

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
MESTRADO EM FILOSOFIA**

**PINTURA E CORPO
NA FILOSOFIA DE MERLEAU-PONTY**

José Martins de Lima Neto

João Pessoa - PB

2012

JOSÉ MARTINS DE LIMA NETO

**PINTURA E CORPO
NA FILOSOFIA DE MERLEAU-PONTY**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Filosofia, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Iraquitan de Oliveira Caminha

João Pessoa - PB

2012

JOSÉ MARTINS DE LIMA NETO

**PINTURA E CORPO
NA FILOSOFIA DE MERLEAU-PONTY**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Filosofia, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Doutor Iraquitan de Oliveira Caminha (Orientador)
Universidade Federal da Paraíba

Doutora Constança T. Marcondes César
Universidade Federal de Sergipe

Doutor Bartolomeu Leite Silva
Universidade Federal da Paraíba

João Pessoa, 26 de outubro de 2011.

DEDICATÓRIA

Para Alessandra...

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, agradeço ao professor Monclar Valverde, por despertar o meu interesse e pela iniciação nas pesquisas da obra de Merleau-Ponty.

Agradeço ao orientador Iraquitan Caminha, por não deixar de acreditar na realização deste trabalho, pelas orientações e pelo constante incentivo.

Aos professores Deive Redson Melo dos Santos e Bartolomeu Leite Silva, agradeço pela atenta leitura deste trabalho e pelos gentis conselhos durante a qualificação; à professora Constança Marcondes César, por ter aceitado participar da Banca Examinadora.

Agradeço ao Departamento de Educação Campus I da UNEB, por me conceder o tempo necessário para a conclusão desta pesquisa.

À Universidade do Estado da Bahia, agradeço pela bolsa.

Agradeço a Alan Sampaio, pela motivação, pelas conversas e críticas fundamentais para a concretização desta dissertação e pelas revisões.

Por fim, agradeço, em especial, à Maria de Fátima Medeiros, pela acolhida e apoio em João Pessoa, sem os quais este trabalho não seria concluído.

RESUMO

A meta desta dissertação foi verificar o porquê da recorrência da pintura na filosofia de Merleau-Ponty. Para tanto, analisamos os textos *A dúvida de Cézanne* , *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *O olho e o espírito* que tratam diretamente da pintura, demonstrando a sua função em cada um deles, levando em consideração as noções de corpo e expressão. Inicialmente, analisamos a concepção de corpo que teve como objetivo resgatar o aspecto primordial do sensível, em seguida, tratamos da teoria da expressão merleau-pontiana que toma a expressão pictórica como privilegiada, por fim apresentamos a pintura relacionada com os temas da história e da visibilidade. Concluímos que Merleau-Ponty não concebe a pintura como cópia ou representação da Natureza. Na sua filosofia, ela não é mera ilustração. É o meio de demonstrar a pertinente aproximação entre a filosofia e a arte no debate acerca da experiência estética. A expressão pictórica nos dá a emergência constitutiva da visibilidade, nos revelando uma abertura ao ser que configura a ontologia selvagem pretendida por Merleau-Ponty.

RÉSUMÉ

Le but de cette dissertation a consisté à vérifier le pourquoi de la récurrence de la peinture dans la philosophie de Merleau-Ponty. Nous avons pour cela analysé les textes *Le doute de Cézanne*, *Le langage indirect* et *L'œil et l'esprit*, qui traitent directement de la peinture, en démontrant sa fonction en chacun d'entre eux, en prenant en considération les notions de corps et d'expression. Nous avons tout d'abord analysé la conception de corps qui a eu pour objet de retrouver l'aspect primordial du sensible, ensuite nous avons traité de la théorie de l'expression merleau-pontienne qui privilégie l'expression picturale, enfin nous avons présenté la peinture dans son rapport avec les thèmes de l'histoire et de la visibilité. Nous en avons conclu que Merleau-Ponty ne conçoit pas la peinture comme copie ou représentation de la Nature. Dans sa philosophie elle n'est pas une simple illustration. Elle est le moyen de démontrer le rapprochement pertinent entre la philosophie et l'art dans le débat au sujet de l'expérience esthétique. L'expression picturale nous présente l'émergence constitutive de la visibilité, en nous révélant une ouverture à l'être qui configurer l'ontologie sauvage défendue par Merleau-Ponty.

LISTA DE ABREVIATURAS DAS OBRAS DE MERLEAU-PONTY

AD – *Les aventures de la dialectique.*

CNP – *Le cinéma et la nouvelle psychologie*

DC – *La doute de Cézanne.*

EC – A estrutura do comportamento.

EF – Elogio da filosofia.

FS – O filósofo e sua sombra.

HT – Humanismo e terror.

In – *Un inédit de Merleau-Ponty.*

LI – *A linguagem indireta e as vozes do silêncio.*

N – *La Nature.*

PhP – *Phénoménologie de la perception.*

PM – A prosa do mundo.

PP – O primado da percepção e suas consequências filosóficas.

OE – *L’Oeil et l’Esprit.*

S – *Signes.*

SNS – *Sens et non-sense.*

VI – *Le Visible et l’Invisible.*

Nota: As páginas indicadas ao longo da dissertação, quando forem feitas referências a PhP, DC, CNP, LI, OE e VI, são primeiro as da edição francesa, seguidas da numeração da edição brasileira, conforme indicado nas “Referências”. Nos demais casos, a numeração corresponde às edições brasileiras.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 1 CORPO E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA | 13 |
| 1.1 RESTITUIÇÃO DO NOSSO CONTATO PRIMORDIAL COM O MUNDO DA PERCEPÇÃO..... | 14 |
| 1.2 A RELAÇÃO ALMA-CORPO: CRÍTICA DAS CONCEPÇÕES CLÁSSICAS | 20 |
| 1.3 O CORPO FENOMENAL..... | 26 |
| 1.4 DO CORPO À CARNE | 30 |
| 2 A EXPRESSÃO | 35 |
| 2.1 A PERCEPÇÃO E O MUNDO PERCEBIDO | 35 |
| 2.2 O MILAGRE DA EXPRESSÃO | 40 |
| 2.4 A EXPRESSÃO PICTÓRICA E A LINGUAGEM VERBAL..... | 54 |
| 3 PINTURA E VISIBILIDADE..... | 59 |
| 3.1 MERLEAU-PONTY E MALRAUX: A PINTURA CLÁSSICA E A PINTURA MODERNA..... | 59 |
| 3.2 A HISTORICIDADE: A UNIDADE E O INACABAMENTO DA PINTURA..... | 63 |
| 3.3 A PINTURA E A VISÃO..... | 69 |
| 3.4 O OLHO E O VISÍVEL – O ESPÍRITO E O INVISÍVEL | 74 |
| CONCLUSÃO..... | 81 |
| REFERÊNCIAS | 84 |

INTRODUÇÃO

a arte, e notadamente a pintura, nutrem-se nesse lençol bruto do qual o ativismo nada quer saber, elas são mesmo as únicas a fazê-lo com toda inocência.

Merleau-Ponty. *OE*

Merleau-Ponty afirma, em *O Olho e o Espírito*, que há um privilégio da pintura em relação à expressão do ser, à nossa imersão no ser, em detrimento, por exemplo, da poesia e da música. Referência recorrente em sua filosofia, a pintura nunca serviu a Merleau-Ponty como mera ilustração.

A relação fecunda entre arte e filosofia, mesmo quando a filosofia se opôs à arte, é inegável, ainda que a pintura, em especial, tenha um papel de destaque tanto do ponto de vista fenomenológico quanto ontológico, isto é, algo novo na história da Filosofia. Por que a arte é um meio privilegiado para se pensar o problema do ser? E por que a pintura tem, para Merleau-Ponty, um papel de destaque? O problema trata da visibilidade em seu estado primário, se assim podemos dizer, ou seja, da reversibilidade existente entre visível e vidente. Ele diz respeito ao mundo pré-humano mostrado através da pintura e que só ela pode mostrar com toda inocência e brutalidade. É justamente o “ser bruto” que o pintor busca captar para transformar a tela em branco no quadro que o convoca.

Um dos motivos da importância atribuída à pintura por Merleau-Ponty é o privilégio que ela tem de captar o ser mudo sem arrancá-lo do seu mutismo. A pintura, em geral, consiste, como afirma Jean-Yves Mercury, “em uma aproximação silenciosa do mundo, porém ela libera, por assim dizer, o silêncio obstinado e obsceno do mundo e das coisas e os transforma, pelo próprio ato da criação pictórica, no silêncio rumorejante

‘palavras’, de sentido e de expressão”¹. Segundo François Cavallier, “Merleau-Ponty procura a fala e o pensamento como o pintor pinta”².

É pela dedicação à fenomenologia da percepção que pôde surgir, em Merleau-Ponty, o problema da visibilidade como cerne de uma ontologia, que se encontra inacabada nas notas de seu livro póstumo *O visível e o invisível* e que se contrapõe à metafísica clássica. A retomada do contato primeiro do homem com o mundo que se abre conduz-nos a uma valorização dos sentidos, inclusive para o conhecimento. Aí aparece a pintura como uma expressão privilegiada para pensar a nossa relação mais íntima com o mundo e o ser.

Como surge o sentido ou de onde ele advém? O que confere sentido às coisas, ao mundo e às nossas ações? O mundo que percebemos, do qual falamos e sobre o qual refletimos, é um decalque do mundo real? Ou uma representação de um mundo perdido para nós sujeitos? Diante de tais questões, parece que a pintura tem algo a “dizer” ao filósofo.

A pintura moderna, e em especial a de Paul Cézanne, na medida em que nos liberta da ideia de representacionismo, tem uma particular atenção de Merleau-Ponty. A pintura não realiza, nem nunca realizou uma representação das coisas, ainda que assim pudessem pensar, inclusive, os pintores. Ao contrário, faz-nos ver um mundo que é essencialmente carnal, que tem “densidade”. Um mundo que não está além do sensível, mas se realiza nesse sensível.

Com base na reversibilidade entre o visível e o vidente, a pintura encontra as coisas em estado nascente, realiza o enigma da visibilidade e expõe um tipo de “reflexão” pré-consciente. Ela mostra que a interpretação e o sentido das coisas não passam necessariamente pela consciência, pois a própria percepção já fornece um sentido nascente.

O objetivo central deste trabalho é investigar o lugar privilegiado da pintura no pensamento de Merleau-Ponty. Para tanto, deveremos analisar sua concepção de corpo, com destaque para o que ele chama de corpo próprio, identificar as principais

¹ MERCURY, Jean-Yves. *L'expressivité chez Merleau-Ponty: du corps à la peinture*. Paris: L'Harmattan, 2000, p. 228: “En ce sens la peinture constitue bien une appoche silencieuse du monde mais elle ‘libère’, pour ainsi dire, le silence tête et obscène du monde et des choses en les transformant, par l’acte même de la création picturale, en les silences bruyants de ‘paroles’, de sens, d’expression.”

² CAVALLIER, François. *Premières leçons sur L'œil et l'esprit de M. Merleau-Ponty*. Paris: PUF, 1998, p. 97: “Merleau-Ponty cherche à parler et à penser comme peint le peintre.”

características da sua noção de expressão e analisar o desenvolvimento de uma ontologia da visão, vinculada a uma reflexão sobre a experiência estética.

Privilegiaremos os textos em que Merleau-Ponty trata explicitamente da pintura, visto que nosso objetivo é situar o papel dessa no desenvolvimento da filosofia merleau-pontiana. Nossa investigação visa, através do diálogo com uma bibliografia pertinente ao tema da expressão, a realizar uma interpretação do papel da pintura no pensamento merleau-pontiano, por meio de ideias que se encontram dispersas ou insinuadas nele.

Inicialmente, partiremos da ideia merleau-pontiana de restituição do sensível, que se inicia já, em *A estrutura do comportamento*, por meio do diálogo com a tradição filosófica e a ciência moderna, as quais privilegiaram a razão (consciência) em detrimento da experiência sensível, fortalecendo a visão dualista que separa corpo e alma. Merleau-Ponty discute, em especial com a psicologia moderna, a noção de comportamento. Destacamos, nesse livro, o quarto capítulo que trata das relações entre a alma e o corpo, no qual a noção de corpo vivido ganha destaque e, posteriormente, será fundamental ao projeto de restituição do sensível de Merleau-Ponty. Já na *Fenomenologia da percepção*, o tema central é a percepção e a reflexão em torno da experiência sensível com base na noção de corpo como “corpo próprio”.

Em seguida, trataremos da sua teoria da expressão. Particularmente, na *Fenomenologia da percepção*, mostraremos uma ponderação sobre a noção de expressão a partir “dos atos da expressão autêntica – aqueles do escritor, do artista ou do filósofo”³, ou seja, encontra-se aí uma divisão entre o caráter instituído e instituinte da própria expressão – “*fala falada*” e “*fala falante*”. Procuraremos estudar essa noção de “expressão criadora” (como chamará mais tarde) relacionando-a ao tema do corpo próprio.

Em *A dúvida de Cézanne*, encontramos um problema que parece se destacar da reflexão do corpo próprio, tal como se dá no sexto capítulo da *Fenomenologia da percepção*, em que Merleau-Ponty dedica-se, como indica o título, a pensar sobre a tarefa do pintor a quem mais se referiu em seus textos – Cézanne. Tendo em vista a inferência da pintura como atividade de todo pintor, buscaremos explicitar como o filósofo a

³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Editions Gallimard, 1945. [Ed. Brasileira: *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Tópicos).] p.229;267.

As demais notas a seguir, que se referirem a esta obra, serão indicadas pelas iniciais PhP, acompanhadas de seus respectivos números de páginas.

compreendeu como expressão primordial, aquela que encontra as coisas em estado nascente. E, a partir do diálogo com a pintura moderna⁴, que se realiza também em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, destacaremos a contraposição à estética da representação, através de sua estética da expressão.

Buscaremos em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, além da importância concedida à pintura moderna, atentar para o ponto de vista da pintura como sendo uma “linguagem muda”, e para a distinção entre a pintura e a linguagem verbal e, de modo mais explícito, a sua concepção de expressão criadora e expressão primária em que procura restabelecer a unidade viva própria à pintura (diferente de Malraux, que encontrava essa unidade no Museu). Nas palavras de Lacoste: “não a partir de um objeto que seria permanente (a natureza) e que os pintores se contentariam em imitar, mas a partir de uma tarefa que, de certo modo, permanece eterna: instituir o encontro do olhar com as coisas que o solicitam”⁵.

E por fim, em *O olho e o espírito*, a reflexão que sempre acompanhou Merleau-Ponty dá-se por via da tomada da pintura como a expressão privilegiada, que expressa o enigma da visibilidade. Investigaremos o caráter ontológico que é concedido à pintura, como aquela expressão que mostrará a “fissão do ser” e que possibilitará “ver” um pensamento do ser encarnado e a ideia de reversibilidade entre visível e vidente que advém da própria *deiscência do ser*. Destacamos, ainda, a parte intitulada “O Entrelaçamento – o quiasma” do livro *O visível e o invisível* que, apesar de não tratar diretamente da pintura, será fundamental para uma maior compreensão do significado das noções que aparecem em *O olho e o espírito*.

⁴ Consideramos como “pintura moderna” aquela que foi desenvolvida no mesmo período designado pela história da arte como “arte moderna” e, conforme José Câmara, “assim designamos a arte resultante das rupturas que, na sequência da experiência impressionista, determinaram todo o caminho posterior da arte ocidental”. In: CÂMARA, José Bettencourt da. *Do espírito do pintor ao olhar do filósofo*: Maurice Merleau-Ponty e Paul Cézanne. Lisboa, Salamandra, 1996, p. 12.

⁵ LACOSTE, Jean. A expressão. In: _____. *A filosofia da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p. 105-6.

1 CORPO E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria. E por que o teu corpo, então, precisa logo da tua melhor sabedoria?

(Nietzsche. *Assim falou Zaratustra*, I, “Dos desprezadores do corpo”)

Tornou-se comum aos filósofos, desde a antiguidade, tratar o corpo com certo desprezo. É no pensamento de Nietzsche que encontramos um dos primeiros momentos de denúncia a esse tratamento impróprio dado ao corpo. No discurso “Dos desprezadores do corpo” de *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche apresenta uma dura oposição a René Descartes e, por extensão, aos seus seguidores, pois esse fez do desprezo pelo corpo um dos principais emblemas do seu projeto filosófico. É nesse desprezo pela experiência sensível que a *razão* cartesiana se constitui como fundamento subjetivo para a filosofia e para as ciências modernas. É importante ressaltarmos que Descartes não foi o primeiro.

Já há muito tempo, encontramos, na cultura ocidental, a opção pelo dualismo, por uma visão do mundo e da existência divididos em duas dimensões. Para sermos mais precisos, podemos dar o exemplo clássico dos dois mundos platônicos, inteligível e sensível, e do seu modo de ver a alma e o corpo como tendo origens absolutamente distintas. Esses dão à alma um tratamento privilegiado, cabendo-lhe o papel de dominar o corpo. É esse dualismo que Merleau-Ponty quer superar.

A reflexão sobre o corpo atravessa todo o pensamento de Merleau-Ponty, desde *A estrutura do comportamento* até o inacabado *O visível e o invisível*. Em geral, os comentadores dividem a obra do filósofo em duas fases, uma fenomenológica e outra ontológica⁶. Apesar disso, as principais noções permanecem com constantes revisões nos dois momentos. O nosso propósito, neste momento, é descrever como a noção de corpo

⁶ Monclar Valverde chama a atenção para o curioso fato de que, entre a primeira e a segunda fase do pensamento merleau-pontiano, passaram-se 10 anos que foram definidos simplesmente como um período intermediário. Para ele, este é um momento decisivo do seu pensamento não podendo ser reduzido a uma mera fase de transição, Valverde o definiu como uma “hermenêutica da sensibilidade”. (Cf. VALVERDE, Monclar (Org.) Merleau-Ponty em Salvador. Salvador: Arcádia, 2008, p. 176-7).

se desenvolve em seu pensamento e qual a importância dela, mesmo quando considerada uma possível mudança na orientação de sua filosofia. Não pretendemos, porém, percorrer todas as etapas da sua elaboração conceitual sobre o corpo, pois demandaria uma dedicação específica. O nosso objetivo, neste capítulo, é explicitar como o projeto merleau-pontiano de *restituir nosso contato primordial com o mundo da percepção* se articula com a reflexão sobre o corpo, aí estabelecendo uma oposição às filosofias que privilegiaram a consciência – subjetividade – em detrimento da corporeidade.

1.1 RESTITUIÇÃO DO NOSSO CONTATO PRIMORDIAL COM O MUNDO DA PERCEPÇÃO

O projeto de restituição se caracteriza como a retomada do mundo da percepção, mundo *pré-objetivo* que visa ainda ao rompimento com os postulados ontológicos das filosofias fundamentadas no pensamento de René Descartes, expoente máximo do dualismo, segundo Merleau-Ponty. Ao se explicitar, em detrimento da reflexão, a primordialidade da experiência sensível, é que será possível compreender o mundo objetivo, restituindo à coisa “sua fisionomia concreta, aos organismos, sua maneira própria de tratar o mundo”⁷ e à subjetividade, sua inerência histórica.

Para Merleau-Ponty, a *reflexão radical*, procedimento crítico realizado sobre o pensamento, é que possibilitará a retomada de nossa experiência primordial do mundo da percepção. Isso não significa uma renúncia à reflexão em favor simplesmente de um contato imediato com as coisas, e sim a retomada do lugar original de onde poderemos compreender a reflexão na sua própria gênese. Em *Fenomenologia da percepção*, seu objetivo é tratar da reflexão e da consciência, mas sob um prisma inusitado, o de uma consciência do corpo próprio, encarnada.

Será preciso buscar a *essência do mundo* e, segundo Merleau-Ponty, buscá-la não é buscar aquilo que o mundo é em ideia, “uma vez que o tenhamos reduzido a tema de discurso, é buscar aquilo que de fato ele é para nós antes de toda tematização”⁸. A tarefa da reflexão radical não poderá fundar-se aquém de nossa existência perceptiva, como

⁷ PhP, p. 69; 89-90.

⁸ PhP, p. x; 13.

também não poderá abrir mão dos pensamentos, pois correrá o risco de nem chegar a refletir, muito menos alcançará o irrefletido.⁹

A questão que se coloca é a de saber como se processa a passagem da experiência no mundo percebido que, como veremos, é inacabada para a representação no “mundo inteligível”. Como se dá a passagem do inacabado, indeterminado, ao que é determinado pela análise reflexiva? O intelectualismo sequer coloca essa questão, pois, para ele, a experiência perceptiva é como adequação e coincidência do sujeito ao objeto, dessa forma, não reconhece o caráter fenomenal de nossa experiência do mundo.

O *pensamento de sobrevoo*, caracterizado por Merleau-Ponty como o da ciência moderna, se constitui pelo afastamento entre o sujeito perceptivo e o objeto percebido, esse fundado pela *fé perceptiva* e pela reflexão e, da mesma forma, pelo *espectador estrangeiro*. A atividade reflexiva, caracterizada pela fé perceptiva, considera que nos encontramos diante de um mundo previamente constituído, que a atividade intelectiva sobrevoa. Daí decorre o fato de a ciência acreditar que é possível conhecer o mundo, sem habitá-lo, assim como o intelectualismo acredita poder alcançar a verdade do mundo pelo pensamento objetivamente. Segundo José Sombra, isso “é possível porque ele ignora a atitude intencional e perceptiva do sujeito”¹⁰.

Merleau-Ponty começa o ensaio *O olho e o espírito* dizendo que a ciência manipula as coisas, mas renuncia a habitá-las e que, só de vez em quando, ela depara-se com o mundo atual¹¹. Essa atitude típica da ciência é descrita pela metáfora do *pensamento estrangeiro*. Para Merleau-Ponty, as relações do homem (sujeito) com o seu mundo se dão como relações de causalidade determinadas pela visão de exterioridade, não levando em conta que essas são “de significado e de uma consciência ou de um sujeito presente e inerente ao mundo”¹². A atitude do pensamento estrangeiro é característica do *observador estrangeiro*, que está “em toda parte e em parte alguma”: ele observa o mundo de fora, do exterior, enganando-se, ao pensar, que se encontra fora do

⁹ Cf. MÜLLER, M. J. Merleau-Ponty: acerca da expressão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 49.

¹⁰ SOMBRA, José de Carvalho. A subjetividade corpórea: a naturalização da subjetividade na filosofia de Merleau-Ponty. São Paulo, Ed. UNESP, 2006, p.47.

¹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et L'esprit*. Paris: Editions Gallimard, 1997. [Ed. Brasileira: In: _____. *O olho e o espírito*: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne/Maurice Merleau-Ponty. Tradução de Paulo Neves e Ermanita Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 9;13.

As demais notas a seguir, que se referirem a esta obra, serão indicadas pelas iniciais OE, acompanhadas de seus respectivos números de páginas.

¹² SOMBRA. op. cit., p. 48.

mundo. Ele não se situa no mundo, portanto não tem ponto de vista, não tem perspectiva, logo não reconhece o perspectivismo da percepção e, por isso, não pode admitir que nosso saber das coisas só seja alcançado a partir de perspectivas parciais. Essas não esgotam de modo algum a experiência que temos das coisas e do mundo. E como afirma Merleau-Ponty:

O pensamento não é nada de “interior”, ele não existe fora do mundo e fora das palavras. O que nos engana a respeito disso, o que nos faz acreditar em um pensamento que existiria para si antes da expressão, são os pensamentos já constituídos e já expressos dos quais podemos lembrar-nos silenciosamente e através dos quais nos damos à ilusão de uma vida interior.¹³

A fim de conferir outro status ontológico à experiência, para Merleau-Ponty, antes de determinar o ser dos fenômenos, deve-se indagar sobre como podemos exprimir o ser dos fenômenos. E segundo ele, o fato de ter que passar pelas essências não significa que devemos tomá-las por objeto, mas sim reconhecer “que nossa existência está presa ao mundo de maneira demasiado estreita para conhecer-se enquanto tal no momento em que se lança nele, e que ela precisa do campo da idealidade para conhecer e conquistar sua facticidade”.¹⁴

Não cabe questionar se nós percebemos verdadeiramente o mundo, pois *o mundo é aquilo que nós percebemos*.¹⁵ O mundo está diante de nós, antes de qualquer idealização, portanto “seria artificial fazê-lo derivar de uma série de sínteses que ligariam as sensações, depois os aspectos perspectivos do objeto, quando ambos são justamente produtos da análise e não devem ser realizados antes dela”.¹⁶ Merleau-Ponty pretende voltar ao mundo antes da significação reflexiva, o mundo pré-objetivo, o mundo da percepção, o mundo do *espírito selvagem*¹⁷ e do *ser bruto*¹⁸. Para isso, será necessário retornar às coisas mesmas, como ele diz:

¹³ PhP, p. 213; 249.

¹⁴ Cf. PhP, p. IX; 11-12.

¹⁵ PhP, p. XI; 13.

¹⁶ PhP, p. IV; 5.

¹⁷ Espírito Selvagem “é o espírito de práxis que quer e pode alguma coisa, o sujeito que não diz ‘eu penso’, e sim ‘eu quero’, ‘eu posso’, mas que não saberia como concretizar isso que ele quer e pode senão querendo e podendo, isto é, agindo, realizando uma experiência e sendo essa própria experiência. O que torna possível a experiência criadora é a existência de uma falta ou de uma lacuna a serem preenchidas, sentidas pelo sujeito como intenção de significar alguma coisa... Há um intenção significativa que é, simultaneamente, um vazio a ser preenchido e um vazio *determinado* que solicita o querer poder do agente. (...) O Espírito Selvagem é atividade nascida de uma força –‘eu quero’, ‘eu posso’ – e de uma carência ou lacuna que exigem preenchimento significativo. O sentimento do querer-poder e da falta suscita a ação significadora que é, assim, experiência ativa de determinação do indeterminado: o pintor desvenda o

Retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre *fala*, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem – primeiramente nós aprendemos o que é uma floresta, um prado ou um riacho.¹⁹

Segundo Carlos Alberto Ribeiro de Moura, o *retorno às coisas* não é outro procedimento senão o de voltar aos “atos através dos quais se tem um conhecimento dos objetos”²⁰. Ora, é por estarmos o tempo todo numa relação com o mundo, que a única forma de nos darmos conta disso é suspendendo tal movimento, é recusando-lhe nossa cumplicidade, ou ainda, colocá-lo fora de jogo²¹. É suspendendo os “prejuízos” que temos acerca do mundo que poderemos vislumbrar o solo originário de onde os próprios juízos nascem. Falar de suspensão é o mesmo que falar de restituição à medida que pensemos que a concepção de mundo, a ser suspensa, foi constituída tomando o mundo como já dado, previamente determinado pela consciência reflexiva. O movimento de suspensão dos prejuízos sobre o mundo da percepção o libera do peso ontológico da tradição.

O primeiro ato filosófico seria, então, o de retornar ao ambiente perceptivo originário – o mundo vivido. Esse ato inicia-se com a radicalização engendrada pela suspensão. Aqui percebemos claramente a filiação de Merleau-Ponty à fenomenologia de Husserl²². Tal intento, porém, não é uma novidade na história da filosofia. Descartes já

invisível, o escritor quebra o silêncio, o pensador interrompe o impensado. Realizam um trabalho no qual vem exprimir-se o co-pertencimento de uma intenção e de um gesto inseparáveis, de um sujeito que só se efetua como tal porque sai de si para ex-por sua interioridade prática como *obra*. É isso criação, fazendo vir ao Ser aquilo que sem ela nos privaria de experimentá-lo.” In: CHAUI, Marilena. *Experiência do Pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 153-4.

¹⁸ Conforme Marilena Chauí “o Ser Bruto é o ser de indivisão, que não foi submetido à separação (metafísica e científica) entre sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo, percepção e pensamento. Indiviso, o Ser Bruto não é uma positividade substancial idêntica a si mesma e sim pura diferença interna de que o sensível, a linguagem e o inteligível são dimensões simultâneas e entrecruzadas (...) Ser de indivisão, o Ser Bruto é o que não cessa de diferenciar-se por si mesmo, duplicando todos os seres, fazendo-os ter um fora e um dentro reversíveis e parentes. Assim, se é por ele que somos dados ao ser, (...) no entanto, é por nós que ele se manifesta, como o instante glorioso em que o pintor faz vir ao visível um outro visível, que recolhe o primeiro e lhe confere um sentido novo. O mundo da cultura, fecundidade que passa, mas não cessa, é o parto interminável do Ser Bruto e do Espírito Selvagem.” In: CHAUI, Marilena. *Experiência do Pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 155-6.

¹⁹ PhP, p. III; 4.

²⁰ MOURA, Carlos A. Ribeiro de. *Crítica da Razão na Fenomenologia*. São Paulo: EDUSP, 1989, p. 22.

²¹ PhP, p. VIII; 10.

²² No final do século XIX, o psicologismo e o positivismo, em geral, pretendiam determinar as vias para o conhecimento científico. O psicologismo encontrava nos “fatos empíricos” a fonte de todo o conhecimento, inclusive filosófico. Para Husserl, ao contrário, a base do conhecimento deveria ser indicada pela própria

diz ser necessário se desfazer das opiniões que acreditava para alcançar resultados seguros nas suas investigações:

Há já algum tempo eu me apercebi de que, desde meus primeiros anos, receberá muitas falsas opiniões como verdadeiras, e de que aquilo que depois eu fundei em princípios tão mal assegurados não podia ser senão mui duvidoso e incerto; de modo que me era necessário tentar seriamente, uma vez em minha vida, desfazer-me de todas as opiniões a que até então dera crédito, e começar tudo novamente desde os fundamentos, se quisesse estabelecer algo de firme e de constante nas ciências.²³

Ele toma uma atitude radical diante da tradição. É através da dúvida, tornada método, que se pode alcançar a *certeza*. Husserl, por sua vez, adotando procedimento semelhante, tomado de forma radical, investe na redução fenomenológica – *epochê, suspensão de nossa relação com o mundo, de nossa crença nas coisas* – para voltar aos fenômenos – às coisas mesmas, antes de qualquer representação. Assim como Husserl, e de outro modo Descartes, Merleau-Ponty adota procedimento semelhante quando propõe a suspensão dos prejuízos para retornar à experiência original, da qual o sentido emerge. Para Descartes, o ato de desfazer-se das opiniões visa, sobretudo, a constituição de uma subjetividade que existisse independentemente da experiência sensível e da qual também se afasta, já Merleau-Ponty, ao contrário, denuncia que esse ato fez com que a filosofia reflexiva esquecesse a sua origem, que possibilita sua própria constituição. É preciso ressaltar que Merleau-Ponty tende a se distanciar da filosofia transcendental de Husserl, por percebê-la uma grande filiação ao idealismo transcendental, fundamentada na noção de consciência constituinte. Para ele, é o contrário, é uma filosofia do corpo que devemos fundar.

filosofia, que ele definiu como filosofia transcendental, negando, assim, ao psicologismo a possibilidade de constituição das ciências e, conforme ele, tal função caberia a uma ciência *absolutamente rigorosa*. Essa é a filosofia, pois ela cria seus métodos. Merleau-Ponty, seguindo a senda de Husserl, busca esse rigor. E o faz tomando o pensamento de Husserl como ponto de partida e como problemático. O que ele vê de problemático inicialmente e que combaterá na *Fenomenologia da Percepção* é que a filosofia transcendental é proposta como um tipo de neocartesianismo, com base na ideia de uma filosofia da consciência, a partir das noções de redução fenomenológica e de constituição. Ao retomar, em *O filósofo e sua sombra*, a ideia de redução fenomenológica, Merleau-Ponty volta a problematizá-la. Ele pretende ver uma certa indicação ontológica que é constitutiva ao pensamento de Husserl e, entretanto, não é evidente. A impossibilidade de uma redução absoluta indica, para Merleau-Ponty, o impensado de Husserl, sua *sombra*. Para Merleau-Ponty, o fundante não será nem a Natureza nem o Espírito, mas o *Ser Bruto*.

²³ DESCARTES, René. *Meditações*. In: _____. DESCARTES, René. *Os pensadores*. Trad.: J. Guinsburg e Bento Prado Junior. 1. ed. São Paulo: Abril S. A. Cultural, 1973, p. 93.

O retorno ao sensível deve partir da crítica da noção de reflexão, e a reflexão radical constitui-se como crítica das noções clássicas da reflexão. O desafio merleau-pontiano é o de começar a refletir sobre o começo da reflexão. Porém, como a reflexão crítica pode resgatar o que nela permanece irrefletido? A restituição do mundo da percepção, iniciada pela suspensão, mais do que uma nova ontologia, é, para a reflexão, a busca de sua própria origem.

O sujeito da consciência constituinte é caracterizado pelo pensamento de sobrevoo, próprio da ciência. Esse não reconhece o enraizamento do homem no mundo; a relação do homem com o mundo só é possível através da ação constitutiva da consciência. Merleau-Ponty não admite a redução operada pelo intelectualismo do vivido, da experiência perceptiva que temos com o mundo àquilo que é mentalmente construído, assim reduzido à condição de objeto. O mundo não é uma representação, não é já dado, não é uma representação constituída pelo sujeito. Aquém das representações do mundo, estabelecidas pelos intelectualistas e empiristas, “há uma significação do percebido que não tem equivalência no universo do entendimento, um meio perceptivo que ainda não é o mundo objetivo, um ser perceptivo que ainda não é ser determinado”²⁴.

Como resultado do esquecimento de sua origem, a reflexão clássica reduziu a realidade à dimensão de objeto – o “em si” e o “para si”, tornando assim a percepção um objeto de pensamento. Não há aí, de fato, percepção e sim um pensamento de perceber. Para o intelectualismo, ela é analítica, é construída; para o empirismo, ela é resultado de operações de síntese realizadas pela memória a partir dos dados dos sentidos.

Segundo Merleau-Ponty, *o real deve ser descrito, não construído ou constituído*, ou seja, não podemos assimilar a percepção às sínteses que são da ordem do juízo, da predicação. A cada instante, nosso campo perspectivo é preenchido de reflexos, de impressões tátteis fugazes que não podemos ligar de maneira exata ao que percebemos e que, todavia, situamos de imediato no mundo.²⁵ O *milagre da expressão* é esse ato criativo de nossa existência junto ao espaço pré-objetivo que Merleau-Ponty chama de “atenção originária”, para dar conta da passagem do indeterminado ao determinado e da passagem de uma determinação a outra, como movimentos expressivos de um corpo situado; e, por isso, ele dirá que “é preciso colocar a consciência em presença de sua vida

²⁴ PhP, p. 58; 77.

²⁵ PhP, p. IV; 5.

irrefletida nas coisas e despertá-las para sua própria história que ela esquecia.”²⁶ É essa atividade criadora que tanto o intelectualismo quanto o empirismo não reconhecem, à medida que tomam o mundo percebido como já dado. Ao contrário, os empiristas e os intelectualistas pretendem que nossa subjetividade tenha aquela dignidade do mundo descrito pela física. Mas o modo como o constituímos para nós mesmos, é completamente diferente daquele automatismo que nos daria um mundo idêntico para todos. Por isso Merleau-Ponty afirma:

[...] eu sou a fonte absoluta; minha experiência não provém de meus antecedentes, de meu ambiente físico e social, ela caminha em direção a eles e os sustenta, pois sou eu quem faz ser para mim (e, portanto, ser no único sentido que a palavra possa ter para mim) essa tradição que escolho retomar, ou este horizonte cuja distância em relação a mim desmoronaria, visto que ela não lhe pertence como uma propriedade, se eu não estivesse lá para percorrê-la como o olhar.²⁷

Daí o esforço de superar as grandes dicotomias da metafísica. Uma outra metafísica, a partir de Merleau-Ponty, deverá repensar as relações entre sujeito e objeto, consciência e mundo, alma e corpo, atividade e passividade, sem constituí-las ao modo de oposição.

1.2 A RELAÇÃO ALMA-CORPO: CRÍTICA DAS CONCEPÇÕES CLÁSSICAS

Em *A estrutura do comportamento* (1942), a pretensão de Merleau-Ponty, como ele próprio indica, é a de “compreender as relações entre a consciência e a natureza”²⁸. Para cumprir esse objetivo, ele parte do diálogo com as ciências de sua época (física, fisiologia, biologia, psicologia, neurofisiologia), e, sobretudo, com a tradição filosófica, que, segundo ele, serve de fundamento para essas ciências. Expondo de maneira sistemática os resultados de algumas pesquisas científicas, ele abriu caminho para o

²⁶ PhP, p. 40; 60.

²⁷ PhP, p. III; 3.

²⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p.1

As demais notas a seguir, que se referirem a esta obra, serão indicadas pelas iniciais EC, acompanhadas de seus respectivos números de páginas.

questionamento sobre se os resultados alcançados por tais pesquisas seriam suficientes para estabelecer e fundamentar concepções sobre a relação entre a consciência e a natureza. Merleau-Ponty, entretanto, não pretende invalidar tais pesquisas, mas apontar que seu modelo teórico não pode dar conta daquela relação, enquanto permanece preso à dicotomia dualista.

Inicialmente, Merleau-Ponty discute com os modelos da psicologia de sua época sobre a noção de comportamento. Destacamos, em *A estrutura do comportamento*, o quarto capítulo que trata da relação entre a alma e o corpo, em que a noção de corpo vivido ganha destaque e será fundamental ao projeto de restituição do sensível merleau-pontiano. Segundo o próprio, a tarefa da filosofia deve ser a de descrever e não a de explicar, pois a explicação é o modelo das ciências naturais que trata dos fenômenos como objetos. Ele pretende, dessa forma, compreender a relação entre a alma e o corpo.

O primeiro e o segundo capítulos de *A estrutura do comportamento* são destinados a uma exposição crítica das teorias psicológicas. O pensamento criticista afirma que aquilo que conhecemos da natureza é formado pela consciência, e esse é o debate inicial de Merleau-Ponty, desenvolvido numa trama estrutural muito peculiar: ele expõe as pesquisas com seus avanços e limitações. Pensando o fenômeno psíquico não a partir do homem como Descartes, mas através da noção de comportamento, ele pretende afastar-se do criticismo e do naturalismo. O criticismo é caracterizado pela forma de tratar a natureza como sendo uma constituição da consciência. Já o naturalismo estabelece que os fenômenos psíquicos têm origem nos processos fisiológicos, e seguindo tal orientação, o comportamento seria o efeito da ação da natureza sobre o indivíduo. Para esse pensamento, a natureza é um conjunto de eventos concretos, e a consciência é uma parte desse todo como efeito de eventos fisiológicos, conforme o materialismo, ou uma força espiritual, conforme o espiritualismo.²⁹

Os primeiros exemplos analisados por Merleau-Ponty são os da teoria do reflexo, que pretendeu explicar o comportamento pelo princípio da causalidade, através de uma psicologia científica, estudando o comportamento e não mais a alma. Ele critica a teoria do reflexo por essa conceber o organismo como objeto físico: *partes extrapartes*. Seguindo as concepções filosóficas clássicas, a psicologia tende a explicar o comportamento através das relações causais, por um tipo de reducionismo, orientando-se

²⁹ Cf. FERRAZ, Marcus A. Sacrini. *Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty*. Campinas, SP. Papirus, 2009, p. 22.

pelo princípio do reflexo condicionado de Pavlov (comportamentos: animal-inferior; humano-superior). Dessa maneira, a filosofia clássica não dá conta da relação entre natureza e consciência, pois esta não é uma realidade psíquica ou alguma espécie de efeito e, sim, uma estrutura.³⁰

O exemplo da melodia, utilizado por Merleau-Ponty ao analisar os comportamentos superiores, segue as considerações da teoria da *Gestalt*, para a qual nem todo fenômeno se resume a relações de causalidade.

Enquanto as notas consideradas isoladamente têm um significado equívoco, sendo capazes de entrar numa infinidade de conjuntos possíveis, cada uma delas, na melodia, é exigida pelo contexto e contribui por seu lado a exprimir alguma coisa que não está contida em nenhuma delas e que as liga interiormente. As mesmas notas em duas melodias diferentes não são reconhecidas como tais. Inversamente, a mesma melodia poderá ser tocada duas vezes sem que as duas versões comportem um único elemento comum, se ela foi transposta.³¹

A melodia é uma forma cujo sentido não se reduz à soma das notas particulares que a compõem, visto que tal forma pode se manter em diferentes tonalidades. A melodia pode ser concebida tal qual uma unidade de significação que atribui funções aos dados sonoros que a compõem e, nesse sentido, exerceia um papel transcendental na organização de uma experiência musical. As estruturas perceptivo-motoras humanas não são poderes puros, mas capacidades polarizadas pelas situações mundanas – o homem está situado no mundo.

A *Gestalttheorie* usa a noção de “forma” em contraposição à psicologia clássica que segue a causalidade linear. Os experimentos dos psicólogos da *Gestalttheorie* pretendiam provar que os seres vivos não reagem automaticamente a estímulos isolados, mas que esses recebem seu sentido em relação a uma forma pela qual o organismo apreende a situação vivida, assim como cada nota realiza sua função em relação ao todo de uma melodia. Os estímulos devem se correlacionar com as estruturas pelas quais os organismos se inserem no mundo para que possam estimular alguma reação. O pensamento causal não considera essa relação, logo ele não pode ser preciso quanto ao estudo do comportamento.

³⁰ EC, p. 4.

³¹ EC, p. 138.

O pensamento criticista não reconhece o contato da consciência com o real, para ele, a consciência só se relaciona com fenômenos constituídos por ela mesma. Merleau-Ponty, ao contrário, concebe o organismo como um corpo vivo em situações e relações num meio, não como um objeto. As estruturas percebidas não são apenas unidades de significação constituídas subjetivamente. Segundo Marcus Sacrini Ferraz, a noção de forma (*Gestalt*) “unifica significação e existência, por meio do arranjo fenomenal percebido, manifesta-se um sentido que não se reduz a uma mera construção subjetiva, mas que é inerente ao meio percebido”³².

A noção de comportamento sugere “um campo de formas percebidas” através do qual os fenômenos são apreendidos: “a natureza não se exibe como uma ordem de eventos determinantes da consciência, mas sim como uma camada de *fatos sensíveis*, cuja organização é *homogênea* em relação às formas derivadas das *estruturas perceptivas* dos organismos”³³. Entre a natureza e a consciência, há uma correlação perceptiva, há um contato direto da consciência com a natureza, e não com objetos constituídos. A consciência vive nas coisas.

Ao analisar as três ordens que compõem o mundo, física, vital e humana³⁴, Merleau-Ponty as concebe como *estruturas concretas ordenadas* seguindo *parâmetros perceptivos*; há uma mútua relação perceptiva; as estruturas subjetivas não são a causa da organização da experiência. Os fenômenos físicos e vitais supõem uma manifestação para a percepção humana. Na percepção das estruturas, há uma interação entre a percepção e os materiais sensíveis; o sujeito da percepção apreende um sentido já esboçado na ordenação dos próprios eventos mundanos; as formas percebidas apresentam um sentido *latente na própria natureza*. Merleau-Ponty, no artigo “O cinema e a nova psicologia”³⁵, afirma que “a percepção não é uma espécie de ciência em embrião ou um exercício da inteligência. Precisamos reencontrar uma permutabilidade com o mundo e uma presença, nele, mais antiga do que a inteligência”³⁶.

³² FERRAZ, Marcus A. Sacrini. op. cit., p. 24.

³³ Id., ibid., p. 25.

³⁴ Cf. EC, cap. III.

³⁵ *Le cinéma et la nouvelle psychologie* é o título de conferência proferida em 13 de março de 1945 no *Institut des Hautes études cinématographiques*, publicada em *Sens et non-sens*, e que pode ser lido como uma aplicação dos resultados de EC.

³⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. In: _____. **Sens et non-sens**. Paris: Gallimard, 1996. p.13-32. [Ed. Brasileira: O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983. p. 66;108. As demais notas a

Existe uma *percepção analítica* que é posterior à apreensão das formas. Daí decorre a crítica de Merleau-Ponty à psicologia clássica, pois essa considera que a unidade existente entre as partes do campo visual é construída pela inteligência. Mas, a percepção não é a decifração intelectual dos dados sensíveis. Para a psicologia clássica, a percepção é um “autêntico decifrar intelectual dos dados sensíveis, uma espécie de princípio de ciência”³⁷.

A *Gestalttheorie* rejeita a noção de sensação, mostrando-nos que não podemos distinguir os signos de sua significação, “o que é sentido é pensado” e, como nos afirma Merleau-Ponty, “quando percebo, não imagino o mundo: ele se organiza diante de mim”³⁸. O pensamento e a percepção se fazem nas coisas. Mediante a percepção, podemos compreender a relação entre alma e corpo. O corpo é a sede da percepção. Contrariando Descartes que dizia que vemos da alma, é preciso sim, para ver, abrir os olhos do corpo. A *Gestalttheorie* nos “ensina de novo a observar este mundo, com o qual estamos em contato, através de toda a superfície de nosso ser, enquanto a psicologia clássica renunciava ao mundo vivido, em favor daquele que a inteligência conseguia construir”³⁹.

Diferentemente da ontologia de inspiração cartesiana, Merleau-Ponty não parte de uma prévia definição de mundo. O homem é um ser situado, ele está lançado no mundo numa relação originária; não é, portanto, uma consciência que constrói o mundo. A consciência está ancorada no mundo, e o corpo não é um “instrumento” que a consciência manipula de fora, ele é o primeiro meio da nossa existência como “ser-no-mundo” – pensado, principalmente, a partir de Heidegger (*Ser e tempo*)⁴⁰. A percepção não pode ser explicada pela causalidade: coisa–corpo–alma, como quis o realismo ingênuo. Segundo Merleau-Ponty, as dificuldades do realismo vêm justamente de ele querer converter numa ação causal essa relação original e inserir a percepção na natureza. Contra a ideia de uma consciência constituinte, temos a facticidade do mundo externo. A

seguir, que se referirem a esta obra, serão indicadas pelas iniciais CNP, acompanhadas de seus respectivos números de páginas.

³⁷ CNP, p. 64; 106.

³⁸ CNP, p. 63; 107.

³⁹ CNP, p. 68; 110.

⁴⁰ A noção heideggeriana de *Mundo* foi fundamental para que Merleau-Ponty pudesse pensar a nossa relação com e no mundo. O *ser-no-mundo* possibilitou a superação da perspectiva constituidora do mundo do idealismo transcendental. A noção de mundo, porém, já se encontra na obra de Husserl, como mundo da vida – *Lebenswelt*.

antinomia realismo-idealismo pode ser superada somente no terreno da experiência perceptiva – e essa é sua tese central.

A unidade alma-corpo não é pensada, mas sim uma estrutura concreta. A alma e o corpo são dois aspectos do modo do homem estar no mundo. Merleau-Ponty introduz a ideia de relação para descrever essa “união” do corpo com a consciência e com mundo, o corpo é portador dessa dialética. O organismo humano é uma totalidade englobante: matéria, vida, consciência são momentos de uma única dialética. A noção de relação dialética torna-se central no pensamento merleau-pontiano. Como se pode observar na percepção, há uma atividade estruturante que vai além da contraposição exterioridade-interioridade; há uma dialética que não é descritível em termos de pura passividade ou de pura criatividade. É essa dialética que devemos explicar se quisermos superar a antinomia alma-corpo. É a própria coisa que alcançamos na percepção, “pois toda coisa à qual se pode pensar é um ‘significado’ de coisa, e chamamos percepção o ato em que esse significado se revela a mim”⁴¹.

Andrea Bonomi afirma que, em *A estrutura do comportamento*, o problema do transcendental é identificado com o da dialética⁴². Para ele, Merleau-Ponty mostra como o objeto da investigação transcendental não é o conjunto das estruturas da consciência, enquanto condições de possibilidade da experiência, mas o comportamento psíquico-humano enquanto *totalidade* que inclui e “forma” os níveis inferiores, segundo uma estruturação peculiar.

A análise intelectual é uma ação posterior à percepção das formas, que deve ser considerada como o nosso meio de percepção mais espontâneo. Há uma percepção do todo que é mais primitiva e natural. As formas não são constituídas pela inteligência, porém captadas pelo olhar, na medida em que esse abarca ou adota a organização do campo visual⁴³. A percepção não é simplesmente uma intelecção, pois é sempre mediatisada pelo corpo, que é de uma só vez, contingência e transcendência.

O idealismo atesta que há uma composição do espiritual com o fisiológico, e a consciência é atividade constituinte. O naturalismo, por sua vez, reduz os processos psíquicos a um desdobramento dos processos orgânicos que podem ser explicados nos termos das relações causais. Para Merleau-Ponty, “o corpo está *presente* à alma como as

⁴¹ EC, p. 309.

⁴² BONOMI, Andrea. *Fenomenologia e Estruturalismo*. Trad. João Paulo Monteiro, Patrizia Piozzi e Mauro Almeida Alves. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 36-7.

⁴³ Cf. CNP, p. 107.

coisas exteriores o estão”, em nenhum dos casos se trata de uma relação causal entre dois termos: “A unidade do homem não foi ainda rompida, o corpo não foi despojado de predicados humanos, ainda não se tornou máquina, a alma ainda não foi definida como existência para si”⁴⁴.

Para a fenomenologia, a consciência é uma atividade, não uma coisa; esse foi, para Husserl, o maior “erro” de Descartes. E o corpo também não é uma coisa, nós estamos no mundo, e o corpo é o invólucro vivo de nossas ações. O corpo ou as “representações” mentais não constituem barreiras entre a consciência e a realidade; o físico, o vital e o indivíduo psíquico não se distinguem, a não ser como diferentes graus de integração. Uma vez que o homem se identifica plenamente com a terceira dialética, ou seja, já não deixa jogar sobre si sistemas de conduta isolados, a “alma e o corpo não se distinguem mais”⁴⁵. Encontramo-nos na presença de três acontecimentos: orgânico, da natureza e do pensamento, que configuram a unidade de três planos de significação ou formas de unidade, estruturada por uma dialética.

Corpo e alma não se contrapõem mais na perspectiva merleau-pontiana: “o que está no interior, também está no exterior”⁴⁶.

1.3 O CORPO FENOMENAL

Apesar de manter o mesmo procedimento crítico do diálogo com a psicologia, na *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty elege, como tema central, a percepção e não mais o comportamento, como fizera em *A estrutura do comportamento*, realizando, nesse momento, as críticas às filosofias cartesianas e pós-cartesianas, tendo como pensadores principais Descartes, Kant e Husserl. Se, em *A estrutura do comportamento*, os alvos principais foram tanto o materialismo da ciência positivista, que concebia o corpo como um objeto, quanto à concepção espiritualista que, por sua vez, descrendia o corpo, considerando-o oposto à alma, na *Fenomenologia da percepção*, a discussão será mais acentuadamente com o intelectualismo. Na introdução da

⁴⁴ EC, p. 291-292.

⁴⁵ EC, p. 313.

⁴⁶ GOETHE *apud* CNP, p. 75; 117.

Fenomenologia da percepção, intitulada “Os prejuízos clássicos e o retorno aos fenômenos”, é desenvolvida uma revisão do modo como os clássicos trataram a sensação, a percepção.

O intelectualismo fez a cisão do homem com o seu próprio corpo. Em Descartes, por exemplo, isso fica evidente quando percebemos a prevalência da razão sobre o sensível – o corpo. Segundo Merleau-Ponty, “Descartes e, sobretudo, Kant desligaram o sujeito ou a consciência, fazendo ver que eu não poderia apreender nenhuma coisa como existente, se, primeiramente, eu não me experimentasse existente no ato de apreendê-la”⁴⁷. Ora, esse desligamento gera a dificuldade de se explicar como é possível o conhecimento, uma vez que “eu que sou”, *sou* distinto do corpo pelo qual a consciência se liga ao mundo. Há aí uma recusa do aspecto corporal de nossa existência, pois, para Descartes e Kant, a ligação é feita pela análise consciente exercida pelo intelecto. Na perspectiva merleau-pontiana, isso seria impossível, pois nossa capacidade reflexiva está intrinsecamente vinculada ao corpo e à percepção. É curioso notarmos, na passagem acima citada, que Merleau-Ponty, fazendo referência à apreensão de alguma coisa como existente, fala de uma experiência de pensamento, e que a *certeza* cartesiana só será alcançada com a clareza que é um termo notadamente originado da experiência sensível.

O corpo na concepção do materialismo científico positivista é um objeto, *partes extrapartes*. Ele é, apenas, mais um objeto dentre os demais. Já o espiritualismo desconsidera o corpo, opondo-o à alma. Merleau-Ponty afirma, em a *Fenomenologia da percepção*, que não temos um corpo, mas sim, somos nosso corpo; ou ainda, que o nosso corpo é o “nossa mediador de um mundo”⁴⁸, ele é o “nossa meio geral de ter um mundo”⁴⁹.

Descartes considera a *res cogitans* como essência do ser humano, do ser pensante, colocando o corpo junto dos objetos do mundo – como *res extensa* –, que têm em comum o fato de poderem ser divididos em várias partes, e esse corpo-objeto é caracterizado por ser capaz de perceber, afinal, possui órgãos de sentido: ele é um organismo biológico e está no mundo junto com as outras coisas. Em relação ao corpo humano, tal noção é limitada, pois, ao mesmo tempo em que ele é percebido no mundo, também pode perceber. Ele tanto pode ser objeto quanto sujeito. O ser humano é um sujeito de

⁴⁷ PhP, p. III; 04.

⁴⁸ PhP, p. 169; 201.

⁴⁹ PhP, p. 171; 203.

percepção, encarnado e não uma entidade interior, ele está em situação, está no mundo, em uma abertura sem limites, não é simplesmente uma coisa. O sujeito de percepção vive em seu corpo e não o observa do exterior (de cima, de baixo, de frente, de lado ou de trás, por dentro ou por fora). Ele é corpóreo.

O corpo vivido de nossa experiência é diferente do corpo objeto da ciência. Na *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty ainda preserva certo dualismo (até uma substancialidade); ainda está preso à ideia de uma consciência, mesmo que encarnada – uma subjetividade encarnada; ele fica preso à “consciência constituinte”. Porém ele, assim como Descartes, não admite a metáfora aristotélica do piloto em seu navio⁵⁰, nem por isso ele adere à ideia cartesiana de uma união entre substâncias distintas, que concebe a existência da alma independente dessa união com o corpo. Nós temos um corpo, e não estamos, simplesmente, dentro dele. Para Merleau-Ponty:

Engajo-me com meu corpo entre as coisas, elas coexistem comigo enquanto sujeito encarnado, e essa vida nas coisas não tem nada de comum com a construção dos objetos científicos. Da mesma maneira, não comprehendo os gestos do outro por um ato de interpretação intelectual, a comunicação entre as consciências não está fundada no sentido comum de suas experiências, mesmo porque ela o funda: é preciso reconhecer como irredutível o movimento pelo qual me empresto ao espetáculo, me junto a ele em um tipo de reconhecimento cego que precede a definição e a elaboração intelectual do sentido.⁵¹

O corpo não pode ser determinado, como quis a tradição, por sua exterioridade, como coisa extensa, nem tão pouco como depositário de uma substância interior, de uma coisa pensante (consciência, razão). Ele é abertura, ele está situado no mundo, lançado ao mundo numa relação de troca, numa dialética, na ambígua relação de quem toca e é tocado, do vidente e do visível. A ciência constituída no laboratório é limitada a um contexto constituído por ela mesma, ela não reconhece essa inerência, fora desse contexto, no mundo vivido; ela se torna imprecisa e apenas aproximativa. É preciso considerar o aspecto corporal de nossa existência.

O corpo próprio não é uma presença concreta, e sim um *campo de localização* no qual se dá a articulação do sensível. Para aparecer no mundo, é preciso ser um corpo. Para ser-no-mundo, só é possível pelo corpo. E o mundo aqui não é o mundo objetivo da

⁵⁰ Para uma confrontação entre as filosofias de Descartes e de Merleau-Ponty, ver MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. A cera e o abelhudo. In: _____. *Racionalidade e crise*. São Paulo: Discurso/Edufpr, 2001. p. 237-269

⁵¹ PhP, p. 216; 252.

ciência, nem tão pouco o mundo das relações de causalidade construído pelo intelectualismo, é, ao contrário, o mundo do corpo sujeito de percepção, corpo enraizado no mundo da experiência sensível.

A atividade reflexiva se refere ao que foi pré-reflexivamente dado. Por isso, o pré-reflexivo deve ser tomado como o solo original do qual surge a própria reflexão, os pensamentos. Primeiro vivemos no mundo, somos sujeitos encarnados, nossa experiência sensível é básica, só depois pensamos. Primeiro “eu posso” e, só depois, porque temos um corpo, pensamos – “eu penso”⁵². Ser corpo “é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço.”⁵³. Não podemos considerar as diferentes partes de nosso corpo, *seus aspectos visuais, tátteis e motores*, como simplesmente coordenadas⁵⁴. Retornar ao sensível é retornar à experiência originária e fundante na qual as coisas ganham sentido. A reflexão é uma atividade segunda, que surge no contato com um mundo, que se organiza diante de nós, não enquanto um espectador estrangeiro. É na atividade fundante que o mundo nos é dado, não como previamente constituído, como quis o pensamento pré-judicativo. Antes de ser pensado, o mundo é vivido, ele é o mundo da vida – *Lebenswelt*, e é, nele, que vemos o espetacular *milagre da expressão*. Isso só é possível porque o sujeito da percepção “é em seu corpo”.

É a nossa experiência originária que Merleau-Ponty quer retomar, pois é nela que percebemos o aparecer do mundo, que só é possível pelo corpo, e não por uma inspeção do espírito, ou por uma construção da memória como sugerem respectivamente intelectualistas e empiristas. E ainda segundo Merleau-Ponty:

a reflexão não se retira do mundo em relação à unidade da consciência enquanto fundamento do mundo; ela toma distância para ver brotar as transcendências, ela distende os fios intencionais que nos ligam ao mundo para fazê-los aparecer, ela só é consciência do mundo porque o revela como estranho e paradoxal.⁵⁵

O nosso corpo, como campo fenomenal, está aberto ao aparecer das coisas, possibilitando o nosso contato primeiro com o mundo. O sujeito encarnado – o corpo

⁵² A esse respeito Marilena Chauí nos esclarece que: “O corpo que não é coisa nem ideia, mas espacialidade e motricidade, recinto ou residência e potência exploratória, não é da ordem do ‘eu penso’, mas do ‘eu posso’”. (CHAUÍ, Marilena. *Experiência do Pensamento*: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 68.)

⁵³ PhP, p. 173; 205.

⁵⁴ PhP, p. 174; 206.

⁵⁵ PhP, p. VIII; 10.

sujeito que conhece –, relaciona-se diretamente com o mundo sem mediações exteriores ou interiores, o meio é o corpo que está no mundo e, pelo corpo, percebemos o mundo em nós. Estamos inseridos no mundo e encarnados num corpo.

A superação do kantismo, ou simplesmente a sua crítica, foi possível pela fenomenologia existencial derivada da fenomenologia da percepção e foi, sob a influência de Heidegger, que Merleau-Ponty chegou a ela. Mas ele o faz de um modo ímpar e diferente de Heidegger; não importa só a noção de compreensão, mas a de expressão; se há *Dasein* em Merleau-Ponty, esse é antes de tudo um corpo:

É por meu corpo que comprehendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo “coisas”. Assim “compreendido”, o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto – assim como, na experiência perceptiva, a significação da chaminé não está para além do espetáculo sensível e da chaminé ela mesma, tal como meus olhares e meus movimentos a encontram no mundo.⁵⁶

O corpo é, para Merleau-Ponty, o *próprio movimento de expressão*, que *projeta* as significações no exterior, determinando-lhes um lugar e permitindo que as coisas existam enquanto tais, sob nossas mãos, sob nossos olhos. Ele é a *origem* do sentido de todos os espaços expressivos e não, simplesmente, mais um desses espaços⁵⁷. Por isso, não é com um objeto físico que o corpo deve ser comparado, mas com uma obra de arte⁵⁸.

1.4 DO CORPO À CARNE

Para Merleau-Ponty, o corpo dividido em parte não seria mais um corpo, e sim um amontoado de órgãos ou partes sólidas ou, como ele diz, uma imagem empobrecida do corpo fenomenal:

É a ciência que nos habitua a considerar o corpo como uma reunião de partes, e também a experiência de sua desagregação na morte. Ora, o corpo decomposto, precisamente, não é mais um corpo. Se eu recoloco minhas

⁵⁶ PhP, p. 216-7; 217.

⁵⁷ PhP, p. 171; 202.

⁵⁸ PhP, p. 176; 208.

orelhas, minhas unhas, meus pulmões, em meu corpo vivo, eles não aparecerão mais como detalhes contingentes. Eles não são indiferentes à ideia que os outros fazem de mim, eles contribuem para minha fisionomia ou para meu aspecto, e talvez a ciência exprimirá sobre forma de correções objetivas a necessidade que eu tinha de ter orelha, unhas e pulmões assim feitos, se por outro lado eu devia ser hábil ou desastrado, calmo ou nervoso, inteligente ou tolo, se eu devia ser eu.⁵⁹

O corpo humano não é um simples objeto entre os demais, nem um simples organismo como a biologia o tratou, ele é antes uma abertura ao mundo, ele vive em diferentes regimes numa única existência, articulado dinamicamente por um *esquema corporal* e não por uma junção de partes e órgãos. Senciente (*sentant*) e sensível (*sensible*), o corpo existindo como sujeito e objeto para si e em si está aberto à ação da história e das ciências da vida. O esquema paradoxal do corpo que se movimenta, entendido como corporeidade, é enfatizado por Merleau-Ponty em vez da análise reflexiva. A unidade de nossa ação é um sistema de equivalência, Por ser fenomenal, o corpo expressa a nossa inserção no mundo.

O percurso seguido por Merleau-Ponty até *A fenomenologia da percepção* levou-o a uma subjetivação do corpo, permanecendo ainda filiado à metafísica dualista – substancialista. É só em *O visível e o invisível* que o corpo deixa de ser apenas matéria e passa à condição de “carne”, como elemento que participa do mundo sem ser apenas objeto nem simplesmente sujeito. O ambicioso projeto da “restituição” do sensível tem com consequência a constituição de um *status* ontológico para o corpo – para o sensível – no mesmo nível que antes ocupara a consciência; porém, permanece, por isso mesmo, em sua primeira fase, sem superar o dualismo e sim, apenas, confere ao corpo uma dignidade substancial.

As noções iniciais elaboradas sobre o corpo, a partir de *A estrutura do comportamento* e da *Fenomenologia da percepção*, tiveram a reflexão sobre a percepção como um dos enfoques centrais. Porém, como o próprio autor observara posteriormente, reconhecer no corpo apenas um poder expressivo e considerá-lo uma potência subjetiva não é suficiente para resolver as limitações impostas pelas filosofias por ele criticadas. O corpo continuou junto das substâncias, só que agora num lugar supostamente privilegiado, o corpo próprio exigiu a constituição de uma ontologia que não admitisse mais as perspectivas dicotômicas. Seu esforço de demonstrar que a subjetividade está

⁵⁹ PhP, p. 493; 578.

enraizada no mundo, que ela é uma subjetividade encarnada, será superado através da noção de carne, com a qual Merleau-Ponty busca superar os impasses postos pelo seu projeto inicial, partindo agora da noção de carne e de uma nova perspectiva para falar da experiência.

Nos seus últimos trabalhos, Merleau-Ponty não abandona as categorias de corpo objetivo e corpo fenomenal. No entanto, ele próprio fez a crítica da forma como tratou da união da alma com o corpo, pois não resolveu o problema, ou ainda manteve a relação entre corpo objetivo e corpo fenomenal, assumindo ainda a distinção entre a consciência e o objeto. É na noção de carne que ele irá investir para se afastar das distinções assumidas entre corpo-sujeito e corpo-objeto. A carne será a abertura para o mundo, enquanto matéria comum do corpo vidente e do mundo visível. Merleau-Ponty toma a noção de carne de Husserl, que usava “*Leib*” para se referir ao vivido. Para Merleau-Ponty:

O que chamamos carne, essa massa interiormente trabalhada, não tem, portanto, nome em filosofia alguma. Meio formador do objeto e do sujeito, não é o átomo de ser, o em si duro que reside num lugar e num momento únicos: pode-se perfeitamente dizer do meu corpo que ele não está *alhures*, mas não dizer que ele esteja *aqui e agora*, no sentido dos objetos; no entanto, minha visão não os sobrevoa, ela não é o ser que é todo saber, pois tem sua inércia e seus vínculos, dela. É preciso pensar a carne, não a partir das substâncias, corpo e espírito, pois seria então a união dos contraditórios, mas, dizíamos, como elemento, emblema concreto de uma maneira de ser geral.⁶⁰

Ao falar de carne, Merleau-Ponty não pretendeu constituir uma antropologia. Com a carne do visível, ele quis dizer “que o ser carnal, como ser das profundidades, em várias camadas ou de várias faces, ser de latência e apresentação de certa ausência, é um protótipo do Ser, de que nosso corpo, o sensível senciente, é uma variante extraordinária”⁶¹. Nossa corpo é, concomitantemente, corpo fenomenal e corpo objetivo, mas tal paradoxo já está todo visível, como, por exemplo, um cubo, que vejo inteiro sem, todavia, poder ver todos os seus aspectos de uma só vez.

Para Merleau-Ponty, a carne não é nem matéria, nem espírito e, muito menos, substância. Por isso, ele recorre ao antigo termo “elemento” que os pré-socráticos

⁶⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le visible et l'invisible**. Paris: Editions Gallimard, 1990. [Ed. Brasileira: **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti, Armando Mora d’Oliveira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. VI, p. 193-4; 142-3.

As demais notas a seguir, que se referirem a esta obra, serão indicadas pelas iniciais VI, acompanhadas de seus respectivos números de páginas.

⁶¹ VI, p. 179; 132-3.

usavam falar de água, ar, terra e fogo, “isto é, no sentido de uma *coisa geral*, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a ideia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Nesse sentido, a carne é um ‘elemento’ do Ser”.⁶²

Ao retornar, em *O visível e o invisível*, à sua ideia de corpo da *Fenomenologia da percepção*, ele comparará o corpo a uma folha de papel, a um ser de duas faces, pois ele é “de um lado, coisa entre as coisas e, de outro, aquilo que as vê e toca”⁶³, comprehende tanto a ordem do objeto quanto a do sujeito, ou como denominava, corpo objetivo e corpo fenomenal. O ser, compreendido a partir dessa reflexão, é um ser de duas dimensões:

Se minha mão esquerda toca a minha mão direita e se de repente quero, com a mão direita, captar o trabalho que a esquerda realiza ao tocá-la, esta reflexão do corpo sobre si mesmo sempre aborta no último momento: no momento em que sinto minha mão esquerda com a direita, correspondentemente paro de tocar minha mão direita com a esquerda. Mas este malogro de último instante não retira toda a verdade a esse meu pressentimento de poder tocar-me tocando: meu corpo não percebe, mas está como que construído em torno da percepção que se patenteia através dele: por todo o seu arranjo interno, por seus circuitos sensori-motores, pelas vias de retorno que controlam e relançam os movimentos, ele se prepara, por assim dizer, para uma percepção de si, mesmo se nunca é ele que ele próprio percebe ou ele quem o percebe. Antes da ciência do corpo – que implica a relação com outrem –, a experiência de minha carne como ganga de minha percepção ensinou-me que a percepção não nasce em qualquer lugar, mas emerge no recesso de um corpo.⁶⁴

Esse é o exemplo de Husserl, como aponta Iraquitan Caminha⁶⁵, e permanece na dicotomia interior-exterior. Com a noção de carne universal, Merleau-Ponty busca justamente escapar daquela sua antiga ideia do corpo como feito de duas faces: “nele não há duas camadas ou duas faces, e ele não é, fundamentalmente, nem apenas coisa vista nem apenas vidente, é a Visibilidade ora errante ora reunida”⁶⁶. A visão, que é seu exemplo, e não apenas o tato, é distância em uma imersão. Logo, a visão não retém um mundo em um recinto privado – *minha consciência* –. Mesmo a ideia de distância não é suficientemente forte. Entre “o corpo como sensível e o corpo como senciente”, diz Merleau-Ponty, ao invés de distância, o que há é “o abismo que separa o Em Si do Para

⁶² VI, p. 184; 136.

⁶³ VI, p. 180; 133.

⁶⁴ VI, p. 24-5; 20-1.

⁶⁵ Cf. CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. O distante-próximo e o próximo-distante: corpo e percepção na filosofia de Merleau-Ponty. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010, cap. VII.

⁶⁶ VI, p. 181; 134.

Si”⁶⁷. Mas, então, como podemos pensar o senciente-sensível? Qual o limite do corpo e do mundo, já que o mundo também é carne, isto é, ser profundo, de latência, com várias camadas de significações? Ele responde com o conceito de entrelaçamento ou *quiasma*. Não é simples, porém, escapar da dicotomia, pois a reversibilidade do vidente e do visível, do tacto e do tangível é “sempre iminente e nunca realizada de fato”⁶⁸.

A experiência considerada como reversibilidade, transitividade e reflexão carnal, nos mostra que:

Só sairemos desse impasse quando renunciarmos à bifurcação entre a “consciência de...” e o objeto, admitindo que meu corpo sinérgico não é objeto, que reúne um feixe de “consciência” aderente a minhas mãos, a meus olhos, por meio de uma operação que lhes é lateral, transversal, admitindo que “minha consciência” não é a unidade sintética, criada, centrífuga, de uma multidão de “consciência de...”, também centrífugas, mas que é sustentada, subtendida pela unidade pré-reflexiva e pré-objetiva do corpo.⁶⁹

⁶⁷ VI, p. 180; 133.

⁶⁸ VI, p. 194; 143.

⁶⁹ VI, p. 186; 137-8.

2 A EXPRESSÃO

A expressão do que existe é uma tarefa infinita.

Merleau-Ponty. *DC.*

2.1 A PERCEPÇÃO E O MUNDO PERCEBIDO

A problemática que envolve a percepção está presente no pensamento de Merleau-Ponty desde *A estrutura do comportamento* até o inacabado *O visível e o invisível*, porém é, na *Fenomenologia da percepção*, que ela ganha destaque central por meio da tarefa de retorno radical “às coisas mesmas”. A descrição da percepção pelo retorno às coisas pretende voltar ao momento originário e primordial de apreensão de onde todo sentido se origina, momento que também é o solo sobre o qual todo conhecimento se edifica. Esse retorno será radical e tem um caráter ontológico, pois, para Merleau-Ponty, *a percepção de uma coisa me abre ao ser*⁷⁰.

Merleau-Ponty não adere às filosofias que conceberam nossas relações com o mundo como tendo sido geradas por estímulos externos previamente determinados, pois tais perspectivas filosóficas conceberam o mundo (ou ainda sua significação), previamente, antes de qualquer experiência nossa, não reconhecendo nossa adesão a ele. A percepção é a experiência que nos abre para a realidade, ela é “abertura para”. Ela é realizada no mundo e em nós. É pela percepção que nos é revelada a aparição do mundo, logo não poderíamos concebê-lo existindo previamente e determinando nossas experiências, como queriam os filósofos de inspiração empirista. Conforme nos assegura Merleau-Ponty:

A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objeto do qual

⁷⁰ A ideia de que na *Fenomenologia da percepção* há uma espécie de ontologia não seria aceita por todos os seus comentadores. Esta tese é defendida por Carlos Alberto Ribeiro de Moura, para quem não há uma ruptura entre a *Fenomenologia da percepção* e *O visível e o invisível*.

possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não “habita” apenas o “homem interior”, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece.⁷¹

A descrição do mundo percebido, proposta por Merleau-Ponty, é a de um mundo estético, ou, como ele diz, “como espaço de transcendência, espaço de incompossibilidades, de eclosão, de deiscência, e não como espaço objetivo-imanente”⁷². Ao contrário dos empiristas e dos intelectualistas que acreditam no poder da atividade de síntese que tornaria claro o mundo percebido, pois já é pré-constituído, para Merleau-Ponty, o mundo percebido não é definido e acabado, uma vez que ele aparece dessa relação mútua entre nós e o mundo natural que, para ele, é o de sentido bruto, o horizonte de nossa existência. Sendo assim, retornar às próprias coisas é retornar ao momento no qual experimentamos a coisa percebida como que pela primeira vez. Conforme Caminha, esse retorno significa torná-la “irredutível a uma realidade em si e, ao mesmo tempo, voltar à presença do aparecer da coisa percebida, o que a torna irredutível a uma realidade para si”⁷³.

O percebido não se mostra em si mesmo e sim numa trama relacional. Segundo Merleau-Ponty, a partir do momento que deixarmos de conceber a percepção “como ação do puro objeto físico sobre o corpo humano e o percebido como resultado ‘interior’ dessa ação, parece que toda distinção entre o verdadeiro e o falso, o saber metódico e os fantasmas, a ciência e a imaginação, vem por água abaixo”⁷⁴. O mundo percebido – as coisas – aparece a um corpo que vê em total entrelaçamento com o que é visto. Não percebemos o mundo de fora, não vemos o mundo com lentes como um cientista no laboratório analisa seus “objetos” de pesquisa. O mundo com o qual trabalha o cientista é aquele que se tem a distância, sem qualquer imersão. Seu pensamento é, como dirá Merleau-Ponty em uma expressão que ficou muito conhecida, *pensamento de sobrevoo*.

A fé, em um mundo previamente determinado, orienta tanto os empiristas quanto os intelectualistas, porém, como afirma Merleau-Ponty; “Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos – fórmulas desse gênero exprimem uma fé comum ao homem

⁷¹ PhP., p. V; 06.

⁷² VI, p. 269-201.

⁷³ CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. op. cit., p. 46.

⁷⁴ VI, p. 45-35.

natural e ao filósofo desde que abre os olhos...”⁷⁵. E ainda: “Assim é, e nada se pode fazer em contrário. Ao mesmo tempo é verdade que o mundo é *o que vemos* e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo”⁷⁶. A primeira visão, o primeiro contato com ele, o primeiro prazer que temos dele, inicia-nos no ser: não se trata de modo algum de algo em relação a um conteúdo, mas sim de uma abertura que nunca poderá se fechar e da qual depende todas as experiências seguintes. Porém, se o mundo que vemos não está acabado, uma vez que o vemos em perspectivas, a tentativa de Merleau-Ponty é descrever a percepção entranhada no mundo que ela percebe no ato próprio de aparecer. A ideia não é nada de outro mundo; não é um invisível de fato, ou como uma coisa escondida atrás de outra, “não é um invisível absoluto, que nada teria a ver com o visível, mas o invisível *deste* mundo, aquele que o habita, o sustenta e torna visível, sua possibilidade interior e própria, o Ser desse ente.”⁷⁷

O ser que se percebe se move e, ao mover-se, se abre a infinitas perspectivas. Com isso, constatamos a impossibilidade de uma síntese que dê por acabado o mundo, pois, se assim o fosse, tudo – o ser – não existiria. A atividade reflexiva não pode colocar-se aquém ou além do mundo do qual emerge e, ao mesmo tempo, tentar camuflar essa relação. Merleau-Ponty nos afirma que é um equívoco esquecer esse envolvimento com o mundo em *estado bruto*:

A reflexão guarda tudo da fé perceptiva: a convicção de que há qualquer coisa, que há o mundo, a ideia de verdade, a ideia verdadeira dada. Simplesmente, essa bárbara convicção de ir às próprias coisas – incompatível com o fato da ilusão – ela a reduz ao que pretende dizer ou significa converte-a em sua verdade, descobrindo aí a adequação e o consentimento do pensamento ao pensamento, a transparência do que penso para mim que o penso. A existência bruta e previa do mundo que acreditava encontrar já ali, abrindo os olhos, é apenas o símbolo de um ser que é para si logo que é, porque todo o seu ser é aparecer e, portanto, aparecer-se – e que se chama espírito.⁷⁸

Essa “crença irresistível”, a fé ingênua de que “há” algo, de que ”há o mundo”, é a nossa primeira “evidência”⁷⁹. Conforme Caminha, “a fé perceptiva nos dá a certeza de que em nenhum momento, nós saímos do mundo percebido, no sentido de que o mundo

⁷⁵ VI, p. 17-15.

⁷⁶ VI, p. 18-16.

⁷⁷ VI, p. 198-146.

⁷⁸ VI, p. 51-39.

⁷⁹ PhP, p.XI; 14.

não é outra coisa além do que nós percebemos”⁸⁰. Para Merleau-Ponty, só pelo retorno à fé perceptiva, revisando a análise cartesiana, é que superaremos a “crise em que se encontra nosso saber quando acredita fundar-se sobre uma filosofia que as suas próprias tentativas destroem”⁸¹.

O pensamento precisa reconhecer sua gênese, uma vez que ele malogrou na tentativa de se instalar aquém da experiência perceptiva. É necessário que ele reconheça sua origem no mundo percebido, que é pré-reflexivo anterior, a qualquer tentativa de objetivação realizada posteriormente à abertura ao mundo, já constatada na fé perceptiva. O mundo sensível é anterior ao universo do pensamento, e esse só pode se constituir a partir daquela experiência originária: “tudo o que para nós se chama pensamento, exige essa sua distância, esta sua abertura inicial que constituem para nós campo de visão, campo de futuro e passado...”⁸². O que é afinal essa abertura?

Dizer “há mundo” significa que não se pode pensar o mundo de fora. Pensar o mundo não é operar com conceitos e encontrar no mundo a confirmação de certezas. Ao contrário, é um ato de estar imerso, enraizado no mundo. Não há dentro e fora, exterior e interior. Trata-se, então, de refletir sobre essa evidência primeira: há mundo. O mundo é aparição de uma completude nunca acabada. É necessário não só voltar às coisas, mas também ao sujeito que percebe. Há sujeito! Mas não é ele quem constitui o mundo. Por isso, Merleau-Ponty questiona: “Quem vê este vermelho?”

O pensamento que toma como *res*, tanto o sujeito como o mundo, acaba por concebê-los a partir da ideia de adequação de conhecimento e assim perde a relação que estabelecemos com o mundo e nós mesmos⁸³. A fenomenologia começa pelo questionamento mesmo dessa relação originária, a abertura para o mundo. O mundo é horizonte, mas porque, “de alguma maneira, aquele que vê pertence-lhe e está nele instalado.” Esse questionamento, porém, não a analisa, não visa se desfazer dessa relação, “como se ela tivesse sido feita por ajuntamento”⁸⁴:

A filosofia é a fé perceptiva interrogando-se sobre si mesma. Pode-se dizer dela, como de toda fé, que é fé *porque* é possibilidade de dúvida e esse infatigável percurso das coisas, que é nossa vida, também é uma interrogação contínua. Não é só a filosofia, no início é o olhar que interroga as coisas. Não

⁸⁰ CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. op. cit., p. 59.

⁸¹ VI, p. 46-36.

⁸² VI, p. 28; 23.

⁸³ VI, p. 42; 33.

⁸⁴ VI, p. 136-101.

temos uma consciência constituinte das coisas, como acredita o idealismo, ou uma pré-ordenação das coisas à consciência, como acredita o realismo (eles são indiscerníveis no que aqui nos interessa, pois ambos afirmam a adequação da coisa e do espírito) – temos com nosso corpo, nossos sentidos, nosso olhar, nosso poder de compreender a fala e de falar, *mensuradores* para o Ser, dimensões a que podemos remetê-lo; não, porém uma relação de adequação e de imanência.⁸⁵

O que o olhar interroga já está aí, mas só está desde que ele o tenha encontrado. “Nossa visão vai às próprias coisas”. Essa experiência é privilegiada porque nos mostra, com grande precisão, a presença perceptiva do mundo:

[...] nossa experiência que está aquém da afirmação e da negação, aquém do juízo – opiniões críticas, operações ulteriores – é mais velha que qualquer opinião, é a experiência de habitar o mundo por meio de nosso corpo, a verdade nós mesmos inteiramente sem que seja necessário escolher nem mesmo distinguir entre a segurança de ver e a de ver o verdadeiro, pois que são por princípio uma mesma coisa – portanto fé, e não saber, porquanto o mundo aqui não está separado do domínio que temos sobre ele, sendo, ao invés de afirmado, tomado como evidente, e ao invés de revelado, não dissimulado, não refutado.⁸⁶

Para Merleau-Ponty, no momento em que nos damos conta de nossa relação com o mundo, de nossa “abertura para o mundo” e quando tentamos, pela reflexão, capturá-la, a perdemos. Essa abertura, como para Heidegger, é a compreensão, mas essa é pensada corporalmente:

Vejo, sinto e é certo que, para me dar conta do que seja ver e sentir, devo parar de acompanhar o ver e o sentir no visível e no sensível onde se lançam, circunscrevendo, aquém deles mesmo, um domínio que não ocupam e a partir do qual se tornam compreensíveis segundo seu sentido e sua essência. Compreendê-los é surpreendê-los, pois a visão ingênua me ocupa inteiramente, pois a atenção na visão, que se acrescenta a ela, retira alguma coisa desse dom total, sobretudo, porque compreender é traduzir em significações disponíveis um sentido inicialmente cativo na coisa e no mundo.⁸⁷

Se o mundo é o que percebo, logo há uma “proximidade absoluta”, mas, se a examino e expresso, encontro também uma “distância irremediável”. Nada mais comum: os homens pensam, *ao mesmo tempo*, “que sua percepção penetra nas coisas e que se faz aquém de seu corpo”⁸⁸. Não há aí nada de problemático, não antes de se reduzir essa experiência a teses e enunciados. Por isso, não devemos tratar dela como simples

⁸⁵ VI, p. 139-103.

⁸⁶ VI, p. 48; 37.

⁸⁷ VI, p. 57-8; 44.

⁸⁸ VI, p. 23; 20.

operação de um “sujeito pensante”, ao contrário, importa voltar a esse momento pré-reflexivo, isto é, à percepção. Uma filosofia reflexionante, que começa pela dúvida metódica, não pode esclarecer o mundo visível, aquele que vê as suas relações com outros “videntes”. Assim, tratar a percepção como “inspeção do espírito” é, de antemão, “reduzir nosso contato com o Ser às operações discursivas pelas quais nos defendemos da ilusão, reduzir o verdadeiro ao verossímil, o real ao provável”⁸⁹. Com efeito, a percepção originária é a instituição de uma significação inédita.

Assim como não devemos conceber a percepção de forma objetiva e causal, também não devemos fazê-lo com a expressão. Percepção e expressão não são experiências causais, separadas temporalmente. Não percebo para depois expressar. Segundo Merleau-Ponty, a expressão não deve ser reduzida a uma operação final em relação à percepção. Ela não é efeito de uma percepção.⁹⁰

2.2 O MILAGRE DA EXPRESSÃO

O termo “expressão” alcança uma significativa abrangência no pensamento merleau-pontiano e se estende a qualquer gesto humano: “Qualquer percepção, qualquer ação que a suponha, em suma, qualquer uso humano do corpo já é *expressão primordial*”⁹¹. A ideia de uma expressão primordial ou de uma expressão criadora remete ao ato inicial que “constitui signos em signos”, que confere sentido ao que antes não tinha. Essa emergência do sentido, ou mesmo o momento em que as coisas configuram-se em coisas, ancora-se na própria percepção, visto que ela nos dá “um *logos* em estado nascente”⁹². A percepção, com efeito, está sempre por se fazer, é constitutivamente

⁸⁹ VI, p. 62; 47.

⁹⁰ Quem expressa é o corpo. E ele não percebe para depois expressar. Na própria experiência perceptiva, já está implicada a “expressão perceptiva”.

⁹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le langage indirect et les voix du silence*. In: _____. **Signes**. Paris: Gallimard, 1960. [Ed. Brasileira: In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dúvida de Cézanne*. Tradução de Paulo Neves e Ermanita Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 84; 99.

As demais notas a seguir, que se referirem a esta obra, serão indicadas pelas iniciais LI, acompanhadas de seus respectivos números de páginas.

⁹² MERLEAU-PONTY, Maurice. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1990.p.63.

inacabada, e, assim, exige que a expressão do mundo não se atenha à significação tácita, mas que seja *poiesis*, que sempre recrie, metamorfoseie o instituído.

Se o gesto humano já é uma ação inauguradora de sentido, o pintor, ao compor um quadro, continuaria, mas, também, amplificaria tal modo de ser do gesto; segundo Merleau-Ponty, podemos encontrar aí o emblema da expressão e da percepção humana. Esse contato prévio e pré-reflexivo com o mundo que a experiência vivida fornece – e onde se faz – torna-se a meta da investigação de Merleau-Ponty, já que, para ele, “o pensamento crítico rompeu com a evidência nascente das coisas”⁹³.

A pintura moderna liberou a essência da pintura, à medida que se colocou como questão a possibilidade de expressar⁹⁴, de expressar o ser, sem o auxílio da Natureza no modo como “estamos entranhados no universal pelo que temos de mais pessoal”⁹⁵. Fugindo a uma interpretação subjetivista da arte moderna, que é a interpretação de Malraux, Merleau-Ponty afirmara a objetividade e universalidade da arte, da expressão criadora, conquistada sobre a superfície da experiência pessoal. Como assinala Marilena Chauí: “A experiência é o que *em nós* se vê quando vemos, o que *em nós* se fala quando falamos, o que *em nós* se pensa quando pensamos”⁹⁶. Em face de uma inquietação particular, a pintura acaba por celebrar a visibilidade do mundo.

O projeto de restituição do sensível traz como novidade a possibilidade de se chegar ao ser em seu estado bruto, nascente, onde ele ganha sentido; e a expressão artística é lugar privilegiado para demonstração de tal possibilidade, em especial, a pintura.

Em algumas passagens da *Fenomenologia da percepção*, encontramos o termo “milagre” referindo-se ao ato de “significação”, onde surge o sentido, “milagre da expressão”⁹⁷. Seria uma maneira de Merleau-Ponty se afastar da tradição filosófica e das ciências, que, por sua vez, explicam esse fenômeno por uma teoria da representação? Podemos mesmo admitir que ele assim o faz para pensar esse “ato”, não de forma

As demais notas a seguir, que se referirem a esta obra, serão indicadas pelas iniciais PP, acompanhadas de seus respectivos números de páginas.

⁹³ Como dizem Coelho Jr. e Carmo ao citarem o texto *Un Inédit* de 1952 endereçado a Gueroult (1991, p.47).

⁹⁴ Cf. LI p. 65; 82.

⁹⁵ LI, p. 65; 82.

⁹⁶ CHAUÍ, Marilena. op. cit., p. 474.

⁹⁷ Em outros textos, (a exemplo de DC, LI, VI, OE), encontramos também formulações recorrentes que usam os termos “mágica”; “mistério”; “magia”; “milagre”, referindo-se ao ato de significação no momento mesmo da aparição das coisas.

objetiva, como quis a ciência e a filosofia, mas na sua efetiva fenomenalidade. Para Merleau-Ponty, “movimento, tato, visão aplicam-se, a partir de então, ao outro e a eles próprios, remontam à fonte e, no trabalho paciente e silencioso do desejo, começa o paradoxo da expressão”⁹⁸.

Merleau-Ponty afirma que a coisa realiza este “milagre da expressão”:

um interior que se revela no exterior, uma significação que irrompe no mundo e aí se põe a existir, e que só se pode compreender plenamente procurando-a em seu lugar com o olhar. Assim, a coisa é o correlativo de meu corpo e, mais geralmente, de minha existência, da qual meu corpo é apenas a estrutura estabilizada, ela se constitui no poder de meu corpo sobre ela, ela não é em primeiro lugar uma significação para o entendimento, mas uma estrutura acessível à inspeção do corpo, e, se queremos descrever o real tal como ele nos aparece na experiência perceptiva, nós o encontramos carregado de predicados antropológicos.⁹⁹

No “silêncio da consciência originária”, não são somente as palavras que nos dizem, mas as próprias coisas; é em torno desse núcleo de significação que os atos de denominação e de expressão se organizam¹⁰⁰. Não se trata de um milagre no sentido de algo sobrenatural, mas de uma grande maravilha – nada mais natural a quem experimenta uma vida encarnada, que se move e vê, na completa ignorância dos músculos e nervos, os instrumentos dessa ação. O recurso a algum Espírito do Mundo, “que operaria em nós sem nós, e perceberia em nosso lugar, além do mundo percebido”¹⁰¹, não explica o fenômeno da expressão. Antes cria mais um entrave à compreensão. Há decerto racionalidade, mas não um Espírito absoluto ou algum mundo no sentido realista.¹⁰² Se o ato do artista é exemplar aqui, é porque o estilo irradia dele sem que ele mesmo se dê conta de todo a mecânica física e cultural que ele opera.

O artista, como todos nós, está instalado no ser e aí se conduz “como em país conquistado”, graças a um *sistema de sistemas* no qual se encontram reunidos olhar, mão e corpo voltados à inspeção do mundo e capazes de transpor distâncias. Nenhum espírito toma o lugar do corpo e antecipa a nós o que vamos ver: “Não, são meus próprios olhares, é sua sinergia, sua exploração, sua prospecção que focalizam o objeto iminente e

⁹⁸ VI, p. 189; 140.

⁹⁹ PhP, p. ; 428-9.

¹⁰⁰ PhP, p. X; 12.

¹⁰¹ LI, p. 82; 98.

¹⁰² PhP, p. XI; 18.

jamais as nossas correções seriam suficientemente rápidas e precisas se devessem fundamentar-se num verdadeiro cálculo dos efeitos.”¹⁰³ Em se tratando da expressão, não há nenhum primado lógico e anterior, de fato ou de direito, de um pensamento puro, como querem os intelectualista. Não há nenhum sentido em si que exista previamente à expressão, ao contrário, essa apenas o esboça, sem o possuir realmente.

Por outro lado, se a expressão é denominada de “milagre”, Merleau-Ponty não considera que o mundo tenha nada de misterioso. Misto de facticidade e idealidade, indivisais, este mundo não é “soma de fatos ou sistema de ideias”, ao contrário, ele é a própria “impossibilidade do não senso ou do vazio ontológico”¹⁰⁴. O milagre, por sua vez, se encontra nessa “potência aberta e indefinida de significar”¹⁰⁵ em que os velhos gestos servem de fundo para uma significação nascente, afinal, eles próprios, as antigas significações, já foram novos um dia. A compreensão dos outros gestos supõe, é certo, um mundo percebido comum a todos, um panorama comum aos interlocutores, mas não como algo dado, realizado, e sim a partir da incompletude mesma do mundo, que se revela no inacabamento de nossa percepção das coisas.

O milagre não é, porém, aquele do mundo mágico dos contos de fada, de uma “criação absoluta numa solidão agressiva”, mas um que responde “àquilo que o mundo, o passado, as obras feitas reclamavam, realização, fraternidade”. Merleau-Ponty recorda o termo “*Stiftung*” (fundação ou estabelecimento) de Husserl que usava para “designar primeiramente a fecundidade ilimitada de cada presente”, principalmente, “a fecundidade dos produtos da cultura que continuavam a valer depois de seu aparecimento e abrem um campo de pesquisas em que revivem perpetuamente”, isto é, a instituição de uma tradição, no sentido em que o artista tem “*o poder de esquecer as origens* e de dar ao passado, não uma sobrevida, que é a forma hipócrita do esquecimento, mas sim uma vida, que é a forma nobre da memória”¹⁰⁶. O menor gesto já é expressão e tem o poder de fundar e reviver a cultura, modificando-a num constante recomeço. Assim, “é a operação expressiva do corpo, iniciada pela menor percepção, que se amplifica em pintura e em arte.”¹⁰⁷

¹⁰³ LI, p. 83; 99.

¹⁰⁴ VI, p.156-7; 115.

¹⁰⁵ PhP, p. 226; 263.

¹⁰⁶ LI, p. 74; 90.

¹⁰⁷ LI, p. 87; 102.

A decisiva novidade de Merleau-Ponty está no modo como considera o corpo, ou antes, como considera as obras culturais a partir do corpo. Nesse caso, o da memória, ela não pode ser uma espécie de consciência que constitui o passado, ou algum fenômeno físico-químico, pois aí teríamos apenas um corpo mecânico ou servo do espírito, e não, como quer Merleau-Ponty, um “corpo fenomenal”. Para ele, a memória é “um esforço para reabrir o tempo a partir das implicações do presente, e se o corpo, sendo nosso meio permanente de ‘tomar atitudes’ e de fabricar-nos assim pseudos presentes, é o meio de nossa comunicação com o tempo, assim como o espaço”¹⁰⁸.

Se não existe uma significação dada, um pensamento prévio à expressão, então não basta dizer que o gesto ou a fala transfigura o corpo, pois esse não manifesta o pensamento ou a alma, mas sim se faz pensamento, converte-se na intenção que significa.¹⁰⁹ Toda linguagem, diz Merleau-Ponty,

se ensina por si mesma e introduz seu sentido no espírito do ouvinte. Uma música ou uma pintura que primeiramente não é compreendida, se verdadeiramente *diz* algo, termina por criar por si mesma seu público, quer dizer, por secretar ela mesma sua significação. No caso da prosa ou da poesia, a potência da fala é menos visível, porque temos a ilusão de já possuirmos em nós, com o sentido comum das palavras, o que é preciso para compreender qualquer texto, quando, evidentemente, as cores da paleta ou os sons brutos dos instrumentos, tais como a percepção natural os oferece a nós, não bastam para formar o sentido musical de uma música, o sentido pictórico de uma pintura. Mas na verdade o sentido de uma obra literária é menos feito pelo sentido comum das palavras do que contribui para modificá-lo. Há, portanto, tanto naquele que escuta ou lê como naquele que fala e escreve, um *pensamento na fala* que o intelectualismo não suspeita.¹¹⁰

Logo, o pensamento não é nada de interior, não está fora do mundo, além ou aquém das palavras. Ele não é algum tipo de representação: “O orador não pensa antes de falar, nem mesmo enquanto fala; sua fala é seu pensamento. Da mesma maneira, o ouvinte não concebe por ocasião dos signos.”¹¹¹ São os pensamentos constituídos que dão a ilusão de uma vida interior, de que eles são prévios e de que a linguagem não passa de um instrumento. Mas se, ao contrário, nos reportarmos à fala instituinte, à “fala falante, e não à “fala falada”, então perceberemos que ela “*não é mais um meio, ela é uma manifestação, uma revelação do ser íntimo e do elo psíquico que nos une ao mundo*

¹⁰⁸ PhP, p. 211; 246.

¹⁰⁹ PhP, p. 229; 267.

¹¹⁰ PhP, p. 209; 244.

¹¹¹ PhP, p. 209; 244-5.

*e aos nossos semelhantes.”*¹¹² Nessa, o pensamento e a expressão constituem-se simultaneamente: “o sentido está enraizado na fala, e a fala é a existência exterior do sentido”¹¹³. Não dispomos de outro meio para representar-nos a palavra senão ela mesma; daí, para “o pensamento pré-científico, nomear o objeto é fazê-lo existir ou modificá-lo: Deus cria os seres nomeando-os, e é falando dos seres que a magia age sobre eles.”¹¹⁴

Para as falas banais, temos sim uma significação já formulada. Para as novas significações, porém, não há outro recurso senão as significações disponíveis. Essas, por sua vez, resultam de atos de expressões anteriores. O milagre da expressão baseia-se, para Merleau-Ponty, em uma dialética entre “fala falada” e “fala falante”, ou ainda, para usar uma palavra que lhe é cara, na *reversibilidade* da fala e do que ela significa. Somente a fala autêntica ou originária coincide com o pensamento que expressa: “ aquela da criança que pronuncia sua primeira palavra, do apaixonado que revela seu sentimento, a do ‘primeiro homem que tenha falado’ ou aquela do escritor e do filósofo que despertam a experiência primordial para aquém das tradições”¹¹⁵. Na fala falante, a intenção de significar está em estado nascente. E, por isso, Merleau-Ponty afirma que nossa ideia sobre o homem “continuará a ser superficial enquanto não remontarmos a essa origem, enquanto não reencontrarmos, sob o ruído das falas, o silêncio primordial, enquanto não descrevermos o gesto que rompe esse silêncio. A fala é um gesto, e sua significação, um mundo”¹¹⁶.

A “expressão primordial” é “primordial” não porque haja um privilégio em relação a outros atos, mas porque está relacionada à percepção; ela nasce já na percepção. Com efeito, para a criança, o objeto só se torna conhecido quando nomeado, “o nome é a essência do objeto e reside nele do mesmo modo que sua cor e que sua forma.”¹¹⁷ O ato expressivo do pintor não começa quando ele dá as primeiras pinceladas no quadro, mas em seu olhar. É algo desse olhar que ele nos faz ver quando vemos o quadro depois de pintado, bem como, ao ler um livro, instala-se no leitor um órgão dos sentidos, abre, para sua expressão, um novo campo ou uma nova expressão.

¹¹² PhP, p. 229; 266. (O destaque em itálico é do autor).

¹¹³ PhP, p. 212; 247.

¹¹⁴ PhP, p. 207; 242.

¹¹⁵ PhP, p. 208; 636, nota 5.

¹¹⁶ PhP, p. 214; 250.

¹¹⁷ PhP, p. 207; 242.

O maior benefício da expressão não é consignar em um escrito pensamentos que poderiam perder-se, um escritor quase não relê suas próprias obras, e as grandes obras depositam em nós, na primeira leitura, tudo aquilo que a seguir extrairemos delas. A operação de expressão, quando é bem-sucedida, não deixa apenas um sumário para o leitor ou para o próprio escritor, ela faz a significação existir como uma coisa no próprio coração do texto [...].¹¹⁸

Retornemos ao corpo: É por ele que compreendemos o outro e percebemos as coisas. O sentido do gesto que compreendemos não está atrás dele, ao contrário, ele se expõe no próprio gesto. O sentido “se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha” e que nós retornamos no ato da compreensão¹¹⁹. Por isso, a compreensão não é nenhum tipo de interpretação intelectual. A significação da chaminé que vemos não está além dela mesma ou desse espetáculo sensível, mas sim é secretada por sua coexistência com o corpo próprio: “é preciso reconhecer como irredutível o movimento pelo qual me empresto ao espetáculo, me junto a ele em um tipo de reconhecimento cego que precede a definição e a elaboração intelectual do sentido”¹²⁰.

É essa “expressão espontânea” que o pintor nos fará ver em seu quadro; o estilo que notamos é sua percepção revertida em obra de arte, sua amplificação que se inicia já em toda operação expressiva do corpo. Conforme o sentido de *Stiftung* de Husserl, a pintura atual retoma toda a história da pintura, enquanto o sentido do gesto expressivo no qual se funda a unidade da pintura é um sentido em gênese: “O advento é uma promessa de eventos. [...] O campo das significações picturais está aberto desde que surgiu um homem no mundo. O primeiro desenho nas paredes das cavernas somente fundava uma tradição porque retinha outra: a da percepção.”¹²¹

2.3 CÉZANNE E A EXPRESSÃO DO QUE EXISTE

A experiência perceptiva alcança a coisa sem pretender ser uma apreensão completa, acabada. O que Cézanne pretendia com a sua pintura era expressar esse

¹¹⁸ PhP, p. 212; 248.

¹¹⁹ PhP, p. 217; 253.

¹²⁰ PhP, p. 217; 252.

¹²¹ LI, p. 87; 102.

momento ímpar, esse primeiro e privilegiado contato quando vemos um mundo ainda não ordenado objetivamente pelo auxílio reflexivo. O que ele pretendia era a expressão do percebido. Cézanne pensava a pintura “a partir da natureza”. À sua pintura, ele deu um caráter inumano. Para ele, um rosto deveria ser pintado como um objeto. Pela sua adesão ao mundo visível, ele fugiu ao mundo humano¹²², aí notamos a simultaneidade entre a obra de Cézanne e o projeto merleau-pontiano de retomada do mundo pré-reflexivo: buscar a coisa em vias de aparecer. Ora, cabe então perguntarmos como percebemos uma coisa, ou melhor, como ela se dá? Ela aparece numa situação relacional, nunca em si mesma. Ao vermos uma coisa, na percepção efetiva, vemo-la através de seus perfis. O percebido é uma figura sempre figura-sobre-fundo. Andrea Bonomi diz que,

mesmo na percepção adequada, baseada numa multiplicidade de atos perceptivos concordantes que em sua síntese me dão a própria coisa, esta coisa é sempre por assim dizer excedente em relação a esses atos, é uma transcendência. Pelo contrário, a peculiaridade da essência consiste em não se dar através de um jogo de luz e sombra, mas numa visão plenamente adequada.¹²³

Para Cézanne, a perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a geométrica nem a da fotografia. Nesse sentido, Merleau-Ponty afirma que, na percepção,

os objetos próximos aparecem menores, e os objetos afastados maiores, do que numa fotografia, como se vê no cinema quando um trem se aproxima e aumenta de tamanho muito mais rápido que um trem real nas mesmas condições. Dizer que um círculo visto obliquamente é visto como uma elipse é substituir a percepção efetiva pelo esquema daquilo que veríamos se fôssemos aparelhos fotográficos: vemos, na realidade, uma forma que oscila em torno da elipse sem *ser* uma elipse.¹²⁴

Cézanne recusa a fotografia por uma fidelidade aos fenômenos. A própria coisa é a coisa que nós vemos. Não vemos o mundo como uma fotografia, na qual impera a

¹²² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le doute de Cézanne*. In: _____. **Sens et non-sens**. Paris: Gallimard, 1996. p. 13-32. [Ed: Brasileira: A dúvida de Cézanne. In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne/Maurice Merleau-Ponty. Tradução de Paulo Neves e Ermanita Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 15; 125.

As demais notas a seguir, que se referirem a esta obra, serão indicadas pelas iniciais DC, acompanhadas de seus respectivos números de páginas

¹²³ BONOMI, Andrea. op. cit., p. 32.

¹²⁴ DC, p. 19; 129.

perspectiva geométrica. Nossa percepção dá uma perspectiva vivida. Cézanne busca a primordialidade do mundo vivido. Ele quer pintar o mundo que Merleau-Ponty busca descrever na *Fenomenologia da percepção*, ou inversamente, pois Cézanne o encontrou antes de Merleau-Ponty. Para pintar, é preciso que o pintor perceba o mundo pela raiz. É preciso vê-lo no momento de sua abertura primordial.

Cézanne pretendeu pintar a natureza em seu estado de nascimento. Pelas “deformações perspectivas”, Cézanne quis deixá-las mostrar a “ordem nascente, de um objeto em via de aparecer, em via de aglomerar-se sob nossos olhos”¹²⁵, e não a perspectiva ordenada da geometria. Ele quis a “ordem” nascendo por uma organização espontânea. Na perspectiva vivida, não há uma ordem, as coisas aparecem a partir de um caos. Assim, ele abandona a perspectiva geométrica e faz o mesmo com o desenho e os contornos:

Da mesma forma, o contorno dos objetos, concebido como uma linha que os delimita, não pertence ao mundo visível, mas à geometria. Se marcamos com um traço o contorno de uma maçã, fazemos dela uma coisa, quando ele é o limite ideal em cuja direção os lados da maçã fogem em profundidade. Não marcar nenhum contorno seria retirar aos objetos sua identidade. Marcar um só seria sacrificar a profundidade, isto é, a dimensão que nos oferece a coisa, não como exposta diante de nós, mas como cheia de reservas e como uma realidade inesgotável.¹²⁶

Merleau-Ponty ressalta que Émile Bernard chamava a atenção de seu amigo Cézanne que, para os pintores clássicos, o quadro exige uma demarcação através de contornos, composição e distribuição das luzes. Cézanne respondeu-lhe que: “Eles faziam o quadro e nós tentamos um fragmento da natureza”¹²⁷. Dizia dos mestres que eles substituíam a realidade pela imaginação e pela abstração que vem com ela. E falava ainda que, diante da natureza, que é uma obra perfeita, era “preciso curva-se”, pois a natureza nos dá tudo.

É pelo uso da cor que ele “demarca” os objetos. “Cézanne não busca sugerir pela cor as sensações táteis que dariam a forma e a profundidade. Na percepção primordial, as distinções do tato e da visão são desconhecidas”¹²⁸. O que há é sinestesia. Posteriormente, a ciência do corpo nos ensina a fazer as distinções entre tato e visão. “Nós vemos a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos – Cézanne dizia

¹²⁵ DC, p. 20; 129.

¹²⁶ DC, p. 20; 129-130.

¹²⁷ DC, p. 17; 127.

¹²⁸ DC, p. 20; 130.

mesmo: seu cheiro”¹²⁹. É esse todo indivisível que o pintor traz mediante as cores na tela, e não uma simples alusão às coisas. E é, por isso, que Cézanne meditava às vezes durante uma hora antes de realizar a primeira pincelada. Ele precisava de muito mais sessões para pintar uma maçã, pois devia “satisfazer a uma infinidade de condições”. Émile Bernard dizia “conter o ar, a luz, o objeto, o plano, o caráter, o desenho, o estilo”¹³⁰. Os aspectos ou perfis de uma coisa “significam uns aos outros em uma equivalência absoluta”, constituindo uma plenitude intransponível, como diz Carlos Alberto Ribeiro de Moura:

impossível descrever completamente a cor do tapete sem dizer que é de um tapete, tapete de lã, e sem envolver nessa cor um certo valor táctil, um certo peso, uma certa resistência ao som. A coisa é esse gênero de ser no qual a definição completa de um atributo exige a definição do sujeito inteiro e em que, por conseguinte, o sentido não se distingue da aparência total.¹³¹

Cézanne chegou a duvidar se conseguiria realizar o seu projeto, apesar de todo empenho e de toda dedicação à pintura. Ele duvida de seu talento, de sua “vocação” e chega a declarar em uma carta a um amigo: “Parece-me agora que sigo melhor e que penso com mais exatidão na orientação de meus trabalhos. Chegarei à meta tão buscada e há tanto tempo perseguida? Estudo sempre a partir da natureza e parece-me que faço lentos progressos”¹³². Ele duvida porque sabe que a sua tarefa é infinita, pois, infinita é a expressão do mundo percebido, pelo próprio caráter de inacabamento deste. Ele duvida, ainda, se sua pintura não seria o resultado de um acidente do corpo; e, quando envelheceu, Cézanne questionava “se a novidade de sua pintura não vinha de um distúrbio dos olhos”¹³³. A dúvida não é apenas no sentido de dizer se seria capaz de pintar o que percebeu, mas, também, se o que expressou fará algum sentido, se será compreendido.

Cézanne aprendeu com os impressionistas a desenhar com as cores, não antes, mas enquanto pinta, todavia numa perspectiva mais radicalmente do que os impressionistas, na medida em que não subordina a expressão a alguma técnica científica de decomposição do objeto em cores primárias. Como ressalta Alberto Tassinari, “não é apenas a luz, o clima ou uma cena que Cézanne deseja pintar, mas todos os aspectos do

¹²⁹ DC, p. 20; 130.

¹³⁰ DC, p. 21; 131.

¹³¹ MOURA, C. A. R. *Racionalidade e Crise*, op.cit., p. 257.

¹³² DC, p. 13; 123.

¹³³ DC, p. 13; 123.

visível”¹³⁴. A expressão está sempre a lhe escapar; fecunda demais, rivaliza com a riqueza de sua própria percepção. Essa percepção é originária, para Merleau-Ponty, pois já é também expressão, quer dizer, não expressão de alguma significação instituída, mas instituinte. Contudo não é uma percepção cotidiana, comum, vulgar, que pertence ao mundo da cultura já dado e, sim, expressão primordial. Essa percepção originária olha as coisas como que pela primeira vez. Ela não é um privilégio do pintor. Ele apenas nos torna evidente esse ato, o de ver um mundo em estado nascente, que todos nós realizamos: “O artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais ‘humanos’ dos homens o espetáculo de que fazemos parte sem vê-lo”¹³⁵.

Cézanne pretende escapar das “alternativas prontas”, não queria segui-las e dizia ser preciso criar uma ótica e entendia por ótica uma “visão lógica sem nada de absurda”. Ao ser questionado por Émile Bernard, se se tratava da nossa natureza, Cézanne responde: “Trata-se das duas – A natureza e a arte não são diferentes? [...] Eu gostaria de uni-las. A arte é uma apercepção pessoal. Coloco essa apercepção na sensação e peço à inteligência para organizá-la como obra”¹³⁶.

A expressão, buscada por Cézanne, era a do mundo percebido. O pintor aproxima-se da experiência de ver o objeto no mundo vivido, e o que existe, diz Merleau-Ponty:

é, por si, sem medida comum com nossos “pensamentos”. Se procurarmos o que quer dizer para nós “a coisa”, veremos que ela é o que repousa sobre si mesma, que ela é exatamente o que é, inteiramente em ato, sem qualquer virtualidade nem potência, que é, por definição, “transcendente”, colocando-se fora de toda interioridade, à qual é absolutamente estranha. Se acaba de ser percebida por alguém e, em particular, por mim, isso não é construtivo no sentido da coisa, que é, ao contrário, o de existir aí na indiferença, na noite da identidade, como em-si puro.¹³⁷

O que é pintado é o que é visto. Para Cézanne, o que é visto não pode ser confundido com o “objeto em si”, o que é pintado é o que percebemos, uma vez que, no que vemos já se encontra a “expressão perceptiva”. Não vemos o cachimbo no quadro de Magritte, vemos sim a sua expressão.

¹³⁴ TASSINARI, Alberto. “Quatro esboços de leitura”. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Trad.: Paulo Neves e Ermanita Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 147.

¹³⁵ DC, p. 24; 134.

¹³⁶ DC, p. 18; 128.

¹³⁷ VI, p. 77; 58-59.

Merleau-Ponty encontrou, na pintura de Cézanne, a possibilidade de descrever como se dá o encontro originário com o mundo da vida, um mundo que se mostra sem contornos. Para Cézanne, a questão não era a de “ter que escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem. Ele não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer”¹³⁸. Para ele, tratava-se de expressar a “matéria em vias de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea”¹³⁹. Cézanne não faz a separação entre os sentidos e a inteligência, mas sim, entre “ordem espontânea” das coisas que percebemos e a ordem estabelecida pela idealidade e pelas ciências.

Na percepção livre e espontânea, o que nós percebemos são coisas, e é a “natureza”, sob a qual construímos a ciência, que Cézanne quis pintar na sua primordialidade, como se ela ainda estivesse em sua origem. Daí vem as suas dificuldades como também a ambiguidade de Cézanne: “buscar a realidade sem abandonar a sensação...”¹⁴⁰. A coisa percebida foi previamente constituída, como nos diz Caminha, “pelo aparecer do mundo que se manifesta a nós que somos, de imediato, ser abertura para o mundo, antes de sermos um objeto determinado perante uma consciência teórica”¹⁴¹, portanto, o que percebemos, não é uma posse da consciência como poder de representação:

O ser efetivo presente, último e primeiro, a própria coisa por princípio são apanhados por transparência através de suas perspectivas, oferecem-se, por conseguinte, apenas a quem quer, não possuí-los (*avoir*), mas vê-los (*voir*), não tê-los, como entre pinças, ou imobilizá-los sob a objetiva de um microscópio, mas deixá-los ser e assistir a seu ser contínuo, que, portanto, limita-se a devolver-lhes o vazio, o espaço livre que voltam a pedir, a ressonância que exigem, que segue o próprio movimento deles que, portanto, não é um nada que o ser pleno viria a obturar, mas questão atribuída ao ser poroso que ela questiona e do qual não obtém *resposta* mas confirmação de seu espanto. Cumpre compreender a percepção como esse pensamento interrogativo que deixa ser o mundo percebido em vez de pô-lo, diante do qual as coisas se fazem e se desfazem como uma espécie de deslizar aquém do sim e do não.¹⁴²

¹³⁸ DC, p. 18; 128.

¹³⁹ DC, p. 18; 128.

¹⁴⁰ DC, p. 17; 127.

¹⁴¹ CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. op. cit., p. 45.

¹⁴² VI, p. 138; 102.

Os projetos de Cézanne e de Merleau-Ponty coincidem na medida em que um quer pintar “a matéria em vias de se formar”¹⁴³ e o outro descrever o sentido dessa. Ao pintar, Cézanne traz, à tela, uma “natureza inumana”, mas é a natureza em que o homem vive. É um mundo estranho, desconcertante, um mundo que não parece ter nenhuma familiaridade com o que estamos habituados, “seus personagens são estranhos e como que vistos por um ser de outra espécie”¹⁴⁴. Cézanne pinta os rostos como objetos. Para ele, a interpretação do pintor não deve ser um pensamento separado da visão¹⁴⁵.



Cézanne. *A senhora Cézanne em uma poltrona vermelha*, 1887. Óleo sobre tela, 72,5 x 56 cm.

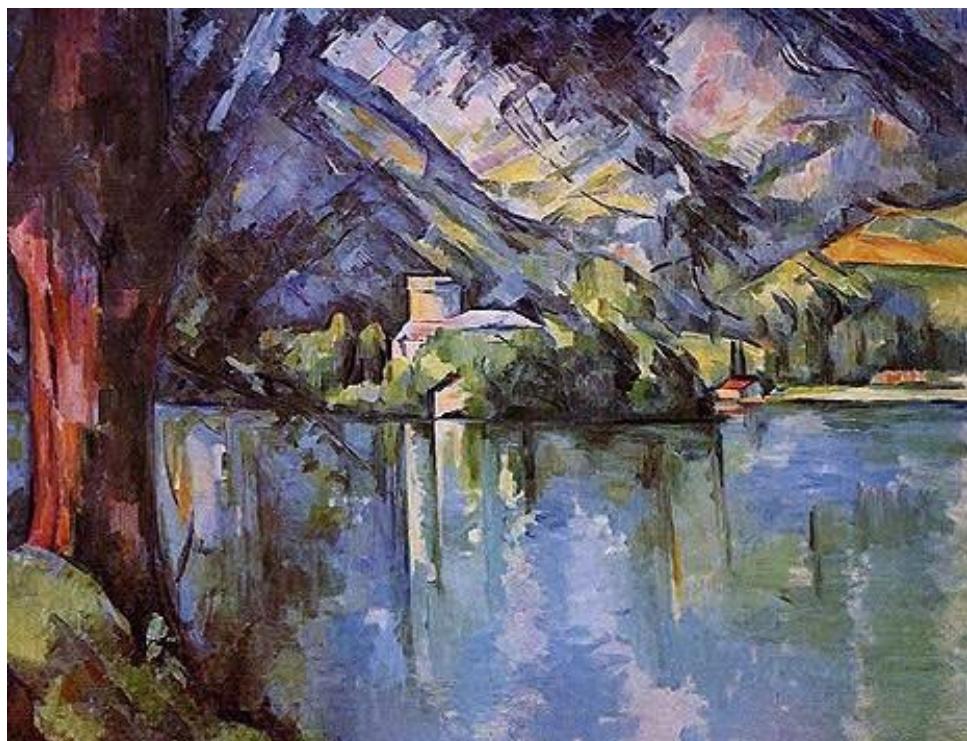
¹⁴³ DC, p. 18; 128.

¹⁴⁴ DC, p. 22; 132.

¹⁴⁵ Mesmo considerando que para Merleau-Ponty a fotografia nos afasta da perspectiva vivida, optamos por apresentar fotografias de alguns quadros.

O espírito se vê e se lê nos olhares, que, no entanto, são apenas conjuntos coloridos. Os outros espíritos só se oferecem a nós encarnados, aderidos a um rosto e a gestos. De nada serve, opor aqui as distinções de alma e de corpo, do pensamento e da visão, pois Cézanne retorna justamente à experiência primordial de onde essas noções são tiradas e que nos são dadas inseparáveis. O pintor que pensa e que busca a expressão não alcança de início o mistério, renovado toda vez que olhamos alguém, de seu aparecimento na natureza.¹⁴⁶

Já as paisagens de Cézanne parecem ser destituídas dos atributos comuns: “a paisagem é sem vento, a água do lago de Annecy sem movimento”¹⁴⁷.



Cézanne. *O Lago de Annecy*, 1896. Óleo sobre tela, 64 x 79 cm. Londres, Courtland Institute Galleries.

Enquanto os impressionistas buscam representar a atmosfera em que as coisas aparecem à percepção, “exprimir na pintura a maneira como os objetos impressionam nossa visão e atacam nossos sentidos” e, por isso se detinham nas sete cores do prisma, Cézanne tentava, como disse, “um pedaço da Natureza”. Logo, não está respondendo ao cientificismo que os impressionistas ficaram presos. Sua paleta tinha “dezoito cores, seis

¹⁴⁶ DC, p. 21; 131.

¹⁴⁷ DC, p. 22; 132.

vermelhos, cinco amarelos, três verdes, um preto”. Nisso, Merleau-Ponty vê uma vontade de reencontrar as coisas por trás da atmosfera.¹⁴⁸ Em Cézanne,

O objeto não está mais coberto de reflexos, perdido em suas relações com o ar e os outros objetos, ele é como que iluminado secretamente do interior, a luz emana dele e disso resulta uma impressão de solidez e de materialidade. Cézanne não renuncia, aliás, a fazer vibrar as cores quentes, ele obtém essa sensação colorante pelo emprego do azul.¹⁴⁹

Na primeira fase do pensamento de Merleau-Ponty, em que destacamos a *Fenomenologia da percepção* e *A dúvida de Cézanne*, a noção de expressão está em conformidade com a sua fenomenologia da percepção, e a pintura aparece como a realização da “expressão da percepção” – da expressão do mundo percebido, do mundo visível –, daí o destaque concedido à pintura nesse primeiro momento e, como ele dirá mais tarde: “a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade”.¹⁵⁰

2.4 A EXPRESSÃO PICTÓRICA E A LINGUAGEM VERBAL

Em *A dúvida de Cézanne*, a pintura é tratada com vista à *Fenomenologia da percepção*, ela nos dá a expressão do mundo visível, permite o nosso acesso ao ser, já em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, ela entra em conformidade com a temática desenvolvida a partir da fenomenologia da linguagem da década de 50, que pretendeu abordar, no lugar do mundo da percepção, o mundo da cultura. A pintura passa, então, a ser tratada não apenas como expressão, mas também como linguagem. Ocorre uma ampliação da noção de expressão em relação à primeira fase do pensamento merleau-pontiano; a saber, passa-se da expressão do mundo da percepção para a expressão do mundo da cultura. Destacamos que, mesmo nesse momento, considerado como de transição, a pintura ainda ocupa papel de destaque no seu pensamento.

¹⁴⁸ DC, p. 16; 126.

¹⁴⁹ DC, p. 17; 127.

¹⁵⁰ OE, p. 26; 20.

Merleau-Ponty se opõe à estética da representação. Para ele, a arte não é apenas uma pura representação, muito menos uma cópia da paisagem ou sua imitação. O trabalho do pintor se realiza a partir do que ele vê. É na relação com o visto, no seu momento originário de aparição, que Cézanne pretendeu constituir a sua pintura. A arte não é tratada como uma mera imitação,

nem, por outro lado, uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão. Assim como a palavra nomeia, isto é, capta em sua natureza e põe diante de nós, a título de objeto reconhecível, o que aparecia confusamente, o pintor, diz Gasquet, ‘objetiva’, ‘projeta’, ‘fixa’. Assim como a palavra não se assemelha ao que ela designa, a pintura não é um *trompe-l’oeil*, uma ilusão da realidade.¹⁵¹

Cézanne buscou a expressão do mundo percebido em concordância com a “linguagem muda” que dispunha e reinventa ao mesmo tempo. A expressão do mundo deve ser muda como ele. Nesse sentido, Merleau-Ponty diz que o esforço do pintor é parecido com o esforço de pensamento, e que podemos, assim, falar de uma “linguagem da pintura”¹⁵². A expressão, na primeira fase, foi pensada por meio de um “fluxo individual”, sem ter a *universalização do individual*. É essa união que a fenomenologia da linguagem irá explorar. Apesar de estar ciente da ação do indivíduo na percepção da paisagem, Cézanne reconhecia o norteamento de sua percepção por ela, ele dizia: “a paisagem pensa-se em mim e eu sou sua consciência”¹⁵³.

Para Merleau-Ponty, apenas considerando a percepção, a história e a expressão, seria possível dar às análises de André Malraux um sentido próprio e, assim, tratar da pintura enquanto linguagem:

esse tratamento evidencia um sentido perceptivo, cativo da configuração do visível, e no entanto capaz de recolher numa eternidade sempre por refazer uma série de expressões anteriores. A comparação não é proveitosa apenas à nossa análise da pintura, mas também à nossa análise da linguagem. Pois talvez vá nos fazer detectar sob a linguagem falada uma linguagem operante ou falante, cujas palavras vivem de uma vida mal conhecida, unem-se e separam-se como o exige sua significação lateral ou indireta, mesmo que, uma vez concluída a expressão, essas relações nos pareçam *evidentes*.¹⁵⁴

¹⁵¹ DC, p. 23; 133.

¹⁵² LI, p. 69; 85.

¹⁵³ DC, p. 23; 133.

¹⁵⁴ LI, p. 94; 109.

A temática de *A dúvida de Cézanne* era a possibilidade de expressão da percepção pelo indivíduo, nesse caso, Cézanne, já em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, a discussão basilar é a da relação da percepção com os diferentes meios de expressão, e como diz Tassinari: “A tarefa é enorme, pois Merleau-Ponty se propõe a compreender diferentes formas de expressão, a da pintura e da literatura, em especial, mas também a história, sua expressividade e seu sentido, como fundadas na percepção”¹⁵⁵. Porém, agora, a questão da arte não se limita apenas a esclarecer como é possível a expressão sem recurso a um mundo já constituído. A questão colocada pela pintura moderna, como afirma Merleau-Ponty, é a “de saber de que modo é possível comunicar-se sem o amparo de uma Natureza preestabelecida e à qual se abriam os sentidos de todos nós, de que modo estamos entranhados no universal pelo que temos de mais pessoal”¹⁵⁶ e, no caso da arte, a experiência criadora do artista.

Merleau-Ponty procurou, em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, descrever, pela concepção de linguagem desenvolvida a partir do diálogo com Saussure, como a linguagem se constitui na relação com os signos, recorrendo ao exemplo da criança que fala pela primeira vez e, em seguida, esclarecer em que medida podemos encontrar na linguagem verbal um caráter “mudo” – silencioso –, que é próprio da expressão pictórica. Para isso, foi necessário buscar uma compreensão da linguagem em sua operação originária. Conforme Merleau-Ponty, isso pode ser possível se fingirmos nunca termos falado, ou seja, submetermos a linguagem a “uma redução sem a qual ela nos escaparia mais uma vez, reconduzindo-nos àquilo que ela nos significa, *olhá-la* como os surdos olham aqueles que estão falando, tentar vê-la como uma dessas artes mudas”¹⁵⁷. Por essa redução, Merleau-Ponty reconhece que há um silêncio da fala, um “mutismo” da língua, que “há uma linguagem tácita” e, ainda, que ao seu modo, a pintura também fala. Um poema, se expressivo, se diz algo que ainda não tinha sido dito, se não recorre apenas às expressões instituídas, mas faz uso delas para dizer algo novo, ele nos diz algo que nunca tínhamos escutado.

Quando uma criança fala, é porque ela conseguiu diferenciar os ruídos dos fonemas, ordenando-os, conseguiu controlar as pausas. Sem o silêncio entre os signos, não haveria esses, pois sem se diferenciar não diriam nada. É por isso que Merleau-Ponty

¹⁵⁵ TISSINARI, p. 149.

¹⁵⁶ LI, p. 65-82.

¹⁵⁷ LI, p. 58; 76.

começa, em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, com a ideia de Saussure de diacriticidade do signo linguístico, mas o faz remetendo ao silêncio, que não estava no pai da linguística moderna. Para Saussure, os signos são diacríticos, pois não se definem por seu caráter de referente, como se concebia, mas pelo contraste com o todo da língua. Não compreendemos o nome “homem” por que ele se refere a algum objeto natural, mas porque contrasta ora com a “criança”, ora com a “mulher”, ora com o “animal” etc., isto é, o nome, a parte, significa, por sua relação, como o todo da língua. Merleau-Ponty, por seu turno, destaca a importância do silêncio, que permite que os fonemas e os signos digam algo, que a percepção venha a preencher o vazio do não dito. Na pintura, também as partes remetem ao todo, por isso pode-se chamá-la, legitimamente, de linguagem.

As vozes do silêncio é o título de um livro de Malraux. Merleau-Ponty toma as palavras para fazer uso em seu ensaio, pois aquele “observa que a pintura e a linguagem são comparáveis apenas quando as afastamos daquilo que ‘representam’ para reuni-las na categoria da expressão criadora”¹⁵⁸.

Merleau-Ponty afirma, em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, que as artes da linguagem têm um alcance maior na “verdadeira criação” em relação às artes mudas. Ele faz tal afirmação levando em consideração o fato de que as artes da linguagem partem de uma língua já sedimentada, não precisando, dessa forma, criar novamente uma língua a cada vez que escreve, ao passo que o pintor e o músico retomam a tarefa do início. Ele diz ainda que a novidade das artes de expressão é que

elas fazem a cultura tácita sair de seu círculo moral. O artista já não se contenta em continuar o passado pela veneração ou pela revolta. Recomeça de alto a baixo a sua tentativa. Se o pintor pega o pincel, é porque num sentido a pintura ainda está por fazer. Mas as artes da linguagem vão muito mais longe na verdadeira criação. Justamente se a pintura está sempre por fazer, as obras que o novo pintor vai produzir se acrescentarão às obras já feitas: não as tornam inúteis, não as contêm expressamente, rivalizam com elas. A pintura atual nega muito deliberadamente o passado para poder libertar-se verdadeiramente dele: apenas pode esquecê-lo aproveitando-o.¹⁵⁹

Porém, essa novidade tem um preço. Ao fazer a criação anterior parecer uma tentativa sem êxito, a pintura “deixa pressentir uma outra pintura que amanhã a fará parecer por sua vez uma tentativa frustrada. A pintura inteira apresenta-se, portanto,

¹⁵⁸ LI, p. 59; 76. A noção *expressão criadora* será tratada no próximo capítulo.

¹⁵⁹ LI, p. 99; 113.

como um esforço abortado para dizer algo que permanece sempre por dizer”¹⁶⁰. Merleau-Ponty compara as estátuas gregas, que nos chegaram sem cor, quebradas, deslocadas de seu contexto, com os fragmentos de Heráclito, que, mesmo “mutilados”, “lança para nós lampejos como nenhuma estátua aos pedaços poderia lançar, porque nele a significação está colocada de modo diferente, concentrada de modo diferente do delas, e porque nada iguala a ductilidade da palavra.”¹⁶¹

Ora, se Merleau-Ponty declara um privilégio da escrita frente às outras formas de expressão, nem por isso pode-se dizer que o romance tenha em sua obra um lugar de destaque que, claramente, a pintura ocupa, pois a visibilidade será cada vez mais importante para sua filosofia.

¹⁶⁰ LI, p. 99; 114.

¹⁶¹ LI, p. 101; 115.

3 PINTURA E VISIBILIDADE

Viver na pintura é também respirar esse mundo – sobretudo para aquele que vê no mundo algo por pintar, e todos os homens são um pouco esse homem.

Merleau-Ponty. *LI.*

3.1 MERLEAU-PONTY E MALRAUX: A PINTURA CLÁSSICA E A PINTURA MODERNA.

Malraux exalta a pintura moderna em detrimento da pintura clássica. Merleau-Ponty considera que Malraux foi ingênuo ao se opor à pintura clássica pelo destaque ao objeto empreendido pela perspectiva, exaltando o caráter subjetivo da modernidade. Para Merleau-Ponty, Malraux permanece no prejuízo objetivista, pois comprehende mal tanto os clássicos quanto os modernos, pois, para ele, nos clássicos, prevalece o “domínio do mundo visível” (primado do objeto) e nos modernos um “retorno ao sujeito” (primado do sujeito).

A perspectiva é questionada por Merleau-Ponty, pois nos afasta da experiência vivida, porém não deixa de ser criação. Para Merleau-Ponty, é preciso ver a perspectiva como uma das técnicas desenvolvidas ao longo da história da pintura para dar conta da atividade criativa. Como ele nos diz, a perspectiva clássica “é uma das maneiras inventadas pelo homem de projetar à sua frente o mundo percebido”¹⁶², ao contrário de Malraux, que via nela a tentativa de um decalque do mundo percebido. A perspectiva clássica não se impõe aos nossos sentidos, pois eles também variam entre os séculos. Merleau-Ponty considera que a perspectiva clássica é

¹⁶² LI, p. 61; 78.

uma interpretação facultativa da visão espontânea, não porque o mundo percebido desminta as suas leis e imponha outras, mas antes porque não exige nenhuma e não é da ordem das leis. Na percepção livre, os objetos escalonados em profundidade não possuem nenhuma “grandeza aparente” definida. Nem mesmo se deve dizer que a perspectiva “nos engana” e que os objetos afastados são “maiores” a olho nu do que o faria acreditar sua projeção num desenho ou numa fotografia – pelo menos não dessa grandeza que seria uma medida comum aos longes aos planos mais próximos. A grandeza da lua no horizonte não é mensurável por certo número de partes alíquotas da moeda que tenho na mão, trata-se de uma “grandeza-a-distância”, de uma espécie de qualidade que adere à lua como o quente e o frio a outros objetos.¹⁶³

A perspectiva já era criticada em *A dúvida de Cézanne*, como ilusão da objetividade. Uma cena ilustrada com a técnica da perspectiva exige uma mensuração que não ocorre quando olho para a própria cena. Em relação ao mundo percebido, meu olhar “percorrendo livremente a profundidade, a altura e a largura, não estava sujeito a nenhum ponto de vista porque os adotava e os rejeitava um de cada vez”¹⁶⁴. A perspectiva é conquistada graças ao abandono dessa ubiquidade, ao adotar apenas um certo posicionamento, com seu ponto de fuga e sua linha de horizonte, por um suposto olho imóvel. Conforme Merleau-Ponty, é “preciso circunscrever a minha visão, determinar, num padrão de medida que tenho, aquilo a que chamo a ‘grandeza aparente’ da lua e da moeda e, afinal, transportar essas medidas para o papel”¹⁶⁵. Porém, se assim o fizer, o mundo percebido desaparecerá com a concomitância verdadeira dos objetos, “que não é sua inclusão pacífica numa escala de grandeza.”¹⁶⁶

O olhar humano é permanentemente situado. O que a perspectiva faz é iludir o olho humano. Ela o tira da situação, estabelecendo assim, um olho objetivo, não mais humano – desumano, e não inumano, como se pode falar da pintura de Cézanne.

Na perspectiva do olhar humano, as coisas nunca se dão de uma só vez por planos sobrepostos, elas aparecem fervilhando de forma exclusiva, não sendo possível desconsiderar a temporalidade na qual encontramos as coisas, pois aí, cada ganho é, ao mesmo tempo, uma perda: “os longes se resignam a ser somente longínquos, inacessíveis e vagos como convém”, enquanto os “objetos próximos abandonam um tanto de sua agressividade”, e “nada em suma retém o olhar e representa o presente”¹⁶⁷.

¹⁶³ LI, p. 61; 78.

¹⁶⁴ LI, p. 62; 79.

¹⁶⁵ LI, p. 61-2; 78-9.

¹⁶⁶ LI, p. 62; 78.

¹⁶⁷ LI, p. 62-3; 79-80.

A perspectiva clássica rompe com a condição de “imersão no presente”, com a condição de estar situado, que caracteriza o homem, e assume, em sua “modéstia enganadora”, a perspectiva de onividência divina. A perspectiva é a invenção de um mundo dominado, que não se encontra mais presente, diz Merleau-Ponty:

o quadro inteiro está no mundo do passado ou da eternidade; tudo adquire um ar de decência e descrição; as coisas deixam de me interpelar e já não sou comprometido por elas. E, se acrescento a esse artifício o da perspectiva aérea, percebe-se a que ponto eu que pinto e aqueles que olham a minha paisagem dominamos a situação. A perspectiva é muito mais do que um segredo técnico para imitar uma realidade que se ofereceria tal e qual a todos os homens; é a invenção de um mundo dominado, possuído de parte a parte numa síntese instantânea da qual o olhar espontâneo nos dá, quando muito, o esboço ao tentar em vão manter juntas todas essas coisas que, individualmente, querem-no por inteiro.¹⁶⁸

Merleau-Ponty apresenta, como exemplo disso, o contraste na pintura clássica entre os retratos, em que os rostos estão “sempre a serviço de um caráter, de uma paixão ou de um humor – sempre significantes”, e os bebês e os animais, “tão desejosos de entrar no mundo humano”¹⁶⁹.

A diferença entre a pintura clássica e a pintura moderna não se estabelece como queria Malraux, considerando a primeira como mera representação. Para Merleau-Ponty, ao contrário, ela é também criação: nenhuma pintura clássica pretende simplesmente representar o visível. Ela não pode ser definida simplesmente pela figuração da natureza ou por sua referência ao sujeito. Por isso, Malraux “indica que a concepção moderna da pintura – como expressão criadora – foi a maior novidade para o público do que para os próprios pintores, que sempre a praticaram mesmo que não lhe fizessem a teoria”¹⁷⁰.

O erro de Malraux é subjugar a criação na pintura clássica à finalidade representacionista e, por isso, ele opõe a expressão clássica à expressão criadora da arte moderna. Para ele, enquanto Chardin procura o aveludado dos pêssegos, Braque busca o aveludado do quadro, o pintor moderno “quer em primeiro lugar ser original e, para ele, seu poder de expressão se confunde com a sua diferença individual”¹⁷¹. A diferença

¹⁶⁸ LI, p. 63; 80.

¹⁶⁹ LI, p. 63; 80.

¹⁷⁰ LI, p. 60; 77.

¹⁷¹ LI, p. 64; 80.

agora seria marcada pela dominação do pintor sobre o quadro e não mais à maneira representativa do objeto.

Ao peso da originalidade que há para a pintura moderna, Malraux atribui a importância do indivíduo na modernidade, enquanto Merleau-Ponty destaca o seu sentido em formação. Se, na arte clássica, a significação de um quadro é mediada por outra significação, isto é, a representação suficiente dos objetos, na arte moderna, seu sentido se dá sem modelo prévio, sem uma significação intermediária.

Opondo-se à forma como Malraux diferencia os clássicos dos modernos, Merleau-Ponty desenvolve, ao seu modo, as noções de estilo, história, criação e unidade da pintura.

Malraux retoma a noção de estilo não como um meio de representar. Ele concebe que a representação do mundo para o pintor seja um “meio de estilo”, acreditando, assim, que o estilo “pudesse ser reconhecido e desejado fora de qualquer contato com o mundo, como de fosse um *fim*”¹⁷². Já para Merleau-Ponty, o estilo tem que ser visto aparecendo no “fundo da percepção do pintor enquanto pintor”¹⁷³, ele é uma exigência que nasce da percepção do pintor. Para Merleau-Ponty, compreendemos melhor o estilo quando remetemos o “pintor ao trabalho”; ao contato com o mundo, onde, pela sua percepção, o estilo aparece. O estilo, agora, implica o mundo e a pintura, como já vimos, não celebra outro enigma que o da visibilidade:

Antes que o estilo se torne para os outros objeto de predileção e para o próprio artista (para grande prejuízo de sua obra) objeto de deleite, é preciso ter havido esse momento fecundo em que ele germinou na superfície de sua experiência, em que um sentido operante e latente encontrou para si os emblemas que deveriam libertá-lo e torná-lo manejável pelo artista e ao mesmo tempo acessível aos outros. Mesmo quando o pintor já pintou, e se tornou em certos aspectos senhor de si próprio, o que lhe é proporcionado com seu estilo não é uma maneira, um certo número de processos ou de tiques que possa inventariar, é um modo de formulação tão reconhecível para os outros, tão pouco visível para ele como sua silhueta ou seus gestos de todos os dias.¹⁷⁴

Se observamos o pintor no atelier, não há aí uma “antítese do homem e do mundo, da significação e do absurdo, do estilo e da ‘representação’”¹⁷⁵. O estilo, que

¹⁷² LI, p. 67; 84.

¹⁷³ LI, p. 67; 84.

¹⁷⁴ LI, p. 66-7; 83.

¹⁷⁵ LI, p. 67; 84.

surge à revelia do pintor, é agora, pelo pintor moderno, uma obsessão, mas ele, assim como seus precursores, não terá um domínio prévio daquilo que será para os outros sua assinatura. Ao contrário, ele o nota como percebe sua própria silhueta, ou seja, sem construir daí uma ideia clara e distinta. O estilo, o sistema de equivalências de cada pintor, sua “deformação coerente”, não se faz em nenhuma espécie de laboratório íntimo, longe das coisas, mas sim se reportando sempre ao mundo, mesmo que, para representar o mar, olhe para o lago, ou inversamente.

A significação não se dá pela substituição da referência ao objeto pela referência ao sujeito, pois continua a imperar a “lógica alusiva do mundo percebido”: “o ‘ir mais longe’, de Van Gogh, no momento em que está pintando os *Corvos*, já não indica alguma realidade para a qual seria preciso caminhar, mas o que falta fazer para restituir o encontro do olhar com as coisas que o solicitam, daquele que tem de ser com aquilo que é”¹⁷⁶. Falaremos ainda de verdade, mas não mais em virtude da semelhança ou da adequação à coisa, e sim como “coesão de uma pintura consigo mesma”¹⁷⁷.

A importância de se ter em conta o trabalho fabril do pintor é que não se fica então com o quadro pronto, que é um modo de compreender a pintura como o leitor comprehende o romance. Quando se tem em conta o trabalho de atelier, nota-se que a obra do pintor nunca está feita, mas sempre em andamento, como uma série de respostas a um apelo inesgotável, pois ele pinta sempre a propósito das coisas visíveis. É a partir desse aspecto que Merleau-Ponty encontra a unidade da pintura.

3.2 A HISTORICIDADE: A UNIDADE E O INACABAMENTO DA PINTURA

Em *A dúvida de Cézanne*, o ato expressivo da percepção do mundo percebido, realizado pelo indivíduo, era o tema central, aí a pintura já era o tema. Em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, além da expressão pictórica, a literatura e a história também serão abordadas como formas de expressão. Dessa maneira, a noção de expressão será ampliada, não se restringindo apenas ao mundo percebido, mas também

¹⁷⁶ LI, p. 71; 87-8.

¹⁷⁷ LI, p. 71; 87.

ao mundo da cultura.

Merleau-Ponty já mostrou, em *A dúvida de Cézanne*, o quanto a arte clássica realizava uma expressão criadora. Daí a importância de se remeter à atividade do pintor, não para encontrar o sentido da obra em algum modo expressivo do sujeito ou em algum traço da pessoa que se mostraria como a verdade dos sonhos para o psicanalista, mas para remeter ao mundo visto, ao qual são devedores o tema da pintura e sua criação. Com isso, porém, Merleau-Ponty não dava conta ainda da unidade da pintura, mas de uma ambiguidade entre o todo do mundo, cujo sentido esparso o pintor reunia de um modo particular.

É em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* que essa unidade será compreendida pela ideia de historicidade da pintura. A noção de historicidade também foi fundamental para a reflexão sobre a relação da pintura clássica com a pintura moderna, pois, através dessa noção, Merleau-Ponty esclarece, em oposição a Malraux, que o sentido da “unidade da pintura” não seria encontrada apenas, ou, sobretudo, no Museu.

A historicidade do Museu é uma historicidade da morte, que converte aquela história secreta e involuntária de um estilo que se fez, em história oficial e pomposa:

O Museu mata a veemência da pintura como a Biblioteca, dizia Sartre, transforma em “mensagens” escritos que antes foram gestos de um homem. É a historicidade da morte. E há uma historicidade da vida, da qual ele oferece apenas a imagem diminuída: aquela que habita o pintor no trabalho, quando ata num único gesto a tradição que ele retoma e a tradição que ele funda, aquela que o reúne de uma vez a tudo o que um dia foi pintado no mundo, sem que ele tenha de deixar seu lugar, seu tempo, seu trabalho abençoados e malditos, e que reconcilia as pinturas na medida em que cada uma exprime a existência inteira, na medida em que todas elas são bem-sucedidas – em vez de reconciliá-las na medida em que estão todas terminadas e são como que outros tantos gestos vãos.¹⁷⁸

A unidade da pintura não está garantida porque se colocou quadros de diferentes épocas lado a lado e, então, se reconheceu uma cadeia de sucessões, influências e desenvolvimentos, mas sim porque o singular já está completamente atravessado pela história, pela cultura, isto é, pelo universal. “O clássico e o moderno pertencem ao universo da pintura, concebido como uma tarefa desde os primeiros

¹⁷⁸ LI, p. 78-9; 94-5.

desenhos na parede das cavernas até a nossa pintura ‘consciente’”¹⁷⁹. Os impérios retratados por pinturas há muito desapareceram. Logo, se elas continuam despertando em nós um sentido, não é por sua referência direta ao que aconteceu, mas a uma historicidade do mundo da qual partilhamos. Como diz Merleau-Ponty,

a unidade da pintura não está apenas no Museu, está nessa tarefa única que se propõe a todos os pintores, que faz com que um dia *venham a ser* comparáveis no Museu e com que esses fogos se respondam reciprocamente na noite. Os primeiros desenhos nas paredes das cavernas apresentavam o mundo como “por pintar” ou “por desenhar”, chamavam um futuro indefinido da pintura, e é isso que faz com que nos falem e com que lhes respondam por metáforas em que colaboram conosco.¹⁸⁰

A convergência que Malraux encontra, entre obras independentes umas das outras, suas semelhanças, resulta de um “monstro hegeliano”, como se houvesse uma pintura que trabalha pelas costas dos pintores. Essa convergência *a posteriori* será sempre falsa, pois parte de uma multiplicidade de obras, instaurando-as na ordem dos “eventos”. Merleau-Ponty, ao contrário, mostra uma ordem mais original, a do advento. É nessa obra a ser feita que a pintura encontra sua unidade, pois ela retoma do passado aquilo que não é mais passado, uma vez que se realiza, que é fecundo agora no presente. Eis, assim, a coesão da pintura. Sua unidade aproxima o que estava separado, reúne tudo em uma única pintura. O singular é perpassado pelo universal.

A convergência de estilos é sempre precária se explicada a partir de uma comparação extrínseca. Fazer um inventário de uma pintura, dizer o que está e o que não está nela é tão impossível quanto, como reconhecem os linguístas, recensear o vocabulário de uma língua.

A ordem do advento não é a das obras já feitas, que remeteria a uma historicidade da morte, e sim a da produção dessas, a de uma ordem original que inaugura um sentido, retomando o passado e, como um recomeço, prenuncia uma sequência, assim como a pintura rupestre continha todo o futuro da pintura em possibilidade: “a história só olha para o passado porque primeiro o pintor olhou para a obra por vir, só há fraternidade dos pintores na morte porque eles viveram o mesmo problema.”¹⁸¹

¹⁷⁹ LI, p. 75; 91.

¹⁸⁰ LI, p. 75; 91.

¹⁸¹ LI, p. 77; 93.

A ordem do advento não trata de “uma soma finita de signos, mas de um campo aberto ou de um novo órgão da cultura humana”¹⁸². E é por isso que se pode falar de uma reunião do individual e do universal no ato criador como um devir do sentido. Na operação criadora, o universal não é o termo para o qual convergem os singulares. Com efeito, “no momento da expressão, o outro a quem me dirijo e eu que me expresso estamos ligados sem concessão”¹⁸³. Nós e o pintor já estamos instalados no universal, esse que se torna, como já reconhecia Hegel, “uma marcha que cria ela mesma o seu curso e torna a voltar a si mesma”¹⁸⁴, como devir da cultura. “Eu”, o *outro*, o pintor ou o escritor, ao nos exprimir, exprimimos, também, sobretudo, o público.

A pintura não está no Museu, mas

está inicialmente em cada pintor que trabalha, e está nele em estado puro, ao passo que o Museu a compromete com os sombrios prazeres da retrospecção. Seria preciso ir ao Museu como vão os pintores, com a sóbria alegria do trabalho, e não como vamos, com uma reverência que não é de todo conveniente. O Museu nos dá a consciência de ladrões.¹⁸⁵

No Museu está a origem de nossa consciência da pintura como pintura, possibilitando ver um acervo de obras, que ornamentaram diferentes civilizações e cultos, como momentos de um único esforço, de uma única tarefa.

Há uma historicidade da pintura que Merleau-Ponty demonstra analisando o pintor no trabalho, considerando-o como aquele que sempre retoma o passado. Os clássicos e os modernos pertencem, assim, ao mesmo universo da pintura, universo nascido no ato do primeiro homem que pintou, desenhou. A unidade oriunda desse ato é uma aventura única, e não é no Museu que a encontraremos.

Para Merleau-Ponty, existem duas historicidades da pintura:

uma irônica e até irrisória, feita de contrassensos, porque cada tempo luta contra os outros como contra estrangeiros impondo-lhes as suas preocupações, as suas perspectivas. É antes esquecimento do que memória, é fragmentação, ignorância, exterioridade. Mas a outra, sem a qual a primeira seria impossível, é constituída e reconstituída pouco a pouco pelo *interesse* que nos dirige para o que não é nós, por essa vida que o passado, numa troca contínua, nos traz e

¹⁸² LI, p. 74; 90-1.

¹⁸³ LI, p. 91-92; 107.

¹⁸⁴ LI, p. 91; 106. Os itálicos são do autor.

¹⁸⁵ LI, p. 77-8; 93.

encontra em nós, e que prossegue em cada pintor que reanima, retoma e relança a cada nova obra o empreendimento inteiro da pintura.¹⁸⁶

Merleau-Ponty, citando Malraux, refere-se ao emblemático caso do pintor Johannes Vermeer, que viveu no século XVII, e teve sua obra “falsificada” pelo holandês Han van Meegeren (1889-1947). O que o falsário fez foi “copiar” o estilo “Vermeer”, ele não fez a cópia de nenhum quadro de Vermeer para vender, como encontramos vários casos na história da arte. Meegeren teve a brilhante ideia de pintar quadros inéditos como se fossem de Vermeer. E, segundo Merleau-Ponty, “se o falsário conseguisse recobrar não só os processos, mas também o próprio estilo dos grandes Vermeer – deixaria de ser um falsário, seria um daqueles pintores que pintavam para o mestre no ateliê dos clássicos”¹⁸⁷.

O falsário, no seu empreendimento, buscou até a constituição de possíveis mudanças no próprio estilo de Vermeer, mudanças que observamos no processo de construção histórica de uma obra que sofre as influências da cultura, da história, das técnicas, dos sentidos, porém Merleau-Ponty considera que seria impossível pintar espontaneamente como Vermeer.

Se é possível falar de uma “verdade” da pintura, essa só será alcançada verificando-se o estilo empreendido pelo pintor, observando-se “o sistema de equivalências segundo o qual cada um dos seus elementos, como cem ponteiros em cem mostradores, marca o mesmo desvio”¹⁸⁸, e é isso que garantirá a análise de sua autenticidade, pois segundo Merleau-Ponty

o nome de Vermeer e o de todo grande pintor acaba por designar algo como uma instituição, e assim como a história tem o encargo de descobrir, atrás do “Parlamento sob o antigo regime” ou atrás da “revolução francesa” o que ambas significam realmente na dinâmica das relações humanas, que modulação dessas relações representam, e deve, para fazê-lo, designar isto como acessório e aquilo como essencial, assim também uma verdadeira história da pintura deveria buscar, através do aspecto imediato das telas consideradas de Vermeer, uma estrutura, um estilo, um sentido contra os quais não podem prevalecer, se existirem, os detalhes discordantes, arrancados de seu pincel pela fadiga, pela circunstância ou pela imitação de si próprio.¹⁸⁹

¹⁸⁶ LI, p.75; 91-2.

¹⁸⁷ LI, p. ; 92.

¹⁸⁸ LI, p. 75; 92.

¹⁸⁹ LI, p. 76-7; 93.

O Museu tira a vida das obras ao extraí-la do mundo onde foi criada por uma vida de pintor. A história da pintura contada pelos Museus é cumulativa. É uma história da morte. O tema da história reaparece no último ensaio escrito e publicado por Merleau-Ponty: *O olho e o espírito* que tem como tema central a pintura. Nesse ensaio, ele afirma não ser possível falar de progressos nem evolução em pintura, e que a história humana, “num certo sentido é estacionaria”¹⁹⁰. Não existem problemas separados em pintura “nem caminhos verdadeiramente opostos, nem ‘soluções’ parciais, nem progressos por acumulação, nem opções sem retorno”¹⁹¹, uma vez que profundidade, cor, forma, linha, movimento, contorno, fisionomia são *ramos* do Ser, a historicidade da pintura não é evolutiva.

Há um inacabamento do mundo, assim também “a ideia de uma pintura universal é desprovida de sentido. Mesmo daqui a milhões de anos, o mundo, para os pintores, se os houver, ainda estará por pintar, ele findará sem ter sido acabado”¹⁹². As pinturas de Lascaux, considerando-as como as primeiras, “ia até o fundo do futuro”, abrindo essa interminável atividade a que todo pintor se propõe, a saber: tornar visível o mundo sobre o qual toda cultura se constitui. O pintor sempre ultrapassa esse mundo da cultura, os problemas colocados pela pintura não estão resolvidos, sua busca é interminável e, assim, “o verdadeiro pintor subverte sem o saber os dados de todos os outros.”¹⁹³

Ao retomar problemas de uma pintura anterior à sua, o pintor descobre que “abriu um outro campo em que tudo o que pôde exprimir antes precisa ser dito de outro modo”¹⁹⁴.

A ideia clássica de adequação intelectual nos fascina ao ponto de acharmos que as faltas, o vazio, já foram preenchidos ou, ainda, o que as *coisas queriam dizer*, já foram ditas, e por isso nos paralisam. A respeito disso, Merleau-Ponty conclui *O olho e o espírito*, dizendo que

essa decepção é a do falso imaginário, que reclama uma positividade que preencha exatamente seu vazio. É o lamento de não ser tudo. Lamento que nem sequer é inteiramente fundado. Pois, se nem em pintura nem alhures podemos estabelecer uma hierarquia das civilizações ou falar de progresso, não

¹⁹⁰ OE, p. 92; 46.

¹⁹¹ OE, p. 88; 45.

¹⁹² OE, p. 90; 45.

¹⁹³ OE, p. 89; 45.

¹⁹⁴ OE, p. 89; 45.

é que algum destino nos retenha atrás, é antes que, em certo sentido, a primeira das pinturas ia até o fundo do futuro. Se nenhuma pintura completa a pintura, se mesmo nenhuma obra se completa absolutamente, cada criação modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria antecipadamente todas as outras. Se as criações não são uma aquisição, não é apenas que, como todas as coisas, elas passam, é também que elas têm diante de si quase toda a sua vida.¹⁹⁵

3.3 A PINTURA E A VISÃO

O ensaio *O olho e o espírito* é um marco decisivo da última fase do pensamento merleau-pontiano e foi escrito durante o mesmo período em que Merleau-Ponty elaborava o seu livro inacabado, *O visível e o invisível*. Nesse ensaio, a pintura terá um tratamento mais detalhado, ela não aparece apenas como uma base de apoio para as reflexões sobre a percepção, a expressão, a linguagem ou a história. Nele, o filósofo busca da pintura a sua abrangência; analisa os elementos que a compõem; reflete sobre a sua relação com a visibilidade e com o *Ser*.

Dividido em cinco partes, a primeira parte do ensaio é iniciada com a afirmação de que “a ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las”, começando assim por uma análise da ciência clássica; e Merleau-Ponty prossegue dizendo que ela estabelece modelos internos das coisas, e que, “operando sobre esses índices ou variáveis, as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se confronta com o mundo real”¹⁹⁶, conservando, dessa forma, um sentimento de opacidade do mundo.

Já da ciência de seu tempo, Merleau-Ponty diz que existe

não na ciência, mas numa filosofia das ciências bastante difundida – isto de inteiramente novo: que a prática construtiva se considera e se apresenta como autônoma, e o pensamento se reduz deliberadamente ao conjunto das técnicas de tomada ou de captação que ele inventa. Pensar é ensaiar, operar, transformar, sob a única reserva de um controle experimental em que intervêm apenas fenômenos altamente ‘trabalhados’, os quais nossos aparelhos antes produzem do que registram. Jamais como hoje, a ciência foi sensível às modas intelectuais.¹⁹⁷

¹⁹⁵ OE, p. 92; 46.

¹⁹⁶ OE, p. 09; 13.

¹⁹⁷ OE, p. 10; 13.

Falta à ciência reconhecer que há muito se afastou da filosofia que lhe servira de fundamento, tendo como resultado a origem de um tipo de pensamento que toma a própria ciência como base – um pensamento ao modelo científico –, um pensamento operatório. Esse pensamento “de ciência”, pensamento de sobrevoo, precisa retornar ao “há” prévio, à “paisagem solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos”¹⁹⁸. Nessa volta ao corpo, à visão, a uma historicidade primordial, “o pensamento alegre e improvisador da ciência”, diz Merleau-Ponty, “aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo”¹⁹⁹, voltando assim a ser filosofia.

A ciência se afastou do mundo, ao tentar apreendê-lo objetivamente. Por sua vez, Merleau-Ponty afirma que

a arte, e especialmente a pintura, nutriram-se nesse lençol de sentido bruto do qual o ativismo nada quer saber. São mesmo as únicas a fazê-lo com toda inocência. Ao escritor, ao filósofo, pede-se conselho ou opinião, não se admite que mantenham o mundo em suspenso, quer-se que tomem posição – eles não podem declinar as responsabilidades do homem que fala. A música, inversamente, está muito aquém do mundo e do designável para figurar outra coisa que não épuras do Ser, seu fluxo e seu refluxo, seu crescimento, suas explosões, seus turbilhões. O pintor é o único a ter direito de olhar sob 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.²⁰⁰

Se, em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, Merleau-Ponty dera às artes da palavra um privilégio, mesmo que relativo, agora, claramente, a pintura assume o lugar de destaque, ele reconhece nela uma relação originária com o mundo de sentido bruto. É retornar ao “há” prévio, à abertura, ao Ser Bruto experimentado pela visão, que se faz necessário. Comecemos por entender o fenômeno da visão.

Discordando de Descartes, que define a visão como pensamento da visão, Merleau-Ponty mostra que ela é abertura ao Ser, portanto que tem um alcance ontológico privilegiado. Inicialmente, faz-se necessário reconhecer que a visão constitui-se no corpo

¹⁹⁸ OE, p. 12-3; 14.

¹⁹⁹ OE, p. 13; 15.

²⁰⁰ OE, p. 13-4; 15.

que, por sua vez, está em situação no mundo. Ao separar a alma do corpo, Descartes se afastou da fenomenalidade em que a visão se encontra originalmente. Para Merleau-Ponty, “um cartesiano não se vê no espelho: vê um manequim, um ‘exterior’ do qual tudo faz supor que os outros o vejam do mesmo modo, mas que, para ele próprio, como para os outros, não é uma carne. Sua ‘imagem’ no espelho é um efeito da mecânica das coisas”²⁰¹ e que, quando se reconhece no espelho, é porque o pensamento construiu a ligação, e que essa imagem nada é *dele*.

Descarte definiu a visão tomando o tato como modelo. Para ele, é mais conveniente considerar a recepção da luz como uma ação por contato, da mesma forma como os cegos têm contato com as coisas através de suas bengalas. Para ele, os cegos “veem com as mãos”, como se os olhos fossem comparados com uma bengala. A nossa relação com o mundo, com as coisas é assim definida, para ele, pela causalidade exterior, a visão seria o resultado das coisas sobre os olhos, articulada pelo pensamento. Para Merleau-Ponty, a *Dióptrica* de Descartes é uma tentativa fracassada, é um “breviário de um pensamento que não quer mais frequentar o visível e decide reconstruí-lo segundo o modelo que dele se oferece”²⁰²; pois, ao tentar discorrer sobre a visão, excluiu as suas contingências. Descartes não reconhece que a visão seja a *metamorfose das coisas mesmas* em sua visão, não admite, em suas análises, a relação entre o vidente e o visível. Para ele, o pensamento é que faz a decifração dos signos dados no nosso corpo. E sendo assim,

a semelhança é o resultado da percepção, não sua motivação. Com mais forte razão, a imagem mental, a vidência que nos torna presente o que é ausente, de modo nenhum é como uma abertura ao coração do Ser: é ainda um pensamento apoiado sobre indícios corporais, desta vez insuficientes, ao quais ela faz dizer mais do que significam.²⁰³

A gravura em talho-doce para o pensamento cartesiano não se assemelha à paisagem “representada”, é simplesmente uma porção de tinta sobre o papel e, dessa mesma maneira, o que a luz imprime nos “nossos olhos e dali em nosso cérebro não se assemelha ao mundo visível”²⁰⁴. Da breve análise que Descartes fez sobre o desenho, Merleau-Ponty conclui que, para aquele, a pintura não era uma operação central que nos

²⁰¹ OE, p. 38-39; 25.

²⁰² OE, p. 36; 24.

²⁰³ OE, p. 43; 26.

²⁰⁴ OE, p. 41; 25.

auxilia na definição de nosso acesso ao ser, mas apenas uma invenção que, na ausência das coisas, nos faria vê-las por semelhança.

Merleau-Ponty considera significativo o fato de que, quando falou dos quadros, Descartes preferiu o desenho à pintura, pois seria problemático, para ele, explicar os demais elementos que a compõem.

Se tivesse examinado essa outra e mais profunda abertura às coisas que as qualidades segundas oferece, especialmente a cor, como não há relação regulada ou projetiva entre elas e as propriedades verdadeiras 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, flores, tempestades, enfim o mundo, e talvez a integrar a perspectiva como caso particular de um poder ontológico mais amplo.²⁰⁵

Para Descartes, não há visão sem pensamento, porém ele sabia que não basta pensar para ver. Segundo Merleau-Ponty, ao fazer essa constatação, ele remete a origem da visão ao corpo, mas, ao que parece, esse corpo é cego, ele precisa do pensamento para formalizar a visão. Nessa relação do corpo com a alma à maneira cartesiana, Merleau-Ponty entreve uma remissão à *visão em ato*.

O corpo é para a alma seu espaço natal e a matriz de qualquer outro espaço existente. Assim a visão se desdobra: há a visão sobre a qual refletiu, não posso pensá-la de outro modo senão como pensamento, inspeção do Espírito, julgamento, leitura de signos. E há a visão que se efetua, pensamento honorário ou instituído, esmagado num corpo seu, visão da qual não se pode ter ideia senão exercendo-a, e que introduz, entre o espaço e o pensamento, a ordem autônoma do composto de alma e de corpo. O enigma da visão não é eliminado: é transferido do “pensamento de ver” à visão em ato.²⁰⁶

Há uma obscuridade, um indeterminado na visão, oriunda da união da alma com o corpo que impossibilita Descartes tratá-la do mesmo modo que ele concebeu o pensamento. Mas isso não o impede de desenvolver sua filosofia, pois ele, ao identificar que não se pode extrair nenhum conhecimento claro e distinto dessa união, remete a

²⁰⁵ OE, p. 43; 26.

²⁰⁶ OE, p. 54; 31.

Deus esse poder de explicitação. Essa união é um indício “de uma ordem da existência – do homem, do mundo – que não nos cabe pensar”²⁰⁷.

Merleau-Ponty aponta que a filosofia e a ciência do seu tempo são as consequências “infiéis” e “fiéis” do cartesianismo e, por isso, torna-se necessário reencontrar um equilíbrio entre a filosofia e a ciência, não mais à maneira cartesiana que teve, em sua metafísica, a sustentação para a ciência. Deve-se partir do ponto aonde Descartes chegou, no “há prévio”, obscuro para ele, ao qual acabou por atribuir a Deus o poder de elucidação.

O corpo não poderá mais ser considerado o meio do tato e da visão.

Aqui o corpo não é mais meio da visão e do tato, mas seu depositário. Longe de nossos órgãos acrescentados. O espaço não é mais aquele de que fala a *Dióptrica*, rede de relações entre objetos, tal como o veria uma terceira testemunha de minha visão, ou um geômetra que a reconstituísse e a sobrevoasse, é um espaço contado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo seu envoltório exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Pensando bem, o mundo está ao redor de mim, não diante de mim. A luz é redescoberta como ação à distância, e não mais reduzida à ação de contato, isto é, concebida como o fariam os que não a veem. A visão retoma seu poder fundamental de manifestar, de mostrar mais que ela mesma.²⁰⁸

Assim como a alma, o espaço também é encarnado. Não é mais um pensamento isolado da situação existencial que determina o que é a luz, o espaço, a profundidade. Não habitamos nosso corpo como um piloto em seu navio. Somos nosso corpo. Portanto, “não se trata mais de falar do espaço e da luz, mas de fazer falarem o espaço e a luz que estão aí”²⁰⁹. Questões em que se acreditava estarem encerradas são recolocadas: “O que é profundidade, o que é a luz, *tí tò ón* – que são elas, não para o espírito que se separa do corpo, mas para aquele que Descartes disse estar difundido no corpo – e, enfim, não somente para o espírito, mas para si próprias, já que nos atravessam, nos englobam?”²¹⁰.

A filosofia, por ser feita, é aquela que anima o pintor, “não quando exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante em que sua visão se faz gesto, quando, dirá Cézanne, ele ‘pensa por meio da pintura’”²¹¹.

²⁰⁷ OE, p. 55; 31.

²⁰⁸ OE, p. 58-59; 33.

²⁰⁹ OE, p. 59; 33.

²¹⁰ OE, p. 60; 33.

²¹¹ OE, p. 60; 33.

3.4 O OLHO E O VISÍVEL – O ESPÍRITO E O INVISÍVEL

O ensaio *O olho e o espírito* marca o momento em que Merleau-Ponty direciona as suas investigações filosóficas para a ontologia; ao invés da ênfase na percepção – no *perceber* –, é para a visão – o *ver* –, que ele se voltará. Não dará como antes o mesmo destaque ao mundo da percepção ou da cultura, é o *ser* que o interessa de agora em diante. Porém não são esses termos isoladamente que ele quer tratar, mas sim, a relação de imbricação na qual ver e ser se encontram. Como já vimos no primeiro capítulo dessa dissertação, é a *carne* que passa a ocupar o papel do sujeito da percepção, não mais o corpo próprio.

Buscando superar, o que ele próprio indicou como um campo aberto na sua *Fenomenologia da percepção*, a saber, o problema da abertura ao ser, Merleau-Ponty a retomará ao ser “entre-vista” por Descartes em sua *Dióptrica*, mas por este desconsiderada. Na quarta parte do mesmo ensaio, o *ser* torna-se, então, o mote principal, e é através do recurso à pintura, pela análise de sua historicidade e dos elementos que a compõem, que o autor tratará do ser, pois como ele afirmou: “toda teoria da pintura é uma metafísica”²¹², ou seja, tem uma significação metafísica.

Pela visão do pintor, enquanto aquele que “pensa por meio da pintura”, essa visão em ato, Merleau-Ponty buscará a metafísica que deve ser diferente da cartesiana. A metafísica que ele busca

não é um corpo de ideias separadas para o qual se buscariam justificações indutivas na empiria – e há na carne da contingência uma estrutura do acontecimento, uma virtude própria do plano esboçado que não impede a pluralidade das interpretações, que são mesmo sua razão profunda, que fazem desse plano um tema durável da vida histórica e têm direito a um estatuto filosófico.²¹³

É, portanto, uma metafísica da vida em ato, que foi descrita por Merleau-Ponty a partir da referência à história das obras de arte. Essa história é constituída por elementos que foram fornecidos pela própria obra, foi ela quem abriu o campo no qual ela se mostra sob outra perspectiva, é a obra de arte

²¹² OE, p. 42; 26.

²¹³ OE, p. 61; 34.

que se metamorfoseia e se torna a sequência, as reinterpretações intermináveis das quais ela é legitimamente suscetível não a transformam senão em si mesma; e, se o historiador redescobre sob o conteúdo manifesto o excesso e a espessura de sentido, a textura que lhe preparava um longo futuro, essa maneira ativa de ser, essa possibilidade que ele desvenda na obra, esse monograma que nela encontra fundam uma meditação filosófica.²¹⁴

Merleau-Ponty afirma que é legítimo, que mesmo um leigo pode sustentar que não existe uma discordância entre clássico e moderno e, assim, encontrando, “nas suas relações com o homem e com o Ser”, uma continuação do “pensamento clássico com as pesquisas da pintura moderna”²¹⁵. Uma vez que a “força e a geratividade” da obra de arte excedem qualquer positividade causal ou de filiação.

A profundidade é tematizada por Merleau-Ponty, a partir da afirmação feita por Giacometti de que Cézanne a buscava “durante toda a sua vida”. Mesmo depois de o Renascimento ter acreditado encontrar as “soluções” para as questões suscitadas pela profundidade, através da projeção linear da perspectiva, ela continua sendo, para Cézanne, uma “inspiração nova”. Ele não aceita a compreensão de que ela seja uma “terceira dimensão”. A solução do problema deveria passar pela compreensão de que, na profundidade, as coisas ligam-se umas às outras, mesmo que “elas sejam rivais diante de meu olhar”, o problema é o da ligação entre elas.

Merleau-Ponty dirá que a compreensão da profundidade deve se dar como a experiência da “reversibilidade das dimensões, de uma ‘localidade’ global onde tudo é, ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí”²¹⁶. Ao buscar a profundidade, era essa *deflagração do Ser* que Cézanne queria, encontrando-a “em todos os modos do espaço”²¹⁷, como também na forma.

Ao tentar resolver o problema da profundidade em um período intermediário de sua obra, Cézanne constatou que o espaço e o conteúdo têm que ser buscados conjuntamente. E, nessa busca, ele encontrou a cor, generalizando assim o problema, diz Merleau-Ponty, “não é mais apenas o da distância e da linha e da forma, é também o da

²¹⁴ OE, p. 62-3; 34.

²¹⁵ OE, p. 63, 34-5.

²¹⁶ OE, p. 65; 35.

²¹⁷ OE, p. 65; 35.

cor”²¹⁸. A cor aqui não será um “simulacro das cores da natureza”, ela não é “apenas” um atributo da coisa. Ele refere-se a ela como a *dimensão de cor*, podendo criar espontaneamente, em si mesma, identidades, diferenças, uma textura, uma dimensão, um algo. Porém, a cor não tem uma identificação definitiva, da mesma maneira que o espaço não é o guia que nos entrega à profundidade. Essa volta à cor tem por mérito uma maior aproximação do “coração das coisas”; porém ele encontra-se além da “cor-envoltório”²¹⁹. Como afirmou Merleau-Ponty,

não se trata mais de acrescentar uma dimensão às duas dimensões da tela, de organizar uma ilusão ou uma percepção sem objeto cuja perfeição seria assemelhar-se o máximo possível à visão empírica. A profundidade pictórica (e também a altura e a largura pintadas) vem, não se sabe de onde, colocar-se, germinar sobre o suporte. 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 dela por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas como que 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 “auto figurativo”; 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.²²⁰

Merleau-Ponty não considera que a arte seja uma construção realizada do exterior, ela é feita no mundo pelo artista. Referindo-se à experiência que temos quando olhamos para o fundo de uma piscina, ele dirá que o que vemos não são os azulejos deformados pela água e pelos reflexos, não os vemos separadamente, vemo-los como fundo da piscina através da água, dos reflexos. Vemos que o azulejo é habitado pela água, o que nós vemos em qualquer piscina são azulejos na água, e não uma soma de substâncias distintas.

A própria água, a força aquosa, o elemento viscoso e brilhante, não posso dizer que esteja *no* espaço: ela não está alhures, mas também não está na piscina. Ela a habita, materializa-se ali, e, se ergo os olhos em direção ao anteparo de ciprestes onde brinca a trama dos reflexos, não posso contestar que a água também o visita, ou pelo menos envia até lá sua essência ativa e expressiva. É essa animação interna, essa irradiação do visível que o pintor procura sob os nomes de profundidade, de espaço, de cor.²²¹

²¹⁸ OE, p. 67; 36.

²¹⁹ OE, p. 67; 36.

²²⁰ OE, p. 68-69; 37.

²²¹ OE, p. 70-71; 37-38.

Pensando na versatilidade do pintor que também desenha e esculpe, Merleau-Ponty conclui, mais uma vez, que existe um sistema de equivalências; ele dirá agora que há um “*logos* das linhas, das luzes, das cores, dos relevos, das massas”, uma apresentação sem conceito do Ser universal²²² – é o “*logos* estético”; é ele que garante a coerência ao sensível.

O que a pintura moderna perseguiu foi a multiplicação dos sistemas de equivalências, e não, apenas, a escolha entre a linha e a cor, muito menos entre a figuração das coisas e a criação de signos, o pintor queria romper com a sua “aderência ao envoltório das coisas”²²³. Ao contrário da concepção que tomou a linha como sendo parte e propriedade do objeto, o que servia para delimitá-lo, para o pintor moderno, ela não será uma imitação do visível, mas sim o que a torna visível, ela “é a épura de uma gênese das coisas”²²⁴. Eles não a excluíram como acreditaram os impressionistas, reconheceram, sim, o seu poder de constituição. Merleau-Ponty apresentou, como exemplos desse tipo de uso da linha, os pintores Paul Klee e Henri Matisse.

A linha não será, para a pintura moderna, nem coisa nem imitação das coisas. Como disse Merleau-Ponty, ela “é um certo desequilíbrio disposto na indiferença do papel branco, é uma certa perfuração praticada no em-si, um certo vazio constituinte”. Não será como na geometria clássica, “o aparecimento de um ser sobre o vazio do fundo; ela é, como nas geometrias modernas, restrição, segregação, modulação de uma espacialidade prévia.”²²⁵

Após destacar o modo como os modernos deram um novo significado para o uso da linha, Merleau-Ponty chamou a atenção para a maneira como a pintura constituiu um movimento sem deslocamento, pois, por ser uma “arte do espaço”, é feita – se faz – sobre a tela ou o papel, não tendo o recurso de fabricar móveis.

Ao considerar o que disse Rodin, a saber, que “as vistas instantâneas, as atitudes instáveis petrificam o movimento”²²⁶, Merleau-Ponty afirmará que a pintura, ao ligar diferentes movimentos vistos de um corpo no quadro, movimentos aparentemente incompatíveis na conjunção própria do corpo, ela nos dá, ao contrário da fotografia de um corpo, a transição e a duração do movimento. Assim, o que o quadro nos faz ver é “o

²²² OE, p. 71; 38.

²²³ OE, p. 71-72; 38.

²²⁴ OE, p. 74; 39.

²²⁵ OE, p. 77; 40.

²²⁶ OE, p. 78: 40.

movimento por sua discordância interna; a posição de cada membro, justamente por aquilo que tem de incompatível com a dos outros. Segundo a lógica do corpo, é datada de outro modo e como todos permanecem visivelmente na unidade de um corpo”²²⁷. A corrida de cavalos no quadro *Derby de Epsom*, de Théodore Géricault, se for colocado diante de uma fotografia de cavalos correndo, nos dá a expressão do movimento efetivo.



Jean Louis Théodore Géricault. *Derby de Epsom*, 1821. Óleo sobre tela, 91 x 122 cm. Museu do Louvre, Paris.

A fotografia petrifica o movimento, paralisa o tempo.

É que os cavalos do *Derby de Epsom* me dão a ver a ação do corpo sobre o chão, e, segundo uma lógica do corpo e do mundo que conheço bem, essas ações sobre o espaço são também ações sobre a duração. Rodin tem aqui uma frase profunda: “É o artista que é verídico, e a foto é que é mentirosa, pois, na realidade, o tempo não pára”. A fotografia mantém abertos os instantes que o avanço do tempo torna a fechar em seguida, ela destrói a ultrapassagem, a imbricação, a “metamorfos” do tempo, que a pintura, ao contrário, torna visíveis, porque os cavalos têm dentro deles o “deixar aqui, ir ali”, porque têm um pé em cada instante. A pintura não busca o interior do movimento, mas suas cifras secretas. Há algumas mais sutis que aquelas de que fala Rodin: toda carne, e mesmo a do mundo, irradia-se fora de si mesma. Mas, quer se prefira, segundo as épocas e segundo as escolas, o movimento manifesto ou o monumental, a pintura jamais está completamente fora do tempo, porque está sempre no carnal.²²⁸

²²⁷ OE, p. 79; 41.

²²⁸ OE, p. 80-81; 41-42.

Após ter considerado os elementos constitutivos da pintura – profundidade, cor, forma, linha, movimento, contorno, fisionomia – como sendo *ramos do Ser*, Merleau-Ponty destaca o alcance da palavra *ver*. A experiência do pintor nos mostra que a visão não pode ser tomada como um tipo de pensamento, à maneira cartesiana; ela “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”²²⁹. A visão promove nossa abertura ao mundo, os pintores sempre souberam disso, e não podem aceitar que ela seja ilusória ou indireta.

Da Vinci falou de uma “ciência pictórica” apreendida pelo olhar e que não fala através das palavras, que não se apreende pelo pensamento. Rilke, por sua vez, falou de uma “ciência silenciosa”, um conhecimento que do olho vem e para ele se dirige. E há que se compreender o olho como a “janela da alma”, diz Merleau-Ponty, ele realiza a abertura à alma do que não é ela: “o bem-aventurado domínio das coisas, e seu deus, o sol”²³⁰. Para um cartesiano, o mundo existente não é o mundo visível. Já o pintor não aceita a ideia de que o que é visto “não seja o mundo mesmo, que o espírito só tenha de se ocupar com seus pensamentos ou com um outro espírito. Ele aceita, com todas as dificuldades, o mito das janelas da alma: é preciso que aquilo que é sem lugar seja adstrito a um corpo”²³¹,

É pela visão que temos a iniciação de nosso corpo no mundo, tomemos ao pé da letra o que a visão nos ensina:

que por ela tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda parte, tão perto dos lugares distantes quanto das coisas próximas, e que mesmo nosso poder de imaginarmo-nos alhures [...], de visarmos livremente, onde quer que estejam, seres reais, esse poder recorre ainda à visão, reemprega meios que obtemos dela. Somente ela nos ensina que seres diferentes, ‘exteriores’, alheios um ao outro, existem, no entanto absolutamente *juntos*, em ‘simultaneidade’ – mistério que os psicólogos manejam como uma criança maneja explosivos.²³²

Merleau-Ponty, citando Robert Delaunay, diz que o *quale visual* é o único a nos dar a presença que não somos nós, do que plena e simplesmente é: “Ele o faz porque, como textura, é a concreção de uma universal visibilidade, de um único Espaço que

²²⁹ OE, p. 81; 42. Fissão do Ser é uma expressão que Merleau-Ponty

²³⁰ OE, p. 83; 42.

²³¹ OE, p. 83; 43.

²³² OE, p. 83-84; 43.

separa e reúne, que sustenta toda coesão”²³³. Toda coisa visual também funciona como uma dimensão, pois aparece como resultado da *deiscência do Ser*. Assim, Merleau-Ponty conclui que “o próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência.”²³⁴

Pela experiência da visão do pintor, efetivada como pintura, encontramos a união do próximo com o distante, afinal ver é ter a distância. Na pintura, estão unidos o olho e o espírito, o visível e o invisível.

No fundo imemorial do visível algo se mexeu, se acendeu, algo que invade seu corpo, e tudo o que ele pinta é uma resposta a essa suscitação, sua mão “não é senão o instrumento de uma longínqua vontade”. A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser. “Um certo fogo quer viver, ele desperta; guiando-se ao longo da mão condutora, atinge o suporte e o invade, depois fecha, faísca saltadora, o círculo que devia traçar: retorna ao olho e mais além.” Nesse circuito não há nenhuma ruptura, impossível dizer que aqui termina a natureza e começa o homem ou a expressão. É, portanto, o Ser mudo que vem ele próprio manifestar seu sentido. Eis por que o dilema da figuração e da não figuração está mal colocado: é ao mesmo tempo verdadeiro e sem contradição que nenhuma uva jamais foi o que é na pintura mais figurativa, e que nenhuma pintura, mesmo abstrata, pode eludir o Ser, que a uva do Caravaggio é a uva mesma. Essa precessão do que é sobre o que se vê e faz ver, do que se vê e faz ver sobre o que é, é a própria visão. E, para dar a fórmula ontológica da pintura, quase nem é preciso forçar as palavras que foram gravadas em seu túmulo: “Sou inapreensível na imanência [...]”²³⁵.

²³³ OE, p. 84; 43.

²³⁴ OE, p. 85; 43.

²³⁵ OE, p. 86-87; 44.

CONCLUSÃO

Será o mais alto ponto da razão constatar que o chão desliza sob nossos passos, chamar pomposamente de interrogação um estado de estupor continuado, de pesquisa um caminho em círculo, de Ser o que nunca é inteiramente?

Merleau-Ponty. *OE*

Em suas leituras nas obras dos filósofos, Merleau-Ponty reclama do rigor desse diálogo, isto é, que esse seja *diálogo* e não *monólogo*. Se for diálogo, é porque aquele que retoma o filósofo foi, antes de tudo, um leitor atento que buscou compreender a obra. Merleau-Ponty acredita que “a filosofia não pode ser um diálogo do filósofo com a verdade, um juízo superior sobre a vida, o mundo e a história, como se a filosofia *estivesse fora deles*”²³⁶. Se não é possível filosofar abandonando a situação vivida, então não se pode e não se deve desprezá-la, ao contrário, é preciso assumi-la.

Considerando o que o próprio Merleau-Ponty indicou a respeito do trabalho de leitura da obra filosófica, enquanto diálogo, não apenas uma análise isolada dos textos que tratam diretamente da pintura, buscamos a resposta para o porquê de a pintura ter uma recorrência constante no seu pensamento. E isso nos foi possível, não por uma análise isolada de termos, mas fazendo uma correlação direta com noções centrais no seu pensamento por meio de um destaque à noção de corpo e de expressão.

É de grande relevância o papel ocupado pelo corpo no pensamento de Merleau-Ponty, isso é inegável, e a sua fenomenologia pode bem ser entendida com uma fenomenologia do corpo, do corpo próprio, do corpo expressivo, corpo reflexivo, que vê e é visto – corpo-carne, vidente e visível. Pelo corpo, expressamos a nossa vivência aderente ao mundo. A filosofia, que tomou como problema re-pensar o sensível, encontrou no corpo a possibilidade de resgatar a dignidade que a filosofia lhe havia retirado.

O corpo descrito pela filosofia desde Platão até Descartes, com as suas derivações, não desempenha um papel relevante no processo de conhecimento como

²³⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Elogio da filosofia**. Tradução de António Braz Teixeira. 3. ed. Lisboa: Gimarães, s.d. (Ideia nova).p.40.

também na própria cultura ocidental, ele foi colocado em segundo plano em relação à racionalidade.

O corpo não pode ser considerado um simples meio para a representação do mundo, ele não copia o mundo. Pensado como corpo expressivo, ele não representará o mundo; o corpo do pintor não representa o mundo, mas sim cria mundos. Sendo visível entre as coisas visíveis, o corpo é um enigma, uma vez que é vidente. Pela pintura, enquanto expressão do corpo do pintor, Merleau-Ponty demonstra o poder do corpo vidente visível, de se ver vendo, ele é sensível vidente.

A pintura não tem apenas “um” lugar no pensamento de Merleau-Ponty, mas, sim, lugares ocupados em momentos diferentes, o que nos dá uma visão em diferentes perspectivas – uma visão perspectivista. Não foi apenas nos textos em que tratou diretamente da pintura que encontramos uma posição em relação à recorrência da pintura na constituição de sua obra. Como também não concordamos com a ideia de que da análise desses textos, considerados estéticos, extrairemos elementos para a constituição de uma estética, como filosofia da arte²³⁷. A estética merleau-pontiana não pode ser considerada filosofia da arte, e sim uma estética existencial, pois trata da experiência sensível em sua abrangência.

Além dos textos em que trata diretamente da pintura, o tema aparece também de forma recorrente nas suas principais obras, porém é, nos textos, que a tomam como centro que ela pode nos revelar algo.

Em *A dúvida de Cézanne*, a pintura aparece como expressão do mundo percebido, ela é expressão criadora. Em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, ela é considerada linguagem, ao seu modo também fala, é como expressão do mundo da cultura que a encontramos aí. Já em *O olho e o espírito*, ela mostra a abertura ao Ser Bruto, na relação imbricada do visível com o invisível, alcançando assim um caráter ontológico. É valido ressaltar que cada um desses ensaios aparece em fases diferentes, mas que não são opostas ou discordantes, e sim complementares. Desde a sua fenomenologia da percepção, passando pela elaboração de uma fenomenologia da linguagem até chegar à fase ontológica, a pintura acompanha, de forma marcante, cada momento do pensamento merleau-pontiano indicado que, pelo debate em torno da

²³⁷ Cf. Monclar Valverde que afirma que é quando não fala diretamente de arte que Merleau-Ponty é estético, ou seja, é aí que sua estética aparece. In: VALVERDE, Monclar (Org.) Merleau-Ponty em Salvador. Salvador: Arcádia, 2008, p. 164.

pintura Merleau-Ponty, buscou evidenciar, na experiência estética, o que era tema no plano discursivo. A pintura coloca à prova as suas ideias filosóficas nos levando para junto da experiência comum.

Porém há algo peculiar, algo que parece entrelaçar esses momentos distintos do seu pensamento, a saber, a relação da pintura com o sensível, com o visível, com o ver. A pintura se destaca como linguagem muda, mas não cega, como abertura ontológica para tratar do *ver-ser*, enfim, é da visibilidade que todas as fases do pensamento de Merleau-Ponty tratam sobre a pintura.

Ao notarmos um privilégio da expressão pictórica, devemos levar em conta o aspecto primordial da experiência visual, da visibilidade. A pintura é a explicitação dessa experiência, ela nos dá a emergência constitutiva da visibilidade e, assim, a emergência do Ser em seu momento mesmo de aparição, que não é apenas *pré* ou *pós-constituído*. É um devir constante que não é acabado e não tem fim. Não é acabado como não o é também o mundo; é da ordem de uma dialética sem síntese, que revela a configuração de uma ontologia *selvagem*, uma ontologia do Ver.

REFERÊNCIAS

BONOMI, Andrea. **Fenomenologia e Estruturalismo.** Tradução de João Paulo Monteiro, Patrizia Piozzi e Mauro Almeida Alves. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CÂMARA, José Bettencourt da. **Do espírito do pintor ao olhar do filósofo:** Maurice Merleau-Ponty e Paul Cézanne. Lisboa, Salamandra, 1996. (Garajau).

CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. **O distante-próximo e o próximo-distante:** corpo e percepção na filosofia de Merleau-Ponty. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010.

CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, Adauto (org.).**O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 347-360.

CARMO, Paulo Sérgio. **Merleau-Ponty:** uma introdução. São Paulo: EDUC, 2000.

CAVALLIER, François. **Premières leçons sur L'œil et l'esprit de M. Merleau-Ponty.** Paris: PUF, 1998.

CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.).**O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.31-63

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento:** ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

COELHO Jr., Nelson; CARMO, Paulo Sérgio. **Merleau-Ponty:** filosofia como corpo e existência. São Paulo: Escuta, 1991.

DESCARTES, René. Meditações. In: _____. **Os pensadores.** Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Junior. 1. ed. São Paulo: Abril S. A. Cultural, 1973. p. 90-150.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

FERRAZ, Marcus A. Sacrini. **Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty.** Campinas, SP. Papirus, 2009.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo.** Parte I e II. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. 5. ed. Petrópolis, Vozes, 1995. (Pensamento humano).

HUSSERL, Edmund. **A Ideia da Fenomenologia.** Tradução de Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.

HUSSERL, Edmund. **Meditações Cartesianas:** introdução à fenomenologia. Tradução de Frank de Oliveira. São Paulo: Madras, 2001.

LACOSTE, Jean: A expressão. In: _____. **A filosofia da arte.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. p. 93-106.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Humanismo e terror**: sobre o problema do comunismo. Tradução de Neuma Ladosky. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Le cinéma et la nouvelle psychologie. In: _____. **Sens et non-sens**. Paris: Gallimard, 1996. p.13-32. [Ed. Brasileira: O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983, p. 103-117.]

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signes**. Paris: Gallimard, 1960. [Ed. Brasileira: **Signos**. Tradução de Maria Ermanita Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 39-88. (Tópicos).]

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le visible et l'invisible**. Paris: Editions Gallimard, 1990. [Ed. Brasileira: **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti, Armando Mora d'Oliveira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 127-150. (Debates, 40).]

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Editions Gallimard, 1945. [Ed. Brasileira: **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Tópicos).]

MERCURY, Jean-Yves. **L'expressivité chez Merleau-Ponty**: du corps à la peinture. Paris: L'Harmattan, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Le doute de Cézanne. In: _____. **Sens et non-sens**. Paris: Gallimard, 1996. p. 13-32. [Ed: Brasileira: A dúvida de Cézanne. In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne/Maurice Merleau-Ponty. Tradução de Paulo Neves e Ermanita Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.121-142.]

MERLEAU-PONTY, Maurice. Le langage indirect et les voix du silence. In: _____. **Signes**. Paris: Gallimard, 1960. [Ed. Brasileira: In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Tradução de Paulo Neves e Ermanita Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 67-119.]

MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'œil et L'esprit**. Paris: Editions Gallimard, 1997. [Ed. Brasileira: In: _____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne/Maurice Merleau-Ponty. Tradução de Paulo Neves e Ermanita Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 13-46]

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A natureza**. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Elogio da filosofia**. Tradução de António Braz Teixeira. 3. ed. Lisboa: Gimarães, s.d. (Ideia nova).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Psicologia e pedagogia da criança**: Curso da Sorbone 1949-1952. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOURA, Carlos A. Ribeiro de. **Crítica da Razão na Fenomenologia**. São Paulo: EDUSP, 1989.

MOURA, Carlos A. Ribeiro de. **Racionalidade e crise**. São Paulo; Discurso/Edufpr, 2001.

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. **Razão e experiência**: ensaio sobre Merleau-Ponty. Rio de Janeiro; UNESP, 2006.

MÜLLER, M. J. **Merleau-Ponty**: acerca da expressão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra**: Um livro para todos e para ninguém. Tradução de Mário da Silva. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

SOMBRA, José de Carvalho. **A subjetividade corpórea**: a naturalização da subjetividade na filosofia de Merleau-Ponty. São Paulo, Ed. UNESP, 2006. p. 190.

TASSINARI, Alberto. Quatro esboços de leitura. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne/Maurice Merleau-Ponty. Tradução de Paulo Neves e Ermanita Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.145-161.

VALVERDE, Monclar (Org.) **Merleau-Ponty em Salvador**. Salvador: Arcádia, 2008.