

O olho e a letra

José Bento Machado Ferreira (Bolsista PIBIC/CNPq – DF/USP/SP)

Orientador: Carlos Alberto Ribeiro de Moura

Pensemos a correspondência entre as artes visuais e as da palavra na modernidade a partir da *Confissão criadora*, de Paul Klee e de *O olho e o espírito*, de Merleau-Ponty. Lemos o texto do artista à luz do ensaio do filósofo ou será que é o primeiro que melhor ilustra as profundas reflexões do segundo? Se alguma conclusão vislumbrarmos será a de que este problema não tem solução, uma vez que os cerne de cada texto, embora de origens e naturezas distintas, conclamam um ao outro e se conjugam numa composição que não é definidora, mas esclarecedora das interpenetrações da literatura, da pintura e da filosofia no seio da criação artística.

O texto de Klee foi inicialmente destinado a uma publicação homônima que reunia depoimentos de artistas plásticos, músicos e escritores a respeito de sua atividade artística. Foi escrito no verão de 1918. O ensaio de Merleau-Ponty é sua última obra publicada em vida e é considerado o seu principal texto de Estética. Adianto que procuraremos mostrar que o seu alcance é bem mais amplo, pois nele o autor submerge no mundo nebuloso da criação artística e, sem misturar-se a ele, tem dele uma visão tão clara como poucas entre as que nos são oferecidas. O mergulho nas profundezas do visível traz à tona a mensagem, dirigida a todos, de uma nova articulação do homem com o Ser, a comunhão do intelecto com a carne, isto é, com o corpo do universo, à qual a arte não é mais do que uma das janelas, mas privilegiada por razões que tentaremos explicitar.

Ao falar numa articulação do homem com o Ser, surge a figura de Martin Heidegger, cuja influência vinha se exercendo cada vez mais sobre Merleau-Ponty no período final de sua vida. Para Heidegger, a obra de arte é uma abertura para o que antes dela era encoberto por um véu. Assim, os sapatos de uma camponesa pintada por Van Gogh destoam dos sapatos dados na experiência comum; no quadro eles contam sua história, no mundo, calam. O exemplo dado em *A origem da obra de arte* atesta a fundação do ser na linguagem e a sua irrupção no mundo é resguardada à arte, ou à sua essência, que é a poesia. No mundo, os sapatos meramente são; no quadro, já não são eles mesmos, dizem e mostram algo “que há e que entretanto não é”¹ A partir da idéia husserliana de um mundo da vida fundamental e pré-reflexivo que subjaz a todo gesto de significação, Merleau-Ponty parece querer fundar a linguagem no ser. O fundo não seria senão uma superfície à segunda potência e superficial é a procura do ser fora dele, “*ailleurs*”, fora do que aí há. Por isso se abre *O olho e o espírito* com a crítica do comprometimento da ciência a uma ontologia subjetivista, que pulveriza o objeto ao recusar-se a habitá-lo.

Tudo se passa como se a percepção despojada de prejuízos do mundo englobasse o mundo inteiro e fosse fonte inesgotável de sentido. É um milagre da expressão, não por ser incompreensível, posto que exercê-lo é tê-lo presente. Só não pode ser catalogado ou possuído. Pois o conhecimento que pretende possuir seu objeto supõe algum recanto em nossa mente onde se armazenam as idéias que temos das coisas. Ora, nem a expressão é uma coisa, assim como o quadro não é uma tela cheia

de manchas, nem as coisas se transformam em idéias quando conhecidas. Basta lembrarmos-nos de como Wolfgang Köhler via o sistema de significações atrelado inexoravelmente à experiência imediata.

Assim, fundamental é a remissão ao que aí está. E no entanto, de forma a dissolver a atitude natural, realista; em direção à dimensão profunda pela qual todas as coisas se mostram como carne. A crítica à percepção mutilada pela técnica é tributária de Heidegger, bem como a idéia de que a arte é detentora de uma nova ontologia. E a crítica à filosofia reflexiva, verdadeira no que nega a relação exterior do eu e do mundo, mas incapaz de atingir o originário, onde o elo natal entre um e outro se desenrola. Contudo, filosofia e arte se emaranham diferentemente num e noutro pensador. Merleau-Ponty procura uma filosofia implícita. Heidegger só encontra o seu próprio pensamento explicitado, após as destruições. Trata-se, em última instância, para Merleau-Ponty, não tanto de explorar uma abertura que leva além do ser, mas de diluir a distinção entre o que é (aí) e aquilo a que nos abre a arte. Pois o véu das aparências é para ele já desvelo, descoberta.

A linguagem indireta é como a convergência evolutiva: inexplicável. E por isso a fala, com que se manipula o ser, é sempre a fala do mundo. O paradigma geométrico da era clássica é substituído pelo paradigma lógico-ontológico de “hoje”. A razão da *mathesis* nos é desencoberta por nosso contato *a posteriori* porque existe a arte. O mínimo e o máximo, o olho e o espírito.

A arte é a imitação da vida, não porque a reproduza mas porque realiza o sentimento e nisto abre contato com o modo pré-reflexivo do ser que havia sido obscurecido pela ontologia da clareza desde a matematização da natureza com Galilei. O mundo da vida jamais deixou, no entanto, de ser o fundamento implícito de toda filosofia. Por isso é que se pode ler Descartes através da ambigüidade de seu pensamento, a ontologia ora do existente ora do objeto, não apenas através da ordem das razões. Indireta e alusiva, também a filosofia é experiência acumulada, como a cultura. A criança aprende a falar imitando sons e não significando, isto é, a origem da fala e da linguagem remonta a esta abertura sem conceito ao sensível, ao ser. A arte é uma forma sofisticada de linguagem; não mais distante, mas mais íntima da origem. Por isso não pode ser considerada num quadro em que a alusividade é pensada como defasagem em relação à significação convencional.

Merleau-Ponty é genial falando de arte porque fala como um leigo. Ao desculpar-se por não poder levar sua reflexão ao nível de uma história da arte, fica claro que o que perde em objetividade, ganha em profundidade, podendo empregar, como o pintor no visível, o corpo inteiro das suas idéias livremente, posicionando-se mais adequadamente para obter, à sua maneira, uma visão melhor da mudança, do clássico ao moderno, do contato com o mundo. É o que nos revela o autor no momento de *O olho e o espírito* em que faz sua confissão criadora. “Simplesmente, uma vez que a potência, ou a força geradora das obras excede toda articulação positiva de causalidade e de filiação, não é ilegítimo que um profano, deixando falar a lembrança de alguns quadros e de alguns livros, diga como a pintura intervém nas reflexões e deponha o sentimento que tem de uma discordância profunda, de uma mutação nas articulações do homem e do Ser, quando ele confronta massivamente um universo de pensamento clássico com as pesquisas da pintura moderna. Tipo de história por contato que talvez não saia dos limites de uma pessoa, e que porém deve tudo à

freqüentação dos outros...”²

É bem mais o sistema de significações que age como fala falada ou bagagem cultural no fundo das reflexões o que é interpelado, e não uma história da arte factual, objetiva. Assim pode ser lido o cartesianismo como fundo da pintura clássica, a explicitar-lhe a ontologia. Por contraste ou contato vemos como as técnicas da perspectiva clássica supõem um conceito de espaço contínuo e infinito, extensão. A profundidade é mera dimensão ao lado de largura e altura, os objetos são dados pela distância, sem grandeza interna, mas encaixados à grandeza que lhes impõe o pensamento.

“Um cartesiano não se vê no espelho: ele vê um boneco, um ‘fora’ do qual tem todas as razões para pensar que os outros vêem de modo semelhante, mas que, não mais aos outros que a ele mesmo, não é uma carne. Sua ‘imagem’ no espelho é um efeito da mecânica das coisas; se ele aí se reconhece, se ele a acha ‘semelhante’ é o pensamento que tece este elo, a imagem especular não é nada *dele*”³ Como em Descartes a aparência e a coisa mesma são separadas, cumpre que intervenha a instância que as reúne para que haja regularidade na percepção. Notadamente é tal instância o pensamento. Em Merleau-Ponty, ou na “ontologia de hoje” a aparência é carne e a carne é *matéria viva*. A corporalidade do mundo não é dada por uma operação do entendimento, pois não há algo como um mundo interior onde o mundo exterior toma figura, há um solo anterior à reflexão, apresentado pela própria reflexão, como interrogação do que é pré-reflexivo. Neste solo surge o sujeito, em meio às coisas e por meio delas constituído – nas coisas é pensado e percebido.

O acesso ao solo supõe uma segunda potência da visão na qual o percebido não é mero objeto sensível a ser decifrado por um código de idéias inatas supostamente armazenado em situação eletro-química numa nossa mente sem que o saibamos. A menção ao reflexo no espelho é uma remissão tácita aos estudos de psicologia infantil nos quais Merleau-Ponty dá ênfase à descoberta da imagem especular pela criança. Ela aprende a ver-se como os outros a vêem e simultaneamente aprende a aparecer para os outros como quer ser vista. Sua consciência de si, até então global, mesclada ao mundo como um grande eu, aproxima-se do corpo próprio, sem que esta passagem se dê por meio de uma operação intelectual ou significativa por parte dela. É contudo um ato de linguagem, um contato “linguageiro” com o mundo. A imagem especular passa a ser uma extensão do corpo, como um órgão destinado à “freqüentação dos outros” Por isso, carne.

Neste solo, liberado de olhares feitos pelo descompromisso com a linguagem natural, o pintor se surpreende sendo observado pela mata. “O que se chama de inspiração deveria ser tomado ao pé da letra: há verdadeiramente inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser, ação e paixão tão pouco discerníveis que já não se sabe quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado. Diz-se que um homem nasceu no instante em que o que não era senão um visível virtual se faz de uma só vez visível para todos e para si. A visão do pintor é um nascimento contínuo”⁴

Mas o que vê o pintor moderno é compreendido por contato com o mundo clássico. Assim como em Husserl o esvaziamento de sentido das ciências européis é formulado a partir da matematização da natureza em Galilei, descobridor e encobridor, e do próprio Descartes, fundador da idéia de racionalismo objetivista, assim como dos motivos transcendentais que dele irrompem. É oportuna a menção a Husserl pois

se trata em *O olho e o espírito* de uma descrição do surgimento do mundo da vida, esquecido paulatinamente pelas ciências da natureza, nas transformações da pintura moderna, que ao deixar de lado a representação realista, afasta-se do que Husserl chamava de *schlechthin*, ou a coisa pura e simples, da atitude natural, e passa a operar sobre a carne.

“O espaço de Descartes é verdadeiro contra um pensamento submetido ao empírico e que não ousa construir. Era preciso antes idealizar o espaço, conceber este ser perfeito em seu gênero, claro, manejável e homogêneo, que o pensamento sobrevoa sem ponto de vista, e que articula inteiro em três eixos retangulares, para que se pudesse um dia encontrar os limites da construção, compreender que o espaço não tem três dimensões, nem mais nem menos, como um animal de quatro ou duas patas, que as dimensões são pré-determinadas pelas diversas métricas sobre uma dimensionalidade, um Ser polimorfo, que as justifica a todas sem ser completamente exprimido por nenhuma. Descartes tinha razão em liberar o espaço. Seu erro foi erigí-lo num ser todo positivo, além de todo ponto de vista, de toda latência, de toda profundidade, sem nenhuma espessura verdadeira”⁵

O clássico é visto como preparação para os avanços da modernidade e não por defasagem, assim como viam os próprios clássicos aqueles que lhes antecediam. Isso porque a história não é contada por um sujeito desenraizado, mas encarnado no ponto de vista que a desenrola como uma fala ambígua e indireta, e não retilínea e progressiva. Por isso, mesmo na ontologia de Descartes, cumpre reconhecer não apenas sua “espuma de passado” mas também sua “crista de futuro”⁶ Pois em ondas os conceitos são jogados uns sobre os outros e a apreensão deste movimento é o que estabelece a verdadeira “meditação filosófica” para além da mera apreciação de suas formas fixas e sem sentido na cultura, segundo a ordem das razões. O filósofo não pode senão submergir no mundo da pintura, e como este outrora operava sobre o quadro do cartesianismo, inverte-se a figura e agora é a pintura o fundo da filosofia, nela implícita e ativa, jamais efetivada.

Na pintura moderna, a profundidade se desvencilha do sistema de três eixos, já não sendo obtida geometricamente, como distância em relação a um ponto abstratamente situado atrás da tela. O pintor encarna e, como entende o seu ofício como o contato e indivisão entre si e o ser (e de “artesão do Ser” o artista será chamado), tudo o que pinta, pinta-o em relação a si, de modo que o ponto onde se situa é como que retratado pela pintura simultaneamente, como um todo. A profundidade é um meio de exploração do mundo. Por meio dela a visão invade o visto e se faz nele. Já não é mera objetividade o que aparece: surge na aparência algo mais que não era visível, que só poderia ser visto por *este* pintor *neste* lugar. Um invisível é feito visível para todos. E, porque se dá na dimensão fundamental do Ser, não é a figura vaga do estado de espírito do autor o que se dá a ver. Esta figura vaga irrompendo pelas coisas ensina-nos a ver de outra maneira o mundo, qualquer que seja o estado de seu espírito.

É então a ontologia da profundidade como carne o que tem a pintura moderna a oferecer, como filosofia implícita. “Da profundidade assim compreendida, não se pode mais dizer que ela é ‘terceira dimensão’. Antes de mais nada, se ela fosse uma, seria logo a primeira: não há formas, planos definidos, se não se estipula a que distância de mim se encontram suas diferentes partes. (...) A profundidade assim compreendida

é antes a experiência de uma reversibilidade das dimensões, de uma ‘localidade’ global onde tudo está de uma só vez, da qual altura, largura e distância são abstraídas, de uma voluminosidade que se exprime, numa palavra, dizendo que a coisa está aí”⁷ A profundidade é a carne porque é através dela que, numa inspeção do corpo, a visão interroga o mundo e as coisas respondem, resistem ao olhar como se por ele tocadas. É então que todas as coisas aparecem como emanações do fundo primordial que está em toda e em nenhuma parte. Por meio deste fundo é que o corpo, não só do artista, mas do *vidente*, o que engloba autores e espectadores, é feito do mesmo estofado, do mesmo material que o mundo.

A noção de profundidade ganhou muita importância na obra de Merleau-Ponty, aparecendo em outros textos. Talvez tenha sido suscitada por Husserl. Eis o que diz Merleau-Ponty num curso sobre a fenomenologia, no *Collège de France*: “Não há um *ça* filosófico, um instinto ou uma vida transcendental – que não venha a ser vontade, filosofia só por meu esforço de *Selbstdenker*, e, que no passado sedimentado, não passam de anônimos “*es*”, elo da intersubjetividade filosófica pelas suas costas, *Ineinander* que não é apreensível para cada um senão em sua solidão – A *lebendige Geistigkeit* oculta – tudo isso não se pode compreender por consciências paralelas em seus atos privados. *Tiefensphäre*, terceira dimensão, patente *Flächenleben* e latente *Tiefenleben* – a profundidade é caracterizada pelo paradoxo, o *Widersinn*”⁸ A profundidade, ou esfera de profundidade, é englobante de uma “vida rasa”, que é patente, como o *schlechthin* da atitude natural, e de uma “vida funda” que é latente, é segunda potência. De uma a outra não se sai da mesma esfera, do mesmo mundo originário. Uma é latente à outra, assim como o invisível é latente ao visível e age sempre sobre a visão, mesmo irrompendo no visível só por meio do trabalho de arte.

A profundidade é também onde se dá a intersubjetividade filosófica, ou *Ineinander*, literalmente “um no outro”, ou “um ao outro”. Pelas costas da filosofia porque o seu lugar é a não-filosofia. Mesmo em Husserl a abertura aos outros é anterior à afirmação do mundo como mundo da vida. Antes dela o sujeito é *Ego solipsis* e o mundo está entre parênteses. Só por meio dos outros é que o mundo passa a ser percebido como carne. Assim também em Merleau-Ponty, em seus estudos da psicologia infantil, o eu da criança só habita o corpo próprio e deixa a consciência global por meio de sua inserção em meio aos outros. Também a fala é assim adquirida. A criança deixa o balbúcio, o banho na linguagem, e passa a comunicar-se efetivamente com os outros. Nisso desenvolve um estilo só seu de fazê-lo, de acordo com um *Urbild* que vinha sendo preparado desde as primeiras imitações de gestos e fonemas, antes da palavra, nos primórdios da linguagem.

A vida funda é a irrupção deste solo fundamental que persiste às costas da filosofia, mas não do homem natural. A intersubjetividade está aí em frente, ativa. A solidão do artista, na qual vê e é visto pelo mundo, nasce entre as coisas, e a do *Selbstdenker*, na qual suspende o juízo a respeito da existência, não são senão momentos destas experiências que são abertura para os outros, tendo em vista sempre sua expressão. “Nós nos situamos, como o homem natural, em nós e nas coisas, em nós e em outrem, no ponto em que, por um tipo de *chiasma*, nós nos tornamos os outros e nós nos tornamos mundo. A filosofia não é ela mesma a não ser que recuse as facilidades de um mundo de uma só entrada, assim como aquelas de um mundo de múltiplas entradas, todas acessíveis ao filósofo. Ela se dá, como o homem natural,

no ponto em se faz a passagem do eu ao mundo e ao outro, na encruzilhada das avenidas”⁹

Assim como a consciência perceptiva é um pensamento não-convencional, nem da consciência clara e distinta nem do inconsciente irracional, mas sempre consciente e inconsciente, também o eu, o mundo e os outros se interpenetram nesta vida funda, que na pintura é a segunda potência da visão. Diríamos que o eu, o mundo e os outros se interpenetram como a filosofia, a pintura e a literatura: reflexão, visão e fala. Nunca num ou noutro, mas um ao outro, na encruzilhada.

A filosofia, como busca do fundamental, tem a tarefa de perguntar pelas origens, o que abre a reflexão ao pré-reflexivo. Deve então preservar as coisas como estavam originalmente, isto é ater-se a este ponto de indiferença, a encruzilhada. Do contrário, lançaria sobre seus temas conceitos destinados a decifrar objetos. Não os deixaria falar. Fecharia os fenômenos como coisas antes de neles explorar sua abertura ao ser carnal. Merleau-Ponty o faz com maestria ao dar voz à ontologia da pintura, à vida funda, sem procurar a chave com a qual desvendar a história da arte. Após O olho e o espírito, a história da arte continua a ser um mistério e os quadros dos pintores ainda perguntam, como as palavras de Drummond: – trouxeste a chave? E as mil faces secretas de uma obra continuam a fluir pela face neutra: fosse removido o lacre e então seria escolhida uma só face, não haveria vida rasa e vida funda, mas apenas a objetividade, não haveria a arte.

Também entre as notas de O visível e o invisível há uma destinada à idéia de profundidade¹⁰ É a “dimensão do oculto” justamente porque ao se tentar decifrar as coisas, deixa-se de vê-las. Há uma dialética sem síntese, ou antes um jogo do raso e do fundo, que faz com que a vida funda seja a das aparências apreendidas sem conceito no sensível, ou seja, superfície. Nas tentativas de determiná-las, são abstraídas do fundo carnal donde surgem. E fica-se no raso, ainda que com pretensão conhecimento objetivo. “É a dimensão por excelência do simultâneo”. Porque espaço e tempo são um só movimento, ainda não recortaram o sensível. Há fluxo antes de deslocamento, antes de sucessividade, há duração. O olhar, graças à profundidade, não se resume nessa “zona móvel de nitidez” porque é a todo tempo o estabelecimento do mundo visível e do Ser. Assim como ao ler um livro todos os livros lidos são interpelados, tornam acessível o novo ao passo em que são transformados por ele, também o visível como um todo se transforma em cada olhar. Pela profundidade as visões “deslisam uma na outra e se integram”

“É ela então que faz com que as coisas tenham uma carne: vale dizer, opõem à minha inspeção obstáculos, uma resistência que é precisamente sua realidade, sua ‘abertura’ seu *totum simul*” O visível é, então, palpável.

Ou bem, é o homem mesmo que se expande ao se considerar pela profundidade sua estadia no mundo. “Cumprir tomar ao pé da letra o que nos ensina a visão: que por ela tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda parte, tanto ao pé das lonjuras quanto das coisas próximas, e que mesmo nosso poder de imaginarmo-nos alhures – ‘Estou em Petesburgo em minha cama, em Paris, meus olhos vêem o sol’ – de visar livremente, onde quer que estejam, seres reais, empenha ainda a visão, emprega meios que tomamos dela”¹¹ Ora, se pela profundidade a visão amplia seu sentido, deixando de ser condicionada pelo pensamento em sua atividade, já menos tátil que palpável, permitindo ao pintor exprimir não apenas o



cem mais que “se formaram” do que terem sido criadas, irradia a essência entre as palavras.

O espírito é o fundo primordial a partir do qual as coisas entram em conjunção. O invisível, feito visível pelo olho, não é como um espírito subjetivo que se faz absoluto através do objetivo, ou o em si e o para si. O olho engloba o espírito, que é carne.

BIBLIOGRAFIA

Heidegger, Martin : *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam;
Klee, Paul: “Schöpferische Konfession” in *Kunstlehre*, Reclam;
Merleau-Ponty, Maurice: *Notes des cours au Collège de France*, Gallimard;
L’oeil et l’esprit, Gallimard;
Le visible et l’invisible, Gallimard;
Nunes, Benedito: *No tempo do niilismo*, Ática.

NOTAS

1. Citado por Benedito Nunes, *No tempo do niilismo*, p 96.
2. *O olho e o espírito*, p 63.
3. Idem, pp 38 e 39.
4. Ib. pp 31 e 32.
5. Ib. p 48.
6. Ib. p 62.
7. Ib. p 65.
8. *Notas de Cursos*, p 80.
9. *O visível e o invisível*, p 212.
10. Idem, pp 272 e 273.
11. *O olho e o espírito*, p 85.
12. Klee, *Confissão criadora*.
13. *Notas de Cursos*, p 189.
14. pp 69 e 70.