

MERLEAU-PONTY E AS DIFERENÇAS ENTRE PINTURA CLÁSSICA E PINTURA MODERNA: abertura das imagens pictóricas como recuperação do olhar

Plínio Santos Fontenelle

RESUMO

A filosofia de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) realiza uma significativa crítica à tradição moderna da filosofia que pensou a “suficiente” evidência do mundo na relação determinante ao sujeito cognoscente. Em sua primeira parte de criação filosófica estabelece uma fenomenologia como o movimento a imprimir um radical diálogo com o Empirismo e o legado fisiológico do corpo, e com o Racionalismo, principalmente aquele ligado a Descartes, que defende a pintura numa circunscrição e ajuste ao mundo real. Para Merleau-Ponty existe uma recuperação do trabalho feito pelo pintor, aquele capaz de instaurar uma abertura perceptiva que capacita o sujeito também perceptivo para a adesão ao mundo. A pura representação das diversas manifestações do mundo não encontra a originalidade das coisas em seu estado nascente por meio de um ato constitutivo. A “abertura” significa nessas análises a intenção de recuperação do olhar. O olhar perceptivo não se determina pelo esquema de sobrevoos da razão ou pelas análises inconsistentes do sentir. As artes pictóricas proporcionam um estímulo a Merleau-Ponty a fim de apontar para o significado dominante de objetividade do mundo. A partir dessas observações basilares no pensamento merleau-pontyano suscitamos uma estética da representação ou a “forte” proximidade das coisas encontradas pelos pintores clássicos. Estética essa representada pela Pintura Clássica; e uma estética da expressão, cuja arte pictórica encontra nas coisas o modo selvagem e primitivo de nossa articulação com o mundo. Estética aqui representada pela Pintura Moderna.

Palavras-chave: Merleau-Ponty. Fenomenologia. Corpo. Olhar. Pintura Clássica. Pintura Moderna.

O presente trabalho objetiva oferecer uma leitura do pensamento de Merleau-Ponty sobre as possíveis diferenças entre a pintura clássica e a pintura moderna enquanto pressupostos do binômio *estética da representação* e *estética da expressão*, na discussão empreendida pelo filósofo referente à recuperação do olhar ou a entrada do corpo “em cena” para além dos mecanismos fisiológicos e objetivos. Paralelamente à estética da representação concretiza-se a crítica ao pensamento moderno, este que nos conduz a uma compreensão de “verdade” que não se assemelhe às coisas.

O referido filósofo segue afirmando em sua principal obra inicial, *Fenomenologia da percepção*, que a percepção vem ser uma “verdade” bem diferente que nos conduz ao *primeiro ato intencional* de retorno ao mundo vivido antes das experiências objetivas; marcas precisas das ciências possuidoras de uma “segunda” compreensão do mundo. Portanto, a percepção do mundo é sempre abertura para o ato da visão na cumplicidade e entrelaçamento de nossas experiências “primeiras”. O espaço

do corpo próprio que está em unidade com o espaço mundano e o mundo encarnado parece revelar um movimento que ultrapassa as leis tanto de coordenadas físicas, implantadas pelos acontecimentos científicos, quanto das formas acadêmicas que representam as coisas, arranjando-as enquanto estruturas adequadas ao olhar cristalino e irrepreensível.

Desde as primeiras obras de Merleau-Ponty, a pintura estava presente como um tema importante ou de relevância teórica. Não a pintura em geral, mas aquela que busca o que está por trás de nosso olhar cotidiano, o mistério que se esconde por trás da aparência das coisas. No olhar daquele que vê o mundo sem atentar para suas peculiaridades, para a face escondida das coisas geralmente somente o que é superficial e aparente é o que é visto. Para enxergar este lado escondido e buscar esses significados todos que fazem a coisa aparecer a nós, que a torna o que ela é, é preciso, sem dúvida, um olhar minucioso e muito atento às próprias coisas.

A pintura nos faz ver, então, uma coexistência que temos com as coisas e com o mundo a partir do nosso corpo encarnado. O corpo expressivo não tem como estar isolado das coisas que por um *estado de lei* estaria identificado fisicamente por sua posição como elas, também determinadas num “aqui” ou num “acolá”. Não há, portanto, a separação do corpo em certo instante e das coisas que ocupam o espaço físico formando um sistema abstrato de coordenadas espaciais. A relação mútua do corpo com o mundo, a qual Merleau-Ponty chama de *esquema corporal*, é posse indivisa do sujeito que converge em uma mesma unidade, sua “organização” existencial projetada na realidade exterior. Trata-se, pois, de uma dinâmica na medida em que o corpo aparece como postura em vista de uma tarefa sempre possível. Se as coisas estão “aí” na constância do mundo, pactuadas no “esquema” estruturante de nossas experiências perceptivas, é porque também o pintor, com seu gesto expressivo, acredita na constância do mundo e porque existe uma cumplicidade dele a partir da experiência do ato de ver com as coisas vistas. O ato de ver na constância do mundo é também o ato de sentir, num ritmo de existência que se coaduna à estrutura do mundo vivido. Quando o pintor adota as cores e estas “coisas” expressivas, sua adoção lhe dá acesso a certo poder criativo com o envolvimento dele na ampliação dessa cor pelo movimento do olhar e de todo seu corpo. Merleau-Ponty pressupõe a qualidade que o pintor tem além da sensação pura, quando a ampliação da cor nunca se separa do ato intencional de ver. Sentir a cor não seria a concretização pura da exterioridade, como se ela representasse um espetáculo para o trabalho do pintor. As cores são visadas por ele, ora significando liberdade ou tranquilidade, ora significando vida ou morte. Estes fenômenos são modos de aparecer visíveis naturalmente aos nossos olhos e também visíveis ao olhar daquele que “faz” as imagens, numa base mundana. O olhar tem nesta concepção a maior possibilidade de interferência do sensível como forma de engajamento intencional daquele a quem conferimos o poder de “lançar” seu corpo na tarefa de pintar. Isso parece pressupor agora uma equivalência entre o próprio olhar com o movimento eminentemente tátil, visto que a relação com as coisas ocorre por meio da *intencionalidade motora*.

Para reconhecermos o entrecruzamento do olhar com o movimento do corpo próprio, suscitamos a particular “invasão” do sujeito no objeto percebido como experiência *aberta* no mundo. O olhar e o engajamento do corpo próprio que se *abre* ao aparecer somente serão possíveis com o envolvimento de certa força motriz. Merleau-Ponty confirma que ver e mover-se serão sempre duas faces dos fenômenos manifestos, inclusive da imagem pictural com a pluralidade da cor. Afirma Merleau-Ponty:

É meu olhar que subtende a cor, é o movimento de minha mão que subtende a forma do objeto, ou antes meu olhar acopla-se à cor, minha mão acopla-se ao duro e ao mole, e nessa troca entre o sujeito da sensação e o sensível não se pode dizer que um aja e que o outro padeça, que um dê sentido ao outro. Sem a exploração de meu olhar ou de minha mão, e antes que meu corpo se sincronize a ele, o sensível é apenas uma solicitação vaga (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 248).¹

A pintura é um “aparecer” entre tantas as coisas que se apresentam em nosso campo visual. Isso concretiza o percebido que visivelmente nos leva às coisas e às imagens por um significativo movimento. Esse é o sentido que Merleau-Ponty destaca quando fala que precisamos viver as coisas na dinâmica plasticidade do olhar, a nos envolver no conteúdo do percebido. A *abertura* das imagens admite, portanto, a experiência do contato perceptivo do sujeito. Lançado ao ato da percepção, ele quem percebe e tem a experiência visível como espectador, ou seja, não é possível separar o contato do olhar do fenômeno do aparecer. Assim, podemos considerar a *percepção* como condição efetiva da visão a partir dos fenômenos das manifestações das coisas vistas. Então, nenhum passo pode ser dado nas análises sobre as imagens artísticas sem nos atermos à questão da fenomenologia enquanto teoria do aparecer. Em uma unidade, tem-se o fenômeno do aparecer e a experiência do olhar que possibilitam a condição concreta da coisa na doação do mundo. Mas a percepção não chega ao seu termo no dado determinado de uma consciência que se basta a si mesma de maneira a perceber a imagem de modo absoluto e evidente, pois o dado não se esgota na coisa, isto é, o dado não é absolutamente a coisa-mesma, mas a experiência da coisa.

A partir dessas características, nas quais a experiência do olhar é condição diferenciada ao contato dinâmico com o mundo, temos os traços correspondentes à pintura moderna. O moderno é uma abordagem que encontra na vida dos homens um caráter multifacetado e uma pluralidade de condição. Essas qualidades inerentes aos homens estão presentes na maneira sensível como criam suas obras. A alusão ao moderno tem na arte a condição de ultrapassar a representação literal de um objeto na produção artística e de romper com os temas clássicos. Surge o conceito de “auto-referência”, que realça a condição moderna da arte de não-aceitação dos modelos e preceitos com os quais acabam por impedir a autonomia e a autocrítica dos artistas.

Nesse mesmo rumo vimos uma referência merleau-pontyana a Baudelaire no cenário moderno e a intensificação da lógica do inacabamento da obra de arte enquanto a lógica de inacabamento da percepção. Mas é na pintura moderna de Paul Cézanne que Merleau-Ponty encontra a maneira de interrogar os “prejuízos clássicos” do conhecimento, ocupados em manipular o mundo, recusando-se habitá-lo. Aproximar-se de Cézanne não destoa de uma orientação incorporada pelo pintor em criticar a ordem estética da pintura clássica, mesmo porque o filósofo e o pintor têm em comum a busca de um mundo antepredicativo. Assim, a concretização da experiência do olhar desvia-se de um “realismo” no modo de a percepção coincidir plenamente com a coisa vista. A pintura clássica torna-se consequência dessa percepção concordante ao aproximar-se do “realismo”; ela busca encontrar no campo natural a maneira expressiva de copiar os movimentos dos corpos e o deslocamento das coisas.

¹ A análise fundamental de Merleau-Ponty sobre a motricidade do corpo próprio nesta obra corresponde à capacidade cinética das ações experienciadas pelo sujeito da percepção. O sujeito indicado não se diferencia do pintor que emprega o corpo em “variações” visíveis do mundo, não só pela presença indiscriminada de entes dispostos na circunvizinhança do nosso olhar, mas porque o corpo intencionalmente se move a tarefas possíveis.

Quando defrontamos a pintura clássica principalmente com a pertença do corpo e do movimento, pensamos que o realismo apontado tenha sido a maneira que ela encontrou com seus artistas de não transpor o espaço imagético criado pelo rigor das formas acadêmicas, ou mesmo, pela “obediência” em traduzir fielmente o objeto em pintura, admitindo-o, porém, num modelo de movimento em que as coisas são captadas no exterior pelo que de objetivo elas se apresentam, ou seja, como mera mudança de “posição”. Ora, não se trata fortuitamente de voltar-se contra a pintura clássica, mas de perceber as diferenças que Merleau-Ponty fez entre a clássica arte pictórica e o ideal moderno de pintura quando da descrição do espaço mundano contrário à espacialidade de “posição”. A história da arte pictórica não deixa dúvida quanto aos princípios do “movimento” e “expressão” terem sido tradicionalmente usados pelos artistas como meios para representar o mundo tal como viam as coisas nele organizadas. Como parte dessa exigência de pintar “o que se vê”, o Renascimento é a maior prova dessa história. Foi necessário o advento dos movimentos modernos que a partir do século XIX tentaram questionar todas as convenções, não só do movimento pela “posição” espacial, como da estrutura que os clássicos empregavam para retratar o movimento dos corpos.

Quanto ao contexto da arte clássica, indicamos Jean-Yves Mercury que discorre sobre os pintores relativos ao século XV até o século XVIII, sobretudo, nos movimentos clássicos encontrados na Itália, Holanda e França quanto à pintura que evoca a pura representação da natureza “à qual ela é subserviente” (MERCURY, 2000, p. 282). Podemos destacar, inclusive nas imagens dos pintores holandeses do século XVII, os temas mais triviais da natureza, pintados com certa fidelidade ao se dispor ao olhar dos artistas. Sendo assim, as imagens que atingiam os olhos antes não passavam de abstrações humanas regidas “por um conjunto de regras preestabelecidas” (PEREIRA, 1998, p. 20).

Enquanto a pintura moderna, que, em representantes como Cézanne, elabora uma interrogação viva do mundo pelos sentidos e capacidades visuais, a pintura clássica enfatiza a adequação da natureza integrada principalmente ao Renascimento, como o movimento que encerra a vontade de representar o mundo *como realmente ele é*. “Antes de Cézanne [...] o artista introduzia faculdades extravisuais – podia ser a sua imaginação, que o habilitava a transformar os objetos do mundo visível e criar assim um espaço ideal ocupado por formas ideais” (READ, 1974, p. 13), agora há um distanciamento, quase negação dos modos de ver, retratados pela necessidade universal de se perceber as coisas visíveis. Não se trata de uma percepção que isola cada artista no seu mundo particular, como se este apenas se resumisse entre o “Eu” e o “estilo”, mas também porque há certa subjetividade que suscita a intensidade das imagens pelo poder da visão.

Esse tempo “moderno” aciona o pensador Merleau-Ponty às questões de sua filosofia que lança os alicerces para aquilo que ele chamou de *experiência perceptiva* com a operação do corpo próprio revelando nosso ser no mundo, cujo sensível trará consigo o sentido como pertença ou “modalidade existencial” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 429), pois, como ele afirma, a percepção e o percebido estão nesta mesma condição. O sujeito da percepção é tomado aqui por sua existência sólida, *aberta* à presença do mundo como campo aonde nos dirigimos intencionalmente. As coisas *abertas* ao olhar articulam o corpo do artista à sua criação, o modo mais sensível encontrado pelo filósofo para pensar a relação equivalente entre a arte e o mundo, princípio natural oriundo da articulação ser-sujeito e ser-coisa.

Compreende-se porque o corpo próprio implica a constituição interna do olhar na condição de existência. O corpo próprio se destaca pela diferenciação do pensamento clássico na típica transcen-

dência que ele possui e no qual estão conservados os atributos da criação. Podemos perceber, deste modo, até onde a pintura clássica contraria o princípio da experiência perceptiva no pensamento merleau-pontyano, já que a pintura moderna passa a se utilizar de “novos” referenciais nos quais os pintores podem se sentir “livres” para escolher outros assuntos e temas a serem pintados.

As leituras mais apuradas das histórias da arte que nos remetem às grandes rupturas da tradição pictórica ocorridas entre o final do século XVIII e metade do século XIX na Europa e também nos Estados Unidos levam em consideração que os artistas que desprezavam a arte das academias, ditas oficiais, assim o fizeram porque as imagens daquela tradição adequavam-se quase sempre a um mesmo tema.²

Com efeito, fica compreendido, em algumas obras de Merleau-Ponty, que a pintura clássica – a pintura do passado – consiste na representação da natureza numa referência objetiva do mundo, o que, contrariamente, vê-se em Cézanne, o pintor moderno que se recusa a imitar e levar à tela a iniciativa de exteriorizar significados já contraídos do mundo da cultura. Ele quer ir além do conceito, como diz Giulio Argan, sendo o poeta que deve possibilitar a si mesmo o ato de criação, construindo imagens pictóricas em meio aos materiais pesados da pintura. Está em Argan (2010, p. 20) a destacável indicação do rompimento da arte clássica pictural quando alude ao impressionismo como o movimento a iniciar a “fratura na tradição artística”.

Quando fizemos referência anteriormente ao realismo aderente da pintura clássica, seria certamente para mostrar o êxito revelado do mundo objetivo. Desse registro, atentamos para quase toda a história da arte ocupada em observar uma tênue característica a que a arte posterior não teve que se submeter, qual seja, a utilização fiel da pintura a óleo dos clássicos no momento de dar forma às imagens. Tal técnica incrementava distintamente os contornos, mesmo que suaves, calculados num ritmo a obter resultados de imagens equilibradas que, no entanto, intencionava se aproximar ao máximo da realidade. Segundo Gombrich (1995, p. 240), foi Jan van Eyck (1309?-1441)

[...] o inventor da pintura a óleo. [...] A descoberta dele foi algo como a da perspectiva, que constituiu um evento inteiramente novo. O que ele realizou foi uma receita para a preparação de tintas, antes de elas serem espalhadas no painel [...]. Usando óleo [...], podia trabalhar muito mais devagar e com **maior exatidão**. Podia fazer cores lustrosas, suscetíveis de serem aplicadas em camadas transparentes ou “vidradas”; podia adicionar cintilantes **detalhes em relevo** com um painel de ponta fina, e realizar todos aqueles **milagres de precisão** e minúcia que espantaram seus contemporâneos e cedo levaram à aceitação geral do óleo como o veículo pictórico mais adequado (GOMBRICH, 1995, p. 240, grifo nosso).

Mas o espectador, em contrapartida, não se detém nas imagens imediatamente dadas, porque o olhar é a constante exploração efetiva das coisas presentes no campo visual, “porque olhar o objeto é entranhar-se nele” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 82). Portanto, a relação da exploração que nos faz chegar próximo ao *coração* das coisas como das imagens pictóricas se estabelece na condição que inclui no mundo todo o aparato da pintura, envolvendo, além disso, o corpo do pintor, dispositivos, “dúvidas” e experimentos.

2 Pensamos dessa forma que os pintores modernos, sob os efeitos das rupturas, tenham buscado intensamente outros assuntos para compor suas imagens. Nas visitas aos grandes museus na França, Espanha, Itália ou Inglaterra, já bastam para que percebamos os temas clássicos em episódios escolhidos, numa ordem a demarcar os mesmos “motivos” e numa organização que determina sucessivamente os acontecimentos pelo tempo e época.

A exatidão harmoniosa da representação clássica é contrariada por artistas prontamente citados nas análises que Merleau-Ponty faz da arte pictórica. Eles se diferenciam quanto à disposição de encarar o problema da representação das imagens a partir de sensibilidades específicas que os impelem ao campo mundano; mantêm uma aproximação nas formas utilizadas para retomar o encontro perceptivo com as coisas que os provocam, além de manter a mesma bandeira ante os cânones da arte figurativa, renascentista, enfim, “oficial”, e o estilo particular de pintar o mundo, buscando encontrar neste os temas que servem de razão para descobrir as imagens que podem ser resgatadas dos limites da tela.

Definitivamente, qual o sentido dessa abertura das imagens pictóricas modernas enquanto a recuperação do olhar?

É o sentido mesmo do olhar. A “visão que vai às próprias coisas”, esse *sentir* mesclado à nossa existência, não partilha de um pensamento coincidente e adequado do mundo e das coisas. O sentir compreendido por Merleau-Ponty pela instauração da visibilidade não está subjugado ao pensamento constituinte. A frequência do mundo ou sentir o mundo não estão separados de um processo de instalação do sujeito encarnado, que tem na visão um poder de apresentação do Ser. Assim, podemos fundamentar por que as imagens pictóricas nos revelam o aparecimento do mundo, “abertura” constante e possibilidade de chegar ao ser visível.

Encerramos com o próprio Merleau-Ponty (1999) a respeito:

Não posso imaginar que o mundo irrompa em mim ou eu nele: a este saber que eu sou, o mundo não pode apresentar-se a não ser oferecendo-lhe um sentido. [...] O segredo do mundo que procuramos é preciso, necessariamente, que esteja contido em meu contato com ele. De tudo o que vivo, enquanto vivo, tenho diante de mim o sentido, sem o que não o viveria e não posso procurar nenhuma luz concernente ao mundo a não ser interrogando, explicando **minha frequência do mundo**, compreendendo-a de dentro (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 41, grifo nosso).

MERLEAU-PONTY AND THE DIFFERENCES BETWEEN CLASSIC PAINTING AND MODERN PAINTING: opening of pictorial images as recovery of the look

ABSTRACT

Maurice Merleau-Ponty's philosophy (1908-1961) carries a significant critique of the modern tradition of philosophy which thought of "sufficient" evidence of the world in the determining relation to the knowing subject. In his first part of philosophical creation establishes a phenomenology like the movement to impress a radical dialogue with the Empiricism and the physiological legacy of the body, and with the Rationalism, mainly the one connected to Descartes, that defends the painting in a circumscription and adjustment to the real world. For Merleau-Ponty there is a recovery of the work done by the painter, the one capable of instituting a perceptive opening that enables the subject also perceptive to join the world. The pure representation of the various manifestations of the world does not find the originality of things in their nascent state by means of a constitutive act. "Openness" means in these analyzes the intention of retrieving the look. The perceptive gaze is not determined by the scheme of overflying reason or by the inconsistent analyzes of feeling. The pictorial arts provide a stimulus to Merleau-Ponty in order to point to the dominant meaning of objectivity in the world. From these basal observations in the Merleau-Pontyan thought we elicit an aesthetic of representation or the "strong" closeness of the things encountered by the classical painters. Aesthetics represented by Classical Painting; And an aesthetic of expression, whose pictorial art finds in things the savage and primitive mode of our articulation with the world. Aesthetics here represented by Modern Painting.

Keywords: Merleau-Ponty. Phenomenology. Body. Look. Classical Painting. Modern Painting.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso.** Trad. Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** Trad. Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1995, p. 240.

MERCURY, Jean-Yves. **L'Expressivité chez Merleau-Ponty: du corps à la peinture.** Paris: L'Harmattan, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Paris: Gallimard, 1945.

PEREIRA, Marcelo Duprat. **A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

READ, Herbert. **História da pintura moderna.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

MINIBIOGRAFIA

Plínio Santos Fontenelle

Professor Adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), com Especialização em Filosofia Contemporânea pela Universidade Federal do Maranhão (1999), Mestrado em Filosofia Contemporânea pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003) e Doutorado em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade de São Paulo (2014). Líder do Grupo de Estudos e Pesquisa em Merleau-Ponty (GEMP), registrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq.