

A PINTURA COMO VOZ DO SILÊNCIO: MERLEAU-PONTY CRÍTICO DE MALRAUX¹

Tiago Nunes Soares Schweiger²

Universidade de São Paulo (USP)

 <https://orcid.org/0000-0002-7795-8116>

E-mail: tiagoschweiger@gmail.com

RESUMO:

O artigo explora a crítica de Merleau-Ponty à concepção de história da arte e de criação artística defendidas por André Malraux, com foco especial no tema da pintura. O cerne dessa análise reside na oposição merleau-pontiana à noção de um "espírito" na arte em Malraux, responsável por sua unidade e seus desdobramentos. Em Merleau-Ponty, em seu texto sobre *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, a unidade da pintura parece emergir da intencionalidade expressiva brotando da intrincada relação do artista com o mundo e com a tradição pictórica em suas possibilidades abertas. Se em Malraux a voz do silêncio ecoando na pintura é aquela de um espírito guiando a criação do artista em um caminho além da contingência e com uma historicidade própria, em Merleau-Ponty essa voz é aquela das relações tácitas e enleadas que existem entre o artista e o mundo, das quais a criação artística é possibilidade e desvelamento.

PALAVRAS-CHAVE: Merleau-Ponty; Malraux; pintura; estilo; sentido.

PAINTING AS THE VOICE OF SILENCE: MERLEAU-PONTY, CRITIC OF MALRAUX

ABSTRACT:

The article explores the Merleau-Ponty's critique of André Malraux's conception of art history, with a special focus about painting. The core of this analysis lies in Merleau-Ponty's opposition to Malraux's notion of an "spirit" in art, responsible for its unity. For Merleau-Ponty, in his text on *Indirect language and the voices of silence*, the unity of painting seems to emerge from the expressive intentionality springing from the artist's intricate relationship with the world and with the pictorial tradition in its open possibilities. If in Malraux the voice of silence echoing in the painting is that of a spirit guiding the artist's creation on a path beyond contingency and with its own historicity, in Merleau-Ponty this voice is that of the tacit and entangled relationships that exist between the artist and the world, of which artistic creation is a possibility and an unveiling.

KEYWORDS: Merleau-Ponty; Malraux; painting; style; sense.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

²Doutor(a) em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo – SP, Brasil.

1. Merleau-Ponty e Malraux: aproximações e distanciamentos

Abordar a pintura exigiu de Merleau-Ponty uma análise sobre seu desenvolvimento, e para isso dialoga com Malraux e sua concepção de história da arte. Malraux considera a pintura e a linguagem comparáveis não pelo que “representam”, mas por se reconhecerem como “duas figuras da mesma tentativa” de expressão criadora. Escritores e pintores fazem parte da mesma aventura criativa da expressão, e conservam sua irmandade na jornada da história. Para ele, a arte era inicialmente consagrada à cidade, aos deuses e ao sagrado, e com o tempo foi submetida a um processo de secularização e passou a representar a natureza e seguir as “receitas” por ela ensinadas. Na literatura, La Bruyère seria um representante dessa tendência, pois para ele o papel da palavra seria:

[...] encontrar a expressão justa designada de antemão a cada pensamento por uma linguagem das próprias coisas, e esse duplo recurso a uma arte anterior à arte prescreve à obra certo ponto de perfeição, de acabamento ou de plenitude que a imporá ao assentimento de todos como as coisas que são muito evidentes. (Merleau-Ponty, 2013, p. 70)

Para Malraux, a modernidade desafiou e questionou o objetivismo da pintura e da literatura. Mas teria a modernidade proposto a subjetividade como resposta a esta objetividade, a essa espécie de identificação com a natureza na pintura? Para Merleau-Ponty, Malraux foi precipitado em sua análise sobre o objetivismo e em sua classificação da pintura moderna como um movimento contrário marcado pelo retorno ao subjetivo, escondendo-a em uma “vida secreta fora do mundo”. O filósofo propõe uma retomada da análise feita por Malraux, para quem a pintura clássica, com o desenvolvimento de diferentes técnicas ao longo do tempo, procurou retratar com a máxima precisão os volumes, formas, qualidades táteis dos objetos pintados, além de procurar colocar na tela a ilusão de profundidade. Ele destaca os estudos realizados a fim de chegar a uma perfeita representação do veludo, por exemplo. Essas técnicas pictóricas, desenvolvidas gradativamente na história da pintura, seriam elementos de uma “técnica geral da representação” que atingiria as coisas em si. Para Malraux, o ponto máximo do desenvolvimento de tais técnicas seria a elaboração de obras-primas, nas quais o artista obtém o que era buscado. Essas obras-primas, “ao menos provisoriamente tornam inúteis as tentativas anteriores e marcam um progresso da pintura”. (Merleau-Ponty, 2010, p. 1475) A pintura clássica, nesse sentido, queria ser tão convincente quanto as próprias coisas diante de nossos sentidos, “ao impor aos nossos sentidos um espetáculo irrecusável”. (Merleau-Ponty, 2010, p. 1475) Ela, portanto, confiava no aparato da percepção, já que todos temos olhos que funcionam mais ou menos do mesmo modo. O pintor desenvolvia técnicas para que víssemos no quadro um espetáculo comparável ao da natureza.

Diferente de Malraux, Merleau-Ponty não considera a pintura moderna um retorno à subjetividade. A ideia de pintura como expressão criadora, presente na modernidade, teria sido maior novidade para o público do que para os pintores, pois estes já a praticavam, embora ainda não houvesse uma teoria formulada sobre ela. Assim, podemos dizer que havia nas obras da pintura clássica uma gestação dos movimentos da pintura moderna. Muitas vezes elas antecipam “uma pintura livre de seus cânones e permanecem os intercessores designados de toda iniciação à pintura”. (Merleau-Ponty, 2010, p. 1475) Os pintores, olhando o mundo e pedindo a ele uma representação suficiente, estariam operando uma *metamorfose* que se tornaria mais clara na pintura posterior. Não poderíamos definir a pintura clássica apenas como representação da natureza ou pela sua referência aos sentidos, tampouco a pintura moderna unicamente por sua referência ao subjetivo. A percepção, para Merleau-Ponty, é sempre situada: a dos clássicos se

prendia à cultura deles, a nossa pode informar nossa percepção do visível, mas apesar disso “não devemos abandonar o mundo visível às receitas clássicas, nem aprisionar a pintura moderna no reduto do indivíduo, não há escolha entre o mundo e a arte, entre os ‘nossos sentidos’ e a pintura absoluta: eles passam uns pelos outros”. (Merleau-Ponty, 2010, p. 1476)

Essa noção de traspassamento mútuo entre vida interior do pintor e a situação em que vive, tornando possível sua criação artística e a perpassando, parece estar em dissonância com o que Malraux apresenta no seguinte trecho de sua análise sobre *A criação artística*:

Como criador, o artista não pertence à coletividade que experimenta uma cultura mas à que a elabora, mesmo que com tal se não preocupe. A sua faculdade criadora não o sujeita a uma fatalidade tornada inteligível, mas liga-o ao milenário poder criador do homem, às cidades reconstruídas sobre as ruínas, à descoberta do fogo” (Malraux, s.d. p. 151)

Para Malraux, ao que parece, o artista é um ser cindido. Uma coisa seria falar de Buonarroti, por exemplo, e outra seria falar de Michelangelo. O primeiro é o homem experimentando seu tempo, com sua vida inserida no contexto histórico e geográfico. O segundo é o artista, ligado a uma historicidade outra, a da arte, na qual ele rivaliza e sofre influência de artistas antecessores e contemporâneos, alheio à sua relação intrínseca com o mundo em que vive. Não por acaso ele afirma em outro momento:

Como toda e qualquer conversão, a descoberta da arte é a ruptura de uma relação de um homem com o mundo. [...] Criadores e amadores, todos aqueles para quem a arte existe [...] desvalorizam o real da mesma forma que o mundo cristão, qualquer mundo religioso, o desvaloriza; e tal como os cristãos, eles desvalorizam-no pela sua fé num privilégio, pela esperança de que o homem, e não o caos, traga em si a fonte da sua eternidade. (Malraux, s.d. p. 59-60)

A crítica merleau-pontiana dirigida a Malraux recai também sobre sua concepção acerca dos “dados dos sentidos”, por vezes tratados como se não sofressem variações durante a história e como se a perspectiva clássica se impusesse. A perspectiva é tomada por Merleau-Ponty apenas como uma das maneiras inventadas pelo homem de “projetar o mundo percebido”, não sendo, portanto, seu decalque. As leis perspectivas são criações, servem para produzir ilusões de profundidade, uma simulação da percepção vivida.

A perspectiva “é uma interpretação facultativa da visão espontânea, não porque o mundo percebido desminta as suas leis e imponha outras, mas antes porque não exige nenhuma e não é da ordem das leis”. (Merleau-Ponty, 2013, p. 72) Na perspectiva vivida, os objetos não têm uma “grandeza aparente” definida. A lua, com sua grandeza inerente, por exemplo, não se encaixa em uma perspectiva graduada. Percebemos, pelas relações que se estabelecem na perspectiva vivida, que ela é muito maior do que qualquer coisa que esteja próxima a nós, mesmo que essa coisa seja muito grande. Se pretendermos representar isso em perspectiva, devemos abandonar a percepção livre e delimitar um ponto de vista preciso e estático e representar as coisas com grandezas aparentes. Nesse processo, desaparece o mundo percebido e conseqüentemente a perspectiva vivida, na qual os objetos não se incluem em uma única escala de grandeza. As coisas transportadas para a perspectiva linear não mantêm sua “rivalidade” diante do olhar, pois se imobilizam em um mesmo plano.

Enquanto meu olhar, percorrendo livremente a profundidade, a altura e a largura, não estava sujeito a nenhum ponto de vista porque os adotava e os rejeitava um de cada vez, renuncio a essa ubiquidade e decido que apenas figurará em meu desenho aquilo que poderia ser visto de um certo ponto de observação por um olho imóvel fixado num certo “ponto de fuga” de uma certa “linha de horizonte”. (Modéstia enganadora, pois se

renuncio ao próprio mundo lançando no papel o estreito setor de uma perspectiva, deixo também de ver como um homem, que é aberto ao mundo porque está situado nele, penso e domino a minha visão como Deus pode fazê-lo quando considera a *ideia* que tem de mim). (Merleau-Ponty, 2013, p. 74)

Abandonando a perspectiva vivida, instaura-se então uma perspectiva que não é apenas uma técnica, mas “invenção de um mundo dominado”, onde o olhar não mais vagueia entre os apelos das diferentes coisas. Dessa forma, admite-se que a pintura “objetiva” é criação, é fruto de uma intervenção do sujeito, tanto quanto o é a pintura moderna, e não faria sentido atribuir a esta uma “passagem para o subjetivo”. Para Merleau-Ponty, a pintura moderna não coloca o problema do retorno ao indivíduo, mas o problema de saber como estamos “entranhados no universal pelo que temos de mais pessoal”, como comunicar sem o “amparo de uma Natureza preestabelecida”.

1.2 A questão do estilo e a criação artística

O escritor demora para aprender a falar com a própria voz, e o mesmo acontece com o pintor. Ambos têm diante de si uma obra em vias de se fazer, e leva tempo para que desenvolvam seu estilo. O pintor “não é mais capaz de ver suas pinturas que o escritor de ler a si mesmo”. (Merleau-Ponty, 2010, p. 1480) A expressão, embora pessoal, adquire significação nos outros e o estilo vai se desenvolvendo durante a produção artística do pintor, gradualmente, num processo em que a realização de expressões sempre abre portas para outras operações expressivas. Pelo que já realizou o pintor é capaz de ir mais longe, “como se cada passo dado exigisse e tornasse possível um outro passo, como se cada expressão bem-sucedida prescrevesse ao autômato espiritual outra tarefa ou, ainda, fundasse uma instituição cuja eficácia nunca terá terminado de experimentar”. (Merleau-Ponty, 2013, p. 78) Tal “esquema interior”, que se torna cada vez mais forte a cada quadro, não é legível para o pintor. Se fosse legível, o pintor deixaria de pintar, pois não precisaria da pintura para se encontrar. O estilo, que se torna evidente para os outros, germina na “superfície de sua experiência” num momento fecundo, “em que um sentido operante e latente encontrou para si os emblemas que deveriam libertá-lo e torná-lo manejável pelo artista e ao mesmo tempo acessível aos outros”. (Merleau-Ponty, 2013, p. 79) Mesmo para o pintor maduro, senhor de si mesmo, seu estilo não é algo que possa ser inventariado. É algo reconhecível para os outros, mas pouco visível para o pintor, tal como são nossos gestos e nossa silhueta no cotidiano. Isso quer dizer que o estilo não é algo buscado, mas algo que brota espontaneamente das vivências do pintor no ato de pintar.

As definições dadas por Malraux para o estilo não apreenderiam o processo pelo qual ele se constitui: “meio de recriar o mundo segundo os valores do homem que o descobre” ou “a expressão de uma significação atribuída ao mundo, chamamento, e não consequência de uma visão” ou ainda “redução a uma frágil perspectiva humana do mundo eterno que nos arrasta numa deriva de astros conforme um ritmo misterioso” (Malraux *apud* Merleau-Ponty, 2013, p. 79) parecem retratar uma vitória do homem sobre o mundo. Para Merleau-Ponty, o pintor, em seu ato de pintar, não conhece essa antítese do homem e do mundo, do estilo e da representação, “ele está muito ocupado em expressar sua relação com o mundo para se orgulhar de um estilo que nasce como que à sua revelia”. (Merleau-Ponty, 2010, p. 1481) Para os modernos, o estilo vai além de um “modo de representar”: “não há modelo exterior, a pintura não existe antes da pintura”. (Merleau-Ponty, 2010, p. 1481) Não se pode deduzir, aceitando isso, como faz Malraux, que a representação é simplesmente uma “via de estilo”, como se o estilo pudesse ser conhecido ou premeditado sem qualquer contato com o mundo. O estilo não é um fim. Ele nasce da percepção

do pintor, é uma exigência que provém dela. Segundo Merleau-Ponty, Malraux aceita isso em suas melhores passagens afirmando que a percepção já estiliza. Quando os dados do mundo são submetidos a uma “deformação coerente”, há significação. Na percepção do pintor já está esboçada antecipadamente esta convergência dos vetores visíveis e morais para uma significação específica.

O estilo de cada pintor reside no sistema de equivalências que se estabelece para esta obra de manifestação, no índice universal da ‘deformação coerente’ pela qual concentra o sentido ainda esparsa em sua percepção e o produz expressamente. (Merleau-Ponty, 1975, p. 343)

A obra não acontece longe das coisas. O pintor se reporta sempre ao seu mundo, “como se o princípio das equivalências por meio das quais vai manifestá-lo houvesse aí estado desde sempre subjacente”. (Merleau-Ponty, 1975, p. 343)

Nesse sentido, o trabalho do escritor não é superior ao do pintor. Na pintura há um esforço semelhante ao do pensamento que nos permite falar de uma linguagem da pintura. O escritor pode não ver essa língua que acontece na pintura, pois está diante dela como quando ouvimos uma língua estranha, e tudo nela nos soa estranho já que não fizemos dela nossa forma de nos relacionarmos com o mundo. Para aqueles que não se comunicam com o mundo pela pintura, o sentido dela pode permanecer escondido. O sentido faz exigências de cores e objetos em um quadro, e “preside à composição do quadro tão imperiosamente quanto uma sintaxe ou uma lógica”. (Merleau-Ponty, 1975, p. 343) Renoir pintava as lavadeiras diante do mar de Cassis, mas como observar o mar poderia lhe ajudar de alguma forma?

Pode-se pintar banhistas e um riacho de água doce ante o mar de Cassis porque só se lhe pede o que ele, contudo, pode comunicar, seu modo de interpretar a substância líquida, de a exibir, de a compor consigo mesma, uma tipografia, em suma, das manifestações da água. (Merleau-Ponty, 1975, p. 344)

A pintura cria um outro mundo, e por outro mundo devemos entender o mesmo que o pintor vê, mas “falando uma linguagem que lhe é própria”. O pintor e o poeta poderiam falar de outra coisa senão de seu enlace com o mundo? Mesmo a arte abstrata tem relação com o mundo, sendo uma espécie de recusa ou negação dele. O quadro, em nome de um entrelaçamento mais verdadeiro entre as coisas, desata seus laços ordinários, causando uma perturbação. Há sempre um desejo de significar, há algo a dizer, e há uma aproximação maior ou menor com relação a isso. O “ir além” de Van Gogh ao pintar os “Corvos” não aponta para uma realidade buscada, mas para o que pode ser perpetrado na fusão do olhar com as coisas que o solicitam, fusão do que tem de ser com aquilo que é. Essa relação não resulta em uma cópia. A pintura, por estar restrita à visão, para nos envolver e nos empolgar deve ser mais do que “existência consumada”, deve exceder a existência dada, mas não pode ser arbitrária ou ficcional. “A pintura moderna, como o pensamento moderno em geral, nos obriga a admitir uma verdade que não se assemelha às coisas, que é sem modelo exterior, sem instrumentos de expressão predestinados, e que é, no entanto, verdade”. (Merleau-Ponty, 2010, p. 1485) A linguagem, a visão e a verdade comportam uma estrutura aberta, sem regras prévias, e são um constante fazer-se do qual nascem expressões tateantes e uma verdade que se constrói e aperfeiçoa.

O que se opera na obra do pintor é uma metamorfose que pode ser mais bem compreendida levando em conta a relação do artista com o mundo. Sua pintura e seu estilo estão intimamente ligados à sua vida, à sua percepção do mundo, às suas influências, à evolução do seu trabalho. Nada há de sobre-humano em sua atividade. Seu estilo está “tão misturado a medíocres experiências suas, tão pudicamente perfuso em sua percepção do mundo que não faria sentido

procurar isolá-lo para com ele deslumbrar-se”. (Merleau-Ponty, 1975, p. 345) Merleau-Ponty se pergunta se Malraux, na Psicologia da Arte, enquanto escritor e sabendo de tudo que foi dito, não esquece isso ao tratar do pintor divinizando-o, dedicando a ele um certo culto que certamente não aceitaria. Esse tratamento dado por Malraux ao pintor se evidencia na seguinte frase, citada por Merleau-Ponty: “Que gênio não seria fascinado por esta extremidade da pintura, por este desvelo ante o qual o tempo vacila? É o instante de ocorrência do mundo. Consuma-se a pintura, e o velho Hals se torna Deus”. (Malraux *apud* Merleau-Ponty, 2013, p. 86) Esse seria o pintor visto por outros. Da parte do pintor, ele é alguém em serviço, um homem que está sensível à interrogação das coisas e ao apelo ao qual ele jamais responde de maneira conclusiva, e para quem a obra nunca está terminada.

O trabalho do artista segue uma trilha que já foi aberta, enfrentando nela as questões já levantadas por outros, por seus próprios quadros e por suas experiências pessoais, e embrenhando-se nessa trilha, já não consegue distinguir o que vem dele mesmo e o que nasce das coisas, o que ele renova e o que mantém do antigo, o que é seu e o que absorveu de outros artistas. Ocorre nessa atividade, segundo o filósofo, uma renovação tripla: daquilo que o pintor percebe no mundo, do seu passado, e do passado da pintura. Essa não é uma metamorfose no sentido mágico, como se fosse um milagre ou criação absoluta, mas é antes uma resposta ao que o passado, o mundo, as obras anteriores pediam, portanto é cumprimento e fraternidade. O termo *Stiftung*, segundo Merleau-Ponty, foi usado por Husserl para designar a fecundidade ilimitada do presente que, sendo fugaz e singular, não deixa de ter sido e, portanto, existe na universalidade, mas para designar sobretudo a fecundidade dos “produtos de cultura” que “seguem valendo após sua aparição por abrir um campo de pesquisas em cujo seio revivem”. (Merleau-Ponty, 1975, p. 346)

Por essa via, o mundo desde quando visto, seus primeiros esboços e todo o passado da pintura entregam ao pintor uma *tradição*, isto é, comenta Husserl, *o poder esquecer as origens* e dar ao passado não uma sobrevivência que seria a forma hipócrita do olvido, mas uma nova vida que é a forma nobre da memória. (Merleau-Ponty, 1975, p. 346)

Há uma unidade na arte, mas para Merleau-Ponty ela não reside apenas nos detalhes das obras, comparáveis quando da sua reunião em um museu, como defendia Malraux. Essa unidade estaria muito mais relacionada ao esforço expressivo presente na pintura desde o tempo em que não havia telas e pincéis, e o ser humano pintava nas paredes das cavernas que lhes serviam de abrigo. “O clássico e o moderno incluem-se no singular esforço do universo da pintura concebido desde os primeiros desenhos sobre as paredes das cavernas, até a atual pintura ‘consciente’”. (Merleau-Ponty, 1975, p. 347) A relação entre a pintura moderna e toda a pintura do passado, não apenas a ocidental, se daria na transfiguração e na prefiguração: transfiguração da tradição na pintura moderna, mas também uma prefiguração dela na arte do passado. Passado e presente coexistem em seu impulso para o futuro. A unidade da pintura não estaria apenas no museu, mas teria lugar neste ofício proposto a todo pintor. Nesse sentido, o filósofo defende que os desenhos nas cavernas “invocavam um porvir indefinido da pintura”, e com relação à historicidade, defende a existência de duas: uma seria irônica, irrisória, feita de contrassensos, ressaltando o embate entre diferentes tempos, tentando desvendar a imposição de tendências e perspectivas, baseada no esquecimento, na exterioridade; e outra constituída gradualmente pelo “*interesse* que temos pelo que não somos” pelo interesse na vida cujo passado, em contínua mudança, doa e recebe de nós, uma historicidade que entende o passado como algo que se estende “a todo novo pintor que a cada novo produto revive, retoma e relança a invenção essencial da pintura”. (Merleau-Ponty, 1975, p. 347)

A história da pintura, entendida desse modo, seria cumulativa, e teria sido submetida por Malraux a uma “história cruel”, que reconheceria a proximidade entre os pintores de diferentes

estilos e épocas apenas em uma análise retrospectiva, ignorando sua resposta a um único problema que as tornam contemporâneas. A relação existente entre as obras de diferentes períodos e estilos não é algo proporcionado pelo museu, é algo inerente à pintura enquanto metamorfose de um passado que a prefigurava. Essa prefiguração e essa referência ao passado de forma alguma deveria ser encarada como predeterminação de um estilo, pois o pintor é livre em sua “filiação histórica”. Não há uma relação de determinação entre o passado e o futuro na pintura, mas um entrelaçamento, um caminhar junto. A história da pintura deveria buscar nos aspectos imediatos das telas, “uma estrutura, um estilo, um sentido contra os quais não podem prevalecer, se houver, os detalhes discordantes retirados de seu pincel pela fadiga, pela circunstância ou limitação” do pintor. (Merleau-Ponty, 2010, p. 1489) O pintor também é palavra no discurso da pintura, de forma que não bastaria levantar dados e informações sobre seus quadros para afirmar que uma determinada pintura seja do pintor. O pintor em ação desperta o passado e se lança em direção ao futuro não porque o busca, mas por ocupar-se “resolutamente do seu mundo”. A história empírica é cega para os adventos, mas a verdadeira história da pintura, pela retrospecção inserida no “querer total do pintor”, olha para o passado justamente porque o pintor lançou seu olhar para o porvir. Os pintores estão inseridos em um mesmo caminho, participam da mesma jornada enfrentando os mesmos problemas.

Ainda tratando da história da pintura, Merleau-Ponty mostra o museu como o lugar que nos apresenta uma “historicidade da morte” por não levar em conta a “historicidade secreta” da pintura, sua história involuntária, seus acasos, as escolhas não deliberadas do artista. Poderíamos dizer que o museu transforma a vivacidade da obra, sua história viva, em história oficial e rígida. Apesar de nos dar um panorama da história da pintura, não podemos dizer que o museu nos apresenta as obras em todo seu vigor, pois estas não foram elaboradas a fim de permanecer sob sua luz artificial. No museu, as tentativas dos pintores se tornam obras de caráter acabado, e nesse sentido:

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. (Merleau-Ponty, 2013, p. 92)

A retrospecção proporcionada pelo museu, segundo Merleau-Ponty, pode nos levar a uma valorização das obras como “prodígios de outro mundo”, como se o pintor tivesse total domínio de suas técnicas e escrevesse com total consciência o futuro da pintura. Mas como vimos, isso seria ignorar a vivência do pintor. “Quanto a ele, *trabalhou* uma vida inteira de homem – quanto a nós, vemos a sua obra como flores à beira de um precipício”. (Merleau-Ponty, 2013, p. 92) As obras são situadas, enraizadas na realidade, e para o pintor são sempre tentativas de expressão. Afirmar que a expressão chega à plenitude, ou que a obra é completa, seria declarar a morte da pintura.

A devoção ao artista e a explicação das obras partindo simplesmente dos detalhes escondem o verdadeiro sentido da pintura e fazem dela “um milagre fora da história privada ou pública e fora do mundo”. (Merleau-Ponty, 2013, p. 94) Merleau-Ponty ressalta a aversão de Malraux pelas explicações psicanalíticas sobre a pintura, justamente por estas não a tratarem como milagre desvinculado da vida. O filósofo retoma o exemplo de Da Vinci, apresentado anteriormente em *A Dúvida de Cézanne*, para combater a desvinculação entre a vida do pintor e sua obra, e afirma que Leonardo foi diferente de vários que tiveram uma vida com experiências semelhantes à sua não por ter um pé em outro mundo, mas porque conseguiu fazer de suas vivências uma forma de interpretar o mundo. Para o filósofo, passar da ordem dos acontecimentos para a ordem da expressão não é mudar de mundo, pois “os mesmos dados a que se estava submetido tornam-se sistema significante”. (Merleau-Ponty, 2013, p. 94) Assim, os aspectos do mundo vivido, ainda que metamorfoseados, não deixam de estar presentes na pintura. O

conhecimento dos elementos da pintura não substitui a experiência da obra, mas ajuda a avaliar a criação e ensina a “superação sem sair do lugar que é a única superação sem volta”. Aquilo que foi dado ao pintor, suas limitações corporais, suas vivências pessoais, suas influências e eventos históricos vividos, não torna sua pintura um efeito, uma consequência necessária, pois ela é sempre uma resposta a esses dados. Aquilo que pode sufocar a pintura, todas as contingências da vida, são também o solo fértil de onde a pintura tira seu sustento. “Viver na pintura é também respirar esse mundo – sobretudo para aquele que vê no mundo algo por pintar, e todos os homens são um pouco esse homem”. (Merleau-Ponty, 2013, p. 95)

Se para Malraux a arte estava encerrada no “secreto do indivíduo”, como se daria a relação entre as obras? Se as obras são tomadas como reflexo da individualidade, como seria possível a história da arte? A ferramenta usada por ele é a ampliação fotográfica, que revelaria detalhes imperceptíveis e denunciaria a familiaridade entre obras de diferentes períodos e culturas. Assim, haveria um espírito da arte conduzindo sua história.

Como se um imaginário espírito da arte perseguisse de miniatura para quadro, de afresco para vitral uma mesma conquista, e subitamente a abandonasse por uma outra, paralela ou inesperadamente oposta, como se uma torrente subterrânea de história unisse, ao arrastá-las, todas essas obras dispersas [...], um estilo conhecido em sua evolução e em suas metamorfoses torna-se menos uma ideia do que a ilusão de uma fatalidade viva. A reprodução, e só ela, fez entrar na arte esses superartistas imaginários que têm um nascimento confuso, uma vida, conquistas, concessões ao gosto da riqueza ou da sedução, uma agonia e que se chamam estilos. (Malraux *apud* Merleau-Ponty, 2013, p. 95)

Assim, a concepção de Malraux resguarda uma dicotomia entre um espírito que guia a pintura e o indivíduo/pintor no qual esse espírito se manifesta. A proposta de Merleau-Ponty é repensar a pintura a partir da teoria da percepção, encarando o pintor como sujeito situado e o corpo como “expressão espontânea”. Para ele, as semelhanças entre os detalhes revelados por uma inspeção mais apurada das obras seria manifestação não de uma força etérea da qual o pintor seria mensageiro, mas de uma potência do próprio corpo enquanto corpo perceptivo. O estilo nasce na experiência vivida da percepção, e abarca até mesmo os elementos que se tornam evidentes apenas na lente de aumento. Não há um “Espírito do Mundo” percebendo em nós; somos nós, situados no mundo percebido, os *percebedores* e *estilizadores*, somos nós o “espírito do mundo” ao mover-nos, ao falarmos, ao olharmos. Não há um outro olhar que não o que se realiza no corpo em sua exploração do mundo, não há uma antecipação do gesto, do movimento. Somos capazes de nos lançarmos no mundo, de ter contato com ele pela percepção e de dar a ele um sentido.

Logo, cumpre reconhecer sob o nome de olhar, de mão e de corpo em geral um sistema de sistemas votado à inspeção de um mundo, capaz de transpor as distâncias, de desvendar o futuro perspectivo, de desenhar na uniformidade inconcebível do ser cavidades e relevos, distâncias e afastamentos, um sentido... (Merleau-Ponty, 2013, p. 98)

O mundo não é constituído antecipadamente, não é um esquema previamente concebido. Para Merleau-Ponty, qualquer uso humano do corpo já é uma “expressão primordial”, uma

[...] operação primária que de início constitui os signos em signos, faz o expresso habitar neles apenas pela eloquência de sua disposição e de sua configuração, implanta um sentido naquilo que não tinha, e que assim, longe de esgotar-se na instância em que ocorre, inaugura uma ordem, funda uma instituição, uma tradição... (Merleau-Ponty, 2013, p. 98)

Para o filósofo, dar atenção às semelhanças observadas nos detalhes de obras distintas seria colocar mal o problema, pois ficariam de lado as incontáveis diferenças existentes entre as culturas nas quais nasceram as obras. Para ele, o que bastaria para explicar as coincidências de estilo seria “a probabilidade, mesmo pequena, de uma reinvenção sem guia nem modelo”. (Merleau-Ponty, 2013, p. 99) Caberia compreender por que culturas diferentes fazem a mesma busca, se empenham nas mesmas tarefas, e ocasionalmente encontram a mesma maneira de se expressar, por que algo produzido em uma cultura tem sentido para outras, mesmo que não seja seu sentido original, “por que nos damos ao trabalho de metamorfosear fetiches em arte, enfim, por que há *uma* pintura ou *um* universo da pintura”. (Merleau-Ponty, 2013, p. 99) A proposta do filósofo é admitir a ordem da cultura, ou do sentido, como “ordem geral do *advento*” que não deriva dos eventos puros, e não deve ser tratada como “simples efeito de encontros extraordinários”. (Merleau-Ponty, 2013, p. 99)

Admitindo que o gesto humano naturalmente significa algo além de seu mero acontecimento, inaugurando um sentido, podemos afirmar que um gesto é comparável a qualquer outro, e assim todos estariam presos “a uma única sintaxe”, cada um sendo um começo que anuncia em si uma sequência ou recomeços, posto que o gesto não está “fechado em sua diferença e de uma vez por todas terminado, na medida em que vale mais do que sua mera presença, e nisso é de antemão aliado ou cúmplice de todas as outras tentativas de expressão”. (Merleau-Ponty, 2013, p. 100) O desafio seria compreender que o estabelecimento de um campo diferente da ordem empírica dos fatos não significa estabelecer um “espírito da pintura”, que estaria apartado do mundo. “Não há, acima daquela dos acontecimentos, uma segunda causalidade que transformaria o mundo da pintura num mundo ‘suprassensível’ com leis próprias”. (Merleau-Ponty, 2013, p. 100) O que ocorre é que a pintura excede a si mesma, está vinculada às intenções do pintor, mas vai além delas, e por esse excesso que lhe é próprio se insere “numa profusão de relações” das quais a psicologia do pintor apresenta apenas algumas centelhas, e da mesma forma os gestos do corpo no mundo se introduzem em uma ordem de relações que a biologia e a fisiologia não dominam. Dessa forma o filósofo pode defender a existência de uma “unidade do estilo humano” na qual os gestos de todos os pintores são uma única tentativa, formando uma única arte.

A unidade da cultura estende para além dos limites de uma vida individual o mesmo tipo de envolvimento que reúne antecipadamente todos os seus momentos no instante de sua instituição ou de seu nascimento, quando uma consciência (como se diz) é chumbada ao corpo e aparece no mundo um novo ser a quem não se sabe o que acontecerá, mas a quem algo não poderá deixar de acontecer. (Merleau-Ponty, 2013, p. 100-101)

2. Conclusão

No horizonte da filosofia merleau-pontiana, pensar a história da arte de maneira estritamente analítica seria deixar de lado sua história viva, seria quebrar sua unidade e procurar resgatá-la pela concepção de um espírito da pintura, ou seja, forjar uma unidade sem levar em conta seu caráter contingencial. Para Merleau-Ponty, a expressão não se dá apesar do mundo, mas acontece nele, e o sentido das obras de arte não é algo predeterminado, eterno, e não se explicita na aproximação forçada de seus diferentes momentos históricos. Tais momentos, cada um deles é “conservado e transmitido”, modificando assim a “situação do empreendimento”, exigindo que os empreendimentos futuros sejam diferentes. A ideia de uma dominação do uno sobre o múltiplo não quer dizer que a história da pintura já estava traçada quando pela primeira vez um homem fez uma pintura na parede de uma caverna. Essa primeira pintura fundou uma sucessão, da qual a história é senhora e serve, pois ela se impõe pela tradição, mas não consegue determinar os passos que serão dados posteriormente.

Cada nova realização, embora traga em si os elementos que lhe antecederam, funda novas possibilidades que não poderiam ser previstas e, portanto, não há determinação. A unidade do uno sobre o múltiplo no corpo e na pintura se entrecruzam já que a operação expressiva do corpo é amplificada na pintura, tornando-se arte. É a percepção a responsável por unir a história da pintura, os gestos expressivos, o corpo. O primeiro desenho feito na caverna fundava uma tradição justamente porque já trazia nele uma outra, a da percepção. Com nosso corpo e nossos sentidos, inseridos no mundo, temos os meios de “compreender nossa gesticulação cultural na medida em que esta nos insere na história”. (Merleau-Ponty, 2013, p. 102) Os linguistas, por exemplo, afirmam que não há como determinar a data em que o latim se tornou francês, ou português, e por isso defendem a existência de uma única linguagem, uma única língua em trabalho contínuo. “Digamos mais genericamente que a tentativa contínua da expressão funda uma única história – como o domínio de nosso corpo sobre todos os objetos possíveis funda um único espaço”. (Merleau-Ponty, 2013, p. 102)

Assim, a unidade da pintura não está num conjunto de regras que explicaria sua história. É uma unidade de uma intencionalidade expressiva na tentativa de figurar um sentido. Os pintores vivem uma mesma busca, encaram os mesmos desafios. A predominância de determinado estilo em uma época revela uma convergência de intenções que não podemos tomar como absoluta.

Retomando a questão do estilo, podemos dizer com Johnson que ele é um fenômeno “intersubjetivo e histórico”. O estilo é a visão que o artista tem do mundo e que se encontra no entrelaçamento entre o sujeito, os outros e o mundo. É a “lógica alusiva do mundo percebido” apresentada por Merleau-Ponty. Para Johnson, isso faz clara referência a Matisse e sua *La Fenetre Bleue*, fruto de anos de experimentação e estudos que o levaram a colocar um ponto vermelho contra o fundo azul.

Quando um artista pinta esculpe ou desenha, ele leva seu corpo à cor, à composição e à linha. Se for assim, o que um pintor faz com o olho e a mão não é diferente do que um atleta faz quando corre, lança ou nada, ou do que todos fazem quando caminham, sorriem, gesticulam ou falam. O estilo começa tão logo qualquer pessoa perceba o mundo, e toda percepção estiliza porque a encarnação é um estilo do mundo. Nosso próprio corpo vivente é uma forma especial de acentuar as variantes que o mundo oferece. (Johnson, 1993, p. 27)

Matisse: *La Fenetre Bleue*, 1913

O artista, portanto, é aquele capaz de condensar na tela, no papel, na pedra ou na argila o seu encontro corpóreo com o mundo. O pintor, em seu trabalho, torna possível o nascimento da expressão, mas não unilateralmente por um voluntarismo, e sim porque o mundo também pede esse nascimento. A expressão não deve ser encarada como “projeção subjetiva” ou “autoabandono ao controle de um Espírito-agente”, mas como um ato que se dá na obliquidade entre a vida pessoal, o conhecimento e a história. Desse modo, a “voz do silêncio” que habita a pintura vai além da mera expressão da vida interior do pintor ou de uma imposição de caminhos por um certo “espírito” presente na tradição; ela ressoa como voz inaudível de um mundo que incessantemente nos convoca à criação, não apenas para que ele realize suas possibilidades através de nós, mas também para que nós, imersos nele corporalmente, realizemos nossas possibilidades no desenrolar do sentido.

Referências

- JOHNSON, Galen A. *The Merleau-Ponty aesthetics reader*. Evanston: Northwestern University Press, 1993.
- MALRAUX, André. *As vozes do silêncio*. v. 2. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. In: *Os pensadores*, v.XLI. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Œuvres*. Maleherbes: Éditions Gallimard, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Autor(a) para correspondência / Corresponding author: Tiago Nunes Soares Schweiger. tiagoschweiger@gmail.com