

I

Separando a arte das culturas e civilizações que lhe deram origem, os museus emprestam-lhe o caráter de obras para serem simplesmente contempladas, fundando assim a consciência histórica da arte como tal. “O belo como uma espécie de fetiche, desvinculado de qualquer conexão histórico-existencial efetiva”, escreve Gianni Vattimo, tem no museu a sua instituição por excelência. Ele “reúne tudo o que é esteticamente válido” no sentido e na medida da sua “contemplabilidade” imediata.¹

Não se trata simplesmente da exclusão do entorno histórico que abrigava originariamente as obras, a estátua, por exemplo, retirada do templo antigo que habitava. Para além dessa separação o museu opera uma outra, bem mais importante. Reunindo as obras enquanto exemplares dos diversos estilos por elas corporificados, os museus as apresentam como se fossem meras objetivações de regras produtivas pré-existentes, obnubilando assim o esforço inventivo de expressão que cada uma delas representa. De fato, no museu o estilo se apresenta como sendo o conjunto das características que teriam funcionado ao modo de regras previamente determinantes da obra. Por esta via a exposição museológica dificulta a compreensão da verdadeira essência da arte. Para isso será necessário retornar à verdadeira experiência da arte, nos “situando no pintor”² e reconstituindo a expressão em vias de se fazer, enquanto ainda é esforço. Segundo Merleau-Ponty é preciso captar o sentido estético ainda “em gênese”.³ Ao contrário, o museu substitui o esforço da expressão nascente, que abre um horizonte novo, pela tradição ou ordem já feita da arte encarada como obra do passado, representante de um estilo, como já dissemos, quando não a reduz à função de documentário de determinada época, cuja estrutura histórica ela limitar-se-ia a relatar.

Assim, a redução museológica, se podemos chamá-la assim, opera em duas direções: dificulta a compreensão da arte como esforço na direção da expressão de uma significação nascente, de um lado, e rebaixa seu estatuto propriamente estético ao grau de simples documentário de épocas passadas, de outro. Vamos examinar, primeiramente, a concepção merleau-pontyana da arte como esforço de expressão criativa.

II Arte e expressão

Como a fenomenologia de Husserl, também para Merleau-Ponty explicar um fenômeno consiste em compreender sua origem remontando ao processo vivido de constituição de onde brota, isto é, à subjetividade transcendental. Assim, em oposição à análise eidética

* Professor-adjunto do Departamento de Filosofia da UFOP.

¹VATTIMO, G. *O Fim da modernidade*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2000, p.120.

²MERLEAU-PONTY, M. *La prosa del mundo*. Madrid: Taurus, 1971, p. 120. Citado PM.

³PM, p. 129.

característica da primeira filosofia de Husserl, Merleau-Ponty irá privilegiar a “fenomenologia da gênese”⁴, que pretende resgatar o próprio movimento de constituição, por detrás da apreensão do eidos invariante dos fenômenos. Na verdade, outro não é, afinal, o sentido das “reduções” husserlianas. Primeiramente são reduzidos os objetos mundanos, juntamente com o descarte dos problemas relativos à sua realidade (suspensão dos juízos de existência). O conhecimento será então reduzido à correlação intencional sujeito/objeto (fenômeno). Em seguida o objeto é reduzido à consciência imanente, ou seja, ao conjunto das vivências através das quais é intencionalmente visado. Por fim a **redução propriamente fenomenológica** revela as vivências intencionais como **fenômenos puros de um ego puro e absoluto, cuja vida é a fonte originária última de todos os fenômenos imagináveis, da percepção e da linguagem, até a história e as ciências em geral**. Um tal ego, no entanto, é pura idéia e possibilidade, desprovidas de verdadeira, porque efetivamente vivida, realidade humana.⁵ A significação das coisas dá-se originariamente de maneira prática através da manipulação guiada pelas nossas preocupações cotidianas, ou seja, pelo seu modo de ser “à mão” do qual o “ser à vista” é derivado.⁶

Assim, repensando a tese da precedência da percepção efetiva em relação aos atos de ideação que conduzem à intuição eidética em Husserl, Merleau-Ponty afirma: “a visão da essência é uma retomada intelectual, uma elucidação ou explicitação daquilo que foi concretamente experimentado”. No caso em questão, a análise deve elucidar a arte retomando o que o pintor vive no momento em que exerce seu ofício.⁷ O “contato direto com a coisa mesma”, em “carne e osso”, o retorno ao fenômeno originário, não significa pois, a simples contemplação da obra concluída como pressupõe a intuição eidética, exigindo a retomada da “percepção concreta da experiência”, ou seja, da percepção em ato do artista. A redução nos transporta para o lugar onde a essência da pintura é experimentada, não como algo fixo ou simplesmente dado, e sim como o que cada trabalho pictórico autêntico tem que, a cada vez, refazer retomando-o por sua conta e risco, se é verdade que a arte é “sem conceito”. Assim a diferença fundamental entre o fenomenólogo refletindo sobre a arte e o crítico ou filósofo que parte das obras existentes, acabadas, ou seja, do trabalho objetivado, e portanto “morto”, do artista, é que o primeiro tenta retomar a consciência do que vem a ser o esforço próprio do sujeito quando se decide a pintar um quadro, compor uma sinfonia ou escrever um poema. “O sentido do quadro permanece cativo para quem não se comunica com o mundo mediante a pintura”.⁸ Pois a arte, afirma ainda Merleau-Ponty, é uma “realização do eu encarnado”.⁹ E assim como possuímos nosso corpo sem fazer dele objeto ou representação, também o artista se apossaria da sua obra.

Ora, antes de mais nada a arte é esforço de expressão, intenção significante, assim como a linguagem e a fala. Mas “expressão” não quer dizer a busca da substituição de uma percepção ou pensamento por um sinal convencional que o anuncia. A linguagem não se reduz à “massa de relações dos signos estabelecidos com as significações disponíveis”¹⁰, à transposição adequada de um pensamento já feito

⁴ Fenomenologia e ciências do homem, Rio: Zahar, 1980, p. 42. Citado FCH.

⁵ Cf. FCH, p. 50. Sobre o caráter ideal do ego em Husserl ver MURALT, A. *L'Idée de la phénoménologie*. Paris: PUF, 1976, p. 313.

⁶ Cf. HEIDEGGER, M. *O Ser e o tempo*. Rio: Vozes, 1996, especialmente o § 16.

⁷ FCH, p. 44.

⁸ PM, p. 102.

⁹ PM, p. 30.

¹⁰ PM, p. 38.

para um sistema expressivo pré-estruturado. Há, afirma Merleau-Ponty, uma “linguagem falante e uma linguagem falada”,¹¹ uma linguagem que é esforço de expressão e outra que é sentido já consumado, e será preciso partir da primeira se quisermos compreender corretamente a essência da segunda.

Ora, a arte apresenta-se como caso privilegiado para a elucidação da essência da expressão porque o pintor é sempre falante de uma língua por ele nunca completamente dominada. Ele quer expressar-se através dessas múltiplas formas de manifestações da substância líquida que o próprio mar é, pintando-o. Se privilegia uma delas, o mar imóvel da calma, ou encrespado pela agitação das ondas ao vento, é porque, na primeira manifestação, a calma adere à substância aquosa, assim como, na segunda, a alegria, ou, dependendo do grau de agitação, um certo temor ou angústia diante das forças naturais. Assim como o elemento expressivo (o azul do mar, o movimento das ondas), o conteúdo expressado vem aderir ao quadro como se este lhe oferecesse uma outra substância já por ele secretamente reclamada a fim de atingir a plenitude da sua manifestação sensível.

Na verdade sempre percebemos o mar “agitado”, “calmo” ou “raivoso”. O sentido que emprestamos ao fenômeno “mar” é sempre, de certa maneira, deformante em relação à idéia de um puro objeto. Mesmo os ingredientes mais elementares da pintura, as linhas, pontos, planos, cores isoladas, são já expressivos, impregnadas de sentido. As linhas horizontais são calmas e lentas, as verticais rápidas, o azul é triste, o vermelho dramático, etc. Mas não se trata de deduzir daí que o pintor nada mais faça do que apropriar-se de um sentido pré-existente, limitando-se a recolher o que na natureza já se mostraria constituído sob a forma da sua aparência sensível. A pintura transfigura o que recolhe, ainda que torne a reconverter em aparência sensível o que sua investigação encontra, porque possui uma coerência interior, própria. Ela é “um sistema de equivalências e de significações”¹² a serviço do sentido total ao qual se subordinam os elementos pictóricos primários, não possuindo nenhum modelo exterior ou instrumento de expressão pré-constituído fora da própria pintura em obra. De fato, o trabalho do pintor, desde que *visto por ele mesmo*, é obscuro, nada apresentando da claridade diamantina da obra completada, como acontece ao espectador na sala do museu.

Mas esse trabalho de desvelamento, esse esforço de expressão, embora obscuros, não são cegos. O pintor caminha por uma trilha já esboçada antes dele, tanto através da natureza quanto das obras já existentes e conservadas como esse tesouro histórico que abrigam os museus. O círculo hermenêutico, o fato de que o falante tem necessariamente que usar os esquemas já adquiridos pela prática da linguagem na qual se encontram as expressões que deverá interpretar, torna-se ainda mais evidente no caso da arte. De fato, cada artista é a obra de um diálogo, por assim dizer, “dis-sensual”, uma vez que a arte não se insere na tradição senão para retomá-la. A tradição, como afirmou Husserl citado por Merleau-Ponty, constitui-se como esse “esquecimento das origens”, ao qual podemos responder de dois modos distintos. Primeiramente assegurando as condições da sobrevivência do passado, conservando-o como nos museus. En-

¹¹ PM, p. 35.

¹² PM, p. 104.

tretanto, isto não passa de outra “forma hipócrita de esquecimento”. Ou, ao contrário, podemos retomar a fecundidade das operações que lhe deram origem, “a eficácia da repetição ... forma mais nobre da memória”¹³ que consiste em “recobrar a vida de cada criador que reanima”.¹⁴ Por esta via a verdadeira história da pintura não se encontra no acúmulo e conservação das obras do passado, nem na sua sucessão cronológica ou ordenação estilística. A historicidade da pintura, o que convém à filosofia pensar, reside em seu inacabamento, se entendemos por história um tempo impossível de se fechar sobre si mesmo, uma tarefa sempre aberta e retomada. A verdadeira história habita a vida, “habita os artistas”, afirma Merleau-Ponty.¹⁵ E a essência do ser histórico consiste em jamais se deixar resolver em saber de si mesmo.¹⁶

Vem daí o suporte para a compreensão do sentido ontológico da tolerância emprestada pela arte moderna às obras ditas inacabadas, ao dissociar a validade estética da completude. De fato, o inacabamento da obra prolonga e exprime a essência da própria percepção. Ele é o estilo e o destino de toda experiência sensível: o de nunca possuir-se por inteiro nem alojar-se, por isso, numa deficiência definitiva, visando sempre, para além da sua efetuação atualizada, um futuro aberto, que tanto pode confirmar como solicitar a retificação do sentido adquirido. Assim a percepção antecipa a coisa como objeto. Expressando o que vejo não descrevo uma perspectiva ou perfil limitados de uma coisa jamais completamente vista. Digo ver uma mesa quando apenas um dos seus lados se presentifica, ou um homem onde há só um perfil. Nós vemos as coisas mesmas sempre através da perspectiva vivida que a revela saltando, por assim dizer, do horizonte onde repousam os outros infinitos modos virtuais da sua manifestação.

Por esse caminho é comum caracterizar a pintura moderna por seu individualismo ou subjetivismo, atribuindo o seu inacabamento ao próprio caráter fluido das vivências da vida egológica. Ela seria a “expressão pura da vida interior”,¹⁷ o desabrochar da personalidade e do eu, a expressão de uma individualidade distinta da “massa” e original, correspondente a uma verdadeira experiência de “subjetivação da verdade”.¹⁸ A arte tradicional, centrada nas exigências da própria obra, será sacrificada em prol dos caprichos do sujeito, cuja própria vida será elevada ao estatuto de obra.¹⁹ Mas, vista de perto, a arte moderna é tão pouco individualista quanto o classicismo, pois, em ambos os casos, trata-se de invenção, ou seja, “expressão criativa”.²⁰

Mesmo a perspectiva, na pintura clássica, não se limita a ser uma técnica refinada e progressiva de representação da natureza e do homem tal como são vistos, buscando atingir o espectador através da apresentação de um espetáculo fundamentado sobre a evidência com a qual percebemos o mundo, e exprimindo o funcionamento natural dos nossos sentidos. Também os clássicos, pelo menos se nos situamos do lado da experiência do pintor, concebiam a pintura como invenção. “A perspectiva, por exemplo, é muito mais do que uma técnica para representar uma realidade oferecida a todos da mesma forma: é realização e invenção de um mundo dominado”²¹ pela luminosidade, pelas proporções, pela clareza matemática.

¹³ PM, p. 111.

¹⁴ PM, p. 116.

¹⁵ PM, p. 118.

¹⁶ GADAMER, H-G. *Vérité et méthode*. Trad. Étienne Sacre. Paris: Seuil, 1976, p. 134.

¹⁷ KANDINSK. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris, Dnoël, 1969, p. 43.

¹⁸ Cf. FERRY, Luc. *Homo Aestheticus*. São Paulo: Ensaio, 1984, p. 309.

¹⁹ Ver MATTEI, J.-F. *A Barbárie interior*; ensaio sobre o i-mundo moderno. São Paulo: Unesp, 2002. “Para que Monet pudesse pintar o retrato de Clemenceau teve que decidir-se ser tudo e Clemenceau quase nada”. MALRAUX, A. *Les voix du silence*. Paris: N.R.K.P. 1951, p. 99.

²⁰ PM, p. 88.

²¹ PM, p. 91. “A mente do pintor”, escreve DaVinci, por obra do conhecimento das razões da natureza, “se transforma em uma semelhança da mente divina”, quer dizer, numa criação através do conhecimento. DA VINCI, L. *Tratado de la pintura*, p. 10. Apud MONDOLDO, R. *Tiês figuras da renascença*. Rio: Mestre Jou, 1978, p. 19.

Do mesmo modo o retrato clássico é invenção do homem como individualidade dada através de um caráter imediata e claramente identificável, quando, na vida cotidiana, toda presença humana é ambígua, a personalidade não sendo nada mais do que um sentido a ser decifrado a partir do estilo dos gestos, da fisionomia etc.

A abstração significa, na arte moderna, afirma Merleau-Ponty, primeiramente, que o sentido estético visado “não se refere a um objeto já dado e sim que o constitui” e mesmo “inaugura”.²² De outro lado essa tarefa inaugural requer o empenho de toda capacidade expressiva do pintor. Mais do que isso, o artista pressente que precisa ir mais além, não no sentido de uma outra realidade, e sim em busca da superação de suas “faculdades ordinárias”²³, além de si mesmo. Uma pintura que se limitasse a acionar as idiossincrasias do autor nada mais seria do que arte prosaica.

Assim, se queremos compreender a arte em geral, qualquer que seja seu estilo ou época, é preciso compreender a origem da significação e a criação artística é justamente o momento de uma experiência reveladora privilegiada. “Se quisermos compreender de veras a origem da significação ... será necessário prescindir de qualquer significação já instituída, retornando à situação inicial de um mundo não-significante tal e como é sempre o do criador”.²⁴ O retorno ao fenômeno originário do sentido é ao mesmo tempo retomada da experiência vivida que o constitui. Ora, a experiência constituinte privilegiada de uma significação nascente caracteriza justamente aquela do pintor, porque a percepção ordinária é sempre espontânea, gratuita e generosa em demasia. Somente o artista se encontra perante o dilema de só poder captar o sentido latente das coisas e do mundo, com a condição de retomá-lo através de meios expressivos que ele mesmo terá que inventar. O mundo percebido é o “emblema da nossa relação última com o ser” na medida em que se trata de uma relação intencional de constituição – no sentido em que a fenomenologia define a relação ontológica fundamental da existência. Mas esse “por fazer” será melhor definido como atividade de explicitação, ou seja, um por fazer e ao mesmo tempo herança histórica de um sentido, por toda parte, já sedimentado.

III Arte e acontecimento

Do mesmo modo como a arte jamais é aquisição definitiva, também não é documento de época, pois o pintor só capta seu mundo expressando-se através dele. Há significação, afirma Merleau-Ponty, quando submetemos o mundo dado a uma deformação coerente. Assim, o estilo, por exemplo, jamais é um objeto para o pintor, uma finalidade proposta – mesmo histórica ou socialmente – à sua pintura, sendo a expressão um simples meio de realizá-lo esteticamente. Em uma palavra, o estilo não é um instrumento ou técnica de representar, realizando-se, antes de mais nada, no modo de perceber o mundo e as coisas a partir de uma deformação que visa exibir o que nele há de essencial, ou seja, uma relação ao ser que emerge do seio de uma relação do artista consigo mesmo e com o mundo.²⁵ É justamente esta “deformação” que impede a arte de ser reduzida ao estatuto de simples índice dos modos e gostos de uma época.

²² PM, p. 95.

²³ PM, p. 97.

²⁴ PM, p. 98.

²⁵ PM, p. 99.

Analisemos, a título de exemplo, a pintura “Batalha de San Romano”, de Paolo Uccello (1397-1475). Esta monumental tríade que ornamentava originariamente o palácio dos Médici em Florença foi desmembrada. Duas das telas podem ser vistas no museu Uffizzi em Florença, e a terceira na *National Gallery*, em Londres.

Como afirma Ostrower, a propósito, o tema, isto é, o acontecimento histórico concreto “batalha de San Romano”, na qual os florentinos venceram os sienenses, é um simples pretexto. Desde que a percepção estética, propriamente falando, da obra depura-se cada vez mais, vemos que a batalha tem a aparência de um curso, depois que este divertimento em que ela foi transformada é a ocasião de um estudo sobre as diversas perspectivas em que os cavalos podem ser pintados. Finalmente compreendemos que até os cavalos “figurados como uma espécie de robôs em fantástica colisão” são transformados, ou transfigurados, em volumes de todo tipo, cujas múltiplas faces e nítidos perfis “compõem uma sinfonia magistralmente orquestrada de cubos, pirâmides, cilindros, esferas”. E Ostrower conclui que são “as incontáveis” essenciais e atemporais “posições e figuras de volumes num espaço de profundidade, o tema que fascinava o artista”.²⁶

Na verdade a arte não é um documento de época porque não há arte estritamente figurativa. A abstração não pertence a um determinado período histórico da pintura. Ela é a essência da arte; de toda arte, se por isso entendemos a redução das coisas, das palavras, imagens, sons e movimentos, às suas dimensões essenciais e às relações interiores, imanentes, que essas dimensões mantêm entre si, de tal modo que o quadro de Uccello nada nos esclarece do fato histórico “batalha de San Romano”, nem o conhecimento minucioso da batalha nada acrescentaria à *compreensão estética, em sentido estrito, ou seja, à percepção da obra como tal*.²⁷ A obra desrealiza tudo o que não se refere às suas leis interiores, o que não é determinado pela forma requerida pela significação visada. Os volumes, superfícies, pontos, cores e linhas (tais são em sua pobreza os elementos de que são feitos todos os quadros), elementos sempre apreendidos em termos de formas pertencentes ao horizonte visível do mundo, sendo determinados por ele e suas leis e encontrando nele seu campo e ser verdadeiros, serão, através da arte, subtraídos de toda dimensão objetiva, de tal forma que esta dimensão cessará de ser o princípio da sua organização e significação, distribuição e papel, na superfície do quadro.²⁸ Por isso a pintura figurativa jamais pode evitar seu completo naufrágio estético senão truncando constantemente a figuração²⁹, isto é, deformando coerentemente o mundo.³⁰ Somente o princípio regente dessa coerência não reside na referência à cultura que marca o ambiente dos museus e que pretende tornar compreensíveis as obras de arte. A pintura é uma arte popular se por isso entendemos o fato dela ser acessível a qualquer homem, independentemente do seu grau de “cultura”, porque ela se refere diretamente à capacidade essencial que todo mundo tem de sentir, sofrer, alegrar-se e, enfim, gozar. A pintura em geral, e não apenas a abstrata (se bem que este fato nela se patenteia com maior clareza), “elimina a mediação das referências objetivas e de tudo que repousa sobre ela, a saber, a linguagem, a representação e, notadamente, o pensamento”,³¹ ou seja, põe fora de cena o que denominamos “cultura”. A comuni-

²⁶ OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio: Campus, 1983, p. 90.

²⁷ Este é o motivo porque a pintura clássica trabalhava sobre um número repetido de temas. “A pintura, escreve Merleau-Ponty, é um sistema de equivalências e significações que resulta mais convincente fazer aflorar sobre um objeto familiar, ou pintado com frequência, do que sobre um objeto desconhecido, no qual correria o risco de negar-se” (La Prosa del mundo, op. cit., p. 104).

²⁸ HENRY, Michel. *Voir le invisible*. Paris: François Burin, 1988, p. 46.

²⁹ PM, p. 166.

³⁰ Em relação à pintura sacra medieval seria preciso notar que não se trata de fatos históricos. Ninguém jamais viu a adoração dos reis magos, por exemplo. A grande pintura clássica é ilustração de temas bíblicos, ou seja, adaptação de uma estrutura definida pela tradição, quando não das exigências arquitetônicas do lugar para onde a obra se destina. São estas exigências que guiam e determinam a imaginação do artista. No museu, a obra se liberta dos constrangimentos iniciais que presidiram sua criação.

³¹ HENRY, M. op. Cit., p. 128.

cação que se estabelece entre o público e a obra dá-se, pois, através da sensibilidade, verdadeiro contexto estético onde ocorre a comunicação original da obra com os homens, por aquilo que as cores, volumes, linhas e superfícies falam diretamente com suas tonalidades e formas. Na arte abstrata toda comunicação verdadeira, fazendo economia das mediações objetivas da cultura, é patológica. A exposição nos museus neutraliza justamente este pathos que desapossa a obra, por assim dizer, da sua dimensão imediatamente sensível em proveito do que ela indica, ao lado de outras obras: a cultura, as peculiaridades de uma época histórica, a genialidade do autor, o estilo etc. Ao contrário, o que a pintura é, é por si mesma e não por aquilo que freqüentemente a ela se associa, como sua significação ideológica, religiosa, histórica, social etc.

Enfim, não aprendemos o que é a pintura no “silêncio de necrotério” dos museus. Se é verdadeiro que o sentido de um quadro permanece oculto para aqueles que não se comunicam com o mundo através da pintura, o recurso à reflexão, efetuada pelos próprios artistas sobre seus trabalhos, é irrecusável.

Bibliografia

- FERRY, L. *Homo Aestheticus*. São Paulo: Ensaio, 1984.
- GADAMER, H-G. *Vérité et méthode*. Tradução de Étienne Sacre. Paris: Seuil, 1976.
- HENRY, M. *Voir le invisible*. Paris: François Burin, 1988.
- KANDISK. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture em particulier*. Paris: Dnoël, 1969.
- MERLEAU-PONTY, M. *La Prosa del mundo*. Madrid: Taurus, 1976.
- _____. *Fenomenologia e ciências do homem*. Rio: Saraiva, 1978.
- _____. *Phénoménologie de la perception*. Paris: PUF, 1978.
- MATTEI, Jean-François. *A Barbárie interior*, ensaio sobre o i-mundo moderno. São Paulo: Unesp, 2002.
- OSTROWER, F. *Universos da Arte*. Rio: Campus, 1983.
- VATTIMO, G. *O Fim da modernidade*. Rio: Martins Fontes, 2000.