



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

MARIA SAIEVICZ

O SER E O MUNDO
A Pintura e Enigma da Visão

Salvador
2019

MARIA SAIEVICZ

O SER E O MUNDO
A Pintura e Enigma da Visão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV-EBA da Universidade Federal da Bahia / UFBA, para fins de Defesa no Curso de Mestrado.

Orientação:

Prof.^a Dr.^a Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Salvador

2019

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Saievicz, M. M. (Maria)

O Ser e o Mundo. A Pintura e o Enigma da Visão / Maria Saievicz – 2019.

125 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Dissertação (Defesa no Mestrado).

Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes.

PPGAV – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais.

Salvador – BA, 2019.

TERMO DE APROVAÇÃO

MARIA SAIEVICZ

O SER E O MUNDO

A Pintura e o Enigma da Visão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV-UFBA, como requisito parcial de avaliação para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, com a seguinte banca examinadora:

Avaliador 01: Prof^a. Dr^a. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves – FFCH/PPGF – UFBA

Avaliador 02: Prof. Dr. Vinícius dos Santos – FFCH/PPGF – UFBA

Avaliador 03: Prof. Dr. Ricardo Bezerra – EBA/PPGAV – UFBA

Salvador, 09 de Agosto de 2019.

À Frigga e à Flor.

In memoriam José Antônio Saja (1954 -2019).

AGRADECIMENTO

Agradeço às Horas pelo colorido dos dias.

À minha Mãe e ao meu Pai, pela graça de viver.

À família, o apoio contínuo.

Aos colegas e aos amigos, pelo prazer de vê-los.

Ao Paulo agradeço o amor.

Aos professores e ao programa, agradeço as contribuições.

O visível é uma superfície colorida.

(Aristóteles, *Sobre a alma*)

Perceber, ver, conhecer, eis em verdade, o que o desejo acende.

É pois, graças aos olhos, que o coração é incendiado.

(Giordano Bruno. *Heróicos Furores*)

(...) há mundo; dessa tese constante de minha vida não posso nunca inteiramente dar razão.

(Merleau-Ponty, *A fenomenologia da percepção*)

**Do há originário
somente o silêncio, quiça, possa conformar.
Mas, ainda se pode dizer: o mundo é o que há!**

(Maria Saievicz)

SAIEVICZ, M. M. *O Ser e o Mundo. A pintura e o enigma da visão.* 125 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

RESUMO

O tema tratado na dissertação refere-se ao olhar e a pintura. A pergunta que se coloca é: o que Ver (Olhar) tem Haver (Possuir) com Ser (Existir)?". A problemática surgiu das leituras da fenomenologia Maurice Merleau-Ponty, autor que afirma ser a tarefa da filosofia "reaprender a ver". O fenômeno da visibilidade aparece como ponto de partida para pensar questões da ontologia (estudo do Ser) e da estética (enquanto Filosofia da Arte). As reflexões focam o tema da cor e da luz e, assim, se é conduzido a um aporte sobre a pintura e a gênese do pintor. Ao término, evidencia-se, re-começamos!

Palavras-Chaves: Ser. Visão. Pintura. Percepção. Ontologia.

SAIEVICZ, M. M. *The Being and the World. The Painting and the Puzzle of Sight.* 125 f. Dissertation (Master). Postgraduate Program in Visual Arts - PPGAV. Federal University of Bahia, Salvador, 2018.

ABSTRACT

The theme treated in the dissertation refers to the look and the painting. The question that arises is: what to see (to look) has to have (to possess) with to be (to exist)? The problem arose from the readings of phenomenology Maurice Merleau-Ponty, an author who claims that it is the task of philosophy to "relearn to see". The phenomenon of visibility appears as a starting point for thinking about issues of ontology (study of Being) and aesthetics (as Philosophy of Art). The reflections focus on the theme of color and light and, thus, if it is led to a contribution on the painting and the genesis of the painter. At the end, it is evident, we begin again.

Keywords: Being. Vision. Painting. Perception. Ontology.

LISTA DE FIGURAS

- Henri Matisse. "Reclining Nude", (desenho a carvão) / p. 63
- Frames de vídeo com as fotos registrando o processo de composição do *Nu rosa* / p. 63
- Henri Matisse. *Blue Nude, souvenir de Biskra*. 1908/ p. 65
- Henri Matisse. *Large Reclining Nude (The Pnik Nude)*, 1935. / p. 65
- Frames do filme: *Henri Matisse*, de François Campaux e Jean Cassou (1945-6) / p. 71
- Henri Matisse. *Jovem mulher de branco, fundo vermelho*, 1946/ p. 72
- Henri Matisse, *La tristesse du roi* (1952) - Centre Pompidou, Paris/ p. 98
- Paul Cézanne, *Cesta de maçã*, (1895 / p. 113
- Paul Cézanne, "Três banhistas", 1875-1877. / p. 113
- Mapas Caminhos de Matisse / p. 115
- Foto 01. Matisse e a mãe. / p. 117
- Foto 02. Marguerite. / p. 118
- Foto 03. Matisse e Amélie Matisse. / p. 119
- Foto 04. Lydia Delectorskaya – pose para retrato/ p. 120
- Foto 05. Lydia Delectorskaya – um dos cinco vestidos / p. 120
- Foto 06. Lydia Delectorskaya – apagando o nu rosa / p. 121
- Foto 07. Matisse e o "desenho cego" / p. 122

SUMÁRIO

ADVERTÊNCIA / p. 13

PREÂMBULO: História e Teorias da Pintura / p. 20

ABERTURA: Ocaso e aurora da pintura moderna / p. 33

Parte I: ELOGIO À PINTURA

1 Os Caminhos de Matisse / p. 46

2 Outro Olhar / p. 59

3 A Dúvida de Matisse/ p. 66

Parte II: ELOGIO À FILOSOFIA

1 A Ontologia pela Ótica da Arte / p. 73

2 A Diatribe de Merleau-Ponty sobre a *Dióptrica* de Descartes / p. 80

3 O caos das cores / p. 92

CREPÚSCULO: Um opúsculo sobre morte e origem / p. 97

REFERÊNCIAS / p.99

ANEXOS

1) O Coveiro de Kandinsky / p. 113

2) O Olho e a Luz / p. 106

3) Cronologia e Mapas / p. 114

4) Álbum de Fotografias / p. 117

5) Sobre Autores / p. 123

ADVERTÊNCIA

O que quero dizer é que não existe nada previsto com relação ao caminho: sou conduzido. (Paul Klee)

Supostamente há uma encruzilhada da vida em que se deve perguntar: melhor seria avançar ou recuar? Quiça, retornar pelos caminhos já percorridos e desfrutar a paisagem por novos ângulos e perspectivas; assim, talvez, estender o alcance do olhar para aspectos simplesmente não vistos ou aspectos imprescindíveis do visto. Seguir ou retroceder para adentrar melhor a região originária e ver o que daí se pode colher? Avançar ou retornar? – na dúvida “*Re-comecemos*” (Barthes).

Diante de uma encruzilhada também se pode reconhecer o abismo do desconhecido oferecido em forma de escolha. A necessidade de tomar uma atitude pode provocar a descoberta do quanto desconhecemos os caminhos por onde erramos – passados, presentes e futuros – assim, talvez, reaprende-se o sentido de *ser errante*.

De algum modo, como *o viajante e sua sombra*, estamos confiantes sobre a possibilidade de seguir. Qualquer estrada é uma passagem para outro lugar e a pior das hipóteses é chegar a algum lugar que não tenha estradas, então, neste lugar sucumbimos, ou nos instalamos e fazemos aí nossa derradeira morada. Ou, tendo um machado, abrimos novos caminhos os quais haverão de serem estradas para outros andarilhos. Quiça, ao longo da escrita a expressão se faça “à maneira das sombras”, tal qual a que enuncia ao viajante no diálogo nietzschiano:

A sombra – Eu odeio o que tu odeias, a noite: gosto dos homens porque são discípulos da luz e me alegro com a claridade que está estampada em seus olhos quando conhecem e descobrem, esses infatigáveis conhecedores e descobridores. Essa sombra, que todos os objetos mostram, quando o raio do sol da ciência cai sobre eles – eu sou essa sombra também. (NIETZSCHE, 2013, p. 18)

A experiência nas artes tem sido movida por uma questão: a Estética ainda faz sentido? Quando aqui se pensa “Estética” não se trata de uma parte da Filosofia (restrita a Arte), mas da Filosofia inteira que retorna a gênese dos fenômenos sensíveis e da inventividade do fazer humano para daí estender sua reflexão a todos os outros problemas da existência. A Filosofia e a Ciência são revistas pela ótica da Arte e a Arte é vista pela ótica da vida, assim fala a filosofia do martelo na origem da tragédia.

Na época da “morte do homem”, ou o período da “pós-história”, várias tendências da *antiarte* propagaram o fim da arte e a morte do belo. Os falecimentos anunciados na modernidade tardia imprimiram um alto grau de complexidade ao debate sobre o que é “arte” e o que é “belo”, abalando os fundamentos da Estética como a tinha definido o alemão Alexander Baumgarten no célebre *Aesthetica* (1750-1758). O poeta e escritor emprega o termo “estética” para designar a ciência do conhecimento sensorial, da arte e do belo, em contraposição a ciência do saber cognitivo, da ciência e da razão. Entretanto, na arte dos modernos com frequência se buscou deliberadamente a feiura, o horror, o abjeto e toda sorte de outras “categorias” da sensibilidade antes relacionadas ao desagradável (*antiestético*). A arte moderna subverte a modernidade clássica.

O que se entende por modernidade? Num rasgo geral, entende-se que a “era moderna” adveio por volta de 1440 tendo como símbolo emblemático a invenção da imprensa por Gutenberg. Entre os fatos históricos do período citam-se o fim do medievalismo, a expansão marítima, comercial, econômica, cultural, a revolução científica, as reformas e contra-reformas. A “modernidade clássica” se orienta pelo pensamento do “mundo racional”, “objetivo”, que visa à posse da verdade e o domínio da natureza. Começa no Renascimento (sec. XV-XVI), com a retomada dos clássicos greco-romanos, atinge seu ápice no “Iluminismo” (séc. XVII) e se estende até o “Romantismo” (séc. XVIII). Começa a dar sinal de definhamento no período do “esclarecimento” (séc. XIX): depois da morte da metafísica, renunciada nas críticas a razão de Immanuel Kant, outras mortes são anunciadas no *Manifesto Comunista* de Karl Marx, em 1848. Adentra-se então a “modernidade tardia” marcada pelos avanços técnicos tecnológicos (iluminação elétrica, telefone, fotografia, cinema, avião etc.) e pelos agravos das “crises da razão”. É o ocaso do “mundo clássico” e o alvorecer de uma nova aurora marcada por buscas e retornos ao “solo da vida”.

Para responder a questão fundamental sobre o sentido da Estética, ao invés de avançar pelas encruzilhadas do labirinto da condição atual (“pós-moderna”), optou-se pelo regresso ao começo da inspeção fenomenológica da arte moderna visando encontrar as noções elementares implicadas num discurso sobre a percepção-expressão e alargar a compreensão sobre questão originária: o que é o Ser?

Na ocasião do Exame de Qualificação, a satisfação pela pesquisa acerca da “Pintura e o enigma da visão” propiciava a tranquilidade de ter pela frente uma tarefa pequena para um tempo longo. Não obstante, no fluxo dos arremessos do pós, o tempo se mostrou cada vez mais breve para uma tarefa demasiadamente ampla.

Se antes, a proposta era pensar-pintura a partir da confrontação das ideias do filósofo Maurice Merleau-Ponty e do pintor Henri Matisse para mostrar o entrelace da ontologia e da pintura quando a questão é a interrogação sobre a visão, o exame redimensionou a intenção da busca e retracou o trajeto da dissertação. Destarte, o texto de agora é diferente do texto de outrora. O texto da Defesa de Dissertação incorpora o da qualificação, o estende e o aprofunda em pontos cruciais.

Manteve-se em mira as três *perguntas-passaportes* iniciais da pesquisa, assim denominadas por que encaminham para determinados campos do saber: O que é olho? O que é o espírito? O que *há*? Não obstante, estas se multiplicaram em novas interrogações: O que é a visão? O que é a carne? O que é o mundo? E outras que aparecem ao longo do texto. Assim multiplicando as questões (o que é?) se evidenciou que o problema visado é o Ser, e o caminho para percebê-lo é a ontogênese da visão, pensada como fissão no cerne do Ser num acesso direto ao “mundo”.

O enfoque inicial da pesquisa tinha em mira uma “ontologia da visibilidade”, destacando o tema da busca da luz e a descoberta da “expressão pela cor” na filosofia e na arte moderna. O que se lograva em termos de teoria das artes visuais era uma aproximação conceitual entre a filosofia de Merleau-Ponty e a poética de Matisse. O texto do exame de qualificação se constitui a partir de um corpus literário básico: *Escritos e reflexões sobre a arte* de Matisse, *O olho e o espírito* de Merleau-Ponty e a *Dióptrica* de Descartes. O ensaio de Merleau-Ponty traz um enfrentamento das concepções de Descartes acerca da visão e do “mundo”. O que faltou nas suas teorias sobre o olho e o intelecto foi demorar-se mais na pintura e na cor. Na pesquisa inicial a teoria de Merleau-Ponty sobre a pintura e a cor foi cotejada com a obra de Matisse e suas *Notas de um pintor*. O texto de defesa foi redimensionamento e incorporou outros autores tais como Bois, Ménasé, Didi-Huberman, Lichtenstein, Spurling *et all*. E estendeu a exposição a outras questões, resultando assim numa reconfiguração da trama conceitual.

O **Preâmbulo: história e teorias da pintura** manteve seu teor inicial, a saber, reúne reflexões sobre “pensar-pintura” e sobre o caráter da investigação do fenômeno da visão e da pintura; busca dizer quais motivações e objetivos originam o projeto e prenuncia temas importantes da dissertação. Não obstante, estende suas preambulações pelas histórias e teorias da pintura.

A proposta é ampliar o quadro de referências sobre o tema da pintura e o seu modo de desvelar o “Ser”. A pintura abre o mundo como campo da experiência originária e as fábulas, histórias e teorias sobre a pintura apoiam a descrição de seu caráter ontológico. Retomando as histórias de Plínio, o velho, as écfrases de Filóstrato, as fábulas e lendas narradas por Lascaut, as teorias de Alberti e de outros modernos, o Preâmbulo alcança as dúvidas e as soluções dos pintores modernos acerca do conflito desenho e cor na pintura.

A **Abertura: Ocaso e Aurora da Pintura Moderna** apresenta considerações que outrora encerravam a dissertação. O excerto situa a questão do Ser e da Arte na filosofia e nas práticas ditas “modernas” a partir do tema do luto e da abertura. A criação artística, no modo como se apresenta na pintura dos modernos, ao mesmo tempo em que prepara seu suposto “fim” conduz uma descoberta, mostra um aspecto comum a qualquer experiência de mundo: assim como a obra de arte, o Ser é aberto.

O tema da morte da pintura se junta ao tema da origem da ontologia da carne, recordando que “a carne é o verdadeiro caos de todas as cores” (SCHELLING, *Filosofia da Arte*, p. 189). A reflexão sobre a pintura moderna, sua origem e ocaso, revela-se como aurora de uma nova ontologia. Yves Alain-Bois e Stephanie Ménasé são os autores anexados a essas reflexões. Ambos tratam das questões da Arte Moderna e suas aproximações com a filosofia, com destaque para o papel da pintura na compreensão do Ser e do Pensar. De passagem mencionamos o livro “O Aberto” de Agamben. O filósofo italiano corrobora o tema da abertura no pensamento fenomenológico, mostrando como Heidegger chegou a ele pela investigação da origem da obra de arte, no jogo entre terra e mundo. A pintura dos modernos é o atalho inigualável para alcançar a redescoberta do mundo e sua gênese na visão, não uma ação intelectual, mas uma vivência carnal. Trata-se então de uma ontogênese do olhar e da pintura como caminho para uma ontologia da encarnação.

Retorna-se então a parte central do texto apresentado sob o título “A pintura e o enigma da visão”, dividindo-o em duas partes com três subitens cada.

Na **Parte I: Elogio da Pintura** busca-se a ontogênese da pintura e do olhar a partir da obra de Matisse. “*Caminhos de Matisse*” reveem sua biografia e a instauração de sua obra buscando uma genealogia dos acontecimentos e desdobramentos de sua produção poética. “*Outro Olhar Matisse*” destaca as pinturas *Nu azul* e *Nu rosa* para tratar da questão da expressão por meio da cor e do desenho. “*A dúvida de Matisse*” apresenta comentários sobre o filme realizado sobre sua vida em 1946, onde uma cena se destaca para falar da relação entre o olho e a mão na ontogênese da pintura.

Na **Parte II: Elogio à Filosofia** se esboça o projeto geral de Merleau-Ponty sob “*A Ontologia pela Ótica da Arte*”. Na sequência se retoma “*A diatribe de Merleau-Ponty sobre a Dióptrica de Descartes*”. O equívoco cartesiano foi compreender a visão como produto do puro intelecto, isentando a visão de sua promiscuidade com o mundo. Merleau-Ponty toma a reversibilidade do visível-tangível para descrever a ontogênese do olhar, porém, a visão, como bem mostra a experiência do pintor é uma vivência carnal, o corpo poroso é que toca e vê enquanto é tocado e visto: a visão é uma abertura do Ser carnal. “*O caos das cores*” remata a aproximação entre a teoria da expressão de Merleau-Ponty e a teoria das cores de Matisse.

Em **Crepúsculo: um Opúsculo sobre Origem e Morte** se apresenta o alcance da pesquisa, não como conclusão, mas como abertura: são novos horizontes que se abrem no horizonte...

O conto “*O coveiro de Kandinsky*” foi transferido para os Anexos. Trata-se de um conto fictício sobre uma conversa entre o filósofo e o pintor que teria ocorrido no funeral de Kandinsky em Neuilly-sur-Seine. Matisse a época aguardava em Paris a filha que chegaria de Rennes e teria comparecido como outros intelectuais e artistas a homenagem fúnebre ao pintor russo. *Em época de guerra e morte o funeral de Kandinsky foi uma reunião silenciosa... Assim contou o coveiro.* A história foi inspirada num relato sobre o enterro de Matisse feito por Georges Duthuit, genro e importante comentador da obra de Matisse, em *O talhador da luz*.

Na ocasião dos funerais de Matisse, o tempo em Nice estava nublado e bastante sombrio. Mas após a cerimônia religiosa, quando se refez o cortejo para conduzi-lo ao local de seu último repouso, os raios do sol subitamente rasgaram a tela plúmbea sobre a colina de Cimiez e inundaram o céu com a mesma irradiação, o mesmo brilho acolhedor que Matisse, durante toda a sua vida, se dedicou a captar e refletir. Era difícil não pensar – sem colocar aí nenhum sentimentalismo, mas apenas porque era mesmo difícil – que o sol também buscava render seu tributo de simpatia ao seu mais fiel servidor, e sua aparição dizia: *Ele veio como testemunha para dar testemunho da luz* (DUTHUIT apud MATISSE, 2007, p. 24)

Outros três Anexos complementam a dissertação:

“*O olho e a luz*” apresenta noções elementares sobre a fisiologia do olho e o fenômeno da luz em prol de uma ontogênese do olhar e da visão.

“*Caminhos de Matisse*” contem a cronologia e mapas dos percursos do pintor. Na ontogênese da pintura o ambiente transpassa o mundo e é por ele transpassado. Na senda aberta o viajante descobre que a gênese dos fenômenos se dá na encruzilhada ambiente (natureza) e mundo (cultura) — “encruzilhada dos sentidos” — e o segredo da vida é a luz e a alegria são as cores.

“*Álbum de fotografia*” é uma seleção de sete fotos de Matisse com a família e modelos. Os retratos são uma obsessão na vida do pintor.

Destarte, como a sombra que acompanha o viajante nas elucubrações do filósofo Nietzsche, aqui também se aprecia os homens “porque são discípulos da luz” e nos alegra a claridade estampada em seus olhos, esses “infatigáveis conhecedores e descobridores”. Matisse perseguiu a luz e as cores e Merleau-Ponty nos ensina a apreciar suas descobertas e de outros modernos, obstinados pela luz, pelas cores e pela expressão.

O título atual da dissertação “O Ser e o Mundo: O Enigma da Visão e a Pintura” remete a uma nota enviada por Merleau-Ponty a Claude Lefort, seu editor propondo o título para o livro no qual trabalhava: depois de *Ser e tempo* (Heidegger) e de *O Ser e o nada* (Sartre), seu projeto ontológico, do qual aqui se destaca a teoria das cores e da pintura, seria intitulado “Ser e Mundo”. O título resguarda o sentido ontológico de uma tarefa maior a se fazer, por ora, restrita a sondagem da pintura e da visão.

Certa vez [Sócrates, tendo entrado na casa de Parrásio, o pintor, e conversando com ele dizia: “Ó Parrásio, a pintura não produz semelhanças das coisas que vemos? Não imitais [*ekmimeisthai*], nos corpos, as cavidades e as saliências, as sombras e as luzes, a dureza e a maciez, a aspereza e a suavidade, o frescor da idade e a decrepitude, produzindo a sua semelhança por meio das cores?”

“É verdade.”

“E ao copiar as formas belas – já que não é fácil encontrá-las todas perfeitas em um só homem – reunindo, de todos, as partes mais belas de cada um, assim fazeis os corpos parecerem inteiramente belos?”

“É assim mesmo que fazemos”, dizia.

“E então, imitas o caráter da alma, o mais persuasivo, doce, amável, querido e desejável? Ou isso não é imitável?”

“Ó Sócrates”. Perguntava ele. “como seria imitável o que não tem proporção, nem cor, nem nada do que há pouco mencionaste – o que em suma, não é visível?”

“Mas o homem não olha para os outros de forma amistosa ou hostil?”

“Parece-me que sim”, disse.

“E isso não se pode imitar nos olhos?”

“Certamente”, respondeu.

“Parecem-te semelhante as faces dos que se importam e as dos que não se importam com as alegrias e tristezas dos amigos?”

“Por Zeus, é claro que não”, disse, “com as alegrias ficam radiantes, com tristezas, sombrias”

“Portanto, não é também a magnificência e a liberalidade, a humildade e o servilismo, a prudência e a sensatez, a insolência e a vulgaridade, transparecem nas faces e nas atitudes dos homens, quer sejam parados ou em movimento.”

“É verdade,” disse.

“Então, essas coisas não são também imitáveis?”

“Com certeza”, disse.

(Xenofonte, Apud. Lichtenstein, 2005 p. 16. V. 6)

[...]

“Bem, qual visão consideraria mais agradável, a de alguém cujos traços e postura refletem um caráter nobre, bom e estável, ou a de alguém que é a **encarnação** da vileza, da perversidade e do que é odioso?” (Grifo meu.)

(Xenofonte. 2006. p. 124)

PREÂMBULO

História e Teorias da Pintura

Parte-se da suposição que a pintura cumpre uma função ontológica, como toda expressão artística, porém, quando a questão é o enigma da visão a pintura tem lugar privilegiado. A averiguação de tal hipótese nesse texto se dá a partir de uma reflexão sobre teorias da filosofia e das artes acerca do Ser e do Mundo a partir da *pergunta-passaporte* fundamental: o que é *ver*?

O caráter ontológico de qualquer fenômeno se relaciona àquilo que no seu aparecer revela o Ser. A pergunta pelo Ser é a questão fundamental da filosofia (segundo Heidegger) e o *quê há* de mais profundo a se pensar. A obra de arte na sua origem desvela a gênese da criação, logo, uma ontologia brota espontaneamente na experiência da arte.

Pensar a pintura a partir das teorias do filósofo Merleau-Ponty e do pintor Matisse, dois gênios do século XX que fizeram profissão se ocupando das cores e do fenômeno do visível, era o exercício proposto no início da pesquisa: *pensar-pintura* para reaprender a ver. Pensando pintura se aprende que a pintura-pensa e que ver é a modalidade do Ser onde se dá a reversibilidade do tangível-visível.

Propor uma abordagem acerca da *visão* pela óptica *da arte* numa pesquisa em Artes Visuais é quase um truísmo e, desde o começo, a dúvida sobre se há ainda o que dizer sobre o “enigma” da visão, diante da extensão do tratamento que já foi dado ao problema, em todos os campos de investigação, deveras se coloca como um primeiro desafio: *há* o *quê* dizer sobre o *ver*? O assunto se mostra deveras intrigante.

A expectativa então é realizar uma aproximação ao tema praticando àquilo que Merleau-Ponty chamou de redução fenomenológica, isto é, suspender tudo que se acredita saber sobre o assunto e procurar nas reflexões do filósofo e do pintor as noções elementares preparatórias do retorno do espírito à coisa mesma.

O texto assume, destarte, um caráter de prolegômeno a uma investigação sobre o futuro da pintura e o fenômeno da visão aparece como a chave para adentrar ao mundo das cores e com isto, ao mundo da percepção.

A pesquisa estritamente bibliográfica procedeu por revisões textuais.

De interesse histórico sobre a *mirabilia* dos gestos dos pintores, a *História Natural* de Plínio, o velho (23-70 d.c.) traz um capítulo sobre as Artes. Sobre a origem da pintura, o autor aponta a preocupação dos antigos com a correspondência entre a forma e o conteúdo. Narra ele a história de um retrato feito por uma jovem do namorado que vai a guerra. Querendo guardar a memória do rapaz ausente a moça copia sua imagem a partir de uma sombra projetada (uma pintura na parede) e, com o apoio do pai, faz uma máscara com um molde de barro. Está aí a função original do retrato que se estende a pintura em geral: tornar presente o ausente.

Outras histórias são relatadas por Plínio e nelas aparece a preocupação dos pintores clássicos com a imitação do real e com a verossimilhança do representado. No artigo *Gestos e fábulas de alguns pintores*, o autor Gilbert Lascaut resume as mais célebres. Pela precisão da síntese segue as citações:

A primeira história mostra Zeuxis trazendo uvas pintadas com tanta felicidade que os pássaros viriam tentar bicá-las. Mas seu concorrente e rival, Parrhasios pinta uma cortina que Zeuxis pede para afastar. Zeuxis reconhece a superioridade de Parrhasios, “dizendo que ele havia enganado somente pássaros”, porém Parrhasios havia enganado um pintor. Na segunda história, Zeuxis pinta uma criança segurando um cacho de uvas. Pássaros vêm comê-las e Zeuxis fica descontente de sua obra: “Pintei melhor as uvas que a criança. Pois, se eu tivesse feito a criança com a mesma perfeição, os pássaros deveriam ter medo”. A terceira história dá uma outra conclusão à história do quadro da criança com o cacho de uvas: Zeuxis não teria considerado a semelhança como ideal da arte. “Zeuxis, conta-se, apagou a uva e conservou a parte melhor, não a mais parecida do quadro”.

Para pintar Helena, Zeuxis “passa em revista” as jovens nuas de Crotone. Destas, ele escolhe cinco. “Reunindo o que havia escolhida de melhor em cada uma, sua arte produziu uma obra prima de beleza”. Uma, a toda, a inteira nasce do plural fragmentado (LASCAUT. In. INVENÇÃO DA VIDA, 2001, p. 51).

A preocupação com o realismo mimético nem sempre esteve presente na pintura, por exemplo, nas artes antigas mesopotâmica, egípcia, etrusca. Sabe-se também que esteve ausente na arte dos “primitivos”, na arte infantil, na arte dos “loucos” e dos “selvagens”; de modo geral, foi radicalmente questionada na arte moderna e pós-moderna. Pode-se dizer que a distorção óptica é uma característica presente na pintura desde os primórdios e reaparece em tempos distintos, com diferentes propósitos.

Perseguindo a história da pintura, seus dilemas e seu status, se encontra ainda na historiografia romana o livro “Amores e imagens” do filósofo Filóstrato, o Velho¹ No Proêmio o autor apresenta seu desejo de tecer um elogio à pintura, por ser ela, entre as artes plásticas, a que se destaca como a mais “afim da natureza”, afirma: “quem quer que não respeite a pintura, erra também contra a sabedoria, aquela que chega aos poetas” (FILÓSTRATO, 2012, p. 17). Numa linguagem poética afirma ele: “é invenção dos deuses, que se observa nas formas como as Horas pintam os prados na terra e nos fenômenos celestes”. A pintura estaria na origem das artes e se destaca das demais, pois, empregando o único recurso da combinação das cores “mostra mais sabedoria que as outras artes a partir de muitos” (*ibidem*).

Para o velho pensador a pintura une-se a poesia e é impossível distinguir qualquer antecedência entre imagem e palavra, a palavra sendo ressonância da imagem e a imagem fundação da palavra. A pintura mostra-se como linguagem poética e o pintor como o detentor de conhecimentos imprescindíveis, capazes de provocar a admiração de reis e cidades inteiras, pois torna visível aquilo que o poeta faz audível.

O livro de Filóstrato é constituído de 65 descrições de pinturas de uma galeria particular. Os quadros são temáticos narrativos, sempre nomeados. Estas “imagens descritas” são o que o sofista grego-romano redigiu como “Eikhones” (Imagens), recorrendo a forma poética-literária de “écfrases”, isto é, descrições verbais de imagens puramente figurativas. A obra original está dividida em dois livros, precedidos de um prólogo. O primeiro livro contém 31 quadros e o segundo, 34. No livreto da 30ª Bienal de São Paulo, “Amores e imagens”, traduzido por Rosângela Amato publicou-se o Proêmio e dezenove (19) écfrases.

Na antiguidade se destacou o poder apofântico da palavra, capaz de tornar presente o ausente, tornar “visível” a imagem de mortais e imortais (“heróis” e “natureza”) e nesse sentido se valorizou a figura do *aedo* (poeta-cantor) colocando-o ao lado dos *basilares* (reis). A pintura parece compartilhar esse mesmo poder: “fazer presente”, “apresentar”, “representar”.

¹ Lúcio Flávio Filóstrato ou Philostratus de Lemnos foi um filósofo, historiador e retórico grego; nascido na ilha Lemnos, viveu nas primeiras décadas do século III d. C. Conhecido como “O Velho” para distingui-lo do filho e do sobrinho que tinham o mesmo nome.

O poder de dizer, isto é, capacidade de expressão é uma peculiaridade da espécie humana. Tanto a palavra falada (articulada sonoramente – verbal) como a palavra escrita (articulada graficamente – imagem) são atividades decisivas no processo de hominização. O *dizer* transmuta o material capturado na percepção em “imagem”, imagem mental ou uma representação², que pode ser expressa na linguagem verbal por palavras, e nas outras linguagens por outros signos, sonoros, visuais, táteis, olfativos – o humano se faz na cozinha da semiótica.

Filóstrato participa de modo inaugural do debate semiótico quando aproxima a imagem e a palavra e afirma a equivalência entre pintura e poesia³. A metáfora poética aparece como arte fundante de grande engenho. A articulação sonora gere a articulação arquitetônica e escultural da sociedade e conseqüentemente política-cultural. Importante observar que a poesia realiza essa façanha por que confere visibilidade a mundos possíveis. O engenho do poeta equivale ao engenho do pintor, ambos são detentores do poder invejável e admirável *fazer ver* evocando o imaginário e a sensibilidade. Os pintores como os poetas possuem a sabedoria da *mimésis* – o poder de representação do real desprestigiada por Platão e elogiada por Aristóteles.

O que a retórica do Velho sofista toca é a questão fundamental acerca da expressão-criação. A narrativa poética de Filóstrato visa não expor uma história ou teoria da pintura, não se propõe a falar dos pintores e de sua atividade, mas quer sobressaltar a natureza da pintura, qual seja tornar *visível* de modo *vivível* a imagem representada. Filóstrato se coloca ele mesmo como poeta-narrador que constrói écfrases. Suas palavras querem equivaler aos signos pictóricos que nos quadros da galeria de Tirreno tornam vívidas imagens que saltavam da tela, confundindo os olhos do espectador.

O que há de singular na galeria descrita nas écfrases de Filóstrato é serem os quadros sempre referentes aos temas míticos e a vida arcadiana apresentados com forte realismo. As pinturas parecem sempre se referir à mitologia grega nas versões romanas de Ovídio e Virgílio.

² “Nunca houve imagens físicas (*images objet*) sem a participação de imagens mentais, uma vez que uma imagem, por definição, é algo que é visto (e só é algo quando é visto)” (Stiegler: Apud: BELTING, 2005, p.73).

³ Lembrando Horácio, na sua Arte Poética: “*Up pictura poesias*” – “*como a pintura, a poesia*”.

As poesias míticas greco-romanas são essencialmente figurativas, de tal potência plástica que em todos os tempos foram transfiguradas em linguagem pictórica e escultural. Nos *eikhones* mitos como Narciso, Sêmele, histórias de Afrodite e Eros estão junto a histórias “bucólicas” de uma vida campestre e pastoril. Pela preciosidade da linguagem poética; e por tratar-se da origem da pintura, transcrevo a seguir uma das écfrases de Filóstrato, o Velho.

Horas

Se às Horas compete guardar os portões do céu, deixemos para Homero saber – é provável que ele as tenha conhecido quando lhe coube sua parte no éter, mas aquilo que a pintura se esmera em mostrar, é fácil ao homem compreender. Pois as Horas, em suas formas próprias, chegam à terra de mãos dadas e fazem girar o ano, e a terra, sábia, lhes dá tudo de cada estação.

“Não pise o jacinto ou a rosa!” não é o que direi as Horas da primavera: pois parecem mais cheirosos quando pisados e exalam um cheiro mais doce que elas. E “não andem sobre os campos recém-arados”, não é o que direi às Horas do inverno: pois o solo pisado por elas dará espigas. E elas, louras, caminham sobre a cabeleira de espigas, sem quebrá-las ou dobrá-las, pois são muito leves, nem balançam o milharal.

É delicioso em vocês, ó vinhas, tentar agarrar a Hora do outono. Vocês amam essas Horas, porque elas lhes fazem belas e, doce o seu vinho. Este é, então, o fruto da pintura, e as próprias Horas, encantadoras, e a arte, divina. E como cantam e rodopiam, e nenhuma mostra as costas para nós ao se aproximar, e os braços para cima; e a liberdade dos cabelos soltos, e as bochechas vermelhas com o exercício, e os olhos parceiros na dança!

Talvez nos deem licença para criar uma história para o pintor: creio que tendo encontrado as Horas a dançar, foi pego por elas em sua arte e talvez elas lhe tenham dito que é preciso pintar com graça.

(*ibid.*, pp. 59-60)

A nota da tradutora de “Amores e Imagens” é bastante explicativa sobre o jogo de palavras: *hóra* em grego quer dizer tanto estação ou período de tempo, como também graça e elegância (na écfrase e no quadro as Horas são personificadas como deusas). Além disso, o verbo grego “*gráphein*” significa tanto pintar como escrever. Rosângela Amato constata: afinal, “escrevendo Filóstrato pintou os quadros de sua coleção” (Amato apud *ibid.* p.60). No projeto de tradução apresentado pela autora ao IAC-USP para verter do latim para o português o texto de Filóstrato, Amato escreve:

O autor [Filóstrato] utilizará a memória e a imaginação (*phantasia*) de seu público para obter efeito desejado, isto é, a visualização. Isso ele consegue não simplesmente descrevendo em palavras aquilo que está sendo “visto”, mas recriando as pinturas e situações, educando e direcionando o olhar (seja o olhar “físico”, seja o olhar da mente), dando a ver tanto aquilo que está reproduzido como aquilo que não está reproduzido no quadro. Desse modo, se o autor é bem sucedido, podemos então dizer que todos – vendo ou não os quadros “reais ou não” – de fato visualizam as pinturas. Cumpre, portanto, a função precípua da éfrase: trazer diante dos olhos de maneira vívida (Amato apud *ibid.*, p. 10).

Na mitologia grega as Horas sinalizam a passagem da Noite (Nix) e do Dia (Hêmera). Trata-se do movimento da Luz que ilumina a Aurora ao amanhecer e retira-se para as profundezas do Érebo ao anoitecer. Sua passagem produz o colorido dos dias e das estações. A pintura na éfrase de Filóstrato aparece assim como “invenção dos deuses”, sempre a encantar e ludibriar os olhos humanos com seus espetáculos multiformes e multicoloridos. A pintura e a poesia imitam o gesto criador divino prestando-se a uma apresentação real das imagens — formas criadas.

O fenômeno da visibilidade é arremetido ao fenômeno da luz e ao fenômeno das cores, e à preocupação com uma representação realista, ainda que do fantástico.

A primeira teoria sistemática acerca da pintura é apresentada no pequeno tratado *De Pictura* de Battista Alberti (1435-36). Embora muitos textos da antiguidade tenham abordado o tema, Alberti ultrapassa os limites de uma abordagem poético-filosófica acerca da pintura e apresenta fundamentos técnico-científicos.

Uma clara expressão do pensamento renascentista que retoma os preceitos clássicos de proporção, simetria, harmonia e beleza, o livreto de Alberti é composto de 62 parágrafos distribuídos em três capítulos. A pintura renascentista é o objeto da teoria de Alberti e, portanto o autor se atém as regras ditas “clássicas”.

Quando no Livro I de seu tratado analisa pela ótica do pintor as noções da matemática que entram na matéria pintura, tais como ponto, linhas (retas, curvas), superfícies (profundidade, altura, largura e outras qualidades), Alberti escreve sobre o interesse do olhar do pintor: “As coisas que não pode ver, ninguém negará que elas não pertencem ao pintor. O pintor se esforça por representar aquilo que se vê” (ALBERTI, 1999, p. 76). Entenda-se: a pintura é, sobretudo, uma matéria visual.

O pintor trata com as questões da visibilidade; pelo ato de pintar cria algo visível. O que se destaca no trabalho do pintor é o que se pode medir com a visão. Cabe, então, analisar os “agentes visuais” que possibilitam a percepção das formas e qualidades das coisas vistas. Sendo o olho “a sede do sentido da vista” (*ibid.*, p. 79).

O problema da visão em Alberti o leva a considerações sobre a perspectiva ocular própria ao olho humano que perceberia de acordo com três dimensões (largura, altura e profundidade). A representação perspectiva realista característica da arte clássica é o paradigma da pintura renascentista. O destaque aqui se faz para salientar o problema óptico (a visão) como fundamento do pensamento sobre pintura, questão essa diretamente ligada à investigação dos fenômenos das cores e das luzes, centro de interesse das investigações filosóficas e científicas do início da Idade Moderna, fonte dos cânones rechaçados no século XX.

O Livro II do tratado de Alberti constitui-se como um encômio a pintura, “flor de toda arte”! Destacam-se abaixo fragmentos desse elogio, citado aqui pela sua força poética e pelas reflexões que despertam:

[...] Contém em si a pintura – tanto quanto se diz da amizade – a força divina de fazer presentes os ausentes... Ter a pintura reproduzido os deuses como são adorados pelas nações foi sempre dádiva das mais gratas feita aos homens... não se pode conceber nada tão precioso que não tenha se tornado muito mais caro e gracioso pela pintura. (*ibid.*, p. 101)

[...] Quem pode duvidar então que a pintura seja mestra, ou, ao menos, não pequeno ornato de tudo? O arquiteto – se não me equivoco – tomou do pintor as arquitraves, as bases, os capitéis, as colunas, fachadas e outras coisas que tais. Todos os fundidores, escultores, todos os ateliês e as artes todas se pautam pela régua e arte do pintor. Talvez não se encontre arte de algum valor que não tenha vínculos com a pintura, de tal forma que se pode dizer que toda beleza que se encontra nas coisas nasceu da pintura. (*ibid.*, p. 103)

[...] a arte da pintura foi sempre a mais digna dos engenhos livres e das almas nobres. Quanto a mim certamente considero o deleite de pintura como o melhor indício do mais perfeito engenho... Até a própria natureza parece se comprazer em pintar, pois podemos ver como ela pinta com frequência, nas fendas dos mármore, centauros e fisionomias de reis, com barba e cabelo. [...] Assim sendo, se a pintura é o melhor e o mais antigo ornamento das coisas, digna dos homens livres, grata a entendidos e não entendidos (*ibid.* pp. 106 - 107).

A teoria de Alberti sobre a pintura “moderna clássica” se pauta na compreensão do espaço geométrico tridimensional e se define pelo paradigma da perspectiva linear, privilegiando o desenho em detrimento da cor. O pintor primeiro desenha, depois colore. A pintura é uma arte do desenho, da representação. O conflito entre desenho e cor é o problema central destacado na história moderna das teorias modernas da arte.

Jaqueline Lichtenstein, autora do livro *A Cor eloquente* organizou uma coletânea com “Ensaio essenciais” sobre “Pintura”⁴. O volume nove é dedicado ao tema “O desenho e a cor” e reúne dezesseis excertos de autores tais como Giorgio Vasari, Lodovico Dolce (autor muito citado por Didi-Huberman em *A pintura encarnada*), Champaigne, Blanchard, Le Brun, Roger de Piles, Diderot, Goethe, Ingres, Chevreul, Baudelaire, Delacroix, Huysmans, Fénélon, Kandinsky, Matisse e Greenberg. A autora na apresentação do volume alerta que a cor e o desenho abordados “não são exatamente as realidades próprias ao exercício da pintura, mas sim as ideias”, “a determinação de sua essência, isto é, à sua definição” (LICHTENSTEIN, 2006, p. 09), e observa que em nenhum outro âmbito da arte a distinção entre teoria e prática é tão complexa, “pelo menos até o século XIX”. Exemplifica:

Quer se trate de Rafael e Ticiano no século XVI, de Poussin e Rubens no século XVII, de Chardin e David no século XVIII, ou de Ingres e Delacroix no século XIX, cada época terá pintores que encarnarão, aos olhos dos teóricos, o conflito entre o desenho e a cor. (*ibid.*, p.10)

Somente com os modernos (a autora cita Degas e Cézanne) a oposição plurissecular entre desenho e cor foi questionada e pode ser superada. Contudo, Lichtenstein faz uma advertência; pois a oposição possui grande pertinência para se entender os discursos sobre a pintura mais do que diretamente as obras dos pintores. Na prática um quadro “é um conjunto de linhas e cores dispostas numa certa ordem, antes de ser a representação de uma batalha, ou de uma natureza-morta”, ainda que alguns tendam mais para a cor e outros para o desenho. A querela, porém, sobre o papel do desenho e da cor ultrapassa a pintura no seu exercício prático de produção de quadros e toca o todo da cultura quando faz pensar a gênese da criação.

⁴ A coletânea foi originalmente publicada na França, em 1995, em volume único de 928 páginas. A edição traduzida para o português sob a coordenação de Magnólia Costa publicou a obra em catorze volumes, seguindo a divisão original dos capítulos.

O primado do *disegno* afirmado a partir do século XVI por autores como Alberti e Vasari conferiram a pintura o carácter de arte liberal. O desenho é entendido como uma atividade superior do intelecto, pois remete à ordem do projeto e supõe “uma antecipação do espírito”. A pintura então é concebida a partir da Arte do Desenho e o emprego da cor é afirmado como atividade secundária, ligado a um impacto material, as habilidades manuais e mesmo ao acaso (o caso de Apeles!). Não se nega a importância da cor, mas se privilegia o desenho, pois, esse requer do artista e do espectador um ato de abstração intelectual em relação ao “*phatos* sensível”.

A cor é o crime da pintura porque o deslumbre do colorido seduz, engana os sentidos. A cor é a “bela feiticeira” que por seu “belo brilho exterior” – “toca o coração” e distrai o espírito das coisas mais *difíceis*, tais quais as ideias, os conceitos, as abstrações, os absolutos etc. A cor é condenada pela sedução provocada pela luz no olho: a cor junta o “cérebro” ao “universo” sem intermediações. A cor, qualidade carnal, fala ao corpo, igualmente carnal. Desde as críticas de Platão e Aristóteles, as acusações dirigidas à pintura se dirigem ao seu aspecto sensível-sensorial, logo, fugaz. As qualidades que condenaram a cor a um papel secundário são as mesmas ressaltadas pelos defensores da pintura como Arte da Cor, tais como Lodovico Dolce e outros, para os quais o colorido supera a exatidão do desenho – “*A verdade não é a exatidão*”, lembrando Matisse.

É a cor, diziam eles, que torna os objetos como que dotados de alma e de vida, é ela que permite pintar a carne, representar o movimento, criar a ilusão do vivo; é ela enfim, que está na origem do prazer que o espectador sente diante de um quadro. (*ibid.*, p. 11)

A exaltação da cor punha em risco segundo os partidários do *disegno* a condição de arte liberal conquistada pela pintura na cultura humanista. O desenho como forma de arte evidenciava as características intelectuais implicadas na produção das pinturas renascentistas, conhecimentos tais como a perspectiva, a anatomia e a história, não se destinando ao puro deleite dos sentidos e não se restringindo a um fazer técnico-manual. Na França do século XVII o antagonismo entre “a expressão por meio do desenho” e a “expressão por meio da cor” se polarizou em torno de dois nomes, de um lado Poussin, os defensores do desenho, e de outro Rubens, os partidários da cor. Enquanto os “poussinistas” eram avalizados pela Academia Real de Pintura e Escultura, os “rubenistas” tinham poucos defensores até o século XVIII.

Para atender os propósitos pedagógicos, teóricos e políticos da Academia Real a pintura pautada na excelência do desenho se mostrava preferível. O desenho, sendo o meio de expressão da figura, podia ser ensinado, pois obedece a regras (enquanto a cor foge as regulamentações precisas); o desenho também pode ser avaliado em termos objetivos de harmonia, imitação e invenção. Além disso, o desenho serve melhor aos propósitos da pintura histórica então em voga.

A cor só será reabilitada quando pensadores como Blanchard e, depois, Roger Piles, tecerem o elogio à “bela maquiagem” da pintura de Rubens. Esses autores fazem apologia a cor pelas mesmas razões pelas quais os outros a condenavam: sua condição de fonte de prazer sensível; a cor é a fonte do prazer específico do espectador diante dos quadros e elemento próprio do ofício do pintor. No século XIX de modo cada vez mais contundente a teoria da pintura sustentada pelo ideal clássico do desenho cederá espaço para as concepções modernas da cor oriundas das novas investigações sobre a natureza da visão e da luz. Lichtenstein escreve:

De Baudelaire a Huysmans, essa estética segue um percurso que corresponde ao próprio devir da cor, que invade progressivamente a tela até transformar o quadro nesse “caos de matérias” de que fala Balzac em *A obra-prima desconhecida*. Por toda a parte, evidencia-se a vontade de apagar os limites tradicionais entre a forma, o modelato e o contorno, isto é, de superar o conflito entre o desenho e a cor. (*ibid.*, p. 16)

Nos *Escritos e Reflexões sobre arte* Matisse afirma que “Dizer que a cor voltou a ser expressiva é narrar sua história. Durante muito tempo ela foi apenas um complemento do desenho” (MATISSE, 2007, p. 223). Opõe os pintores renascentistas (Rafael, Mantegna, Dürer), que “constroem pelo desenho e depois acrescentam a cor local”, aos primitivos italianos e aos orientais, estes sim usavam “a cor como meio de expressão”. Matisse sintetiza a trajetória da libertação da cor:

Pode-se averiguar essa reabilitação dos atributos da cor, a restituição de seu poder emotivo, desde Delacroix a Van Gogh e principalmente a Gauguin, passando pelos impressionistas, que limpam o terreno, e por Cézanne, que dá o impulso definitivo e introduz os volumes coloridos. (*ibid.*, p. 223)

A obra do próprio Matisse mostra-se como o lugar onde “o eterno conflito entre desenho e cor” foi superado. Com os pintores modernos impressionistas Matisse conquistou “o segredo da expressão por meio da cor” (a autonomia da cor), mas foi junto aos *fauves* que descobriu “o segredo da expressão por meio do desenho”.

Matisse em *Modernismo e tradição* (1935) analisa sua passagem junto aos *fauves*. Diz que ele e seu grupo sentiam que os métodos empregados pelos mais velhos “eram totalmente inadequados para transmitir a verdadeira representação de nossas sensações”; estavam insatisfeitos tanto com o Louvre como com as fórmulas dos impressionistas, “portanto (escreve) fomos procurar novos métodos” – “cada geração sente essa necessidade” (*ibid.*, p. 140). Em *Entrevista com Tériade* Matisse conta a história do nome e identifica o “seu grupo”.

O epíteto *fauve* nunca foi aceito pelos pintores *fauves*; sempre consideramos como um rótulo divulgado pelos críticos, e nada mais. Foi Vauxcelles quem inventou o termo. Estávamos expondo no Salão de Outono; Derain, Manguin, Marquet, Puy e alguns outros estavam expostos juntos numa das grandes galerias. O escultor Marque estava exposto no centro dessa sala, com um busto de criança italizante. Vauxcelles entrou e disse: *Vejam só, Donatello no meio das feras [fauves]*. Havia um grupo inteiro trabalhando com esse espírito: Vlaminck, Derain, Dufy, Friez, Braque. Mais tarde, cada um renegou, segundo sua personalidade, a parte do fauvismo que lhe parecia excessiva, para poder seguir seu próprio caminho. (*ibid.*, p. 141).

De acordo com Yve-Alain Bois no ensaio “Matisse e o arquidesenho” a descoberta do “segredo da expressão pela cor” teve um efeito procrastinador na elaboração da cor por Matisse, pois, o pintor de fato só pode consumir o enaltecimento da cor com a descoberta “da expressão por meio do desenho” que ocorreu no período dos *fauves* (1905-1907), a despeito do movimento ser aludido frequentemente por sua “exaltação da cor”. Bois destaca um trecho de *Modernismo e tradição* onde Matisse fala das conquistas dos modernos:

Uma importante conquista moderna foi ter descoberto o segredo da expressão por meio da cor, à qual se acrescentou, com relação ao que se chama de fauvismo e os movimentos que se sucederam a ele, a expressão por meio do desenho: contorno, linhas e sua direção. Em suma, a tradição foi prolongada por novos meios de expressão e enriquecida o máximo possível nessa direção (*ibid.*, p. 141).

A França de Matisse é invadida pelo espírito aventureiro da busca de novos meios expressivos. Ele e seu grupo promoveram uma ruptura na história da pintura. Mas o que significa, porém, “a expressão por meio da cor” e “a expressão por meio do desenho”? De modo particular Bois vê um problema na segunda frase. O que está em questão, de acordo com Bois, é a duplicidade de sentido do termo “desenho”.

Lichtenstein ao apresentar o excerto de Vasari “O primado do desenho” (1568) alerta para o duplo sentido do termo italiano *disegno*, “que significa ao mesmo tempo a concepção e o contorno, o projeto e a execução manual do traçado” (LICHTENSTEIN, 2006, p. 19). Segundo nota da autora, esse duplo sentido se expressava perfeitamente em francês até o séc. XVII pela palavra *dessein* [desígnio], que significava ao mesmo tempo desenho (traçado dos contornos) e ideia (projeto formado no espírito). Atualmente o francês distingue *dessin* [desenho] e *dessein* [projeto], assim como o inglês distingue *drawing* e *design*, e o espanhol “*debujo*” e “*diseño*”.

A partir do próprio termo, no desenho se distingue uma ordem teórica (intelectual) e uma ordem prática (execução). Vasari concebe o desenho como uma invenção conceitual do intelecto, uma ideia, cujo desenho manual é “senão a expressão e a manifestação” sensível. O intelecto desenha, a mão executa:

pois quando o intelecto externa os conceitos depurados e com juízo, são as mãos que, tendo exercitado o desenho por muitos anos, revelam a perfeição e excelência das artes, bem como o saber do artífice (*ibid.*, p.21).

Sobre o duplo sentido do desenho, Charles Le Brun em *Opinião sobre o discurso do mérito da cor pelo Sr. Blanchard* (1672) faz interessantes distinções em prol de afirmar que “o mérito da pintura está no desenho, e não na cor”.

deve-se saber que há dois tipos de desenho; um intelectual ou teórico, e outro prático; o primeiro depende puramente da imaginação, exprime-se por palavras e propaga-se a todas as produções do espírito. O desenho prático é produto do intelectual e, conseqüentemente, depende da imaginação e da mão; e também ele pode ser expresso por palavras. É este último que, com um lápis, dá a forma e a proporção, e que imita todas as coisas visíveis, até a expressão das paixões da alma, sem que para isso necessite da cor, a não ser para representar o rubor e a palidez... a cor é só um acidente produzido pela luz... a cor é totalmente dependente da matéria e, conseqüentemente ela é menos nobre que o desenho, o qual provém do espírito (*ibidem*; p. 42) ...todo o apanágio da cor é satisfazer os olhos, enquanto o desenho satisfaz o espírito (Le Brun In. *ibid.*, p. 43)

Ora, esse “aristotelismo espalhafatoso” dos renascentistas partidários da pintura como “expressão por meio do desenho” é ostensivamente contrário a arte de Matisse, então, Yves-Alain Bois questiona o que quis dizer ele quando “o fauvismo é escolhido por seu *desenho* e apresentado como aquilo que *resultou* da importante conquista moderna da cor?” (BOIS, 2009, p. 04)

Matisse atribui ao pontilhismo a descoberta do segredo da expressão por meio da cor. Foi com o pontilhismo que vislumbrou as possibilidades de expressar “por meio de recursos do átomo da cor, livre de qualquer função mimética”. Mas, se decepciona com a rigidez da aplicação das regras. Então, diz ele:

O fauvismo abalou a tirania do divisionismo. Não dá para viver sob um esquema perfeito demais, um esquema de tias da província. Então a gente vai para a selva a fim de conseguir meios mais simples, que não sufoquem o espírito. (MATISSE, 2007, p. 92)

A descoberta resultante do fauvismo foi a percepção de que são as relações quantitativas da cor que produzem sua qualidade. Junto a busca da intensidade na cor aparece a ideia de construção por meio de superfícies coloridas. Matisse diz que na época dos fauves, o critério rigoroso de suas obras “era que a qualidade da cor consistia em sua quantidade.” (*ibid.*, p. 97). Se a cor existe somente em suas relações, então a pintura solicita uma relação sentimental da cor com o desenho. Num quadro o desenho nasce da própria cor. Matisse afirma categoricamente que na obra pictórica “não é possível a separação entre desenho e cor”. O pintor escreve que o mais importante com as cores são as relações. “Graças a elas, e somente a elas, um desenho pode ser intensamente colorido sem haver necessidade de uma cor de verdade”, e mais, diz ele que em seu caso pintar e desenhar são uma coisa só. “Escolho a quantidade de superfície colorida e faço com que ela se ajuste ao meu sentimento do desenho”. Com essa descoberta da expressão por meio do desenho, que subverte o entendimento de clássicos como o citado Alberti e Vasari, Matisse foi capaz, então, de compor com o seu desenho de modo a entrar diretamente no arabesco da cor.

Em suma. O conflito entre desenho e cor alcançara seu ultrapassamento com Kandinsky e Klee. Contudo, a querela não se esgotou aí. Ataques foram desferidos a cor pelas tendências que pregaram o retorno à ideia ou proclamaram o fim da arte e o desenho foi radicalmente rechaçado em tendências como o expressionismo abstrato americano, que rejeita “o desenho escultural – desenho-desenho – como afetado e melindroso, e se voltaram em vez disso para o desenho ‘de área’, o desenho ‘antidesenho’” (*ibid.*, p.143). Ainda assim, os modernos ao reverterem o jogo entre o desenho e a cor retomaram e estenderam a tradição e conferiram a arte um caráter de abertura onde as vivências carnis (corpo) tem primazia sobre o intelecto (alma).

ABERTURA

Ocaso e Aurora da Pintura Moderna

A Ontologia é o estudo do “ser” em geral. A questão ontológica é a mais abrangente tendo em vista o “ser” constituir a propriedade comum de tudo o que *há*, tudo o que existe, positiva ou negativamente. Ainda quando se busca alcançar o nada, é o ser que aparece. Do nada ainda se diz é... Sendo, o ser é aberto.

O ser e o mundo entrelaçados no fenômeno percepção-expressão é o tema elegido da filosofia de Maurice Merleau-Ponty para pesquisa. Para o filósofo francês, o pensamento e a arte moderna, de modo especial a pintura moderna, reabilitaram o mundo percebido (*o mundo que temos acesso pelos sentidos e pela experiência da vida*) e reconduziu o aprendizado do fenômeno percepção-expressão a sua gênese.

A “filosofia do ser” de Merleau-Ponty floresce concomitantemente a obra dos artistas modernos. Sua ontologia pressupõe que as questões acerca do que é “o Ser” e o que é “o Mundo” requerem um reaprender a “ver”. Nesta tarefa os pintores modernos, obcecados pela luz e pelas cores, não menos que pelas linhas e formas, reconduziram o pensamento ao ser da “visão”.

A ontologia da carne, proposta nos últimos escritos do filósofo, tem sua gênese no “enigma do olhar”. A interrogação que anima a pintura moderna é a mesma que move a filosofia, a questão da visibilidade. O visível-invisível são aspectos das carnações do “ser-no-mundo”. *Ser* e *mundo* aparecem como os termos ontológicos fundamentais. Temporalidade e espacialidade são aspectos indissociáveis na experiência de mundo e a visão articula-se nesse ponto de reversibilidade de tempo e espaço. A visão é passiva e ativa como toda vivência carnal. A experiência da pintura moderna no trajeto de sua aurora ao ocaso apoia a tarefa do “reaprender a ver” e, concomitantemente, é o próprio pensar-ser que alcança uma nova expressão.

Para Merleau-Ponty a pintura moderna parece celebrar um “acordo secreto” e “uma reconciliação” do homem com o mundo. Nas suas descrições fenomenológicas a pintura é definida como “linguagem muda”, porém, ao seu modo eloquente; a *pintura-pensa*. Ele escreve que as pinturas dos modernos não se destinam ao “espaço da inteligência”, mas ao “espaço sensível do coração”; falam diretamente aos olhos.

O fenômeno da visibilidade é o ponto de partida para compreender a ontologia de Merleau-Ponty e a obsessão dos pintores modernos.

Para o filósofo, a tarefa da própria Filosofia é *reaprender a ver*. O que se põe em questão é o aprendizado do Ser pelo ato de olhar. Na filosofia de Merleau-Ponty o *pensar-ser* cartesiano é substituído pelo *pensar-ver* dos pintores. O pensamento, na concepção do filósofo, não passa sem as experiências carnaís; sem as vivências cinestésicas (os movimentos) e sinestésicas (os sentidos), das quais a visão é o cerne.

Ao ver de Merleau-Ponty, os pintores, sobretudo os modernos, praticam uma pintura ontológica – buscam o Ser através da visão em ato. Na pintura moderna o problema fundamental da óptica (a saber, a relação “olho” e “luz”) descarrila o desmonte do sistema da pintura realista acadêmica. Na “filosofia do olhar” os problemas epistemológicos da representação dão lugar as questões fenomenológicas acerca da percepção-expressão do Ser e do Mundo.

Merleau-Ponty na sua “filosofia do olhar” persegue a mesma “ciência secreta” que os pintores modernos buscavam na sua pintura: apreender o fenômeno da luz e das cores no ato de ver e fazer ver. A pintura moderna reencaminha ao solo de onde brota o sentido do ser; abre a própria experiência de mundo e mostra o próprio ser como abertura. A visão instaura o mundo. Num artigo de 1956, o filósofo propõe: “*Por que o mundo é o que é ao invés de outra coisa?*”, eis uma questão que está na ordem do dia desde o início do século. A gênese do moderno é localizada por Merleau-Ponty, na virada do século XX. Em *Conversas-1948* ele diz entender pelo termo “moderno” o pensamento, a ciência e a arte dos últimos *cinquenta ou setenta anos*.

Na base do surgimento do que se chama “pintura moderna” está a pintura ao ar livre, possibilitada pelo advento dos tubos de tinta que libertaram os pintores da *cozinha* do ateliê e os colocaram em contato direto com a natureza. Os pintores cada vez mais *se abeberaram no lençol de sentido bruto do qual o ativismo nada quer saber* e se lançaram na perscrutação da luz, das cores e da expressão. Retornando ao ambiente natural, e reavaliando os cânones da tradição e da pintura clássica, os pintores modernos abalaram o status ôntico da própria arte, não obstante, ampliaram seu status ontológico; junto com o ocaso da pintura, também uma nova aurora.

Isto posto, surgem questões: a filosofia ainda faz sentido? E a pintura ainda é possível? Tais perguntas se associam as inquietações sobre a crise do moderno e os seus falecimentos. Segundo Yves Alain-Bois, historiador de arte, o tempo hodierno é marcado pelo sentimento *maníaco* e *melancólico* de morte: das ideologias, da autoria, do homem, da história e, mesmo, do moderno.

Sobre o sentido da pintura, ou melhor, sobre se a pintura ainda faz sentido, Bois escreveu o ensaio *Pintura: a tarefa do luto* onde problematiza o tema da morte da pintura. O autor ressalta que um motivo instigador da criação das obras pictóricas modernas foi encaminhá-la para seu fim. Cita o diagnóstico de Malevitch, artista de destaque na instauração do abstracionismo: “Não há lugar para a questão da pintura no suprematismo; a pintura já se esgotou a tempos, e o próprio artista é um preconceito do passado” (BOIS, 2009, p. 277). O aparecimento da fotografia e a produção em massa são citadas entre as causas do ocaso da pintura. Porém, com os avanços técnicos e industriais (que principiam o seu fim), a ênfase da criação pictórica recai no toque, na textura e no gesto. Bois cita Barnett Newman:

Se pudéssemos descrever a arte da primeira metade do século XX numa frase, ela seria a busca de algo a pintar; exatamente como, se fôssemos fazer o mesmo com relação à arte moderna como um todo, ela seria a preocupação crítica dos artistas com a solução dos problemas *técnicos* da linguagem da pintura (*Ibid.*, p. 279)

Enquanto a máquina e a produção industrial baniam o uso das mãos, a criação da obra de arte salvaguardava a potência do gesto criador, e os artistas modernos buscavam obcecadamente demonstrar a excepcionalidade de seu modo de produção. Porém, segundo os “apocalípticos”, assim fazendo promoveram a convalescença e, quiça, a morte da pintura.

Bois destaca no começo do fim da pintura os nomes de Duchamp, Rodchenko e Mondrian, depois dos quais a pintura parece desnecessária. Os três artistas representam as três instâncias que a arte moderna dissociou: o imaginário, o real e o simbólico. Bois, então, formula a questão se de fato “o fim da pintura veio”? Ou, noutras palavras, “na era das mídias de massa, dos jogos de computador e do simulacro não é mais possível pintar”? Resta “negar o fim ou declarar o fim do fim”? Recorrendo a teoria dos jogos, o historiador considera que, talvez a partida (“moderna”) tenha acabado, mas não o jogo (pintura). Cito:

(...) podemos concluir que, se a partida 'pintura modernista' chegou ao fim, isso não significa que necessariamente o jogo 'pintura' tenha chegado ao fim: essa arte tem muitos anos pela frente. (*Ibid.*, p. 293)

"A pintura pode não estar morta", escreve o historiador. Bois acredita que a vitalidade da pintura retornará "quando estivermos curados de nossa mania e nossa melancolia" de "fim" e se resgataremos "nossa capacidade de atuar na história". Entrementes, cabe assumir a difícil tarefa do luto, que segundo ele deve ser "um luto não patológico". Se "a perda da qualidade é manifesta", cabe estar vigilantes.

Digamos que permanece o desejo da pintura... e esse desejo aponta para uma perspectiva futura da pintura... se ainda há pintores, eles não virão de onde esperamos (*Ibid.*, p. 295)

As controversas questões postas pelos "pós-modernos" apocalípticos são ressonância do *desmanche de todos os sólidos no ar* anunciada no emblemático *Manifesto Comunista* de Marx e Engels. A concepção materialista sobrevém junto a morte da pintura realista-romântica. Muitos manifestos foram lançados pelas vanguardas artísticas do período dito moderno. Os pensadores e artistas modernos compartilham as mesmas inquietações oriundas das contradições entre os avanços industriais, técnicos e tecnológicos e as grandes calamidades históricas e sociais. A situação requer certas soluções... O que reconcilia autores distintos, de campos distintos, e os une mesmo quando não tiveram um diálogo direto é, segundo Merleau-Ponty, o fato de responderem "a uma única situação de cultura", a uma mesma "pulsção da vida interindividual". Na conferência *O Homem e a Adversidade*, o filósofo comenta sobre a crise da modernidade e a retomada da experiência:

nesta situação ambígua na qual somos lançados porque temos um corpo e uma história pessoal e coletiva, não conseguimos encontrar repouso absoluto, precisamos lutar o tempo todo para reduzir nossas divergências, para explicar as nossas palavras mal compreendidas, para manifestar nossos aspectos ocultos, para perceber o outro." (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 50)

No final do opúsculo, Merleau-Ponty escreve que é preciso reconhecer "com as ameaças da adversidade" anônima assoladora da época, também "as metamorfoses da Fortuna". Assim, diante os sintomas de convalescença da "modernidade tardia" é preciso retornar a pergunta ontológica primária (Quê é Ser?) e averiguar as metamorfoses da concepção antropológica e suas consequências para o mundo vivido. No cumprimento dessa tarefa sua Filosofia se aproxima da Arte.

No texto *O Homem e a Adversidade*, reconhecendo a impossibilidade de recensear toda a história da primeira metade do século “com seus projetos, suas decepções e suas guerras, suas revoluções, suas audácias, seus pânicos, suas invenções, suas franquezas”, Merleau-Ponty elenca algumas modificações no modo dos modernos representarem e exercerem a existência, entre as quais, resumo:

1º – A superação da antítese materialista (que concebia a humanidade como “um episódio da evolução” e as civilizações “um caso particular da adaptação”) e o espiritualista (que concebia a humanidade como derivada de “alguma fonte sobrenatural” ou “natureza” que lhe garantia uma eficácia incondicional). Abandonasse a ideia de “humanidade de pleno direito” e a noção de “uma comunidade espíritos puros”, a favor do reconhecimento da contingência e dos engajamentos existenciais.

2º – A concepção mecanicista de “corpo como um pedaço de matéria, um feixe de mecanismos” foi superada pela noção moderna do corpo vivo. Merleau-Ponty afirma: “o século XX restaurou e aprofundou a noção de carne, ou seja, do corpo animado” (ibid., p. 256). O grande mérito de Freud é a descoberta da “osmose entre a vida anônima do corpo e a vida oficial da pessoa”. Com a psicanálise, “o espírito introduz-se no corpo, assim como inversamente, o corpo introduz-se no espírito” (ibid., p. 259).

3º – A experiência do erotismo e da alteridade aparece como o labirinto de uma espécie de “reflexão sensível” entre os modernos. Segundo o filósofo o aparecimento na literatura de “um relato incansável do corpo” é índice do reconhecimento do “que há de único na encarnação vivida pelo interior” (ibid., p. 261) e, por consequência, aparece “inevitavelmente a obsessão do outro” na forma de tormento, da inveja ou, pelo menos, de inquietude – “os outros são outros ele mesmo”.

4º – A mudança nas concepções da linguagem libertou-a da condição de ser serva das significações para restituí-la como ato de significar. A ideia é produzida pelos signos não em razão de significações lexicais, mas em função de sentidos carnis. O homem falante ou o escritor não tem de governá-la mais voluntariamente do que o homem vivente tem de premeditar o pormenor ou os meios de seus gestos. A partir daí, a única maneira de compreender a linguagem é instalar-se nela ou exercê-la.

O clássico e o moderno, temas subentendidos em toda a obra de Merleau-Ponty, foi o assunto privilegiado pelo filósofo, então mestre de conferências na Universidade de Lyon, numa série de *Conversas-1948* que foram ao ar na rádio nacional da França. As palestras desenham um quadro geral da passagem do mundo clássico ao moderno, e as conseqüentes transformações na concepção de mundo e na compreensão da condição humana: O filósofo desculpa-se pela vagueza da expressão, “os modernos” e faz deles uma caracterização:

Efetivamente, é preciso reconhecer que os modernos (...) não têm nem o dogmatismo nem a segurança dos clássicos, quer se trate da arte, quer do conhecimento, quer da ação (*ibid.*, p. 68).

O mundo que os modernos nos oferecem subverte o mundo dos clássicos. Ao invés do “mundo racional”, tem-se o mundo ambíguo da percepção. Entre os modernos tem-se a gênese de um saber e uma arte difícil, repleto de reservas e de restrições, que se caracteriza pela falta de clareza, insegurança, incompletude, inacabamento e ambigüidade. Na atividade dos modernos tem-se “uma ação que duvida de si mesmo e em todo caso, não se vangloria de obter o assentimento de todos os homens” (*ibid.*, p. 68). Na aventura moderna, “é o espetáculo integral do mundo e do próprio homem que recebem um novo significado” (*ibid.*, p. 31).

Os pensadores “clássicos” supunham uma racionalidade preparada para “dominar teórica e praticamente a existência” – “pensava-se ter acesso às leis segundo as quais natureza e sociedade são feitas”. A ciência clássica pretendia-se como “saber absoluto e total”. De modo geral, o espírito clássico se orienta por “um pensamento para o qual a racionalidade é evidente” e a imagem de homem que se tem é a do homem rematado (*ibid.*, p. 32). Entre os modernos, o animal, o louco, a criança, o outro (“o homem visto de fora”) adquirem um lugar de apreensão do mundo. A arte e a filosofia moderna, subvertendo o pensamento clássico, nos devolvem e provocam a descoberta do vertiginoso mundo percebido, isto é, “o mundo que nos é revelado por nossos sentidos e pela experiência de vida” (*idem*, 2006, p. 02); o mundo aberto nas experiências carnavais. Mesmo o cientista moderno “não tem mais a ilusão, como no período clássico, de alcançar o âmago das coisas, o próprio objeto” (*id.*, 2004, p. 07).

O caráter de “incompletude e de ambiguidade” que caracteriza a posição moderna permite falar, então, de “declínio ou de decadência” (*ibid.*, p. 74). Ou então, pondera Merleau-Ponty, longe disso, a incerteza da cultura moderna talvez seja a aquisição de uma “consciência mais aguda e mais franca do que sempre foi verdade”, “uma verdade de todos os tempos, – escreve ele – apenas mais visível hoje e levada à sua mais alta gravidade” (*ibid.*, p. 76). E comenta:

Essa clarividência maior, essa experiência mais integral da contestação não é o comportamento de uma humanidade que se degrada: é o comportamento de uma humanidade que não vive mais por alguns arquipélagos ou promontórios, como viveu muito tempo, mas confronta a si mesma de um extremo a outro do mundo, dirige-se ela mesma a si mesma integralmente pela cultura ou pelos livros... (*ibid.*).

Ao ver de Merleau-Ponty, a imagem que muitas vezes “o mundo clássico nos passa” não “é algo mais do que uma lenda”, então, “podemos e devemos analisar as ambiguidades de nosso tempo e tentar, por meio delas, traçar um caminho que possa ser mantido com consciência e dentro da verdade (*id.*, 2004, p. 73).

Ao mergulhar no mundo percebido, longe de termos estreitado nosso horizonte e de nos termos limitado ao pedregulho e a água, encontramos os meios de contemplar as obras de arte da palavra e da cultura em sua autonomia e em sua riqueza originais (*ibid.*, p. 66)

A peculiaridade filosófica da fenomenologia, enquanto *movimento* do pensamento, consiste em instalar-se “na ordem da espontaneidade ensinante” para a partir daí compreender as relações entre a própria presença e a presença do mundo e do outro. Merleau-Ponty escreve no “Elogio a Filosofia”: *O enigma da filosofia (e da expressão) está em que, por vezes, para si, para os outros e para a verdade, o caminho é o mesmo (id. s/d, p. 43)*

Os modernos abriram *as portas para uma exploração do mundo percebido* como campo aberto da experiência. O fim da ideia de um homem e um mundo arrematado fez rever tanto os princípios da metafísica como as próprias relações biológicas entre vida animal e vida humana. Entre os modernos há uma revisão da relação humanidade e animalidade, que se estende a relação entre cultura e natureza. O que está em jogo é a definição do “aberto” como um dos nomes “do ser e do mundo”; o ser percebido no espaço da latência e ilatência, abertura e fechamento.

Os projetos de uma nova ontologia advieram da “morte da metafísica”, talvez, o primeiro dos falecimentos que se estenderá a outras entidades e instituições (a história, o belo, a arte etc.) – “a conclusão da história implicava necessariamente no fim do homem” (Agamben). A revisão do metafísico no homem é desencadeada na filosofia pós-kantiana pela obra de Friedrich Nietzsche que propõe a ótica da arte, pela ótica da vida, como caminho para re-pensar metafísica e ciência. A arte aparece como lugar para reaprender a própria experiência do Ser porque a arte é criação, é abertura. A origem da obra de arte, a gênese da criação artística, dá a ver algo do Ser.

O “ser como abertura” (*vir-a-ser*) e a origem da obra de arte são temas privilegiados no início do século XX. Recentemente o filósofo italiano Giorgio Agamben publicou o livro *O aberto. O homem e o animal*. O escrito reaviva o tema heideggeriano apresentado no texto “O conceito básico de metafísica. Mundo: finitude – solidão” (publicado em 1983). Nestas notas de curso, depois de uma ampla análise do “tédio profundo” como tonus emotivo fundamental, Heidegger se dedica a uma investigação ampla sobre a relação do animal com seu ambiente e do homem com seu mundo. Trata-se de situar a própria estrutura fundamental do *Dasein* (ser-no-mundo) em relação ao animal e “dessa maneira, interrogar a origem e o sentido da abertura produzida no ser vivo com o homem”. Agamben destaca que a exposição de Heidegger parte de uma tese tripla: “a pedra é sem mundo, o animal é pobre de mundo, o homem é formador de mundo”. Agamben cita Heidegger:

Plantas e animais dependem de coisas que lhe são externas, sem nunca “ver”, porém, nem o fora nem o dentro, isto é, sem nunca ver de fato seu ser desvelado na liberdade do ser. Uma pedra (assim como o avião) não pode pois lançar-se exultantemente em direção ao sol nem se mover como uma cotovia, embora a cotovia tampouco possa ver o aberto. (Heidegger, apud AGAMBEN, 2017, p. 94)

Agamben observa que a cisão entre “o humano e o animal” se passa no interior do homem, isto é, o humano é a suspensão da animalidade que “abre uma zona livre e vazia” na qual a vida se passa como “zona de exceção”. Uma distinção importante nas descrições fenomenológicas é a que existe entre terra e mundo, ou entre ambiente (natureza) e cultura; nessa proximidade e afastamento se inscreve o problema da animalidade – o animal no homem e o humano na animalidade.

Agamben escreve que as aporias da filosofia moderna talvez coincidam com as aporias acerca do corpo “irredutivelmente teso e dividido entre animalidade e humanidade” (*ibid.*, p. 24). O corpo, entretanto, é o quiasma entre ambiente e cultura. O italiano destaca que a relação entre o homem e o animal, entre mundo e ambiente, parece evocar “aquela disputa entre mundo e terra” que, segundo Heidegger, está em jogo na obra de arte. (*ibid.*, p.113). Cito o alemão:

Para onde a obra se retira e o que ela faz ressair, neste retirar-se, eis o que chamamos de terra. Ela é o que ressaí e dá guarrida. A terra é o infatigável e incansável que está aí para nada. Na e sobre a terra, o homem histórico funda o seu habitar no mundo. Na medida em que a obra instala um mundo, produz a terra. O produzir deve aqui pensar-se em sentido rigoroso. A obra move a própria terra para o aberto de um mundo e nele a mantém. *A obra deixa que a terra seja terra.* (HEIDEGGER, 1992, p. 36)

Em *A origem da obra de arte*, Heidegger dá como exemplo os quadros de sapatos de campônes de Van Gogh, tal como “O par de sapatos” de 1886. A partir de calçados velhos o holandês cria uma obra notável, como observou Picasso. Heidegger escreve que os sapatos pintados revelam sua *pertença a terra e seu abrigo num mundo*, no caso, o mundo da camponesa. A pintura revela que o que está em jogo na obra é “a abertura do ente no seu ser: o acontecimento da verdade”.

O que se passa aqui? Que é que esta em obra na obra? A pintura de Van Gogh constitui a abertura do que o apetrecho, o par de sapatos, na verdade é. Este ente emerge no desvelamento do ser. (...) Na obra de arte põe-se em obra a verdade do ente. (*Ibid.*, p. 27)

Em *Conversas-1948*, quando Merleau-Ponty trata da exploração do mundo percebido, despertada pela filosofia e pintura modernas, também evoca o tema da animalidade. Segundo ele, o pensamento e a arte dos modernos reconsideraram com renovado interesse todas as formas de existência, até as mais afastadas da humana, pois elas colocam em evidência o movimento que é próprio a todos os seres vivos, trata-se a cada vez de dar forma a um mundo que não está previamente acabado, mas a cada vez precisa ser articulado. Escreve:

O mundo no qual vivemos, em todo caso, não é feito apenas de coisas e de espaço; alguns desses fragmentos de matéria que chamamos de seres vivos se põem a desenhar em seu ambiente e por seus gestos ou por seu comportamento uma visão das coisas que é a sua visão das coisas e que nos aparecerá apenas se nos prestarmos ao espetáculo da animalidade, se coexistirmos com a animalidade, em vez de lhe recusar, temerariamente, qualquer espécie de interioridade (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 37)

O tema da “abertura” na filosofia de Merleau-Ponty e na arte moderna foi tratado por Stéphanie Ménasé, no livro *Passivité et création. Merleau-Ponty et l’art moderne*. A compreensão do ato de criação *a partir de uma experiência inarticulada* do Ser é a chave para apreender o mundo enquanto abertura. O artista participa do movimento do mundo, “ele é pego no impulso do ser” e levado a *fazer/ criar* a obra; nisto se revela a dimensão passividade/atividade.

Merleau-Ponty destaca como exemplar as experiências artísticas como experiências de abertura ao mundo; na criação o artista é “prises par la pousée de l’être” (MÉNASÉ, 2003, p. 06). A arte dos modernos abandona o “mundo da representação” e apresenta o mundo da percepção como campo de experiência aberto. A pintura moderna, em especial, faz perceber a abertura do Ser. O que se tem na arte moderna é a experiência do ser como criação. A criação de uma obra de arte é a parábola do modo próprio de ser articulado na passividade-atividade.

A passividade vive, viaja, trabalha a relação com o mundo do qual herdo. Faz parte da relação estrutural e cultural do mundo. É uma dimensão da minha situação e de uma relação com o mundo feita de uma lacuna, uma experiência que requer que criemos. A passividade institui uma modalidade aberta do presente.⁵

Ao tratar do tema, a visão aparece como um fenômeno emblemático, pois a passividade é *o modo de inarticulação que é inerente a visão mesma (...)*. A visão é *participação no mundo de um sujeito generalizado*⁶. Ao desenvolver o tema “visão” e “anonimato” a partir da filosofia de Merleau-Ponty, Ménasé descreve a criação da arte como uma experiência do corpo (como campo de experiência, de história e cultura), antes de ser a realização de um “cogito”. Como observou Merleau-Ponty (...) *a prática da arte, pelos pintores modernos, mostra ao mesmo tempo que não posso criar sem ancoragem ao mundo e que “fazer”, nesse sentido, não é simplesmente montar dados, mas consiste em em alguma participação, uma leitura e um trabalho desses dados. (ibid., p.192)*⁷

⁵ La passivité habite, parcourt, travaille le rapport au monde dont j’hérite. Elle relève du rapport structurel et culturel au monde. Elle est dimension de ma situation et d’un rapport au monde fait d’écarts, d’une expérience que exige de nous création. La passivité instituant une modalité ouverte du présent. (*ibid.*, p. 245)

⁶ La passivité est ce mode de l’inarticulé qui est inhérent à la visée ele-memê. (...) Elle est participation au monde d’un sujet généralisé. (*ibid.*, p. 192)

⁷ la pratique de l’art, par les peintres modernes, montre à la fois que jê ne peux pas créer sans ancrage au monde et que “faire”, dans ce sens même, n’est pas simplement assembler des données, mais consiste dans une certaine participation, une lecture et un travail de ces données (*ibid.*, p. 192)

Merleau-Ponty evidencia, segundo Ménasé, que as práticas modernas de arte colocam em jogo uma relação muito particular com o mundo, e leva a percepção do ser como carente da elaboração, criação.

Ménasé, escreve que “por criação, é preciso entender abertura” e declara “ora, não poderia ter abertura aí sem a configuração da relação da qual nosso corpo é o instrumento e o princípio (*ibid.*, p. 245). O que está em jogo na criação é o aprofundamento da “própria situação como meio para alcançar a expressão e a ‘produção’ da realidade” (*ibid.*, p. 242). Fala-se de criação na medida em que algo inscreve um novo regime de experiência, e conseqüentemente abre novas experiências. O corpo aparece como “a essência da ontogênese”, ele é o “foyer” onde tudo acontece⁸.

Na arte moderna “o ser é o percebido, e ele se elabora por uma ontogênese”⁹. Sobretudo a pintura dos modernos busca “agarrar a forma em seu nascimento”¹⁰. A autora coloca a questão: “A arte é a expressão ou a invenção de uma relação com o mundo?” (*ibid.*, p. 109)¹¹. E pondera:

Existe uma relação com o mundo, uma relação herdada, mas também uma perspectiva de um mundo que nem tudo é feito. O mundo é então um objeto de elaboração e sua elaboração deve ser continuada e inventada. O obstáculo é esse movimento de encarnação e de instituição do relatório ou a elaboração de um experimento. É uma modalidade dinâmica da experiência que garante tanto a gestação do ser entendida como criação (e assim em gênese) quanto a modalidade da verdade como abertura de um campo de experiência¹². (*ibid.*, p. 245)

Em outro artigo, uma comunicação em Salvador sobre “Passividade e criação: pintura e abertura, a partir de Merleau-Ponty”, Ménasé evoca sua própria experiência na pintura e retoma algumas das notas do filósofo. A escritora diz que ao pintar constatou na prática a declaração de Merleau-Ponty “nós não sabemos o que pensamos”, e também confirmou uma nota de *O Visível e o Invisível*: “por mais novas que sejam as iniciativas elas nascem no coração do ser, elas são oriundas do tempo que irrompe dentro de nós” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 274).

⁸ Le corps est le foyer où se noue la rencontre. Il est l'espace de l'ontogenese. (*ibid.*, p. 195)

⁹ “l'être est le perçu; il s'elabore par ontogênese” (*ibid.*, p. 189)

¹⁰ “saisir la forme dans sa naissance” (*ibid.*, p. 65)

¹¹ L'art est-il l'expression ou l'invention d'un rapport au monde? (*ibid.*, p. 109)

¹² Il y a un rapport au monde, rapport hérité, mais aussi prospectif d'un monde qui n'est pas tout fait. Le monde est alors objet d'élaboration et son élaboration est à poursuivre et à inventer. L'opérant est ce mouvement d'incarnation et d'institution d'un rapport ou d'élaboration d'une expérience. Il est modalité dynamique de l'expérience garantissant à la fois la prégnance de l'être alors compris comme création (et ainsi en genèse) et la modalité de la vérité comme ouverture d'un champ d'expérience. (*ibid.* p. 245)

Ménasé lembra que Merleau-Ponty no ensaio *O olho e o espírito*, ao formular sua ontologia, relaciona a visão a fissura no cerne do ser. A autora cita o filósofo: “ver é o meio de assistir por dentro a fissão do ser”. A gênese da pintura ocorre “na conjugação do movimento (que é visão) e da visão (que é movimento)”.

Para Ménasé “a criação é a própria condição da experiência de algo” – “só posso reportar-me à experiência por um movimento que é criação” (MÉNASÉ, 2008, p. 246). O homem é o animal que cria – logo, a criação é mostra da liberdade própria do humano e do seu fazer ser. A questão, então, é: “o que é criar?” A autora escreve:

A criação seria o movimento que inscreve uma fratura, uma brecha, uma abertura. Vem daí a ideia de que algo criado (da realidade de uma experiência como criação) não se julga senão pela experiência ‘concreta’ ou ‘verdadeira’ que ela abre ou institui. (*ibid.*, p. 245)

Se a relação com o mundo é criação, é porque ela se inscreve necessariamente na ontogênese. Este movimento de ontogênese, ao qual Merleau-Ponty atribui grande importância em seus últimos trabalhos, é o movimento que ele descreve em *O olho e o espírito* a propósito da experiência artística: ser pego no impulso do ser e engrenar-se sobre o movimento através do qual há surgimento, abertura, criação. (*ibid.*, p. 245)

Nas suas últimas obras Merleau-Ponty “se deixa deportar para fora” das fronteiras da metafísica, segundo Lefort, “ele acolhe uma interrogação sobre o ser que abala o antigo estatuto do sujeito e da verdade” (Lefort, apud MERLEAUPONTY, 2002, p. 15). Empenha-se, então, na consolidação de uma base ontológica – “ontologia do sensível” ou “ontologia da encarnação”. O projeto de Merleau-Ponty promove uma forma de pensamento que não oporia mais interioridade e exterioridade. Em *O Visível e o Invisível*, pois, “o que se trata de compreender não é tanto a clivagem entre sujeito e objeto mas o que Merleau-Ponty nomeia ‘a segregação do *dentro* e do *fora*’, a qual precisamente não é ‘jamais coisa feita’ (DASTUR, 2001, p. 71). Trata-se na ontologia de compreender o ser na deiscência... para tanto, o retorno a ontogênese do artista e da obra de arte resgata a peculiaridade do ser que havia sido apagada pelo obscurantismo dos intelectualistas e empiristas. Em suma: o retorno ao solo da experiência proposto pelas teorias fenomenológicas leva a trilhar os caminhos, a um “outro-olhar” e as dúvidas de Matisse. Como escreve Ronaldo Brito sobre a obra do pintor francês:

Nunca o mundo da vida fora um lugar assim maleável, fluído mas acolhedor, a um tempo luminoso e carnal. Daí a sensação quase inevitável de que a pintura de Henri Matisse resume a lírica da sintaxe visual moderna (SALZSTEIN, 2009, p. 21).

Sou pitoresco demais para que as viagens me tragam muitas contribuições. Percorri a Itália. Fui à Espanha. Cheguei a passar um inverno na Sevilha. Fui a Moscou em 1911, a convite de Schukin; Moscou me pareceu uma imensa aldeia asiática. Fui ao Taiti [...] (MATISSE, 2007, p.131)

No Taiti pude apreciar a luz – a luz como pura matéria – e a terra de coral. É um lugar ao mesmo tempo soberbo e cheio de tédio. [...] Lá faz um tempo lindo desde o amanhecer e assim permanece até o final do dia. Uma felicidade tão imutável é cansativa (*ibid.*, p.131)

O devaneio de um homem viajado é mais rico do que a de um homem que nunca viajou. A divagação de um espírito cultivado e a divagação de um espírito inculto tem em comum apenas um certo estado de passividade. (*ibid.*, p.132)

Parte I: ELOGIO À PINTURA

Andar passo a passo não é vida,
Pé ante pé torna alemão e pesado.
Eu pedi ao vento que me alçasse,
Aprendi com os pássaros a planar –
Voei para o Sul, por sobre o mar.
[...]

No Norte – hesito em confessar –
Amei uma mulher, feia de dar medo
“A verdade” era como se chamava....

(Canções do Príncipe Vogelfrei
Friedrich Nietzsche – *A gaia ciência*)

1 Caminhos de Matisse

Como alguém se torna o que é? A gênese do artista, seu ofício e sua obra é uma senda para acessar o Ser. No caso do pintor, o que se busca é a cor, sem a qual não há pintura. Na arte de Matisse a cor é matrona do próprio desenho, logo, aparece como origem de todas as artes visuais. Ao rever seu caminho, Matisse afirma numa carta a Signac: “A cor existe em si mesma, possui uma beleza própria, o caminho é a cor”.

Para pensar-pintura perseguimos as trilhas de Matisse e a gênese de sua obra. Iole Freitas no breve texto sobre “Matisse em Vence” escreve que a cor e a linha são as chaves de entendimento do pensar do pintor e, a capela da Vence é a expressão de sua concepção sobre pintura. O próprio artista considerou a capela o ápice de sua produção pictural. Como chegou a capela da Vence? E como a capela destrincha o conflito desenho e cor?

A genealogia de Matisse, “homem do norte/pintor do sul” é deveras interessante. A biografia escrita por Hilary Spurling *Matisse: uma vida* apresenta em quinze capítulos uma cronologia que permite acompanhar a gênese da poética desse emblemático artista, um dos grandes mestres da arte moderna. A biografia traz aspectos pouco conhecidos da vida e do ofício do pintor. Narra episódios da dura saga matissiana em busca de realização da sua obra, a despeito dos reveses da guerra e de outras intempéries da vida. Matisse oriundo de uma família de tecelões, da cidadezinha têxtil Le Cateau-Cambrésis, alcançou a glória de figurar entre os mais renomados da história da pintura e um dos mais importantes para entender o espírito de uma época. A despeito das adversidades, a fortuna.

Filho de Émile Baptiste Henri, que se afastara do ramo fabril têxtil para em Paris se dedicar ao comércio de lingerie, e de Anna Gérard, oriunda de uma família de curtidores que, em Bohain-em-Vernandois, tornou-se “especialista em cores, aconselhando os vizinhos sobre melhores tonalidades decorativas e misturando ela mesma os pigmentos” (SPURLING, 2012, p. 14). O pai se orgulhava da formação parisiense por ter lhe aguçado o olhar para a qualidade e confirmado sua aversão pelos trabalhos negligentes ou malfeitos. Essa genealogia lança luz sobre a gênese poética de Matisse. Os tecidos e as cores são obsessões na sua pintura. Interessante lembrar a controvérsia sobre o uso da cor entre os renascentistas. Lichtenstein lembra os esforços de Lodovico Dolce “para marcar bem a diferença que separa o colorido do pintor da cor do tintureiro”. Fato é que o berço na cidade têxtil, entre linhas e tintas, marcou o começo da trajetória do pintor e seu gosto por cores e tecidos. O primeiro trajeto da viagem do pintor que descobriu o segredo da luz, na junção cor e desenho, se deu entre Le Cateau-Cambrésis e Bohain-em-Vernandois.

A Bohaim de sua infância era um moderno centro manufatureiro, com 10 mil barulhentos teares instalados na cidadezinha e nos vilarejos próximos. [...] Os principais produtos locais eram a beterraba e os têxteis. Spurling conta que os moinhos de vento e os campanários que tradicionalmente pontilhavam as planícies ondulada do Vermandois haviam sido substituídos, na juventude de Matisse, pelas chaminés fumacentas das refinarias de açúcar e das fiações de lã. (*ibid.*, p. 15)

A cidadezinha era um tanto desoladora e insípida com os terrenos desmatados nos arredores. Matisse, mais tarde, comenta com tristeza: “Na minha região natal, se há uma árvore no caminho, logo a arrancam, para que não faça sombra às beterrabas”. A época seu pai tinha uma frota de carroças que atendia as necessidades dos cultivadores da região. As boas lembranças de Matisse são da zona rural, da “relva alta na primavera em busca das primeiras violetas e de ouvir as cotovias” – “Nem a cotovia vê o aberto” (Heidegger) – Matisse via “as cotovias sobrevoando as plantações de beterraba nas manhãs de verão”. A vida dura dos pais remetia o menino frequentemente a Le Cateau, casa dos avós, “onde havia nascido e onde diria que sempre foi feliz”. Ainda jovem se afastará do norte, “viajante de botas e mochila parte em busca de seu clima”, não obstante, panos, flores e pássaros são signos fortes da vida e da poética de Matisse; jamais perdeu a “sensibilidade para a terra, as sementes e as coisas que brotam”. Marcas iniludíveis na sua gênese são os pombais que os tecelões mantinham em suas casas e o canto dos tordos e rouxinóis (pássaros-livres, que não sobrevivem em cativeiro). Na sua pintura Matisse diz que quer “fazer suas cores cantar”.

A vida com os tecelões de seda de Bohain sensibilizou Matisse. Eles mantiveram seus teares manuais e prosperaram com a produção de xales de caxemira, de tecidos para decoração e roupas, sendo famosos pela riqueza das cores, pelo impecável senso estético, pela ousadia imaginativa e por “uma sede insaciável de experimentações”. A familiaridade com “o ruído crepitante das lançadeiras” e a “visão” dos homens, “debruçados sobre seus teares como um pintor diante do cavalete dia após dia, desde o amanhecer até o crepúsculo”, foram essenciais para a formação do artista. Spurling escreve: “Até o final, ele permaneceu um filho legítimo dos tecelões de Bohain!” Matisse pinta peles como os tecelões faziam seus tecidos: “cores reluzentes, requinte sensual e sutileza e brilho fenomenais”.

O tema da pintura como trama, do pano como plano, da pele como tecido, do cinabro e do sangue foram destacados por Didi-Huberman no livro “A pintura encarnada”. Quando cita a teoria de Merleau-Ponty sobre a noção de *carne*, usada para descrever o visível-invisível, diz que não foi acaso o filósofo ter atravessado “justamente os domínios do nó e da trama, do retorno e do fundo [...], do tato e da distância, do tecido e da diferença”. E acrescenta que talvez também não tenha sido um acaso na mesma página Merleau-Ponty, ao apresentar a cor como “uma concreção da visibilidade”, aludir a cor vermelha. Cita “O Visível e o Invisível”:

[a cor] é uma espécie de nó na trama do simultâneo e do sucessivo... uma espécie de estreito entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos [...] Entre as cores e os pretensos visíveis, encontra-se o tecido que os duplica, sustenta, alimenta e que não é outra coisa, mas possibilidade, latência e *carne* das coisas. (Merleau-Ponty Apud. BOIS, 2012, p. 54)

Na trajetória de Matisse a descoberta da pintura como meio de expressão se deu em época de convalescença. Aos vinte e um anos, internado por causa de uma crise (colite ulcerativa, tiflíte), conheceu Léon Bouvier, “o qual se poderia dizer que mudou o rumo da arte no século XX”. Filho do dono de uma manufatura têxtil, “sustentava que não conhecia melhor maneira de se descontraír, quando regressava para casa após a jornada no escritório, do que pintar uma paisagem”; copiava a óleo cromolitografuras. A mãe de Matisse, pintora de guache sobre porcelana, se incumbiu de comprar um estojo de tintas com dois cromos na tampa, um trazia um moinho de vento e outro uma entrada de um povoado. Matisse mais tarde dirá:

No momento em que segurei nas mãos o estojo de tintas, soube que ali estava minha vida. Como um animal que arremete sobre aquilo que ama, mergulhei sem hesitar... Foi uma atração tremenda, uma espécie de Paraíso reencontrado no qual eu estava completamente livre, solitário e em paz. (Matisse, apud SPURLING, 2012, p. 30)

Destarte, lembrando uma expressão do pintor: “*Ça marche* (A coisa anda)!”

No itinerário de Matisse, de Le Cacteau a Paris, se destaca sua paragem em Saint-Quentin. Empregado num escritório de advocacia se matriculou na escola livre de arte. Começava o caminho para a libertação pela arte, mais tarde ele escreve, “dirigido não sei por que para a estrada das Belas-Artes”. A *École Gratuite de Dessin*, fundada por Quentin de La Tour, famoso por seus retratos a pastel, era um posto avançado da Escola de Belas Artes de Paris. Ali Matisse aprendeu o desenho, copiava gravuras, depois fragmentos e detalhes arquitetônicos e por fim réplicas de gesso das estátuas clássicas. O uso da cor e modelos vivos era incogitável.

Sua primeira aprendizagem fundamental se deu nas visitas frequentes ao Museu Antoine Lécuyer, “o assombroso museu da vida e da humanidade de uma sociedade” (diário dos irmãos Goncourt). Matisse manteve a vida toda grande estima pelos pastéis de La Tour, “colocando-o acima de todos os retratistas, excetuando apenas Rembrandt”. Escreve no prefácio *Retratos*, em 1954:

Em minha juventude, visitei assiduamente o Museu Lécuyer em Saint Quentin. Lá havia uma centena de esboços a pastel feitos por Quentin-Latour antes de executar seus grandes retratos suntuosos. Tocado por aqueles rostos amáveis, logo constatei que cada um deles era muito pessoal. Ao sair do museu, eu estava surpreso com a variedade dos sorrisos peculiares a cada uma das máscaras, os quais, embora naturais e encantadores na totalidade, tinham me impressionado o ponto de sentir meus próprios músculos do riso cansados. (MATISSE, 2007, p. 196)

Todas essas figuras parecem se voltar para nos ver, todos esses olhos nos olham, e temos a impressão de ter interrompido nesse grande salão onde todas as bocas acabam de se calar, o século XVIII que conversava. (Matisse In. Pleyne, Apud NOVAES, 1994, p. 354)

O diretor da École De La Tour, Jules Degrave é descrito como um “déspota” que sufocava qualquer iniciativa. Os incentivadores de Matisse foram o veterano pintor Philibert, de maneira comedida, e o jovem professor Emanuel Croizé. Este insistiu no propósito de Matisse se tornar pintor, aconselhando-o a não hesitar entre a pintura e a música como carreira, a despeito da musicalidade e da excelência com o violino que Matisse demonstrava entre uma e outra sessão de estudo. Na academia que fundaram se praticava o estudo com modelo vivo e Croizé incentivava a pintar ao ar livre. A pintura se torna “uma paixão devoradora” na vida de Matisse e o jovem descarrilhou de vez da trilha do direito, deixando a família horrorizada, e “ficou pé” na vida de artista, o primeiro artista originário de Bohain: *J’ai tenu bon* [Fiz pé firme], diz Matisse.

Em Paris, nos primeiros meses, Matisse “se sentia como alguém tateando em um bosque escuro”. Encaminhado a Willian Bouguereau, na época “o papa do mundo artístico francês”, matriculou-se nas aulas de desenho do mestre que, reprovando-lhe a falta de talento, o fez voltar aos velhos exercícios de cópias a partir de réplicas de gesso. A novidade do aprendizado na Academia Julian foi o uso do fio de prumo. Matisse disse ter demorado a entender “o sentido da vertical” que meio século depois dirá ter se tornado um princípio tanto moral como estrutural da sua obra, “simbolizando clareza, força e equilíbrio” (SPURLING, 2012, p. 38).

A insistência dos mestres no ensino do desenho e nos exercícios mecânicos de reprodução imitativa da figura a partir do inumano provocavam dúvidas íntimas em Matisse e ele ainda tinha de enfrentar as dúvidas do pai acerca de sua escolha e seu futuro. Numa breve visita a Lille, no meio das incertezas, Matisse revislumbrou a possibilidade de tornar-se pintor quando viu no museu os quadros *Juventude* e *Velhice* de Goya. Teria ele afirmado: “Foi então que entendi que a pintura podia ser linguagem” (*ibidem*, p. 39). Goya dera o dom da vida aos quadros. “Era uma porta aberta. Lá na Julian a porta estava fechada” (*ibid.*, p. 38).

No retorno a Paris, Matisse se associa a Gustave Moreau (1826-1898), que o acolheu sem hesitar. Spurling escreve que Moreau era “desses professores cujos espíritos se expandem em contato com os jovens” (*ibid.*, p. 45). Depois de corrigir os trabalhos, Moreau levava os alunos para passear na galeria do Louvre e discorria, como o narrador de *Amores e outras imagens* de Filóstrato, sobre a vida que vislumbrava nos quadros dos mestres holandeses e italianos. Matisse fez muitas cópias no Louvre, entre outros copiou Fragonard (*A lição de música*), Chardin (*A pirâmide de frutas*, *A raia*), e Jan Davidsz de Heem (*La desserte*). No Louvre, Matisse passava o tempo “submetendo-se à influência de mestres incontestáveis como Rafael, Poussin, Chardin e os flamengos”. Sua persistência nos clássicos renascentistas estava relacionada a sua resistência a produção impressionista, “os guias reconhecidos” da pintura moderna, e pós-impressionistas, que preenchiam as galerias da rua Laffitte e impregnavam olhos e mentes dos jovens pintores. Com os impressionistas Matisse diz ter apreendido um novo modo de ver; os primeiros indícios da busca da cor.

Sobre a influência dos impressionistas na arte moderna, Matisse escreve:

Cada geração de artista vê a produção da geração anterior de maneira diferente. Os quadros dos impressionistas, construídos com cores puras, mostram à geração seguinte que essas cores, mesmo que sirvam à descrição das coisas ou dos fenômenos naturais, têm em si mesmas, independentemente dos objetos que exprimem, uma ação importante sobre o sentimento de quem olha. (MATISSE, 2007, p.298)

Os impressionistas ensinaram a autonomia da cor, porém, Matisse sente que seus métodos não lhe serviam – quando mais tarde o aplicou pareceu-lhe “*muito frouxo e informal*”, muito dependente dos acidentes “*superficiais de momento e local*”. Tampouco os estudos dos mestres do Louvre lhe contentavam.

De fato, o que eu via no Louvre não atuava de modo direto sobre mim. Eu me sentia numa biblioteca com as obras do passado, e queria criar alguma coisa a partir de minha experiência pessoal. Assim comecei a trabalhar sozinho. (*ibid.*, p. 139)

A solidão de Matisse é um tanto singular. Na realização de sua obra a presença de Madame Matisse e de Marguerite sua filha foram fundamentais. Mais tarde a companhia de Lydia Delectorskaya.

Outro fator interessante na solidão matissiana são as mudanças constantes de ambientes e suas inúmeras viagens. Os deslocamentos contínuos assinalam a ânsia do pintor na busca de novos ares e meios para expressar em cores seu modo de sentir e pensar o mundo. Um endereço importante na vida de Matisse é o prédio Saint-Michel, 19, as margens do Sena, onde o pintor instalou seu ateliê no quinto andar e habitou o sótão com a namorada, a modelo Camille Joblout, união da qual nasceu Marguerite, em 1894, conhecida como Margot.

Ela foi uma criança de ateliê, nascida e criada entre telas e pincéis, em meio ao cheiro das tintas a óleo, acostumada desde a infância às restrições associadas aos momentos em que servia de modelo e observava o pai enquanto ele pintava. Para Matisse a reação dela ao seu trabalho sempre foi mais importante que a de qualquer outra pessoa. Sua arte se tornaria o pilar de sustentação da vida de Marguerite, a única coisa que jamais a decepcionou, e a qual ela se comprometeu de maneira incondicional. (SPURLING, 2012, p. 49)

No ano seguinte, depois de cinco tentativas, Matisse foi admitido na Escola de Belas Artes. A sorte de seus quadros também mudou. Um retrato de Camille, *Mulher lendo* foi adquirido pelo governo francês e cinco de suas telas foram aceitas pelo Salão da Sociedade Nacional para uma mostra na galeria Champ-de-Mars.

Nos verões de 1895-96 e 97 refugiando-se numa pequena ilha da baía de Biscaia, a Belle-Île-en-Mer, Matisse realizou mudanças drásticas na vida e no modo de pintar. Lá entrou em contato com Jonh Peter Russell (1858-1930), com quem diz ter aprendido a teoria impressionista da luz e das cores. A visita também lhe rendeu conhecimento acerca do Holandês, que morrera em 1890. Van Gogh fora colega de Russell em Paris e ambos compartilhavam a ideia do afastamento do cenário parisiense para praticarem sua arte. Certamente Russel conversou sobre a obra de Van Gogh com Matisse, escreve Spurling, e lhe presenteou com um desenho dele.

Sob a influência de Russell, Matisse pintou a *Mesa de jantar*, último quadro para o qual Camile posou e que foi amplamente repudiado. Segundo o pai “as pessoas viam germes no fundo das decantadeiras” e o estilo impressionista dos quadros parecia aos seus olhos “irremediavelmente vagos e inacabados”. O amigo Evenopel, horrorizado, dizia que Matisse tinha sucumbido ao impressionismo de Claude Monet – “todos os quadros que vemos, bons ou ruins, começam a dançar diante dos olhos, é uma barafunda!”. Camile apelava ao pintor que recuperasse o bom senso e não jogasse fora a carreira – “chorou, protestou, suplicou”. Foram juntos ainda uma vez a ilha, porém, o relacionamento de cinco anos teve fim nesse verão. Em 1897 Matisse retornou sozinho a Paris, portanto as telas que pintara na Belle-Île-en-Mer: “pintou rochedos, paisagens e o farol, explorando a nova paleta com uma confiança cada vez maior. Até mesmo os temas mais mundanos adquiriram cor” (*ibid.*, p. 60).

Pela primeira vez Matisse se defronta com Van Gogh. Como o holandês, aplicou as cores com grande arbitrariedade, estruturando os espaços pela tensão cromática. Diferente de Van Gogh, Matisse retirou a espessura da pintura e, aplicando camadas finas de tinta, deixou aparecer a base, como se a pintura respirasse. Diante das telas, Moreau, septuagenário, se queixou amargamente; diz ter vislumbrado nas telas “uma visão da própria arte prestes a se desintegrar e se decompor”, graças aos “desgraçados estudantes” que “tomavam liberdades com o pincel”. Fato posto, uma porta se abrirá para Matisse na Belle-Île, a expressão por meio da cor o levaria a busca da junção do “sentimento passional pela cor” ao apreço do classicismo, centro da pintura francesa de Poussin a Cézanne” (*ibid.*, p. 65).

Na sucessão dos eventos, Matisse deparou-se com Amélie Parayre. Spurling narra que no outono de 1897 o pintor estava demasiadamente “isolado e corroído pela dúvida”. Precisava de Amélie, mas lhe comunicou desde o princípio: “Senhorita, amo você profundamente, mas sempre vou amar mais a pintura” (*ibid.*, p. 67). Matisse juntou-se ao clã Parayre, família procedente de Toulouse. Os pais de Amélie serviam de “confidentes e aliados” de Frédéric e Thérèse Humbert. Na época Thérèse era famosa por ser herdeira de uma das maiores fortunas da França, na verdade, inexistente; nos anos vindouros (1901) a descoberta fraude resultará em um escândalo financeiro de proporções nacional, que envolverá os nomes dos Parayre e dos Matisse, abalando profundamente a vida pintor.

A viagem de lua de mel teve Londres como destino. O propósito foi conhecer as obras de Turner na National Gallery. Depois de um retorno rápido a Paris, o casal tomou o trem para o sul, região natal de Amélie e de onde Van Gogh acreditava que surgiria uma nova escola de coloristas – “o pintor do futuro será um colorista como jamais se viu” (Van Gogh Apud. *ibidem*, p. 72). De Marselha, o casal seguiu para a Córsega e desembarcou em Ajaccio, onde Matisse produziu cerca de 55 obras, todas realizadas nos arredores dos aposentos que ocupavam. Spurling conta que os quadros produzidos na Córsega eram “perturbadores demais para serem exibidos em público”. Evenepoel dizia que haviam sido feitos com “os dentes rilhando” (*ibid.*, p. 75)

Em 1898 Matisse lê os artigos de Paul Signac e sua obra intitulada *D’Eugène Delacroix ao neo-impressionismo*. Signac, militante anarquista, via “a libertação da pintura como parte da libertação da própria humanidade” (*ibid.*, p. 79) e defendia o pontilhismo ou divisionismo.

Para Signac um novo brilho e suntuosidade podia ser obtida por meio da aplicação de regras científicas simples. Seu grande herói, pai da cor pura, e na sua opinião o primeiro e maior dos neoimpressionistas, era Delacroix, que estabelecia uma ponte entre Turner e os coloristas do futuro (*ibid.*, p. 70)

Matisse chegou a praticar o “divisionismo” e absorver a paleta arco-íris. O quadro *Luxo, calma e volúpia* (1905) é uma obra que emprega o princípio da mistura óptica dos pontilhistas. A tela foi adquirida pelo próprio Paul Signac.

No sul, em Ajaccio, Matisse descobriu as laranjas e substituiu nas suas composições as costumeiras maçãs. Dizia: *Não há dúvida de que o laranja é uma cor especial*. Experimentou um conjunto de variações com o tema amarelo, laranja, vermelho que, de acordo com Delacroix, inspiravam “alegria, riqueza, glória e amor”.

A mudança para Toulouse aconteceu em 1899, ano que nasceu Jean Gérard Matisse, assinalando um fim, o período de estudos havia acabado, e um começo, agora havia família para sustentar. *E chegou a hora de começar a ganhar a vida*. (SPURLING, 2012, p. 80). Nesse ano, Matisse adquiriu as *Três banhistas* de Paul Cézanne, obra que manteve consigo durante mais de trinta anos, doando-a então à prefeitura de Paris.

Na ontogênese da obra matissiana, após a experiência do Louvre, as experimentações do impressionismo e neoimpressionismo, a assimilação de Turner, o enfrentamento de Van Gogh nos ares do Sul, agora, a presença de Cézanne: ele “dá o impulso definitivo e introduz os volumes coloridos” (MATISSE, 2007, p. 223).

Ainda em 1899, Amélie decidiu criar Marguerite, quebrando um dos mais rígidos tabus da época, referente a assumir os filhos ilegítimos. Ambas se tornaram ao longo das décadas seguintes, e até o fim, mais íntimas que a maioria das mães e filhas, unidas pela afeição, confiança e comprometimento com a obra de Matisse. Eram suas assistentes, críticas e primeiro público. Ambas serviam também de modelo.

Os “anos tenebrosos” da vida de Matisse são os que sucederam o caso Humbert, descrito como “a maior trapaça do século” e que se desenrolou por cerca de treze meses, nos quais Matisse não tinha condição alguma de pintar. Durante duas décadas os Humbert jogaram com a credulidade e cumplicidade dos credores, refinanciando dívida de valores exorbitantes, fiando-se numa herança que não existia. Quando os credores conseguiram que finalmente o cofre que supostamente guardava os títulos ao portador fosse aberto, os Humbert desapareceram sem deixar rastro, colocando o país inteiro em expectativa e deixando os Parayre em grandes dificuldades. A ausência da fortuna gerou uma onda de tumultos e violência. A mãe de Amélie ficou sob suspeita, o pai foi retido e até o ateliê de Matisse foi revistado. Além disso, os industriais da região natal de Matisse eram credores de cerca de 25 milhões de francos, tornando-se “alvo de zombaria em todo o país”. Com dificuldades financeiras, o retorno de Matisse a sua cidade não foi visto com bons olhos.

Matisse e Amélie voltaram a Paris no outono de 1903, deixando os filhos no norte, e trazendo Marguerite para morar com eles no ateliê do Saint-Michel, ela retomando a antiga existência de “criança de ateliê”. No inverno desse ano Matisse conheceu pessoalmente Paul Signac e daí desenvolveu a aproximação com o pontilhismo que culminará em *Luxo, calma e volúpia*, de 1905. Nesse entretanto, 1904, Matisse expôs 45 quadros numa mostra organizada por Ambroise Vollard, telas que segundo o galerista ressaltavam os cinzas matissianos e “chamavam a atenção dos compradores”. Vollard comprou a *Mesa de jantar*, repudiada cinco anos antes, por 200 francos e a revendeu por 1500. Matisse despontava como um negócio lucrativo. No Salão dos Independentes de 1905, com *Luxo, calma e volúpia* provocou comoção e Matisse aparecia como convertido ao neoimpressionismo, que logo, abandonaria, como já havia previsto o amigo Henri-Edmond Cross quando o visitou Saint – Tropez.

A despeito do aumento da publicidade e das vendas, o casal Matisse, ainda levado pelas dificuldades financeiras, foi mais para o sul em busca de um lugar barato para viver e, então encontraram a aldeia de pescadores de Collioure. Matisse parte para o sul com a família, mas, o último trecho da viagem fez sozinho. Seguiu pela ferrovia litorânea até alcançar o mar da Catalunha, região agreste e exuberante, dividida entre França e Espanha. “De repente, assim que emergimos de um corredor rochoso no topo de uma colina, Collioure! Refulgente de luz... um resplendor de vermelhos e ocres” (SPURLING, 2012, p. 123) Era o ponto que a França estava mais próxima do norte da África. “Raros eram os visitantes em Collioure, mas quem chegava lá reconhecia que o segredo do lugar estava na luz e nas cores” (*ibid.*, p. 124). Matisse foi o primeiro pintor a aportar na aldeia, acomodando-se com a família no único hotel do lugar, o la Gare, da viúva Paré. O pintor André Derain depois se juntou- a Matisse. A exploração dos ares de Collioure foi decisivo para a formação da paleta fauvista.

“Collioure proporcionou a Matisse a mesma liberdade que desfrutada pela primeira vez em Ajaccio.” Amélie tornou a posar para Matisse e passou ocupar enfaticamente o centro das obras no período. Marguerite também posava para o pai.

Em seu primeiro verão em Collioure, a menina posou em sessões que se prolongavam por dias, lendo no ateliê com um vestido de gola alta e rendada até acabar a luz, quando então se despia e prendia o cabelo a fim de posar para um *Nu de pé* em argila. Mais uma vez a escultura virou um campo de provas para Matisse (*ibid.*, p, 152)

A paleta fauvista vai ser marcada por essa experimentação do emprego da cor pura (sem mistura de preto e branco). Matisse escreve ao recordar-se desse período:

Assim, o fauvismo foi para mim a experimentação dos meios: pôr lado a lado, reunir de maneira expressiva e construtiva, um azul, um vermelho, um verde. Era o resultado de uma necessidade que nascia em mim, e não de uma atitude voluntária, uma dedução ou raciocínio, que não têm nada a ver com a pintura. (MATISSE, 2007, p. 223)

A pintura fauvista se caracteriza pelo uso intenso das cores puras, como saiam das bisnagas – roxa (púrpura) verde, amarelo, azul e vermelho. As pinceladas são violentas, espontâneas e definitivas, resultando num colorido brutal e não correspondente à realidade. A pintura geralmente se faz por manchas largas, formando planos, grandes, simples e com traços largos. Os quadros buscam estabelecer harmonia, tranquilidade, pureza e equilíbrio e apresentam motivos ordinários: cenas urbanas e rurais, de interiores e de paisagens, retratos, nus, natureza morta.

No salão dos Independentes de 1906 Matisse apresentou a obra *Alegria de viver*. Rosa Arpino, parisiense que acompanhou o casal Matisse a Collioure, serviu de modelo para todas as figuras da composição. A obra é considerada a gênese *fauve* de Matisse. Com a pintura fauvista Matisse alterou a ideia de peso cromático (Gauguin) e empregou a ideia de relação qualidade-quantidade de área jogando com a tensão das cores na superfície. “Não é a quantidade que importa, e sim a escolha, a organização” (*ibid.*, p. 228) Em outra passagem escreve: “A cor nunca é uma questão de quantidade, e sim de escolha.” (*ibid.*, p. 223)

O grande pulo que Matisse aprendeu junto aos *fauves*, foi a descoberta da expressão por meio do desenho criado direto do colorido. A luz desenha e as cores geram as formas de acordo com a equação quantidade-qualidade. O princípio que deve estar a base da ciência da cor é, segundo Matisse, reconhecer que “1 cm de uma cor não tem o mesmo peso de 1 cm de outra cor” (*ibid.*, p. 216). O que interessa na cor são as relações; graças a elas e somente a elas, um desenho pode ser intensamente colorido sem precisar de cor (*ibid.*, p. 223). A descoberta junto aos *fauves* vai ser redimensionada com as viagens ao Marrocos. Entre o retorno da primeira viagem (1913) e sua partida para Nice (1917), o artista produziu algumas das suas obras mais exigentes, experimentais e enigmáticas.

A importância desta produção reside não só nas qualidades formais dos quadros, mas também na natureza física das imagens, cada uma com a história da sua produção. São figuras abstraídas e rigorosamente purificadas de detalhes descritivos e com predominância dos tons de preto e cinza. Essas obras foram tratadas como não relacionadas entre si e mesmo como um desvio no desenvolvimento do artista; talvez uma resposta ao cubismo ou à pressão da I Primeira Guerra Mundial. O próprio Matisse reconheceu ao final de sua vida o significado desse período quando ele identificou duas obras – *Bathers by a River* (1909-10, 1913, 1916-17) e *The Moroccans* (1915-16) – como dois de seus trabalhos mais "fundamentais".

Cada vez mais se lhe afigurou o princípio da simplificação das cores e sua junção com as formas. Quanto mais simples são com mais força agem sobre o sentimento íntimo. O que se apresenta na produção de Matisse é a teoria mágica da visão e das cores. O pintor escreve sobre suas expectativas poéticas:

Com o tipo de relações de cor que sou levado a usar para transmitir o que sinto, eliminando o accidental. Vejo-me representando os objetos sem linhas de fuga... ligados entre si por meu sentimento, numa atmosfera ligada pelas relações mágicas da cor (*ibidem*, p. 216)

Matisse assinala que foi com os balés russos, que a cor readquiriu direito de cidadania por toda parte. O Balé Russo movimentou o cenário das artes entre 1909 e 1929. Serguei Diaghilev diretor da companhia conseguiu reunir os melhores coreógrafos, dançarinos e *designers* da época. A proposta era fazer do balé uma pintura em movimento. Entre os pintores contratados estavam Picasso e o próprio Matisse. A dança é um elemento preponderante na poética matissiana.

Outro fator determinante na concepção das cores de Matisse foi o contato com a gravura oriental. Com a gravura japonesa Matisse disse ter aprendido “que era possível trabalhar com cores expressivas que não são obrigatoriamente descritivas.” (*ibidem*. p. 227). E acrescenta sobre esse contato:

Tendo as estampas japonesas desobstruído, limpando meu olhar, eu estava em condições de verdadeiramente receber as cores em função de seu poder emotivo. [...] Podia reencontrar na natureza a maneira como elas deviam brotar [...] me ajudou a sair da pintura intimista (*ibidem*. p. 227)

Matisse diz que o eterno conflito entre desenho e cor só foi “resolvido” com seus recortes de guache cuja obra emblemática é o *Jazz*. A criação de *Jazz* durou cerca de oito anos. Em 1942 ele a anunciava como sua *grande composição*; nos guaches recortados a pintura alcança a supremacia e o instrumento de desenhar é a tesoura.

A grande obra de Matisse, entretanto, ápice e síntese de suas seis décadas de produção é, segundo o próprio artista, a Capela de Vence. Matisse escreve na carta que foi lida durante sua inauguração em 1951:

Essa obra me demandou quatro anos de trabalho exclusivo e assíduo, e ela é o resultado de toda minha vida ativa. Apesar de todas suas imperfeições considero-a minha obra-prima (*ibidem*, p. 297)

Na execução da capela, concebida como “uma flor”¹³, Matisse eleva a máxima aplicação seu princípio de simplificação da cor e das linhas para provocar um efeito no sentimento íntimo de quem contempla a obra. Escreve: “Na capela, meu objetivo principal era equilibrar uma superfície de luz e cores com uma parede cheia, com um desenho preto sobre o branco” (*ibidem*, p.298). E acrescenta: “Essa capela é, para mim o resultado de toda uma vida de trabalho e a floração de um enorme, sincero e árduo esforço” (*ibidem*, p.298). A Capela do Rosário, segundo o próprio Matisse, foi ocasião de fixar e unificar o resultado de suas pesquisas quando já alcançava o fim do caminho. Matisse morre três anos após sua inauguração e julga ser este trabalho o seu grande legado a posteridade. Seu desejo manifesto é que a Capela seja a expressão de uma época e, se os movimentos posteriores a considerarem talvez ultrapassada, seja ela ainda a expressão do que chama de suas “revelações” e sirva de elo para “unir o passado e o futuro da tradição plástica” (*ibidem*, p.299).

Ao final da carreira, “o pintor do sul” escreve: *Eu venho do norte. Você não pode imaginar o quanto eu odiava aquelas igrejas sombrias* – e acrescenta que *“um dos efeitos que mais lhe agradava na capela de Vence era um azul que, segundo ele, só vislumbrara antes no lampejo de asa de uma borboleta e na pureza do enxofre em combustão”*, memória da erupção de um vulcão, simulada na infância em um teatro de brinquedo. Em Vence, Matisse alcançou a buscada união entre a expressão por meio da cor e do desenho, e reafirmou a supremacia da pintura na gênese das teorias modernas sobre a natureza da luz e da visão.

¹³ Matisse conta que, estando ele na Catedral de Notre-Dame, pensou o que poderia ser sua pequena capela, então, a concebeu como “uma flor”.

2 Outro-Olhar

[...] creio que para um verdadeiro pintor não há nada mais difícil que pintar uma rosa, pois para isso ele precisa em primeiro lugar esquecer todas as rosas pintadas (MATISSE, 2007, p. 370).

No escrito sobre “O eterno conflito entre o desenho e a cor”, Matisse declara que sua educação “consistiu em perceber os vários meios da cor e do desenho” (*ibidem*, p. 177). A origem clássica dos seus estudos levou-o aos mestres (de Rafael a Poussin) e despertou a assimilação dos volumes, do arabesco, do contraste, da harmonia e a atenção na imitação da natureza. Porém, Matisse sentiu que devia abandonar os mestres. — *Não é essa a regra de todo artista de formação clássica?* — A descoberta da expressão por meio do desenho após as experiências fauvistas se deu pelo alcance do sentido da cor. Em “Notas de um pintor sobre seu desenho”, escreve:

Meu desenho é a tradução direta e pura de minha emoção. A simplificação do meio o permite. [...] Eles são geradores de luz; vistos num dia nublado ou com uma iluminação indireta, contém claramente, além do sabor e da sensibilidade da linha, a luz e as diferenças de valores correspondentes a cor. (*ibid.*, p. 177)

Matisse lembra seus esforços de juventude para realizar o desenho “à antiga”: seguindo as regras da escola, atendo-se a natureza e desprezando o que fosse “feito de cabeça”, ou a partir do sentimento, da memória e da imaginação. Junto com a compreensão que “a cor nunca é uma questão de quantidade, e sim de escolha”, lhe adveio a percepção da impossibilidade de separar desenho e cor. Ao ver de Matisse:

O desenho é antes de tudo expressão. Uma mão indica o caminho com menos eficácia do que uma flecha. Quanto mais incompleto o meio, mais a sensibilidade deve se manifestar. Meu desenho representa uma pintura executada com meios restritos.

De minha parte acho que a pintura e o desenho dizem a mesma coisa. O desenho é uma pintura feita com meios restritos. Numa superfície branca, uma folha de papel, com uma pena e tinta, pode-se criando certos contrastes, criar volumes, pode-se mudando a qualidade do papel, obter superfícies maleáveis, superfícies claras, superfícies duras, sem usar, porém, nem sombras nem luzes.... para mim a pintura é um desenho feito com meios restritos e que pode ser absolutamente interessante, que pode muito bem desafogar as emoções do artista. Tão bem quanto a pintura. Mas a pintura, evidentemente, é uma coisa mais alimentada e cuja ação sobre o espírito é mais forte.

[...] o desenho é a fêmea e a pintura é macho (*ibid.*, p. 224)

Matisse tem uma visão muito positiva sobre sua produção. Nas suas reflexões faz retrospectiva e críticas sobre seu ofício, descrevendo as inquietações e motivações ao longo da carreira, não obstante, é conclusivo.

Não repudio nenhuma tela minha, e não há nenhuma que eu faria de outra maneira se tivesse de refazê-la. Busco sempre o mesmo fim, mas calculo de modo diferente meu caminho para chegar até ele. (*ibid.*, p. 38)

Para pensar a obsessão matissiana e suas metamorfoses é interessante cotejar duas de suas obras: "*Blue Nude, souvenir de Biskra*" de 1908 e "*Grand nu couché (Le nu de Pnik)*" de 1935 mostram a persistência de Matisse na busca da pureza dos meios, que para ele "sempre foi igual a pureza do sentimento e da expressão", e da eloquência da linha-cor na composição. São mostras interessantes de como o pintor praticou seu ofício. Apesar dos trinta anos que separam a produção, ambas evidenciam a perseverança na busca da simplificação dos meios de expressão na composição de um quadro. Para Matisse a cor, o desenho e a própria moldura, encerrados dentro de certo espaço, devem estar em íntimo acordo. O problema, diz, "é encontrar o acordo entre meu desenho, as cores e meus sentimentos" (*ibid.*, p. 211).

Na obra de arte, diz o pintor, "a verdade não é a exatidão" (e essa é a verdade essencial, a única que importa). A pintura é sempre projeção do sentimento, das emoções, e das reações da sensibilidade do artista em relação a seu modelo, traduzido no quadro em termos de cor e forma. Sobre quatro autorretratos feitos a partir do espelho, o pintor escreveu: "É evidente que a inexatidão anatômica, orgânica, dos desenhos não prejudicou a expressão do caráter íntimo da verdade essencial do personagem, mas, ao contrário ajudou a exprimi-lo" (*ibid.*, p. 194)

Quando "Em notas de um pintor sobre seu desenho" descreve suas composições com figura humana, Matisse diz que os enfeites e arabescos nunca sobrecarregam a composição; seus modelos não são figurantes, mas o tema principal. "O artista não pode ter ideias preconcebidas diante do modelo tudo deve vir ao espírito como lhe chegassem, numa paisagem, todos os odores paisagísticos: os perfumes da terra, das flores, associados aos jogos das nuvens, aos movimentos das árvores e aos diversos ruídos do campo" (*ibid.*, p. 199). A criação de uma obra exige elaboração, logo, são necessárias inúmeras sessões de estudo e experimentação: o apagamento e o eterno re-começo estão na gênese da criação.

O Nu Azul, lembrança de Biskra foi a única obra que Matisse inscreveu no Salão dos Independentes de 1907. Depois das reações a “Alegria de viver”, Matisse tomava a chocar: ao invés das peles rosa, lilás, amarela, cinzas-esverdeada dos dezesseis corpos do quadro anterior, a tela trazia uma figura encarnada no pano pelo azul. “Praticamente todos os que o viram acharam a figura prodigiosamente feia e deformada”, escreve Spurling, a obra foi descrita como “fraudulenta, atroz e indecente”. Foi um escândalo público e causou comoção entre os artistas. Derain teria destruído seus nus azuis. Walter Pach, estudante de arte, comparou as obras de Matisse a “um soco na testa”. Picasso afirmou não saber qual era a pretensão de Matisse: “Se ele quiser fazer uma mulher que faça uma mulher. Se quiser fazer uma decoração que faça uma decoração. Mas isso fica entre uma coisa e outra” (SPURLING, 2012, p. 157).

Spurling conta que a pintura em questão nasceu de um “trágico” acidente. Matisse dedicou semanas na execução de uma escultura, *Aurora*, um nu em pose clássica, apresentava o corpo de uma mulher da época, com coque alinhado, curvas articuladas, cintura estreita, entretanto, mal contida na base retangular, a estatueta se fez em pedaços, arrasando o artista. No dia seguinte, num ímpeto de criação, recapitulou a figura na sua essência e transportou-a para tela. Diferente de *Aurora*, entretanto, *O nu azul* era inumano, “com seus seios bulbosos, a barriga estufada, as nádegas salientes e as coxas musculosas”. Bernard Berenson, especialista em arte italiana, achou a figura tão repulsiva que a apelidou de “o sapo”.

A ideia da obra surgiu numa aposta entre Matisse e Derain: “quem conseguiria pintar o melhor nu azul”. No período que se seguiu o pintor tomou o trem e viajou ao norte da África. De Argel seguiu até o ponto final da linha férrea, Biskra, porta de entrada para o Saara. Spurling diz que Matisse se sentiu oprimido “pela desumanidade e imensidão da paisagem africana”. A autora narra que em Biskra, ele visitou cinco oásis com jardins, “que lhe pareceu luxuriante e estranho demais para ser pintado”; era só calor, desalento e prostituição. “Entorpecido de lassidão e tédio”, Matisse teria ficado bem menos impressionado com as lamentáveis dançarinas do que com os tapetes e tecidos árabes. Em Biskra adquiriu vários *suvenires*: tapetes e vasos. A única coisa que pintou em Biskra foi uma esquina singela. Mais tarde, Matisse dirá que os quinze dias em Biskra proporcionou-lhe um estoque de imagens. O artista nos anos seguintes voltou a visitar tanto a Argélia como o Marrocos, viagens estas que, segundo o próprio, lhe ajudaram a completar a transição para poder seguir seu caminho.

O *Nu Azul* pertence hoje ao Museu de Baltimore (Maryland – EUA) que abriga a Coleção Cone¹⁴, com cerca de 500 obras de Matisse: 42 de suas pinturas a óleo, 18 esculturas, 36 desenhos, 155 gravuras e sete livros ilustrados, além de 250 desenhos, gravuras e chapas de cobre do primeiro livro ilustrado de Matisse (*Poésies de Mallarmé*). O Museu também adquiriu a *Mulher em um turbante* (Lorette) de 1917, *Tabuleiro de damas* (1928) e *Interior, flores e periquito* (1924).

Faz parte da Coleção Cone o *Nu Rosa* de 1935¹⁵. A obra é bastante interessante porque além do quadro, o museu dispõe dos estudos de nu, esboços e registros fotográficos da produção. Matisse resolvera chamar um fotógrafo para registrar a obra cada vez que, no final de uma sessão, ele sentisse que estava terminada. A modelo é Lydia Delectorskaya, que além de modelo se tornou sua assistente, foi ela quem organizou um arquivo bastante completo das obras do período que acompanhou o pintor.

Lydia começou a trabalhar para o casal Matisse por ocasião de uma enfermidade de Amélie. A jovem russa, nascida na Sibéria em 1910, órfão desde os 12 anos, era “bela e tenaz”. Em Paris, como outras tantas jovens talentosas, se dispunha a trabalhar como figurante em filmes, modelo ou dançarina de cassino. Era ilegal dar emprego a imigrantes. Para saldar uma dívida com Matisse, um capital que ele cedera a ela e ao parceiro, Lydia se inscreveu numa maratona de dança que pagava 25 francos por 24 horas de resistência, com um bônus para quem ficasse quatro dias. Quando Matisse soube ficou furioso, mandou que seu motorista a buscasse no cassino e cancelou a dívida. A russa ficou impressionada. Quando voltou a trabalhar com os Matisse, Amélie tornou-se cada vez mais dependente das habilidades de Lydia Delectorskaya (*ibid.*, p. 120).

O primeiro desenho que Matisse fez da jovem foi em 1933 e a partir de então ela esteve com o pintor ao longo das décadas que se seguiram. Tanto Amélie como Matisse se afeiçoaram a jovem. Ela via o pintor como “*un vieux monsieur*, um cavaleiro idoso e gentil” (*ibidem*, p. 428). Quando o casamento dos Matisse findou, e o pintor se mudou para Nice, Lydia o acompanhou e com ele permaneceu até o leito de morte.

¹⁴ <https://youtu.be/Gu5P3M4I5Fo>

¹⁵ <http://blog.artbma.org/tag/large-reclining-nude/>

O primeiro período de trabalho com Lydia Delectorskaya culminou no *Nu rosa*, realizado entre março e outubro de 1935. Spurling oferece uma descrição do que foi a realização da obra.

Matisse afirmou que procurava conjugar a clareza e a ousadia lineares, adquiridas em seis anos de práticas do desenho, e sua velha e instintiva capacidade para compor espontaneamente com a cor. Para tanto recorreu a técnica dos alfinetes e papéis que concebera para conferir fluidez à *Dança*, registrando etapas distintas do *Nu Rosa* em fotos que se sucedem como uma sequência cinematográfica. Dia após dia, o nu ia se apoderando da superfície da tela, girando e estirando, estendendo e recolhendo os membros elásticos e alongados, marcando um ritmo em constante mutação entre as curvas inquietas do corpo e as linhas retas do tecido xadrez, das paredes azulejadas na borda da tela. O modelo permanece absolutamente imóvel o tempo todo. Matisse é quem manipulava os braços e as pernas, empurrando os elementos dessa composição relativamente simples até o limite extremo da distorção, sem contudo jamais perder o contato com a realidade representada por Lydia, que posava sobre uma manta xadrez azul e branca, com as pernas dobradas e um dos braços apoiados na cabeça (*Minha pose não mudava, contaria ela, era confortável e sempre a mesma*). Quando no final de junho, Pierre veio de Nova York para a inspeção anual da obra do pai, sua atenção foi imediatamente atraída para o *Nu rosa*, ainda uma tela quase virgem, com a composição delineada e os papéis coloridos presos com alfinetes e prontos para serem pintados. *É nele que você está se renovando*, disse a Matisse, *é um passo adiante em relação aos grandes painéis decorativos*. (*ibidem*, p. 431).



Henri Matisse. "Reclining Nude", (estima-se 1,5 a 2,5 milhões de libras). Este desenho a carvão elegante - esboço preparatório para a famosa pintura de Matisse, *The Pink Nude*.

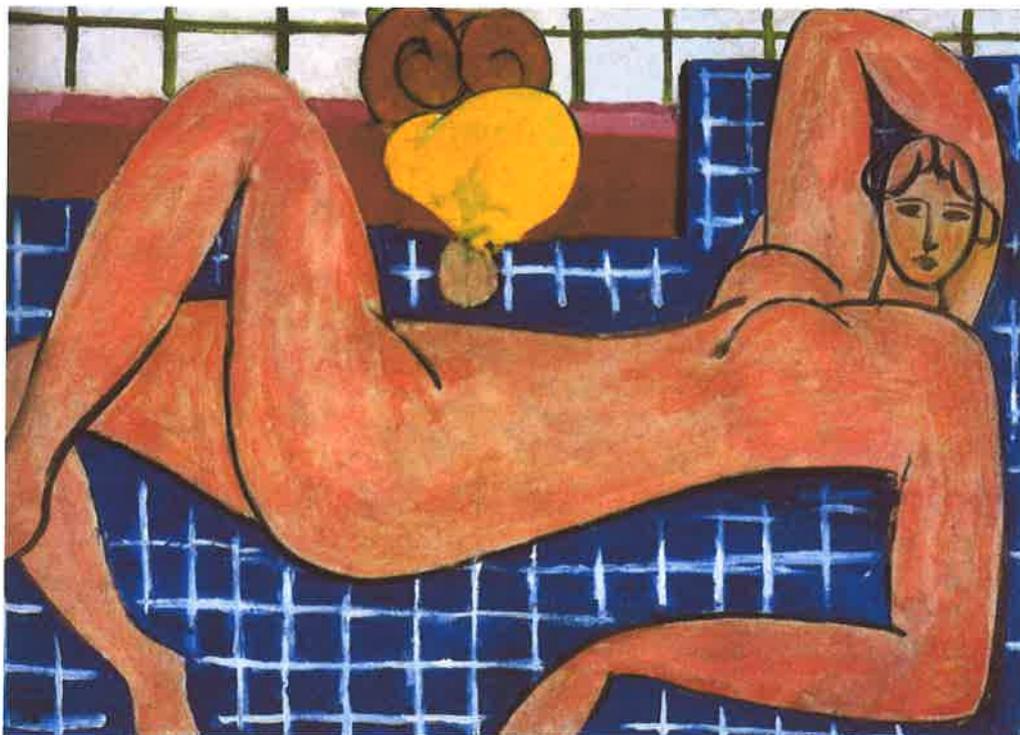


Alguns Framers de vídeo com 22 slides do processo de composição do *Nu rosa*.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=vBhMQz7-X34>



Henri Matisse. *Blue Nude, souvenir de Biskra*. 1908, Oil on canvas, 66 x 92,7 cm, Baltimore Museum of Art.



Henri Matisse. *Large Reclining Nude (The Pnik Nude)*, 1935, Oil on canvas, 66 x 92,7 cm, Baltimore Museum of Art.

3 A Dúvida de Matisse

Não é possível separar desenho e cor. Como esta nunca é aplicada ao acaso, visto que existe limites e sobretudo proporções, há uma cisão. É a aí que intervém a criação e a personalidade do pintor (MATISSE, 2007, p. 240)

A obra de Cézanne impactou tanto a prática das artes, quanto as teorias das artes visuais e a própria estética. Seu apego pela cor colocou Matisse na trilha das suas descobertas fundamentais. Foram também as incertezas de Cézanne que inspiraram o rebatimento de Merleau-Ponty a dúvida metódica de Descartes. A dúvida de Cézanne provoca o retorno do pensamento ao lençol do sentido bruto do Ser, movimento contrário ao de Descartes e sua dúvida que afastou o pensar e o ver. Qual era a dúvida de Cézanne?. De acordo com Merleau-Ponty “Ao envelhecer, ele [Cézanne] se pergunta se a novidade de sua pintura não vinha de um distúrbio dos olhos, se toda a sua vida não se apoiara sobre um incidente de seu corpo” (*ibid.*, p. 123).

Cézanne cuja pintura tinha sido atribuída a “limpador de fossas embriagado”, ele a quem Zola chamou “gênio abortado”, interroga se sua obra pictórica – luz, cores, volumes, formas – não seria resultado de uma patologia, de uma afecção do olhar. Sua pintura teria origem numa doença dos olhos? Sua obra seria fruto de uma constituição mórbida, uma esquizoidia resultante de algum distúrbio da visão?

A questão fundamental posta pela dúvida de Cézanne, interesse de Merleau-Ponty, é o obliteramento da relação do pensamento e da visão. A ênfase recai sobre a relação “olhar” e “ser”. As reflexões de Merleau-Ponty do texto de 1942 “A dúvida de Cézanne” permaneceram vigentes em todo o restante de sua obra, que culminam no projeto da ontologia da carne, tema das notas que constituem o “O visível e invisível”.

Didi-Huberman no livro “A pintura encarnada” retoma o tema da carne e da pintura a partir da dúvida do pintor considerando três aspectos fundantes da criação da obra: sapiência, desejo e dilaceração – *sema*, *aisthesis* e *pathos* – três dimensões do sentir adstritas na qualificação da cor. Didi-Huberman toma como pintor exemplar Frenhofer, personagem de “A Obra-Prima Desconhecida” (1846) de Honoré Balzac. De acordo com Merleau-Ponty “Cézanne emocionou-se até as lágrimas” ao ler Balzac “e declarou que ele próprio era Frenhofer”, pego pela mesma obstinação de “realização”; pelo impulso de querer “expressar a vida mesma somente pelas cores”.

A dúvida do pintor, entretanto, aqui considerada é a de Matisse, o “exemplo delicioso” – nos termos de Lacan – que aparece naquele “estranho filme em câmera lenta em que se vê a pintura de Matisse”. Trata-se da seqüência do documentário *Henri Matisse*, de François Campaux e Jean Cassou, um filme de 26’ realizado em 1945-1946. Matisse tinha setenta e seis no momento das filmagens, feitas primeiro em Paris e depois em Nice. O filme tinha a pretensão de capturar os gestos de Matisse como índice da atividade artística¹⁶.

Algumas seqüências se tornaram bastante conhecidas, Matisse retratando o neto, desenhando uma flor, pedindo a modelo que ajuste o vestido e outras mais (passeio pelo jardim, seleção de obras, atelier etc). O destaque porém é a famosa seqüência de câmera lenta que mostra Matisse pintando um rosto com largas pinceladas de preto, na tela intitulada *Jovem mulher de branco, fundo vermelho*, 1946.

O recorte em questão inicia com o modelo, usando um vestido branco com saia longa, entrando no atelier de Matisse. O modelo se senta em uma poltrona e o pintor ajusta sua posição e arruma o vestido. A seqüência é filmada em velocidade normal; a câmera passeia do modelo para o cavalete e pousa na mão de Matisse que empunhando o pincel transfere os contornos do rosto e do cabelo para a tela, com uma sucessão de pinceladas deliberadas. A dinâmica da cena é definida pela sinfonia em ré menor de César Franck, organista belga, naturalizado francês.

Uma segunda seqüência, então, mostra Matisse pintando o mesmo rosto, mas agora em câmera lenta; não se trata de uma repetição da cena anterior, mas outra etapa da pintura, “sem dúvida filmada no dia seguinte; entretanto como era de seu feitio, Matisse havia apagado o ‘primeiro’ rosto com terebintina” (BOIS, 2009, p. 57); pode se observar pela diferença no começo do esboço da face. O gesto de Matisse é inicialmente reproduzido no seu ritmo normal e real, rápido e resolutivo; na seqüência, o *slow-motion* mostra o gesto criador decomposto em cada um dos momentos que o compõem, dividido em reflexões, expectativas, repetições e hesitações.

¹⁶ O filme completo não se encontra disponível on-line. Encontra-se um extrato de 8’45’ no <https://video.fssa2-1.fna.fbcdn.net> e outro extrato de 3’28” em www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/collections-musee.

Sobre o filme Matisse se pronunciou:

Havia uma passagem em que eu aparecia prestes a desenhar, filmado em câmera lenta. Antes mesmo que o lápis tocasse o papel, minha mão realizava – ela sozinha – um estranho percurso. Eu nunca tinha me dado conta que era assim que desenhava. De repente tive a sensação de estar nu – que todo mundo podia me ver –, fiquei profundamente confuso. Entenda, não era hesitação. Eu estabelecia inconscientemente a relação entre o tema que me preparava para desenhar e a dimensão de minha folha. Ainda não tinha começado a cantar. (Bernier, 1949). (N.R. In. MATISSE, 2007, p. 197)

A declaração de Matisse a Brassai, fotógrafo, a respeito do filme termina assim:

Nunca me senti tão intimidado como estava me sentindo sentado ali, observando minha pobre mão lançando-se na aventura em câmera lenta, como se eu estivesse desenhando com os olhos fechados (*ibid.*, p. 338, nota 111)

Em outro lugar:

Mas foi uma lição inesquecível para mim ... Fiquei chateado com a câmera lenta ... Que coisa estranha! De repente, vemos o trabalho da mão, bastante instintivo, surpreso com a câmera e decomposto [...] Essa sequência me assustou [...] eu me perguntava o tempo todo: "Mas é você quem faz isso? O que diabos eu posso fazer agora?" Eu estava sem marcos [...] não conhecia minha mão ou minha tela [...] E ansiosamente me perguntei: "Ela vai parar? Ela vai continuar? Que direção ela vai tomar?" Fiquei espantado ao ver minha mão continuar repetidamente até um ponto final.

Matisse diante da mão vista em movimento lento duvida de seu comando, *"minha mão fez um estranho percurso independente"*, escreve, *"como se eu estivesse desenhando com os olhos fechados"*. Se diz *"envergonhado"*, *"intimidado"*, *"como se tivessem me mostrado nu"*; *"nunca antes me dera conta de que fazia isso"*. A *"viagem estranha"* feita pela mão dele não era, como ele enfatizava, um sinal de hesitação; ele entende que estava *"inconscientemente estabelecendo a relação entre o tema"* prestes a desenhar e o tamanho do papel, mas o registro filmático revela algo que fazia que nunca antes se dera conta; o gesto da mão que precede o canto do pintor; a mão que ensaia sobre a tela. A estranheza provocada pela cena fílmica é o resultado de uma intervenção técnica estrategicamente usada, a câmera lenta (*slow-motion*).

A dúvida de Matisse remete a compreensão da cumplicidade entre gesto e visão, na experiência vivida do ato criador, na circunstância de humano demasiado humano, nem deus, nem máquina. Retoma o paradoxo da expressão-percepção.

Discutindo o filme que registrou em câmera lenta o trabalho de Matisse, Merleau-Ponty escreve que o pincel do pintor parece *“meditar, num tempo dilatado e solene, numa iminência de começo do mundo, começar dez ações possíveis, executar diante da tela assim como uma dança propiciatória, roça-la várias vezes até quase tocar e abater-se enfim como um raio sobre o único traçado necessário”*, e acrescenta:

[Matisse] não considerou, com o olhar da mente, todos, os gestos possíveis, e não precisou eliminá-los todos, exceto um, justificando-lhe a escolha. É a câmera lenta que enumera os possíveis. Matisse, instalado num tempo e numa visão do homem, olhou o conjunto aberto de sua tela começada e levou o pincel para o traçado que o chamava, para que o quadro fosse afinal o que estava em vias de se tornar. Resolveu com um gesto simples o problema que mais tarde parece implicar um número infinito de dados (id., 1991, p. 46).

Merleau-Ponty acrescenta à margem do manuscrito:

‘Mínimo e máximo: definido por qual quadro? Por qual quadro, com efeito?’ Ora, isso é claro: por um quadro que o próprio gesto do pintor estabelece e define, não passível de determinação fora desse gesto (CASTORIADIS, 1997, p. 186).

Matisse temia ficar cego, por isso, afinava-se ao violino, tinha ele o entendimento que se ficasse cego, poderia ainda sustentar a família pela arte. O efeito técnico produz no pintor a sensação de privação da visão, como se a mão se lançasse num trabalho cego. Matisse citado por Aragon diz "Eu sou conduzido, não dirijo". Matisse compara o trajeto de seu lápis na folha de papel ao "gesto de um homem que tateava seu caminho na escuridão". Para Merleau-Ponty Matisse estaria errado se, colocando sua fé no filme, ele assumisse que procedeu como o deus de Leibniz, como diz Castoriadis, resolvendo o difícil problema do mínimo e do máximo, ele escolhe de um número infinito, de possibilidades a melhor. O filme em câmera lenta produz uma impressão "artificial", efeito do emprego da técnica. O slow-motion faz parecer que "a mão do pintor operou no mundo físico onde uma infinidade de opções é possível", em vez de nos mostrar o evento "no mundo humano da percepção e do gesto".

De acordo com a interpretação de Merleau-Ponty, a câmera lenta mostra a pintura de Matisse sob a perspectiva do pensamento racionalista e científico. Desta forma, no entanto, o filme perde o que pretende analisar: a realidade do ato criativo, que só pode ser compreendida a partir da perspectiva parcial e situada da percepção, condicionada pela corporeidade. O filósofo Castoriadis comenta:

A análise que afinal mostraria que o problema “comportava infinidade de dados” e que sua solução consistia em eliminá-los todos salvo um é só uma pseudo-análise; é o eterno fantasma idealista que nunca recebeu sequer a aparência de um começo de execução, que só pode ser enunciada como frase vazia e contra a qual Merleau-Ponty tantas vezes se ergueu. O gesto de Matisse é esse tatear concreto que culmina no clarão necessário. (*ibid.*, p. 186-7)

O séc. XX contestou a dicotomia entre a alma e o corpo. Não há, no comportamento, um centro espiritual e uma periferia de automatismo. Os gestos participam a sua maneira de uma mesma atividade de explicitação e de significação “que somos nós mesmos”. O pintor é, segundo Merleau-Ponty, “incontestavelmente soberano em sua ruminação do mundo. Com nenhuma outra “técnica” do que seus olhos e mãos descobrem em ver e pintar. Sua soberania, no entanto, não se baseia em uma comparação com um deus, ou com uma máquina, mas se relaciona com aquilo que conecta o pintor, através de seu corpo, com a “carne do mundo”; seu corpo como localização individual no espaço e no tempo.

Merleau-Ponty levanta a questão do gesto situando no campo da tensão entre pensamento e a presença da experiência corporal: o gesto estabelece o elo com a realidade do ato criativo e leva a “esse tecido de significado bruto” (*cette nappe de sens brut*) que, o “ativismo [do pensamento científico] preferiria ignorar” .

Os gestos de Matisse quando vistos em câmera lenta parecem cuidadosamente considerados, como se o ato artístico tivesse surgido de um processo de meditar e medir e se baseasse em um ato de deliberação, de “cálculo” e de “escolha consciente”. O ponto importante para a ontologia da pintura é saber como o pintor ou a própria pintura pensa esse cálculo e escolha – como a pintura pensa suas próprias questões? No caso de Matisse, um ponto inicial, é entender que toda sua arte “depende da impossibilidade de haver um intervalo entre concepção e realização” (BOIS, 2009, p. 36), entre interior e exterior; entre desenho e cor. Yves-Alain Bois lembra que no comentário dessa cena Cassou compara o movimento da mão do pintor “ao de uma abelha pouco antes de pousar na flor” (BOIS, 2009, p. 58) e, acrescenta:

cada uma de suas pinceladas e linhas é como o final de uma dança em que sua mão fez um reconhecimento do espaço, deslizando sobre a superfície da tela sem praticamente tocá-la (*ibid.*, p. 57)

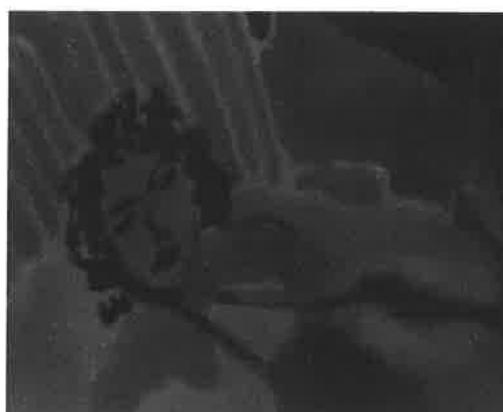


(A) Primeira Sequência: Sombrancelha / Olho / Nariz

(B) Sequência slow-motion: Sombrancelha / Nariz / Boca



(C) O pincel do pintor *"meditar, num tempo dilatado e solene"* até *"abater-se enfim como um raio sobre o único traçado necessário"*.



(D) Framer do fim da primeira sequência.

(E) Framer do fim na sequência *slow-motion*.

Frames do filme: *Henri Matisse*, de François Campaux e Jean Cassou (1945-6)



Henri Matisse. *Jovem mulher de branco, fundo vermelho*, 1946.

Parte II: ELOGIO À FILOSOFIA

1 A Ontologia pela Ótica da Arte

Perceber o alcance da “pequena palavra” ver é a proposta de Merleau-Ponty.

A visão não é um certo modo do pensamento ou a presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do Ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 42)

A tarefa da filosofia é reaprender a *ver*. O olho é um elemento natural da fisiologia animal; no humano, porém, *o ato de ver* passou por um verdadeiro aprendizado e, ao mesmo tempo, obnubilações.

Na vida humana o *ver* e o *dizer* aparecem como um campo de trocas mútuas – imagens (“*pictures*”) e palavras (“*signos*”) são a gênese do mundo humano – estão no princípio da percepção-expressão. A visão humana, assim, não se deixa elucidar apenas em sentido físico, fisiológico e psicológico, mas requer uma fenomenologia da percepção (do *visível* e do *dizível* e seus reversos), entendendo por “fenomenologia” uma abordagem a partir da experiência do *olhar* e do *falar*. *Theorein* é ver, deriva de *theoros*, “ser espectador”.

Sem dúvida a teoria é apenas isso: um ver concentrado e repetido, um ver que sabe ver, que inventa meios para ver cada vez melhor (BORNHEIM, apud NOVAES, 1988, p. 89)

O fenômeno da visão aparece no evoluir da cultura ocidental como indissociável das teorias acerca da *episteme*. Nas metamorfoses do ver, o olho mítico é transfigurado para o olhar inquiridor dos pensadores originários e novamente transfigurado no olho metafísico dos pensadores clássicos (Platão e Aristóteles). O ver grego se deixa conduzir pelo que lhe é exterior, seja para daí extrair poesia, leis da natureza ou perscrutar a essência por traz das aparências. No medievo, o olhar se associa a ideia de interioridade e propõe-se então a afirmação da visão interior, reveladora da verdade divina. Uma síntese entre essas duas posturas surge no pensamento cartesiano que alia o exterior (mundo-objeto) ao interior (alma-sujeito), e a razão passa ser a portadora do conhecimento das leis e de suas manipulações.

Na filosofia contemporânea há uma retomada da questão do olhar que parte da crítica das teorias da verdade como adequação ou representação.

A crise da metafísica faz irromper um cenário polissêmico para a interpretação do fenômeno da visão. A filosofia do olhar busca desvencilhar-se dos entraves da metafísica e alcançar seu estatuto mundano; desatrelar-se das transcendências e articular-se na imanência da experiência vivida do *olhar* e *fazer ver*.

A teoria da percepção-expressão de Merleau-Ponty se destaca nesse ínterim porque justamente insiste na superação das dicotomias metafísicas e propõe uma filosofia do olhar que se faz de dentro, mas ao mesmo tempo inaugura o mundo percebido. Merleau-Ponty arranca da própria crise da metafísica “o metafísico do homem” para propor uma ontologia da encarnação. A teoria do visível em Merleau-Ponty enraíza-se na noção de corpo próprio e suas extensões: o outro e o mundo. “Há uma carne da história” que se faz visível nas coisas e nas ações; esta ontologia deve ser procurada na “prosa do mundo”.

Sua proposta é como um avesso da metafísica e requer reeducar os sentidos, de modo especial, a visão, para alcançar a compreensão do próprio fenômeno da percepção-expressão. A filosofia volta-se para aquele lugar onde o ser se faz olhar, e a visão é reconduzida a sua gênese – onde o vidente e o visível, o falante e o dizível encontra-se entrelaçados – “a carne do mundo”. A fenomenologia do visível conduz a uma revisão das teorias da visibilidade a partir da experiência da percepção e nesta se destaca a expressão cromática. É para aprender a percepção da cor que Merleau-Ponty volta-se para a pintura e para o pintor, dando destaque especial aos modernos. O que interessa na sua investigação dessa experiência é o fenômeno cor e sua atuação no olhar, posto que a interrogação se faz é sobre a visão.

O visível e o invisível aparecem como o enigma a se desvendar no projeto ontológico. Porém, o problema da visão (percepção) conduz as questões sobre a expressão (linguagem). *Ver* é como *ler* o livro do mundo, logo, há o pressuposto implícito de que o mundo é expressão. O mundo percebido é um conjunto de signos que revelam seu sentido – expressam sua significação – nesse entremeio as relações não estão fixadas de uma vez para sempre – destarte há a necessidade de uma vigilância constante as gêneses dos fenômenos.

Desde suas primeiras publicações Merleau-Ponty aborda o tema da natureza da luz e das cores, o fenômeno da visibilidade. O quarto capítulo do livro *Estrutura e comportamento* (1942), quando o filósofo introduz seu pensamento sobre os problemas da percepção e expressão que, ao ser ver devem ser tratados a partir da experiência e não das teorias intelectualistas ou empiristas e suas subsequentes concepções fisiológicas e psicológicas, é ao fenômeno da percepção da luz que ele retorna. As teorias ainda que expliquem o fenômeno não dão conta das vivências perceptivas e expressivas efetivadas nas condutas significativas.

Na introdução da *Fenomenologia da Percepção* (1945) quando o filósofo apresenta sua crítica às concepções acerca das “sensações” o primeiro dos exemplos é o fenômeno das cores. O problema da visão e da cegueira é a principal questão nas revisões das teorias psicológicas sobre o funcionamento dos sentidos. Assim, tanto o estudo do corpo como o estudo do mundo percebido reconduzem ao fenômeno da visão, da luz, das cores e ao fenômeno da expressão, aberto na percepção.

Também no conjunto de notas que compõem *O Visível e o invisível* (interrompido em 1961), inúmeras vezes o autor recorre à luz, às cores e às artes para tratar da *ontologia do visível* e alcançar o esboço de uma *ontologia da carne*, onde a visão reconduz ao silêncio originário. Porém, o grande elogio da pintura feito por Merleau-Ponty se encontra no conjunto de textos considerados suas obras estéticas. Os ensaios pertencem a três fases distintas de sua filosofia.

A Dúvida de Cézanne, publicado em 1945, corresponde ao período da publicação das duas grandes primeiras obras do filósofo, a *Estrutura do Comportamento*, 1942 e *Fenomenologia da Percepção*, 1945. *A linguagem e as vozes do silêncio* foi publicado em 1952, um ano antes de Merleau-Ponty assumir a cadeira de filosofia no Collège de France. O ensaio é um recorte de um manuscrito inacabado, *A prosa do mundo*, publicado postumamente. Do texto, Merleau-Ponty reelaborou precisamente a parte relacionada à pintura, o que indica que cada vez mais o tema da pintura se conjugava ao núcleo de sua filosofia. *O olho e o espírito* de 1960, é contemporâneo da redação do manuscrito também inacabado *O visível e o invisível*.

O ensaio foi o último texto concluído por Merleau-Ponty, o que faz desse texto uma espécie de testamento filosófico do autor. Escrito no verão de 1960, ano anterior a sua morte, tendo sob os olhos as paisagens de Aix, “que conserva para sempre a marca do olho de Cézanne”, o filósofo volta a interrogar a visão e o quê a pintura tem a dizer sobre esse enigma, com um renovado fresco sobre o debate.

“Comportamento”, “corpo” e “carne” são os três conceitos centrais respectivos de cada fase do pensamento de Merleau-Ponty. Desde o começo o filósofo tenciona afirmar o primado da percepção frente a razão (e da expressão frente a representação). Quando irrompe no meio letrado com o projeto d’ *O primado da percepção e suas consequências filosóficas* (1930) se propunha “retomar o problema da percepção e particularmente da percepção do corpo próprio” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 11). Na introdução da *Estrutura e comportamento* anuncia a temática central da sua filosofia: as relações entre homem e mundo e elege a noção de comportamento como ponto de partida, por ser ela neutra frente à distinção psíquico (alma) e fisiológico (corpo). A partir da *Fenomenologia da Percepção* o tema do corpo (“corpo vivo”/ “corpo próprio”) redimensiona o pensamento acerca da linguagem, acentuando sua dimensão existencial; a fala é um prolongamento do corpo, assim como os gestos. Nas notas de *O visível e o invisível* Merleau-Ponty reafirma o propósito de saber o sentido de Ser e Mundo e, a noção de corpo dá lugar à noção de carne – “como ganga de minha percepção”. A carne, “antes da ciência do corpo – que implica a relação com o outro”, ensina que a percepção nasce no recesso de um corpo. A noção de carne é a expressão da reversibilidade “corpo-mundo”. Essa reversibilidade vivida na espessura do Ser da visão “abre o corpo de carne à carne universal do mundo”. O olhar é incorporação do vidente ao visível e busca de si mesmo no visível numa proximidade como aquela experimentada na palpação tátil.

Essa estranha aderência do vidente ao visível só pode se esclarecer pelo mistério do sentir, que se trata então de compreender como o retorno sobre si do visível, como aderência carnal do sentiente ao sentido e do sentido ao sentiente, como torção e rolamento do visível sobre si mesmo. (DASTUR, p. 72).

Há , com efeito, uma reflexividade da carne, que longe de ser contingência ou caos é, pelo contrário, uma ‘textura que revem a si e que convém a si’, a ‘massa trabalhada interiormente’ de um corpo visível que traz m si o vazio invisível a partir do qual se fará a visão, de tal forma que da juntura de ambos jorra ‘um raio de generalidade e de luz’ (DASTUR, p. 73).

Trata-se para Merleau-Ponty de reconhecer que enquanto se olha se é visto. Nessa inversão do olhar aquilo que antes se entendia como “atividade subjetiva” mostra-se como “passividade ontológica”: “a visão não tem mais autor identificável”, ela se torna visibilidade em geral, quer dizer “esse anonimato de mim mesmo” que Merleau-Ponty chama “carne” – “essa coisa geral ou esse elemento que garante a coesão e a homogeneidade do vidente e do visível na deiscência, que os faz passar um através do outro” (DASTUR, 2001, p. 73).

Queremos dizer, ao contrário, que o ser carnal como ser das profundezas, a várias páginas ou várias faces, ser de latência e de apresentação de uma certa ausência, é um protótipo do ser, do qual nosso corpo, o sentiente sensível é uma variante muito notável, mas cujo paradoxo constitutivo já se encontra em todo visível. Se, com efeito, o corpo é um sensível exemplar, é porque essa separação do dentro e do fora que faz dele um ser de duas dimensões, a duas páginas ou a dois lados, constitui seu “segredo natal”. Esse segredo é o segredo da gênese de todo ser, que não é nada mais que o movimento geral da segregação do dentro e do fora. (*ibid.*, p. 73).

Nos ensaios estéticos, pode se dizer que o filósofo interroga o Ser através do olhar e da visão – *o que é ver?* Merleau-Ponty exalta a pintura moderna como “celebração do enigma da visão” e caminho para pensar as difíceis questões da relação corpo-alma / espírito-matéria / ser-mundo, diferente “daquele que quis ser cego para melhor filosofar e não ver a cada instante objetos que o distraíssem daqueles ocultos e raríssimos que compunham suas meditações” (Citação de Alberti). Nessa inversão da proposta cartesiana se destaca as questões expostas em *O olho e o espírito*. O texto, na tradução lida com 33 páginas, se divide em cinco partes, numeradas, mas sem título. Nas três páginas iniciais, Merleau-Ponty refaz sua crítica à ciência moderna e conclama a descoberta da *ciência secreta do pintor*, essa dimensão segundo a qual Van Gogh quer ir mais longe. É célebre a frase inicial: “A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 13) e a posterior exigência:

É preciso que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevoos, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num *há'* prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo (*ibidem*, p. 14).

O corpo é a ancoragem no mundo antepredicativo; ele que abre ao contato com os outros corpos “com os quais frequento um único Ser atual, presente”. Redescobrir esse “lençol de sentido bruto” é o que o pensamento pode aprender com a arte, e particularmente com a pintura. Escreve Merleau-Ponty:

O pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação. Dir-se-ia que diante dele as palavras de ordem do conhecimento e da ação perdem a virtude. [...] Ele está ali, forte ou fraco na vida, mas incontestavelmente soberano em sua rinação do mundo (*ibidem*, p. 15).

Na segunda parte, a frase inicial recorda um dito de Valéry segundo o qual o pintor “emprega seu corpo” ao que Merleau-Ponty acrescenta, “de fato, não se percebe como um Espírito poderia pintar. É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura” (*ibidem*, p. 16). O mundo do visível conta junto com o mundo motor como “partes totais do mesmo ser”. O movimento não é “uma decisão do espírito”; ele é a resposta à solicitação do olhar, “a sequencia natural e o amadurecimento de uma visão” que se faz em meio às coisas e aos outros. Assim é recolocada a questão da percepção-expressão e da animação do corpo próprio. O corpo aparece como o lugar do reverso visível-invisível.

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 (*ibidem*, p. 15).

Nas elucubrações de Merleau-Ponty aparece a impossibilidade do pensamento reflexivo dar conta da experiência do olhar. Por isso, volta-se para a pintura, pois, esta “jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade”. Merleau-Ponty diz:

O que dizemos aqui equivale a um truismo: o mundo do pintor é um mundo visível, tão-somente visível, um mundo quase louco, pois é completo sendo no entanto apenas parcial (*ibidem*, p. 15).

A visão “é o espelho ou concentração do universo”. É a mesma coisa que “se encontra lá no cerne do mundo e aqui no cerne da visão”. O pintor na sua atividade testemunha essa “metamorfose do ser em sua visão”; destarte, Merleau-Ponty declara seu propósito: “a interrogação da pintura visa, em todo caso, essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo” (*ibidem*, p. 21), antes que em nosso intelecto. Na parte III, aparece sua diatribe sobre a *Dióptrica* de Descartes e a crítica aos procedimentos cartesianos. Merleau-Ponty diz que a filosofia “por fazer é a que anima o pintor, não quando exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante que sua visão se faz gesto” (*ibidem*, p. 33); quando o pintor “pensa por meio da pintura” (Cézanne). Na IV parte, o enfoque das reflexões estéticas são o fenômeno da cor e o fenômeno da profundidade, dois aspectos fundamentais para entender a visão e a busca da pintura.

O problema da perspectiva e da profundidade é superado, juntamente com o conflito entre desenho e cor, pela afirmação da autonomia da cor. Neste assunto Merleau-Ponty destaca as obras de Klee e Matisse, “que mais que ninguém acreditaram na cor”. A última parte (V), o fechamento do texto é uma aclamação do poder visionário de toda pintura. Merleau-Ponty escreve: “a primeira das pinturas ia até o fundo do futuro, e mesmo daqui milhões de anos, o mundo, para os pintores, se os houver, ainda estará para pintar” (*ibidem*, p. 45).

Os problemas da pintura “ilustram o enigma do corpo e ele os justifica” (*ibidem*, p. 20). O corpo humano é esse entrelaçamento do visível e invisível; há um recruzamento entre a mão e a mão, entre um olho e outro; “um estranho sistema de trocas”. As coisas e meu corpo são feitos do mesmo estofado. Luz, cor e profundidade são qualidades que só estão aí “porque despertam um eco em nosso corpo”. É o olho que vê e não o espírito. Para Merleau-Ponty “a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade” (*ibidem*, p. 20) e olho do pintor “é aquilo que foi sensibilizado [emocionado] por certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão” (*ibidem*, p. 20).

Na descrição do filósofo, o pintor, “enquanto pinta, pratica uma teoria mágica da visão (...) a mesma coisa se encontra lá no cerne [no coração] do mundo e aqui no cerne [no coração] da visão.” A pintura aparece como uma “visão devoradora”, pois “leva à sua última potência um delírio que é a visão mesma” (*ibidem*, p. 20).

Para o filósofo francês todos os seres humanos compartilham “um pouco” da conduta do pintor que olha o mundo e “vê alguma coisa a pintar” e a postura filosófica pode ser aprendida dessa atitude do pintor: “fraco ou forte na vida, mas soberano na vigilância do olhar” (*ibidem*, p. 15), assim, se reafirma a tarefa da filosofia: “reaprender a ver o mundo”.

Em suma. Numa inversão do cartesianismo Merleau-Ponty investiga a visão e a luz a partir das vivências carnis, um sistema de atividade e passividade, tal qual se mostra na experiência de criação vivida na pintura moderna, “inapreensível na sua imanência”, livre das pretensões de exatidão e certezas, sempre em vias de se fazer — como diz Matisse, “a verdade não é a exatidão”.

2 A diatribe de Merleau-Ponty sobre a *Dióptrica* de Descartes

O olho não é o espírito, é um órgão material. Como ele poderia alguma vez “levar em conta” o que quer que seja? Ele só pode fazê-lo se nós introduzimos, ao lado do corpo objetivo, o corpo fenomenal, se fazemos deste um corpo cognoscente e se enfim, como sujeito da percepção, substituímos a consciência pela existência, quer dizer, pelo ser no mundo através de um corpo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 648)

O olho humano é um dos órgãos mais fascinantes, entretanto, o olho que tudo pode ver não pode ele mesmo se ver sem o recurso de algum aparelho externo que o reflita ou represente; este fato elementar, essa aparente “invisibilidade” confere ao olho algo de quase espiritual – “janela da alma”. Merleau-Ponty relembra que “o olho não é o espírito, é um órgão material” – pele, sangue, carne/nervuras. Sendo assim, a questão que se poderia formular é: como pode ele produzir conhecimento e dar conta do mundo ao seu redor, no qual está encarnado? Pode o olho dar conta da própria carnalidade e da carnalidade dos “outros” e das “coisas”?

Para compreender o funcionamento do olho e o privilégio da visão como fonte de conhecimento é necessário distinguir as dimensões da existência carnal desse órgão vital. Junto ao corpo objetivo é preciso “introduzir”, diz Merleau-Ponty, o corpo fenomenal fazendo deste um “corpo cognoscente”, para enfim, alcançar o corpo “como sujeito da percepção”. Assim, é a existência carnal – o “ser no mundo através de um corpo” – e não a “consciência” cartesiana que pode elucidar o fenômeno da visão – o olhar-perceber pelo qual aprendemos o mundo (ou as existências).

Esta concepção fenomenológica do olhar proposta por Merleau-Ponty é precedida na história da filosofia por um extenso debate que remonta a filosofia clássica dos gregos, mas neste íterim nos remete ao problema posto por Descartes acerca do fenômeno das cores e da luz e ao funcionamento do olho. Essa breve revisão das teorias cartesianas da luz e das cores parece necessária para uma melhor apresentação da filosofia do olhar de Merleau-Ponty e, posteriormente, a teoria das cores de Matisse. As teorias que seguiram no rastro de Descartes (Newton, Goethe e Schopenhauer) partem do “corpo objetivo” e fundamentam-se na “ciência do olhar”; a teoria de Merleau-Ponty parte do “corpo que percebe” e busca fundamentos na “arte de ver” e, quando a questão é o olho, privilegia as artes visuais, de modo especial, a atividade do pintor e a pintura.

René Descartes (1566-1650) escreveu dois tratados que abordam o problema das cores e da luz. *O mundo ou o tratado da luz* foi publicado em 1623 e contempla “questões referentes ao comportamento da luz, à trajetória dos astros, ao peso dos corpos e à formação do universo” (ANDRADE apud DESCARTES, 2008, p. 10). Descartes instaura um novo paradigma na investigação: a substituição da ciência qualitativa, voltada à compreensão da essência dos objetos, por uma ciência quantitativa, preocupada em descrever o comportamento dos corpos segundo um sistema mecânico. O pequeno tratado inaugura uma longa fase na história da ciência, apresentando os principais fundamentos da física clássica, entre os quais, a lei da inércia, a lei da refração da luz e as bases do princípio da conservação da quantidade e movimento. Érico Andrade escreve na introdução a tradução do texto de Descartes:

Portanto, ele representa uma mudança revolucionária na história do pensamento científico, pois é posto em questão o mundo como decalque que aos nossos olhos se afigura na percepção individual de cada instante. Ora, para Descartes a ciência não deve contentar-se em descrever a realidade tal como se apresenta imediatamente aos sentidos. É necessário antes enquadrar numa rede de conceitos, decantá-la por meio de um tratamento mecânico, a fim de que ela possa confidenciar seus segredos (*ibidem*, p. 11).

O *Mundo* põe em marcha o avanço de uma ciência que somente reconhece nas coisas o que nelas pode ser mensurado segundo critérios e códigos previamente determinados por ela mesma. A publicação estaria na gênese do “pensamento de sobrevoo”, criticado pelo movimento fenomenológico cujo postulado fundamental é o “retorno as coisas mesmas”. Para Merleau-Ponty, se sequer interrogar o que é a luz, não é ao cientista que se deve inquirir, e sim ao próprio fenômeno como vivido na experiência. Justamente é este terreno irregular e incerto da percepção que as hipóteses mecanicistas do racionalismo cartesiano tentam aplainar, abdicando de toda explicação da natureza que não pudesse ser traduzida em mensuração. Aqui se destaca o tema central da obra, cujo título poderia ser *Tratado da Luz*: a aplicação do modelo mecânico à explicação do comportamento da luz e para tanto Descartes parte da fábula da invenção do mundo; a figuração do real se torna uma projeção de modelos, uma aplicação de gradientes. Descartes exorta:

Permitis a vosso pensamento sair um instante desse mundo para vir ver um outro, absolutamente novo, que eu farei nascer na presença de espaços imaginários (DESCARTES, 2008, p. 49)

O espaço vivido na fabulação cartesiana é substituído por espaços equacionais, geometrizados e homogeneizados, onde as propriedades qualitativas são desprezadas.

A despeito das contribuições que deu à época, o tratado cartesiano foi condenado ao ostracismo histórico. Mas nele se encontra as formulações do problema da visão, a partir da investigação da luz enquanto fenômeno físico (a “luz-coisa”). Ou seja, Descartes não pretende tratar da sensação (químico-fisiológica) que ele identifica como “sentimento da luz”, mas sim daquilo que promove essa sensação e que em nada se identifica com ela.

Entre a luz como causa (a chama e o Sol) e a luz como sensação (impressões que se formam na imaginação) ao ver de Descartes há um abismo intransponível que só pode ser conformado pela aplicação de um modelo de análise quantitativa da matéria que despreze as qualidades não mensuráveis.

Uma parte da obra que parece merecer destaque é enunciada com o título *Das propriedades da luz*. Neste trecho Descartes apresenta as doze características da ação da luz em função das quais “nossos olhos podem ser incitados”. Por questão de curiosidade e brevidade aqui são citados indiretamente.

1. A luz se estende circularmente para todos os lados em torno dos corpos que ilumina; 2. em toda sorte de distância; 3. em instantes; 4. e em linhas retas, que se podem chamar de raios. 5. Vários raios podem convergir para um mesmo ponto; 6. Ou um raio, partindo de um ponto, pode se dirigir a diversos pontos. 7. Os raios podem se cruzar sem interferirem uns na direção dos outros. 8. As vezes os raios podem impedir uns aos outros; 9. Os raios podem retornar por reflexão; 10. ou por refração. 11. Sua força pode ser aumentada; 12. ou diminuída (Cf. *ibidem*, p. 115). Essas proposições são a base para as teorias newtonianas acerca da luz e das cores.

A publicação de Descartes mais importante no tratamento do enigma do olhar é a *Dióptrica* (1637), texto que acompanhava o *Discurso do método*. Descartes aí apresenta uma teoria da visão, explicando a ação da luz no olho e seus efeitos na produção das imagens retinianas enviadas ao cérebro e posteriormente a “alma”. Para ele, o olho é o sentido receptor da luz, mas quem vê é o espírito. Às sensações são subsumidas pelo entendimento, mas só a razão tem evidência.

Merleau-Ponty retoma a questão do “olho” e do “espírito” para apresentar sua ontologia e revogar a tradição dualista e reducionista que alçou voo a mundos ideários e renegou o solo incerto da percepção. Ao iniciar sua diatribe sobre a *Dióptrica* na terceira parte do ensaio *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty escreve:

Como tudo seria mais límpido em nossa filosofia se pudéssemos exorcizar esses espectros, fazer dele ilusões ou percepções sem objetos, à margem de um mundo sem equívoco! A *Dióptrica* de Descartes é essa tentativa. É o breviário de um pensamento que não quer mais frequentar o visível e decide reconstruí-lo segundo o modelo que dele se oferece. Vale a pena lembrar o que foi essa tentativa, e esse fracasso. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 24)

Os “espectros” de que fala Merleau-Ponty são a luz, a iluminação, as sombras, os reflexos, as cores – “esses objetos de pesquisa não são inteiramente seres reais: como os fantasmas, têm existência apenas visual” (*ibidem*, p. 21). Anular o mundo visto pelos olhos e dedutivamente criar modelos racionais que permitam manipular o real é o propósito de Descartes. Segundo Merleau-Ponty o que pretende a teoria cartesiana é saber como a visão se produz, mas somente na medida para inventar instrumentos, “órgãos artificiais”, que corrijam suas limitações. De fato, na *Dióptrica* Descartes enuncia esses seus propósitos. Escreve:

[...] começarei pela explicação da luz e de seus raios luminosos; depois, tendo feito uma breve descrição das partes do olho, direi detalhadamente de que modo se faz a visão; e, em seguida, após ter anotado todas as coisas que são capazes de torná-la mais perfeita, mostrarei como podem ser ajudadas pelas invenções que descreverei. (DESCARTES, 2010, p. 452)

O que Merleau-Ponty denuncia na teoria da visão de Descartes é a redução da luz a uma “ação por contato, tal como a das coisas sobre a bengala do cego”. A visão na teoria de Descartes é concebida como faria quem não vê. O raciocínio de Descartes não se faz sobre o contato direto da luz com o olho, diz Merleau-Ponty, o ver é substituído pelo “pensamento de ver” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 24). Se retomarmos o primeiro ensaio da *Dióptrica*, o próprio Descartes afirma que não tratará propriamente da natureza da luz, mas sim “como seus raios entram no olho e como eles podem ser desviados pelos diversos corpos que encontram” e para tanto se servirá “de duas ou três comparações que ajudem a concebê-la”, evocando, então, a experiência do cego com sua bengala. É célebre a passagem, cito:

E, certamente, algumas vezes vos ocorreu, ao caminhar à noite sem tocha por lugares um pouco difíceis, que seria necessário o auxílio de uma bengala para vos conduzir; teríeis então podido constatar que se sente, pela extremidade da bengala, os diferentes objetos que se encontravam ao vosso entorno; e até mesmo que vós poderíeis distinguir se havia árvores, pedras, areia, água, grama, lama, ou qualquer outra coisa semelhante. É verdade que esse tipo de sentimento é um pouco confuso e obscuro naqueles que não utilizam frequentemente a bengala ou que a usam pouco. Mas, considerando aqui aqueles que nasceram cegos e serviram-se da bengala durante toda sua vida, encontrareis neles um uso tão perfeito e tão exato que se poderá quase dizer que eles veem pelas mãos, ou que a bengala deles é o órgão de algum sexto sentido, que lhes foi dado na falta da visão (DESCARTES, 2010, p. 452).

Na análise de Merleau-Ponty o que faz Descartes é subtrair àquilo que há de mais característico na visão: a ação à distância. O que o olho vê não dá somente a forma e a proporção do que imediatamente toca o corpo ou pode ser tocado pela mediação da bengala. A visão é uma abertura para o mundo que oferece horizontes infinitos, não imaginários, mas visíveis e no qual quem olha está inserido; horizonte que não está fixo em nenhum lugar, mas está em toda a parte. Esta ubiquidade é “toda a dificuldade da visão (e também toda a sua virtude)” e é dela que Descartes pretende se desembaraçar. Para ele os dados visíveis capturados pelo olho são qualidades segundas da matéria, desprezíveis já que não quantificáveis e, os raios de luz que atravessam o olho e excitam o cérebro oferecem apenas imagens incertas e obscuras; somente a “alma” pode torná-las claras e seguras. Citando Merleau-Ponty, na teoria cartesiana “o que a luz traça em nossos olhos e dali em nosso cérebro não se assemelha ao mundo visível” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 25). Ainda comenta:

Das coisas aos olhos e dos olhos à visão não se transmite algo mais que das coisas às mãos do cego e de suas mãos a seu pensamento. A visão não é metamorfose das coisas mesmas em sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que decifra estritamente os signos dados no corpo (*ibidem*, p. 25).

Descartes descreve a luz do Sol ou de uma chama (os corpos luminosos que conhecemos) como “um certo movimento ou uma ação muito rápida e muito viva, que passa para nossos olhos por intermédio do ar e de outros corpos transparentes” – assim como o movimento ou resistência dos corpos passa a mão do cego pela bengala. Descartes afirma que é por meio da ação da luz que se pode “ver todos os tipos de cores” que são “os diversos modos pelos quais esses corpos a recebem e a enviam na direção de nossos olhos” (DESCARTES, 2010, p. 453). Descartes escreve:

Se vós considerardes que as diferenças que um cego nota entre as árvores, as pedras, a água e coisas parecidas, por intermédio de sua bengala, não lhe parecem menores do que nos provocam aquelas que estão entre o vermelho, o amarelo, o verde e todas as outras cores; todavia, essas diferenças não são outra coisa, em todos esses corpos, do que as diversas maneiras de mover ou de resistir aos movimentos dessa bengala (*ibidem*, p. 453).

Na comparação cartesiana o cego “vê” por intermédio da bengala que lhe oferece dados táteis, assim o vidente “vê” por intermédio do ar e dos outros corpos transparentes. Esses dados visíveis, assim como os dados táteis, devem ser submetidos à inspeção da razão – é “a alma que sente, não o corpo”, escreve Descartes e, “não há nada no objeto que seja semelhante às ideias ou aos sentimentos que temos deles”:

Da mesma forma, que não sai nada dos corpos que um cego sente, que deva passar ao longo de sua bengala até a sua mão, e que a resistência ou o movimento desses corpos, que é a única causa das sensações que ele possui, não é em nada semelhante às ideias que ele concebe desses corpos. Por esse meio, vosso espírito estará liberto de todas essas pequenas imagens flutuantes no ar, as chamadas *species intencionalis*, que inquietam tanto a imaginação dos filósofos (*ibidem*, p. 453).

No dizer de Merleau-Ponty, a concepção cartesiana rechaça a “promiscuidade entre o vidente e o visível”, a cumplicidade entre o olho que olha e o que é visto. Na concepção cartesiana as imagens mentais, assim como os sinais e as palavras não guardam parecença com as coisas que significam. A ideia da semelhança eficaz advinda das pesquisas sobre os “duplos não reais” imposta pelos espelhos é invalidada por Descartes – *um cartesiano não se veria no espelho* (Merleau-Ponty). A representação é produto da razão. Para ilustrar sua concepção, Descartes usa como exemplo os talhos-doce¹⁷, do mesmo modo que estes “o que a luz traça em nossos olhos e dali em nosso cérebro não se assemelha ao mundo visível” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 25). Na descrição cartesiana as gravuras representam “florestas, cidades, homens, e mesmo batalhas e tempestades” apenas dispondo um pouco de tinta sobre o papel, numa superfície plana, o que nada se assemelha ao objeto da representação. No máximo o que as gravuras retém das coisas são sua figura, “de tal modo que comumente, para serem mais perfeitas na qualidade de imagens e representarem melhor um objeto, elas não devem assemelhar-se a eles” (DESCARTES, 2010, p. 468)

¹⁷ Nome de um dos gêneros da gravura em metal (calcografia), caracterizado pelo fato de que o desenho que se pretende imprimir é entalhado diretamente na chapa metálica, através de incisões feitas por pequenas ferramentas de aço, pontiagudas e de diferentes tamanhos - buril, ponta-seca, *berceau de roulette* e punção.

No dizer de Merleau-Ponty, o que fez Descartes ao lançar as bases de sua análise da visão foi anular “o mundo onírico da analogia” e instaurar o modelo de representação da ciência moderna, que manipula as coisas, mas recusa-se a habitá-las, “só de longe em longe se confronta com o mundo real” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 13). Cumpre, então, recuperar um equilíbrio entre ciência e filosofia.

O que interessa nas célebres análises de Descartes apresentadas na *Dióptrica*, escreve Merleau-Ponty, “é que elas tornam sensível que toda teoria da pintura é uma metafísica” (*ibidem*, p. 13). A pintura é uma operação central que ajuda a definir o nosso acesso ao ser e é significativo que Descartes só de passagem a tenha mencionado. Merleau-Ponty conjectura:

Se tivesse examinado essa outra e mais profunda abertura às coisas que as qualidades segundas oferecem, especialmente a cor, como não há relação regulada ou projetiva entre elas e as propriedades verdadeira das coisas, e como no entanto sua mensagem é por nós compreendida, Descartes teria se visto diante do problema de uma universalidade e de uma abertura às coisas sem conceito, obrigado a investigar de que maneira o murmúrio indeciso das cores pode nos apresentar coisas, florestas, enfim o mundo, e talvez a integrar a perspectiva como caso particular de um poder ontológico mais amplo (*ibidem*, p. 26).

A experiência da pintura pode desfazer a teoria do ver como *ação por contato* e reinstaurar o “pensamento de ver” na visão em ato, uma *ação por distância*, mas que apoia a percepção do “composto de alma e de corpo”. O quadro não oferece ao espírito uma ocasião de repensar as relações constitutivas das coisas, mas sim ao olhar, “para que as espouse”. Cumpre salientar o quiasma entre o vidente e o visível e a visão retomar “seu papel fundamental de manifestar, de mostrar mais que ela mesma” e, com sua boa ironia, Merleau-Ponty escreve: “já que nos é dito que basta um pouco de tinta para fazer ver florestas e tempestades, cumpre que ela (a visão) tenha *seu* imaginário”. Nesta tarefa de pensar uma nova ontologia que parta do reconhecimento do *há* prévio onde se faz a visão é que a filosofia deve retomar a atitude que anima o pintor quando “sua visão se faz gesto”.

A arte não é nem uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.133)

No decurso da história, a arte foi compreendida ora como fazer, ora como conhecimento e ora como expressão¹⁸.

A primeira dessas concepções está na origem do pensamento acerca de *téchne* (arte), o fazer bem feito de acordo com Aristóteles. Nesse sentido, a arte consiste na realização de uma ação ou obra que possua caráter de excelência. Destaca-se nessa concepção o processo de feitura e a obra feita, mais que a intencionalidade do artista ou ideais vinculadas.

A concepção da arte como conhecimento é oriunda também da Grécia onde a arte aparece como *mimese*, ou seja, imitação das coisas. Platão repudiou os efeitos de *trompe l'oeil* das artes visuais e expulsou o artista da sua república ideal. Aristóteles, no entanto, atribui à *mimese* funções pedagógicas, didáticas (um desenho serve melhor ao estudo muitas vezes mais do que o próprio objeto, vide a anatomia) e terapêuticas (a tragédia pelo terror e compaixão pode provocar a catarse, isto é, a purificação das emoções). Não obstante, a arte como *representação* é a melhor ilustração da concepção da arte como conhecimento. Os artistas do renascimento, ao retomarem a antiguidade clássica, galgam um novo status para o próprio artista até então contado entre os artesãos.

No renascimento as artes plásticas ascenderam à categoria das artes liberais e os artistas além de louvados pelas suas obras estéticas aparecem engajados a empreendimentos políticos e científicos. Há uma crescente racionalização da arte e seus processos o quê requer cada vez mais saberes especializados. Se destaca, então, o empenho de tornar a arte um espelhamento do mundo, servindo a sim ao propósito de sua representação. As teorias da óptica, e o aperfeiçoamento técnico das lentes, deram impulso à invenção da perspectiva linear.

A concepção da arte como expressão aparece no pós-iluminismo com o advento do pensamento idealista romântico. O postulado de um “eu” indissolúvel e uma “subjetividade” recôndita acarreta a ideia do artista como gênio dotado de espiritualidade privilegiada em busca de formas de expressão. Em sentido romântico, a expressão artística é a manifestação da subjetividade do gênio criador.

¹⁸ Sobre as distintas concepções da arte são elucidativos os livros de Luigi Pareyson. *Problemas de estética* e Alfredo Bosi, *Reflexões sobre a arte*.

Na concepção romântica as obras exprimem uma visão interior do artista e são a tradução de sentimentos e emoções dos quais somente ele é capaz. A Arte (com "A") seria a suprema expressão do espírito, compreendido até então como *sine extensio*, porém dotado do dom de manifestar-se por meio de obras materiais. No viés do romantismo, o espírito individual aparece como enclausurado no corpo, e este mesmo aparece às vezes como um empecilho para a criação; e, as obras de arte são pensadas como expressão dessas subjetividades.

Na virada do séc. XIX-XX a noção de expressão tornou-se objeto de investigação da psicologia da percepção e foi revista a partir da investigação das condutas, tanto as ditas normais como as que escapam ao padrão. O estatuto da subjetividade e da expressão foi reavaliado a partir das descrições dos comportamentos, a partir do corpo, com desapego do sujeito transcendental e da suposição de uma "consciência" fechada sobre si mesma. A expressão não é um veículo exterior empregado por um "eu" interior que almeja comunicar-se; é sim a manifestação do Ser enquanto realização. O fenômeno da expressão é a face ambígua do mundo humano e além-do-humano; é o aparecer das fisionomias.

A expressão artística foi investigada cada vez mais a partir da gênese da criação. O gesto criador se dá no contato direto do artista com o mundo, e não é necessariamente oriundo de uma *subjetividade encapsulada*. A arte como expressão assumirá o sentido manifesto nos movimentos modernistas, desde os impressionistas e expressionistas até os abstracionistas, onde o artista se preocupa menos com a representação do mundo e mais com a reinvenção dos próprios meios expressivos, partindo de sua percepção do mundo. A visão totalizante dá lugar às vistas de *perfis*.

Na concepção de Merleau-Ponty, uma ciência da expressão seria necessária para a compreensão do *há* originário. O *há* mascarado pelas relações intramundanas e ônticas é desvelado na expressão. A noção de expressão em Merleau-Ponty designa a manifestação de um fenômeno tal qual aparece em sua formação "bruta". A expressão diz respeito ao movimento de reversibilidade entre o visível e o vidente, o sensível e o senciante, o tangível e o tangente. É a experiência originária ainda muda que cabe trazer à expressão.

Meu corpo é o lugar, ou antes a própria atualidade do fenômeno de expressão, nele a experiência visual e a experiência auditiva, por exemplo, são pregnantes uma da outra, e seu valor expressivo funda a unidade antepredicativa do mundo percebido e, através dela, a expressão verbal e a significação intelectual. Meu corpo é a textura comum de todos os objetos e é, pelo menos em relação ao mundo percebido, o instrumento geral de minha “compreensão” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 315)

O que aparece na ontologia de Merleau-Ponty é a ideia de “um ser da indivisão”, da imbricação e da promiscuidade. A relação do ser e mundo é sempre “aderência, pertencença, entrelaçamento, contato”, “um Ser em deiscência”. “Deiscência” é o termo que designa na biologia a “abertura espontânea de órgão ou partes vegetais ao alcançarem a maturidade”.

Assim como a coisa é o resultado de uma **deiscência** do ser, da mesma forma a prática artística dá a ver algo na relação carnal da atividade e da passividade. (MÉNASE, 2008, p. 245)

Na ontologia do visível o ser é pensado como tendo “uma interioridade próprio”, como “aberto, ou iniciado do interior”. A tarefa é então, acompanhar essa “deflagração do ser” pela qual sendo “se desdobra incansavelmente em fora e dentro, visível e invisível” (DASTUR, 2001 p. 72). Merleau-Ponty pensa a visão como “máximo de proximidade verdadeira em relação a um Ser em deiscência”, pois a visão é “o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro a fissão do ser”.

Essa visão em ato que não se confunde de forma alguma com o pensamento de ver, quer dizer, com esta visão sublimada, arrancada do vidente e de seu corpo, que é a *intuitus mentis* cartesiana, se faz, com efeito, “do meio das coisas, ali onde um visível se põe a ver”. E onde ele reencontra assim a pressão interna do ser em sua não-coincidência consigo mesmo. Pois, querer “somente” ver é já haver renunciado a apreender, é deixar o Ser ser o que ele é, deiscência e transcendência, e instituir-se não em espectador imparcial em sobrevoos do mundo, mas trabalhar ativamente em seu acontecimento, já que “o Ser é o que exige de nós criação” para que possamos dele ter a experiência. (*ibid.*).

No texto *O olho e o espírito*, a quarta parte propõe uma confrontação entre o pensamento clássico e as pesquisas da pintura moderna. Os clássicos e os modernos buscaram a profundidade. O problema dos renascentistas, também é o problema dos modernos. Entre os modernos, porém, o problema se generaliza, não é apenas o da distância, da linha e da forma, é também o da cor (MERLEAU-PONTY, 2004a, p.36).

A pintura moderna reconhece a cor como uma dimensão do espaço, ainda que não mensurável por equações matemáticas, mas tão somente pelo sentimento do artista. O mundo não foi escrito em caracteres geométricos, mas sim luminosos. Não o número, mas a luz é o princípio do mundo percebido, e o olho é seu melhor órgão receptor. No olho se dá o imbricamento do interior-exterior; do invisível e do visível. Como disse Cézanne, a cor é o lugar onde o cérebro e o universo se juntam. O pintor busca “essa deflagração do ser” na visão, ou seja, como o olho de fato é afetado pela luz, e nas suas variações se sobressai ora as cores, ora o preto e o branco (a luz pura). Merleau-Ponty diz que não se trata das cores “simulacro das cores da natureza”, antes sim se trata da dimensão cor, a que cria espontaneamente nela mesma identidades, diferenças, uma textura, uma materialidade, um algo.

Entretanto, decididamente, não há receita do visível, e a simples cor tampouco é, como o espaço, uma receita. O retorno à cor tem o mérito de aproximar um pouco mais a visão do “coração das coisas”: mas este está além da cor-envoltório assim como do espaço envoltório (*ibid.*, p. 36).

O “espaço-envoltório” é a noção empregada por Merleau-Ponty para designar a ideia clássica de espaço, fundada numa distinção entre o domínio da geometria e o domínio da física. No espaço, a despeito das mudanças de lugar e das alterações das condições físicas, as coisas se distribuem segundo as três dimensões, conservam sua identidade, sendo assim o espaço entendido como meio homogêneo que envolve as coisas. De mesmo modo, a cor aparece como um adereço, um envoltório das coisas.

A estrutura rígida do espaço euclidiano, que mantém inalteradas as propriedades geométricas e matemáticas dos objetos, foi quebrada pelas geometrias não euclidianas e pela pintura moderna. As mudanças de propriedades dos objetos não são imputáveis tão somente às condições físicas, mas ao próprio deslocamento. É a heterogeneidade do espaço e de suas multi dimensões que provocam as transformações nas coisas.

No lugar de um mundo em que a parte do idêntico e a parte da mudança estão estritamente delimitadas e se referem a princípios diferentes, temos um mundo em que os objetos não conseguiriam estar em identidade absoluta com eles mesmos, onde forma e conteúdos estão como embaralhados e mesclados, e que, por fim, não oferece mais essa estrutura rígida que lhe era fornecida pelo espaço homogêneo de Euclides. Torna-se impossível distinguir rigorosamente o espaço das coisas no espaço, a ideia pura do espaço do espetáculo concreto que nossos sentidos nos oferecem (*ibid.*, p.11)

Merleau-Ponty diz que as pinturas dos modernos não se destinam ao “espaço da inteligência”, mas ao “espaço sensível do coração”, pois, “a cor não imita mais o visível, ela torna visível”, “é a épura de uma gênese das coisas”... (*idem*, 2004a, p. 40). O que o pintor procura, e faz ver, sob os nomes de profundidade, de espaço, de cor é a “animação interna, essa irradiação do visível” (*ibid.*, p. 37).

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 (*ibid.*, p. 37)

Merleau-Ponty para dar a fórmula ontológica da pintura cita a frase de Klee, gravada em sua lápide: “*Sou inapreensível na imanência [...]*” Assim, o que se encontra é a raiz do problema ontológico, ou seja, há na percepção mesma do objeto o paradoxo da imanência e da transcendência.

Imanência, posto que o percebido não poderia ser estranho àquele que percebe; transcendência, posto que comporta sempre um além do que está imediatamente dado. [...] a evidência própria do percebido, a aparição de ‘alguma coisa’, exige indivisivelmente essa presença e essa ausência (*id.*, 1990, p. 48)

Na filosofia de Merleau-Ponty, a teoria da pintura supõe não tanto o “espaço” do geômetra ou dos físicos, ainda que tenha amplamente tratado das questões de profundidade e perspectiva, mas fundamenta-se na percepção do “campo visual” e, nesse sentido a cor alcança sua supremacia. Nesse sentido se destaca a obra de Matisse. O filósofo escreve sobre o pintor:

Foi Matisse quem nos ensinou a ver seus contornos [da maçã], não à maneira “físico-óptica”, mas como nervuras, como os eixos de um sistema de atividade e de passividade carnis. (*idem*, 2004a, p. 40)

Em suma. A proposta da ontologia de Merleau-Ponty pressupõe como ponto de partida a relação dos sujeitos com o campo visual. Perscrutando a visibilidade pela óptica da pintura chega-se a interrogação acerca da relação entre carne e cor, qualidade do visível sem a qual não haveria *visão à distância* nem das formas nem da profundidade, mas só o embaraço de claro-escuro e um mundo restrito ao tato imediato. O olho que vê toca céus e sóis e, como as janelas de Matisse, anulam a distância entre o interior e exterior.

3 O caos das cores

“A cor existe em si mesma, possui uma beleza própria.”

(MATISSE, 2007 p. 27)

Perscrutando o fenômeno da percepção-expressão, a filosofia de Merleau-Ponty corteja a pintura, a arte silenciosa que se aproveita do remojer das cores.

Sentir pela cor é um princípio da atividade de Matisse. Além da criação incessante de obras, o pintor gostava de falar sobre o assunto. Assim, juntamente a sua produção de obras pictóricas, são notáveis suas teorias e proposições sobre as cores. Na sua produção e no seu pensamento aparece a afirmação da *cor-emoção*, como dimensão do espaço imensurável. A cor é destituída de qualquer função narrativa; ela não representa, nem simboliza; ela simplesmente é o elemento expressivo que adquire seu sentido no jogo cromático, isto é, na interação com outras cores; como um acorde numa composição, a cor pulsa em conjunto com as outras.

A cor é acima de tudo, talvez ainda mais do que o desenho, uma libertação. A libertação é o alargamento das convenções, os meios antigos renovados pelas contribuições da nova geração (*ibid.* p.225)

A intenção da pintura é expressar sentimentos, mais do que representar os objetos. Matisse escreve que o que almeja é criar um conjunto no qual todos os tons cantassem, sem levar em conta nenhuma regra ou interdição. O pintor reconhece que há mil maneiras de trabalhar a cor, mas afirma que na composição pictórica, assim como o músico com suas harmonias, “é uma simples questão de valorizar diferenças.” (*ibid.*, p. 223).

Frequentemente se esquece que os antigos trabalhavam apenas por relações. Essa é a questão central. Que as relações sejam expressivas e toda a superfície esteja modulada, animada, a luz exaltada, a cor elevada a seu mais alto grau de pureza e brilho. (*ibid.* p. 219)

Matisse insiste que a questão não é a quantidade, mas a qualidade das relações, pois, uma avalanche de cores perde a força. A cor só atinge sua plena expressão quando é organizada, quando corresponde à intensidade emotiva do artista (*ibid.*, p. 224.). A influência mútua e a simplificação das cores é o mais essencial para a teoria matissiana da pintura, pois, diz ele “obtem-se os tons mais belos, mais fixos, mais imateriais sem exprimi-los materialmente”.

Matisse diz ser evidente que as cores empregadas em estado puro ou grudadas com o branco podem lograr mais que “sensações retinianas”, pois “ganham com a riqueza de quem lhes dá vida” (*ibid.*, p. 229). O poder eloquente da cor é ampliado pelo uso da cor pura e quando sua ação é empregada de maneira completa e direta; isto é o que dá firmeza a expressão pictórica.

Tudo o que vemos passa pela tal retina, imprime-se numa pequena câmara, depois se amplia pela imaginação. É preciso encontrar a quantidade e a qualidade de timbre para impressionar o olho, o olfato e o espírito. Permitir apreciar totalmente um jasmim, por exemplo. Encontrar a quantidade e a qualidade das cores (Verdet, 1952)

Em *Notas de um pintor* (1908) Matisse apresenta algumas de suas ideias sobre a arte de pintar. Temerário de pisar no terreno das letras diz tentar em suas notas expor seus sentimentos e desejos de pintor, sabendo ele, porém que a melhor demonstração do seu estilo é suas telas. Conta ele que dizia a seus aprendizes: “Querem pintar? Em primeiro lugar têm de cortar a língua, porque a decisão de vocês lhes tira o direito de se exprimir de outro modo que não com os pincéis” (MATISSE, 2007, p. 211). Escreve a *Tériade*, crítico de arte e editor da *Verve*, em 1947:

Você quer uma longa carta que possa publicar. Você não sabe que um pintor, quando se entrega realmente a seu ofício, não é um escritor? Que as observações mais originais que ele poderia fazer, não poderia escrever, que escreveria, só seriam partilhadas pelos outros quando ele as colocasse em linhas ou em cores? Que tentar pô-las por escrito resultaria apenas em lugares-comuns que despertariam piedade em quem realmente estima o artista? (*ibid.*, p. 358)

A pintura aparece nas reflexões de Matisse como “tradução” dos seus sentimentos da vida. Para Matisse não é possível distinguir o sentimento e o modo como o exprime. Nisto consiste seu desejo. Afirma: “o que busco acima de tudo é a expressão.” (*ibidem*, p. 38) Para alcançar a expressão máxima, segundo Matisse, convém que as sensações sejam condensadas e os meios utilizados sejam apropriados. O pintor define a composição como “a arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos de que dispõe o pintor para exprimir seus sentimentos” (*ibidem*, p.39). A qualidade superior da expressão de Matisse é o uso que fez das cores. A cor assume sua dimensão de expressão das emoções. Sobre isso escreve: “Sinto por meio da cor, de modo que é sempre por meio dela que organizo minha tela” (*ibid.*, p. 219).

Segundo Merleau-Ponty, na Arte Moderna o sentimento dos românticos dá lugar a operações expressivas que rompem com os cânones acadêmicos e evidenciam uma nova concepção sobre o mundo. As descrições de Merleau-Ponty abrangem também as expressões não pictóricas, a poesia, o teatro, o cinema, a música. No mundo da percepção “é impossível separar as coisas da maneira de aparecer”, isto é evidenciado na percepção das obras de arte (*id.*, 2004b, p. 56).

Para Merleau-Ponty a pintura ocupa um lugar intermediário entre o caráter eloquente da literatura e o caráter abstrato da música. A pintura não se enreda nas confusões do palavreado, resguardada sua semelhança com a poesia, e não se refugia no não-figurativo como a música, ainda que com esta guarde parença, podendo transitar por qualquer espaço e tempo. Mesmo quando se liberta da forma a pintura ainda é figuração; mora na visibilidade e, como criação, se mantém *inapreensível na sua imanência*. Nunca é uma aquisição, mas sempre arremesso para novas criações.

Também Matisse sonda essas aproximações entre os diversos âmbitos da expressão. Em um quadro a sempre algo a mais que se aprender do que uma ideia ou um tema. A pintura apresenta uma nova fisionomia de objetos culturais ou naturais, um saber visual e um prazer do visível, inexprimível em conceitos e incomparável frente ao texto, palavra ou música.

Enquanto linguagem, a pintura mostra o caráter incontornável de toda expressão: presa da “precariedade” das formas materiais, nunca alcança a “designação transparente” das próprias coisas, mas abre-se a infinitas perspectivas espaciais e temporais, evocando o horizonte dos sentidos.

A expressão é a pertença comum de uma intenção e de um gesto, a intenção que se tornou ou se torna gesto; é, portanto, certo que, para pensá-la, é preciso pensar o comportamento, conjunto de gestos animados pela intenção. (CASTORIADIS, 1987, p. 172)

Há que se reconhecer: “A expressão nunca é total”, por isso o mundo perceptivo, amorfo – recurso perpétuo para refazer a pintura – solicita a expressão e ressuscita com cada pintura um novo esforço de expressão. O tema da expressão, telo da obra matissiana, apodera-se da filosofia de Merleau-Ponty.

Esse problema ... aparece ao mesmo tempo como um problema especial e como um problema que contém todos os outros, inclusive o da filosofia. (*id.*, p.168)

A expressão, a manifestação de um sentimento ou pensamento por gesto, aparece como aspecto central a ser investigado desde “A estrutura do comportamento” onde Merleau-Ponty a define como “a manifestação do espírito”, ou simplesmente, o fenômeno – “o que aparece”.

Na busca da expressão, aparece o adstritamente de emoção, sentimento e sensação. Quando questionado por quê pinta, Matisse responde:

– “Penso apenas em transmitir minha emoção.” (MATISSE, 2007, p.100)

Sobre o sentimento na sua arte Matisse escreve

Não consigo distinguir entre meu **sentimento** da vida e o modo como o traduzo (*ibid.*, p. 38)

A composição é a arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos de que dispõe o pintor para **exprimir seus sentimentos** (*ibid.*, p. 39)

A escolha de minhas cores não se apoia em nenhuma teoria científica: está baseada **na observação, no sentimento**, na experiência da minha sensibilidade (*ibid.*, p. 46) — (grifos meu).

As emoções estão relacionadas aos movimentos do corpo, traduzíveis em signos, pois são visíveis. Relacionam-se a funções biológicas. A conexão das emoções com os movimentos e estados corpóreos que as acompanham remonta ao séc. XIX, com a obra *Expressão das Emoções no homem e nos animais* (1872) de Charles Darwin, que adotou a distinção de Spencer entre emoções e sensações.

Em *Conversas-1948*, para tratar das emoções Merleau-Ponty usa o exemplo da “raiva de Paul”. Enquanto emoção a raiva se expressa na coloração da face, na rigidez de determinados músculos, em certa entonação da voz; as emoções englobam uma totalidade gestual visível. As emoções resultam das reações sensíveis (sensações), por que sou *tocado* pelo mundo, porque o mundo me *olha*, porque o mundo me fala por sons, gostos e cheiros; o mundo emociona pelas suas qualidades sensíveis – as sensações produzem percepções. Quando questionaram Matisse sobre suas pinturas de janelas abertas o pintor respondeu:

Meu objetivo é transmitir minha emoção. Esse estado da alma [sentimento] é criado pelos objetos que me cercam e reagem em mim: desde o horizonte até mim mesmo, eu incluído aí. (*ibid.*, p. 109)

[O encanto dos quadros vem] Provavelmente do fato que, para meu sentimento, o espaço é um só desde o horizonte até o interior do aposento de meu ateliê, e que o barco passando vive no mesmo espaço que os objetos familiares a meu redor, e a parede da janela não cria dois mundos diferentes. [...] Não preciso aproximar interior e exterior, os dois estão reunidos em minha sensação. (*ibid.*, p. 100)

As emoções são vivências carnis relacionadas às sensações, enquanto os sentimentos permanecem na ordem das pulsões invisíveis, esse *além* ou *aquém*, que para se exprimir evoca a gestualidade própria das emoções-sensações. Para expressar o sentimento da alegria, do amor e da glória numa pintura se presta muito bem a eloquência do laranja, combinado com o amarelo e o vermelho, pois essas cores provocam essas emoções – o olho fica emocionado!

Na experiência vivida as gesticulações são investidas de significação emocional no contado direto de Ser e Mundo: há uma adstrição das sensações, emoções e sentimentos. O corpo, como as janelas abertas de Matisse, reúne o exterior e interior; é o lugar da gênese de qualquer visão, pintura ou pensamento.

Óptica (luz-visão) e Pintura (expressão) se remisturam à Psicologia e as Teorias sobre cores e sobre as artes na irrupção do mundo moderno. O problema da representação em perspectiva (um *trompe l'oeil*) e das ilusões de ópticas é confrontado com a percepção e sua apresentação. Sendo evocada, a cor emaranha as dimensões da sensação, emoção e sentimento no próprio pensar as relações de terra e mundo – natureza e cultura, corpo e espírito, mão e olho. A cor não é pele; a cor é o “caos da carne” numa “pelinha nervosa no fundo do globo ocular”¹⁹ sob a ação da Luz – na visão o olho é o agente passivo-ativo.

¹⁹ Assim Schopenhauer se refere a fóvea no seu ensaio *Sobre a visão e as cores* (SCHOPENHAUER 2003, p.46)

CREPÚSCULO: UM OPÚSCULO SOBRE MORTE E ORIGEM

Seria um engano pensar que houve uma ruptura na continuidade do desenvolvimento artístico desde o começo da pintura até os pintores contemporâneos.

(MATISSE, 2007, p. 141)

No crepúsculo dos ídolos e absolutos clássicos e modernos, os movimentos artísticos bradaram também seus martelos contra os modelos ideais, seja de beleza, representação, obra, regras, etc. Nesse contexto, remontando aos impressionistas, aparecem as concepções que tendem afirmar a arte como expressão, mais do que representação ou técnica, e compreendê-la a partir das experiências da percepção e criação de obras e estilos; a partir da invenção dos próprios meios expressivos.

Na experiência da arte moderna o retorno ao sensível e ao ser bruto evidencia-se nos gestos e nas obras. Conduas antes não consideradas na antropogênese como o erótico, o riso, o êxtase, o louco, o infante, e mesmo, a vida animal promoveram uma reabilitação do pensamento acerca do ser entre os modernos. A arte dos modernos é lugar inigualável de ascensão dessas expressões. A pintura, por exemplo, estampa as distorções, rupturas, primitivismos, sensualidade e toda a sorte de emoções outrora reprimidas.

Ao alcançar a máxima expressão por meio da cor e da simplificação (com seu ápice no expressionismo abstrato americano), a pintura não se esgotou, não foi ultrapassada, ao contrário, expandiu o campo de exploração da experiência.

“A pintura não morreu” (Bois). Trata-se ainda da busca da expressão e de novos meios expressivos na exploração do campo aberto da experiência. Os “golpes do acaso”, tal qual o caso de Apeles, salvaguardam a pintura.

Em tempos de incertezas e complexidades deve se exercitar a dúvida e se iniciar na serendipidade – “arte de transformar detalhes, aparentemente insignificantes, em indícios para reconstituir o todo (MORIN, 2008: 23). Ou, como na lendária história dos três príncipes da Ilha Serendip (atual Sri Lanka), que encontram a fortuna da colheita depois de enormes esforços revolvendo a terra em busca de um tesouro prometido, a Fortuna sorri a Pintura.

Em suma. O caminho para a ontologia a partir da pintura requer uma ontogênese do artista e da obra de arte. A compreensão do enigma do Ser e da visão não prescinde dos caminhos pelos quais o homem torna-se pintor e o quadro torna-se pintura. O enigma da expressão se desvela no advento do Ser-sendo – a “encarnação”, como a obra de arte, é uma abertura para o eterno retorno do mesmo — o que *Há*.



Henri Matisse, *La tristesse du roi* (1952) - Centre Pompidou, Paris

Esta é a última saudação do artista – representado pelo rei vestido de negro, com a viola na mão – ao mundo que o rodeia, aos temas que lhe são queridos. Matisse junto-os todas a sua volta, até mesmo a bailarina, como que para se fazer enterrar com eles, qual faraó do Antigo Egito. O vaticínio de Gustave Mareau, seu mestre, “você vão simplificar a pintura!”, veio a concretizar-se através do intérprete do fauvismo até o último guache recortado. À beira da morte, Matisse estava orgulhoso de “por fim cantar como uma criança, segundo os ímpetos do coração, do alto da montanha escarpada”. Já Baudelaire dissera que “o gênio não é mais do que um regresso à infância” (NÉRET, 2002, p.16)

Quando o artista avança, ele regride.

(Maria Saievicz)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto. O homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas/ SP: UNICAMP, 1999.
- BALZAC, Honoré. A obra desconhecida. In: DDI-HUBERMAN. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.
- BARBARAS, Renaud. *Le désir et la distance: introduction à une phenomenology de la perception*. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN, 1998.
- BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. In: *Concinnitas*, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas>
- BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOIS, Yve-Alain. *Matisse e Picasso*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1999.
- BONAN, Ronald. *Premières leçons sur l' esthétisme de Merleau-Ponty*. Paris, P.U.F, 1997.
- BONOMI, Andrea. *Fenomenologia e estruturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CABANNE, Pierre. *Van Gogh*. Editorial Verbo, 1961. (Coleção Grandes Artistas).
- CARMO, Paulo Sérgio do Carmo. *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo: EDUC, 2002.
- CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- CHAUÍ, Marilena. *Da realidade sem mistério ao mistério do mundo*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento. Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo, Martins fontes, 2002.
- CHAUÍ, Marilena. *Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia*. In: NOVAES, Adauto (org). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. (p. 467 – 492)
- CLARK, Kenneth. *El-desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza, 2008. (p. 344ss)
- DASTUR, Françoise. *Merleau-Ponty e o pensamento de dentro*. O nó górdio. Ano 1. n. 1. Dez, 2001.
- DESCARTES, René. *O mundo ou tratado da luz*. São Paulo: Hedra, 2008.
- DESCARTES, René. *A dióptrica*. Discursos I, II, III, IV e VIII. In: *Scientia e studia*. Revista Latino-Americana de Filosofia e História da Ciência. v.8, n.3. São Paulo: USP, 2010. p. 451-86.

- DEUBER-MANKOWSKY, Astrid. *The paradox of a gesture, enlarged by the distension of time: Merleau-Ponty and Lacan on a slow-motion picture of Henri Matisse painting*. In: Performance Philosophy. vol 3. , 2017. p. 54–66
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada* (seguido de *A obra-prima desconhecida*, de Honoré de Balzac). São Paulo: Escuta, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editorial 34, 2016.
DOI: <https://doi.org/10.21476/PP.2017.31164> ISSN 2057–7176
- DÜCHTING, Hajo. *Paul Cézanne (1839-1906). Da natureza à arte*. Benedikt Taschen, 1993.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FILÓSTRATO. *Amores e Imagens*. São Paulo: Hera, 2012.
- FLANAGAN, George A. *Como entender el arte moderno*. 2 ed. Buenos Aires: Editorial Nova, 1961.
- GOETHE, J.W. *Doutrina das Cores*. Tradução de marco Giannotti. São Paulo: Câmaras brasileiras do livro, 2001.
- HEIDEGGER, Martim. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- HEIDEGGER, Martim. *Da experiência do pensar*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A cor eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A pintura. Textos essenciais. Vol. 9: O desenho e a cor*: São Paulo: Editora 34, 2006
- LYOTARD, Jea-François. *A fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- MASON, Antony. *Matisse*. São Paulo: Callis, 2013.
- MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre a arte*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- MÉNASÉ, Stéphanie. Passividade e criação: pintura e abertura, a partir de Merleau-Ponty. In: VALVERDE, Monclar (org.) *Merleau-Ponty em Salvador*. Salvador: Arcádia, 2008.
- MÉNASÉ, Stéphanie. *Passivité et création*. Merleau-Ponty et l'art moderne. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A estrutura do comportamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas – 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito; A linguagem indireta e as vozes do silêncio. A Dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Campinas/SP: Papyrus, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MORIN, Edgar, 1921. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Russel, 2003.
- MÜLLER, Marcos José. *Merleau-Ponty: acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- NÉRET, Gilles. *Henri Matisse. Recortes*. Paris: Taschen, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O viajante e sua sombra*. São Paulo: Escala, 2013.
- NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras. 1988.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PAREYSON, Luigi. *Teoria da formatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- PEDROSA, Israel. *Da cor a Cor inexistente*. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1991.
- PLATÃO. *A República*. 25 ed. São Paulo: Ediouro, 1999.
- PLEYNET, Marcelin. *Matisse: Luxo, calma e volúpia*. In: NOVAES, Adauto (org). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. (p. 319-338)
- SAIEVICZ, M. M. *Estética da Caverna: jogo de sombras e luz*. In: ÀGERE – Revista de Comunicação e Cultura. V.4 n. 4. Salvador: Quarteto, 2001.
- SALZSTEIN, Sônia (org.). *Matisse: imaginação, erotismo e visão decorativa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. São Paulo: EDUSP, 2001. (Clássicos, 23)
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a Visão e as Cores. Um tratado*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.
- SPURLING, Hilary. *Matisse – uma vida*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- XENOFONTE. *Memorabilia*. In: Lischetenstein. *A pintura*. V. 6. *A figura humana*. São Paulo: Ed. 34, 2004. 2005 p. 16.
- XENOFONTE. *Ditos e feitos memoráveis de Sócrates*. Bauru, SP: EDIPRO, 2006.

Caminho e balança,
Ponte e palavra
encontram-se em uma passagem.

Vai e toma sobre ti
Erro e pergunta
ao longo de tua única senda.

(Heidegger. *Da experiência do Pensar*)

Toda coragem do coração é a
ressonância ao apelo do Ser,
que reúne nosso pensar no Jogo do mundo.

No pensar cada coisa torna-se
solitária e lenta.
Na paciência prospera a
magnanimidade.

Quem pensa profundamente, deve
profundamente errar.

(Heidegger. *Da experiência do Pensar*)

ANEXO I

O COVEIRO DE KANDINSKY

— Um conto sobre um fictício encontro —

Em dezembro de 1999 cheguei a Salvador para participar da seleção de professor de Filosofia da Arte na Universidade Federal. Com a notícia da aprovação fiquei seriamente preocupada com meus reais conhecimentos em arte, afinal, Toledo não é exatamente a capital do oeste do Paraná em termos de artes. O curso de Filosofia deveras é muito bem conceituado, mas na época a cidade carecia de um aparato artístico. Como adentrávamos o novo milênio, as aulas só iniciaram em Março, a situação financeira era favorável, convidei um amigo fluente em francês para um *tour* pela França.

Na mochila coloquei meu Gombrich, meu Lacoste e meus cinco catálogos de arte preferidos: Van Gogh, Cézanne, Klee, Matisse e Kandinsky. Fiz um roteiro de viagem que além da costumeira visita aos museus incluía um passeio pelos cemitérios onde estão enterrados esses pintores. Sempre gostei de visitar cemitérios; há uma poesia por lá e às vezes verdadeiras obras de arte.

A viagem foi muito interessante, mas certamente foi no cemitério de Neuilly-sur-Siena que se passou o encontro mais intrigante do percurso. A tarde já se aproximava do lusco-fusco e diante do tumulo de Kandinsky estava um senhorzinho, aparentava cerca de 70 anos, polonês como depois pude comprovar, admiravelmente tocava um violino. Muito me emocionou a cena. Quando encerrou a peça, no meu toco francês, perguntei ao senhor se era músico de profissão. Ele disse que não, de fato ele era o coveiro, estava encerrando o dia, a música e a pintura eram os lenitivos de sua alma. Perguntei então como podia ser isto: *fossoyeur, violoniste et peintre*? Ele me contou uma história. Transcrevo o que entendi daquilo que parece ter sido o princípio da fenomenologia da percepção. Não sei se foi assim, mas assim começou minha pesquisa. O coveiro me contou.

– A primeira vez que encontrei Kandinsky – relatou-me Udo – era ainda menino, devia eu ter uns sete anos, corria entre os túmulos como gostava de fazer, mas o som de uma música me fez parar e procurar a fonte da melodia, a mais pura que até então escutará. Observei aquele homem de semblante pacífico enquanto executava uma peça no violino. Parecia se comunicar com os espíritos! Quando terminou a execução, com um gesto, fez com que eu me aproximasse: “O som musical tem acesso direto à alma”, falou como se adivinhasse meu pensamento, “porque o homem tem a música em si mesmo”. Olhando para seu violino, ele disse: “Com suas quatro cordas devidamente esticadas, e alguns fios de crina de cavalo montados em arcos, produz infinitas composições capazes de tocar a alma”. Foi inesquecível aquele encontro. Soube depois se tratar de um pintor russo, que se instalara em Neuilly-sur-Siena, escapando aos nazis. Dez anos depois estava eu no seu funeral. Morreu de aneurisma! Lembro-me bem do enterro. Era 13 de dezembro de 1944, uma quarta feira, enquanto as forças soviéticas penetravam em Budapeste, travando violenta batalha pela posse da capital Húngara, fato que tinha sido anunciado na Rádio Nacional, o pintor russo foi velado e sepultado. Tinha muito prestígio este Kandinsky! Para o funeral vieram vários pintores e intelectuais. Mediante a guerra e a morte, a reunião foi bastante silenciosa; ao som do violino que eu tocava, o túmulo de Kandinsky foi fechado. Confesso, naquele dia encontrei o espiritual da arte, pois as palavras ouvidas na infância, que despertaram o gosto pela música, foram possuídas por um novo sentido. Quando o velório já findava, ouvi uma conversa entre dois dos convivas daquele funeral, pareceu-me ser um pintor e um filósofo. O diálogo foi mais ou menos assim.

– Como dizia o velho Cézanne: “É assustadora a vida!”. Estava eu em Paris, esperando minha Marguerite, que certamente me trará os relatos infelizes de seus infortúnios no cárcere; devem compor um Dostoievsky! E ora aqui nos encontramos velando um amigo russo. Ao que o outro respondeu:

– Sábio é quem compreendeu a lição: “viver não é um fardo e não-viver não é um mal”, assim “nem desdenha viver, nem teme deixar de viver”. Não sabemos de quantos males a morte pode nos livrar, e não precisamos dela nos ocupar enquanto não chega. Como será que ela vai nos encontrar: no meio de uma música, de uma pintura, de um copo de uísque, no meio de um livro...

Depois de uma pausa, o filósofo, irrompeu subitamente:

– *A propósito, temo não ter outra oportunidade e tenho uma interrogação inquietando-me. Preparo um novo livro. Esperava uma conversa com Kandinsky, ele que tão bem falou do plano, da linha e do ponto. A muito que procuro saber, talvez você possa me aludir uma resposta: qual é, pois, a ciência secreta que o pintor possui ou que ele busca? Essa dimensão segundo a qual Van Gogh quer “ir mais longe”? Esse fundamental da pintura, e talvez de toda a cultura? Ao que o pintor, com um sorriso peculiar, de imediato respondeu: – Elementar meu caro, a ciência da cor... um vermelho, um verde, um azul, um branco puro, um preto... como notas musicais tocam a alma tornando visível infinitos mundos possíveis...*

Após essa lembrança, Udo retomou o relato sobre a própria vida. Disse-me:

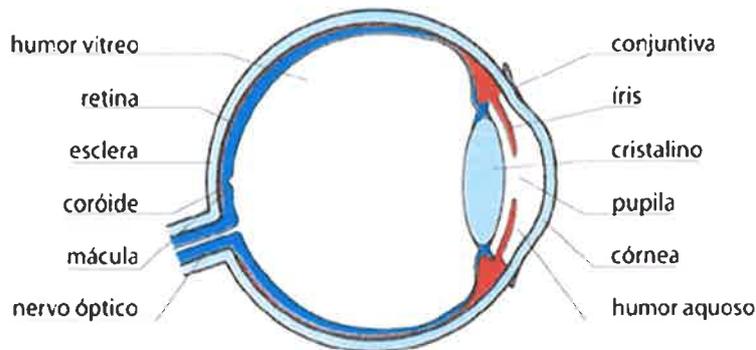
– Em 1945, a guerra acabou. Podia, mas preferi não voltar à Polônia. Assumi oficialmente o cargo de coveiro e nos últimos 55 anos todos os dias toco meu violino e não canso de contemplar *o colorido das horas*, como disse alhures algum poeta. Quando posso, pinto.

Gostaria de ter visto as pinturas daquele coveiro, exímio violinista, mas tive que interromper a conversa e me despedir do simpático velhinho. Paul me chamava, era hora do trem, precisávamos ir à estação.

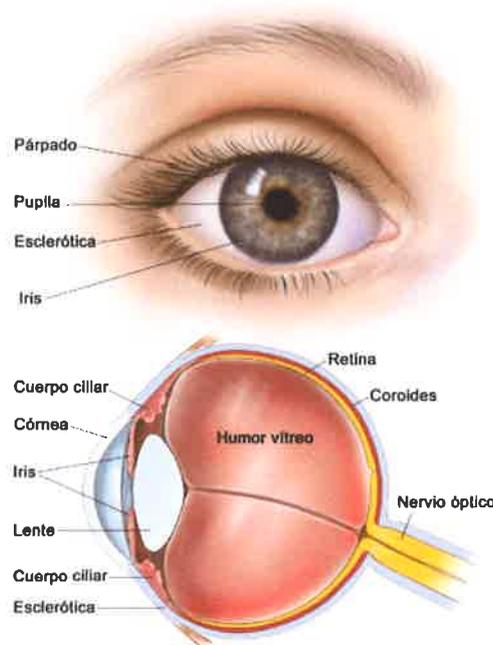
ANEXO II

O OLHO E A LUZ

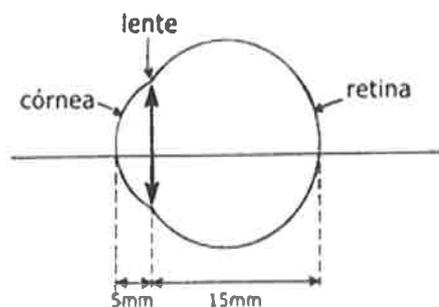
O Olho: é o órgão dos animais que permite detectar a luz e transformar essa percepção em impulsos elétricos. O conjunto que compõe a visão humana é chamado globo ocular. Abaixo duas ilustrações dos componentes do olho humano.



Representação frontal das partes do olho



Funcionamento do olho: A luz incide na córnea e converge até a retina, formando as imagens. Nesse processo acontecem vários fenômenos fisiológicos, no entanto, no estudo da óptica se considera o olho como uma lente convergente, com distância focal variável, sendo representado pelo esquema do “olho reduzido”:



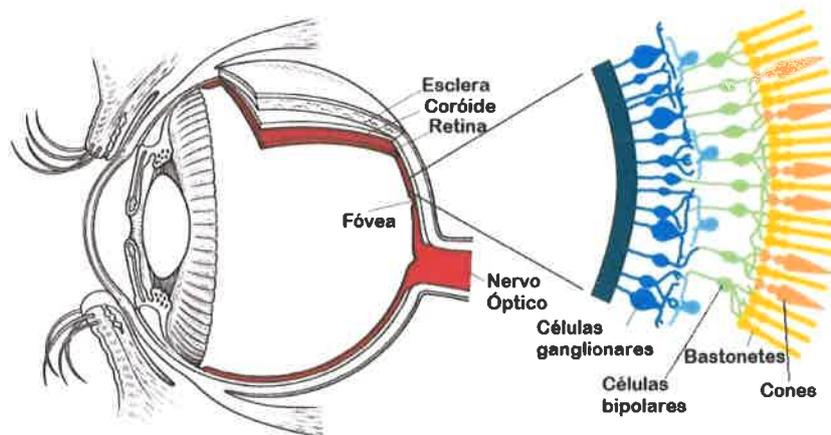
Cones e Bastonetes: são células fotorreceptoras presentes na retina do olho humano e outros vertebrados.

Os bastonetes são responsáveis pela percepção do claro e escuro; reconhecem a luminosidade. Só contem um tipo de fotopigmento (a rodopsina), por isso, geram somente a percepção do branco (máxima luz) e do preto (ausência de luz). Diz-se que os bastonetes produzem a visão noturna ou a penumbra.

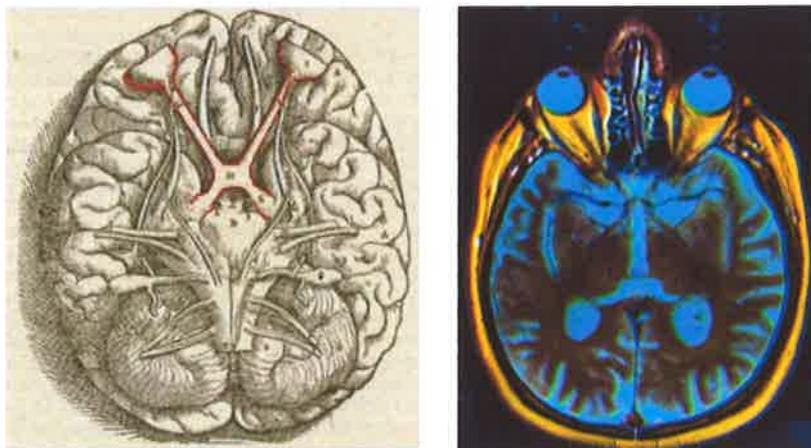
Os cones são responsáveis pela percepção das cores. Existem milhões deles em cada olho e estão concentrados na região fóvea. São responsáveis pela visão diurna. Os seres humanos normalmente têm três tipos de cones que respondem a comprimentos de luz diferentes – cones receptores de onda longa percebem o vermelho (também o amarelo); os receptores de onda média reconhecem o verde e os cones receptores de ondas curtas são responsáveis pela percepção do azul. A diferença entre os sinais recebidos a partir dos três tipos de cones permite que o cérebro perceba todas as cores possíveis, através do processo oponente da visão de cores. Os cones que percebem as ondas menores são mais sensíveis à luz, no entanto, a lente e a córnea do olho humano são limitadas na absorção de comprimentos dessas ondas e isso define o limite inferior da percepção de luz chamado 'ultravioleta'. Pessoas com afacia, uma condição onde o olho não tem uma lente, às vezes relatam a capacidade de ver na faixa do ultravioleta.

Fóvea ou **mancha amarela** é a região central da retina do olho humano onde se concentram os cones e onde se formam as imagens que são transmitidas ao cérebro. Há duas regiões especiais na retina: a *fovea centralis* (ou fóvea ou mancha amarela) e o *ponto cego*. A fóvea está no eixo óptico do olho, em que se projeta a imagem do objeto focalizado, e a imagem que nela se forma tem grande nitidez. É a região da

retina mais altamente especializada para a visão de alta resolução. A fóvea contém apenas cones e permite que a luz atinja os fotorreceptores sem passar pelas demais camadas da retina, maximizando a acuidade visual – que é a capacidade do olho de distinguir entre dois pontos próximos.

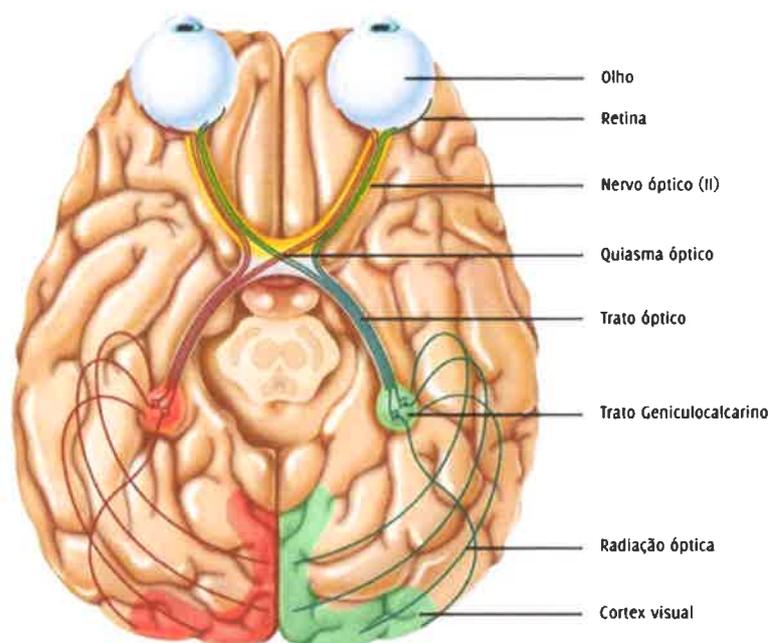


Quiasma óptico é uma estrutura em formato de X formada pelo encontro de dois nervos ópticos. No quiasma óptico as fibras da parte medial de cada retina cruzam para projetarem para o outro lado do cérebro, enquanto que as fibras da parte lateral da retina continuam no mesmo lado. Como resultado temos que cada hemisfério cerebral recebe informações sobre o campo visual contralateral de ambos os olhos.

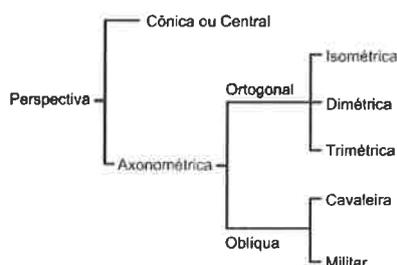


Visão binocular: O que um olho vê é sempre um pouco diferente do que o outro olho vê. Essa diferença contribui para que se possam ver os objetos em três dimensões, apesar das imagens na retina serem planas. O cérebro leva em conta as diferenças entre as imagens e se encarrega de "fundi-las" em uma imagem única estereoscópica, isto é, tridimensional.

Sistema visual central



Perspectiva: em sua acepção estrita é “a ciência da representação de objetos e do espaço que os cerca e da maneira como esses são percebidos pelo olhar, a partir de um ponto fixo”.



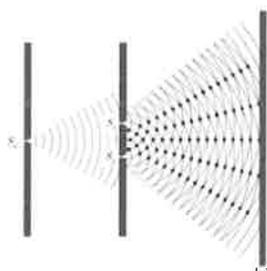
Cézanne foi o primeiro moderno a fazer experiências com a perspectiva nas suas sessões de pintura, ao mudar o seu ponto de vista de um lado para o outro. Na pintura *Cesta de maçãs de 1895**, a perspectiva da mesa se mostra desconstruída.

A luz é uma onda eletromagnética capaz de sensibilizar a visão.

Onda: Em Física uma onda é uma perturbação oscilante de alguma grandeza física no espaço e periódica no tempo. A oscilação espacial se caracteriza por seu comprimento, enquanto que o tempo decorrido em uma oscilação completa é denominado período da onda, e é o inverso da sua frequência. O comprimento de onda e a frequência estão relacionados pela velocidade com que a onda se propaga.

Dualidade onda-corpúsculo: A ideia da dualidade originada em um debate sobre a natureza da luz e matéria, que remonta ao século XVI, quando Christian Huygens e Isaac Newton propuseram teorias concorrentes de Luz: ou consistia de ondas (Huygens) ou de partículas (Newton) – física clássica. Através do trabalho de Max Plank, Albert Einstein, Louis de Broglie, Arthur Compton, Niels Bohr e muitos outros, a física quântica sustenta que todas as partículas também têm uma natureza de onda e vice-versa. Este fenômeno foi verificado não somente para partículas elementares, mas também para as partículas compostas, como átomos e até mesmo moléculas.

A experiência da dupla fenda ou experiência de Thomas Young é fundamental para a determinação da natureza quântica da física atômica. Consiste em deixar que a luz visível se difracte através de duas fendas, produzindo bandas num écran. As bandas formadas, ou padrões de interferência, mostram regiões claras e escuras que correspondem aos locais onde as ondas luminosas interferiram entre si construtivamente e destrutivamente.



Exemplo da atuação das ondas no experimento da fenda dupla de Young

A propósito do emprego das anamorfoses:

Alguém estuda as leis da perspectiva para brincar com elas, para escarnecer delas, para fazer disso um emprego perverso. Alguém calcula e organiza o espaço onde desenha e pinta, a fim de criar formas que, num primeiro momento, parecem não identificáveis, inconvenientes. [...] Numa anamorfose as formas são desmembradas, deformadas mas de maneira a serem reconstituídas logo que se olha de um ponto de vista preciso ou (para outras obras) com a ajuda de um espelho cilíndrico. Não se pode considerar a anamorfose como um caos sob o qual, atrás do qual apareceria uma ordem. Não. É a mesma superfície que, vista de duas maneiras é ordem e caos. É uma só figura que é “construída” de tal maneira que ela destrói a identificação de um objeto do mundo e que permite restaurá-la. Como o escamoteador (que Hyeronimus Bosch pintou num famoso quadro), o artista brinca aqui com o aparecimento e o desaparecimento, com o aparecer e o desaparecer, com o semelhante e o não identificável, com a máscara e a revelação (LASCAUT, 2001, p. 54).

CARTA A RAYMOND ESCHOLIER SOBRE AS *BANHISTAS* DE CÉZANNE.

(Trata-se da tela *Três Banhistas*** que era de propriedade de Matisse e o mesmo a doou ao Petit Palais cujo curador era Escholier.)

Nice, 10 de novembro de 1936

Entreguei ontem, a seu enviado, *As banhistas* de Cézanne. Acompanhei com cuidado a embalagem do quadro, e ele seguiria na mesma tarde para o Petit Palais.

Permita-me dizer que esse quadro é de primeira importância na obra de Cézanne, pois é a realização muito densa, muito completa, de uma composição que ele estudou exaustivamente em várias telas que, embora presentes em coleções importantes, são apenas estudos que resultaram nesta obra.

Faz 37 anos que a possuo, conheço bastante bem essa tela, não inteiramente, espero eu; ela me deu apoio moral em momentos críticos de minha aventura como artista; com ela nutri minha fé e minha perseverança; permita-me pedir-lhe, pois, que dê a ela o lugar que merece para que possa mostrar-se em todas as suas possibilidades. Para isso, ela precisa de luz e recuo. É saborosa na cor e na técnica, e com o recuo ela evidencia a força do impulso de suas linhas e a excepcional sobriedade de suas relações.

Sei que não preciso dizer-lhe isso, mas creio que é meu dever fazê-lo; por favor, aceite essas palavras como um testemunho escusável de minha admiração por essa obra, que nunca deixou de engrandecer-se desde que a possuo.

Permita-me agradecer os cuidados que vai dispensar-lhe, pois é em plena confiança que lha remeto...

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*, p. 142-143, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

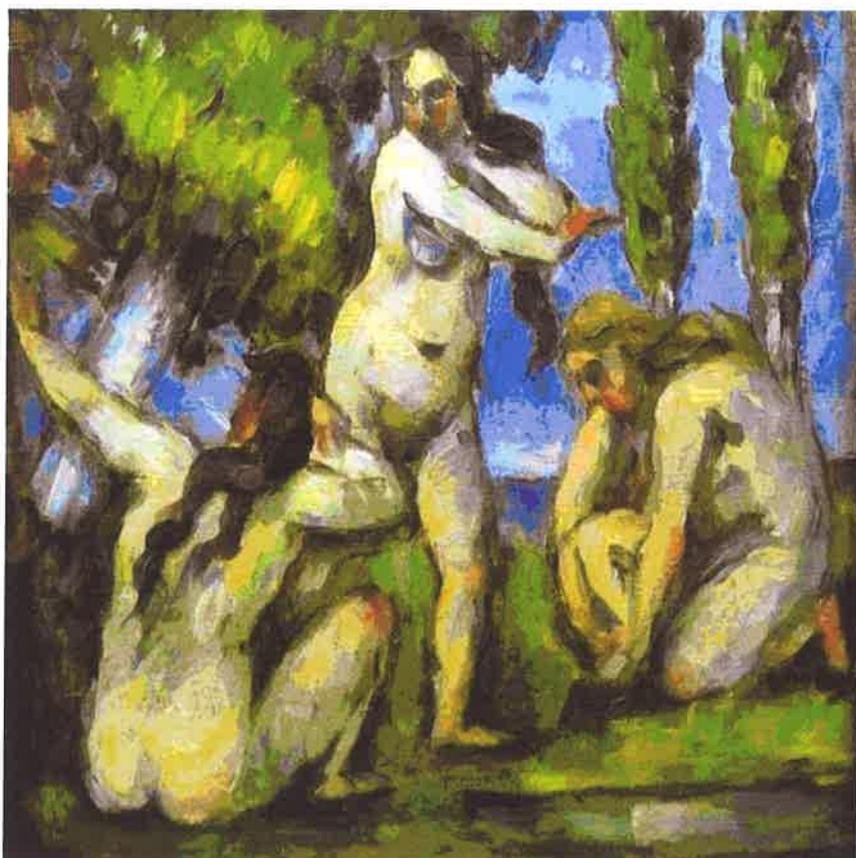
EXCERTO (SOBRE PERSPECTIVA)

Cézanne quer gerar o contorno e a forma dos objetos como a natureza os gera diante de nossos olhos: pelo arranjo das cores. [...] Nesse esforço para reencontrar o mundo tal como o captamos em nossa experiência vivida, todas as precauções da arte clássica são despedaçadas. O ensinamento clássico da pintura baseia-se na perspectiva ou seja, no fato de que, diante de uma paisagem, por exemplo, o pintor decida só transportar para sua tela uma representação totalmente convencional do que via. Vê uma árvore perto dele, depois fixa seu olhar mais adiante, na estrada, por fim, leva-o ao horizonte e, de acordo com o ponto que fixa, as dimensões aparentes dos outros objetos são a cada vez modificados. Em sua tela, dará um jeito de representar apenas um compromisso entre essas diversas visões e irá esforçar-se por encontrar um denominador comum a todas essas percepções, atribuindo a cada objeto não o tamanho, as cores e o aspecto que apresenta quando o pintor o fixa, mas um tamanho e um aspecto convencionais, os que se ofereceriam a um olhar fixado na linha do horizonte num certo ponto de fuga para o qual se orientam a partir de então todas as linhas da paisagem que vão do pintor ao horizonte. As paisagens assim pintadas têm, portanto, um aspecto tranquilo, decente, respeitoso, provocado pelo fato de serem dominadas por um olhar fixado no infinito. Elas estão longe, o espectador não está compreendido nelas, elas são afáveis, e o olhar desliza com facilidade sobre uma paisagem sem asperezas que nada opõe à sua facilidade soberana. 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. O pintor só conseguiu dominar essa série de visões porque interrompeu o modo natural de ver: muitas vezes fecha um olho, mede com seu lápis o tamanho aparente de um detalhe que ele modifica graças a esse procedimento e, submetendo todas essas visões livres a uma visão analítica, constrói desta forma em sua tela uma representação da paisagem que não corresponde a nenhuma das visões livres, domina seu desenvolvimento movimentado, mas também suprime sua vibração e sua vida. 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 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, pp. 12-15)



*Paul Cézanne, *Cesta de maçãs* (1895).



** Paul Cézanne, *Três banhistas* (1875-1877).

ANEXO IV

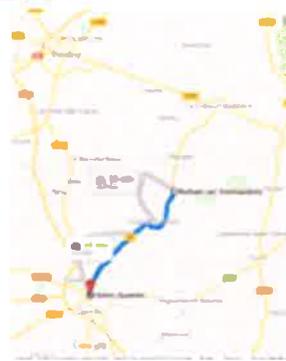
CRONOLOGIA E MAPAS

- 1869 Nasce na cabana da avó materna em Le Cateau-Cambrésis em 31 de dezembro. Foi criado em Bohain-en-Vermandois (centro têxtil industrial).
- 1887 Assume cargo de funcionário de escritório de advocacia. Se matricula no curso de desenho em Saint-Quetin.
- 1891 Vai Paris para estudar arte na Académie Julian; com o arqui-acadêmico William-Adolphe Bouguereau. Conhece o simbolista Gustave Moreau.
- 1894 Nasce Marguerite, sua filha com a modelo Caroline Joblau.
- 1898 Se casa com Amélie Noellie Parayre. Viaja pra a Inglaterra e para o Mediterrâneo (onde tudo é "cor e luz").
- 1899 Nasce Jean Matisse.
- 1900 Nasce Pierre Matisse
- Ocorre a ruína dos fraudulentos Humberts. Vende suas obras para um comerciante que pagou 400 francos cada para eles.
- 1896 Exibe 5 pinturas no salão da Société Nationale des Beaux-Arts.
- 1900 Pinta um friso para a Feira Mundial no Grand Palais em Paris.
- Começam as viagens de turismo, uma ideia nova trazidas por ferrovias, navios a vapor etc
- 1901 Expõe no Salão dos Independentes em Paris. Conhece Maurice de Vlaminck.
- 1904 Primeira exposição individual na Galerie Vollard.
- 1905 O grupo – Derain, Marquet, Vlaminck e Roauault, Matisse – ganham o epíteto de "Fauves".
- Começa o relacionamento com Leo, Gertrude, Sarah e Michael Stein, de Nova York.
- 1906 Numa reunião na casa de Gertrude Stein, encontra Pablo Picasso (12 anos mais novo). Também conhece o fotógrafo americano Alfred Stieglitz.
- 1917 Vive em Paris. Estabelece sua casa, estúdio e escola no Hôtel Biron. Entre os vizinhos tem o escultor Auguste Rodin, o escritor Jean Cocteau e a bailarina Isadora Duncan.
- 1908 Stieglitz organiza a primeira exposição em Nova York em sua própria galeria.
- Inicia sua associação com o colecionador de arte russo Sergei Shchukin.
- 1909 Cria uma de suas principais obras, *A Dança*, especialmente para Shchukin; depois *A Música*. Pinta uma segunda versão do *A Dança*, atualmente está no do Museu de Arte Moderna de Nova York.
- 1910 Visita Munique para explorar exposições de arte oriental.
- 1911 Viaja a Moscou e visita a Galeria Tretyakov; conhece a coleção de ícones russos.
- Visita também Monastérios, igrejas, conventos e coleções de imagens sagradas.

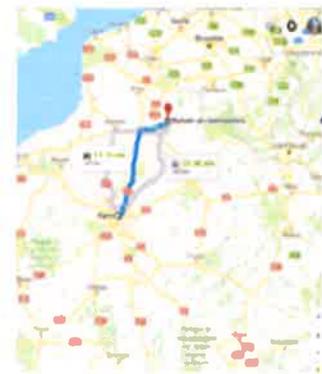
01. Le Cateau-Cambrésis - Bohain-em-Vernandois



02. Bohain-em-Vernandois - Saint-Quentin



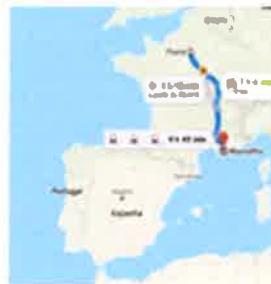
03. Bohain-em-Vernandois - Paris



04. Paris Belle-Ile-en-Mer



05. Paris - Marselha



Collioure

06. Marselha - Ajaccio (As luzes do Sul)



07. Paris - Collière



Biskra

08. Nice - Tanger



09. - Marselha - Tânger



- 1912 Passa os invernos de 12/1913 no Marrocos.
- 1914-- Passa a dividir seu tempo entre Collioure, Paris e Nice
- 1917 Se muda para Cimiez; permanece principalmente no Hotel Regina, na Riviera Francesa, um subúrbio da cidade de Nice; até 1939) divide seu tempo com Paris.
- 1920--- Projeta cenários e figurinos para o balé de S. Diaghilev, *The Nightingale* (para a música de Stravinsky) e depois para o balé Rouge et Noir de Léonide Massine (com a música da primeira Sinfonia de Shostakovich). Começa uma longa série de "Odalische". Schukin morre.
- Inicia contatos com os colecionadores americanos: Albert Barnes e com as irmãs Etta e Claribel Cone, de Baltimore.
- 1925 É feito *chevalier* da Legião de Honra.
- 1927 Recebeu o primeiro prêmio na Exposição Internacional *Carnegie* em Pittsburgh.
- 1930 Barnes o convenceu a produzir um grande mural para a Fundação Barnes, A Dança II.
Visitou Nova York, Los Angeles, São Francisco e Filadélfia. Viaja ao Taiti.
- 1933 Começam os trabalhos com Lydia Delectorskaya, que o acompanhará até o fim.
- 1939 Termina o casamento de 41 anos com Amélie.
- 1941-2 Diagnosticado com câncer, após a cirurgia, começa a usar uma cadeira de rodas. Se concentra na técnica doos papiers découpés (recortes de papel).
- 1943 Passa a viver em Vence na villa "Le Reve" (O Sonho) até 1948.
- 1947 Matisse escreve e ilustra *Jazz*; as placas são reproduções em estêncil de recortes de papel.
- 1948 Regressa a Nice e as composições monumentais.
Executa esboços para os vitrais representando St. Dominique na igreja em Assy.
Começa o projeto para a capela dominicana de Notre-Dame du Rosaire em Vence.
Acontece a retrospectiva de seu trabalho no Museu de Arte Moderna de Nova York e, em seguida, viaja para Cleveland, Chicago e São Francisco.
- 1952 Concluída a capela, anuncia: "*Minhas malas estão prontas*". É inaugurado o Museu Matisse em Le Cateau-Cambrésis.
Faz grandes recortes de papel, o último foi para a rosácea na *Union Church of Pocantico Hills*, em Nova York.
- 1953 Doou 100 obras, avaliadas em até US \$ 14.000.000,- para sua cidade natal Le Cateau.
- 1954 Morre de ataque cardíaco aos 84 anos de idade, em 3 de novembro. Foi enterrado no cemitério de Cimiez. Na área um Museu Matisse foi aberto.

ANEXO IV

ALBUM DE FOTOGRAFIAS



Foto 01. Matisse e a mãe.



Foto 02. Marguerite.



Foto 03. Matisse e Amélie Matisse.



Foto 04. Lydia Delectorskaya (I)



Foto 05. Lydia Delectorskaya (II).



Foto 6. Lydia Delectorskaya (III).

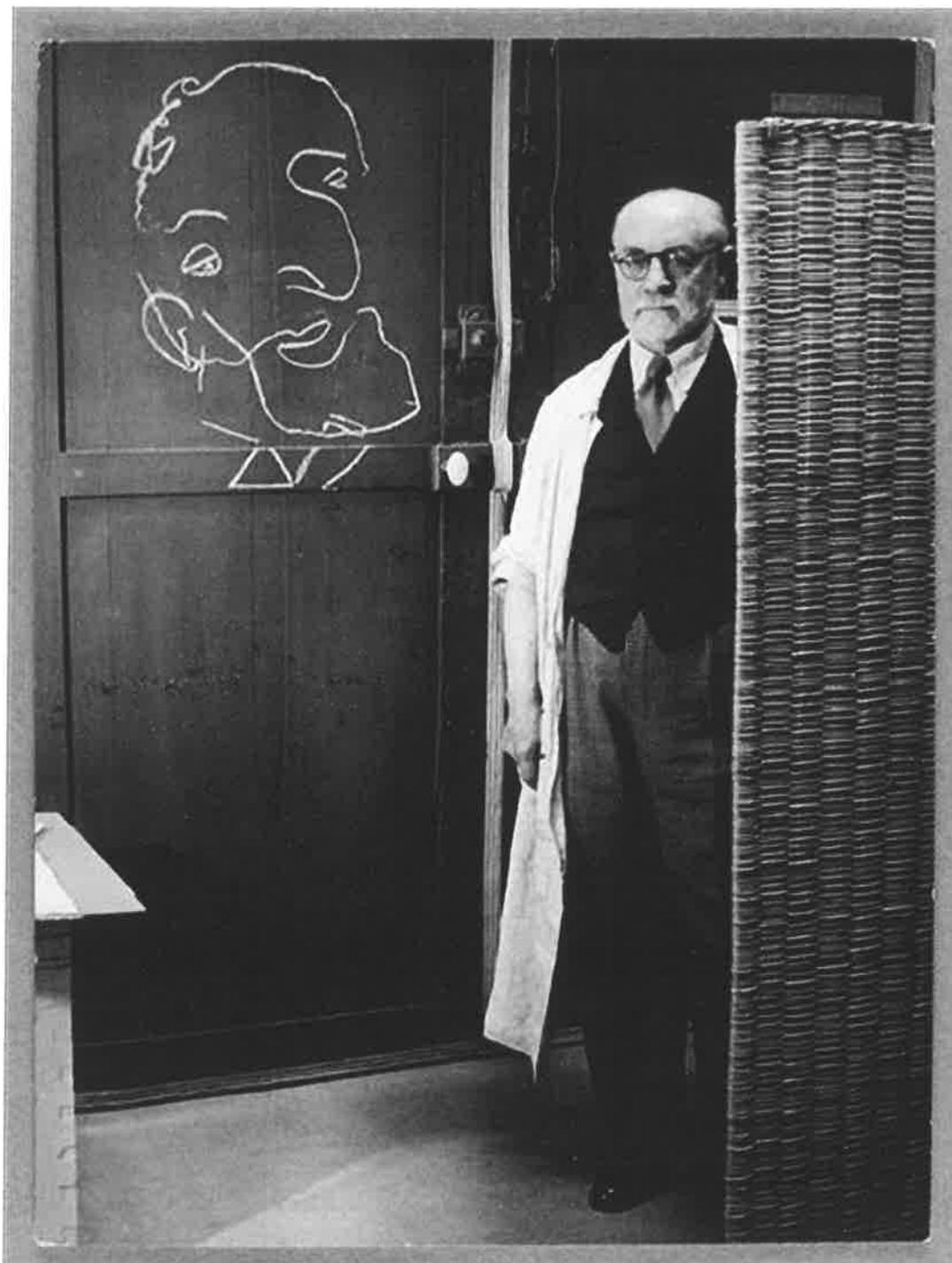


Foto 07. Matisse e o "desenho cego".

SOBRE MERLEAU-PONTY

MAURICE MERLEAU-PONTY nasceu em Rochefort-sur-Mer a 14 de março de 1908. Em Paris, estuda na Escola Normal Superior, onde trava contato com a filosofia de Husserl e com o existencialismo, graduando-se em filosofia em 1931. Entre 1930 e 1935, leciona no ensino secundário, atividade que retomaria de 1940 a 1945, quando também milita na Resistência. Publica seu primeiro livro, *A estrutura do comportamento*, em 1942, mas só obtém o grau de doutor em 1945, com a tese *Fenomenologia da percepção*. Nesse ano é nomeado professor de Lyon, onde permanece até ser convidado a ocupar a cátedra de Psicologia infantil na Sorbonne, em 1949. No mesmo período, ao lado de Jean-Paul Sartre, dirige a importante revista *Les temps modernes*. Em 1953, é eleito para a cadeira de Filosofia do Collège de France e pronuncia a famosa aula inaugural “Elogio da filosofia”.

Com a publicação de *As aventuras da dialética* (1955) dá início a uma longa polêmica com Sartre e Simone de Beauvoir, em razão da posição radical que estes adotaram, sobretudo diante da guerra da Coreia. Durante toda a década de 50, Merleau-Ponty trabalha numa “ontologia pré-reflexiva” ou “selvagem”, destinada a rever e superar a fenomenologia. Em 1960, aparece *Signos*, volume que reúne ensaios seminais de reflexão política, estética e filosófica, como “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” e “O filósofo e sua sombra”. Contudo não concluiu as grandes obras que planejava, falecendo a 4 de maio de 1961, em Paris. Claude Lefort é o responsável pela publicação dos importantes manuscritos dessa época, entre os quais destacam-se as obras póstumas *O visível e o invisível* (1964), *A prosa do mundo* (1969) e os volumes que reúnem seus cursos ministrados na Sorbonne e no Collège de France.

Referência

Nota dos editores. Apud. *O olho e o espírito; A linguagem indireta e as vozes do silêncio. A Dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 162

SOBRE HENRI MATISSE²⁰ E SEUS ESCRITOS E REFLEXÕES

1 Henri Matisse continua a ser um pilar essencial da pintura do século XX, cuja escrita se espalhou por quase meio século desde sua primeira tentativa de reflexão teórica sobre sua própria abordagem em 1908. Entre os muitos escritos de artistas que apostaram os séculos desde o Renascimento, suas observações sobre a arte são certamente mais pungentes quanto à visão da profissão de pintor e à forma como o artista apreende o mundo. "Para colocar ordem em suas idéias", tal é a vontade expressada por Henri Matisse através das palavras para acompanhar a expressão de seu pensamento. Esses escritos não têm nada em comum com meros aforismos, máximas ou outros apotegmas. Sua riqueza reside na forma como o artista oferece pontos de vista que se concentram em considerar e destacar a luz, o rigor do trabalho, o espaço, a cor, a evocação da atmosfera, o "condensação" de sensações, o enriquecimento permanente do seu horizonte visual. Ele entrega suas convicções com todo seu vigor e as revela através de análises ordenadas. Tendo se recusado a constituir uma teoria fixa de suas ideias sobre arte, Henri Matisse, apesar da abundância, evita qualquer noção de centro. Assim, nesta coleção de escritos, o amador, como o leitor informado, compreenderá os eixos de sua criação, a origem das intensidades rítmicas onde cores, formas e linhas ditarão a harmonia do trabalho em autonomia poética da modernidade.

2 Esta reedição é um corpo significativo de documentos, que permite uma abordagem muito completa às reflexões do artista através das entrevistas que ele deu a vários críticos de arte e historiadores, mas também através de um volume abundante de notas, correspondências. O livro, que começa com textos de testemunhas privilegiadas como Pierre Reverdy, Gaston Diehl, Georges Duthuit e André Masson, abre uma luz clara sobre a jornada íntima e criativa que enfatiza a importância da intuição e da criatividade, instinto na realização do trabalho.

Referência eletrônica de ambas as notas:

COSIMI, Rodolphe. *Henri Matisse, Escritos e sobre arte. Crítica de arte* [Online]. Todas as notas de leitura on-line, publicado em 01 de junho de 2016, acessado em 08 de janeiro de 2018. URL: <http://journals.openedition.org/critiquedart/17499>

²⁰ Henri-Émile-Benoît Matisse (1869-1954).

SOBRE OUTROS AUTORES

Cornelius Castoriadis (1922 - 1997) filósofo greco-francês, crítico social , economista , psicanalista , autor de *The Imaginary Institution of Society*. Fundador do grupo *Socialisme ou Barbarie*.

Georges Didi-Huberman (nascido em Saint-Étienne em 1953) é filósofo, historiador, crítico de arte e professor da École de Hautes Études em Sciences Sociales, em Paris.

Hilary Spurling (1940--) é uma escritora britânica, conhecida por seu trabalho como jornalista e biógrafa. Escreveu uma biografia de Matisse.

Jacqueline Lichtenstein (1947 - 2019) pensadora francesa, historiadora de arte e professora de estética e filosofia da arte na Universidade de Paris IV - Paris-Sorbonne. Seu trabalho enfocou a arte do século XVII e do século XVIII, e as maneiras pelas quais as pessoas pensam, falam e teorizam sobre a arte. Outro tema de seu trabalho foi a mudança nas concepções acerca da pintura e o “eterno conflito” entre desenho e cor.

Marcelin Pleynet (nascido em 1933, Lyon) é um poeta francês, crítico de arte e ensaísta. Ele foi editor gerente da influente revista *Tel Quel* de 1962 a 1982 e co-editor do jornal *L'Infini* (Gallimard) com Philippe Sollers. Foi professor de estética na *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris* de 1987 1998. Ele publicou inúmeras monografias sobre arte do século XX.

Yve-Alain Bois (nasceu em 1952 em Constantine, Argélia,) é um crítico, historiador e filósofo da arte. Doutor pela Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, sob a orientação de Roland Barthes (1977), foi professor da cadeira Joseph Pulitzer de Arte Moderna e coordenador do Departamento de História da Arte da Universidade Harvard, até junho de 2005.

Stéphanie Ménasé. Doutora em filosofia pela Universidade de Paris I – Sorbonne (1999), tem trabalhado com Claude Lefort na transcrição dos manuscritos de Merleau-Ponty. Editou, especialmente as *Notes de cours u Collège de France – 1959 e 1960* (Gallimard) e *Causeries - 1948* (Seuil). Em 2003, publicou o livro *Passivité et création – Merleau-Ponty et l'art moderne* (Puf), fruto de seus estudos filosóficos e da reflexão sobre seu próprio trabalho como pintura.