

José Bettencourt da Câmara

**EXPRESSÃO E CONTEMPORANEIDADE
A ARTE MODERNA
SEGUNDO MERLEAU-PONTY**

IMPrensa NACIONAL-CASA DA MOEDA

NOTA PRÉVIA

Apresentado, a 9 de Novembro de 2001, à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa para a obtenção do grau de Doutor em Filosofia Contemporânea, este estudo supõe — como todos, afinal — uma história, que até certo ponto o explica e justifica. Marcado pelo fascínio da expressão artística em geral, por opções relativas a algumas das suas formas, é de referir antes uma determinante mais próxima, que se prende com a escolha de um autor, e de um tema, já para anterior dissertação, elaborada no âmbito de um curso de mestrado e apresentada à mesma Faculdade em 1986 (posteriormente publicada com o título *Do Espírito do Pintor ao Olhar do Filósofo. Maurice Merleau-Ponty e Paul Cézanne*, Lisboa, 1996). Também relativamente à obra desse autor, mantido no presente estudo, não se teme admitir uma razão de fascínio, que não obstará à exigência de afastamento crítico, a preservar sempre.

É o aprofundamento dessa obra subsidiário de larga dívida pessoal, contraída junto da Professora Doutora Isabel Carmelo Rosa Renaud, que assumiu a direcção académica da investigação do autor desde os estudos de pós-graduação. Deve este reconhecimento estender-se aos demais membros do júri constituído para a avaliação deste trabalho: os Professores Doutores Michel Renaud, José Esteves Pereira, Mário Vieira de Carvalho, Maria Fernanda Enes (Universidade Nova de Lisboa), Margarida Amoedo, Manuel Ferreira Patrício (Universidade de Évora) e Gabriela Castro (Universidade dos Açores). Sobretudo ao Professor Doutor Manuel Ferreira Patrício agradecemos a crítica estimulante e judiciosa que, enquanto arguente, lhe mereceu este texto, e da qual na forma que aqui acabou por assumir é especialmente devedor.

SIGLAS

- AD — *Les Aventures de la Dialectique.*
EPh — *Éloge de la Philosophie.*
OE — *L'Oeil et l'Esprit.*
PM — *La Prose du Monde.*
PhP — *Phénoménologie de la Perception.*
RC — *Résumés de Cours.*
S — *Signes.*
SC — *La Structure du Comportement.*
SNS — *Sens et Non-Sens.*
VI — *Le Visible et l'Invisible.*

Toda a história moderna da pintura, o seu esforço para se libertar do ilusionismo e adquirir as suas dimensões próprias, têm uma significação metafísica.

OE, p. 61.

INTRODUÇÃO

«A publicação, em 1964, de *Le Visible et l'Invisible*, seguido de notas de trabalho, veio revelar novas perspectivas numa obra que assim se impõe como a de mais ricas possibilidades entre quantas, mesmo no país do seu autor, inspirou a fenomenologia de Husserl e de Heidegger. Porém, a filosofia de Merleau-Ponty não se fecha em nenhuma escola, permanecendo aberta aos problemas do seu tempo, sobretudo aqueles que, já antes da penetração da fenomenologia em França, suscitavam na Alemanha e na América as ciências humanas: a psicologia dita da *Gestalt*, o behaviourismo, a psicanálise.»¹

Cabe-nos, nestas páginas, alargar o que sobre a obra de Maurice Merleau-Ponty, na passagem transcrita, afirma outra figura maior do pensamento filosófico contemporâneo. Com efeito, poderia Emmanuel Levinas, para ilustrar a abertura da filosofia pontiana às questões do seu próprio tempo, ao lado da ciência evocar, com igual jus, a sua frequente referência à arte. A importância que a esta — à pintura especialmente², mas também à literatura — se concede no conjunto de uma obra filosófica afinal pouco volumosa força-nos a reconhecê-la, senão um dos temas maiores, pelo menos um dos motivos catalisadores da reflexão de Merleau-Ponty. O filósofo da percepção, aquele que antes

¹ E. Levinas, prefácio a Th. F. Geraets, *Vers une Nouvelle Philosophie Transcendantale. La Genèse de la Philosophie de Maurice Merleau-Ponty jusqu'à la «Phénoménologie de la Perception»*, p. ix.

² Veremos que boa parte do que sobre a pintura afirma Merleau-Ponty é extensível a toda a forma de expressão artística, o que, podendo sob alguns aspectos ser retido como positivo, não deixa de, por vezes, implicar dificuldades na leitura do texto pontiano.

de todos os pensadores contemporâneos vem conferir ao corpo o estatuto que a reflexão filosófica do século xx ainda lhe não concedera, que ensaia um tipo novo de pensamento, liberto das peias das grandes dicotomias clássicas, chega à arte por necessidade intrínseca do seu próprio projecto, não por afinidades electivas, pela mera circunstância do homem que foi. Temos por um dos objectivos fundamentais do nosso trabalho evidenciar essa conexão íntima, essa pertença da reflexão sobre a arte ao núcleo mesmo do pensamento de Merleau-Ponty. Celebração generosa do sensível, da inesgotável deiscência do visível, concede a arte ao filósofo como que o antídoto eficaz para os desvios que no pensamento ele se propõe exorcizar.

Temos, com efeito, de reconhecer que à reflexão sobre a expressão artística deve Merleau-Ponty um contributo essencial para a constituição do seu pensamento. Significativamente, não deixa esse contributo de adensar-se, desde a *Phénoménologie de la Perception* a *Le Visible et l'Invisible*: publicado alguns meses antes da morte do autor, *L'Oeil et l'Esprit* é para o facto o melhor meio de evidência, mas toda a acção³ e publicações do filósofo ao longo duma última década de vida o testemunham.

Pode afirmar-se que na arte, na arte moderna particularmente, Merleau-Ponty encontrou uma filosofia à *l'oeuvre*, mau grado a ausência do conceito, a que é, de facto, alheia a expressão artística. E se na pintura esse «pensamento»⁴ se mantém silêncio, na literatura ele é já palavra, se bem que ainda envolto nas argalhas da sua própria matriz⁵, o vivido. Não menos preocupado com o

³ Referimo-nos, em particular, à actividade docente de Merleau-Ponty. É por esta que o filósofo define profissionalmente o seu percurso. Nascido a 14 de Março de 1908, em Rochefort-sur-Mer, Maurice Merleau-Ponty é, após a conclusão dos estudos, primeiro, professor liceal e repetidor agregado na Escola Normal, ensinando depois na Universidade de Lião, entre 1945 e 1949, e na Sorbonne, de 1949 a 1952. Desde este ano até à data da sua morte, ocorrida a 3 de Maio de 1961, lecciona no Collège de France, em cuja cátedra de Filosofia sucede a Louis Lavelle. Desta actividade testemunham os vários resumos de cursos, redigidos pelo próprio Merleau-Ponty, ou as notas publicadas por ouvintes desses cursos.

⁴ O termo, aplicado à pintura, é do próprio Merleau-Ponty (cf. OE, p. 91). Da questão do pensamento da pintura ocupar-nos-emos no cap. vi deste estudo.

⁵ Com as ressonâncias de útero inerentes ao seu étimo, o termo «matriz» é caro a Merleau-Ponty, para designar, por exemplo, a envolvência da ideia pelo vivido: «matrices d'idées» (S, p. 96).

que une do que com o que distingue, atentando no idêntico como no diverso, não poderia Merleau-Ponty verdadeiramente opor a tarefa do filósofo à do escritor, nem mesmo à do pintor: a «linguagem indirecta» que no romance ele valoriza não se extingue às portas do discurso filosófico, que, também estilo, jamais é a claridade meridiana de mirífico sentido puro; e ela vive, sem voz, já na pintura, que o nosso autor se apressa a designar também linguagem⁶.

À indagação da ciência, a que no diálogo com a produção cultural do seu tempo as duas primeiras obras de Merleau-Ponty predominantemente atendem, vem juntar-se, no seu percurso, um interesse progressivo pela temática artística, o qual, anunciado já na *Phénoménologie de la Perception*, ensaiado nos textos de incidência estética de *Sens et Non-Sens*, em *La Prose du Monde* se imporia, admiravelmente florescendo em *L'Oeil et l'Esprit*. Contrastando com uma posição crítica e selectiva face ao pensamento científico contemporâneo, a qual até ao fim se não atenuaria, relativamente à arte do seu tempo, a atitude do filósofo parece, contrariamente, de adesão segura, nela buscando, como ficou dito, o antídoto para quanto na filosofia e na ciência considerava de rever, senão mesmo de escusar. As páginas iniciais de *L'Oeil et l'Esprit*, ao retomarem a crítica da ciência moderna, interessada sobremaneira em manipular as coisas, contrapõem-lhe o exemplo da expressão artística, que por sua íntima natureza mais dificilmente se eximiria ao fundamental. Vemos na abertura do último texto publicado pelo filósofo como que a resenha de todo um percurso que, vindo da interrogação empenhada da ciência, desembocaria no elogio caloroso da arte.

Ganharia a polémica aberta em torno à questão da coerência desse percurso, introduzida pela evidência de um «último Merleau-Ponty», que a publicação de *Le Visible et l'Invisible* confirmaria, em perscrutar as razões que moveram o filósofo a, numa derradeira década de vida, fazer emergir o que em epítome se continha na *Phénoménologie de la Perception*, sobretudo no capítulo intitulado «Le corps comme expression et la parole». Não pode o alargamento, o aprofundamento da sua doutrina da expressão, entender-se como radical desvio num percurso que se iniciara

⁶ Cf. o capítulo «Le langage indirect», PM, pp. 66-160; ou «Le langage indirect et les voix du silence», S, pp. 49-104.

sob o signo da crítica do positivismo da psicologia da *Gestalt* (em *La Structure du Comportement*) e do intelectualismo das filosofias do espírito (na *Phénoménologie de la Perception*). Não se processa a lenta gestação de um pensamento da indivisão no itinerário pontiano sem a referência quase constante à expressão artística, paradigma eleito, *exemplum* eficaz.

Seríamos mais precisos se o que afirmámos acerca da importância da reflexão sobre a arte para a constituição do pensamento de Merleau-Ponty restringíssemos à arte moderna. A abordagem da arte contemporânea é, para o filósofo, estimulante a diversos títulos: por via dela se pensa, na sua obra, a essência do fenómeno artístico e, mais largamente, a essência do fenómeno expressivo; para a própria filosofia, forma de expressão que ela não deixa de ser, encerra a expressão artística, como dissemos, uma lição que importa reter.

Não resistimos a salientar um eloquente acordo de fundo entre a abordagem pontiana da arte e o que de essencial propõem algumas das mais representativas tendências artísticas do século xx. Limitamo-nos, para tal, de momento, a evocar um dos seus sinais exteriores, recordando a fortuna que na obra de Merleau-Ponty e em escritos de criadores como Breton e Dubuffet⁷ fizeram ex-

⁷ Teve de ficar de fora deste estudo toda uma dimensão que inicialmente lhe havéramos prescrito de aproximação do pensamento estético de Merleau-Ponty à produção teórica de alguns dos grandes nomes da arte moderna (Breton, Kandinsky, Klee...), aproximação que faria ressaltar essa homologia entre o pensamento de Merleau-Ponty e orientações fundamentais de muita da arte moderna. Pretende, por exemplo, o surrealismo, no dizer de Breton, denunciar «le caractère factice des vieilles antinomies [...], réduire ces oppositions présentées à tort comme insurmontables, creusées déplorablement au cours des âges et qui sont les vrais alambics de la souffrance: opposition de la folie et de la prétendue raison [...], du rêve et de l'action [...], de la représentation mentale et de la perception physique» (*La Clé des Champs*, p. 71; cit. em F. Alquié, *Philosophie du Surréalisme*, p. 131). Como deixar de irmanar estes propósitos aos de Merleau-Ponty, empenhado em erguer um pensamento que se constitua longe das grandes antinomias da filosofia clássica? É seguro ter-se Merleau-Ponty debruçado sobre alguns dos textos fundamentais do surrealismo, visto o facto de, por diversas vezes, se referir às propostas e características deste movimento (cf. S, p. 296). Recorde-se ainda que, ao lado de Merleau-Ponty, Sartre, Simone de Beauvoir e vários outros nomes da cultura francesa da primeira metade do século xx (além dos já citados, salientamos ainda Camus, R. Caillois, M. Leiris e R. Aron), também André Breton assinou a nota contra Henri Lefebvre sobre

pressões como «à l'état naissant»⁸, ou o uso do determinativo «bruto» articulado aos nomes «arte» e «pensamento». A aspiração de algumas correntes artísticas do século xx a libertar o gesto (da escola, do que Merleau-Ponty chama de «palavra segunda»), em ordem à «expressão bruta»⁹, à «*palavra espontânea*»¹⁰, não é de todo diversa do objectivo que se prescreveu a fenomenologia pontiana de reencontrar essa camada originária do nosso contacto com o mundo¹¹. Em ambos os domínios, o das realizações artísticas e o da reflexão filosófica, é de salientar, senão esta identidade, pelo menos afinidade de propostas, esta analogia nos objectivos e nos pressupostos.

Não se trata de afirmar um *Zeitgeist* do nosso tempo, que na fenomenologia pontiana se exprimiria filosoficamente e artisticamente em boa parte da obra dos criadores contemporâneos. Tal seria a for-

«Le cas Nizan» [cf. Maurice Merleau-Ponty, *Parcours (1935-1951)*, p. 238]. No que respeita a Dubuffet, sabemos que Merleau-Ponty leu pelo menos o estudo que ao artista consagrou Georges Limbour (cit. em OE, p. 89). Não é artificiosa a aproximação da *démarche* fundamental da fenomenologia pontiana à «arte bruta» que o pintor propugnava: contra o legado grego da arte como «invention de belles lignes et de belles harmonies de couleurs» (J. Dubuffet, *L'Homme du Commun à l'Ouvrage*, p. 73), uma arte como «instrument de connaissance et instrument de communication» (*ibidem*, p. 73); contra a arte dos «fins-lettrés» (*ibidem*, p. 21), uma arte do «homme du commun»; contra «l'art culturel» (*ibidem*, p. 87), a arte das crianças, dos primitivos, dos iletrados, dos «naifs», dos loucos.

⁸ Destaquem-se, na obra de Merleau-Ponty, passagens como as seguintes: «saisir le sens du monde ou de l'histoire à l'état naissant» (PhP, p. xvi); «dont la différenciation soit à l'état naissant» (PhP, p. 311); «ce temps à l'état naissant et en train d'apparaître» (PhP, p. 475); «La parole, prise à l'état naissant» (PM, p. 195); «l'histoire à l'état naissant est songe ou cauchemar» (S, p. 7); «comme si la pensée ne vivait qu'à l'état naissant» (S, p. 21)...

⁹ PM, p. 204.

¹⁰ S, p. 296; itálicos originais.

¹¹ Tenha-se presente ainda, a título de ilustração, o lugar dado na história do romance do século xx à técnica do monólogo interior (de que Vitorino Nemésio, por exemplo, nos oferece em *Mau Tempo no Canal*, no cap. xxvii sobretudo, paradigmáticas realizações). Também aqui o pulsar da vida interior, o sentir das personagens, pretende dar-se ao leitor na imediatez do seu próprio emergir, não por via de eruditas considerações do autor. Também aqui, de algum modo, «il s'agit de décrire, et non pas d'expliquer ni d'analyser» (PhP, p. II), segundo os grandes objectivos que, desde o «Avant-Propos» da *Phénoménologie de la Perception*, Merleau-Ponty consigna à fenomenologia.

mulação hegeliana da questão, a qual nos não autoriza o pensamento do filósofo francês¹². Mais modestamente, trata-se de aperceber Maurice Merleau-Ponty como filósofo da contemporaneidade, no sentido de ao seu pensamento se haverem acolhido aspirações fundamentais do seu tempo, que por ele obtiveram expressão filosófica.

Esta homologia entre a recente história artística e o projecto filosófico pontiano é determinante na abordagem que propomos do nosso autor, seguros de que fora da percepção dela algo de essencial a esse projecto mesmo nos escaparia. Decorrerão, estamos seguros, algumas das reticências suscitadas em um ou outro dos comentadores do filósofo também da incapacidade para entender algo de fundamental que labora em toda a história cultural recente.

Sem tal significar que depreciemos o entendimento da obra de Merleau-Ponty por seu próprio impulso interno, cremos de reter sempre que ela se não compreenderia, por outro lado, fora da consideração de quanto verdadeiramente novo emerge na história da cultura ocidental desde já o século XIX: de todo ignorando Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé no domínio literário, Cézanne, Van Gogh ou Gauguin no da pintura, Pirandello no do teatro, Debussy no da música. E não é sem intenção que, escusando nomes mais ostensivamente representativos da modernidade artística, citamos alguns apenas que, ancorados ainda em Oitocentos, apontam para o que mais nítida configuração parece receber no século XX.

Ao acolher na sua reflexão questões fundamentais postas pela arte contemporânea, impõe-se-nos o filósofo, pela originalidade do ponto de vista e exigência da abordagem, como um dos verdadeiros teóricos da modernidade artística. Se é esta um complexo mosaico de diversificadas tendências, não deixa a concordância de alguns dos seus vectores fundamentais com as orientações maiores da filosofia pontiana de verificar-se. A ambição da ultrapassagem das grandes dicotomias tradicionais pelo surrealismo, como a expressa André Breton, ou o projecto duma

¹² Referindo-se a André Malraux, o próprio Merleau-Ponty nos alerta para os riscos dessas interpretações hegelianas, que geralmente se ignoram enquanto tais, vindas de representantes de sectores culturais que não o da filosofia: «Malraux rencontre donc, au moins à titre de métaphore, l'idée d'une Histoire qui réunit les tentatives les plus distantes, d'une Peinture qui travaille derrière le dos du peintre, d'une Raison dans l'histoire dont il soit l'instrument. Ces monstres hegelienens sont l'antithèse et le complément de son individualisme.» (S, p. 81.)

«arte bruta», como o assumiu Jean Dubuffet, foram exemplos a que recorremos; outros todavia poderíamos, em desenvolvimento maior, invocar ainda, como o gestualismo de muita da arte do século xx¹³, o qual encontra na filosofia pontiana do corpo a adequada fundamentação teórica.

Pelo contributo da obra e pela localização histórica do autor, pode em Merleau-Ponty ver-se, de algum modo, um dos pioneiros da reflexão sobre a modernidade artística. O que hoje, para filósofos, historiadores da arte ou meros espectadores cultos, surge como as mais válidas e características aquisições da arte moderna era ainda na primeira metade do século xx, âmbito da existência do filósofo, por muitos entendido como produto de mentes, senão insanas, então excêntricas. Algo desta visão se insinua ainda em alguns dos melhores contemporâneos de Merleau-Ponty que sobre a arte moderna reflectiram — em André Malraux, por exemplo, para quem ela consubstanciaria a obsessiva exibição da subjectividade do artista¹⁴. É o que podemos dizer um entendimento da modernidade artística pela negativa, que não é apanágio de certo tipo de espectador que, mais ou menos divertido, penetra o espaço de exposições e museus de arte contemporânea. Com Merleau-Ponty, diremos que há que entender positivamente a arte do século xx — como todas as formas de expressão que, por arrastamento, ela valoriza: a arte infantil, a arte popular, a dos povos ditos primitivos e a dos alienados¹⁵.

Contemporâneo dos tempos heróicos de afirmação da arte moderna, é significativo que se coloque o filósofo, nesta campanha, ao lado do criador artístico, seguro não só da legitimidade

¹³ O contributo pontiano para a compreensão do gestualismo artístico contemporâneo será matéria da segunda parte do nosso estudo, do cap. v sobretudo.

¹⁴ Visando, de novo, André Malraux (cf. n. 12 da p. 18 deste estudo), Merleau-Ponty afirma: «peut-être est-ce là ce qui l'amène à *définir au contraire la peinture moderne comme retour au sujet* — au 'monstre incomparable' —, et à l'enfouir dans une vie secrète hors du monde... Il faut reprendre son analyse.» (S, p. 59; itálicos nossos.) Mais tarde, no mesmo texto, o filósofo refere-se de novo à questão: «Mais alors on ne peut pas définir la peinture classique par la représentation de la nature ou par la référence à 'nos sens', *ni donc la peinture moderne par la référence au subjectif.*» (S, pp. 60-61; itálicos nossos.)

¹⁵ «Notre temps a privilégié toutes les formes d'expression élusives et allusives, donc tout d'abord l'expression picturale, et en elle l'art des 'primitifs', le dessin des enfants et des fous. Puis tous les genres de poésie involontaire, le 'témoignage', ou la langue parlée.» (PM, p. 204.)

das razões que profundamente a movem, da fecundidade do seu projecto, como ainda da radical novidade que ela representa no decurso histórico da arte ocidental. Não pretendendo, por excessivo, tomar as referências do nosso autor à arte moderna como um discurso legitimador da mesma em todas as suas manifestações, consideramos significativo que em Merleau-Ponty se não encontrem traços da atitude pessimista assaz vulgarizada que nela tende a ver a confirmação de antigos vaticínios de morte da arte, desde Hegel repetidos¹⁶.

Embora não tenha o contributo pontiano para a reflexão estética colhido a atenção dispensada a outros temas que cruzam a obra, tais os do corpo, do *cogito* tácito, da consciência e da linguagem, não pode dizer-se que de todo haja esse contributo permanecido sem ecos, mesmo exteriores à comunidade filosófica. Alusões à sua proposta interpretativa da arte de Cézanne¹⁷, abordagens da expressão poética como «linguagem indirecta»¹⁸, ou o recurso à sua filosofia em vista ao entendimento do gestualismo na arte contemporânea¹⁹, traem um magistério que, não reconhecido às vezes pelos próprios, é elucidativo da fecundidade de um pensamento naturalmente fadado a alargar o seu influxo muito para além do círculo dos profissionais da filosofia.



Entre nós que consideramos o percurso de Merleau-Ponty e o homem que o viveu interpõe-se, para além de quanto deriva do próprio fenómeno da alteridade, um factor de diferença impos-

¹⁶ Veja-se, a título de exemplo, o ensaio de Jacques Taminiaux «Entre l'attitude esthétique et la mort de l'art», *Recoupements*, pp. 150-174. No âmbito da cultura portuguesa, atente-se no tom de boa parte dos textos reunidos em *O Espelho Imaginário*, de Eduardo Lourenço, a que o registo interrogativo, por vezes apreensivo, da abordagem de modo nenhum reduz o brilho da análise. De qualquer modo, não se leia esta passagem do nosso texto como tendo implícita alguma posição sobre o complexo tema da morte da arte na estética hegeliana, sobretudo se for esta entendida em sentido histórico e não dialéctico, no que já incorreu Croce, aliás (cf. U. Eco, *A Definição da Arte*, pp. 123-149).

¹⁷ Cf. Giulio Carlo Argan, prefácio a Lionello Venturi, *Cézanne*.

¹⁸ Cf. M. Rifaterre, «A ilusão referencial», in Vários Autores, *Literatura e Realidade (Que É o Realismo?)*, pp. 99-128.

¹⁹ Cf. Margit Rowell, *La Peinture, le Geste, l'Action*.

sível de escamotear: a morte que encerrou esse percurso. Consumado, mau grado a natureza incompleta das realizações, vemo-lo balizado, a um lado, por um ponto de partida e, ao outro, por seu termo — e a nitidez, a cronológica precisão do fim como que contrasta com o tactear do começo: senão já o da meninice e das descobertas da idade escolar, que só o itinerário do filósofo nos interessa, ou o que ao jovem conduz à opção pela filosofia²⁰, pelo menos quanto de menos característico apresenta ainda um primeiro livro²¹.

Aspecto fundamental da diferença referida é o risco de esquecermos a dimensão de contingência que marca o percurso do filósofo, risco em que este, agente da sua própria história, mais dificilmente incorreria. A ele, a experiência dessa contingência tê-lo-á naturalmente impedido de sobrevalorizar a lógica do percurso. Referindo-se a obra alheia, disse o próprio Merleau-Ponty: «Veremos, pelo exemplo de Cézanne, em quanto risco se perfaz a expressão e a comunicação. É como um passo na bruma, que ninguém pode garantir conduza a algum lado.»²² Ora, a bruma a que aludia, frisou ainda, não é apanágio do criador artístico, do pintor; conhece o filósofo também essa «desordem interior»²³ que a abrir um *Éloge de la Philosophie* se evoca. Ainda que já não façamos fé no psicologismo determinista que à obra explica pelo desenrolar do percurso, não deixamos de ver a sua imersão nele — donde brota, de cuja contingência exaure.

²⁰ «voilà par quels détours il vint à la philosophie» (J.-P. Sartre, «Merleau-Ponty vivant», *Les Temps Modernes*, n.ºs 184-185, p. 305).

²¹ *La Structure du Comportement*, primeiro livro publicado pelo filósofo, é o único que, por força do seu conteúdo, aqui não chegaremos a considerar. Em todo o caso, evocamos a visão de algum modo contrária de Alphonse de Waelhens, cujas razões não poderíamos ignorar (supostas, por exemplo, nas numerosas notas de rodapé que na *Phénoménologie de la Perception* remetem para *La Structure du Comportement*): «Au contraire de ce qui se produit pour la plupart, la pensée de Merleau-Ponty est indemne de toute phase initiale de tâtonnement, de toute lutte équivoque contre une influence dominante qu'on ne surmonte qu'apparemment et pour lui avoir emprunté ses meilleures armes. Sous ce rapport, l'opposition ou la divergence, quelques fois invoquée, entre *La Structure du Comportement* et la *Phénoménologie de la Perception* est largement illusoire.» (A. de Waelhens, «Situation de Merleau-Ponty», *Les Temps Modernes*, n.ºs 184-185, p. 377.)

²² SNS, p. 8.

²³ Eph, p. 9.

Isto que se diz do percurso tem de repetir-se do projecto filosófico, nem que fosse pela impossibilidade de totalmente a um dissociar do outro. Suporte, matriz da obra, não se estrutura o projecto longe da contingência do percurso. Para o filósofo, ele não surgiu, como Atena, perfeito, da cabeça de um deus-pai. Ao homem, envolve-o o projecto todo, não apenas à capacidade de decisão e à vontade. Por isso, não diria Merleau-Ponty de si mesmo aquilo que sobre Paul Cézanne proferiu: «Mas o falhanço não é fatal. Cézanne ganhou contra o acaso»²⁴; é a nós, que da sua obra nos abeiramos, que nos é dado afirmar: incontestavelmente, Maurice Merleau-Ponty ganhou a sua aventura no domínio da expressão filosófica. A fecundidade da obra que deixou é patente na história póstuma da mesma: naquilo que vem dando a pensar a tantos que depois do seu autor vieram, nela encontrando motivos para a sua própria reflexão.

Garante da unidade da obra, seu impulso gerador, é o projecto, para o leitor (para o comentador experimentado, por força de razão maior), evidente na continuidade das preocupações, na persistência dos temas, sobretudo na segurança de um modo de pensar, de um estilo filosófico. Não chega, porém, essa evidência a reduzir as dificuldades inerentes à empresa de o definir. Acedendo a ele por via da obra, corpo finito de textos, vemo-lo feito não só de permanências, de constantes — uma identidade, mas também de deslocações temporais, tensões internas, aporias, isto é, diferença. Nem umas nem outras temos de omitir. Nem, fiéis à própria doutrina pontiana, na nossa atitude perante os textos nos ateríamos ao expediente inócuo da paráfrase hábil.

Entre a perspectiva nitidamente temática, que privilegia a apresentação do pensamento segundo uma organização conceptual das questões, e a opção por uma estrutura genética, que se conduz pelo critério da emergência e desenvolvimento das questões na história da obra, preferimos, para este estudo, o compromisso possível entre ambas (ainda que possamos admitir maior proximidade à primeira atitude do que à segunda). Circularidade e linearidade, enquanto atributos do próprio pensamento do filósofo, justificam uma e outra opção.

De qualquer modo, procurámos, na medida em que o permitia a matéria-prima disponível para a discussão das questões na

²⁴ SNS, p. 10.

obra de Merleau-Ponty, seguir em cada uma das três partes em que se organiza este estudo um percurso que, partindo da inicial perspectiva fenomenológica, desemboca nas transformações inerentes à proposta ontológica dos últimos textos. Em termos de história da obra, traduz-se este percurso na assumpção da *Phénoménologie de la Perception* como nosso ponto de partida e *L'Œil et l'Esprit* como ponto de chegada, não omitindo esse momento intermédio que representa *La Prose du Monde*. Parece óbvia a necessidade, ou senão a possibilidade, de entendermos estes títulos — cuja análise de facto privilegiámos, por força do tema a partir do qual optámos por abordar o contributo estético presente na obra do filósofo, as questões da arte moderna — como representativos dos três grandes momentos do percurso reflexivo de Maurice Merleau-Ponty, no que respeita à filosofia da expressão.

Dominada pela questão magna do preceito da representação em arte, como o vieram pôr em causa a arte e a estética modernas, abre a primeira parte do nosso estudo com um capítulo de cunho propedêutico, que procura surpreender Merleau-Ponty enquanto pensador da (sua) contemporaneidade, do mesmo passo merecedor de ser incluído no número dos teóricos da arte moderna. A proposta do binómio «estéticas da representação» *versus* «estética da expressão» é apenas nominalmente da responsabilidade do autor deste estudo, encontrando-se na obra do filósofo não só a doutrina nele articulada, mas ainda, em parte, as próprias designações. O capítulo II desenvolve e aprofunda o peso desta temática no âmbito da doutrina pontiana da expressão, sobretudo como, na continuidade do capítulo «Le corps comme expression et la parole» da *Phénoménologie de la Perception*, a configura, no texto de *La Prose du Monde*, a crítica da doutrina clássica da representação. Confirmamos, por esta via, que a emergência duma nova concepção da verdade, já não entendida como simples adequação, encontra o seu correlato natural na vitória da arte moderna sobre o ditame figurativista da *mimesis* clássica. Prosseguindo na exploração duma dimensão crítica inerente à reflexão pontiana, o capítulo III alarga, construtivamente, a matéria do anterior, aplicando-a ao entendimento das questões pictóricas da profundidade, da linha e da cor, para chegar ao entendimento da noção de imagem artística, segundo a doutrina do filósofo nas últimas obras.

Omitido, na medida do possível, em toda a primeira parte deste estudo, o grande tema pontiano do corpo, as suas incidências na compreensão do fenómeno artístico, da arte moderna em particular, constituem o *Leitmotif* da segunda parte. Depois de

ÍNDICE GERAL

<i>Nota prévia</i>	7
<i>Siglas</i>	9
Introdução	13

PRIMEIRA PARTE A OBRA NO MUNDO

Capítulo I. Contemporaneidade e arte	27
Capítulo II. Expressão, representação, verdade	51
Capítulo III. Os emblemas do real	79

SEGUNDA PARTE DO GESTO AO OLHAR

Capítulo IV. O corpo, metáfora da arte	109
Capítulo V. Silêncio, símbolo, gesto	127
Capítulo VI. Visão e pintura	143

TERCEIRA PARTE AUTOR, TEMPO, SER

Capítulo VII. Cézanne, primeiro dos modernos	165
Capítulo VIII. O tempo, o novo e o adquirido	179
Capítulo IX. Sob o olhar do Ser	195
Conclusão	209
<i>Bibliografia</i>	213
<i>Índice onomástico</i>	235
<i>Índice analítico</i>	239