

MERLEAU-PONTY E A FENOMENOLOGIA DA PINTURA

Esboço preliminar

MERLEAU-PONTY AND THE PHENOMENOLOGY OF PAINTING

Preliminary Sketch

Pedro Rauchbach

Unioeste. Toledo, Paraná, Brasil. E-mail: pedrosrauch@gmail.com

Resumo: O presente artigo busca desenvolver uma análise geral a respeito da experiência pictórica tal qual é entrevista fenomenologicamente na perspectiva de Merleau-Ponty. Assim como compreender como o pensador interpreta a ruptura da arte moderna através da figura revolucionária de Paul Cézanne, e analisar outros movimentos artísticos contemporâneos que romperam com a arte objetivista. Lembrando que a arte objetivista deriva de uma concepção científicista da arte que busca reduzir tudo, inclusive a experiência artística e pictórica a elementos explicativos de toda ordem. A fenomenologia, assim como a arte moderna, buscam o rompimento com essas estruturas de pensamento que apenas impedem o fluxo criativo dentro dos movimentos artísticos.

Palavras- chave: Arte. Ciência. Cézanne.

Abstract: This article seeks to develop a general analysis about the pictorial experience as it is phenomenologically interviewed from the perspective of Merleau-Ponty. As well as understanding how the thinker interprets the rupture of modern art through the revolutionary figure of Paul Cézanne, and analyzing other contemporary artistic movements that broke with objectivist art. Remembering that objectivist art derives from a scientific conception of art that seeks to reduce everything, including artistic and pictorial experience, to explanatory elements of all kinds. Phenomenology, like modern art, seeks to break with these structures of thought that only impede the creative flow within artistic movements.

Keywords: Philosophy of the game. Plato. Symposium.

INTRODUÇÃO

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty é continuador da corrente filosófica denominada fenomenologia, que possui uma forma peculiar de compreender o mundo. A dificuldade de seu pensamento talvez esteja, paradoxalmente, na simplicidade e ingenuidade em relação à percepção do mundo que ele exige de seu leitor para que seja compreendido. Em um mundo de diversas explicações, filosofias e, sobretudo, ciências que almejam a todo custo a compreensão última das coisas, Merleau-Ponty nos apresenta uma renúncia ao menos momentânea de toda e qualquer explicitação conceitual última.

Percebemos, no filósofo em foco, que a história da filosofia e da ciência se dá através de dualismos de toda ordem. De um lado, temos a corrente racionalista que se deteve nas elucubrações do sujeito, concebido enquanto uma estrutura fechada em si mesma. E, de outro, por sua vez, temos as noções realistas, e toda a estrutura científica em geral que concebe o mundo e seus objetos enquanto estruturas existentes independentes do sujeito. No fundo, tanto uma quanto a outra possui a mesma estrutura abstrata e a tentativa precipitada de abarcar a totalidade e a objetividade do real em suas teses.

Merleau-Ponty faz parte da tradição husserliana, que rompe com as dicotomias e as separações conceituais das antigas escolas e almeja a compreensão da realidade através do que se convencionou chamar de intencionalidade da consciência¹. A ideia de intencionalidade remete ao fato de que toda consciência é uma *consciência de algo*, assim como todo objeto é um objeto para uma consciência. Com isso, torna-se impossível pensar um separado do outro, e o que a fenomenologia faz é demonstrar a relação simbiótica fundamental entre ambos.

Os representantes de cada escola dividem a realidade e buscam a fundamentação do mundo em um desses polos, que no fundo são inseparáveis para a fenomenologia. Por isso pensar fenomenologicamente é romper com as estruturas impessoais de sujeito e objeto e tentar resgatar uma compreensão mais fundamental e originária da realidade, em que ambos os processos se mostrem relacionados.

¹ Com a noção de intencionalidade, Husserl chama o leitor para a percepção de como as estruturas e modos de consciência ocorrem. Dessa forma, para esse filósofo, a relação sujeito-objeto ainda que excessivamente pensada pela tradição, se torna o grande impensado da filosofia. A consciência não é "uma coisa", mas se dá enquanto um movimento relacional e intencional com o objeto, de forma que cada modo de visar os objetos nos mostra uma forma estrutural da consciência. Interessante notar como essa compreensão de consciência como destituída de uma substancialidade vai influenciar posteriormente a noção heideggeriana de ser.

Isso faz com que esses autores busquem uma interpretação e uma compreensão do mundo não mais repartida em estruturas unilaterais substancializadas, mas que repensem as relações de percepção através da intencionalidade:

O "subjetivo" não é um mundo interior à parte, mas necessariamente relacionado ao mundo de que temos consciência. Para fixar esse ponto, Husserl tomou um conceito do filósofo austríaco Franz Brentano (1837-1917): o da "intencionalidade" da consciência [...] Dizer que a consciência é "intencional" é dizer que está sempre voltada para ou referida a algum objeto: o que pode ser expresso no lema "consciência é sempre consciência de algo". Por exemplo, pensar é sempre pensar sobre ou em alguma coisa ou alguém; ter medo é sempre ter medo de algo; esperar é sempre esperar por alguma coisa. É impossível apenas pensar sem pensar num objeto, ou ter medo sem ter medo de algo, e assim por diante (Matthews, 2006, p.15).

Não nos deteremos nesse artigo nas minúcias do pensamento de Husserl, mas é importante essa introdução para que se entenda a compreensão corporal que reivindica Merleau-Ponty. É a partir do conceito de intencionalidade que Merleau-Ponty repensa as relações do corpo com o mundo². Diferentemente das visões subjetivistas como a de Descartes e seu sujeito puro enclausurado em si mesmo, assim como as noções da ciência com seu objeto em geral destituído de particularidade, Merleau-Ponty parte de um homem encarnado historicamente e tendo relações particulares bem específicas com os objetos que se apresentam a ele.

É bem sabido que a filosofia desde os seus primórdios concebeu a sensibilidade enquanto fonte primária de erro e engano. De Platão a Descartes, o sensível é compreendido como aquilo que deve ser renegado em busca das evidências do pensamento e da razão. E a ciência, por outro lado, ainda que se dirija ao objeto, nunca se detém em sua apreensão imediata, mas acaba por conceber um objeto essencial destituído de particularidades específicas, manipulando as coisas e renunciando a habitá-las, como nos afirma Merleau-Ponty em *O Olho e o Espírito*.

É a esse momento de percepção inicial originário que a expressão "retorno às coisas mesmas" se refere na fenomenologia de Merleau-Ponty. Obviamente isso não significa negar os avanços da ciência, suas descobertas como faria uma concepção prévia e precipitada. Mas sim, pensar que a

² Esse processo de retorno às diferentes intencionalidades da consciência seria desenvolvido a partir do que Husserl chamou de *epokhé*, um conceito retirado do ceticismo e repensado, que no presente caso significa uma suspensão de qualquer teorização sobre o real para uma observação mais apurada de como se dão as diferentes manifestações da consciência. Segundo Matthews, Merleau-Ponty compreende que mesmo com a superação de Husserl às concepções subjetivistas e realistas, o filósofo ainda permaneceria em uma perspectiva demasiadamente subjetiva, com um risco grande de desconsideração do mundo. O sujeito de Husserl para Ponty é um sujeito destituído de historicidade, de espaço e de tempo, um sujeito transcendental que não guarda relação com a corporeidade e o mundo como esse se apresenta (Matthews, 2006). Entretanto, essa crítica ao sujeito transcendental husserliano, que primeiramente fora feita por Heidegger, parece ser acatada em suas últimas obras pelo próprio Husserl, que a partir daí passaria a dar atenção a condição do homem enquanto ser situado em um mundo (Matthews, 2006).

compreensão da ciência é ela também um momento secundário da análise do real, desse real que em um primeiro momento não se apreende enquanto conjunto de relações e causalidades sistematizadas, e sim enquanto experiência sensível, singular, particularizada, de um homem circunscrito em um espaço e tempo bem delimitados:

Reconhecer, na ciência e nos conhecimentos científicos, um valor tal que toda nossa experiência vivida do mundo se encontra imediatamente desvalorizada é uma característica, não apenas das filosofias francesas, mas também do que se chama, mais ou menos vagamente, de espírito francês. Se desejo saber o que é a luz, não é ao físico que devo me dirigir? Não é ele que me dirá se a luz é, como se pensava numa certa época, um bombardeio de projéteis incandescentes ou, como também se acreditou, uma vibração do éter, ou finalmente, como admite uma teoria mais recente, um fenômeno assimilável às oscilações eletromagnéticas? De que serviria aqui consultar nossos sentidos ou nos determos naquilo que nossa percepção nos informa sobre as cores, os reflexos e as coisas que transportam, já que, com toda evidência, são meras aparências e apenas o saber metódico do cientista, suas experiências podem nos libertar das ilusões em que vivem nossos sentidos e fazer-nos chegar à verdadeira natureza das coisas? (Merleau-Ponty, 2004, p. 2)

O mundo não aparece por meio de sujeitos substancializados e comprimentos de onda, mas sim, com homens históricos vivendo situações cotidianas em que se relacionam com os objetos em contextos particulares. É a essa simplicidade e porque não ingenuidade do pensamento e da sensibilidade que Merleau-Ponty busca reatar. É um momento originário da experiência sensível que antecede qualquer tese e explicitação conceitual.

Em suma, o momento primordial antepredicativo que é o solo sem o qual nenhuma teoria poderia se desenvolver. A sensibilidade é, portanto, o grande impensado que permite posteriormente que todas as teses possam ser formuladas e fundamentadas.

A EXPERIÊNCIA PICTÓRICA DE CÉZANNE

Cézanne é um artista fundamental para que Merleau-Ponty pense o retorno à sensibilidade originária. Incompreendido e de alguma forma maldito em seu tempo, Cézanne trouxe para história da arte um novo momento pictórico. Discípulo dos impressionistas e amigo pessoal de Pissarro, esse pintor aprende as técnicas fundamentais da escola. Todavia, o artista acredita que a pintura impressionista carece de peso e cor e acaba se afastando dessa interpretação.

Cézanne, por sua vez, acrescenta cores além das sete ligadas ao prisma, desconstrói perspectivas, nos mostra ângulos diversos, rompe as estruturas tradicionais da pintura, sobretudo

dá peso e forma ao impressionismo³. Já a arte clássica, por sua vez, que era uma arte de ateliê que se refugiava na imaginação do artista exilado em seu estúdio, era baseada em uma perspectiva geométrica central que parece retratar um observador imparcial desconectado do mundo.

Os impressionistas, por sua vez, iniciam o processo de ruptura com essa mesma arte, à medida em que se afastam do ateliê e se aproximam da natureza. Mas a pintura de Cézanne, fruto do excesso de brilho, parece em muitos aspectos sobrepujar o objeto, fazendo com que ele se perca na representação:

Resultava desses procedimentos que a tela, não mais comparável à natureza ponto por ponto, restituía, pela ação das partes umas sobre as outras, uma verdade geral da impressão. Mas a pintura da atmosfera e a divisão dos tons sufocavam ao mesmo tempo o objeto e faziam desaparecer seu peso próprio (Merleau-Ponty, 2004, p.126).

Cézanne recupera a observação atenta do mundo originário e estuda incessantemente as diversas perspectivas, ângulos, cores, contornos, em suma, estuda a natureza e a sensibilidade a fundo de forma insaciável⁴. Isso cria uma possibilidade alternativa de interpretação do real muito diferente do que a arte clássica poderia compreender, permitindo assim que os movimentos revolucionários da pintura do século XX pudessem emergir.

Após Cézanne, a arte se liberta da sua subjugação de séculos à representação do mundo e deixa de ser um processo mimético para ser um processo especulativo/criativo, e é por isso que Merleau-Ponty afirma que a arte possui seu próprio mundo. Não mais como representação idealizada e mundo imaginado, mas como constante criação de outras perspectivas do real.

Por isso, Cézanne é incompreendido e Émile Bernard, amigo pessoal do pintor, teria dito que o mesmo havia "mergulhado 'a pintura na ignorância e seu espírito nas trevas" (Merleau-Ponty, 2004, p. 127). Mas isso é uma total incompreensão de sua obra, ao romper com as estruturas clássicas da pintura, Cézanne se lança ao estudo atento da natureza. Mas não só: de uma natureza que se relaciona a todo tempo com a sensação em suas livres associações, a grande renegada tanto pela filosofia quanto pela arte:

Sua pintura seria um paradoxo: buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o

³Segundo Merleau-Ponty, Cézanne: "declara ter querido fazer do impressionismo 'algo de sólido como a arte dos museus'"(Merleau-Ponty, 2004, p. 127).

⁴ Segundo nos descreve Merleau-Ponty (2004, p. 123): "Eram-lhe necessárias cem sessões de trabalho para uma natureza-morta, cento e cinquenta de pose para um retrato. O que chamamos sua obra não era, para ele, senão o ensaio e a aproximação de sua pintura".

quadro. É o que Bernard chama de suicídio de Cézanne: ele visa a realidade e proíbe-se os meios de alcançá-la (Merleau-Ponty, 2004, p.127).

Pois bem: o pintor quer experienciar a sensibilidade em seus múltiplos pontos de vista. Vimos que o que é próprio da fenomenologia é justamente esse lançar-se na sensação para compreender a natureza, não mais a partir de estruturas dicotômicas essenciais, mas através de uma relação que acaba por gerar um processo de observação interminável das relações entre sujeito e objeto, não se detendo em uma compreensão unívoca da pintura. Por isso, tenta desvincular as cores dos contornos geométricos, as perspectivas de um centro único e imparcial, e também captar os rostos em outras perspectivas que não somente às do universo humano⁵:

Vivemos num meio de objetos construídos pelos homens, entre utensílios, em casas, ruas, cidades e, na maior parte do tempo, não os vemos senão através das ações humanas das quais eles podem ser pontos de aplicação. Habituo-nos a pensar que tudo isso existe necessariamente e é inabalável. A pintura de Cézanne suspende esses hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala. Por isso seus personagens são estranhos e como que vistos por um ser de outra espécie (Merleau-Ponty, 2004, p.132).

A perspectiva clássica era fruto de um acordo representativo ideal de como observamos a realidade, assim como a ciência, a filosofia e o senso comum, partia, portanto, de uma determinada observação que almejava a impessoalidade do mundo. É por isso que se abarcamos a pintura de Cézanne de uma vez só: quer dizer, ela inevitavelmente nos causa um estranhamento. Não nos enganemos aqui, a representação que a arte clássica tenta fazer do mundo é também ela uma criação, já que restringe o observador a um ponto de vista específico, criando um mundo próprio e uma maneira própria de conceber as coisas. A própria fotografia por mais imparcial que possa parecer em sua ação artística, em última instância, possui a escolha de um determinado ângulo, posição e jogo de luz, enfim, toda uma conjuntura escolhida pelo observador, que é ela também criativa:

Um pintor, seja clássico ou moderno, produz uma obra colocando tinta na tela. "A pintura", diz Merleau-Ponty, "não imita o mundo, é um mundo próprio". Isso aplica-se tanto à pintura clássica quanto à moderna. Aplica-se até à fotografia, pelo menos à fotografia enquanto obra de arte. O fotógrafo não posiciona simplesmente a câmera em frente à cena para que a luz penetre pela lente e registre o que está diante dela. A mão do artista é ainda mais evidente na pintura, de qualquer tipo. E ao apreciarmos o trabalho, na medida em que o consideramos esteticamente, estamos preocupados não se há semelhança da obra com o que

⁵ Existem muitas especulações sobre o fato de a mentalidade esquizóide e misantropa de Cézanne ter contribuído para uma pintura com caracteres inumanos, o que seria fruto de sua aversão à maioria dos homens. Merleau-Ponty, entretanto, afirma que o gênio de Cézanne vai muito além disso, de forma que "O sentido de sua obra não pode ser determinado por sua vida" (2004, p. 125).

propõe retratar, diz Merleau-Ponty, mas se o mundo criado pelo artista é coerente, satisfatório, revelador, atraente, e assim por diante (Matthews, 2006, p. 175).

Esse ponto é fundamental: Cézanne rompe a estrutura tradicional que se julgava como sendo a verdadeira, mas que no fundo era também criação, e a substitui por outras possibilidades de interpretação. Aquilo que parece desajustado, se visto através de um olhar atento e paciente que não mais busca apreender a pintura como um todo, mas se detém em cada ângulo específico, acaba por descobrir as diferentes perspectivas de um olhar encarnado, cotidiano, que perpassa sobre os diversos objetos sem olhá-los de um ponto de vista convencional⁶. Em suma, realizando o processo fenomenológico de voltar às coisas mesmas, nos devolvendo ao centro da experiência em sua riqueza de possibilidades, Cézanne é, portanto, o criador de uma nova ótica:

Porém, não é assim que o mundo se apresenta a nós no contato com ele que nos é fornecido pela percepção. A cada momento, enquanto nosso olhar viaja através do espetáculo, somos submetidos a um certo ponto de vista, e esses instantâneos sucessivos não são passíveis de sobreposição para uma determinada parte da paisagem [...] Se muitos pintores a partir de Cézanne, recusaram curvar-se à lei da perspectiva geométrica, é porque queriam recuperar e representar o próprio nascimento da paisagem diante de nossos olhos, é porque não se contentavam com um relatório analítico e queriam aproximar-se do estilo propriamente dito da experiência perceptiva. As diferentes partes de seus quadros são então vistas de ângulos distintos, oferecendo ao espectador pouco atento a impressão de "erros de perspectiva", mas dando aos que observam atentamente o sentimento de um mundo em que jamais dois objetos são vistos simultaneamente, em que, entre as partes do espaço, sempre se interpõe o tempo necessário para levar nosso olhar de uma a outra, em que o ser portanto não está determinado, mas aparece ou transparece através do tempo (Merleau-Ponty, 2004, p. 13,14-15).

Esse retorno ao corpo não pode, todavia, ser confundido com o empirismo da tradição, uma vez que os empiristas pretendiam partir da experiência dos objetos, tomando nossas impressões como o fundamento de tudo aquilo que conhecemos, de maneira que se propunha a ser, antes de mais nada, uma epistemologia, um ponto de vista do que pode ou não pode ser compreendido, do que podemos teorizar a seu respeito, de forma a erradicar aquilo que não esteja amparado nos sentidos⁷.

⁶ A pintura de Cézanne reforça o nosso olhar cotidiano, que migra de uma coisa para outra se detendo em cada uma delas sem abarcar o conjunto dos objetos de uma vez. Tal esforço permite um olhar mais natural, ainda que a princípio sua pintura nos cause estranheza por conta dessa mudança de concepção, é preciso então uma observação atenta de cada ângulo do quadro isoladamente para que se compreenda o objetivo do pintor.

⁷ Segundo Matthews, o empirismo diferentemente da fenomenologia busca razões dentro da experiência, como o porquê de determinados fenômenos ocorrerem da forma como ocorrem, dessa forma acabaria escapando a empiria a capacidade de observação dos fenômenos que a fenomenologia necessita: "Viver no mundo vem primeiro, saber sobre ele vem depois" (Matthews, 2006, p. 34).

O método fenomenológico, por sua vez, busca uma relação não epistemológica com o mundo, que não é a de conhecer em termos fundamentais ou científicos, isso é absolutamente secundário dentro de tal concepção. Um trecho peculiar e que não deixa de ser hilário sobre essa relação mais antipredicativa com a realidade sensível é o início da crônica de Júlio Cortázar, *Instruções para subir uma escada*:

Ninguém deve ter deixado de reparar que frequentemente o chão se dobra de uma maneira que uma parte sobe em ângulo reto com o plano do chão, e, em seguida, a próxima parte está colocada de maneira paralela a esse plano, dando vez a uma nova perpendicular, procedimento que se repete em espirais ou em linhas desiguais até alturas extremamente variáveis. [...] As escadas se sobem de frente, pois de costas ou de lado são particularmente incômodas. A atitude natural é manter-se em pé, os braços dependurados sem esforços, a cabeça erguida, mas não o suficiente para que os olhos deixem de ver os degraus imediatamente superiores ao que se pisa, e respirando-se lenta e regularmente. Para subir uma escada deve-se começar por levantar essa parte do corpo situada à direita e abaixo, quase sempre envolta por couro ou camurça, e que, salvo exceções, cabe exatamente no escalão. Colocada no degrau dita parte, que, para abreviar, chamaremos de pé, recolhe-se a parte equivalente da esquerda (também chamada pé, mas que não se deve confundir com o pé anteriormente mencionado) e, levando-a à altura do pé, faz-se que continue até colocá-la no segundo degrau, com o que, neste, apoiará o pé, e no primeiro apoiará o pé. (Os primeiros degraus são os mais difíceis, até adquirir-se a coordenação necessária. A coincidência de nomes entre o pé e o pé torna difícil a explicação. É especialmente importante cuidar em não levantar ao mesmo tempo o pé e o pé) (Cortázar, 1973, p.29).

Dentro de um cotidiano burocrático a escada se apresenta enquanto objeto em si, banal, indigno de qualquer percepção mais atenta. Quando muito os engenheiros e arquitetos de toda ordem se detém sobre ela com fins matemáticos e arquitetônicos, assim como seu diâmetro e a quantidade de degraus, e em que canto da casa ou do prédio deverá ser devidamente instalada. Em tudo isso, a relação inicial com a escada se oblitera.

Cortázar, assim como Cézanne, nos lança novamente no centro da percepção, o que gera esse estranhamento tão peculiar tanto na pintura quanto na literatura. Por vezes foi dito que o que caracterizava a pintura de Cézanne era sua não familiaridade, sua estranheza. O mundo enquanto aparição, enquanto criação de perspectiva não nos permite inicialmente qualquer cisão conceitual, se mostra enquanto união de sensibilidade e inteligência. Dessa forma, a experiência fenomenológica busca, antes de mais nada, descrever e não teorizar.

O ESPECTADOR ENQUANTO OBRA DE ARTE

A experiência do sensível na arte contemporânea se desenvolve de inúmeras formas e meios, vimos como Cézanne influenciou as obras de Braque, assim como Picasso e as demais vanguardas.

Essa influência se deu por conta da quebra efetuada por Cézanne para com uma arte representativa. A partir daí, o cubismo se apresenta enquanto uma decomposição dos objetos, radicalizando as inúmeras perspectivas já apresentadas nas obras de Cézanne.

É evidente que, por um lado, a arte se torna cada vez mais conceitual, preocupada muito mais com a ideia por trás de determinada obra, do que com sua sensibilidade, o que é o caso emblemático de Duchamp, através de seus ready-mades, e toda uma cultura posterior da arte engajada em fenômenos reflexivos.

Contudo, há inúmeros artistas que permanecem na via do sensível, buscando o envolvimento criativo com a percepção. Esse é o caso do artista carioca neoconcreto Hélio Oiticica. Subversivo e contestador, Hélio soube como ninguém romper as estruturas pictóricas da relação sujeito e objeto, lançando o espectador da obra de arte para dentro do quadro, assim como o quadro para o centro da vida, rompendo a estrutura contemplativa e mesclando vida e obra de arte.

Desde o primeiro momento, Hélio se preocupa com a superação da estrutura bidimensional na obra de arte, criando instalações tridimensionais que tem por objetivo fazer com que o espectador sinta as cores, a profundidade, a textura, ou seja, que seja definitivamente envolvido e porque não engolido pela obra.

É importante lembrar que o movimento neoconcreto foi uma forma de resistência artística que surgiu a partir do movimento concreto, como contestação à excessiva objetividade e racionalismo dos poetas do movimento anterior. É com essa ruptura que o espectador passa da contemplação para participar da obra, produtor e manuseador que interage com o objeto:

Já não quero o suporte do quadro, um campo a priori onde se desenvolva o “ato de pintar”, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só dos meios, mas da própria concepção da pintura como tal: é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estruturas-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente. Dessa nova posição e atitude foi que nasceram os Núcleos e os Penetráveis, duas concepções diferentes, mas dentro de um mesmo desenvolvimento (Oiticica, 2019, p.11).

Podemos afirmar que assim como o espectador de Cézanne de alguma maneira olha para o quadro de forma a perseguir o movimento natural do olho, Hélio intensifica a mesma proposta trazendo o olho, assim como todos os outros sentidos para dentro da obra. Um dos pontos emblemáticos desse processo artístico é a obra intitulada *Parangolé*. Os parangolés são um misto de faixas, capas e bandeiras que formam uma vestimenta que pode ser assumida pelo até então

espectador, o transformando em um participante da obra, permitindo a ele que dance, pule, e sobretudo se expresse de inúmeras formas:

Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na “estrutura-ação” que é aqui fundamental; o “ato” do espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do “ato expressivo”. A ação é a pura manifestação expressiva da obra. A ideia da “capa”, posterior à do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista: o espectador “veste” a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; (Oiticica, 2019, p. 33).

Toda a obra de Hélio tem isso por objetivo. As suas famosas instalações permitem que o indivíduo entrecruze a fronteira da vida para a arte, sentindo cheiros, gostos, toques, em suma, experienciando a percepção e a sensibilidade enquanto uma redescoberta de algo até então embotado. O mesmo processo se encontra em seus companheiros Lygia Clark e Ferreira Gullar, suas obras adquirem o aspecto tridimensional que permite o envolvimento da sensibilidade, que abrange o pegar, o sentir e o subverter⁸.

A arte concreta havia novamente se refugiado em estruturas racionais enrijecidas, em toda uma objetividade que nos lembra a lógica cientificista e de alguma forma os clássicos. O movimento neoconcreto vem como uma ruptura a esse modelo, reinstaurando o homem no núcleo da vivência e da sensibilidade. No manifesto neoconcreto, vemos nas palavras de Gullar a tentativa de rompimento das estruturas abstratas de interpretação e de relação do homem com a arte, assim como uma crítica aos artistas e obras que buscam se respaldar em modelos racionalistas:

É porque uma obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova - que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor etc não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua “realidade”. A dificuldade de uma terminologia precisa para expressar um mundo que não se rende a noções levou a uma crítica de arte ao uso estendido de palavras que traem a complexidade da obra criada. A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a ponto de hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentando fazer arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como método criativo. Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções a priori, limitadas que estão por um método que já especifica, de antemão, o resultado do trabalho. Furtando-se à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não olho como um modo

⁸ No caso de Gullar, seu poema-objeto exige uma intensa relação do leitor com o poema, que rompe a estrutura bidimensional tradicional. No caso de Lygia, sua arte se assemelha muito a de Hélio, mas carrega intensamente um fundo terapêutico.

humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo (Gullar, 1959).

Ora, a abordagem através de conceitos científicos não é a melhor para se compreender a “realidade” que o campo artístico instaura, já que sua realidade é outra, particular e própria do mundo do artista enquanto criador. A perspectiva inaugurada por Cézanne, da arte enquanto criação e não mais imitação, é radicalizada posteriormente tornando o espaço artístico um espaço livre de contornos e determinações geométricas. Isso liberta a arte dos ditames da ciência e a eleva a um domínio de criação ilimitada, já que não necessita prestar contas às percepções científicas (que são em última instância também criações), mas se subjugando somente a si mesma. Por isso em nossa atitude natural⁹ é tão difícil compreender os movimentos pictóricos contemporâneos, pois eles orbitam em volta de interpretações próprias, devires particulares, que são as compreensões estéticas e reflexivas de cada artista, possuem dessa forma, concepções específicas para seus próprios mundos, ainda que não se restrinjam apenas a uma interpretação.

Aqui não vigoram leis geométricas subjugadas a qualquer forma de compreensão científica do real, mas a própria lei da imaginação do artista, que não deve ser reprimida pelas perspectivas convencionais. Da mesma forma, aquele que contempla ou se relaciona com a obra passa a ter uma relação interativa e também criativa ao buscar suas próprias interpretações e particularidades dentro da obra, na liberdade irrestrita de criar e interpretar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No fundo o que a fenomenologia quer descrever é que o que existem são diversas interpretações possíveis do real, mas todas elas estão amparadas na estrutura intencional do sujeito-objeto. O problema de toda teorização é que almeja ser a interpretação última, desconsiderando seu caráter criativo, e não percebendo a fonte originária, o ser bruto, que subjaz a todas as interpretações. É preciso, pois, que a arte, a ciência e a filosofia se abram novamente para essa percepção antipredicativa primordial.

O problema fundamental é então a perspectiva idealizada e substancializada que as teorias desenvolvem como sendo independentes da sensibilidade. Intelectualismos e empirismos de toda ordem parecem desprezar essa primeira instância. Também a arte clássica caminha para um impessoal idealizado, baseado em uma perspectiva geométrica abstrata e convencionada pela maioria. Isso limita a arte e conseqüentemente a criação, o artista, o filósofo e o cientista devem,

⁹ Lembrando que já em Husserl a atitude natural era identificada com as concepções prévias que temos a respeito do real, sejam elas as do senso comum ou mesmo as concepções científicas mais desenvolvidas (Matthews, 2006).

portanto, se deter na carne do mundo e em suas relações primevas em uma tentativa ousada porém necessária de outras formas de existir e pensar.

Por fim, podemos constatar aqui aquilo que Merleau-Ponty comenta na última conferência radiofônica editada em seu livro *Conversas*. A ideia de que já não é possível no mundo moderno uma restauração do racionalismo clássico, pois o homem moderno está literalmente mergulhado na ambiguidade e na incompletude, em um momento que todos os seus conceitos, todas as suas verdades permanecem insuficientes.

Longe da perspectiva clássica que acreditava atingir uma verdade, a contemporaneidade não possui verdades, mas dúvidas. A sua ciência já não pode se pretender o universal e uma objetividade plena do real em qualquer sentido que seja, o que abala as tentativas pretensiosas do cientificismo. As obras de arte mostram as múltiplas perspectivas de seus autores e espectadores.

Assim, portanto, é contra a tentativa ingênua e presunçosa de reivindicar um racionalismo que absorvesse toda a realidade, que Merleau-Ponty se opõe. E longe de pensar como muitos que essa incompletude seja uma decadência ou um declínio, ele vê nisso algo promissor, quiçá uma verdade. Trata-se, enfim, de uma possibilidade de abertura para a criação estética, assim como outras perspectivas do que seja o real.

REFERÊNCIAS

- BENVENUTTI DE ANDRADE, E. História, tempo e historicidade em Merleau-Ponty. *Alamedas*, v. 11, n. 2, p. 51–59, 2023. DOI: 10.48075/ra.v11i2.32135. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/alamedas/article/view/32135>
- CHAUÍ, M. *Experiência do pensamento*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.
- CORTÁZAR, Julio. Instruções para subir uma escada. CORTÁZAR, Julio. In: *Histórias de cronópios e de famas*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1973.
- GULLAR, F. Manifesto neoconcreto. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 1959. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/67348/manifesto-neoconcreto>.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Tradução: Paulo Meneses. São Paulo: Vozes, 1992.
- MATTHEWS, E. *Compreender Merleau-Ponty*. Tradução: Marcus Penchel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- MERLEAU-PONTY, M. *Conversas*. Tradução: Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- OITICICA, H. *Experimentar o experimental*. Lisboa: Revista Cultura, 2019.

PIRETTI BRANDÃO, R. T. Pensar a arte filosoficamente: espaços conceituais no interior da experiência estética. *Alamedas*, v. 3, n. 2, 2015. Doi: 10.48075/ra.v3i2.12458. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/alamedas/article/view/12458>.

SILVA, Claudinei A. F. A profundidade abissal: Nietzsche, Cézanne, Merleau-Ponty e o enigma do mundo. *Voluntas: estudos sobre Schopenhauer*, v. 12, n. 1, p. 01-33, 2021.

DOI:<https://doi.org/10.5902/2179378664659>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/64659>.

Recebido em: 15/01/2024.

Aprovado em: 05/12/2024.