

Revista Filosófica de Coimbra

VOL. 7 • N.º 13 • MARÇO 98

MIGUEL BAPTISTA PEREIRA — *A essência da obra de arte no pensamento de M. Heidegger e de R. Guardini*

CHRISTOPH ASMUTH — *Começo e forma da Filosofia. Reflexões sobre Fichte, Schelling e Hegel*

KARL-HEINZ WEIGAND — *Ernst Bloch - Une introduction*

FERNANDA BERNARDO — *O rosto como Expressão: ou o acolhimento do outro/outro segundo E. Levinas*

JOÃO TIAGO PEDROSO DE LIMA — *Maurice Merleau-Ponty, Paul Cézanne e o problema da essência da pintura*

NOTA

MAURICE MERLEAU-PONTY, PAUL CÉZANNE
E O PROBLEMA DA ESSÊNCIA DA PINTURA

JOÃO TIAGO PEDROSO DE LIMA

No percurso filosófico de Maurice Merleau-Ponty (Rochefort, 1908-Paris, 1961) a pintura desempenha um papel que está longe de poder ser considerado secundário ou acessório. De resto, um dos textos mais significativos do fenomenólogo francês, *Le doute de Cézanne*, publicado originariamente na revista *Fontaine*, durante o ano de 1945, ilustra de um modo suficientemente claro esta tese que é, ao mesmo tempo, uma possível grelha de leitura do seu pensamento. Com efeito, nesse importante ensaio de cariz primordialmente biográfico sobre o pintor de Aix-en-Provence, Merleau-Ponty lança desde logo um conjunto de pistas sobre o sentido da sua reflexão. A própria figura de Paul Cézanne (Aix-en-Provence, 1839-Idem, 1906) está longe de ser acidental no entendimento que o próprio filósofo tem da pintura e até, num certo sentido, da filosofia.

O objectivo do trabalho que agora se apresenta situa-se dentro dos limites deste horizonte prévio. Assim, tratar-se-á de procurar explicitar qual a concepção de Merleau-Ponty sobre a pintura e de, por outro lado, tentar circunscrever aquela que, pelo menos por agora, poderemos designar como questão da *essência* da pintura. Ou seja, até que ponto as reflexões do filósofo da percepção permitem, ou não, recolocar a partir de novas bases o problema da *essência* da pintura?

1. A FILOSOFIA DA PINTURA POR MERLEAU-PONTY

Procuraremos, num primeiro momento, determinar *a que pintura* se refere Merleau-Ponty nos seus estudos. Trata-se de responder a um problema que nos parece pertinente na medida em que é sabido que, ao longo daquilo que habitualmente se designa por história da pintura, convivem, por vezes de forma atribulada e até contraditória, obras, autores e estilos. Mais: muitas das inovações que (ir)rompem (n)essa história nem sempre (ou melhor, quase nunca) são entendidas como tal. Vivem até a dificuldade do seu reconhecimento institucional, processo sempre complexo; de tal modo que elas são, muitas vezes, vistas como

não-pintura. Não é essa, afinal, toda a originalidade (ou todo o drama...) daquilo que continua a ser visto como (não-) pintura contemporânea? Como falar, então, *na* pintura? Como pretender determinar uma *essência* que preveja e cubra todas as suas inusitadas particularidades?

Detenhamo-nos na definição proposta por Merleau-Ponty em *L'Oeil et l'Esprit*: «(...) em qualquer civilização em que nasça, e quaisquer que sejam as crenças, os motivos, os pensamentos, as cerimónias em que se insira, e mesmo quando parece que se encontra destinada a outra coisa, desde as Lascaux até hoje, *a pintura mais não celebra do que o enigma da visibilidade*»¹. O que poderá significar, em rigor, esta expressão? Ou, colocando a mesma questão noutros termos, será legítimo reagrupar nesta *celebração da visibilidade* todos os gestos, obras, estilos, e correntes que, frequentemente não sem polémica, são aceites como fazendo parte da história essencial da pintura?

Michel Haar, por exemplo, tenta precisamente evidenciar os limites desta interpretação pontiana de pintura. Assim, ao começar por se interrogar sobre o sentido daquilo que, ele próprio, designa por «superfície colorida», a pintura, sustenta que a resposta a essa pergunta não pode, aparentemente, evitar a opção entre duas alternativas. Por isso, ela «ou é representação, reenvio para cenas reais ou fictícias do mundo ou é auto-representação, espectáculo 'não-figurativo' da sua própria textura que, apesar das suas possíveis sugestões, apenas remeteria para si mesma»². Trata-se, no fundo, da tentativa de integrar a questão do sentido da pintura num registo distinto do da dicotomia tradicional entre pintura clássica, que seria objectiva, representativa, e pintura moderna que seria subjectiva, não-figurativa. Haar aproxima-se, de resto, de Merleau-Ponty, quando defende que «o pintor (...) não imita o visível, não produz duplicados — ou variantes mais ou menos afastadas do mundo subsistente, nem sequer, pelo contrário, apresenta as cores por si mesmas ou pela sua combinação em massas, manchas, toques»³.

Todavia, e esta é a pergunta que Haar dirige às concepções picturais de Merleau-Ponty, até que ponto não estará essa teoria da pintura demasiadamente condicionada pela fascinação que a obra de Cézanne exerce sobre o nosso filósofo, o que o levaria um pouco a confundir, como se costuma dizer, *a árvore com a floresta*? E objecta ainda Haar: de que forma estará esta particular interpretação de pintura (*desta pintura*) ao serviço de uma verdade filosófica anterior que aquela se encarregaria de tentar confirmar?

Tentemos perceber um pouco melhor o alcance das objecções de Haar: «Não se queira acreditar que Merleau-Ponty pretende caracterizar desta forma apenas

¹ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 26 (sublinhado nosso).

² Michel HAAR, *Peinture, perception, affectivité*, in Marc RICHIR e Etienne TASSIN (Org.), *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 1992, p. 101.

³ *Ibidem*. Cf. por exemplo: «(...) os pintores clássicos eram pintores e (...) nenhuma pintura válida consistiu apenas em simplesmente representar. Malraux indica que a concepção moderna de pintura — como expressão criadora — foi uma novidade mais para o público do que para os próprios pintores que sempre a praticaram, mesmo que disso não fizessem teoria.» in Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Langage Indirect et les voix du silence*, in *Les Temps Modernes*, Paris, n.º 7/8, 1952 (ed. ut. in *Signes*, Paris, Éditions Gallimard, 1960, p. 60).

as descobertas do Impressionismo e de Cézanne. A sua intenção é determinar uma *essência universal da pintura*: 'Toda a pintura, escreve ele, pinta o nascimento das coisas, a vinda a si do visível (*L'Oeil et l'Esprit*, p. 69)'. A pintura implicaria, desta forma, um re-enraizamento do nosso ser-no-mundo corporal e uma re-duplicação deste: 'a pintura figura e amplifica a estrutura metafísica da nossa carne (*ibid*, p. 33)'⁴. Passa, então, a ser pertinente perguntar, com Michel Haar, se fazer depender a *essência* da pintura da chamada experiência perceptiva originária não implicará deixar de parte tantas obras e tantos estilos que se não reveriam em tal experiência. Tal seria o caso, por exemplo, da chamada pintura perspectivística do Renascimento de que, aliás, o próprio Merleau-Ponty fala de uma maneira algo pejorativa, considerando-a como «a invenção de um mundo dominado, completamente possuído»⁵. Todavia, salvaguardadas as devidas diferenças, o mesmo se poderia dizer a respeito de pintores como Kazimir Malévitch ou Wassily Kandinski ou de correntes como o cubismo.

E, no entanto, embora não custe admitir que o horizonte desta objecção levantada contra a filosofia pontiana da pintura seja legítimo (desde logo, porque consideramos importante questionarmo-nos sobre o que possa ser uma essência, qualquer que ela seja, da pintura), não podemos deixar passar em claro alguns dos que julgamos ser os seus limites. Desta forma, convém, antes de mais, reconhecer que, por exemplo, quando se apela ao cubismo, nos temos em que Michel Haar o faz, entendendo-o como «um jogo com a objectividade dos objectos, uma colagem, uma desconstrução»⁶ e querendo com isto significar que se trata de uma pintura, por assim dizer, desenraizada da relação perceptiva homem-mundo, encontramos-nos *perigosamente* na esteira da oposição tradicional entre a pintura clássica ou figurativa (de que os pintores renascentistas seriam o máximo expoente) e a pintura moderna ou subjectiva, oposição em relação à qual o próprio Haar, como já vimos, se deseja distanciar.

Para além disso, e como regista Alphonse de Waelhens, comentando o próprio Merleau-Ponty, «como poderiam o pintor e o poeta expressar outra coisa senão o seu encontro com o mundo? De que fala a própria arte abstracta senão de uma negação ou de uma recusa do mundo?»⁷. E prossegue o comentador belga referindo: «Torna-se impossível para um quadro libertar-se de toda e qualquer referência ao real, visto que esta referência é constitutiva do próprio ser do homem, de tal modo que a arte tem como finalidade constituí-lo a um certo nível.»⁸

Ora, o modo como se reveste esta referência ao real, apesar de ser (ou talvez por isso mesmo...) constitutiva do próprio ser do homem no mundo, não é um

⁴ Michel HAAR, *Peinture, perception, affectivité*, p. 102.

⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Langage Indirect et les voix du silence*, p. 61. De resto, a pintura do Renascimento é, por si mesma, sintomática de uma metafísica (associada por Merleau-Ponty mais ao cartesianismo do que ao próprio Descartes) que se revela dominante numa certa ideia de modernidade da qual o fenomenólogo francês se procura demarcar.

⁶ Michel HAAR, *o.c.*, p. 103.

⁷ Alphonse DE WAELEHENS, «Merleau-Ponty. Philosophe de la peinture», in *Revue de Métaphysique et Moral*, Paris, n.º 4, 1962, p. 433.

⁸ *Ibidem*, p. 434.

processo transparente para nós mesmos. Provavelmente poucos expressaram essa opacidade de um modo tão luminosamente intenso quanto Merleau-Ponty numa das obras em que trabalhava quando foi surpreendido pela morte. «Vemos as próprias coisas, o mundo é isso que vemos: fórmulas deste género exprimem uma fé que é extensiva ao homem comum e ao filósofo desde que abre os olhos e remetem para uma camada profunda de 'opiniões' mudas incrustadas na nossa vida. Mas essa fé tem algo de estranho, visto que, quando a procuramos exprimir numa tese ou num enunciado, se nos perguntam o que é esse *nós*, o que é esse *ver* e o que é *coisa* ou *mundo*, entramos num labirinto de dificuldades e de contradições.

O que Santo Agostinho dizia do tempo: que é perfeitamente familiar para todos, mas que ninguém consegue explicá-lo aos outros; o mesmo é preciso dizê-lo do mundo»⁹. Efectuar essa explicação sobre o que somos e sobre o que é esse mundo em que vivemos e que nos faz ser como somos é, no fundo, a tarefa que Merleau-Ponty se propõe levar a cabo. Assim, «o filósofo encontra-se permanentemente obrigado a rever e a redefinir as noções mais bem fundadas, a criar outras novas, com novas palavras para as designar, a empreender uma verdadeira reforma do entendimento, no fim da qual a evidência do mundo, que parecia a mais clara das verdades, se apoia em pensamentos que parecem ser os mais sofisticados, nos quais o homem comum já não se reconhece e que vêm reavivar a secular má disposição contra a filosofia, a censura que, desde sempre, lhe foi dirigida de inverter os papéis do claro e do obscuro»¹⁰. Entende-se, neste contexto, a importância filosoficamente decisiva que Merleau-Ponty atribui à pintura. O que nós somos, o modo corpóreo como nos entregamos ao mundo e como este se nos entrega, é o que oferece que pensar ao filósofo francês. Ora, pensar para Merleau-Ponty não pode estar longe da celebração deste enigma de visibilidade que nos atravessa e nos constitui. O pintor, e em especial Paul Cézanne, desempenha, neste contexto, um papel incontornável. É, pelo menos, o que procuraremos mostrar seguidamente.

2. PAUL CÉZANNE: PENSAR O MUNDO EM PINTURA

Le Douce de Cézanne não pode, em nosso entender, ser visto como um simples ensaio biográfico. É também o esboço de uma teoria da pintura, no qual, por um lado, são equacionados problemas tão decisivos como as relações entre pintor e pintura, entre existência e obra e onde, por outro lado, Merleau-Ponty avança algumas das suas mais importantes intuições filosóficas que, ao longo do seu percurso, irão sendo explicitadas e até reelaboradas. Ora, como se sabe, a vida de Cézanne não foi propriamente pacífica, designadamente no que diz respeito às relações de natureza pessoal. E mesmo quanto ao seu trabalho, o pintor nunca

⁹ Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 17.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 17-18.

deixou de manifestar as suas dúvidas e hesitações. Escreve Cézanne ao seu amigo pintor, Émile Bernard, em 21 de Setembro de 1906:

«Sofro de enormes perturbações cerebrais, sinto uma perturbação tão grande que temo que a minha frágil razão, a todo o momento, não possa aguentar mais. Depois dos terríveis dias de calor que se fizeram sentir, uma temperatura mais clemente fez regressar aos nossos espíritos um pouco de calma e já não era sem tempo; parece-me que, agora, estou a ver melhor e que consigo perceber de um modo mais claro em que direcção devo encaminhar os meus estudos. Conseguirei alcançar o objectivo tão procurado e há tanto tempo perseguido? Desejo alcançá-lo, mas enquanto o não atingir, uma sensação de mal estar subsiste e não poderá desaparecer enquanto não tiver alcançado o porto (...). Continuo a estudar a natureza e parece-me que faço lentos progressos. Mas estou velho, doente e jurei a mim mesmo que hei-de morrer a pintar (...)»¹¹.

E o próprio Merleau-Ponty sublinha a propósito: «A pintura é o seu mundo e a sua maneira de existir. Trabalha sozinho, sem alunos, sem a admiração por parte da família, sem encorajamento por parte dos críticos. Pinta na tarde do dia em que a sua mãe morreu. Em 1870, pinta em l'Estaque quando os militares o procuram como refractário. E, no entanto, acontece-lhe pôr em dúvida a sua vocação. Envelhecendo, interroga-se sobre se a novidade da sua pintura não decorreria de uma perturbação dos seus olhos, se toda a sua vida não se teria baseado num acidente do seu corpo»¹². A dúvida de Cézanne é esta e permanece, quase obsessivamente, até aos seus últimos dias ou, o que poderá ser o mesmo, até aos seus últimos quadros. Todavia, isso não quer dizer que a vida do pintor e, em particular, a sua ansiedade ou até a sua doença, possam desvendar os segredos da sua arte. Como escreve Merleau-Ponty: «Claro que a vida não explica a obra, mas é também óbvio que ambas comunicam entre si. A verdade é que esta obra, no seu fazer-se, exigia esta vida. Desde o começo que a vida de Cézanne apenas encontrava o seu equilíbrio apoiando-se na obra ainda por chegar, ela constituía o seu projecto e a obra anunciava-se através de sinais premonitórios que dificilmente poderíamos considerar como sendo as suas causas, mas que fazem da obra e da vida a mesma aventura. Já não se trata aqui nem de causas, nem de efeitos; vida e obra reagrupam-se na simultaneidade de um Cézanne eterno que é, ao mesmo tempo, a fórmula do que quis ser e do que quis fazer»¹³. Dir-se-ia que para o pintor era imprescindível realizar a obra que acabou por realizar. Porém, só é possível perceber essa absoluta imprescindibilidade *a posteriori*.

¹¹ Paul CÉZANNE, *Correspondance*, Paris, Bernard Grasset, 1978 (ed. org. por John Rewald) (2.ª ed., 1995), pp. 326-327.

¹² Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Douce de Cézanne*, in *Sens et Non-Sens*, Paris, Éditions Nagel, 1948, pp. 15-16. (sublinhados nossos).

¹³ *Ibidem*, pp. 34-35. Por isso, são despropositadas as tentativas, muito frequentes na época de Cézanne, de explicar a sua pintura *a partir* da sua existência. Se Cézanne pintou como pintou, isso não é o reflexo pictórico de uma constituição esquizóide. Mas, por outro lado, se Cézanne não manifestasse perturbadores sintomas de ansiedade, nem ele seria o mesmo pintor, nem a sua obra seria aquela obra.

A estranheza que os seus quadros provocaram e, ainda hoje, provocam ¹⁴ não pode ser interpretada, em contrapartida, como efeito produzido por uma vontade deliberadamente provocatória. Na verdade, e apesar de Cézanne enunciar frequentemente juízos contraditórios acerca do valor artístico e estético dos seus quadros, a firmeza com que se empenhava no seu projecto decorria de uma espécie de convicção íntima quase inabalável:

«Leiamos a natureza: realizemos as nossas sensações numa estética ao mesmo tempo pessoal e tradicional. (...) Pintar a partir da natureza não é o mesmo do que copiar o objectivo, é realizar sensações. (...) Tudo se resume nisto: ter sensações e ler a Natureza. (...) O pintor deve consagrar-se inteiramente ao estudo da natureza e empenhar-se na tarefa de produzir quadros que sejam um ensinamento. As tagarelices sobre arte são quase inúteis» ¹⁵.

Ainda assim, importa referir que uma hermenêutica do discurso teórico de Cézanne não constitui tarefa fácil. Desde logo, porque as frases que o pintor nos deixou são muito mais expressões de um temperamento, quase sempre dominado por uma emotividade colérica e instável, do que produto de um trabalho propriamente reflexivo. De resto, o próprio Cézanne considerava tal reflexão não só inútil como até despropositada e daí a sua relutância em debater as suas concepções estéticas, refugiando-se muitas vezes num mutismo perturbante, quando não em ataques de fúria quase insuportáveis. Se quisermos, Cézanne preferia *deixar falar* a sua pintura ¹⁶.

Ora, a estranheza que decorre da contemplação dos seus quadros, e que muitos lêem como se se tratasse do efeito provocado por deformações de

¹⁴ Como exemplo dessa estranheza que ainda nos nossos dias a pintura de Cézanne provoca, não obstante o seu reconhecimento incontestável por parte da crítica e até do público, poderemos referir uma crónica em que a escritora portuguesa Luísa Costa Gomes, ao revelar as suas impressões da visita à exposição retrospectiva do pintor de Aix-en-Provence, patente nas Galeries Nationales du Grand Palais, em Paris, durante o Inverno de 1995-96, comenta: «são aqueles terríveis céus azuis quase ofensivos, a que a gente não se habitua...». («Cézanne para todos», in *Grande Reportagem*, Lisboa, n.º 58, Ano VII, 2.ª série, Janeiro de 1996, p. 103).

¹⁵ Opiniões recolhidas por Émile Bernard, in P. M. DORAN (Org.), *Conversations avec Cézanne*, Paris, Editions Macula, 1978, pp. 36-37.

¹⁶ Sobre a dificuldade que os pintores sentem em explicar discursivamente a sua actividade, escreveu certeira Jean-Yves Mercury: «Como o oráculo de Delfos, o pintor não fala. Limita-se, ousaríamos dizê-lo, a significar, porque tomou resolutamente o partido do silêncio; àqueles que queriam verdadeiramente tornar-se pintores, Matisse, no seu atelier, dava a seguinte ordem: esqueçam as palavras, falem e pensem com as mãos!

Com efeito, com a pintura entramos num silêncio — o da configuração visível — que nos aproxima e aloja no próprio interior do universo silencioso das coisas e dos objectos. Aqui, tudo é uma questão de olhar, de tocar, de espaço, de formas, de cores e de luz. Neste sentido, a pintura constitui mesmo uma aproximação silenciosa ao mundo, mas 'liberta', por assim dizer, o silêncio obstinado e obscuro do mundo e das coisas que transforma, pelo próprio acto da criação, pictural, em silêncio sussurrante de 'palavras', de sentido, de expressão. Então, por uma operação quase alquímica, o mistério do não-dito, do inexprimível, não encontra uma resposta, menos ainda uma solução, quando muito uma voz silenciosa que repercute esse silêncio original da terra, esta imanência dobrada sobre si mesma.» (Jean-Yves MERCURY, *La peinture: une alchimie corporelle*, in François HEIDSEICK (Org.), *Merleau-Ponty. Le philosophe et son langage*, Grenoble, Groupe de Recherches sur la Philosophie et le Langage, 1993, pp. 263-264).

perspectiva e até de imperícia técnica, revelam, para Merleau-Ponty, que a linguagem pictural de Cézanne nos permite, pelo contrário, aceder ao modo mais originário da experiência humana de mundo e que o filósofo francês identifica com a *percepção*. «As investigações de Cézanne sobre a perspectiva põem a claro, através da sua fidelidade aos fenómenos, o que deveria ser formulado pela psicologia mais recente. A perspectiva vivida, a da nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica: na percepção, os objectos mais próximos parecem mais pequenos, os objectos mais afastados maiores, o que não acontece numa fotografia, como se vê no cinema quando um comboio se aproxima e cresce muito mais depressa que um comboio real nas mesmas condições»¹⁷. A novidade de Cézanne baseia-se, enfim, na tentativa de apreender pictoricamente «a realidade sem abandonar a sensação»¹⁸; ora, a interpretação pontiana parte daí para sublinhar que o pintor das *Baigneuses* se consegue situar num plano para além das oposições tradicionais entre pintura clássica/objectiva e pintura moderna/subjectiva que, no fim de contas, mais não são do que a tradução estética da dicotomia tradicional da filosofia entre realismo e idealismo.

Merleau-Ponty esclarece assim o seu ponto de vista: «Vivemos num mundo de objectos construídos pelos homens, entre utensílios, em casas, ruas, cidades e durante a maior parte do tempo apenas os vemos através das acções humanas em relação às quais mais não são do que instrumentos de aplicação. Habitámo-nos a pensar que tudo isto existe necessariamente e é indestrutível. A *pintura de Cézanne põe em suspenso estes hábitos e revela o fundo de natureza inumana na qual o homem se instala*. É por isso que as suas personagens são estranhas e como que vistas por um ser de uma outra espécie. (...) É um mundo sem familiaridade, onde não se está bem, que interdita toda a efusão humana. Quando, abandonando os quadros de Cézanne, se vai ver outros pintores, um desanuviamiento se produz...»¹⁹. Parece-nos que a ruptura introduzida no universo da pintura pelas concepções estéticas e pelos quadros do pintor de Aix se exprime admiravelmente num diálogo que com ele mantém o escritor Joachim Gasquet:

«Cézanne: — Há um minuto do mundo que passa. É preciso pintá-lo na sua realidade. E, para fazer isso, é preciso esquecer tudo o resto. (...) Dar a imagem daquilo que vemos, esquecendo tudo que apareceu antes de nós.

Gasquet: — E isso é possível?

Cézanne: — Eu tentei.

Baixou a cabeça, depois ergueu-a bruscamente, dominando a paisagem e devorando a sua tela com uma longa carícia de olhos. Esboçou um sorriso pálido.

Quem sabe? É tudo tão simples e tão complicado.

Gasquet: — O senhor dizia que é preciso esquecer tudo o resto. Porquê, então, toda esta meditação em frente à paisagem?

Cézanne: — Porque, infelizmente, deixei de ser inocente. Somos civilizados. A preocupação dos clássicos vive em nós, quer o queiramos, quer não. Quero

¹⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Douce de Cézanne*, pp. 23-24.

¹⁸ *Ibidem*, p. 21.

¹⁹ *Ibidem*, p. 28. (sublinhado nosso).

exprimir-me lucidamente em pintura. Há uma espécie de barbárie, mais detestável que o próprio academismo, entre os falsos ignorantes: já não podemos ser ignorantes, hoje. Nascermos já na comodidade. É preciso destruí-la; ela é a morte da arte»²⁰.

Entendamo-nos a respeito «do minuto do mundo que passa» de Cézanne. Não se trata de captar abstractamente, *fotograficamente*, o que desse minuto permaneceu. O que realmente vale a pena é pintar *essa passagem*, porque *é ela que é real*. Por outro lado, Cézanne não despreza a história da pintura, nem tão pouco a técnica dos clássicos²¹. Todavia, o conhecimento de uma e de outra poder-se-ia revelar-se extremamente prejudicial para a concretização do seu projecto, na medida em que fizesse esquecer o objectivo principal: «Tratava-se de, estando toda a ciência esquecida, reapreender, *por meio* dessas ciências, a constituição da paisagem como organismo nascente»²². Decorre, portanto, do próprio projecto de Cézanne o seu paradoxal inacabamento. Ou seja, seria sempre impossível pintar esquecendo-se do modo como se pinta, a não ser numa espécie de alucinação consciente.

Tomemos como exemplo uma situação concreta: «Cézanne pintou e desenhou a montanha de Sainte Victoire cerca de sessenta vezes»²³. O que, à primeira vista, não passaria de uma obsessão doentia tem, para Merleau-Ponty, uma significação, por assim dizer, exemplar. Assim, escreverá o filósofo em *L'Œil et l'Esprit*: «A montanha é que, desde lá longe, se faz ver ao pintor, é ela quem ele interroga com o olhar. O que é que lhe pergunta ao certo? Que desvele os meios, nada mais que visíveis, pelos quais se torna, aos nossos olhos, montanha»²⁴. Ou, como dizia «André Marchand segundo Klee, *Numa floresta, senti, por diversas ocasiões, que não era eu quem olhava para a floresta. Senti, nalguns dias, que eram as árvores que me olhavam, que me falavam... E eu, ali estava, à escuta... Creio que o pintor deve ser trespassado pelo universo e não deve querer trespassá-lo*»²⁵. E, acrescenta ainda Merleau-Ponty, «aquilo a que se chama inspiração deveria ser tomado à letra: há verdadeiramente inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser, acção e paixão tão pouco discerníveis que já não se sabe quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado»²⁶. É esta impossibilidade de decompor os elementos da relação pintor-mundo que constitui o mistério quase alquímico da pintura. E — importa sublinhá-lo desde já — não se trata de uma particularidade estilística de Paul Cézanne, motivada por uma qualquer incapacidade física ou por uma

²⁰ Opiniões recolhidas por Joachim Gasquet, in P. M. DORAN (Org.), *Conversations avec Cézanne*, Paris, Editions Macula, 1978, pp. 113-114.

²¹ «A sua pintura não renega a ciência, nem renega a tradição. Em Paris, Cézanne ia todos os dias ao Louvre. Tinha consciência de que se aprende a pintar, de que o estudo geométrico dos planos e das formas é necessário. Informava-se sobre a estrutura geológica das paisagens.», in *Le Doute de Cézanne*, pp. 28-29.

²² *Ibidem*.

²³ Jean-Yves MERCURY, *La peinture: une alchimie corporelle*, p. 266.

²⁴ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, pp. 28-29.

²⁵ *Ibidem*, p. 31.

²⁶ *Ibidem*, pp. 31-32.

doutrina estética. Trata-se, no entender de Merleau-Ponty, de uma expressão da experiência primordial que é a do enraizamento humano no mundo. Ora, essa expressão podemos surpreendê-la em qualquer criação pictórica digna desse nome. Mais: é possível pensá-la a partir da nossa questão inicial: o problema da essência da pintura.

3. O PROBLEMA DA ESSÊNCIA DA PINTURA

Repare-se, antes de mais, que a noção de essência da pintura não assume, em Merleau-Ponty, um carácter an-histórico. Muito pelo contrário: para o filósofo francês, qualquer pintor se inscreve numa tradição cujo sentido vai adquirindo matizes que permanentemente se vão renovando ao longo da história da pintura. Podemos até dizer que o trabalho do pintor, embora seja obscuro para ele mesmo (lembremo-nos da eterna dúvida de Cézanne), é orientado num determinado sentido que, apesar disso, só retrospectivamente poderá ser esclarecido. No fundo, o que esta posição pontiana implica é que se pense a própria história da pintura e, de certo modo, o próprio conceito de *historicidade* num registo diferente do habitual. Assim, se «(...) o clássico e o moderno pertencem ao universo da pintura concebido como uma única tarefa desde os primeiros desenhos na parede das cavernas»²⁷, essa única tarefa não pode ser vista como uma qualidade transcendente à sua manifestação histórica. Por isso, o que faz dela a marca essencial do gesto pictórico não pode ser explicado por nenhuma história da pintura, porque já «os primeiros desenhos nas paredes das cavernas (...) apelavam para um futuro indefinido da pintura, Aliás, é por isso que nos falam ainda hoje (...)»²⁸ Mais do que nas retrospectivas dos Museus, a essência da pintura revela-se no trabalho e na dúvida, na criação e na angústia, na vida e na morte de cada pintor.

Merleau-Ponty visa explicar-nos como é possível aceder à *essência*, na sua autenticidade mais viva, da pintura: «Seria preciso ir aos Museus como os pintores lá vão, visitando-os com a sóbria alegria do trabalho e não à nossa maneira, com uma reverência que é quase suspeita. O Museu dá-nos uma consciência de ladrões. Não podemos deixar de pensar que essas obras não foram, apesar de tudo, feitas para *acabar* no meio destas paredes melancólicas, para gozo dos passeantes de domingo ou dos 'intelectuais' de segunda-feira. Sentimos que há aqui um desperdício e que este recolhimento de necrópole não é o verdadeiro meio da arte, que tantas alegrias e penas, tantas cóleras, tantos trabalhos não estavam *destinados* a reflectir um dia a luz triste do Museu. O Museu, transformando tentativas em 'obras', torna possível uma história da pintura. Mas talvez seja essencial aos homens apenas conseguirem a grandeza nas suas produções quando a não procuram excessivamente; talvez não seja pior que o pintor e o escritor não saibam demasiadamente que estão em vias de fundar a humanidade; talvez, enfim, possuam da história da arte um sentimento mais vivo e mais verdadeiro quando

²⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Langage Indirect et les voix du silence*, p. 75.

²⁸ *Ibidem*.

a continuam no seu trabalho do que quando se tornam 'amadores' para a contemplar no Museu. O Museu acrescenta um falso prestígio ao verdadeiro valor das obras, separando-as dos acasos no seio dos quais nasceram e fazendo-nos crer que misteriosas fatalidades desde sempre guiaram a mão dos artistas. Enquanto o estilo vivia em cada pintor como pulsar do coração e o tornava precisamente capaz de reconhecer todos os outros esforços menos o seu, o Museu converte esta historicidade secreta, púdica, não deliberada, involuntária, viva, enfim, em história oficial e pomposa. (...) O Museu torna os pintores tão misteriosos para nós como os polvos e as lagostas. Ao mesmo tempo transforma aquelas obras, que nasceram no calor de uma vida, em prodígios do outro mundo e o espírito que as animava passa a ser, na atmosfera absorta do Museu e por detrás dos seus vidros protectores, uma frágil palpação à superfície. O Museu mata a veemência da pintura como a biblioteca, no dizer de Sartre, transforma em 'mensagens' escritos que começaram por ser gestos de um homem. É a historicidade da morte. E há uma historicidade da vida, da qual o Museu só oferece uma imagem diminuída: aquela que habita o pintor no trabalho, quando ele, num só gesto, enlaça a tradição que retoma e a tradição que inaugura (...)»²⁹. Entendamo-nos neste ponto. Não se trata, como é evidente, de retirar aos Museus a importância que ninguém de bom senso poderia contestar. Trata-se, isso sim, de procurar fazer ver como a *naturalidade* com que associamos — e, por vezes, até identificamos — a pintura e o Museu decorre de um hábito já institucional que, no entanto, obedece a razões historicamente determinadas. É pouco crível, por isso, que o essencial da pintura se jogue nessa «imagem diminuída» que nos é oferecida pelo Museu.

Ora, para Merleau-Ponty, tal como não faz sentido atribuir à essência da pintura uma natureza an-histórica, é também impossível explicar a sua história a partir de uma qualquer razão transcendente (por exemplo, de tipo hegeliano). Tal ponto de vista não interdita, porém, que a história da pintura seja entendida como uma sucessão de experiências incapazes de comunicar entre si. Significa, isso sim, que a pintura constitui uma forma peculiar de o homem aceder ao mundo e às coisas. Deste modo, o problema reside em determinar como se realiza essa mesma *procura* em pintores tão diferentes, nas suas personalidades, nas suas culturas, nas suas épocas. Merleau-Ponty avança com a seguinte resposta: «O campo de significações pictóricas está aberto desde que o homem apareceu no mundo. E o primeiro desenho nas cavernas apenas fundava uma tradição porque nessa altura já bebia a partir de uma outra: a da percepção. A quase-eternidade da arte confunde-se com a quase eternidade da existência incarnada (...)»³⁰. Assim, ao inscrever a tradição da pintura na percepção, o filósofo francês está, no mesmo lance, a traçar novos contornos para a questão do *estilo* em pintura. O estilo de um pintor não resulta, com efeito, de uma vontade expressa ou de uma recusa premeditada. Mais: o estilo do pintor revela-se sempre anterior à consciência que aquele possa ter; no fundo, a angústia e a dúvida de Cézanne talvez se possam também começar a perceber a partir daí. Por isso, «mesmo quando o pintor já

²⁹ *Ibidem*, pp. 77-79.

³⁰ *Ibidem*, p. 87.

pintou e se tornou, de certa forma, senhor de si mesmo, aquilo que lhe é dado como sendo o seu estilo não é uma maneira, um certo número de procedimentos ou de tiques cujo inventário ele possa fazer. É um modo de formulação tão reconhecível para os outros quanto pouco visível para si próprio, como a sua silhueta ou os seus gestos de todos os dias»³¹. Como sublinha Alphonse de Waelhens, «o estilo não é um fim e muito menos se trata de um meio de representar; é um modo de aproximação. Não há existência fora das relações com o mundo que o pintor vê e que tem por tarefa apresentar através da expressão»³².

Assim se compreende a afirmação de Merleau-Ponty, segundo a qual a própria percepção, por si só, *estiliza*. E era essa a razão porque, *para Cézanne*, a montanha de Sainte-Victoire exigia ser pintada, enquanto para nós essa estranha obsessão poderia simplesmente radicar na personalidade doentia do pintor de Aix. Claro que a percepção não explica a pintura, no sentido em que a torna acessória. Importa relembrar que «é o quadro que imortaliza as formas do mundo que o pintor contemplou. A montanha de Sainte-Victoire é, provavelmente, semelhante a muitas outras montanhas igualmente belas. Mas a *Montanha de Sainte-Victoire* de Cézanne é incomparável, imortal. Porque, para além de tudo, o quadro retém o essencial e despreza o fútil, o acessório»³³. Todavia, quando, por exemplo, uma mulher passa na rua, ela «não é para mim um contorno corporal, um manequim colorido, um espectáculo; é antes de mais 'uma expressão individual, sentimental, sexual', é uma certa maneira de ser carne dada por completo em cada passada ou até mesmo pelo simples choque do salto do sapato no chão, como a tensão do arco está presente em cada fibra de madeira: é uma variação muito particular em relação à norma do andar, do olhar, do tocar, do falar, que, sem o querer, apreendo porque sou corpo»³⁴. A tarefa a que o pintor se dedica consiste em transformar essa parcela de mundo em pintura. É essa «maneira de ser carne dada por completo em cada passada ou até mesmo pelo simples choque do salto do sapato no chão» que exige ser transubstanciada na tela pelo gesto criador do pintor: «haverá aí, então, o emblema de uma maneira de habitar o mundo, de se relacionar com ele, de o interpretar pelo rosto tal como pelo vestuário, pela agilidade do gesto tal como pela inércia do corpo; enfim, pelo emblema de uma certa relação com o ser. Mas se este estilo e este sentido verdadeiramente pictórico não estão, desde logo, na mulher vista — se assim fosse, o quadro já estaria feito — são, pelo menos, solicitados por ela»³⁵.

Essa transubstanciação e o modo como ela se processa constituem o fascínio e o mistério da pintura. Entendendo-a como um trabalho muito próximo da reflexão filosófica³⁶, Merleau-Ponty define-a também desta maneira: «A pintura

³¹ *Ibidem*, pp. 66-67.

³² Alphonse DE WAELEHENS, «Merleau-Ponty. Philosophe de la peinture», p. 434.

³³ Rosa Alice BRANCO, *O Que Falta Ao Mundo Para Ser Quadro*, Porto, Limiar, 1993, p. 9.

³⁴ Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Langage Indirect et les voix du silence*, pp. 67-68.

³⁵ *Ibidem*, p. 68.

³⁶ Importa recordar o que escreveu Merleau-Ponty no célebre *Avant-propos* de *Phénoménologie de la Perception*, depois de sublinhar que a fenomenologia — que para ele é de certo modo toda a filosofia — tem como tarefa «revelar o mistério do mundo e o mistério da razão»: «Se a

não evoca nada, muito menos o táctil. Faz algo de completamente diferente, quase o inverso: dá existência visível àquilo que a visão profana acreditava ser invisível.»³⁷ E mais à frente reforça esta concepção, dizendo: «A *interrogação da pintura* visa em todos os casos esta génese febril das coisas no nosso corpo»³⁸. Ora, é este enraizamento primordial da pintura na experiência corpórea do homem no mundo e nas coisas que constitui o vínculo comum originário de todas as suas manifestações históricas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dificuldade do projecto filosófico de Maurice Merleau-Ponty radica também no seguinte: como será possível dar conta discursivamente da peculiaridade que encerra o gesto da criação pictural? Não por acaso é essa uma das objecções que lhe foi, mais do que uma vez, dirigida. Com efeito, na sequência de uma conferência que resume algumas das principais intuições do seu pensamento, *Le primat de la Perception et ses conséquences philosophiques*, Merleau-Ponty é interpelado por Émile Bréhier nos seguintes termos: «Vejo as suas ideias a exprimirem-se através do romance, *através da pintura*, mais do que através da filosofia. A sua filosofia desemboca no romance. Não se trata de um defeito, mas estou realmente persuadido que ela desemboca nesta *sugestão imediata das realidades*, que é uma característica dos romancistas»³⁹.

Não é este o local nem a circunstância — nem esse problema assume, do nosso ponto de vista, uma relevância especialmente decisiva — para discutir onde acaba e onde começa a filosofia nos textos de Merleau-Ponty. O que talvez importe referir é que nunca o autor francês deixou de meditar sobre o problema das relações entre a fenomenologia e a linguagem e, em particular, sobre o lugar da metáfora no discurso filosófico⁴⁰. Convém igualmente registar, com Cristiana Mellis, que «seria certamente erróneo, mas sobretudo limitador, regressar à

fenomenologia foi um movimento mais do que uma doutrina ou um sistema, isso não é nem um acaso, nem uma falsificação. Ela é laboriosa como a obra de Balzac, a de Proust, a de Valéry ou a de Cézanne (...).», in *Avant-propos de Phénoménologie de la Perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, pp. XVI.

³⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Oeil et l'Esprit*, p. 27.

³⁸ *Ibidem*, p. 30. (sublinhado nosso).

³⁹ Maurice MERLEAU-PONTY, *Le primat de la Perception et ses conséquences philosophiques*, Grenoble, Éditions Cynara, 1989, p. 78. (sublinhados nossos).

⁴⁰ Cf., por exemplo, *Sur la phénoménologie du langage*, Comunicação efectuada no *Colloque international de Phénoménologie* em Bruxelas (1951) e posteriormente incluído em *Signes*. Ver também *La prose du monde*, Paris, Éditions Gallimard, 1969. Em relação à problemática da metáfora, importa referir, entre muitos outros estudos, o artigo de Jerry H. GILL, «Merleau-Ponty: metaphor and philosophy», in *Philosophy Today*, Chicago, Vol. 34, n.º 1, Primavera 1990, pp. 48-65. Por outro lado, um volume já anteriormente referido (François HEIDSEICK (Org.), *Merleau-Ponty. Le philosophe et son langage*, Grenoble, Groupe de Recherches sur la philosophie et le Langage, 1993) constitui, em nosso entender, uma amostra bastante razoável do estado de investigações sobre o contributo de Merleau-Ponty no âmbito da filosofia da linguagem.

filosofia de Merleau-Ponty sem indicar, ao mesmo tempo, a sua essencial propensão para derrubar as barreiras que isolam as diversas disciplinas e para reconhecer, nas diversas formas de criação humana, a multiforme germinação da existência, entendida como núcleo originário de expressão e de doação de sentido»⁴¹.

Poder-se-á, então, concluir que do diálogo, também ele laborioso e inacabado, que Merleau-Ponty encetou com a pintura de Paul Cézanne resultou, para além das magníficas páginas de estética, não só um importante passo no modo de abordar a questão da essência da pintura, como sobretudo uma outra forma de tentar cumprir a verdadeira função da fenomenologia: descrever o homem e a sua relação com o mundo e com as coisas, na sua mais radical facticidade.

⁴¹ Cristiana MELLIS, «Cézanne: una traccia nell' estetica di Merleau-Ponty», in *Studi di estetica*, Bologna, Nova série, n.º 12, 1988, p. 101.