
A pintura é um traço da nossa relação histórica com o mundo

Arley Andriolo*

Nous sommes à l'histoire comme nous sommes au monde, sans jamais pouvoir la surplomber pour y saisir, à travers les noyaux de sens que nous vivons en louvoyant, un sens unique.

Mikel Dufrenne, referindo-se a Merleau-Ponty

O artigo pretende discutir a relevância da pintura como expressão da dimensão histórica da percepção nos escritos de Merleau-Ponty, considerando a experiência estética fundamentada em obras de arte. Cada artista desenvolve categorias históricas orientado conforme sua perspectiva vivida, acrescentando e mudando temas e pontos de vista, mas sempre trabalhando dentro de uma estrutura social e psicológica do processo perceptivo.

fenomenologia; estética; percepção

Introdução

No antepenúltimo parágrafo de *O olho e o espírito*, último texto publicado em vida pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty (1961), aparece uma referência a Erwin Panofsky. Antes de figurar na conclusão desse escrito, este historiador da arte fora citado na metade do capítulo terceiro

*Arley Andriolo é Professor Doutor junto ao Departamento de Psicologia Social do Instituto de Psicologia da USP, onde coordena o Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte. Publicou recentemente "A percepção da arte barroca" em *Arte, Cidade e Meio Ambiente* (2010) e "Entre a ruína e a obra de arte" em *Estudos de Psicologia*.

para reforçar a noção acerca da pretensão dos “homens do Renascimento” em fundar uma pintura exata e infalível. Estas duas aparições de um historiador têm um significado importante na compreensão da percepção em relação a obras de arte em Merleau-Ponty.

Pintura e história são termos centrais nos escritos desse filósofo em referência a alguns de seus principais textos, nos quais a percepção é considerada em relação à experiência estética de obras de arte. Neste artigo, pretende-se discutir a importância da imagem pictórica como significação das dimensões histórica e psicológica do processo perceptivo. O significado vital da percepção encontra reflexões profundas elaboradas sobre pinturas. Tais imagens não são reproduções de um mundo objetivo; outrossim, apresentam um traço da relação do sujeito com o mundo percebido, cuja gênese situa-se na mediação entre as dimensões psicológica, social e histórica.

A partir daquela menção à historiografia da arte, nota-se Merleau-Ponty como leitor tanto de Erwin Panofsky quanto de Pierre Francastel. Nestes dois autores, a imagem pictórica foi pensada como elemento signifiante de processos históricos precisos na formação do Ocidente, ambos orientados por uma compreensão do processo social e histórico expresso no espaço plástico.



Merleau Ponty

Percepção e história

Cézanne considerava a pintura como parte de sua própria existência, bem como a representação de um importante ponto de vista acerca da paisagem. Cézanne superou o método impressionista, ao tentar representar o objeto atrás da atmosfera, situando a arte como parte da natureza (Merleau-Ponty, 1945/1980, p. 115). Localiza-se, então, o problema da perspectiva em sua pintura: a fidelidade frente ao fenômeno mostra que “a perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica: na percepção, os objetos próximos parecem menores, os distantes maiores, o que não sucede numa fotografia...” (p. 117).

Considerando a totalidade do processo perceptivo, desde os instrumentos sensórios até a configuração simbólica do objeto percebido, são notáveis as distinções entre culturas diferentes. Estudos etnobiológicos mostram que mesmo a constituição física do ser humano modifica-se de acordo com o meio em que habita. Simões & Tiedemann (1985, p. 89) defendem que “o processo de reconhecimento das formas, pela formação de contornos, é universal, mas que figuras e seus significados são processados de maneira diferente. As representações pictóricas em perspectiva exigem a supressão de alguns elementos, reduzindo a informação contida na figura para seu reconhecimento, mas acrescentando outras informações sobre a cena envolvida (movimento, distância, relacionamento etc.)”

Os trabalhos de Jonathan Crary (1990), em sua designação acerca das “técnicas do observador”, relacionam teorias cognitivas e artes visuais do século XIX para compreender a transformação histórica da percepção e das experiências corporais. A elaboração de um conhecimento da percepção que considere a dimensão cultural e histórica se desenvolve desde a década de 1960, tecendo um diálogo com a psicologia. Por exemplo, Baxandall (1972/1991) baseou seu estudo sobre o olhar no século XV tanto no livro de Segall, Campbell e Herkovitz (1966), onde a percepção constitui-se como uma experiência cultural, quanto na psicologia intercultural de Witkin (1967, p. 233), de onde extraiu a noção de “estilo cognitivo”: “o modo de funcionamento que caracteriza um indivíduo em suas atividades perceptivas e intelectuais”. Baxandall (1972/1991, p. 48) conclui sua proposição afirmando que “alguns dos instrumentos mentais através dos quais o homem organiza a sua experiência visual é variável, e boa parte desses instrumentos depende da cultura, no sentido de que eles são determinados pela sociedade, que exerce influência sobre a experiência individual. Entre essas variáveis existem

as categorias por meio das quais o homem classifica seus estímulos visuais, o conhecimento que atingirá para integrar o resultado de sua percepção imediata, e a atitude que atingirá diante de um tipo de objeto artificial que a ele se apresenta". Neste sentido, está-se considerando as categorias da percepção da época como indicativos de experiências psicossociais e estéticas, na medida em que a percepção é formada também por meios de comunicação, histórica e culturalmente situados, dos quais participam os modelos artísticos (Roger, 2000, p. 37).

O campo perceptivo é uma formação histórica, pois a encarnação dispõe o indivíduo em uma situação espacial e temporal. A dimensão espacial delimita o aqui e o ali, enquanto a dimensão temporal remete ao agora, ao passado e ao futuro. Mais do que isso, as noções de arco intencional e de campo perceptivo, fundadas na intersubjetividade e na intercorporeidade, abrigam as dimensões sociais e históricas desde a sua constituição pela consciência. Em todo esse processo, a experiência perceptiva conjuga-se com a experiência do mundo; por intermédio da arte, o mundo é constituído na vida social. Merleau-Ponty busca a gênese da obra de arte sob os processos históricos, não em sentido a-histórico, pois não deixa de pensar a arte, a política e a filosofia no fluxo de uma "história silenciosa", situada aquém das estruturas visíveis e sustentada pela metafísica do corpo e da sociedade.

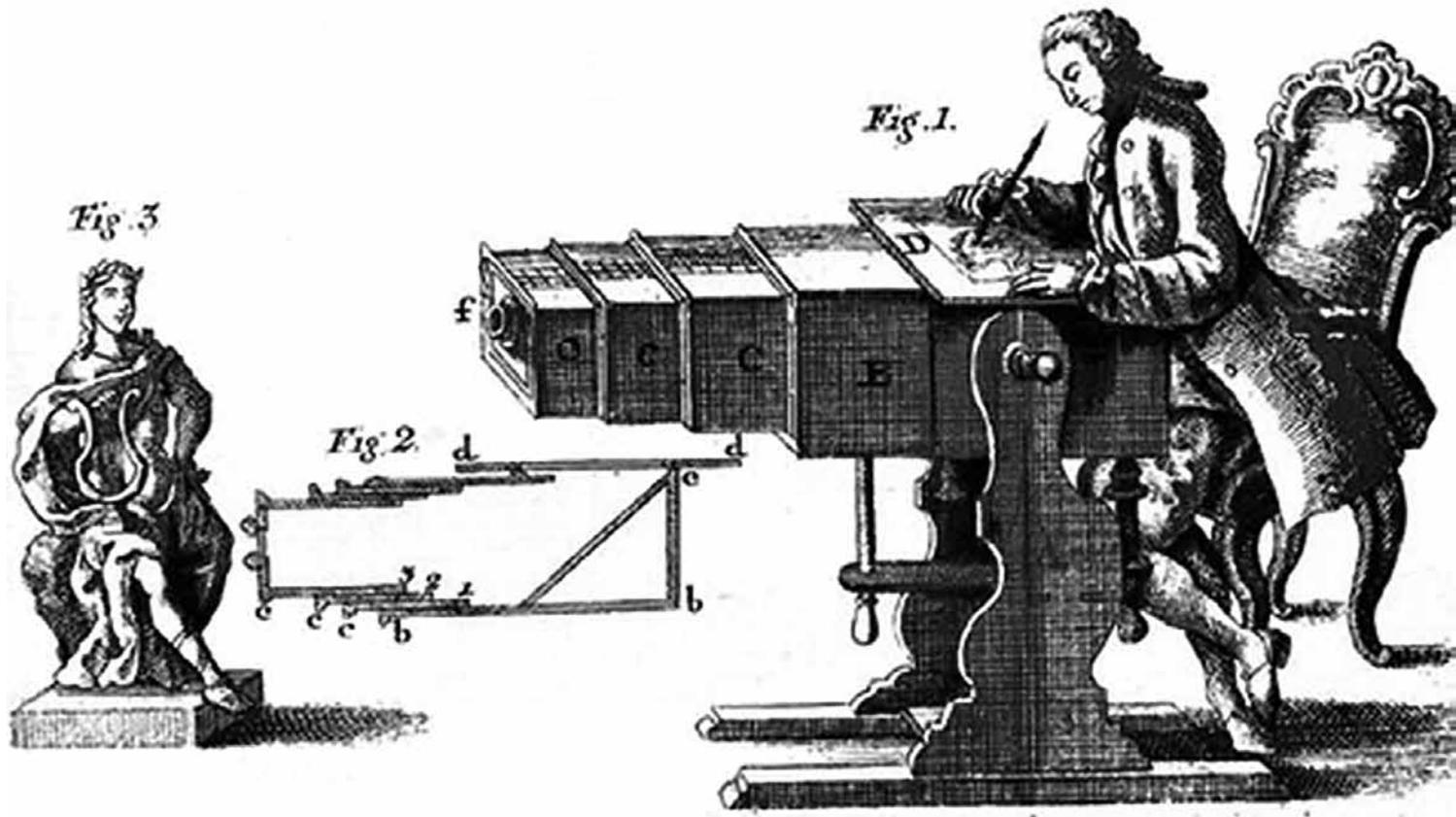
Baseado nessas noções, Donald Lowe (1986, p. 31) reafirma que o sujeito enfoca o mundo perspectivamente, "desde o íntimo e familiar até o distante e tipificado, com a intenção de viver". O campo perceptivo constitui-se pelo percebedor, o ato de perceber e o conteúdo do percebido. Assim, circunscreve as transformações temporais e espaciais do campo perceptivo a partir de três fatores: 1) os meios de comunicação; 2) a hierarquia dos sentidos que estruturam o sujeito como percebedor encarnando; 3) os pressupostos epistemológicos que ordenam o mundo do conhecimento (a *epistême* de Michel Foucault). Por exemplo, na Idade Média, a cultura oral sustentada pela memória garantia à audição e ao olfato a dominância sobre a visão, fomentando um conhecimento anagógico; em contrapartida, o campo perceptivo da modernidade forma-se através de meios tipográficos e imagens fotográficas, elevando o sentido da visão e um conhecimento que considera o desenvolvimento no tempo. Nas palavras de Lowe (1986, p. 31): "Em cada período a cultura dos meios de comunicação forja um ato de perceber; o sujeito fica delimitado por uma diferente organização hierárquica dos sentidos e o conteúdo do percebido oferece a ele um conjunto distinto de regras epistêmicas. Por conseguinte, o campo perceptivo constituído é uma formação histórica, que difere entre um período e o seguinte".

O método resultante dessa abordagem coloca em diálogo a historiografia dos *Annales* com a fenomenologia de Merleau-Ponty visando à circunscrição de campos perceptivos do passado, em domínios hegemônicos que são organizados na tensão sobre outros domínios não hegemônicos, formas de perceber subalternas e sedimentos de campos perceptivos antigos (Lowe, 1986, p. 37). Desse modo, os problemas da percepção não podem ser representados numa história evolutiva, como uma linha sobre a qual se penduram os fatos, mas, como queria Merleau-Ponty, na projeção de uma rede de intencionalidades. Uma rede que se movimenta e se organiza internamente no conflito de suas partes constitutivas.

A perspectiva como forma simbólica

Voltemos à indicação inicial feita por Merleau-Ponty a Panofsky. Antes de aparecer em *O olho e o espírito*, o filósofo lançara mão do livro *A perspectiva como forma simbólica* (1924) para compreender a historicidade da experiência do mundo nos cursos de psicossociologia ministrados na Sorbonne, entre 1949 e 1952 (Merleau-Ponty, 1990, p. 292-293). Panofsky considerava a perspectiva geométrica como uma invenção durante o Renascimento, cuja forma simbólica seria compreensível no domínio da pintura. O estudo examinou o processo histórico de passagens e alternâncias entre problemas matemáticos e problemas artísticos. Baseado no conceito de Cassirer, a perspectiva é uma forma simbólica mediante a qual um conteúdo espiritual particular se une a um signo sensível concreto e se identifica com ele (Panofsky, 1924/1975). Se, por um lado, essa forma perspectiva reduz os fenômenos artísticos a regras matemáticas exatas, por outro lado, o faz em estreita relação com o que é próprio da percepção humana, do ponto de vista fisiológico, psíquico e subjetivo: “justifica-se conceber a história da perspectiva como um triunfo do sentido do real, constitutivo de distância e de objetividade, como um triunfo dessa vontade de poder que habita o homem e que nega toda distância, como uma sistematização e uma estabilização do mundo exterior tanto quanto um alargamento da esfera do Eu.” (p. 160)

As formas de representação na arte expressam concepções de espacialidade que se alteram em relação à geografia e à história. Não obstante, nos dois polos da concepção, no sentido da racionalidade e do objetivismo, e apesar da contínua abstração psicológica e fisiológica dos dados, a perspectiva se funda na vontade de criar o espaço figurativo a partir dos elementos



Camera Obscura

e segundo o esquema de espaço visual empírico. Desse modo, conclui Panofsky (1924/1975), abandona-se o “verdadeiro ser das coisas” em favor da aparência visual das coisas. Com a transposição da objetividade artística no campo fenomênico, a perspectiva impede o acesso da arte religiosa à região do mágico, mas abre à própria arte religiosa uma região nova, do “visionário”, onde o milagre torna-se experiência vivida imediatamente pelo espectador (p. 181).

Conforme Merleau-Ponty (1990, p. 294), a conclusão de que a perspectiva não é um dado natural, embora assim nos apareça, alerta contra dois erros de interpretação: 1) não há superartistas ou um espírito do mundo atuando por trás deles: “não se trata de um inconsciente histórico que dirija os pintores a seu bel-prazer, é preciso compreender que o pintor trabalha e não pensa na história universal”; 2) o desenvolvimento da pintura não se deve a acasos, porque os artistas, habitantes de um mundo pictórico, são guiados em seu trabalho

por problemas sentidos surdamente, “num quadro lemos uma história silenciosa, visto que o problema não é explícito”. Dürer amplia o problema da perspectiva no momento em que considera que o quadro deve significar o mundo; assim, “ele deixa de ser um elemento do mundo”. A pintura não se limita à superfície do quadro; na medida em que os objetos são escalonados em profundidades, forma-se uma concepção do mundo: “o quadro é feito para converter o mundo em seu significado”. Em referência a Sartre, assevera: “O quadro pintado não reside no ponto do espaço onde está a tela; aparece nesse ponto mas não é esse ponto. O mundo é algo a construir.”

A partir da citação de Panofsky, Merleau-Ponty (1990, p. 292) demarca a historicidade da experiência perceptiva e da experiência do mundo por intermédio da pintura: “Um quadro é o traço manifesto de uma certa relação cultural com o mundo”: “aquele que o percebe, percebe ao mesmo tempo um certo tipo de civilização. Nos casos em que a arte procurou fazer-se o menos subjetiva possível, essa arte é a expressão de uma certa maneira de ser do homem”. “Os artistas já têm presente um certo sentimento do mundo: buscaram alguma coisa que viesse completar seu sistema de expressão do espaço; é o conjunto das tensões interiores a seu sentimento que os orienta.” (Merleau-Ponty, 1990, p. 293)

O espaço é a experiência dos homens

Ao considerar uma história silenciosa, Merleau-Ponty propõe a arte como linguagem indireta, por meio da qual a perspectiva geométrica não é o único modo de projetar a percepção humana do mundo. A perspectiva do mundo aparece como perspectiva geométrica, mas não em termos de uma lei natural (Merleau-Ponty, 1952/1989, p. 97). A perspectiva geométrica é a circunscrição de uma percepção livre. Para realizá-la, é necessário delimitar a visão e estabelecer padrões de grandeza, guiados por um ponto de vista formado por apenas um olho, não binocular como a experiência viva. Os olhos livres são substituídos por um olho imóvel e fixado em um ponto de fuga central. Depois disso é que se pode desenhar, porque a perspectiva geométrica é mais que um segredo técnico para imitar o mundo real, ela é a intenção de um “mundo dominado” (p. 97).

Nesta reflexão, Merleau-Ponty refere-se às formulações de outro pensador dedicado à sociologia e à história da arte, Pierre Francastel, concernentes à produção social do espaço pictórico, a partir dos séculos XIV e XV (*Pintura e sociedade*, 1951). Francastel notara o trabalho de

Panofsky (1924) que colocou a questão do relativismo da perspectiva, compreendida como uma constante elaboração espiritual e não uma lei; porém, procede a uma modificação na formulação do problema. Primeiramente, trabalha com a ambiguidade dos termos espaço e perspectiva em momentos históricos diferentes. No chamado Renascimento, a perspectiva designa um sistema de organização da superfície plana da tela conforme um ponto de vista único.

Escreveu Francastel (1951/1990, p. 288): “o mundo exterior não é regido por leis que o fazem girar em torno de cada um de nós; e não somente temos dois olhos, como cada um deles é móvel.” A perspectiva renascentista é um sistema de montagem, não a objetividade do mundo. Afasta-se, então, de Panofsky e outros autores por não aceitar a redução ao domínio intelectual do espaço, também pela pouca consideração que concedem à figuração através da cor, e, sobretudo, por pensarem o espaço como “uma realidade sobre a qual as gerações especulam segundo diferentes modos, cujas abordagens elas modificam, mas que é, na verdade um objeto positivo e permanente, exterior ao homem”.

De modo sintético: “uma obra de arte qualquer não é uma representação, uma transposição, figurativa ou simbólica, de uma realidade. A obra e o artista não são exteriores ao mundo sensível e ao mundo social em que agem. (...) A perspectiva não é uma causa externa, uma receita ou um meio, mas sim um atributo da obra e da atividade criadora, uma estrutura” (Francastel, 1951/1990, p. 289). “Um quadro não é um duplo da realidade, é um signo”, entendendo por signo um sistema de linhas, cores e formas que permitem ao espectador circunscrever, a partir do trabalho do artista, “um ponto do espetáculo eternamente móvel do universo” (p. 38). Não se trata, portanto, de um registro da natureza ou do espaço. A unidade do olhar sobre a natureza ou sobre uma obra de arte está no espírito daquele que percebe; eis o fundamento estético e psicológico de Francastel: “Há o mundo, a imagem vivida; há a imagem percebida que é uma realidade espiritual para cada autor e cada espectador; há a imagem notada, que constitui o signo de reconhecimento; e a imagem virtual, que permite a transmissão do pensamento do autor para o espectador.” (p. 38)

Francastel (1951/1990, p. 2) propunha uma análise individual e social da legibilidade e eficácia de um quadro; “uma obra de arte é um meio de expressão e de comunicação dos sentimentos ou do pensamento.” Entre os séculos XV e XVI, um grupo de pessoas construiu “um modo de representação pictórica do universo”, baseando-se em “certa soma de conhecimentos e

de regras práticas para a ação” (p. 3). Embora não se apresente como ruptura brusca entre a Idade Média e o Renascimento, algo de importante aconteceu entre os artistas. A começar pela formulação do espaço por Brunelleschi, a luz diáfana por ele e por Donatello, ambos inseridos num quadro de pesquisas desde o século XII; e mesmo a partir de uma descoberta, apenas lentamente e por meio de diferentes experimentos, se transformou o mundo estabelecido em um mundo designado de moderno (p. 13).

O autor tem reservas quanto à condição de heróis desse processo, por exemplo: “Que Masaccio tenha dado sua colaboração para a grande corrente de arte não é coisa que se ponha em dúvida, mas não poderíamos ver nele o homem que fez mudar o sentido da representação plástica do espaço graças a um achado genial, análogo ao de Brunelleschi.” (Francastel, 1951/1990, p. 16) No início do Quattrocento, “criava-se em virtude de uma necessidade interior, não em virtude de um plano preconcebido” (p. 19). Artistas menos conhecidos pesquisavam sobre receitas antigas “mas não concebem que elas contêm em germe uma revolução que exclui qualquer recurso às antigas fórmulas” (p. 20). Os procedimentos chamados renascentistas eram inicialmente apenas mais uma invenção técnica no vasto campo de especulações espaciais.

Daí concluir: “O espaço não é uma realidade em si, da qual somente a representação é variável segundo as épocas. O espaço é a própria experiência do homem. É tão só porque séculos de convenção habituaram-nos a aceitar determinados signos expressivos utilizados na educação, com o fito de desenvolver simultaneamente nossas faculdades matemáticas e nossas faculdades visuais, que nos parece evidente que determinada perspectiva euclidiana forneceu-nos, de modo espontâneo, a ilusão perfeita da realidade.” (Francastel, 1951/1990, p. 24). Esta tese crítica às concepções objetivistas do espaço é traçada em diálogo com a psicologia, tornando-se compreensível pela relação que estabelece com Piaget e Wallon.

Por sua vez, Merleau-Ponty (1952/1989, p. 91) indica que Brunelleschi construiu a catedral de Florença numa relação proporcional com a paisagem local – a cidade, os prédios e as ruas. Embora seja difícil determinar o momento exato de mudança entre o espaço fechado medieval e o espaço universal renascentista, Brunelleschi mostrou que o espaço da representação é uma questão importante. Muito tempo antes de mudanças objetivas, artistas e arquitetos inconscientemente trabalharam baseados nessa questão.



Catedral de Florenca

Conclusão

Merleau-Ponty afirma uma compreensão corporal do espaço; em sua tendência para o alto, considerava as formas de nossa ancoragem no mundo a orientar a significação do mundo: “O mundo só tem significado porque tem uma direção; toda localização dos objetos no mundo pressupõe minha localização; num sentido, o objeto da percepção não cessa de nos falar do homem; é nossa expressão como sujeitos encarnados.” (Merleau-Ponty, 1990, p. 292) Na fenomenologia da percepção, portanto, é a relação de ser encarnado no mundo que estrutura o processo de significação, a partir do qual o espaço, as coisas e os outros se localizam. Não se trata tão somente de um corpo sensorial, mas de um corpo portador de técnicas, de estilos, de condutas.

A citação a Panofsky na conclusão de *O olho e o espírito* esclarece que os problemas da pintura são resolvidos indiretamente. Quando os artistas veem-se diante de um impasse, se esquecem de suas próprias questões e, de repente, encontram a solução para aquele problema. Como num labirinto, uma profundidade histórica movimenta-se e isso não quer dizer que o pintor não sabe o que quer, mas que deseja algo abaixo de seus planos (Merleau-Ponty, 1964, p. 90).

A dupla referência a Panofsky e a Francastel em Merleau-Ponty evidencia o espaço pictórico como a expressão de um processo histórico, baseado em uma produção social e psicológica de significados; desse modo, a pintura manifesta um certo tipo de civilização porque o processo da percepção organiza-se socialmente de modo particular em cada momento histórico. Tal consideração é perpassada pela compreensão do simbólico em Merleau-Ponty (1989, p. 151): “fonte de toda razão e de toda irrazão”.

Nos seus primeiros escritos, considerava o advento da “ordem humana” como advento da “ordem simbólica”. “O que define o homem não é a capacidade para criar uma segunda natureza – econômica, social, cultural – para além da natureza biológica, mas, sobretudo, a capacidade para ultrapassar as estruturas criadas para daí criar outras.” (Merleau-Ponty, 1942/2002, p. 189). Considera que a estrutura presente fora de nós, nos sistemas naturais e sociais, está em nós como função simbólica e “permite compreender como estamos numa espécie de circuito com o mundo sócio-histórico, o homem sendo excêntrico a si mesmo e o social só encontrando seu centro nele” (Merleau-Ponty, 1960/1989, p. 153). A ambiguidade da relação

deriva do fato de indivíduo e sociedade serem duas totalidades; há “uma totalidade dentro de uma totalidade e dupla perspectiva”. Do *Manuel d’Ethnographie* de Mauss (1947), Merleau-Ponty (1947/1989, p. 133) extrai a seguinte afirmação: “O espírito de uma civilização compõe um todo de funções; é uma integração diferente da soma da totalidade das partes”.

O debate acerca das estruturas figurava nas ciências humanas, na sociologia, na antropologia, na história, na psicologia e na linguística, junto a trocas mais ou menos conflituosas de conceitos-chave. Retome-se a terminologia do *habitus* e a fundamental tradução francesa de dois textos de Panofsky por Pierre Bourdieu, *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis e Gothic Architecture and Scholasticism* (1967), na qual o sociólogo refere-se à iconologia como uma ciência estrutural oposta tanto ao intuicionismo quanto ao positivismo, desenvolvendo um método que extraía das realidades “as estruturas que nelas se exprimem e se ocultam” (Bourdieu, 1992, p. 339). Nesta concepção, concorda que não há lugar para a ideia de homens superiores, cuja criação tocaria o espírito do mundo (p. 342). Porém, tanto Bourdieu desenvolve uma leitura crítica à fenomenologia, quanto a noção de estrutura sofre variações na interpretação desses autores. Merleau-Ponty confere um sentido específico à estrutura social, particularmente no que diz respeito ao mundo da arte.

Se, por um lado, um espaço de diálogo entre Merleau-Ponty e Francastel dava-se no âmbito da psicologia, note-se que este último publicava artigos no *Journal de Psychologie* durante a década de 1950; de outro lado, ambos remetem seus escritos ao historiador Lucien Febvre, cuja proposição estabelecia o diálogo entre psicologia e história. Basta citar dois de seus mais conhecidos artigos: “Une vue d’ensemble: histoire et psychologie” (1938) e “La sensibilité et l’histoire” (1953). Febvre (1953/1987, p. 104) expunha seu diálogo com a psicologia de Wallon frente ao exercício de religar “ao conjunto de condições de existência de uma época o sentido dado a suas ideias pelos homens dessa época”. Para tanto a iconografia artística apresentava-se como documento histórico. Merleau-Ponty (1947/1989, p. 134) remete ao mais famoso livro de Febvre, *Le problème de l’incroyance au XVIème siècle – la religion de Rabelais* (1943), evidenciando a necessidade de se recompor o passado no presente tal como foi vivido por seus contemporâneos, sem lhes impor nossas categorias. Considera a tarefa de examinar as “componentes subjetivas do acontecimento”: a aparelhagem mental (*outillage mental*) do século XVI não pode ser descrita em nossa linguagem, nem pensada com nossas categorias.

Por meio da noção de estrutura – o “ingrediente irreduzível do ser” –, Merleau-Ponty (1947/1989, p. 129) questiona a alternativa clássica da “existência como coisa” e da “existência como consciência”: “estabelece uma comunicação e uma espécie de mistura do objetivo e do subjetivo, concebe de maneira nova o conhecimento psicológico, que não consiste mais em decompor conjuntos típicos, mas, antes, em esposá-los e compreendê-los.” A estrutura e sua compreensão permitem redescobrir um conhecimento que o sujeito esquece em sua atitude natural (p. 135).

Se uma sociedade encontra um caminho que já foi seguido alhures, não se tratará de uma “consciência coletiva” ou de um “arquétipo” transcendente, mas é esta estrutura mítica que “oferece uma via para a resolução de alguma tensão local e atual, sendo recriada na dinâmica do presente” (Merleau-Ponty, 1960/1989, p. 145). Sua crítica dirigia-se a Durkheim e Lévi-Bruhl: “Durkheim tratou o social como uma realidade exterior ao indivíduo e encarregou-o de explicar tudo o que se apresenta ao indivíduo como dever-ser. Mas, o social só pode prestar esse serviço se não for uma coisa, se investir o indivíduo, solicitá-lo e ameaçá-lo ao mesmo tempo, se cada consciência, ao mesmo tempo, se perder e se encontrar na relação com as outras consciências; enfim, se o social não for ‘consciência coletiva’, mas intersubjetividade, relação viva e tensão entre os indivíduos” (Merleau-Ponty, 1947/1989, p. 132).

Deriva daí a afirmação: “Os fatos sociais não são coisas nem ideias: são estruturas” (Merleau-Ponty, 1960/1989, p. 143). A estrutura garante o funcionamento social, aparecendo como óbvia aos que a praticam; no fundo dos sistemas sociais reside uma infraestrutura servindo como um “pensamento inconsciente”, “uma antecipação do espírito humano”. Conclui: “Que nome dar a este meio onde uma forma, prenhe de contingência, abre subitamente um ciclo de porvir e o comanda com a autoridade do instituído? Que nome, senão o de história? Sem dúvida, não a história que pretenderia compor todo o campo humano com acontecimentos situados e datados no tempo serial e com decisões instantâneas, mas a história que bem sabe que o mito, o tempo legendário obcecamos sempre, sob outras formas, os empreendimentos humanos que esquadrinham além e aquém dos acontecimentos parcelados, história que se chama, justamente, história estrutural.” (p. 153)

Em Panofsky, o microcosmo do trabalho do pintor está no centro da compreensão da vida social no processo histórico, numa transformação observada no interior do mundo pictórico, cujos problemas são sentidos silenciosamente pelos artistas, porque situa a questão no âmbito psicossocial, na referência à “visão de mundo”. Em Francastel, o grupo de pessoas que

construiu um modo de representação pictórica do mundo no século XV o fez em virtude de uma necessidade interior, não baseadas em um plano preconcebido, mas ligadas a uma rede de trabalho e pesquisa de artistas menos conhecidos e de séculos anteriores, portanto, em um nível de significação psicológica que não é individual, senão social. Em ambos os casos, a infraestrutura dos atos sociais remete a um arquétipo cuja forma é dinâmica, plástica e inconclusa. A pintura como traço histórico e mediação para compreensão psicossocial eleva-se na formulação de Merleau-Ponty, na afirmação do sentido imaterial da vida social, estruturado nas relações entre os sujeitos de modo intersubjetivo, tal como os artistas que, diante de um impasse, esquecem de suas próprias questões, encontrando de modo indireto suas soluções. A emergência da vida social desenvolve-se em um processo temporal cuja expressão deixa traços no espaço da pintura, solicitando o exercício de interpretação duplamente articulado entre a história e a psicologia.

Recebido 10/03/2011 e aprovado em 20/04/2011

Referências

- BAXANDALL, M. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CRARY, J. Techniques of the observer. *October*, n. 45, summer, 1988, pp. 1-35.
- FEBVRE, L. La sensibilité et l'histoire. In: CHARTIER, R. et al. *La sensibilité dans l'histoire*. Gérard Monfort: Saint-Pierre-de-Salerne, 1987, pp. 95-111. (edição original 1953)
- FRANCASTEL, P. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. (edição original 1951)
- MERLEAU-PONTY, M. A dúvida de Cézanne. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, pp. 113-126. (edição original 1945)
- MERLEAU-PONTY, M. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: *Textos selecionados*. São Paulo: Nova Cultural, 1989, pp. 89-123. (edição original 1952)
- MERLEAU-PONTY, M. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, M. *Merleau-Ponty na Sorbonne: resumo de cursos: 1949-1952*. Campinas: Papirus, 1990.
- MERLEAU-PONTY, M. *La structure du comportement*. 2 ed. Paris : PUF/Quadrilage, 2002. (edição original 1942)
- PANOFSKY, E. *La perspective comme forme symbolique et autres essais*. Paris: Éd. Minuit, 1975. (edição original 1924)
- ROGER, A. La naissance du paysage en Occident. Em H. A. Salgueiro (org.). *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: CBHA / CNPq / FAPESP, 2000, pp. 33-39.
- SEGALL, M.; CAMPBELL, D.; HERSKOVITZ, M. *The influence of culture on visual perception*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1966.
- SIMÕES, E. & TIEDEMAN, K. *Psicologia da percepção*. Vols. 1 e 2. São Paulo: EPU, 1985.
- WITKIN, H. A cognitive-style approach to cross-cultural research. *International Journal of Psychology*, Paris, vol. 2, n. 4, 1967, pp. 233-250.