

# BENJAMIN E MERLEAU-PONTY ENTRE A HISTÓRIA E A ARTE DA PINTURA

---

Oscar Henrique de Souza e Silva

Mestrando em Filosofia. Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Toledo, Paraná, Brasil. E-mail: oscarmensagembrasil@gmail.com.

**Resumo:** Relacionar as filosofias de Merleau-Ponty e de Benjamin, e as afinidades entre as reflexões que incorporaram aos escritos sobre pintura. Merleau-Ponty traz apontamentos concernentes as pinturas de Cézanne, enquanto Benjamin reflete sobre história, a partir de um quadro de Klee. Ensaio como “A dúvida de Cézanne” e a tese IX de Sobre o conceito de história fazem parte das análises. A primeira parte do trabalho apresenta contribuições de pensadores como Descartes e Marx. Passagens do texto suscitam ideias concernentes a arte atual, e qual papel a política pode desempenhar, com a intenção de transformar a condição catastrófica. O desfecho elucida aspectos da transformação da pintura através dos movimentos artísticos em que estão inseridas as filosofias desses pensadores.

**Palavras-chave:** Imaginação. Natureza. Estética.

**Abstract:** Relacionar las filosofías de Merleau-Ponty y de Benjamin, y las afinidades entre las reflexiones que incorporaron en sus escritos sobre pintura. Merleau-Ponty aporta notas sobre los cuadros de Cézanne, mientras Benjamin reflexiona sobre la historia a partir de un cuadro de Klee. Forman parte de los análisis ensayos como “La duda de Cézanne” y la tesis IX de Sobre el concepto de historia. La primera parte presenta contribuciones de pensadores como Descartes y Marx. Pasajes del texto plantean ideas sobre el arte actual, y cuál es el papel que puede desempeñar la política, con la intención de transformar la catastrófica condición. El resultado dilucida aspectos de la transformación de la pintura a través de los movimientos artísticos en los que se insertan las filosofías de estos pensadores.

**Keywords:** Imaginación. Naturaleza. Estética.

## INTRODUÇÃO

Não são muitos os pensadores que adentraram o mundo das artes e dissertaram sobre o tema. A bibliografia a respeito do cinema, da fotografia, da música ou da literatura é extensa, mesmo a editada em língua portuguesa. Os filósofos do mundo ocidental embrenharam-se em assuntos sobre a cultura de sua época e em áreas afins também de épocas que não as suas. É o que vamos apresentar nas páginas seguintes deste artigo. Faremos um breve percurso sobre as considerações de alguns dos pensadores representativos da assim chamada filosofia moderna, passando por René Descartes, Jean-Jacques Rousseau entrando no século XIX e chegando, finalmente, ao breve século XX.

As passagens de textos sobre as artes aparecem com o intuito de ilustrar o assunto abordado à época. Como evidencia o título deste trabalho, daremos destaque a arte da pintura e o que essa arte significou para os filósofos ao longo da história da filosofia. Se o texto suscitar nos leitores a arte da imaginação, o objetivo principal deste esforço estará cumprido, mesmo que parcialmente.

### 1. PINTURA E REFLEXO

Em um dos seus escritos autobiográficos denominado *Infância berlinense: 1900*, Walter Benjamin, um estrangeiro de nacionalidade indeterminada, mas de origem alemã (esse é o título de um artigo de Jeanne Marie Gagnebin publicado em 1999), exhibe a sua relação com as janelas de vidro. Parte desse trabalho, denominada “As cores”, Benjamin publica em 1938. Os textos que compõem esse trabalho sobre a sua infância são publicados entre 1926 e 1938. A seguinte passagem evidencia a vida do filósofo em sua casa na cidade de Berlim e o êxtase experimentado em seus anos de mocidade:

Havia no nosso jardim um pavilhão abandonado e carcomido. Eu gostava dele por causa das janelas coloridas. Quando, lá dentro, ia passando a mão de vidro em vidro, transformava-me; ganhava a cor da paisagem que via na janela, ora flamejante, ora empoeirada, agora mortiça, depois luxuriante. Sentia-me quando pintava a aquarela e as coisas se me abriam assim que eu as acometia numa nuvem úmida (Benjamin, 2013, p. 108).

Não foi apenas Benjamin que se viu atraído pelos reflexos e pelas cores. No século XVII, ao dissertar sobre a refração da luz entre 1632 e 1633 René Descartes, em um trabalho denominado *O mundo ou tratado da luz*, especificamente na seção denominada *Da diferença que há entre nossos sentimentos e as coisas que os produzem*, apresenta a seguinte relação entre a luz e os olhos:

[...] pode existir uma diferença entre o sentimento que nós temos da luz, isto é, a ideia que se forma em nossa imaginação mediante o concurso de nossos olhos, e aquilo que está presente no objeto – mais precisamente na chama e no Sol – e que produz em nós esse sentimento, para o qual dá-se o nome de luz (Descartes, 2008, p. 21).

Descartes, estudioso da física, aprofundará as relações entre os olhos e a luz anos depois (1637) na sua *Dióptrica*. O tema da imaginação humana e suas relações imediatas com as percepções oculares será debatido por um pensador francês nos idos do século XX. Seu nome é Maurice Merleau-Ponty, reconhecido por seus trabalhos de fenomenologia e por ter a pintura, particularmente a obra de Paul Cézanne, como um dos grandes temas de toda sua reflexão filosófica sob a influência de Hegel, Husserl e Heidegger, a “geração do três H”.

No século XVIII, expulso de sua cidade o genebrino Jean-Jacques Rousseau escreve sobre os pintores Charles-André van Loo e Jean-Baptiste Pierre, e sobre as obras de decoração religiosa do escultor Jean-Baptiste Pigalle. Não foi apenas de política, das agruras pelas quais os seres humanos enfrentavam com todo o sofrimento advindo das desigualdades, divisões de terras com cercas e contratos sociais que o jovem caminhante se preocupou e dedicou papéis e mais papéis. Em seu *Discurso sobre as ciências e as artes*, que obteve o Prêmio da Academia de Dijon no ano de 1750, aparecem as reflexões críticas do pensador sobre a atual situação das pinturas e esculturas dedicadas a motivos divinos:

Charles, Pierre, chegou o momento em que o pincel destinado a aumentar a majestade de nossos templos com imagens sublimes e santas cairá de vossas mãos ou será substituído, tendo que ornar com pinturas lascivas os painéis de uma carruagem. E tu, rival de Praxíteles e Fídias, cujo cinzel teria sido usado pelos antigos para esculpir deuses capazes de desculpar aos nossos olhos sua idolatria. Inimitável Pigalle, tua mão decidirá entalhar o ventre de estatuetas chinesas, ou então permanecerá ociosa (Rousseau, 2020, p. 56).

Na passagem acima, Rousseau propõe aos artistas que tratem de aperfeiçoar os seus motivos artísticos. Como Rousseau é conhecido pelas suas ideias sobre o estado de natureza, em suas análises das obras de arte também o leitor poderá rememorar, através de imagens de pensamento, passagens dos seus mais conhecidos trabalhos políticos, como a citação seguinte sugere a sutileza natural da interação entre as mãos e os olhos e a “simplicidade dos primeiros tempos”:

Impossível refletir sobre os costumes sem deleitar-se com a lembrança da imagem de simplicidade dos primeiros tempos. É uma bela orla, adornada pelas mãos da natureza, para a qual voltamos sempre nossos olhos, e da qual só nos afastamos com pesar (Rousseau, 2020, p. 56).

## 2. A ARTE NO SÉCULO XIX

O movimento que marcou o século XIX na França se chama impressionismo. As inovações na arte, seja na pintura ou na literatura, não mais dedicam seus temas a elementos rebuscados ou vinculados a nobreza. Na literatura o mundo conheceu a poesia de Baudelaire, enquanto que na pintura os temas das luzes e dos movimentos prendem a atenção dos curiosos. Um dos representantes do impressionismo pictórico é o francês Cézanne.

Karl Marx e Friedrich Engels, fundadores do socialismo científico, para além de suas atividades práticas enquanto pessoas comprometidas com a real transformação da sociedade através da organização operária com o intuito de eliminar a luta de classes, elaboram suas concepções de arte em textos como o da citação logo abaixo. Sobre os pintores do século XIV ambos discorrem sobre o assunto no célebre *A Ideologia Alemã*, entre 1845 e 1846. Em uma crítica a Max Stirner, um dos companheiros de Marx na sua juventude hegeliana, e que com ele trabalhara na redação da *Gazeta Renana*, Marx e Engels descrevem o que seria a arte em uma sociedade comunista, confrontando estas concepções com a história dos pintores da Roma antiga. Na seguinte passagem intitulada *A arte na sociedade comunista*, os camaradas ávidos por não deixar que suas críticas se tornassem vítimas dos ratos, tinham a habilidade de dar aos alvos de suas reflexões apelidos muitas vezes nada carinhosos. Aqui tratam Stirner por Sancho, conhecido personagem do *Dom Quixote de la Mancha*, de Cervantes:

E, nestes trabalhos, não se trata, como Sancho especula, de que qualquer um possa trabalhar substituindo Rafael – trata-se de que todo aquele que traga dentro de si um Rafael possa se desenvolver ilimitadamente. Sancho pensa que Rafael pintou independentemente da divisão do trabalho que, no seu tempo, existia em Roma. Se se compara Rafael com Leonardo da Vinci e Tiziano, poder-se-á verificar até que ponto as obras de arte do primeiro estão condicionadas pelo florescimento a que então Roma chegara sob a influência de Florença, as do segundo pela situação florentina como, mais tarde, as de Tiziano pelo desenvolvimento, totalmente distinto, de Veneza. Rafael, nem mais nem menos que qualquer outro artista, estava sob a influência dos progressos técnicos da arte alcançados previamente, da organização da sociedade e da divisão do trabalho em sua localidade e, enfim, da divisão do trabalho em todos os países com os quais a sua localidade mantinha relações. A possibilidade de um indivíduo como Rafael desenvolver o seu talento depende inteiramente da demanda, a qual, por sua vez, depende da divisão do trabalho e das condições culturais - daí derivadas – dos homens (Marx; Engels, 2010, p. 167).

Segundo os formuladores do que veio a ser conhecido posteriormente como marxismo, Stirner não se atém ao fato de que Rafael Sanzio, que viveu entre os séculos XV e XVI, chegou a aperfeiçoar suas técnicas pictóricas devido a divisão do trabalho que já se observava na Europa de

então. Marx e Engels, é importante recordar, responsabilizam com razão o fato de o capitalismo incidir inclusive na produção das obras de arte, e não somente na vida social do operariado, classe que emergira principalmente com o aparecimento das Revoluções Industriais. O artista é também um trabalhador explorado e, portanto, operário das técnicas de reprodução. No século XX, o filósofo Walter Benjamin irá explorar essas questões, como veremos nas páginas a seguir.

Charles Baudelaire, o poeta antirromântico que combateu o advento das metrópoles e sua modernização urbana no século XIX, particularmente o caso parisiense, teoriza a arte em um trabalho cujo título está em tradução para o português como “Alguns Caricaturistas Estrangeiros: Hogarth – Cruikshank – Goya – Pinelli – Brueghel”. Escreve Baudelaire sobre o pintor Francisco de Goya:

Goya é sempre um grande artista, com frequência, assustador. Ele une à graça, à jovialidade, à sátira espanhola do bom tempo de Cervantes, um espírito bem mais moderno ou, pelo menos, que foi bem mais escrutado nos tempos modernos, o amor pelo inapreensível, o sentimento pelos contrastes violentos, pelos espantos da natureza e pelas fisionomias humanas estranhamente animalizadas pelas circunstâncias (Baudelaire, 1991, pp. 58-59).

Nota-se a referência ao escritor espanhol Miguel de Cervantes tanto em Marx e Engels como em Baudelaire, admirado escritor boêmio objeto de importantes ensaios elaborados por Walter Benjamin que, ao dissertar sobre Franz Kafka, não esquece Cervantes. A arte espanhola (desde a música, a dança, a poesia e a literatura) encanta franceses e alemães. Por que para Baudelaire Goya é assustador? Ora, Goya é o pintor das sombras, e Baudelaire, tradutor de Edgar Allan Poe, vivia as sombras e escreveu *As Flores do Mal* (1857) retratando o que chama de *spleen*<sup>1</sup>. O contraditório em Baudelaire está logo no título deste longo poema. Ora, aquele que oferece entrega as flores, que por sua vez são símbolos da bondade; flores do mal é algo, como diz o próprio Baudelaire, “assustador”.

O grande mérito de Goya consiste em criar a monstruosa verossimilhança. Seus monstros nasceram viáveis, harmônicos. Ninguém ousou mais do que ele no sentido do absurdo possível. Todas essas contorções, esses rostos bestiais, essas caretas diabólicas estão penetradas de *humanidade*. Mesmo do ponto de vista particular da história natural, seria difícil condená-los de tanto que há analogia e harmonia em todas as partes de seu ser; numa palavra, a linha de sutura, o ponto de junção entre o real e o fantástico é impossível de determinar; é uma fronteira

---

<sup>1</sup> O termo *spleen* significa e simboliza o estado melancólico e de desânimo agravado pela vida na metrópole. Os artistas que passavam por privações materiais entregavam-se ao consumo excessivo de alucinógenos, agravando o estado de mal-estar, o descontentamento espiritual. Essa condição emocional era essencial e necessária à criação artística, assim acreditavam.

vaga que a análise mais sutil não poderia traçar, de tanto que a arte é simultaneamente transcendente e natural (Baudelaire, 1991, p. 61, grifo do autor).

Baudelaire entende que a arte expressionista de Goya tem um lado obscuro. Está aí o encanto do poeta com a arte do pintor: a verdade monstruosa e a realidade do susto impactam a escrita baudelairiana. Admirador de Poe, Baudelaire busca não apenas na literatura a inspiração, a imaginação para o seu poemário, mas também na arte da pintura. As linhas seguintes deste artigo trarão ao leitor a arte da pintura e suas relações com a modernidade no século XX. O século XIX, abordado até o momento, ainda fará parte dos parágrafos seguintes, pois a filosofia contemporânea dos pensadores tratados tem como importante fonte de conhecimento o século de Hegel, Marx e Nietzsche.

### 3. O SÉCULO XX E A ARTE DA PINTURA

O movimento surrealista impactou o filósofo alemão Walter Benjamin na década de 1920, época em que o mundo vivia o período entreguerras e tempo em que floresceu escolas e estilos de pintura muito diversos. A modernidade alemã é marcada pelo Expressionismo que se desenvolvera no início do século XX. Surrealismo e expressionismo estão para o século XX assim como o impressionismo está para o século anterior; mas, com o decorrer das décadas, nenhuma dessas escolas caiu no esquecimento ou sucumbira a obsolescência.

Escrito por Benjamin no ano de 1929, *O Surrealismo: O último instantâneo da inteligência europeia* explicita o significado do movimento e suas relações com a concepção materialista dialética da realidade e da natureza:

[...] todas as tensões revolucionárias se tornem enervações do corpo coletivo, e todas as enervações do corpo coletivo se tornem tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se no grau exigido pelo *Manifesto comunista*. No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o *Manifesto* nos transmite hoje. Cada um deles troca a mera gesticulação pelo mostrador de um despertador, que soa, a cada minuto, durante sessenta segundos (Benjamin, 2012, p. 36, grifos do autor).

O clássico livro de Marx e Engels, de acordo com Benjamin, é levado a sério pelos representantes do surrealismo que tinham engajamento político e social com sua arte e com os ideais comunistas e anarquistas. Muitos dos representantes do surrealismo foram perseguidos pelas forças de repressão do nazismo e do franquismo.

A respeito do pintor e poeta Max Ernst, vinculado ao surrealismo e ao dadaísmo, num ensaio de 1960 chamado *O Olho e o Espírito*, o filósofo Merleau-Ponty descreve as semelhanças e afinidades entre o ofício de poeta e o de pintor, ambos exercidos por Ernst:

Max Ernst (e o surrealismo) diz com razão: “Assim como o papel do poeta, desde a célebre carta do vidente, consiste em escrever sob a inspiração do que se pensa, do que se articula nele, o papel do pintor é cercar e projetar o que nele se vê. O pintor vive na fascinação. Suas ações mais características – aqueles gestos, aqueles traçados de que só ele é capaz, e para os outros serão revelação, porque não têm as mesmas carências que ele -, parece-lhe que emanam das próprias coisas, como o desenho das constelações. Entre ele e o visível, os papéis se invertem inevitavelmente (Merleau-Ponty, 1980a, p. 92).

No já mencionado ensaio sobre o surrealismo, Benjamin apresenta as características que engajam o surrealismo em busca de uma análise social. Para Benjamin o surrealismo está comprometido com a revolta, e mais uma vez surge o nome de Max Ernst entre o destino e os sonhos:

No centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris. Mas somente a revolta desvenda inteiramente o seu rosto surrealista (ruas desertas, em que a decisão é ditada por apitos e tiros). E nenhum rosto é tão surrealista quanto o verdadeiro rosto de uma cidade. Nenhum quadro de De Chirico ou de Max Ernst pode comparar-se aos traços agudos de suas fortalezas internas, que precisam primeiro ser conquistadas e ocupadas, antes que se possa controlar seu destino e, em seu destino, no destino das suas massas, o próprio destino (Benjamin, 2012, p. 26).

Um dos pioneiros a debater a filosofia de Benjamin no Brasil, José Guilherme Merquior, em seu trabalho publicado em 1969 chamado *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neo-hegeliana de Frankfurt* escreve: “O que o surrealismo nos mostra nos estilhaços de suas montagens são os cacos da... “vida inteira que poderia ter sido e não foi”. Ideia que pertence ao miolo da estética de Benjamin, legada a Adorno” (Merquior, 2017, p. 135).

O olho enquanto objeto assim o é para o movimento surrealista, assim como para a filosofia de Merleau-Ponty. Nas suas palavras: “O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele mesmo, e, na palheta, a cor que o quadro aguarda; e, uma vez feito, vê o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas (Merleau-Ponty, 1980a, p. 90).

De fato, os olhos do artista que vê enxergam não um destino, mas destinos. Embora simpático ao franquismo Salvador Dalí, pintor vinculado ao surrealismo, movimenta seus olhos de uma maneira ímpar. Olho e movimento trabalham nas suas pinturas de forma a reconstruir os sonhos. Benjamin chama isso de onirocrítica.

O livro de Michael Löwy intitulado *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”* reproduz todas as proposições a partir das quais Benjamin trabalhou durante anos para exhibir, mesmo que de forma não explícita, as suas concepções da filosofia da história. Na tese número IX Benjamin apresenta um quadro de Paul Klee pintado no ano de 1920 e suas relações com o que Benjamin chama alegoria:

Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de *nós*, *ele* enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é *essa* tempestade (Benjamin, 2005, p. 87, grifos do autor).

Klee é um pintor alemão que nasce na Suíça em 1879 e morre no mesmo país, em 1940. Influenciado pelo expressionismo, teve muitos de seus quadros incinerados pelos agentes da censura à serviço do regime nazista. Sobre a arte de Klee, Merleau-Ponty a aproxima do traço de Cézanne. A ideia da cor e a relação desta com a natureza em conformidade com a questão da identidade

A cor é o “lugar onde o nosso cérebro e o universo se juntam”, diz Cézanne naquela admirável linguagem de artista do Ser que Klee gostava de citar. É em seu proveito que se deve fazer estalar a forma-espetáculo. Não se trata, pois, das cores, “simulacro das cores da natureza”; trata-se da dimensão de cor, daquela que por si mesma e para si mesma cria identidades, diferenças, uma contextura, uma materialidade, uma qualquer coisa... Entretanto, decididamente não há receita do visível, e nem a cor sozinha, como tampouco o espaço, é uma receita. O retorno à cor tem o mérito de conduzir a um pouco mais perto do “coração das coisas”: mas ele está para além da cor-envoltório como do espaço-envoltório. [...] A visão do pintor não é mais um olhar sobre um *exterior*, relação “físico-óptica” somente com o mundo. [...] E Henri Michaux observa que algumas vezes as cores de Klee parecem lentamente nascidas na tela, emanadas de um fundo primordial, “exaladas no justo lugar” como uma pátina ou um bolor. A arte não é construção, artifício, relação industriosa a um espaço e a um mundo de fora (Merleau-Ponty, 1980a, pp. 103-4, grifo do autor).

Sobre a arte não ser, como afirma Merleau-Ponty, “relação industriosa”, Benjamin o contestaria. Nas suas reflexões sobre a obra de arte, especialmente no longo ensaio escrito entre 1935 e 1936 denominado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin coloca na mesa a carta da aura. Defini-la não é tarefa simples, mas é possível dar algumas pinceladas nesse complexo conceito elaborado a partir das condições de reprodução da arte, seja da fotografia, do cinema, da literatura e mesmo da pintura.

Para Benjamin, a aura está intimamente ligada a relação industriosa da qual Merleau-Ponty menciona no seu ensaio sobre o olho e o espírito. Com o advento do capitalismo moderno, as técnicas de reprodução da informação condicionam o artista e sua obra a perda da originalidade.

Essa perda também configura esquecimento do artista e, se a obra passa por esse mesmo processo, seu autor está fadado a marginalização.

As relações de produção se aproveitam da situação social do artista enquanto artesão – pois este é quem dá origem a obra de arte no ateliê, e não em escala industrial. Ao capturar o embrião da obra, ou seja, aquilo que ainda não tem sua primeira cópia, a partir da segunda, terceira cópia, o artista é automaticamente descartado pela indústria.

Um dos pintores admirados por Merleau-Ponty é Paul Cézanne. Seu ensaio de 1945 chamado “A dúvida de Cézanne” apresenta um artista de personalidade controversa e inconstante:

Zola, que era amigo de Cézanne desde a infância, foi o primeiro a encontrar-lhe gênio e o primeiro a falar dele como “um gênio abortado”. Um espectador da vida de Cézanne, como era Zola, mais atento ao seu caráter que ao sentido de sua pintura, por isso pôde tratá-la como uma manifestação doentia. [...]. As cartas de Zola censuram-lhe a instabilidade, a fraqueza e a indecisão (Merleau-Ponty, 1980b, p. 113).

Émile Zola foi um escritor ligado ao naturalismo. Amigo de Cézanne de longa data, sua literatura retrata o século XIX e as transformações oriundas das lutas de classes travadas na França. Além de seu conhecido trabalho *Germinal*, Zola tornou-se reconhecido mundialmente por tomar parte na questão que envolveu o capitão Dreyfus, acusado injustamente de colaborar com o exército prussiano:

Ao lado da denúncia social, a sua posição clara, antirromântica, naturalista, materialista. Nas entrelinhas, a grande revolta do escritor, que denunciou os baixos salários dos operários das minas, as doenças que eram causadas pela mineração, a dificuldade que muitos tinham para arrastar as pesadas vagonetas de cascalho, o caminhar tateante pelos corredores escuros [...] O sentido da palavra *Germinal* se refere ao sétimo mês do calendário da Revolução Francesa, de 21 ou 22 de março a 18 ou 19 de abril. O personagem E. Lantier perde a batalha naquela guerra, naquela greve, mas vai ter início – como se Zola fosse um visionário – uma longa germinação pelos direitos dos trabalhadores, contra a fome, a miséria e a opressão [...]. Como era também um grande leitor, ávido de conhecimento, amante da pesquisa, Zola acabou sentindo que o romantismo de seus primeiros escritos estava superado: o mundo mudara, havia miséria, fome. Muda, então, a ótica estética de sua literatura, pois Balzac e Flaubert já tinham desnudado muito a natureza humana com as suas obras realistas (Brasil, 2017, p. 8, 11).

Cézanne polemizava com Zola numa relação amigável que resistia a muitos embates: concepção de pintura e literatura, ideia de sociedade, relacionamentos amorosos, noção de confiança e reciprocidade; o pintor era explosivo, enquanto Zola se continha em suas atividades ligadas aos livros. A natureza está nas suas obras. Cézanne passava horas junto das árvores, admirando as montanhas.

O “instante do mundo” que Cézanne queria pintar, e que de há muito já passou, suas telas continuam a no-lo lançar, e sua montanha Santa-Vitória faz-se e refaz-se de um extremo a outro do mundo, de outro modo, mas não menos energicamente, do que na rocha dura acima de Aix. Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura baralha todas as nossas categorias ao desdobrar o seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes, de mudas significações (Merleau-Ponty, 1980a, p. 93).

Zola tinha uma concepção de natureza diversa: observava a naturalidade das classes oprimidas, as mãos sujas de carvão, os olhos avermelhados pelo árduo trabalho sob as minas, os costumes dos trabalhadores, o banho nu cuja água era compartilhada pela família, a xícara de café de baixa qualidade, a taverna enfumaçada, os debates acalorados dos pobres explorados, os poucos alfabetizados lendo o cartaz à multidão humilhada pelo abandono do Estado. Cézanne era subjetividade. Zola era todo objetivo, tinha uma missão que lhe exigira durante toda a vida muita coragem.

Todo o feixe de qualidades sensíveis que encontramos no objeto é relegado à interioridade do sujeito. Por exemplo, a cor, tal como a vemos, é um evento subjetivo que resulta de nosso encontro com a matéria e por isso habita apenas nossa interioridade. Assim, sujeito e objeto são exclusivos um do outro: de um lado, um exterior extenso, pura matéria, e, de outro, um interior inextenso, de imagens, ideias, sensações, etc. (Moutinho, s/d., p. 78).

Sobre Cézanne, Merleau-Ponty nota que este “[...] logo se separou dos impressionistas. O impressionismo queria restituir na pintura a própria maneira pela qual os objetos atingem a visão e atacam os sentidos” (Merleau-Ponty, 1980b, p. 115). O pintor admirado por Merleau-Ponty não era afeito a rótulos, não queria se enquadrar em grupos ou em escolas; queria uma obra independente e que não estivesse vinculada a estilos por ele considerados ultrapassados. “Assim como a palavra não se assemelha ao que designa, a pintura não é uma *cópia*; Cézanne, segundo suas próprias palavras, “escreve enquanto pintor o que ainda não foi pintado e o torna pintura de todo”” (Merleau-Ponty, 1980b, pp. 119-20, grifo do autor).

Merleau-Ponty via na cor um evento subjetivo. A concepção que tem de ciência elucidada a relação entre natureza e sentido, além do corpo e a atividade do olho, fundamentais para a apreciação da pintura:

Ora, desde que se dá esse estranho sistema de trocas, todos os problemas da pintura aí estão. Eles ilustram o enigma do corpo, e ela justifica-os. Visto que as coisas e meu corpo são feitos do mesmo estofo, cumpre que a sua visão se faça de alguma maneira nelas, ou ainda, que a manifesta visibilidade delas se reforce nele por meio de uma visibilidade secreta: “a natureza está no interior”, diz Cézanne. Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão aí diante de nós, aí só estão porque despertam um eco em nosso corpo, porque este lhes faz acolhida (Merleau-Ponty, 1980a, p. 89).

Para Luiz Damon Santos Moutinho a subjetividade e o naturalismo das ciências humanas estão diretamente conectados com o que denomina ciências “psi”, como se pode verificar a seguir:

Historicamente, nas últimas décadas do século XIX, houve uma reação ao naturalismo das ciências humanas. É então que a *atividade humana* entra em cena: o sentido não é resultado de processo mecânico, mas produção humana, produção que se cristalizou no tempo [...] É verdade que, entre as muitas ciências “psi” que tomam o sentido como fio de investigação, nem todas admitiriam vinculá-lo a uma “atividade humana”, ligando esse sentido a uma produção subjetiva; é o caso da Psicanálise [...] No entanto, para além das divergências, um ponto parece uni-las: o ultrapassamento do nível da natureza. E é por isso que, ainda que em diferentes versões, todas elas trazem ao primeiro plano, com o tema do sentido, a questão mais ampla e que interessa mais de perto ao filósofo, a questão do *sujeito*. Em alguma medida, todas elas põem em relevo, mais do que o naturalismo, o estatuto problemático da subjetividade (Moutinho, s/d., p. 79-80, grifos do autor).

A experiência sensível e as percepções sobre as obras de arte, particularmente as pinturas, mostram como esse problema atravessa a filosofia moderna. Essa é outra preocupação filosófica de Merleau-Ponty nos seus estudos sobre a pintura, além do tema da sensação e da percepção, conforme deixa claro o trabalho de Luiz Moutinho:

[...] que seria a sensação? Um estímulo pontual, elementar? [...] A sensação seria o elemento simples. No entanto, a mais simples das nossas percepções *de fato*, nota o filósofo [Merleau-Ponty], envolve relações e não elementos absolutos [...] a passagem do confuso ao distinto é a passagem da indeterminação constitutiva da nossa vida a sua plena determinação, da percepção ao seu conceito, da experiência sensível a uma idéia (Moutinho, s/d., p. 80-1, grifo do autor).

A respeito da experiência sensível no pensamento de Merleau-Ponty, Débora Cristina Morato Pinto analisa, a partir da ideia kantiana de experiência e seu confronto com os dualismos, o tema da sensibilidade e da inteligibilidade nas reflexões e nos trabalhos de Merleau-Ponty quando pretende dissertar sobre a arte da pintura:

Seja a separação entre conteúdo empírico e forma intelectual que marca direção racionalista, redundando na tentativa kantiana de estabelecimento das condições *a priori* da experiência sob as quais a diversidade sensível ganharia efetivamente sentido; seja a lei de associação de ideias que o empirismo toma como fundamento da ligação entre sensações dadas de início como exteriores e isoladas umas das outras, o problema da experiência “sensível” atravessa a filosofia moderna à luz de dualismos de todas as ordens. Mais que isso, ao domínio da sensibilidade é recusada uma inteligibilidade própria, uma organização imanente, em suma, um sentido (Pinto, s/d., p.87, grifo da autora).

Benjamin analisou as tarefas dos pintores de seu tempo, bem como a situação da pintura na sociedade europeia moderna. Na segunda de suas *Cartas de Paris* – ambas redigidas em 1936,

sendo a primeira um ensaio sobre a teoria fascista da arte –, e cujo subtítulo é “Pintura e fotografia”, Benjamin (grande admirador e ao mesmo tempo crítico da fisiognomia parisiense) constata:

Quando, aos domingos, e dias feriados, com tempo razoável, se dá um passeio pelos bairros parisienses de Montparnasse e Montmartre, deparamos, em ruas mais amplas, aqui e ali com biombos que, alinhados ou combinados em pequenos labirintos, têm penduradas pinturas destinadas à venda. Encontram-se aí os temas do salão burguês: naturezas-mortas e paisagens marítimas, nus, pintura de gênero e interiores. O pintor, que não raras vezes se apresenta em estilo romântico, com chapéu de aba larga e casaco de veludo, está sentado ao lado dos quadros numa cadeira articulada. A sua arte dirige-se à família burguesa em passeio, que provavelmente se deixa impressionar mais pela sua presença e pela sua indumentária exuberante do que pelos quadros expostos. Apesar disso, estaríamos talvez superestimando o engenho especulativo desses pintores se pensássemos que colocam a sua pessoa ao serviço da angariação de fregueses (Benjamin, 2017, p. 119).

Um dos raros trabalhos em que discorre especificamente sobre a pintura, nessa referida carta Benjamin apresenta aos seus leitores um debate travado, entre outros, por fascistas que tinham sua peculiar concepção de arte e pintura. Uma das figuras é o polêmico pintor André Lhote, influenciado por Cézanne. Lhote participou de dois congressos, em que debateu com outras personalidades, nem todas ligadas ao fascismo, sobre a pintura: o de Veneza e o de Paris.

Entre as figuras de renome estão Thomas Mann, Johnny Roosval, Hans Tietze e Salvador de Madariaga. Numa passagem da carta benjaminiana redigida na capital francesa está a ideia de utilidade da pintura, tão insistentemente debatida por Lhote:

O interesse do debate veneziano reside naqueles que se esforçaram por expor, sem compromissos, a crise da pintura, e isso se aplica especialmente a Lhote. A sua constatação de que “estamos perante a questão de saber o que é um quadro útil” [...] Lhote é pintor e teórico da pintura. Enquanto pintor, é discípulo de Cézanne [...] De modo nenhum se situa na ala mais à esquerda, o que mostra que não é só aí que se sente a necessidade de refletir sobre a “utilidade” de um quadro (Benjamin, 2017, p. 122).

Benjamin não se conforma com a ideia de que uma pintura deva ter uma utilidade, e apresenta a opinião de outro dos participantes do congresso, a saber Hans Tietze: “O teórico da arte Tietze, de Viena, chamou a atenção para isso, ao definir do seguinte modo a utilidade de um quadro: “A arte ajuda a entender a realidade...” (Benjamin, 2017, p. 122).

O que faz Benjamin é se ocupar da situação atual da pintura no âmbito social ao analisar a obra de arte sob o fascismo, o nazismo e o franquismo em vigor na Europa dos tempos sombrios.

Sobre a missão de Benjamin, José Guilherme Merquior bem caracteriza suas ideias estéticas na seguinte passagem:

No coração da estética expressionista de Adorno e Benjamin mora a esperança de que, se o mundo for mostrado com toda a sua sinistra carga de violência, o choque resultante leve à revolta contra a injustiça. Esta é para eles a verdadeira contribuição da arte à libertação dos homens [...] Se os homens forem confrontados com as ruínas do humano, talvez se recordem das promessas da felicidade [...] (Merquior, 2017, p. 135).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões apresentadas neste artigo apontam aspectos da pintura na história da filosofia e as noções referentes a importância que essa arte representa para o estudo da filosofia e sua relação com a cultura humana. Embora este trabalho trate a arte pictórica e as reflexões de pensadores dos séculos XVII ao século XX como capítulos essenciais para a compreensão das atividades humanas no mundo, para a formação do indivíduo e a sua socialização o contato com a teoria não substitui a interação direta com pinturas, gravuras, quadros ou desenhos. Mesmo quando se tem acesso aos textos de artigos ou livros, mesmo os ilustrados, a visita a exposições torna o aprendizado da arte da pintura uma experiência real e memorável.

Neste trabalho, a proposta é apresentar ao leitor as reflexões dos filósofos sobre a arte e a pintura, dando destaque para a filosofia contemporânea desenvolvida por Walter Benjamin e por Merleau-Ponty, ambos pensadores afeitos ao marxismo, o último comprometido com a fenomenologia, enquanto o primeiro vinculado a crítica literária.

A condição das obras de arte está submetida aos tempos em que a história pode comprometer a produção humana, ou seja, se as sociedades vivem tempos de paz ou guerra o trabalho do artista estará sujeito ao relento e as intempéries. O que o nazismo fez com milhares de quadros durante a primeira década do século XX, ora sequestrando os quadros de Paul Klee e de artistas de origem judaica, ora se apropriando de obras de arte consagradas e guardadas em museus de todos os países anexados para o projeto da *lebensraum* hitlerista, ensina as gerações futuras, as nossas gerações, que a arte é livre e ganha vida através da criação. Benjamin e Merleau-Ponty são sobreviventes da Grande Guerra. Estudaram, escreveram, trabalharam em tempos difíceis, numa época em que a Europa passava por profundas transformações, sobretudo no que diz respeito a técnica.

Nem Napoleão Bonaparte nem Adolf Hitler nada tinham de Alexandre Magno. O grande exemplo deste último foi o respeito pelas diferentes culturas humanas e sua produção cultural material. Alexandre da Macedônia, como também se tornou conhecido, ao anexar territórios exigia que seus soldados não destruíssem as obras de arte dos povos subjugados. Napoleão e o *Führer* não tinham a ideia de manter um acervo a exemplo da Biblioteca de Alexandria, ou seja, um compromisso com a difusão da cultura.

Com a proibição e a censura, os séculos que sucederam a Era dos Impérios experimentaram o negacionismo, o fascismo e o abandono da democracia. Esses projetos perversos que acometeram os cinco cantos do planeta Terra, sobretudo nos últimos cem anos, além de perseguir grupos humanos indesejados planejaram aniquilar com suas culturas e seus cultos. O objetivo desse tipo de regime é acabar também com a cultura imaterial, e não apenas com objetos de valor das artes plásticas.

Valorizemos nossas bibliotecas, exposições de arte, pinacotecas e museus para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça.

Este artigo é dedicado a principal biblioteca pública de Gaza, destruída no último dia 27 de novembro pelos bombardeamentos israelitas que destruíram milhares de exemplares de livros e de documentos que atestam a riqueza cultural do heroico e resistente povo palestino.

### REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Organização e tradução de Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. v. 1: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única / Infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

DESCARTES, René. *O mundo ou tratado da luz*. São Paulo: Hedra, 2008.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses Sobre o conceito de história*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARX, Karl.; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. *In: Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980a.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. *In: Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980b.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neo-hegeliana de Frankfurt*. São Paulo: É Realizações, 2017.

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. Merleau-Ponty e as ciências humanas: O estatuto problemático do sujeito. *In: Revista Mente, cérebro & filosofia*. São Paulo: Duetto, s/d.

Oscar Henrique de Souza e Silva

PINTO, Débora Cristina Morato. Ciência e filosofia em Merleau-Ponty: Da psicologia da percepção à fenomenologia da existência. In: *Revista Mente, cérebro & filosofia*. São Paulo: Duetto, s/d.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Escritos sobre a política e as artes*. São Paulo: Ubu Editora / Editora UnB, 2020.

ZOLA, Émile. *Germinal*. Tradução de Eduardo Nunes Fonseca; Prefácio de Assis Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

---

**Recebido em:** 02/01/2024.

**Aprovado em:** 05/04/2024.