhar para que a faísca aconteça e o fogo pegue e se alastre. É deste modo que ele pode apreciar o florescer da linha e da cor, dançando ao ritmo delas até amadurecerem e caírem exaustas na tela.

A percepção do pintor lhe permite dar “existência visível o que a visão profana crê invisível” (Merleau-Ponty, 2004c, p. 20). Nem mesmo se pode dizer, como fez Malraux, que o pintor moderno pinta somente a partir de si, mas se faz arte a partir de sua relação com o mundo. Para Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 2004b, p. 84), a obra moderna não é feita em um “laboratório íntimo” longe das coisas, “cuja chave só o pintor e mais ninguém possuiaria”,

tampouco é uma identidade subjetiva do pintor, como crê Malraux, mas ela nasce de uma imbricação com o mundo, de uma “certa relação com o ser”, ou seja, o que o artista pinta é mais um emblema de “habitar o mundo, de tratá-lo, de interpretá-lo”. Nas palavras de Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 2004b, p. 85): “o estilo é em cada pintor o sistema de equivalências que ele se constitui para essa obra de manifestação, o índice universal da ‘deformação coerente’ pela qual concentra o sentido ainda esparso em sua percepção e o faz existir expressamente”.

Esse “sistema de equivalências” é a capacidade que o artista tem de exprimir certas torções, ou certas “deformações coerentes” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 85). Ou seja, ele tenta imprimir aquilo que percebe. Ao encontrar o “motivo”, e com uma linguagem própria, o pintor começa por fazer emergir “certas concavidades, certas fissuras, figuras e fundos, um alto e um baixo, uma norma e um desvio, assim que certos elementos do mundo assumem valor de dimensões” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 85) às quais possibilita a expressão. Desse modo, não importa tanto se um quadro seja feio ou belo, “acabado” ou apenas iniciado, mas o que faz com que o pintor se aventure na criação é procurar imprimir na tela o mistério do próprio movimento das coisas que atingem seu olhar. Parafraseando Malraux (v. 2, p. 101): se perguntássemos a um pintor: Por que pinta dessa maneira? A única resposta que possa considerar justa é: “Porque assim é que está bem”. Sua arte é sempre uma tentativa de exprimir aquilo que não pode ser expresso absolutamente, por isso é um trabalho que sempre tem de ser recomeçado.

O que faz, por exemplo, um “Vermmer” ter uma linguagem própria, tornando-se, por isso, uma pintura significativa perante a história da arte? Para Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 2004b, p. 92),

O que faz para nós um *Vermmer* – Malraux mostra-o perfeitamente - não é o fato de essa tela pintada ter saído um dia das mãos do homem Vermmer, é o fato de o quadro observar o sistema de equivalências segundo o qual um dos seus elementos, como cem ponteiros em cem mostradores, marca o mesmo desvio, é o fato de falar a língua Vermmer.

“A *vista de Delf* instala relações entre partes que ganham identidade fulgurante”, afirma Giannotti (2005, p. 94), “na medida em que essas mesmas relações vibram numa visibilidade que se oculta”. Afinal, Vermmer tem um jeito singular de se expressar, de produzir certo sistema de equivalências, que lhe são próprias, cuja representação transfigura a cidade em que morava num ponto de vista em que imprime as relações que o pintor tem com o mundo. “No momento em que o mundo do pintor se articula, ele se abre para outros mundos pictóricos que se diferenciam e se entrelaçam para formar o mundo da pintura” (Giannotti, 2005, p. 95). De

maneira semelhante a outras obras suas, “a vista de Delft exhibe a maneira de Vermeer pensar o tijolo, o muro, a torre, o bote, o céu, a água, entrelaçados para apresentarem uma cidade” (Giannotti, 2005, p. 95).

A história da pintura, ao identificar a linguagem de um pintor ou de uma escola, transforma os pintores em super-artistas. Coloca-os lado a lado e os compara. Ademais, Merleau-Ponty diz que só há fraternidade dos pintores na morte, nos museus. Em vida, cada um está por demais ocupado em resolver seus enigmas; a maioria nem sequer foi reconhecido ou admirado por seus contemporâneos. Van Gogh (1977, p. 82) chegou a desabafar a seu irmão Theo: “não posso fazer nada se meus quadros não vendem. Contudo, dia virá em que veremos que eles valem mais que o preço que nos custaram em cores e minha vida, afinal bem pobre”. Ele conseguiu vender apenas um quadro em vida e hoje suas obras estão entre as mais disputadas nos grandes leilões. Se seus contemporâneos o consideravam um louco, nós, hoje, o consideramos um gênio.

3 O ARTISTA COMO HOMEM EM SERVIÇO E A IMPORTÂNCIA DOS MUSEUS

Se o esforço de Merleau-Ponty vai no sentido de afirmar que o artista é um homem em serviço, que não há “super-homens”, que todos os dias ele retoma seu trabalho como todos os outros homens, que luta desesperadamente para expressar o que vê, que tem fraquezas, alegrias, decepções, paixões e desejos, então, não tem mais porque se considerar os pintores como super-humanos. Frisa o filósofo:

Só admiramos devidamente depois de compreender que não há super-homens, algum homem que não tenha de viver uma vida de homem, e que o segredo [...] do escritor e do pintor não se encontra em algum 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 à frente (Merleau-Ponty, 2004b, p. 89).

A partir de sua história humana, o artista reconstrói suas possibilidades (o que faz dele um homem livre). Nessas reconstruções – que é a obra – exprime-se um modo de reconstruir um estilo, que é a participação do artista em seu tempo.

Em suma: as pessoas esquecem do feito do artista, que é a obra, para olhar apenas uma capacidade genial que ele “adquiriu” através dos tempos. Sem dúvida, a história da arte já consagrou alguns deles como geniais, no entanto, o espectador esquece de olhar a obra, de

retomá-la e de aprender com ela. Sobre a relação entre o espectador e a obra, afirma Merleau-Ponty:

Comunicar o objeto a outrem é marcar no papel um símbolo de nossa coexistência com a coisa que se oferece ao olhar do espectador, provocando da parte deste uma operação de retomada. A pintura não entra apenas pelos olhos; o espectador deve também entrar com sua parte; o quadro só indica um movimento. É preciso transpor o quadro e ir em busca de um sentido que não está contido objetivamente nele” (Merleau-Ponty, 2006, p. 517).

O espectador que olha as obras nas paredes dos museus, geralmente, não se atém ao enigma que persegue o pintor em seu trabalho diário. Por isso, é necessário um espectador que atravesse a obra e veja para além dela. E deve achegar-se ao quadro com os mesmos olhos trêmulos e inquietos que tinham os artistas ao pintarem-nos.

Ao analisar a *Psychologie de l'art* de Malraux, numa investigação entre a arte clássica e a arte moderna, Merleau-Ponty aponta para duas historicidades do Museu, a saber: a de morte e a de vida. A primeira esquece da vida e do gesto do pintor no momento da criação. É desta forma que “o Museu mata a veemência da pintura como a Biblioteca, dizia Sartre⁵, transforma em ‘mensagens’ escritos que antes foram gestos de um homem”⁶ (Merleau-Ponty, 2004b, p. 94). O Museu, bem como a Biblioteca e todas as “instituições”, deixa as obras “embalsamadas”, arrancando-as dos contextos culturais em que foram feitas; “obras que nasceram no calor de uma vida” e que “são por ele [Museu] transformadas em prodígios de um outro mundo”, mundo em que a arte é transformada em “história oficial e pomposa” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 94). É como se o artista fosse guiado por fatalidades. O que antes era um enigma na vida do pintor⁷, ou seja, suas preocupações e inquietações, suas angústias e o desejo de fazer alguma coisa com

⁵ Aqui Merleau-Ponty aponta para um pensamento semelhante ao de Sartre (1989, p. 24). “Deus sabe quanto os cemitérios são tranquilos: não existem mais ridentes que uma biblioteca. Os mortos estão lá: nada mais fizeram senão escrever, há muito tempo estão lavados do pecado de viver, e, de resto, só conhecemos as suas vidas através de outros livros que outros mortos escreveram a seu respeito”.

⁶ “O Museu torna os pintores tão misteriosos para nós como os polvos e as lagostas. 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 dos Museus e sob os vidros protetores, do que uma fraca palpitação em superfície” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 94).

⁷ “O pintor passa por estados de plenitude e de vazio. Nisso reside todo o segredo da arte. Estou passeando na floresta de Fontainebleau. Tenho uma indigestão do verde. É preciso esvaziar essa sensação num quadro. O verde aí predomina. O pintor pinta para descarregar suas sensações e visões. Os homens apoderam-se de sua pintura para cobrir um pouco sua nudez. Pegam o que podem e como podem. Creio que afinal não pegam nada; simplesmente talharam uma roupa na medida de sua incompreensão. Fazem tudo à sua imagem, desde Deus até o quadro. Eis por que o prego onde se pendura o quadro é a ruína da pintura. Esta tem sempre alguma importância, pelo menos a do homem que a fez. No dia em que é comprada e pendurada na parede, ela assume uma importância totalmente diversa e a pintura está perdida” (Picasso, 1999, p. 275).

os dados de sua vida, são sedimentados e refletidos “um dia na luz triste do Museu” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 94).

Aos olhos de Merleau-Ponty, as obras de arte perdem seu sentido de expressividade, e inter-relação com o mundo exterior e com o espectador, quando colocadas em um Museu. De fato, as obras são arrancadas de seus contextos culturais para os quais foram criadas, e são alinhadas em galerias “onde a obra de arte já não tem outra função do que a de ser obra de arte” (Malraux, v. 1, p. 12). Lugar onde, na posteridade, pintores opostos como Delacroix e Ingres se tornam “gêmeos”⁸. Ora, o Museu tem, pois, a propriedade de aproximar obras dispersas pelo mundo. Ao contemplarmos, nele, uma obra do passado, em primeiro lugar, a amputamos de sua época: a obra que foi elaborada em um determinado contexto, no qual a problemática da pintura era uma, ao olharmos com olhos de um espectador do século XXI, em que, evidentemente, a interrogação da pintura passa a ser outra. Em segundo lugar, temos uma tendência a divinizar os pintores, transformando-os em “semideuses” e em “super-artistas”. Além disso, comparamos, esquecendo que “o pintor é um homem em serviço” e, portanto, não há “super-homens” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 89).

O escritor Paul Valéry (2003, p. 29), ao falar da obra e do artista Hilaire-Germain-Edgar Degas, especialista por retratar bailarinas, em seu ensaio *Degas Dança Desenho*, relata uma interessante descoberta: “em minha prefiguração de Degas, nem tudo era fantástico. Como eu poderia ter previsto, o homem era mais complexo do eu esperava.” Ora, Degas contou a Valéry (2003, p. 57) uma pequena anedota, verossímil ou não, que mostra o endeuzamento dos artistas por parte dos espectadores. Segundo o pintor, um dia “Mallarmé leu um soneto para alguns discípulos e estes, em sua admiração, quiseram parafrasear o poema, explicando-o cada um a seu modo” (Valéry, 2003, p. 57), como o fazem tantos espectadores diante de uma obra de arte: “uns viam um pôr-do-sol, outros o triunfo da aurora; Mallarmé lhes disse: ‘nada disso... Trata-se da minha cômoda’”.

Tanto Valéry quanto Merleau-Ponty querem mostrar que o momento do ato criativo do pintor é muito mais importante que a contemplação da obra “acabada”. Se é que devemos ir ao Museu como o fazem os artistas, então não nos cabe mais acreditar que há uma Razão que guia

⁸ “A partir de 1825, viu-se aparecer como reação [ao] imperativo da linha [que teve como autoridade nesse domínio o neoclássico Jean Auguste Dominique Ingres] um movimento romântico cujo chefe de fila se chamava Eugène Delacroix (1798-1863). Este movimento, ao dar mais valor à cor que ao desenho, estimava mais os sentimentos e a individualidade do artista que as convenções artísticas. Na França, o mundo da arte ficou desde então dividido em dois campos. A luta de Ingres e Delacroix, entre o neoclassicismo e o romantismo, entre a linha e a cor dominava todas as discussões e tornou-se no tema favorito dos caricaturistas” (Becks-Malorny, 2005, p. 12).

a mão dos pintores e da qual eles nunca tomaram conhecimento. Assim, de acordo com Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 2004b, p. 94), “o Museu acrescenta um falso prestígio ao verdadeiro valor das obras ao separá-las dos acasos em cujo meio nasceram, e ao fazer-nos acreditar que desde sempre a mão do artista foi guiada por fatalidades”. Ao recolher obras diversas do mundo todo, “sentimos vagamente que há um desperdício e que esse recolhimento de solteironas, esse silêncio de necrópole, esse respeito de pigmeus não é o meio verdadeiro da arte” (Merleau-Ponty, 2002a, p. 100). A rigor, observa o filósofo: “tantos esforços, tantas alegrias e penas, tantas cóleras, tantos trabalhos não estavam destinados a refletir um dia a triste luz do Museu de Louvre...” (Merleau-Ponty, 2002a, p. 100).

Em umas de suas cartas endereçadas a Émile Bernard, Cézanne (1999, p. 16) declara a importância dos museus para a criação artística, sem deixar, no entanto, de acentuar um interessante argumento: “O Louvre é um bom livro a ser consultado, mas também não deve ser mais do que um intermediário. O estudo real e prodigioso a ser empreendido é a diversidade do quadro na natureza”. Em tal contexto, o pintor explica:

O Louvre é o livro em que aprendemos a ler. No entanto, não nos devemos contentar em reter as belas fórmulas de nossos ilustres predecessores. Saíamos delas para estudar a bela natureza, tratemos de libertar delas o nosso espírito, tentemos exprimir-nos segundo nosso temperamento pessoal. O tempo e a reflexão, além disso, pouco a pouco modificam a visão, e finalmente nos vem a compreensão (Cézanne, 1999, p. 18).

CONCLUSÃO

Cientes da importância dos Museus como instituições, de cujas obras foram cristalizadas para serem apreciadas ou divinizadas, podemos perceber, na esteira de Merleau-Ponty, que a pintura está mais além, ou aquém, dessas cristalizações: afinal, “há em toda expressão uma espontaneidade que não se submete a regras, nem mesmo àquelas que eu gostaria de dar a mim mesmo” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 109). Não tendo esse viés expressivo e atual, a pintura transforma-se em “fala falada” ou em “linguagem falada”. É nesse sentido que podemos afirmar que um quadro se torna um pensamento quando perde seu poder de “nos fornecer emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver, é justamente porque se instala e nos instala num mundo cuja chave não temos”, e de “ensinar-nos a ver e finalmente fazer-nos pensar como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 111).

O esforço de Merleau-Ponty concentra-se na tese de que o pensamento é o contrário de uma expressão criadora, uma vez que, por princípio, é analítico, “quebra a transição perceptiva de um momento para outro, de um lugar para outro” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 101). Em linhas gerais, pensamento é sinônimo de linguagem falada.

A linguagem falada é aquela que o leitor trazia consigo, é a massa das relações de signos com significações disponíveis, sem a qual, com efeito, ele não teria podido começar a ler, que constitui a língua e o conjunto dos escritos dessa língua [...]. Mas a linguagem falante é a interpelação que o livro dirige ao leitor desprevenido, é aquela operação pela qual um certo arranjo dos signos e das significações já disponíveis passa a alterar e depois transfigurar cada um deles, até finalmente secretar uma significação nova [...] (Merleau-Ponty, 2002a, p. 34-35).

A palavra viva, aquela que não dorme – acordada – que se levanta e segue adiante ganhando o seu dia, é a fala/linguagem falante. É esta que possibilita ver nos quadros modernos um vermelho que arde como fogo, que, ao invés de pousar na pintura, salta para fora da tela e atravessa o corpo do espectador. É nesse sentido que podemos ver a volúpia do vermelho desejado pelos vampiros e grudado na boca das prostitutas. Com isso, quando a palavra dorme, isto é, quando ela não provoca ecos no espectador, então, ela se torna fala/linguagem falada. O pensamento, por sua vez, quando guiado pela reflexão e pela análise, torna-se “petrificado”. Para ser expressivo, deve habitar o berço das coisas, o “entre” visíveis; deve se instalar na passagem do tempo. Na reflexão de Merleau-Ponty, “a passagem do presente a um outro presente, eu não a penso, não sou seu espectador, eu a efetuo, eu já estou no presente que virá” (Merleau-Ponty, 1996, p. 564).

A linguagem pictórica ao se fazer no tempo, marcando traços no espaço e inaugurando mundos, praticamente indecifráveis, abre, pois, o advento para a questão da intersubjetividade. Qual outrem, a pintura mostra aspectos que nós desconhecíamos de nós mesmos, mostra nosso invisível e nossa passividade a algo que se doa e que se impõe a nós, sem que precisemos, ao menos, perceber a sua ausência. A pintura é um olhar estranho que nos faz visita e nos cobre de adventos.

Já na *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1996, p.488), ao falar da natureza pensante na qual estamos apoiados, mesmo a partir de um corpo-próprio, em que ausência é o avesso da presença, e o silêncio o outro lado da camada sonora, somos levados por “um fluxo da vida inesgotável no qual não [podemos⁹] pensar nem o começo nem o fim”,

⁹ Adaptamos a citação para a primeira pessoa do plural.

já que enquanto seres vivos somos nós que pensamos, somos nós que criamos objetos para o mundo cultural. Entretanto, “esta mesma natureza pensante que [nos] abarrota de ser [nos] abre o mundo através de uma perspectiva”, uma angústia de ser ultrapassado, superado, de forma que, se percebermos o “porvir inacessível” é porque não podemos viver a presença de outrem em si mesmo. Nesse sentido, cada um dos outros tem existência para nós “a título de estilo ou de meio de coexistência irrecusável, e [nossa] vida tem uma atmosfera social assim como tem um sabor mortal” (Merleau-Ponty, 1996, p. 489).

“No objeto cultural, [sentimos], sob um véu de anonimato, a presença próxima de outrem” (Merleau-Ponty, 1996, p. 466). Desta forma, Merleau-Ponty nos apresenta a intersubjetividade. A presença de outrem em nossa existência é, de fato, sentida por “um ato violento” (Merleau-Ponty, 1996, p. 485) da vida perceptiva. Afinal, outrem não pede licença para adentrar em nosso mundo, simplesmente aparece. Ao aparecer, mostra-nos que, ao contrário, do que imaginávamos outrora¹⁰ – de sermos apenas sujeitos ativos – somos também arrebatados por uma passividade criadora.

REFERÊNCIAS

BECKS-MALORNY, Ulrike. **Paul Cézanne**. Tradução de Fernando Tomaz. Korea: Paisagem, 2005.

CÉZANNE, Paul. Excertos de cartas. In: CHIPPE, Herschel B. (Org.). **Teorias da arte moderna**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 13-20.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

GIANNOTTI, José Arthur. **O jogo do belo e do feio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MALRAUX, André. **As vozes do silêncio**. Tradução de José Júlio A. dos Santos. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [19--], 2 v.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a. p. 123-142.

¹⁰ O pensamento racional-moderno nos mostrou que é nosso pensamento quem vê: “para uma filosofia que se instala na visão pura, no sobrevoo do panorama, não pode haver encontro com [outrem]: pois o olhar domina e não pode dominar a não ser coisas, se cai sobre homens, transforma-os em manequins movidos unicamente por molas” (Merleau-Ponty, 2003, p. 81).

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. *In: MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b. p. 67-119.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002a.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas**: 1948. Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2002b.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004c.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Psicologia e pedagogia da criança**: Curso da Sorbonne (1949-1952). Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis/RJ: Vozes, 1993.

PICASSO, Pablo. Conversação. *In: CHIPP, Herschel. B. (Org.). Teorias da arte moderna*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 270-277.

QUINTANA, Mário. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é literatura?** São Paulo: Ática, 1989.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. Tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**. Tradução de Pierre Ruprecht. São Paulo: L&PM Pocket, 1977.