

doispontos:

Revista dos Departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos

Por uma poética do olhar: dos dilemas da imagem na fenomenologia da obra de arte

Solange Aparecida de Campos Costa

Professora de Filosofia da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e membro permanente do Curso de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Piauí (PPGFIL-UFPI), Parnaíba, PI, Brasil.

solange@phb.uespi.br

Resumo: Este trabalho examina a questão do olhar na obra de arte a partir da fenomenologia. Investiga, a princípio, os pressupostos que, desde Platão, tornaram a imagem (*eidós*) um elemento filosófico por excelência. A abordagem se separa da filosofia platônica e da noção de olhar como *epistême* e leva a discussão para o âmbito da fenomenologia de Merleau-Ponty, que pensa e compreende a realidade pelo olhar num duplo significado, que vê a si mesmo e também é visto por ele. A obra de arte, nesse âmbito, não é apenas um objeto que revela algo a ser contemplado, mas entrevê e cria o próprio mundo no qual o homem ganha sentido. O artigo se divide em três tópicos: o primeiro trata brevemente da importância do olhar na mitologia grega; o segundo, expõe a concepção clássica do olhar na filosofia e o terceiro, discute a possibilidade de um olhar fenomenológico evocado pela arte.

Palavras-chave: Merleau-Ponty, olhar, fenomenologia, estética, imagem, obra de arte.

For a poetry of the look: the dilemmas of the image in the phenomenology of the work of art

Abstract: This paper examines the issue of looking at the work of art from the phenomenology. In the beginning investigates the assumptions which, since Plato, made the image (*eidós*) a philosophical element for excellence. The approach separates from the platonic philosophy and the notion of look like *episteme* and takes the discussion to the scope of the phenomenology of Merleau-Ponty, who thinks and understands the reality by looking in a double meaning that sees himself and is also seen by him. The art of work, in this context, is not just an object that reveals something to be contemplated, but emerging and creates its own world where the man makes sense. The article is divided into three topics: the first treats briefly of the importance of looking in Greek mythology; the second exposes the classic look on the philosophy and the third discusses the possibility of a phenomenological gaze evoked by art.

Key-Words: Merleau-Ponty, look, Phenomenology, esthetic, image, work of art.

A arte não reproduz o visível, mas torna visível.

Paul Klee

Introdução

Quando tematizamos o olhar na ciência, em especial na biologia, comumente o associamos em primeiro lugar a empiria, como um dos sentidos do corpo pelo qual percebemos o mundo a nossa volta. A visão, tal como os outros sentidos, faz parte do sistema sensorial que envia as informações para o cérebro humano decodificar e interpretar e, assim, consegue fazer o corpo responder adequadamente a cada estímulo.

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



Ao longo do tempo, a importância do ver para o processo cognitivo alcança também a linguagem, de tal forma que, mesmo sem perceber, incorporamos diversos termos derivados da visão no nosso vocabulário habitual, como nas expressões: “Nada a ver”, “é claro” e “evidentemente”. De certo modo, isso atesta uma ligação originária da visão com o modo próprio de ser do homem, em sua natureza mais primária, talvez por isso nosso encantamento por tudo que é luminoso e solar, que brilha, que ascende e clareia. A luz que estimula nossos receptores sensoriais também está presente na nossa prosaica relação com o mundo pela palavra.

Mas o olhar não habita somente as definições dos sentidos corpóreos, como descrito anteriormente, pois ele será abordado, ao longo do processo histórico humano, por diferentes áreas do conhecimento, que darão interpretações originais ao ver.

Esse artigo almeja analisar, pelo horizonte da filosofia, como a compreensão corrente do olhar carrega consigo mais do que normalmente supomos e, como a arte, pela via da fenomenologia e ontologia, restitui ao olhar o seu caráter poético. Nesse sentido, o que pretendemos tratar é do olhar como um dos fins da arte, não enquanto ruptura ou acabamento, mas como finalidade, que propicia a arte um modo renovado de relação com o mundo.

1. Uma breve abordagem do olhar na antiguidade

A metáfora do olhar desde há muito tempo habita o pensar filosófico, mas antes mesmo de ser abordado pela filosofia, o enigma da visão aparece para o homem em sua relação mais elementar com o mundo.

Na mitologia grega, por exemplo, várias são as referências ao olhar, desde os primeiros relatos orais preservados até aquelas obras elaboradas pela épica e pelo teatro grego. Histórias, como a figura mitológica da Medusa, por exemplo, que destrói a todos com seu olhar, mas incapaz de ver a si mesma, representa um anseio ancestral que liga a visão ao conhecimento. No caso de Orfeu, a desmedida entre o ver e o conhecer, acontece no herói quando ele, não bastando conseguir novamente Eurídice, retirando-a do Hades, revira e a olha de frente, contrariando a lei estabelecida para tê-la. Esse olhar que, de certo modo, evoca a perda, traz também a possibilidade de conhecer Eurídice no seu não-ser, na morte. Contrariar a lei é, nesse sentido, ver o que não é possível ver, conhecer o que não é possível conhecer, o olho quer sempre saber mais que pode. Como afirma Blanchot, Orfeu não quer:

Eurídice em sua verdade diurna e em seu acordo cotidiano, a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com o seu corpo fechado e seu rosto velado, quer vê-la, não quando ela está visível, mas quando está invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar mas como a estranheza do que exclui toda a intimidade, não para fazê-la viver, mas ter viva nela a plenitude de sua morte. (BLANCHOT, 2011, p.187)¹.

O ver e o conhecer exigem na mitologia uma espécie de harmonia. A palavra, uma das portadoras desse equilíbrio, deve manter a sobriedade entre o ver e o conhecer. É disso que se trata outra célebre dessas histórias, o mito de Édipo. Na trama, será por desprezar a medida entre o ver e conhecer, que Édipo, o herói sofocliano destruidor da Esfinge, passará a destruir a si mesmo. A relação entre o saber e o ver é quebrada pelo herói que, por querer ver demais, acaba cego. Como afirma Rancière:

O pathos do saber: a obstinação maníaca por saber o que é melhor não saber, o furor que impede de ouvir, a recusa de reconhecer a verdade na forma em que ela se apresenta, a catástrofe do saber insuportável, do saber que obriga a subtrair-se ao mundo do visível. A tragédia de Sófocles é feita desse pathos. (RANCIÈRE, 2009, p.23)

A visão de Édipo não é capaz de fazê-lo enxergar o limite do ver. Será ele que, ao não ouvir o que deseja do adivinho Tirésias, zomba da cegueira alheia. Cegueira que o herói, sem saber, já carrega consigo.



2. O olhar e a filosofia

Essa relação entre o ver e o conhecer, presente na mitologia, também aparece na filosofia em seu início. Platão será um dos primeiros filósofos a tratar do tema. No entanto, aquele vínculo primevo que liga o ver ao conhecer será rompido. Platão fundamenta seu pensamento no termo “ideia”, *eidos*, originário do verbo *eidô*, ver. Para o filósofo, a ideia é, grosso modo, a visão originária, o elemento basilar de cada coisa, sem o qual ela perde sua identidade. Mas não são todos os homens que podem chegar ao conhecimento da ideia, eles precisam antes ser preparados pela dialética, que os levará ao verdadeiro conhecimento (*episteme*). A filosofia platônica se assenta, desse modo, em vários termos derivados da visão - será assim que recorrerá, por exemplo, à reminiscência (*anamnese*)², e por conseguinte o ver, separado do corpo, estará ligado ao saber. A reminiscência é aquilo que traz de volta a ideia, retoma, relembra, revê as coisas em si mesmas, em sua essência. No entanto, Platão se preocupa em diferenciar a ideia do *eidolon*, da visão falsa da realidade, do simulacro. Desse modo, para fugir ao engano, é preciso preparar a alma para chegar à ideia e não se tomar o semelhante (*eikon*) pelo verdadeiro (*eidos*). Os sentidos devem ser abandonados em prol do “ver verdadeiro”, da própria ideia. Aqui a relação entre o ver e o conhecer se estabelece a partir da busca da ideia, da unidade das coisas, que só poderá ser alcançada pela renúncia ao corpo³. Nesse aspecto, a relação entre ver e conhecer para Platão suprime o conhecer corpóreo e sensorial, pois para alcançar a ideia, o homem deve se libertar dos entraves causados pela sensação.

Toda filosofia posterior, com raras exceções, tentará diferenciar o falso do verdadeiro e, a partir de uma possível leitura de Platão, apoiará a verdade no abandono ou correção dos sentidos. Mesmo o empirismo, que tem como base a apreensão originária da sensação, trata-a como algo que deve ser aprimorado e purificado, ou seja, se a realidade aparece em primeiro plano ao nosso corpo, temos pelo raciocínio de alcançar a verdade e transformar a própria empiria em conhecimento. Se então, não há conhecimento inato, precisamos aprender a lidar com o que obtemos pela experiência e, por mais que os sentidos não mintam, sempre eles parecerão em contradição com o intelecto. Segundo Locke: “O entendimento, como o olho, que nos faz ver e perceber todas as outras coisas, não se observa a si mesmo; requer arte e esforço situá-lo à distância e fazê-lo seu próprio objeto.” (LOCKE, 1973, p.145). Cabe ao homem, portanto, o esforço para ligar a visão ao conhecimento.

3. O olhar poético-fenomenológico

Essa duplicidade entre os sentidos e a razão na filosofia permanece, na maioria das vezes, como alicerce fundamental quando se trata do conhecimento.⁴ No entanto, a fenomenologia e a ontologia marcam definitivamente uma nova forma de não somente compreender a realidade, mas de experienciá-la e senti-la. Os sentidos não são mais entendidos em contraposição à razão e a própria relação sujeito e objeto, que parecia ter justificação *a priori*, se dilui diante dessa nova forma de pensar. Aquela ligação originária de ver e saber é novamente então reunida e entrelaçada.

Será no campo da obra de arte que esse vínculo elementar se preserva de tal modo que a própria linguagem, companheira da filosofia, se torna poética. Os textos de Merleau-Ponty atestam tal intimidade. A obra *O Olho e o Espírito* que a princípio parece ser uma apologia à pintura de Cézanne, trata-se, na verdade, da experiência poética que a arte desvela na obra do pintor, de modo a converter o olhar e o pensar novamente em unidade.

Essa extraordinária imbricação, sobre a qual não se pensa suficiente, proíbe conceber a visão como uma operação de pensamento que ergueria diante do espírito um quadro ou uma representação do mundo, um mundo da imanência e da idealidade. Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo. E esse mundo, do qual ele faz parte, não é, por seu lado, em si ou matéria. Meu movimento não é uma decisão do espírito, um fazer absoluto, que decretaria, do fundo do retiro subjetivo, uma mudança de lugar milagrosamente executada na extensão. Ele é a sequência natural e o amadurecimento de uma



visão. Digo de uma coisa que ela é movida, mas, meu corpo, ele próprio se move, meu movimento se desenvolve. Ele não está na ignorância de si, não é cego para si, ele irradia de um si... (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 19).

O filósofo restitui a visão ao seu lugar, o homem como vidente e visível é corpo e pensamento juntos e ao mesmo tempo. Para Merleau-Ponty, não há, portanto, supremacia da razão ao sensível ou do sujeito ao objeto; do mesmo modo, a experiência não antecede a reflexão, antes são essas categorias que não abarcam o acontecer dinâmico do real, no qual homem e mundo estão interligados.

No início do texto, o filósofo apresenta uma crítica à ciência, especificamente à noção de uma ciência neutra, instauradora da verdade objetiva que se fundamenta na classificação e conceituação do real. Essa foi também durante um longo tempo a tarefa do pensamento filosófico, de encontrar sob aparência enganadora dos sentidos, a verdadeira e pura essência. Segundo essa concepção, o olhar sensível tem de ser adestrado pelo pensamento. A arte, em contrapartida, revela um outro modo de apreender o mundo sem desprezar os sentidos. Surgindo sob o véu de uma pretensa inutilidade, ela é livre e pode, assim, devolver ao corpo e à visão a sua verdadeira importância. O desejo de conquista de um pensamento absoluto sobre as coisas, na arte, cede lugar ao movimento espontâneo do real, no qual estamos desde sempre também em movimento. A arte, nesse sentido, redescobre o apelo originário que reúne corpo e intelecto, pois é impossível imaginar um pensamento alheio ao corpo ou, ao contrário, um corpo separado do pensar.

No entanto, não é toda obra da arte que consegue abandonar as regras e convenções que derivam daquela compreensão dicotômica da realidade. Durante um longo tempo a arte se pautou em ser uma cópia “exata” do real, o que levou os artistas do Renascimento, por exemplo, a criarem todos os padrões que deveriam servir de base para que a obra exalasse a harmonia de uma representação correta do mundo⁵. Mas Merleau-Ponty vê em Cézanne, pintor que com certeza tem um sentido especial para o filósofo, o rompimento definitivo entre a obra e os cânones representativos. O filósofo não questiona as obras que precederam esse rompimento, não deseja criticar as regras que durante muito tempo serviram de modelo para que as obras fossem consideradas artísticas ou não. Até porque, a maioria delas são geniais em sua época, de modo que, qualquer condenação seria inapropriada, principalmente porque essas obras fazem parte da nossa história e no entanto, a história mesma se transforma. Para Merleau-Ponty: “A perspectiva do Renascimento não é um “truque” infalível: é apenas um caso particular, uma data, um momento numa informação poética do mundo que continua depois dela.” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 36).

Para o filósofo essa continuação, então, não nasce apenas da renúncia da transposição “exata” do real para a obra, mas do alcance que o olhar possibilita ao tocar o real, ou seja, o pintor não descreve mais o mundo, mas vive-o por dentro. Essa vivência é a encarnação de sua vida e por ser vida, evoca também a vida de todos os homens. O artista revela na obra, portanto, a possibilidade do visível e, ao mesmo tempo, do invisível. O visível é aquilo que aparece nas cores e traços e o invisível aquilo que também aparece na ausência entre as cores e os traços. Visível e invisível não são, portanto, a oposição dantes entre o real e o imaginário, ou entre a razão e os sentidos, mas relação fluente que sustém a harmonia do mundo. A harmonia nasce dessa relação originária entre as coisas no mundo e o mundo nasce a partir da relação que nele se faz entre as coisas. Não há dominador, nem dominado, meu olhar é pura ação de ver as coisas se tornarem coisas; ele não responde o que é a realidade, ele a respira, a sente e a invoca.

A visão do pintor não é mais o olhar posto sobre um *fora*, relação meramente “físico-óptica” com o mundo. O mundo não está mais diante dele por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível, e o quadro finalmente só se relaciona com o que quer que seja entre as coisas empíricas sob a condição de ser primeiramente “autofigurativo”; ele só é espetáculo de alguma coisa sendo “espetáculo de nada”, arrebatando a “pele das coisas”, para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo, mundo. (MERLEAU-PONTY, 2013b, pp. 44-45)



É importante esclarecer que o invisível apontado anteriormente não corresponde a uma espécie de erro ou a falta que é suplantada pelo visível, mas é o mistério que circunda o aparecer das coisas e que, de certa forma, o determina. O encobrimento, o que não se vê, é um modo do aparecer das coisas, não uma falha na estrutura do olhar. Essa aparente contradição surge porque usamos a lógica do pensamento moderno que entende a negação como um erro e a verdade como conformidade. No entanto, o real, o visível, no horizonte do pensar autêntico não se submete ao pensamento tradicional que o entende como um objeto, ‘algo’ que pode ser dissecado por uma investigação coerente e lógica. “Qualquer coisa visual, por mais individuada que seja, funciona também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do Ser. Isso quer dizer, finalmente, que o próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como certa ausência (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 53)”. Tal como afirmamos antes, o olhar, que tratamos aqui se dá no campo da ontologia, por isso, não se trata de um fim a ser atingido, mas é ele que dá sentido e força a toda a realidade poética, por isso pode se manter também através de um afastamento.

Sobre o invisível, Merleau-Ponty acrescenta a noção de habitação, ou seja, de ambiência, de jogo de forças no qual as coisas, ao mesmo tempo aparecem e se preservam. O filósofo apresentará sobre isso um elucidativo e belo exemplo da piscina:

Quando vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles. Se não houvesse essas distorções, essas zebruras do sol, se eu visse sem essa carne a geometria dos azulejos, então é que deixaria de vê-los como são, onde estão, a saber: mais longe que todo lugar idêntico. A própria água, a força aquosa, o elemento viscoso e brilhante, não posso dizer que esteja no espaço: ela não está alhures, mas também não está na piscina. Ela a habita, materializa-se ali, mas não está contida ali, e, se ergo os olhos em direção ao anteparo de ciprestes onde brinca a trama dos reflexos, não posso contestar que a água também o visita, ou pelo menos envia até lá sua essência ativa e expressiva (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 45).

Comumente, pensamos que a essência, a verdade, vigora para além das aparências e que, portanto, cabe à filosofia nos livrar do engano dos sentidos (visível) para alcançar o fundamento do real (invisível). A fenomenologia sugere, por outro lado, que não há separação entre a verdade e a falsidade, entre a piscina verdadeira e as interferências ocasionais que a circundam, porque ela só existe na e pela mediação do ambiente que a envolve e das modulações que nela intervêm. Assim, a piscina que não se vê por essas intervenções, sua invisibilidade, também a sustém⁶.

Nesse sentido, o corpo, da mesma forma, não se refere tão somente a extensão dessa minha matéria que ocupa o mundo em um lugar determinado, porque ele se espalha nas coisas, ao mover-se, ao olhar e tocar; deixa de ser apenas protagonista da ação, pois da mesma forma que as mãos tocam as coisas, as coisas me tocam e me permitem perceber o meu corpo enquanto tocante. O corpo sente e se sente sentindo, como aquele que pode sentir, não como um objeto sobre o qual me detenho a dizer as características, mas como um princípio no qual eu mesmo venho a ser. O corpo, portanto, não é algo separado de mim. “[...] não estou diante do meu corpo, estou no meu corpo, ou antes, *sou meu corpo*” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 208). O ver e o tocar, se tornam, outrossim, mais que uma mera forma de perceber e interpretar o mundo, mas uma forma de vivê-lo, porque são também eles que garantem em mim a possibilidade de vir a ser o que sou, assegurando, nessa minha inquietude de vidente visível, aquilo que me personifica. “O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 19).

O olhar para Merleau-Ponty tem um papel importante, mas reiteramos, esse olhar não é o mesmo da visão pura do intelecto, que abandona a matéria em busca da forma. Até porque para a fenomenologia, não há



uma essência pura a ser encontrada. O olhar é corpóreo, no entanto, não como corpo que se dirige para a realidade com a finalidade de pensar as coisas, justamente ao contrário, o olhar está imbricado nas coisas, e elas estão no mundo e pedem para serem olhadas, convidam o artista a exteriorizá-las em obra. Todavia, o convite nasce da própria vida do artista, a arte se incorpora em sua vida de tal forma que criar é um modo de dar vazão à sua vida e, mesmo assim, falar da vida de todos os homens. Ao criar, o artista escolhe, porque a obra surge pelo olhar como um convite, não como uma exigência. No entanto, fugir a esse convite é deixar de ser si mesmo, de ser artista. Mas a essa singularidade (do artista) se junta à universalidade das vidas que compõem o mundo. O artista é livre e a obra é o modo de tornar essa liberdade real, de afirmá-la e concebê-la. A partir disso, o impasse entre sujeito e objeto se dilui em favor da vida, vida do artista que se junta à obra, tornando-a verdadeira e se ligando à vida de todos os homens. Então, a arte exalta, festeja, a fusão desse olhar, que mesmo presa a um suporte, transcende; mesmo inerte no museu, passeia ao redor de cada espectador e os faz ver, vendo. O que se vê não é mais somente uma figura ou uma abstração de certo artista, mas o modo de ser que pulsa nele e em mim também. O olhar se junta finalmente ao pensar, não como uma determinação, mas como pura possibilidade. Tal como afirma Merleau-Ponty na *Dúvida de Cézanne*

Então a obra de arte terá juntado vidas separadas, não existirá mais apenas numa delas como um sonho tenaz ou um delírio persistente, ou no espaço como numa tela colorida: ela habitará indivisa em vários espíritos, presumivelmente em todo espírito possível, como uma aquisição para sempre. (MERLEAU-PONTY, 2013a, p. 140).

Aí a obra se eterniza, porque rompe e dilacera as diferenças (das coisas e dos homens) e as reúne na unidade primordial (originária a incitadora das distinções). A arte junta vidas separadas porque toca na identidade das coisas que subjaz a toda e qualquer separação. A obra liga um corpo a outro corpo. Assim, o que a obra expõe em suas particularidades, desde as pinturas nas cavernas até as instalações contemporâneas é o mundo, mundo que une o artista a cada um que passeia na galeria, de modo que a arte liga o homem à sua história, não como sucessão de fatos ao longo do tempo ou progresso incessante, mas como ir e vir de si mesmo. A obra faz ver pela cena que aponta seus traços, para cá e para lá, a própria possibilidade do ver e o artista comunga conosco da visão. Então, ainda que o Monte Vitória, tantas vezes pintado por Cézanne, pertença na região de L'Estaque, ele habita também em nós, não porque estamos lá para vê-lo, mas porque pela pintura podemos perceber que vemos e a visão torna-se compartilhada. Não conhecemos a montanha de Cézanne, mas conhecemos nossas montanhas. Talvez o artista não ambicione nos apresentar um lugar novo, escondido nas paisagens da França, mas fazer ver melhor o nosso lugar e tudo que o compõe. Ele desperta com a obra o ver ordinário, rasteiro, mundano que está a nossa volta. Segundo Haar: "Toda obra digna deste nome retira-se do mundo, reflete-se em si mesma, e no entanto, mesmo estando voltada sobre si mesma, como que mostra um mundo, faz ver de modo novo nosso universo cotidiano." (HAAR, 2000, p.6). Cézanne com certeza eternizou as paisagens francesas, mas mais do que isso, ele provocou em nós a possibilidade de ver sem amarras, sem pretensão, a visão livre que habita em nós. Como homem, seu olhar nos toca pela obra e o que vemos importa menos que essa vontade imperiosa de ver que a obra despertou em nós.

O que dizemos aqui equivale a um truísmo: o mundo do pintor é um mundo visível, tão-somente visível, um mundo quase louco, pois é completo sendo no entanto apenas parcial. A pintura desperta, leva à sua última potência um delírio que é a visão mesma, pois **ver é ter à distância**, e a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do ser, que devem de algum modo se fazer visíveis para entrar nela. (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 23, grifo meu).

Na passagem anterior o filósofo afirma que "ver é ter à distância". Essa distância se refere ao fato de que não apenas olhamos a realidade, como se ela estivesse a nossa frente, mas a vivenciamos por dentro, em nossa carne. Essa distância é o espaço sem uma medida exata que une a vida singular (de um artista) na universalidade da existência de todos os homens. Nessa distância, o corpo, ao perceber o mundo, também se percebe como percepiente. O olho que passeia entre as coisas, tem a medida precisa de sua própria identidade. Ao tocar o mundo o corpo se apresenta como aquele que toca, que sente, que percebe, que



vê, e ao mesmo tempo, se faz homem. A visão, portanto, não é um sentido privilegiado, não o torna mais artista, mas justamente lhe dá a medida exata do que pode ser, lhe dá acesso ao próprio ser.

Geralmente, definimos o artista como um gênio vocacionado, que naturalmente tende a criar, e que, portanto, a obra é efeito dessa sua vida. Segundo Merleau-Ponty, a distância é justamente a relação que une o artista à sua obra e nessa junção, é que nasce a obra que relaciona a sua vida a vida em si e, por isso, ele é completo, sendo parcial. Na verdade, não há como ser para sempre completo, não há sequer como ser para sempre, mas há como eternizar para sempre esse instante de ser.

Se sou projeto desde meu nascimento, é impossível distinguir em mim o dado e o criado, impossível portanto designar um único gesto que seja apenas hereditário ou inato e que não seja espontâneo – mas, igualmente, um único gesto que seja absolutamente novo em relação a essa maneira de ser no mundo que sou eu desde o começo. (MERLEAU-PONTY, 2013a, 142-143).

A obra é essa eternização do instante puro do devir, por isso a distância precisa, coerente, ritmada na qual habita.

Considerações finais

Merleau-Ponty não faz da sua filosofia apenas uma reflexão estética sobre a pintura de Cézanne para pensar a visão. Antes, o filósofo mostra que é a própria arte que convoca o olhar para perceber o real através de seu jogo de cores, no qual o visível se entrelaça com o invisível. Descende dessa experiência do olhar na arte toda potência de uma filosofia aberta e inesgotável que considera a visão a partir de seu enraizamento no corpo em movimento.

A pintura de Cézanne, da qual o filósofo se serve, consegue revelar que a visão não se restringe apenas à capacidade sensorial ou à relação físico-óptica que nos permite apreender a realidade a nossa volta, pois, além disso, ela descortina o vínculo originário do homem como corpo no mundo e aí, se restaura a finalidade, a intenção poética da obra. Tal vínculo se dá numa dinâmica encarnada, na qual a visão está imbricada nas coisas, transcendendo a noção habitual do pensamento que se apropria do objeto.

Nesse sentido, a própria obra, a pintura de Cézanne ou a música de Bach, por exemplo, mesmo circunscrevendo uma determinada paisagem ou som, exprime o acontecer do mundo, como pura ação, o mundo se tornando mundo. Por isso, ousamos dizer, que a obra faz o olho ver, o ouvido escutar, a mão pegar, porque estimula o potencial originário e cognoscível do corpo, que havia permanecido esquecido sob a égide da razão. Retomar, portanto, essa possibilidade natural do homem pela arte é reestabelecer o laço primevo e simultâneo entre pensamento e corpo pela poética do olhar, via fenomenologia.

NOTAS

1. Essa relação entre a visão e a perda, também é explorada pelo filósofo e esteta francês Didi-Huberman no seu livro *O que vemos, o que nos olha*. O autor inicia seu texto citando uma passagem da obra *Ulisses* de James Joyce, na qual o protagonista, Stephen Dedalus, olha o mar e relembra a mãe morta. A inescapável perda da mãe evoca em Stephen a sua própria origem e mortalidade. O personagem se dá conta da inevitabilidade que o olhar acarreta, por não nos deixar possuir ou deter o que nos vê, principalmente, quando esse olhar remete a uma perda, como a morte, o deixar de ser. “Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).



2. Platão trata da reminiscência em três dos seus principais diálogos em *Mênon*, *Fedón* e *Fedro*. Embora tenha características diferentes em cada um deles, derivada principalmente do seu contexto, permanece a noção originária ligada ao termo *anamnese*, o trazer de novo, recordar.

3. Os diálogos platônicos não podem ser tomados por uma leitura unitária e reducionista. A questão da relação entre alma e corpo, por exemplo, central na sua filosofia, passa por mudanças perceptíveis ao longo de seus textos e isso acontece, não por contradição interna, mas de acordo com a organicidade e objetivo de cada diálogo. No *Fedon*, a discussão conduz a noção de que a alma deve se apartar do corpo definitivamente para atingir o verdadeiro conhecimento (PLATÃO, 1972, p. 70, 83a), sendo por isso que Sócrates aceita seu destino de modo sereno ao se encaminhar para a morte. No entanto, no *Teeteto*, em contrapartida, a sensação é tratada como base da cognição (PLATÃO, 2001, p.50, 152c), não podendo ser considerada ilusória. De todo modo, é inquestionável que Platão tenha privilegiado a alma para o conhecimento da ideia e, embora pareça rever a teoria das formas em diálogos tardios (como acontece no *Teeteto*), será esse rompimento entre corpo e alma que servirá de fundo para a tradicional interpretação da filosofia platônica na qual nos apoiamos nesse artigo.

4. Segundo Merleau-Ponty: “Entre a explicação empirista e a reflexão intelectualista existe um parentesco profundo, que é sua comum ignorância dos fenômenos. Ambas constroem o fenômeno alucinatório em lugar de vivê-lo.” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 451.)

5. Inserimos aspas na palavra exata, porque entendemos que a arte, no fundo, mesmo quando almeja copiar *exatamente* o real, anseia muito mais por representá-lo adequadamente, ou seja, a arte clássica não é meramente reprodutiva, nem mesmo quando cria parâmetros para a representação da realidade. Assim, os subterfúgios criados pelo Renascimento para representar coerentemente o corpo humano, por exemplo, se baseiam, em parte, pelos estudos que se fazia no próprio corpo (anatomia, observação, etc); mas por outro lado, também numa espécie de necessidade de fazer ver mais detalhadamente o que não se consegue enxergar à primeira vista e aí reside a tarefa criadora da arte.

6. Com certa liberdade, mas respeitando seus diferentes objetivos, podemos aproximar a noção de invisibilidade apontada por Merleau-Ponty ao que Gadamer, no texto de introdução ao livro *A origem da obra de arte* de Heidegger tematiza, ao tratar do encobrimento do ente em sua totalidade (ser) como pertencente ao ente, na constituição própria do que aparece. Segundo Gadamer o retraimento do ente que se dá no aparecer do real não é uma falta, um erro, mas faz parte da sua constituição originária. Dessa forma, é impossível que o ente se dê apenas no seu aparecer, mas revele-se também por meio de sua recusa, de seu retraimento. Nas palavras do filósofo: “Num sentido mais originário, não-encobrimento “acontece”, e esse acontecer é algo que em primeiro lugar torna já simplesmente possível que ente seja não-encoberto e corretamente conhecido. O encobrimento que corresponde a tal não-encobrimento originário não é erro, mas sim pertence originariamente ao próprio ser. A natureza, que ama se encobrir (Heráclito), é assim caracterizada não somente face à sua cognoscibilidade, mas segundo seu ser. Ela não é apenas o irromper na luz, mas igualmente o cobrir-se no escuro, o desdobramento da florescência do sol, tanto quanto o enraizar-se nas profundezas da terra” (GADAMER, 2007, p. 76).

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GADAMER, H. G. *Para introdução*. In MOOSBURGER, Laura de Borba. “A origem da obra de arte” de Martin Heidegger: Tradução, comentários e notas. 2007. 158f. Dissertação. (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Curitiba.

HAAR, M. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2000.



LOCKE, J. *Segundo tratado sobre o governo*. Tradução E. Jacy Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Coleção “Os Pensadores”.

MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. Tradução Paulo Neves e Maria Ermentina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2013a.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Tradução Paulo Neves e Maria Ermentina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2013b

PLATÃO. *Fédon*. Tradução Jorge Peleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril cultural, 1972. Coleção “Os Pensadores”.

PLATÃO. *Teeteto*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.

RANCIERE, J. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Castro Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.