

**Universidade Federal de Ouro Preto**

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura

Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Dissertação

---

**Do corpo criador à expressão  
da Carne: Introdução ao tema  
do Estilo em Merleau-Ponty.**

*Abiatar David de Souza Machado*

Ouro Preto  
2013



**UFOP**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO – UFOP**  
**IFAC – INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA.**  
**DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA**  
**MESTRADO EM ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE.**

**Abiatar David de Souza Machado**

**Abiatarmachado04@gmail.com**

**Do corpo criador à expressão da carne:**  
**Introdução ao tema do estilo em M. Merleau-Ponty.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da arte do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) sob a orientação do Prof. José Luis Furtado, como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

**Ouro Preto**

**Junho de 2013.**

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

M149D Machado, Abiatar David de Souza.

Do corpo criador à expressão da carne: introdução ao tema do estilo em M. Merleau Ponty.[manuscrito] / Abiatar David de Souza Machado. - 2013. 117f.

Orientador: Prof. Dr. José Luis Furtado

Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Filosofia – Programa de Pós-Graduação – Estética e Filosofia e da Arte.

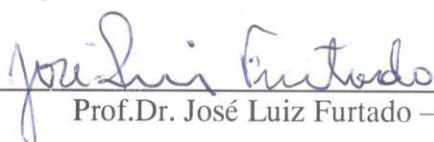
Área de concentração: Filosofia

1. Corpo . 2. Expressão. 3. Percepção. 4. Estilo 5. Fenomenologia  
I. Universidade Federal de Ouro Preto. II. Título.

CDU 1

**Universidade Federal de Ouro Preto  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
Mestrado em Estética e Filosofia da arte**

Dissertação intitulada “**Do corpo criador à expressão da carne: introdução ao tema do estilo em M. Merleau-Ponty**”, de autoria do mestrando **Abiatar David de Souza Machado**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof.Dr. José Luiz Furtado – UFOP – Orientador



Prof.<sup>a</sup>Dr.<sup>a</sup> Cíntia Vieira da Silva - UFOP



Prof.<sup>a</sup>Dr.<sup>a</sup> Alice Mara Serra - UFMG



Prof.<sup>a</sup>Dr.<sup>a</sup> Cíntia Vieira da Silva  
Coordenadora do Mestrado em Estética e Filosofia da Arte  
IFAC-UFOP

Ouro Preto, 21 de agosto de 2013

“Espécie de história por contato, que talvez não saia dos limites de uma pessoa, e que, no entanto, deve tudo à frequência dos outros...”

Merleau-Ponty

“O escritor, como profissional da linguagem, é um profissional da insegurança.”

Merleau-Ponty

“Pois falar da linguagem talvez seja ainda pior do escrever sobre o silêncio.”

Heidegger

“É, pois, uma imagem que quero interrogar, ou, mais exatamente, uma visão: como é que vemos o estilo? Qual imagem do estilo que me molesta, qual aquele que desejo?”

Roland Barthes

*Ao Guido, pelo fervor nas perguntas.*

## **Agradecimentos**

Agradeço primeiramente àqueles que me apoiaram em diversos momentos, não apenas da realização do texto, mas também da pesquisa, que me cederam ajuda tanto material como afetiva, principalmente os amigos Chico e Elizabeth, que me esconderam no Empaca Viagem, em São João del-Rei, quando cercado de compromissos de toda ordem, precisava de um tempo para escrever esse texto. Depois também, quando mais uma vez retornei a São João del-Rei, na busca de um silêncio, ou mesmo de um barulho, capaz de me colocar de novo na trilha do que estava sendo buscado.

Ao meu pai e minha mãe que me ensinaram a ler e a decifrar.

Ao meu filho pela alegria nos momentos difíceis.

Ao professor, amigo e compadre Wanderley, da UFSJ, criador do meu interesse pela filosofia do corpo praticada por Merleau-Ponty.

Aos professores do mestrado (Cintia, Imaculada e Hélio), cujas disciplinas foram muito importantes para alguns aspectos do que posso chamar de “minha formação”.

Ao professor José Luis Furtado, pela orientação séria e produtiva.

À UFOP pelo apoio financeiro.

## RESUMO

MACHADO, Abiatar David de Souza. *Do corpo criador à expressão da carne: introdução ao tema do estilo em M. Merleau-Ponty*. 2013. (Dissertação de Mestrado), Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto.

A inquietação estética de Merleau-Ponty é a pesquisa do corpo criador e suas relações com a carne. As criações do corpo revelam a expressividade e a profundidade das dimensões sensíveis da experiência e do mundo sensível. Essa expressividade é estilo, tanto no corpo quanto no mundo. Segundo o filósofo, as obras de arte transformam e ampliam um sentido ‘em obra’ na percepção. Entende-se, assim, de que modo o corpo da obra reverbera o corpo do artista e a carne do mundo sem se confundir com ambos, na medida em que esse processo é o surgimento de uma singularidade estética e um campo aberto de significações. Partindo da arqueologia do corpo criador realizada por Merleau-Ponty, o objetivo da dissertação é mostrar em alguns textos do filósofo elementos que tornam possível uma filosofia do estilo na pintura, na literatura ou na criação poética.

**Palavras-chave: Corpo, percepção, expressão, carne e estilo.**



## ABSTRACT

MACHADO, Abiatar David de Souza. *From Body Creator to expression of the flesh: introduction to the theme on the style M. Merleau-Ponty*. In 2013. (Master thesis)  
Department of Philosophy of the Federal University of Ouro Preto.

The aesthetics restlessness of Merleau-Ponty is the research of the body creator and its relations with the flesh. The creations of the body reveal the expressiveness and depth of the sensitive. This expressiveness is style, both in body and in the world. According to the philosopher, the artworks transform and expand this initial meaning: the body of the artwork reverberates the body of the world and the artist's body, but it is an expressiveness, which is distinct with this primordial expressiveness, but answers, according to its aesthetic singularity and open field of meanings. Based on the archeology of the body creator by Merleau-Ponty, the purpose of the dissertations is to show how in some texts from the philosopher we can find elements that make possible a philosophy in the painting style and in the literature or poetic creation.

Keyword: Body, perception, expression, flesh and style.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>1. A INQUIETAÇÃO ESTÉTICA DE MERLEAU-PONTY E O CORPO COMO OBRA DE ARTE .....</b>	<b>14</b>
<b>1.1 O corpo como obra de arte e a imagem “científica” do corpo.....</b>	<b>16</b>
<b>1.2. Corpo e expressão nos marcos da fenomenologia da percepção .....</b>	<b>25</b>
<b>1.3. Cézanne, Merleau-Ponty e o estilo como corpo da expressão.....</b>	<b>27</b>
1.3.1. Cézanne e a arte como expressão .....	28
<b>1.4 Cézanne e Balzac: a pintura e a literatura enquanto esforços de expressão. 37</b>	
<b>1.5. Liberdade e criação: os elos do artista com o mundo.....</b>	<b>39</b>
<b>2. PERCEPÇÃO E EXPRESSÃO ARTÍSTICA: O TEMA DO ESTILO NA FASE INTERMEDIÁRIA .....</b>	<b>41</b>
<b>2.1. A estrutura da linguagem: Da Fenomenologia da Percepção às vozes do silêncio.....</b>	<b>44</b>
<b>2.2. Pintura e literatura: um mundo em comum? .....</b>	<b>54</b>
<b>2.3. Do estilo.....</b>	<b>57</b>
<b>2.4. Barthes, Merleau-Ponty e o estilo na literatura .....</b>	<b>59</b>
<b>2.5. A gênese do estilo na percepção e a práxis sem modelo. ....</b>	<b>64</b>
<b>2.7. A passividade e a práxis sem modelo .....</b>	<b>70</b>
<b>2.8. A percepção, o estilo como instituição e um caso de falsificação na história da pintura. ....</b>	<b>74</b>
2.8.1. O tema da falsificação e a história da pintura .....	76
2.8.2. O estilo enquanto instituição .....	78
<b>2.9. O estilo e a compreensão do romance .....</b>	<b>81</b>
<b>3. FILOSOFIA, CIÊNCIA E ESTILO: A NOÇÃO DE CORPO E O TEMA DA PINTURA NO ENSAIO O OLHO E O ESPÍRITO .....</b>	<b>84</b>
<b>3. 1. As narrativas do corpo .....</b>	<b>86</b>
3.1.1 O corpo operante e o tema da visão .....	86

3.1.2. <i>O corpo e o estilo</i> .....	88
3.1.3. O corpo e espelho.....	89
3.1.4. O corpo e a reversibilidade.....	90
3.1.5. Os caminhos do corpo .....	91
3.1.6. O corpo do pintor .....	94
<b>3.2. O alcance ontológico da pintura: o embate com a concepção cartesiana.....</b>	<b>95</b>
3.2.1. Descartes e o tema da visão .....	96
3.3.2. As dimensões da pintura segundo a filosofia cartesiana da visão .....	98
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>110</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>113</b>



## INTRODUÇÃO

A inquietação estética de Merleau-Ponty se manifesta por meio de sua pesquisa sobre o corpo "criador" e suas relações com o mundo. As criações do corpo expressam as estruturas do mundo sensível e as diversas maneiras pelas quais habitamos e transformamos o mundo. Com base na arqueologia merleau-pontiana do corpo criador, o objetivo desta dissertação é explorar textos específicos do filósofo, especialmente aqueles que abordam os temas da escrita e da pintura. Trata-se, de mostrar, como nesses textos, encontramos elementos fundamentais para uma filosofia do estilo, seja na pintura, na literatura ou na criação poética, como evidenciado pelo discurso e pela prática filosófica de Merleau-Ponty.

Tendo em vista essa divisão, os textos selecionados para estudo nesta dissertação incluem Fenomenologia da Percepção (1945), A Dúvida de Cézanne (1942), A linguagem indireta e as vozes do silêncio (1991), A prosa do mundo (1962), O Olho e o Espírito (1960), bem como os cursos ministrados por Merleau-Ponty na década de 50, que abordam temas como a passividade, a instituição, a expressão e o uso literário da linguagem. No entanto, não deixamos de fazer referência a outros textos do filósofo quando necessário

No contexto deste trabalho, partimos da compreensão de que a obra de Merleau-Ponty pode ser dividida em três momentos: uma fase fenomenológica, uma fase intermediária e uma fase ontológica. No entanto, não consideramos essa divisão totalmente adequada para descrever a inquietação estética de Merleau-Ponty, ainda que ela seja útil para uma investigação cronológica de seus textos. Nesse sentido, é importante observar que nos textos em que o filósofo se dedica diretamente aos temas da arte e da literatura, certas questões são constantemente retomadas, indicando mais uma abordagem arqueológica do que uma revisão ou substituição de teses.

Reconhecemos, no entanto, as diferenças significativas e as rupturas essenciais, como a influência de Saussure na reflexão durante a fase intermediária. Segundo Carbone (1993), essa influência desempenha um papel fundamental na formulação dos problemas ontológicos discutidos pelo filósofo em seu texto inacabado, "Le visible et l'invisible" (1964). Essa influência marca a transição de um discurso "estritamente" fenomenológico para uma reflexão que destaca o problema ontológico, a discussão sobre o ser e o estatuto ontológico do Sensível, momento em que o tema do estilo toma

relevo, especialmente no "Ensaio à Linguagem Indireta e As Vozes do Silêncio", texto que está no centro deste trabalho.

A reflexão sobre o tema do estilo na obra de Merleau-Ponty nos remete às noções de percepção, corpo, expressão e carne. Por isso, nossa preocupação consiste em descrever a maneira como essas noções funcionam dentro dos textos de Merleau-Ponty, a fim de responder a três questões: Como é possível o estilo? O que é o estilo? O que um estilo consegue? No entanto, é importante salientar que essas perguntas não foram respondidas de forma linear. Ou seja, não buscamos esquematizar as respostas, tentando estabelecer uma resposta definitiva para cada uma delas. Preferimos nos dedicar ao exercício de acompanhar a maneira como Merleau-Ponty descreve as potencialidades do estilo ao expressar uma filosofia do corpo e da carne.

No primeiro capítulo desta dissertação, exploramos o uso da noção de estilo na arqueologia da percepção de Merleau-Ponty, especialmente em relação ao corpo como expressão e estilo. Ao acompanhar os modos pelos quais o corpo realiza sua presença, adentramos no tema da pintura, conforme é abordado no artigo sobre Cézanne. A compreensão da noção de estilo nos textos da fase fenomenológica nos permitiu estabelecer uma aproximação entre o modo de presença da obra de arte e o modo de presença do corpo e da percepção, levando em consideração a singularidade de cada um em relação à experiência perceptiva e à estrutura do corpo.

Para Merleau-Ponty, a pintura é um caminho de aprendizado. Ele não se preocupa em construir uma teoria da pintura que seja válida para todas as manifestações artísticas. Sua preocupação principal é mostrar como a filosofia e as ciências podem aprender com a arte. Essa característica acompanha o filósofo em seus escritos até os momentos finais de sua obra. A arte desafia e renova o esforço filosófico ao questionar nossas concepções tradicionais sobre o mundo e o ser humano. Ela explora a ambiguidade da experiência e se manifesta como um esforço de expressão.

Dessa forma, para Merleau-Ponty, a arte possui um valor cognitivo, sendo uma forma de conhecimento que, em certos momentos ou nas mãos de certos artistas, pode até mesmo revelar com radicalidade as estruturas do ser. Isso acontece porque, segundo Merleau-Ponty, a arte vai além das visões tradicionais e estabelecidas do mundo, revelando os pontos em que nossa experiência transcende a dicotomia que separa a realidade em elementos incomunicáveis. Essas dicotomias, presentes ao longo da história da filosofia ocidental, incluem a divisão entre corpo e alma, espírito e carne, coisa em si e aparência. Por isso, o estudo da pintura por Merleau-Ponty, desde o início,

anuncia uma ontologia, uma reflexão sobre o ser, pois o filósofo encontra na experiência do pintor uma expressão privilegiada da relação entre o corpo e o mundo sensível que o envolve e permeia.

No entanto, esse aprendizado também envolve uma filosofia da pintura e convoca uma reflexão sobre o estilo. Enquanto na obra "Fenomenologia da Percepção" o estilo desempenha o papel de descrever as presenças do corpo e do mundo, no artigo sobre Cézanne ele surge como um tema ainda a ser explorado, revelando-se pela sua ausência e indicando direções das futuras investigações do filósofo. Além disso, situa-nos no terreno fascinante dos temas da criação e expressão artísticas. É a compreensão do corpo como estilo que sustenta as análises iniciais do filósofo sobre a pintura. Mas como será mostrado no capítulo I, trata-se de uma abordagem indireta do tema, ainda que essencial.

Partindo da avaliação que o filósofo faz da própria obra, no texto conhecido como *Un inédit de Maurice Merleau-Ponty* (1962)<sup>1</sup>, mostramos ainda como a fenomenologia do corpo e do mundo percebido de Merleau-Ponty se apresenta norteadas por uma inquietação estética, sempre presente em seu itinerário intelectual. Essa inquietação se manifesta de duas maneiras: em primeiro lugar, temos uma filosofia da expressão que se torna cada vez mais significativa ao longo do desenvolvimento de sua reflexão. Essa filosofia da expressão busca compreender as relações entre a percepção e a expressão, entre a natureza e a cultura, e se constitui como uma teoria abrangente da expressão. Em um segundo sentido, essa teoria da expressão fornece elementos para uma filosofia da arte ao descrever a ligação intrínseca da expressão artística com as estruturas nossa estrutura corpórea e sensorial, revelando, assim, sua fundação (*fundierung*) no mundo sensível.

Para Merleau-Ponty, tal como se dá no conhecimento e na comunicação com o outro, as obras de arte são, em relação ao mundo da percepção, formações originais, mas que o continuam e o conservam, transformando-o, “antes sublimam nossa encarnação do que a suprimem” (MERLEAU-PONTY, 2008 p, 28).

É importante ressaltar que não estamos confrontando a reflexão de Merleau-Ponty com a compreensão tradicional da estética ou com as diversas estéticas contemporâneas. Como observa Valverd (2008, p. 164), "devemos admitir a inexistência de uma estética merleau-pontiana, posta enquanto formulação sistemática,

---

<sup>1</sup> Consultamos o original em francês, mas também utilizamos a tradução de Marques (2008).

explicitada em um livro ou ensaio". No entanto, a questão estética perpassa todo o trabalho do filósofo, tanto em suas reflexões sobre a percepção e a expressão, quanto em suas investigações sobre o surgimento instituinte da linguagem, bem como na radicalização de seu projeto filosófico em direção a uma ontologia da visibilidade e do "logos estético" presente em seus últimos escritos. Nesse sentido, nossa abordagem visa explorar e analisar os aspectos estéticos presentes na obra de Merleau-Ponty, sem necessariamente enquadrá-la em categorias estéticas preestabelecidas<sup>2</sup>.

A reflexão estética em Merleau-Ponty é uma filosofia na e da *aithêsis*, ou seja, é um pensamento que se faz habitando o mundo sensível. Assim, é fundamental compreender a estética de Merleau-Ponty em um sentido amplo, como um esforço de apreensão e expressão das estruturas fundamentais do mundo sensível. Esse movimento de apreensão e expressão corresponde às raízes de nossa experiência vivida (das Erleben). Portanto, para Merleau-Ponty, o sentido mais profundo da filosofia reside na capacidade de apreender e expressar nossas relações de inerência e habitação do sensível. Por isso, Merleau-Ponty se envolve em sua inquietação quando é imerso no mundo sensível, quando se perturba com a essência material e concreta de toda experiência de expressão. Ele aponta para a impossibilidade de compreender o mundo da expressão por meio de uma simples sequência de causas e efeitos, revelando que, mesmo ao desdobrar e transformar a percepção e o corpo, a expressão é o surgimento de um mundo que vai além da experiência perceptiva, mas oferece uma resposta a ela.

No segundo capítulo, analisando o texto "A linguagem indireta e as vozes do silêncio" (1991), mostramos que o estilo se configura como a instituição de uma linguagem, ou até mesmo de um sotaque, em um campo semiológico já estabelecido. Nessa perspectiva, elucidamos como Merleau-Ponty utiliza a compreensão do estilo em Malraux e a teoria da comunicação artística e literária em Sartre para desenvolver sua filosofia do estilo. À luz desse ensaio, o estilo se revela como uma ampliação e uma transformação da experiência perceptiva. Além disso, buscamos descrever a prática criativa como um uso do corpo e uma forma singular de atividade na qual o artista engaja não apenas uma parte de sua existência, mas sim todo o seu corpo.

Para Merleau-Ponty, o estilo não é uma propriedade do artista, uma marca ou particularidade, é um acontecimento que responde ao mundo e à existência a partir da sua presença singular. Mais do que ser o desdobramento da subjetividade, o estilo é

---

<sup>2</sup> O artigo de Valverd (2008) explicita bem essa questão.



formador e conformador da experiência subjetiva, pois para o artista é a ocasião de um aprendizado de si e do mundo e para aquele que o experimenta, o jogo de um aprendizado em que se aprende a ver e viver junto. Desse modo, tanto do ponto de vista do espectador ou do criador da obra, o que vemos é que o estilo não espelha a subjetividade, mas participa do modo como ela se produz em um tempo histórico determinado. Para o artista, o estilo não é uma meta, algo que ele saiba alcançar, mas o corpo ágil da sua operação expressiva. Para o espectador, o estilo é a ocasião de um aprendizado, a chave para uma experiência, enriquecimento e conformação de si.

Abordamos também o tema do estilo na literatura. Comparamos as compreensões de Merleau-Ponty com as de Sartre sobre o tema, e também aproximamos Merleau-Ponty e Roland Barthes descrevendo aspectos divergentes e convergentes das concepções dos dois autores.

Para mostrar como o estilo é uma instituição e a práxis artística um acontecimento perpassado pelas dimensões passivas da corporeidade, analisamos ainda, no segundo capítulo, os cursos *A instituição* (2004) e *A passividade* (2003).<sup>3</sup> Ministrados por Merleau-Ponty no *Collège de France*, no período de 1958-1959, eles respondem a problemas encontrados pelo filósofo em suas teses de doutoramento e fornecem elementos para traçar o desenvolvimento das concepções de corpo e subjetividade em Merleau-Ponty.

O estilo é uma instituição na medida em que participa de uma produtividade que não corresponde àquela da consciência, pois não é um valor depositado nas coisas do mundo pela consciência, nem um investimento ou fruto de uma correlação intencional. É expressão de uma vida e do uso que um homem pode fazer do seu corpo segundo sua encarnação e a carne.

O estilo é instituição aberta, gênese continuada de sentido, um corpo que aponta sentido para outros corpos. Ele participa da historicidade dos empreendimentos humanos, mas é portador de uma historicidade singular, pois ultrapassa seu momento histórico e se comunica a partir da temporalidade da expressão criadora; por isso é possível que um pintor do passado responda aos problemas postos por um pintor do presente e antecipe uma lógica que na experiência do seu tempo é pressentida como latência ou não pressentida de modo algum.

---

<sup>3</sup> Merleau-Ponty, L'Institution. La Passivité. Paris: Belin, 2003.

Abordando o tema da passividade, defendemos que a práxis criadora não é o exercício de um sujeito plenamente atuante, mas inclui processos passivos como o sono, o sonho, o acaso e memória involuntária. Pressentida como uma vaga experiência, a passividade algumas vezes está na origem da ‘genialidade’ de uma experiência humana.

Finalmente, no terceiro e último capítulo analisamos o texto *O olho e o Espírito* (1961). Em "O olho e o Espírito" (1961), o filósofo, por meio de uma reflexão sobre a pintura, apresenta os temas centrais de sua ontologia da Carne e do Ser Bruto. Essa ontologia, que se mostra em estado de projeto ou esboço em seu texto inacabado "O Visível e o Invisível", já que Merleau-Ponty não teve a oportunidade de concluir essa obra, pois faleceu de forma súbita em maio de 1961. No entanto, o esboço dessa obra foi posteriormente publicado em 1964 por Claude Lefort, juntamente com as notas de trabalho do filósofo, formando o campo de trabalho onde podemos ver filosofia da carne de Merleau-Ponty se fazer enquanto esboço de uma práxis filosófica, onde a pintura desempenha um papel crucial ao permitir que Merleau-Ponty explore as relações entre o visível e o invisível, entre o ser e suas manifestações, avançando, assim, de sua fenomenologia da percepção em direção a uma ontologia da profundidade e da expressão.

Partindo desse pressuposto, explicitamos como um estilo pictural é expressão de uma relação com ser do mundo e o ser dos outros, na medida em que é expressão da criatividade e da ambiguidade da experiência humana. Um estilo sempre ultrapassa sua origem e expressa a raiz carnal de toda expressão. Traçamos, nesse sentido, uma breve descrição do desenvolvimento da noção de corpo em direção à noção de carne, tal qual como acontece no percurso filosófico de Merleau-Ponty. Esse movimento da reflexão merleau-pontiana fornece elementos ainda mais radicais para pensar o estilo como expressão do campo ambíguo e profundo da encarnação, o que pretendemos aprofundar em um outro trabalho.

## **1. A INQUIETAÇÃO ESTÉTICA DE MERLEAU-PONTY E O CORPO COMO OBRA DE ARTE**

Uma abordagem da inquietação estética que anima a obra de Merleau-Ponty é possível a partir do texto "Un Inédit de Maurice Merleau-Ponty" (1962). Não se trata de um artigo ou de um livro, mas sim de uma carta e um relatório enviados pelo filósofo a Martial Guéroult durante sua candidatura à cadeira de filosofia do Collège de France. Este texto apresenta dois momentos: na primeira parte, o filósofo faz um balanço de sua obra publicada e conhecida até aquele momento, descrevendo os objetivos de sua pesquisa, esclarecendo o sentido de sua abordagem em relação ao comportamento, ao corpo e à percepção, além de sua afinidade com a psicologia, a pintura de Cézanne, a literatura e o cinema. No segundo momento do texto, ele busca traçar os caminhos futuros de sua pesquisa, expondo os objetivos de seu projeto filosófico e evidenciando como sua filosofia, inicialmente uma fenomenologia da percepção, avança em direção a uma filosofia da expressão.

De acordo com o próprio testemunho do filósofo, suas primeiras obras tiveram como objetivo refletir sobre “a discordância entre a visão que o homem pode ter de si mesmo, pela reflexão ou pela consciência, e a que obtém religando suas condutas a condições exteriores das quais dependem manifestadamente”. (MERLEAU-PONTY, 2008, p. 7). Sob o primeiro aspecto, o homem se apresentaria indubitavelmente livre; de acordo com o segundo, sua condição é a de um ser determinado por sua biologia, sua história, cultura e sociedade. As duas compreensões têm sentido, segundo Merleau-Ponty. Não é possível negar o saber conquistado pelas ciências humanas e naturais, pelo qual o homem é descrito como ser enraizado no seu meio físico, social, orgânico e histórico. No entanto, é necessário que haja uma dimensão de liberdade no homem, pois “todo saber supõe a primeira verdade do cogito” (Merleau-Ponty, 2008, p. 8). A validade e a possibilidade do conhecimento dependem da existência de um ser que não tenha a ilusão de pensar, mas que pense verdadeiramente. Trata-se, portanto, de compreender como o homem é simultaneamente sujeito e objeto. O caminho escolhido pelo filósofo, no intuito de alcançar a compreensão dessa ambígua condição da existência, foi uma fenomenologia da percepção e uma arqueologia fenomenológica do corpo, que passaremos a descreveremos mais adiante.

Na segunda parte do texto, intitulada “Trabalhos em curso”, as pesquisas futuras aparecem guiadas pelo desejo de compreender como a experiência perceptiva, a que nos

iniciou a verdade, é retomada, ampliada e transformada no fenômeno da expressão. Se a presença da arte já era uma constante na filosofia de Merleau-Ponty, os estudos dos fenômenos expressivos farão o filósofo manter relações ainda mais radicais com o mundo da arte e da palavra poética<sup>4</sup>. Tentar-se-á entender o enraizamento do homem no mundo e suas múltiplas formas de viver não apenas a partir da percepção, mas também levando em conta a estrutura dos fenômenos expressivos.

A percepção, considerada como “saber”, solicita habitação, como foi realizado na *Fenomenologia da Percepção* (1945). Esse deslocamento revelará que não é possível considerar a percepção do ponto de vista do espectador estrangeiro e o corpo como uma máquina de estrutura puramente fisiológica, contribuindo decisivamente para uma estética fundada no corpo, nas estruturas do mundo sensível, e uma filosofia da arte intimamente relacionadas. A reflexão estética se torna presente quando o filósofo se permite um pensamento voltado para seu enraizamento no corpo e no mundo, preocupado, portanto, em saber como a partir do nosso lugar na natureza, e no mundo sensível, erigimos um mundo de pensamento e cultura, ou seja, como a percepção e a expressão mutuamente se respondem e são dimensões inseparáveis da existência do ser humano.

Lendo esse texto, compreendemos que uma das questões fundamentais do filósofo era realizar uma arqueologia do corpo e uma fenomenologia da percepção, esclarecendo a maneira pela qual a estrutura do corpo próprio escapa da unidade do objeto científico e se aproxima da unidade da obra de arte. Nesse sentido, os livros *A Estrutura do Comportamento* e *a Fenomenologia da Percepção*, apesar da distância de tempo e das diferenças de enfoque, tratam da existência humana como “presença”<sup>5</sup>, ou seja, explicitam como um corpo não é a soma das suas partes, mas uma estrutura que produz significação para além delas, porque é um estilo. O corpo não se revela para aquele que o dimensiona no âmbito restritivo do discurso da ciência. Sua unidade se impõe como expressão; é um lugar no qual acontece um sentido, revelado como o texto dos nossos gestos mais cotidianos e sensíveis. Mas, cabe lembrar, se o corpo não se

---

<sup>4</sup> O trabalho realizado por Merleau-Ponty no Collège de France revela isso. Em seus cursos, ele não se preocupa em tratar sistematicamente temas tradicionais da filosofia, como a ética, a estética ou política. Mas se aproxima dessas disciplinas analisando temas capazes de revelar o modo de ser da expressão. Os resumos de cursos como “Le monde sensible et le monde de l’expression” e “Recherches sur l’usage littéraire du langage” são exemplares nesse sentido.

<sup>5</sup> Cf. Corrêa (1975), p. 14.

reduz à sua dimensão biológica, ele também não escapa dela; sua condição biológica o une à natureza e à espécie. A história humana se revela, envolvida pela história da terra.

### 1.1 O corpo como obra de arte e a imagem “científica” do corpo

Para chegar à noção de corpo-próprio na *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty desenvolve a crítica ao corpo considerado como objeto; o corpo objetivo, com o qual a ciência lida. Na perspectiva de uma filosofia e uma ciência mecanicistas, o corpo é *parte extra partes*. Admite-se entre suas partes ou entre ele e o mundo apenas relações mecânicas e exteriores.

Opondo-se a essa compreensão, Merleau-Ponty nos mostra que o corpo é uma estrutura dotada de sentido e intencionalidades específicas, na qual a mínima modificação acarreta, inclusive, uma modificação global no modo como o mundo é por ele apreendido. O tema é abordado n’A *Estrutura do comportamento*. Nessa obra, o filósofo mostra que a conduta humana não pode ser explicada pela teoria do reflexo, ou por uma psicologia que queira reduzir a conduta a seus aspectos físicos e biológicos. Trata-se não de abandonar o aspecto biológico ou físico da condição humana, mas da descrição de uma corporeidade que se define pelo encontro de uma situação histórica, política, existencial e também biológica. As relações entre consciência e natureza são mediadas por um corpo, por uma estrutura que carrega o peso do seu ambiente, do seu entorno, mas que também é força criadora, capaz de superar e transformar situações dadas<sup>6</sup>.

De acordo com as análises contidas nessa obra, até o funcionamento dos organismos não humanos não se restringe ao modelo mecanicista, pois eles também não são um amontoado de partes, mas funcionam com sentido, tanto do ponto de vista de suas ações no ambiente quanto à tipologia das relações existentes entre suas partes<sup>7</sup>. Os

---

<sup>6</sup> “As relações do indivíduo orgânico e seu meio são, pois, verdadeiramente relações dialéticas e esta dialética faz aparecer relações novas que não podem ser comparadas àquelas de um sistema físico e seu entorno, nem mesmo quando se reduz o organismo à imagem que a anatomia e as ciências físicas lhe dão” (Merleau-Ponty, 1975, p. 185).

<sup>7</sup> Segundo Merleau-Ponty, “cada organismo tem, pois, em presença de um meio dado, suas condições ótimas de atividade, sua maneira própria de realizar o equilíbrio, e os determinantes interiores desse equilíbrio não são dados por uma pluralidade de vetores, mas por uma atitude geral para com o mundo” (p. 183). Isso se torna possível porque num organismo a pluralidade de vetores é formada momentos que estruturam o organismo. Do mesmo modo, o sensível é uma numerosa fauna de acontecimentos, de coisas e experiências que se relacionam e comungam de um mesmo mundo, que a partir de suas relações formam um mundo.

organismos são estruturas, e, numa estrutura, o funcionamento não é dado pela soma das partes, mas pela relação que cada uma das partes mantém com as demais.

Os organismos são estruturas em um entorno e em lugares em relação com outros. É nesses termos que se afirma que as relações do organismo com seu entorno ou ambientes são responsáveis pela conformação do corpo, isto é, formam o organismo e conformam a conduta, apresentando uma maneira própria de experimentar e habitar a natureza, pois toda experiência e ação implicam certo uso da corporeidade, que no homem é mais visível, já que o homem cria um mundo para além de sua condição biológica: o mundo da cultura, no qual as possibilidades do corpo são ampliadas e transformadas. A produção e reprodução das subjetividades se fazem nesses termos. O homem se produz enquanto ser pensante, afetivo, com uma vida pública e privada, de acordo com o que realiza seu corpo em um ambiente, em um contexto e em uma história.

N'A *Estrutura do Comportamento*, passa-se das estruturas físicas para as biológicas, e dessas para o mundo humano. A conclusão é que a esfera humana se caracteriza não apenas por ter um sentido, mas por produzir e ser significação em suas mais variadas dimensões. A noção de ordem humana<sup>8</sup> construída por Merleau-Ponty a partir da descrição das diferenças entre o mundo físico, biológico e humano e também pelo modo dialético e circular pelo qual essas esferas coexistem e se trabalham<sup>9</sup> já apontava para o corpo enquanto sujeito da percepção, tema fundamental da grande obra de 1945.

O corpo próprio cumpre na primeira fase da filosofia de Merleau-Ponty o papel de sujeito<sup>10</sup>, pois sustenta a unidade do mundo<sup>11</sup>. Contudo, não se trata da simples transferência daquelas qualidades que seriam do sujeito para o corpo, mas da compreensão do corpo humano como polo produtivo e criativo na realização da existência e do sentido do mundo. Merleau-Ponty afirma que “o corpo forma com o mundo um sistema” (1994, p.273), e isso quer dizer que ele não é ação produtora do mundo, mas participa no movimento pelo qual esse mundo se torna um mundo com sentido, devendo ser entendido como um corpo participativo, criativo, com uma

---

<sup>8</sup> cf. Chauí, 2002. p.196.

<sup>9</sup> “É de propósito que em lugar de falar de ação, como fazem a maior parte dos psicólogos contemporâneos, escolhamos o termo hegeliano trabalho que designa o conjunto de atividades pelas quais o homem transforma a natureza física e viva”. (Merleau-Ponty, 1975, p.198)

<sup>10</sup> cf. Merleau-Ponty, 1999, p 273.

<sup>11</sup> No terceiro capítulo nos deteremos nesse aspecto da compreensão do corpo em Merleau-Ponty.

intencionalidade operante, portador da ambiguidade de ser tocante e ser tocado, sendo sujeito da percepção, pois revela-nos “um mundo perceptivo” e “enraíza a consciência no mundo”, evidenciando, pelo seu movimento, que a gênese de toda consciência é o sensível, que não há consciência fora dessa materialidade que experimentamos continuamente pela percepção.

Do mesmo modo, o corpo não se reduz à dimensão do para si (consciência), não funciona como representação ou como uma ideia. Ter (ou ser) um corpo não implica se mover a partir de uma representação, pois qualquer representação do corpo se sustenta a partir da sua experiência enquanto modo de ação.

O corpo, portanto, deve ser compreendido, para além das dicotomias que procuram separar o homem do seu corpo. É como um terceiro gênero de ser, no qual se realiza uma vida pessoal e anônima em que nos enraizamos originariamente, vivendo e em uma espontaneidade e tornado-se o portador de um “eu posso”, mais do que de um “eu penso”. Ele é abertura ao mundo, que se manifesta principalmente em suas atividades cotidianas, nas quais as representações que possamos ter do corpo ou do mundo são posteriores às suas vivências. Em suas análises do corpo, Merleau-Ponty nos remete continuamente a essa dimensão anônima do corpo, pré-pessoal, pré-conceitual, pela qual se esclarece como não precisamos saber o que é o corpo para vivê-lo.

O corpo tem seu mundo ou o compreende sem passar pela ordem das representações, sem se subordinar a uma função simbólica ou conceitual. Sua maneira de aceder ao mundo e compreendê-lo é pré-objetiva e espontânea. Há uma “animalidade” do corpo humano, diferente daquela de qualquer outra espécie, que nos aproxima da natureza e evidencia nossa inerência a ela, mas que no homem se desdobra em cultura e pensamento.

As práticas do corpo são interpretadas por Merleau-Ponty a partir do conceito de “esquema corporal”. Com esta noção, exprime-se que corpo está no mundo e tem uma relação com as coisas, com mundo e os outros seres, uma relação constitutiva do ser do corpo e que não passa pela consciência e *pelos* representações como dimensões fundadoras desta relação. O esquema corporal é abertura ao mundo e se manifesta no modo como o corpo próprio existe e realiza suas tarefas, é expressão de uma espacialidade do corpo (espacialidade de situação), que não é a de um objeto no espaço, pois o corpo próprio apreende-se como uma unidade, que não consiste em uma reunião

de partes, mas no advento de um sentido que transforma o espaço objetivo segundo intencionalidades precisas<sup>12</sup>.

A motricidade, por exemplo, não resulta de nenhuma representação do corpo ou do espaço, é expressão dessa síntese pré-objetiva que o corpo é capaz de realizar. Não é um caso particular de conhecimento, mas nos fornece uma maneira de aceder ao mundo e aos objetos que deve ser reconhecida como original e originária, isto é, como uma modalidade de existência do corpo e não como consequência de um pensamento. O corpo e seu espaço são inerentes e se realizam no campo de um conjunto de relações interiores, o que implica dizer que o espaço é existencial, não se confundindo com o modo de ser da ideia ou da coisa objetiva, esvaziada da presença humana.

Nessa perspectiva é que entendemos como o espaço no qual se move o corpo é pleno de sentido e aponta um sentido na experiência, pois não estamos envolvidos por uma natureza somente objetiva, mas por uma natureza que se relaciona conosco, que se oferece como nossa casa. O espaço mais natural já é um espaço humano, desde que habitado pelo corpo-próprio<sup>13</sup>.

Solidária, a compreensão merleau-pontiana de corpo é sua fenomenologia da percepção. Percepção e corpo são compreendidos como maneira de habitar o mundo e o espaço; a percepção, podendo ser interpretada como uma modalidade existencial do corpo, percurso da nossa existência encarnada no mundo, pelo qual se funda nossa experiência dele. Nesses termos, perceber não é apreender uma imagem confusa do mundo, pois é pela percepção que o corpo realiza sua condição de corpo voltado ao mundo. A ambiguidade participa da percepção não como um equívoco, mas como uma das suas condições de realização. Perceber uma paisagem implica esconder outras. Há um desconhecimento do todo que sustenta a paisagem, e, que no caso da experiência perceptiva, permite sua efetivação. É por essa ambígua relação entre um corpo voltado ao mundo e um mundo que esconde um momento de si, para se tornar ocasião das experiências do corpo, que nos iniciamos na verdade do mundo e do corpo, uma verdade que não tem uma coesão absoluta, mas sempre se oferece inacabada,

---

<sup>12</sup> Cf. Dias, 1989, p. 99.

<sup>13</sup> “O espaço corporal pode distinguir-se do espaço exterior e envolver suas partes em lugar de desdobrá-las, porque ele é a obscuridade necessária à clareza do espetáculo, o fundo de sono ou a reserva de potência vaga sobre os quais se destacam o gesto e sua meta, a zona de não ser *diante da qual* podem aparecer seres precisos, figuras e pontos. Em última análise, se meu corpo pode ser uma ‘forma’ e se pode haver diante dele figuras privilegiadas sobre fundos indiferentes, é enquanto está polarizado por suas tarefas, enquanto *existe em direção* a elas, enquanto se encolhe sobre si para atingir sua meta, e o ‘esquema corporal’ é finalmente uma maneira de exprimir que meu corpo está no mundo. (Merleau-Ponty, 1999, 146-147).”



contingente e fugidia. Seja na experiência cotidiana ou em nossas reflexões, temos que lidar com essa ambiguidade, que não é algo a ser banido da nossa experiência, mas compreendido como um lado “necessário” do mundo que se torna ocasião da nossa experiência e dimensão da nossa vida. Anônimo e particular, o corpo, impõe um ponto de vista sobre o mundo, ao mesmo tempo em que permite passar do meu ponto de vista ao ponto de vista do outro. Ele expressa as particularidades de uma vida individual e também exprime as generalidades da nossa condição intersubjetiva. Vertigem da nossa relação com o mundo, o corpo é também ocasião de toda atividade que permite definir o homem como ser ativo, criador e pensante.

O corpo é aquele que sente e percebe; mas sua percepção e experiência pelos sentidos não se reduz àquilo que possamos pensar dele a partir de uma perspectiva empirista ou intelectualista, no sentido clássico que essas posturas filosóficas adquiriram. Por isso, a *Fenomenologia da percepção* se inicia procurando avaliar e superar os prejuízos clássicos, aqueles que impedem de conceber a percepção no seu devir.

Não recebemos os dados do mundo de modo “amorfo” ou mecânico, eles nos chegam como fenômenos vívidos. Ser tomado por uma experiência do mundo é ser tomado por uma quantidade variada e quase infinita de formas. E tentar entender essa experiência é se deparar com o mundo e o corpo em constante relação, em contínuo intercâmbio, em profunda inerência.

Ao contrário das posturas empirista e intelectualista, em que os dados do mundo são organizados pela consciência, por uma tábua interior de categorias (intelectualismo) ou mesmo pelo hábito (empirismo), o mundo que recebemos pelos sentidos, na perspectiva fenomenológica, é considerado como dotado de sentido, portador de uma significação que nasce da sua relação com o corpo.

Em Merleau-Ponty, a fenomenologia não será um método pelo qual se tenta reduzir o mundo às nossas modalidades de relação com ele, mas uma atitude filosófica que busca exprimir o modo como o corpo participa do mundo e o mundo participa do corpo. Trata-se de ver como nossa corporeidade implica uma relação de interioridade e não de exterioridade com o mundo, não um sobrevoos, mas uma distância que se faz dentro dos fenômenos, experiência da diferença que somos em relação ao mundo, pois somos acontecimento nele. Nesses termos, não existem dados amorfos, mas formas, dimensões, fissuras, que tornam todo distanciamento reflexivo um movimento

arqueológico. No mais ordinário dos fenômenos nos deparamos com um sentido. Podemos compreender isso se lembrarmos da maneira como vivenciamos uma cor.

Uma cor não é vivenciada como dado neutro, não surge de uma relação simplesmente objetiva entre a percepção e o mundo, revela-se fenômeno expressivo, manifestação das modalidades de relação e coexistência do corpo com o mundo. Não é, portanto, somente sua dimensão física, aquela que é explicitada pela ciência, mas se dá nos termos de uma participação na existência e historicidade daquele que a experimenta. A cor que percebemos é vivida<sup>14</sup>. Pode manifestar um sentido afetivo, erótico, psicológico ou social, um dado a ser compartilhado intersubjetivamente, pois mesmo que não vejamos o mesmo vermelho temos a impressão de que partilhamos uma experiência comum do vermelho. Em um quadro, por exemplo, cor nenhuma é neutra, todas são expressivas e fazem surgir uma experiência, participam de uma *sintaxe pictural*, ou seja, participam ativamente do surgimento de uma expressão, vivem em relação, se encontram e se fazem concretas como um gesto. Por isso basta um traço para que um quadro se torne outro. O quadro, do mesmo modo que o corpo, é uma estrutura aberta, ocasião de experiências e expressão de uma experiência. Do mesmo modo, uma mulher que olhamos na rua e que usa um vestido de certa cor não vive a cor do seu vestido como um dado neutro, pois a cor do seu vestido participa da sua presença, expressa seu lugar no mundo, evidenciando um modo de se mostrar a si e aos outros. Em todos os lugares em que há uma cor, ela solicita uma maneira de olhar. Atmosfera oferecida aos nossos olhos, uma cor é um mundo que se faz em intercâmbio com nosso corpo. As cores, portanto, não são qualidades, ou o resultado de algum estado da consciência; elas se oferecem como “fisionomia motora”; estão, segundo Merleau-Ponty, “envolvidas por uma significação vital”. (1994, p.283).

A partir dessa compreensão do corpo e do mundo, podemos fazer uma primeira aproximação do lugar da noção de estilo na obra de Merleau-Ponty. Como vimos, o corpo participa da síntese dos objetos no espaço e expressa sua existência como unidade original. É através da noção de estilo que Merleau-Ponty procura descrever essa atividade sintética e produtiva do corpo. Por um lado, o filósofo nos fala de um estilo do mundo, por outro nos mostra como o corpo tem ou é um estilo. Ser um ou ter um

---

<sup>14</sup> “Portanto, não é preciso se perguntar como e porque o vermelho significa o esforço ou a violência, o verde o repouso e a paz, é preciso reaprender a viver essas cores como nosso corpo as vive, quer dizer como concreções de paz ou violência”. (Merleau-Ponty, 1999, p. 285).

estilo significa que ambos, corpo e mundo, são dotados de uma fisionomia, um modo singular de realização da presença.

O estilo do mundo<sup>15</sup> é imediatamente percebido pelo corpo, como estrutura indissolúvel do percebido; o corpo, por sua vez, o percebe por ser também uma estrutura, existindo, portando, uma circularidade entre o estilo do mundo e o estilo do corpo. A corporeidade não se reduz a uma lei de construção matemática, pois sua unidade não é dada ao modo de leis, e, do mesmo modo, a unidade do mundo percebido não se confunde com unidade do objeto científico ou geométrico, mas apenas por um movimento posterior aquele da percepção podemos ter da unidade do mundo percebido uma representação geométrica ou científica. A ideia de que todos os seres perceptivos participam do estilo universal do mundo percebido encontra aqui todo seu alcance. É o estilo do corpo, reencontrado, por nós no mundo, que permite que a experiência perceptiva seja imediata. Nesse sentido, para o filósofo o primeiro problema não é descrever nossa relação com aquelas propriedades das coisas que parecem estáveis, mas descobrir como uma grandeza ou uma forma determinada tornam-se presentes à percepção, como existe algo e não o nada, e como esse algo se converte em um mundo passível de ser inventariado pelas ciências, pensado pela filosofia e expresso pela arte.

Na abordagem que o filósofo faz do problema, duas perspectivas devem ser consideradas: por um lado não se trata da experimentação de dados objetivos, se considerarmos a objetividade como existência de qualidades exteriores à percepção. Por outro, não podemos também admitir que as qualidades estáveis de um objeto possam ser produzidas unicamente pela subjetividade. Para o filósofo, as qualidades estáveis não são produzidas pela percepção e pela consciência, mas também não são da ordem de uma objetividade fechada, mecânica, exterior ao observador e seu modo de “praticar” e experimentar o mundo. Não se trata de uma primazia da consciência e mesmo da percepção, no sentido idealista, nem de uma compreensão realista do mundo, no sentido tradicional. Se habitarmos a percepção, o mais objetivo dos conceitos se revela enraizado nas ambiguidades da experiência. Trata-se de um jogo entre o corpo e o mundo, e se somos sujeitos nesta experiência, somos também objetos de uma condição que nos ultrapassa, que atravessa nossa vida, pois o mundo é ativo quando assedia nosso corpo. Não há, portanto, uma objetividade no sentido tradicional, um dado a ser atingido

---

<sup>15</sup> Segundo Merleau-Ponty, “O mundo natural é o horizonte de todos os horizontes, o estilo de todos os estilos, que, para aquém de todas as rupturas da minha vida pessoal e histórica, garante as minhas experiências uma unidade dada e não desejada, e cujo correlativo em mim é a existência dada, geral e pré-pessoal de minhas funções sensoriais, em que encontramos a definição de corpo”. (1999, p. 442).

fora da experiência, do mesmo modo que não podemos reduzir o mundo à nossa subjetividade e fazer do real uma produção das nossas condições de existência, pois a subjetividade se realiza no mundo, é um lugar em movimento quando habita um mundo que não se reduz a ela.

A experiência de um cubo, por exemplo, não é resultado da compreensão geométrica ou matemática que temos dele<sup>16</sup>. O cubo-percebido não é a soma dos seus lados, ele se apresenta enquanto presença carnal, em sua evidência perceptiva; portador, portanto, de certo estilo. Se posteriormente se torna possível pensá-lo por uma lei matemática, é porque anteriormente temos essa presença carnal do cubo, que nos escapa, que pede certa prática do corpo para que, posteriormente, ele possa ser compreendido em sua dimensão geométrica ou matemática. Há, portanto, um cubo que nos escapa, mas que se revela na medida em que participa de um mundo que nos ultrapassa. Se há lei matemática a explicitar sua existência, ela o faz como expressão relativa, criadora, mas não como uma verdade absoluta e atemporal. O cubo é presença de um estilo que, pela sua resistência a nós, torna-se ocasião de uma modalidade de ação do corpo, que permitirá nosso conhecimento dele. Acontece com o cubo o que acontece com o corpo: apenas temos dele uma representação científica posterior a nossa experiência dele como unidade original. Mas isso não retira da ciência seu valor no campo da cultura, mas apenas mostra que ato expressão na ciência também é uma resposta ao mundo sensível e a percepção.

As unidades do mundo e dos objetos não são apreendidas por uma síntese operada em um conceito, mas radica-se no estilo do corpo. A forma do corpo, que é um dos aspectos de seu estilo, permite que ele possa estar no mundo de certo modo, tocar e experimentar as coisas de certa maneira e não de outra. O corpo cria um ponto de vista sobre o mundo e também uma prática sobre o mundo, do mesmo modo que o mundo é resistente as nossas ações, sendo também um polo produtor das nossas experiências.

As paisagens que vemos não são experimentadas à distância, mas de dentro. Somos habitados pelas coisas que assediam nosso olhar, da mesma maneira que o nosso olhar é um gesto de habitação. O estilo do corpo participa na configuração do estilo do mundo, ao mesmo tempo em que se enraíza nele. O corpo próprio nos ensina uma unidade que não é conformação de dados a partir de uma lei, que não é, como já

---

<sup>16</sup> “Se reconheço a relação das aparências à situação cinestética, não é então por uma lei e em uma fórmula, mas enquanto tenho um corpo e estou, por este corpo, em posse de um mundo”. (Merleau-Ponty, 1999. p.407).

afirmamos, aquela do objeto científico, mas que é vizinha daquela da obra de arte. Semelhante à obra de arte, ele se realiza enquanto presença. É uma fisionomia que se faz no jogo entre sua generalidade e sua singularidade.

O estilo de um corpo humano tem dois lados: de um lado podemos ver sua forma. O corpo-próprio expressa as condições gerais de existência, um lugar na história e na cultura, mas é ao mesmo tempo uma modulação singular dessa generalidade, que exhibe a impossibilidade de ser reduzida a ela. Todo homem tem um corpo e todo corpo carrega consigo semelhanças essenciais que fazem dele o que ele é, mas todo corpo humano é também singular, expressando um modo próprio de estar no mundo, um estilo pessoal. As formas diversas de vivência e experimentação do mundo não se devem, portanto, à existência de diferentes consciências, passíveis de serem destacadas do seu lugar no mundo, mas à existência de inúmeras variações e desvios das normas que permitem que um corpo seja o corpo de um homem e não de um pássaro ou um gato. No corpo humano há o estilo da espécie humana e da cultura à qual pertence, mas também há um modo próprio de usar esse estilo, o que já implica em uma transformação expressiva. Não se trata somente do uso no sentido consciente, mas de um uso espontâneo, circunstanciado, dado enquanto presença singular a partir do desvio da norma geral que o sustenta, da qual ele se desvia, sem, no entanto, abandoná-la. Há concordância anatômica e biológica entre todos os corpos humanos, mas são seus desvios que revelam o que é uma existência. Ao nascer, o corpo humano nasce para uma história e se torna portador de uma historicidade própria, que se manifesta em seus gestos e posturas, mesmo nas marcas muito pessoais que ele pode carregar. Não podemos, portanto, excluir nenhuma espécie de contingência ao afirmarmos que o corpo tem ou é um estilo, pois a generalidade do corpo humano se exprime paradoxalmente pela sua singularidade. Existindo, o corpo-próprio é um desvio de normas das quais ele não pode se destacar, pois é no interior de uma infraestrutura corporal comum que todo homem realiza sua diferença. Ou seja, somos todos homens, dotados de corpos nos quais se desdobram potências semelhantes, mas que realizam no mundo enquanto diferenças.

No texto *Un Inédit...*, Merleau-Ponty afirma que seus estudos sobre o corpo e a percepção apenas ofereceram uma má ambiguidade: mistura da finitude e da universalidade, da interioridade e da exterioridade, isto é, uma filosofia incapaz de compreender e justificar as relações entre tais fenômenos, que, de acordo com uma fenomenologia do corpo, aparecem como dimensões formadoras e formativas da

existência humana e do mundo. É no fenômeno da expressão que o filósofo encontrará o caminho para entender essas relações, pois, segundo ele, é pela expressão que se torna possível ver uma espontaneidade realizando o que parecia impossível: a consideração de que os elementos supostamente separados estão reunidos em um único tecido, as redes pelas quais é possível ver a unidade entre natureza e cultura. Mas o que entende Merleau-Ponty por expressão?

## **1.2. Corpo e expressão nos marcos da fenomenologia da percepção**

A preocupação desta seção é explicitar alguns aspectos relativos ao modo como o tema da expressão é tratado no quadro conceitual da *Fenomenologia da Percepção* e de *A Estrutura do Comportamento*, para em seguida elucidar a concepção da pintura enquanto operação de expressão, defendida pelo filósofo em seu artigo sobre Cézanne. No decorrer da dissertação, voltaremos ao tema da expressão e descreveremos alguns aspectos do seu desenvolvimento na obra merleau-pontiana, no que concerne a seu lugar na compreensão do filósofo sobre as artes e literatura. Mas agora o mais importante é elucidar o alcance estético da noção nas teses de doutorado de Merleau-Ponty.

A expressão não é mera manifestação de um conteúdo, mas a realização do fenômeno a partir da unidade necessária e conformadora de um conteúdo e uma forma. Para existir certa expressão, é preciso o encontro constitutivo entre uma forma e um conteúdo, pois antes desse encontro não existiam ou eram outra coisa. A característica fundamental da expressão, segundo Merleau-Ponty, é a inseparabilidade entre conteúdo e forma. Não há separação porque um fenômeno expressivo implica um sentido que está no modo como ele se apresenta. É desse modo que se fala da expressividade do corpo expressa em seus gestos e atos, e também da expressividade das coisas que mesmo imóveis em um lugar do espaço, acabam por remeter significados ao corpo. No caso da arte, é sempre um sentido que abre um campo desconhecido à experiência.

A expressão é um acontecimento no qual não há uma relação exterior entre o sentido e sua materialidade, é um corpo que, pelo seu corpo nos assedia. Podemos afirmar, portanto, que na perspectiva de Merleau-Ponty não existe sentido que se faça sem um corpo, ou conteúdo que se faça sem uma forma. Do mesmo modo, um corpo esvaziado de sentido é impensável. Para ser corpo é preciso estar animado por um sentido ou impregnado de significação. A expressão nos remete às noções de estrutura e dimensão, tais como essas noções aparecem nas pesquisas do filósofo sobre o corpo. Ou

seja, a expressão é essa potência que acontece num corpo através da estrutura da sua carne, do seu ser, das suas relações com o mundo, fazendo da existência de um corpo algo como uma paisagem<sup>17</sup> que não termina em si mesma, mas se extravasa nas coisas, porque nas coisas sua existência acontece.

No caso da obra de arte, também não há nenhuma exterioridade entre o conteúdo da obra, o seu sentido e sua forma. A obra de arte é seu corpo, sua aparência, sua fisionomia, seu estilo. Quando, por exemplo, nos emocionamos lendo um poema ou apreciando um quadro, não somos possuídos por um conteúdo ou forma separadamente, mas por uma estrutura em que o sentido e a forma se organizam conjuntamente. Por isso, quando se fala do estilo dos gestos de um corpo ou de um estilo na arte, estamos nos remetendo ao fato de que todo gesto humano e toda expressão artística é a comunicação de uma experiência que realiza um estilo. Toda expressão é realização de um estilo, pois o corpo tem ou é um estilo. No corpo e na obra de arte, enxergamos, portanto, o acontecimento daquilo que Merleau-Ponty denominou como o milagre da expressão: um interior que se realiza em sua exterioridade, uma exterioridade que é seu interior, uma superfície que é profundidade, uma aparência que é sua verdade, um espaço expressivo por excelência, pois cada gesto de um corpo humano comporta um sentido que se realiza no gesto e não está nem mesmo esboçado antes que o gesto se torne acontecimento; do mesmo modo, o sentido de uma obra de arte está no seu corpo.

A compreensão do corpo e do mundo como dotados de expressividade acaba por guardar um lugar muito particular para a noção de estilo, quando o objetivo é tornar possível uma arqueologia das relações entre o corpo e o mundo. E é por ela que se torna possível descrever a expressividade artística como uma ampliação e uma transformação da experiência perceptiva. Cabe, portanto, compreender como essa reflexão sobre o corpo e a percepção se desdobra em uma filosofia da expressão artística, no primeiro texto de Merleau-Ponty, exclusivamente dedicado à pintura: *A dúvida de Cézanne*.

---

<sup>17</sup> O termo paisagem não funciona como simples metáfora, mas é uma verdadeira noção. É por ele que Merleau-Ponty procura explicitar a presença 'em obra' do fenômeno perceptivo, segundo determinado sentido (orientação, direção), posta pela circunstância total do aparecer. Implica também uma reflexão sobre o estilo, já que é como estilo que a paisagem se organiza. Ela é uma fisionomia que se mostra a uma visão que não a reproduz, mas é capaz de vivê-la.

### 1.3. Cézanne, Merleau-Ponty e o estilo como corpo da expressão.

Como mostramos na seção anterior, a inquietação estética de Merleau-Ponty se desdobra em uma filosofia da expressão que já está em obra em seus primeiros textos, mas que é aprofundada nos escritos da fase intermediária (1949-1955), os quais analisaremos no próximo capítulo. A filosofia da expressão de Merleau-Ponty parte da compreensão de que toda expressão, seja a comunicação com o outro, seja o pensamento filosófico ou científico e também as artes e a palavra poética, retomam, ampliam e transformam um sentido, isto é, uma expressão que já está ‘em obra’ na percepção e no mundo sensível<sup>18</sup>.

Nos textos da primeira fase, o filósofo aborda essa questão mostrando como a experiência perceptiva é um “fundo sobre o qual todos os atos se destacam” (Merleau-Ponty, 1999, p. 6) e como todo conhecimento se funda a partir de uma esfera pré-reflexiva, que é o mundo que vivemos pela percepção. Sobre essa questão, afirma o filósofo:

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e, se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo, do qual ela é expressão segunda. (Merleau-Ponty, 1999, p.3).

O corpo próprio está no mundo como o coração está no organismo. Essa metáfora implica em compreender que o corpo forma com o mundo um sistema, mantém o espetáculo do mundo visível continuamente em vida, anima-o e o alimenta, mas que também é animado e alimentado pelo mundo, pois a percepção é sempre percepção de uma coisa, realizando-se como uma retomada e um movimento em direção à presença do mundo<sup>19</sup>. Há, portanto, um intercâmbio entre o estilo do corpo e o estilo do mundo em todas as formas de experiência humana. Segundo essa perspectiva, todo conhecimento, todo discurso e toda experiência do mundo tem como fundo originário a percepção, pois é pela percepção que nos iniciamos na verdade do mundo.

Desse modo, a arte pode ser compreendida como expressão de uma relação muito particular do corpo com o mundo, o que acontece quando o corpo do artista é

---

<sup>18</sup> Merleau-Ponty, 1968, p. 11-21

<sup>19</sup> Merleau-Ponty, 1999, p. 273.



possuído pela intenção de significar algo, de fazer aparecer um sentido. É um dos atos que pressupõem o mundo da percepção e responde à experiência perceptiva de uma maneira que lhe é própria, mas não se confunde com a percepção e nem é uma espécie de decalque da nossa experiência perceptiva.

Uma primeira singularidade da experiência artística é que sua retomada do mundo sensível não é simplesmente espontânea, o que não quer dizer que estejamos perante a operação de um intelectual. É da ordem do aprendizado, um aprendizado do corpo, um esforço de expressão. Por isso, a criação artística é sem modelo e depende de uma vivência profunda do mundo e da tradição artística. Ela é um exercício, uma tarefa, um esforço: uma conquista, que Merleau-Ponty leu na experiência criativa de Cézanne.

Partindo desses pressupostos, o objetivo desta seção é mostrar como a filosofia da expressão, ainda incipiente nos textos da primeira fase, se desdobra em uma filosofia da pintura no ensaio sobre Cézanne, texto no qual o filósofo se aproxima de temas que serão fundamentais em suas pesquisas posteriores. Esses temas são: o gesto criador do artista enquanto uma práxis situada e sem modelo; o estilo como o que torna possível a comunicação de sentido pela obra de arte, na medida em que o corpo da obra é sua presença; as convergências entre o gesto pictural e o linguístico; as relações entre percepção e expressão; o silêncio como o que sustenta a expressão; a carne como expressividade criadora que se exprime na obra de arte quando um corpo humano se engaja na busca pela expressão.

Contudo, a noção de estilo, tema central dessa dissertação, não aparece no texto de Merleau-Ponty sobre Cézanne. Mas a concepção da pintura enquanto operação de expressão, defendida no texto de Merleau-Ponty, implica, segundo nossa interpretação, uma presença, ainda que indireta do tema do estilo.

### **1.3.1. Cézanne e a arte como expressão**

Quando consideramos o tema do estilo no corpo e no mundo percebido, com a finalidade de compreendê-lo no campo da arte e da literatura, esbarramos exatamente com a questão de saber como é que há um estilo artístico e literário, como ele se torna possível, como que ele não se confunde com o estilo do corpo e com o do mundo e como uma reflexão sobre o estilo não é fazer o inventário de um conjunto de

características ou propriedades. Aí estamos, portanto, na procura da especificidade da expressão artística frente ao mundo e ao corpo e a outros modos de expressão.

Em Merleau-Ponty, inicialmente, a procura dessa especificidade se dá pela crítica daquelas posturas que se negam a compreender a obra de arte pela sua presença, e o artista pelos seus elos com mundo. A relação do filósofo com a pintura de Cézanne se faz nesse sentido: a obra não se explica pela vida do pintor, mas responde a ela; não é um episódio da história da arte, mas não está isenta de relações com a tradição. É um exercício de ver como se nunca houvesse existido visão, mas que não se furta à aprendizagem com os clássicos e nem está separado da cultura e da sociedade em que nasce.

Muito já se questionou sobre a consistência da reflexão merleau-pontiana sobre Cézanne. Candido (2007), por exemplo, considera haver um exagero por parte de Merleau-Ponty em suas afirmações sobre o caráter profundo da dúvida do pintor perante sua obra e o sentido de sua vocação, já que em algumas cartas de Cézanne é possível encontrar um homem amável e confiante<sup>20</sup>. Já Haar (2000), considera a teoria da pintura apresentada por Merleau-Ponty deficiente, porque, segundo ele, Merleau-Ponty exagera em sua interpretação do caráter fenomenológico da pintura de Cézanne, deixando escapar outros aspectos da obra do pintor. Em resposta a questionamentos desse tipo, Bonan (2007) mostra que, se existem problemas na leitura de Merleau-Ponty da obra e da vida de Cézanne, isso acontece principalmente porque Merleau-Ponty erige sua imagem do pintor partindo do livro de Joachim Gasquet, um clássico sobre o pintor, mas que exagera o caráter biográfico da obra de Cézanne, porque parte das conversas entre o autor e o pintor. Contudo, esse aspecto não empobrece a riqueza da reflexão merleau-pontiana, seu esforço compreender de “dentro” a pintura de Cézanne, pois mesmo que existam alguns problemas de interpretação na reflexão de Merleau-Ponty, seu texto é perpassado por um problema filosófico decisivo no campo da estética e da filosofia da arte, que podemos traduzir nas seguintes perguntas: quais as relações entre a obra e a vida? Como se dá a liberdade de criação? Qual é o modo mais produtivo de se aproximar da criação pela pintura? Levando em conta o movimento da reflexão de Merleau-Ponty, procuramos, nessa dissertação, tecer algumas respostas a essas perguntas, mesmo sabendo o quanto elas podem ser provisórias.

---

<sup>20</sup> “Embora as correspondências de Cézanne nos apresentem indícios de uma vida menos grave e dramática ao nos mostrar um Cézanne dócil, amigável, cortês, até mesmo divertido, diferente do solitário austero e esquivo, como muitas vezes é descrito, Merleau-Ponty, procura salientar a insegurança e misantropia de Cézanne” (Candido, 2007, p.8).

Por outro lado, não podemos esquecer que no decorrer do seu artigo sobre Cézanne, Merleau-Ponty nunca apostou na ideia da insegurança de Cézanne como se ela fosse toda a sua existência, mas caminha no sentido de mostrar como as inseguranças do pintor são aquelas de um homem possuído pelo esforço da expressão e descontente com as fórmulas prontas, envolvido por uma intenção de significar que lhe solicita uma vida profundamente dedicada á pintura. Nesse sentido, Merleau-Ponty não defende que a obra possa ser compreendida pelo testemunho do artista, por suas cartas, mas também não considera inútil lembrar que essas cartas são documentos sociobiográficos nos quais o artista descreve e reflete sobre sua insegurança de artista, narrando o movimento existencial do homem possuído por uma inquietação criadora. Quando o filósofo recorre a esse testemunho é para regular sua compreensão da vida e da obra, para evidenciar relações que não permitam tomar a obra como consequência da vida e a vida como uma caricatura da obra, centrando, descrevendo a obra como resposta à vida e não como uma consequência dela. Merleau-Ponty escapa de uma reflexão simplesmente biográfica, pois não considera o pintor um gênio, mas um homem. Partindo dessa perspectiva, ele examina as alternativas possíveis pelas quais seria possível uma abordagem da obra do artista, tendo como horizonte a sua vida e sua relação com o tempo em que viveu, passando pelas suas relações com o impressionismo e refletindo sobre as relações entre constituição a psicológica e hereditária do artista e sua obra.

Inicialmente, Merleau-Ponty procura responder à seguinte questão: Podemos ter uma compreensão positiva da obra de Cézanne se consideramos sua obra como um espelho de sua vida? Como resultado de seus conflitos existenciais e traços do seu caráter? A resposta de Merleau-Ponty a essa pergunta é negativa. Zola, amigo de Cézanne desde a infância, mais atento ao caráter do pintor que ao sentido de sua obra, considera a obra de Cézanne como o trabalho de um gênio abortado, “como manifestação doentia” (Merleau-Ponty, 1980, p. 203).

No caso específico de Cézanne, a explicação da obra pela vida é duramente empobrecedora. Aqueles que procuraram entender sua obra como manifestação de sua vida confundiram sua vida com alguns aspectos de seu caráter e sua obra como manifestação desses aspectos, chegando, algumas vezes, à conclusão de que toda a novidade de sua pintura não era novidade nenhuma, mas somente o reflexo de uma constituição psicológica doentia.

O Cézanne descrito por Merleau-Ponty é um homem entregue ao seu trabalho<sup>21</sup>, com dificuldades de relacionamento, relutante em relação a sua vocação. Sentindo-se envelhecendo e próxima a morte, ele se pergunta “se a novidade da sua pintura não provinha de um distúrbio visual, se toda sua vida não se fundamentou em um acidente do corpo” (Merleau-Ponty, 1980 p. 303). Esses aspectos da personalidade do pintor serviram de motivação para uma compreensão negativa do alcance e do sentido da sua obra. Entretanto, ao desvencilhar-se da biografia como alternativa de interpretação da obra pintor, Merleau-Ponty não está negando a existência de relações entre vida e obra, mas assinalando que a arte não é causada pela vida, que a obra de um artista é um modo singular de responder à existência:

Não teríamos também uma explicação positiva e profunda da obra de Cézanne, partindo somente da história da arte, das influências que o pintor recebeu ou pela sua frequentação do movimento impressionista. Do mesmo modo, seus testemunhos sobre sua pintura, suas confissões de fracasso ou mesmo suas miúdas e ousadas teorizações sobre arte não diriam muito se as tomássemos como base para escrever a história da sua pintura.

Os primeiros quadros de Cézanne são sonhos pintados, revelam forças do imaginário, se originam de sentimentos e procuram provocar sentimentos. Cézanne pinta um rapto, um assassinato, um estupro; sua pintura aparece carregada de uma violência romântica, exhibe “grandes traços que dão antes a fisionomia moral dos gestos que seu aspecto visível”<sup>22</sup>. O contato com os impressionistas, principalmente com Pissarro<sup>23</sup>, permite seu desvio desse caminho. Não conceberá mais a pintura como encarnação de cenas imaginadas, tenderá para uma pintura enquanto estudo da natureza e das aparências, “menos um trabalho de ateliê que um trabalho na natureza<sup>24</sup>”. Mas logo abandona os impressionistas. Esse abandono foi decisivo na aprendizagem de pintor. Revela, segundo Merleau-Ponty, como sua busca criativa era norteada por intenções diferentes daquelas que estavam no horizonte do movimento impressionista.

Os pintores impressionistas almejavam restituir a própria maneira pela qual os objetos atingem a vida e assediam os sentidos. Procuravam representar a atmosfera em

---

<sup>21</sup> “Em setembro de 1921 Cézanne escreve ao seu amigo Émile Bernard: estou velho, doente e jurei morrer pintando” (Cézanne, 1978, p. 327).

<sup>22</sup> Merleau-Ponty, 1980.

<sup>23</sup> “Em Pontoise, Pissarro rodeava-se de alguns jovens pintores, que o consideravam seu mestre”. (Frank Elgar, 1974, p. 49).

<sup>24</sup> Merleau-Ponty, 1980.

que a percepção instantânea nos oferece os objetos, “sem contornos absolutos, ligados entre si pela luz e pelo ar”. (Merleau-Ponty, 1980 p. 305). Com o objetivo de restituir esse “invólucro luminoso”, excluía os ocres, os negros, as cores-terra, e utilizavam somente as sete cores do prisma. Não traziam para a tela o tom local de uma paisagem, suas cores quando envolvidas pela atmosfera, mas precisavam decompor a paisagem e criar um objeto estético que oferecesse a impressão de estar envolvido pela atmosfera natural, quando exibido, por exemplo, em um apartamento. Não tinham como objetivo pintar a natureza ou o mundo, mas expressar e repetir os processos que estavam na base da nossa experiência da luz: criar a ocasião de uma experimentação da paisagem em ambientes fechados. Se o objetivo era pintar uma grama, por exemplo, era preciso não traçar “somente um verde”, mas pintar também o vermelho complementar que o fará “vibrar”.<sup>25</sup>

Segundo Merleau-Ponty, as cores utilizadas por Cézanne revelam uma preocupação diferente. Cézanne, ao pintar a partir da natureza, procurava a densidade dos objetos, sua espessura e até seu odor. Defende, por exemplo, que a forma não deve resultar do desenho, mas da cor. Esta última preocupação partilha com os impressionistas, mas em seus quadros ela tem outro sentido. Na sua pintura, o objeto não fica mais coberto de reflexos, perdido em seu intercâmbio com o ar e com outros objetos; “é como que iluminado surdamente de dentro, emana a luz e disso resulta uma impressão de solidez e materialidade” (Merleau-Ponty, 1980, p. 305). Em Cézanne a procura não é apenas pela expressão da fugacidade da nossa experiência imediata, mediante suas relações com a luz e com o ar, mas pela espessura do objeto, pela sua unidade sensível, seu modo de aparecimento em estado nascente. Cézanne deseja pintar a materialidade do mundo, sua presença na nossa experiência. Vislumbrava uma inerência entre o olhar e o mundo, não acreditava que devesse escolher entre a sensação e a coisa.

Para Émile Bernard, a pintura de Cézanne parecia um paradoxo, pois procurava a natureza sem fazer o uso dos meios necessários para encontrá-la, ou seja, não abandonava as sensações, não delimitava os contornos, não enquadrava a cor pelo desenho, não tomava a perspectiva como uma regra essencial. Para Bernard isso é o suicídio de Cézanne. Ele “visa a realidade e se proíbe os meios de atingi-la”<sup>26</sup>. As

---

<sup>25</sup> Merleau-Ponty, 1980.

inúmeras deformações presentes na pintura de Cézanne, principalmente nos quadros pintados entre 1870 a 1890, resultariam da sua negligência em seguir os padrões necessários. Merleau-Ponty descreve essas deformações e a opinião de Bernard sobre elas da seguinte maneira:

Os pratos ou taças colocadas de perfil em uma mesa deveriam ser elipses, mas os dois extremos da elipse são exagerados e dilatados. A mesa de trabalho, no retrato de Gustavo Gefroy, alonga-se pela parte inferior do quadro contra as leis da perspectiva. Deixando de lado o desenho, Cézanne teria se entregado ao caos das sensações. (...) Cézanne teria, disse Bernard, dissipado ‘a pintura na ignorância e seu espírito nas trevas (Merleau-Ponty, 1980. p.306).

Para Merleau-Ponty, só se pode compreender a obra de Cézanne como Bernard “esquecendo a metade do que disse e fechando os olhos ao que pintou”<sup>27</sup>. Ao pintar e até mesmo quando teorizava sobre a pintura, o artista procurava fugir das alternativas prontas. Em suas conversas com Bernard, é possível ver que no seu horizonte criativo não havia a preocupação em escolher entre o pintor que vê e o pintor que pensa, entre os sentidos e o pensamento, as dicotomias não lhe pareciam reais ou tão importantes.

Uma pintura das coisas aparecendo instantaneamente a partir da atmosfera era praticada pelos impressionistas e o impressionismo, apesar de muito importante na sua formação, não respondia completamente à sua inquietação de artista. Do mesmo modo, não bastava repetir os clássicos, aprender-lhes os métodos como se a verdade da pintura já estivesse pronta neles. Não tentou também um terceiro caminho, mistura da estética impressionista com os métodos da pintura clássica, procurava um caminho seu, desconfiando de todas as receitas. Quando afirmava, por exemplo, que gostaria de fazer do impressionismo uma arte de museu, estava revelando seu desejo de inventar um modo realmente novo e consistente de responder à pintura dos clássicos, respondendo ao mesmo tempo às inquietações artísticas e estéticas do seu tempo, mas principalmente respondendo ao anseio criativo que animava sua vida. Para Cézanne, ser artista não era uma atividade harmônica, mas “agônica”<sup>28</sup>.

Com sua arte, o pintor expressava uma visibilidade que não dependia somente do ambiente, impossível de ser compreendida como coisa exterior à percepção ou produzida por ela. Para Merleau-Ponty, a pintura de Cézanne se aproximava não da perspectiva geométrica, mas da perspectiva vivida, próxima, portanto, de preocupações

---

<sup>27</sup> Merleau-Ponty, 1980.

<sup>28</sup> Oliveira, 2002. p.57.

decisivas para Merleau-Ponty, pois para o filósofo a fenomenologia consistiu em compreender o mundo tal como ele é vivido na percepção. A pintura de Cézanne não era a arte de um insensato, como quis Bernard, e nem de um louco ou doente, como entendeu Zola, mas um exercício de pesquisa pelo qual o artista procurava desbravar um caminho ainda não trilhado, caminho que para o pintor, “longe de se apresentar na clareza de uma alameda ensolarada, aparecia-lhe como uma verdade incerta a ser aberta no emaranhado das sensações”<sup>29</sup>.

Cézanne não negava a dimensão geométrica da natureza, não fugia do estudo físico da paisagem, mas se aproximava da ciência como pintor, para aprender algo, não para submeter sua tarefa às aquisições da ciência. A instrução deveria operar-se no ato do pintor, regulada com o mundo visível. Do mesmo modo, considerava que se aprende a pintar. Frequentava o Louvre, fazia estudos minuciosos das formas geométricas, observa com um corpo criativo a tradição e sua transformação na pintura de seus contemporâneos. Mas não poderia acreditar que o caminho do seu trabalho estivesse restrito a esse aprendizado. Enquanto pintava, confiava primeiramente no seu corpo, na sua experiência da natureza, na presença sensível que o assediava constantemente. Para ele, a linha divisória não estava entre os sentidos e a inteligência, entre a inovação e a tradição, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e do pensamento, pois pintar também era, para ele, superar posturas e práticas já sedimentadas.

Na interpretação de Merleau-Ponty, o desejo de Cézanne foi pintar a natureza primordial. Seu empenho e labor caminham no sentido de exprimir a natureza em sua origem, em seu estado nascente. Não se trata, segundo Merleau-Ponty, de pintar como um primitivo, de negar a tradição, mas de se aproximar cada vez mais da nossa experiência vivida, pois é ela experiência vivida que o homem pode compreender o mundo que o cerca. Suas deformações de perspectiva não eram resultado de uma negligência, mas expressão de sua ânsia em pintar as coisas ao mesmo tempo em sua solidez e fugacidade. Se há deformação, é porque na experiência perceptiva não estamos no campo de uma perspectiva geométrica ou fotográfica, mas vivida. Segundo Merleau-Ponty (1980), as deformações de perspectiva que encontramos nos seus quadros revelam uma fidelidade aos fenômenos que a psicologia contemporânea deveria formular, pois na percepção “os objetos próximos parecem menores, os distantes

---

<sup>29</sup> Oliveira, 2002. p. 57

maiores, o que não sucede numa fotografia, como se vê no cinema, por exemplo, quando um trem se aproxima e cresce muito mais depressa que o trem real” (Merleau-Ponty. p.307).

Avançando na sua compreensão da obra de Cézanne como expressão da natureza primordial, Merleau-Ponty, mostra que a riqueza da obra do pintor não está em conseguir sugerir sensações táteis, mas oferecer uma experiência da estrutura do sensível em estado nascente. A “coisa vivida não é reencontrada ou construída a partir dos dados dos sentidos, mas de pronto se oferece a nós”<sup>30</sup>. Abolir a necessidade do contorno dado pelo desenho possibilita exprimir o mundo no quadro nos termos da sua espessura, pois o mundo que experimentamos é uma massa sem lacunas, um organismo de cores. Enquanto os pintores impressionistas pintavam um mundo “civilizado”, moderno, Cézanne, em alguns quadros, mostra uma natureza inumana, “suspende os hábitos humanos” e “revela o fundo de natureza inumana sobre o qual se instala o homem”. (Merleau-Ponty, 1980, p. 309). Mas sua pintura não é uma representação da natureza. Esse contato com a natureza inumana na qual o ser humano está instalado, se torna possível apenas por um homem no campo e limite da sua perspectiva humana do mundo.

Se há o estilo primordial do mundo, esse estilo se torna presente na pintura quando metamorfoseado pelo estilo do corpo do pintor, pois apenas se apanha o mundo pelo lugar que ocupamos nele e com o corpo que somos. A expressão da natureza primordial se dá pela via do estilo, o mundo que se revela quando se torna outro no quadro.

A arte, considerada operação de expressão, revela a situação um pouco vertiginosa de uma verdade essencial capaz de ser compreendida apenas pela nossa experiência. O particular de um corpo se torna o lugar de passagem, o ponto de mediação que torna possível que o concreto e o sensível apareçam em toda sua universalidade, isto é, como habitação que sustenta o homem. Nesses termos, a pintura é uma elaboração humana, uma ampliação e metamorfose da experiência perceptiva, que também evidencia uma elaboração humana do mundo.

Se retomarmos a ideia da seção anterior de uma circularidade entre o estilo do corpo e o estilo do mundo, começamos a nos aproximar do fato, aparentemente ambíguo, de Cézanne expressar a natureza primordial sem repeti-la; trata-se do

---

<sup>30</sup> Merleau-Ponty, 1980.



surgimento de um estilo, que oferece ao apreciador um percurso de aproximação da nossa experiência vivida e, por consequência, da natureza primordial, mas sem repetir o estilo do corpo e sem repetir o estilo do mundo, que obrigatoriamente para sua realização, depende de um aprofundamento na arqueologia relacional de ambos. O corpo do pintor e a carne do mundo se apresentam como uma experiência a exprimir, e o engajamento do corpo na pintura caminha nesse sentido: é o desejo de exprimir esse conjunto de relações pessoais, únicas e intransferíveis de um corpo com o mundo, capaz de reverberar a universalidade concreta e relativa da experiência, porque é um corpo vivendo o espanto da criatividade. O mundo se mostra àquele que se mostra, e isto não é uma relação de mão única, nem se trata de uma invenção arbitrária. A pintura fabrica mundos porque é um mundo.

Partindo dessa perspectiva, vê-se como a obra de Cézanne não se torna compreensível por uma história da arte que tenha como modelo uma relação de acumulação entre o passado e futuro, em que o estilo é definido como um conjunto de características pelas quais são classificadas e identificadas as obras de um período. A obra de um artista se situa em uma tradição, responde aos problemas da sua época e também à existência sociobiográfica e particular do artista, mas não se reduz a uma representação dessas “paisagens”. A frequência da vida em suas múltiplas formas é uma obrigação do pintor como de todo homem, mas no pintor essa frequência é guiada por uma vontade de expressar-se pela pintura, de viver e habitar o mundo como pintor. O corpo responde à história e aos acontecimentos, mas não é possível reduzir a obra de arte ao sentido literal, pois ela é abertura para uma gênese contínua de sentido. O estilo é o corpo de uma expressão sempre inacabada, ou melhor, continuamente recomeçada, mas também enriquecida, pois se a obra já feita comunica um sentido, também mostra por esse sentido outra obra a fazer. O labor do pintor se torna compreensível, ele continuamente tem de exprimir aquilo que vê.

Merleau-Ponty, com o intuito de esclarecer ainda mais sua concepção da pintura como operação de expressão, realiza no texto sobre Cézanne um exercício que será constante nos escritos da fase intermediária: a comparação entre gesto criativo na pintura e na linguagem literária. Não se trata de um exercício ilustrativo, praticado com a mera intenção de exemplificar, mas uma tentativa de aproximação, guiada pela intuição de que há uma semelhança de família em todo ato criativo.

#### 1.4 Cézanne e Balzac: a pintura e a literatura enquanto esforços de expressão.

Retomando uma narrativa de Balzac, *Le chef-d'oeuvre inconnu*<sup>31</sup>, Merleau-Ponty, aprofunda ainda mais a ideia do gesto do artista como uma tarefa infinita e como esforço de expressão. Partindo das “indicações de Delacroix”, Balzac descreve um pintor que quer exprimir a própria vida pelas cores e que oculta até a morte sua obra prima. Quando Frenhofer morre e seus amigos encontram sua obra, eles se espantam, pois, a obra prima do pintor é um caos de cores, “de linhas indefiníveis, uma muralha de pintura<sup>32</sup>”. Segundo Merleau-Ponty, Cézanne comoveu-se profundamente com a narrativa de Balzac, sentiu-se esse artista entregue completamente a sua tarefa, mas incompreendido pelos seus contemporâneos.

O interessante desse texto é a presença de certa imagem da criação que converge profundamente com a compreensão merleau-pontiana do tema. O pintor, descrito por Balzac, não estava em sossego com sua obra. Para ele não bastava ser compreendido nesse ou naquele salão de arte, ser elogiado por um crítico ou outro, mas estava envolvido completamente com seu trabalho. O pintor de Balzac não estava preocupado em oferecer uma obra acabada, mas em exprimir algo. Ele não poderia se contentar com o presente ou o passado da pintura, mas necessitava apostar na feitura da obra como experiência e como transformação daquilo que já está sedimentado, ou mesmo pela negação da ideia de arte aceita em seu tempo.

Expressar tudo por um caos de cores significa, nesse caso, encontrar um meio de fazer a pintura nascer de novo, mesmo que para isso fosse necessário apostar numa glória póstuma que, no caso do pintor descrito por Balzac, foi a estranheza e a incompreensão dos seus contemporâneos. De acordo com Merleau-Ponty, o esforço criativo de Balzac tematizado pelo escritor a partir de seu personagem permite compreender também aquele de Cézanne. Não se trata de agradar aos críticos, ou a si mesmo, mas de descobrir algo, mesmo que isso custe uma vida.

Em *A pele de Onagro*<sup>33</sup>, outro texto citado por Merleau-Ponty, Balzac fala de um “pensamento a exprimir”, de “um sistema a construir”, de uma ciência a explicar. Esse projeto do escritor, segundo Merleau-Ponty, não se confunde com a criação de uma sociologia romanceada. Dessa perspectiva, falar de Balzac como o fundador de um

---

<sup>31</sup> Essa narrativa de Balzac é de 1845.

<sup>32</sup> Merleau-Ponty, 1980.

<sup>33</sup> A pele de onagro (La Peau de chagrin), 1831.

romance altamente sociológico e, por isso, capaz de revelar as condições históricas e sociais de sua época não é suficiente. Uma vez “nomeadas as forças visíveis, como o dinheiro e as paixões, e descrito o funcionamento manifesto” (Merleau-Ponty, 1980, p. 311) da sociedade, o que se coloca é um modo muito singular de acontecimento expressivo, que tem sua grandeza relacionada não somente aos temas que expõem, mas ao modo como que recria a linguagem. Para Balzac o mais importante não era descrever a vida política e social de sua época. Sua urgência era encontrar um modo singular de realizar essa descrição.

Do mesmo modo, não basta compreender como Cézanne se afasta do impressionismo para exprimir uma pintura extremamente moderna; o necessário é perceber o modo como o mundo e a vida se apresentam na sua obra, ou seja, como seu estilo expressa o sentido profundo da nossa encarnação. Pintor e escritor são, na perspectiva de Merleau-Ponty, aqueles que fixam e tornam acessível o espetáculo de que participamos inconscientemente. A expressão, portanto, não se define como tradução ou representação de um pensamento já claro, pois os pensamentos já claros são aqueles ditos em nós pelos outros. Um sentido expressivo não precede a execução da experiência. Ele não é anterior à expressão. Antes da expressão existe apenas uma febre vaga e que somente a obra feita poderá provar que há na nela alguma coisa. Envolvidos pelo silêncio<sup>34</sup> que sustenta toda experiência de expressão, o pintor e o escritor lançam sua obra como o homem que lançou a primeira palavra. Não podem se preocupar em ser um animal cultivado, pois sua tarefa depende de assumir a cultura desde sua origem, para então fundá-la de novo. Não estão certos se aquilo que fizeram será realmente um acontecimento na cultura ou se não passará de um grito. Trabalham na insegurança, pois, o sentido do que dizem ou que vão dizer não está dado em nenhum lugar, nem nas coisas nem no mundo, ou sequer em sua vida.<sup>35</sup>

A insegurança de Cézanne, sua solidão de artista, de homem envolvido no exercício de exprimir o *logos infinito* não se explica, portanto, por sua constituição nervosa, por seus acidentes pessoais ou por seu lugar na sociedade, apesar de todos esses fatores trabalharem conjuntamente em sua vida. Cézanne era um homem sensível,

---

<sup>34</sup> Interessante notar que o silêncio, considerado como o que sustenta a expressão se torna cada vez mais importante, no decorrer do percurso intelectual e filosófico de Merleau-Ponty. Tão importante, que no ensaio “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” (1999), o filósofo está todo empenhado em entender o que é esse silêncio que sustenta expressão.

<sup>35</sup> Se o sentido não é produto do mundo e menos ainda da subjetividade do artista, podemos supor que ele esteja latente em tudo isso, espalhado, se insinuando, desejando tornar-se.

cuja hereditariedade marcou com “sensações ricas, emoções arrebatadoras, um vago sentimento de angústia e mistério que desorganizava sua vida voluntária e o separava dos homens” (Merleau-Ponty, 1980 p. 311), mas esses dons ou traços do seu caráter só se realizam na obra pelo ato de expressão e não podem ser compreendidos como causas da sua arte. Se considerados como causas, proporcionam apenas um sentido literal e empobrecido da sua obra. Compreendidas como texto, “que a natureza e a história doaram ao artista para decifrar” (Merleau-Ponty, 1980, p.311), esclareceram como a obra se revela à vida.

Segundo Merleau-Ponty, se somos algumas vezes tomados pela ideia de que é possível decifrar a obra de um artista, ou de um escritor, considerando-a como uma consequência da sua vida, é porque vemos as circunstâncias da vida através da obra, “carregando-as de um sentido que tomamos da obra” (Merleau-Ponty, 1980. p.311). A relação entre a obra e a vida é de liberdade. As situações da vida do pintor são aquilo que ele tem que viver, mas o modo de vivê-las está indeterminado. Não podemos, entretanto, exagerar essa liberdade, entendendo-a como uma ausência de elos entre o artista e o mundo, pois esqueceríamos que a criação artística é o movimento de uma liberdade encarnada.

### **1.5. Liberdade e criação: os elos do artista com o mundo.**

A liberdade do artista, assim como a de todo homem, não é desencarnada, exterior às suas condições sociobiográficas. Não é uma força abstrata, pairando acima dos acontecimentos, superpondo seus efeitos aos dados da vida. Não é uma força organizadora, tecendo por si mesma o sentido dos acontecimentos, fazendo deles o que bem entender. Não há um artista sem elos com o mundo, como o Leonardo descrito por Paul Valéry. A liberdade é o movimento pelo qual se retomam as condições previamente dadas, superação de nosso estado de partida, mas também a vertiginosa compreensão de que o estado de partida continua conosco, que nosso passado está em nós, habitando o nosso presente, pois é característica de uma liberdade estar continuamente ameaçada pelo mundo.

Contudo, não podemos transformar o enraizamento da liberdade ao mundo em algo restritivo, como se fosse um acontecimento regulado por leis de caráter causal, a ponto de esquecer que a liberdade permite uma vivência criativa sobre o ambiente, as

condições e as circunstâncias. Para Merleau-Ponty, duas coisas são certas sobre a liberdade: “nunca somos determinados e não mudamos nunca” (Merleau-Ponty, 1980, p.313). Se olharmos para trás, encontraremos em algum lugar do nosso passado o prenúncio do que nos tornarmos, mas se isto ocorre é porque nosso envolvimento com a situação se apoia em escolhas e decisões. A liberdade acontece no corpo sem romper nossos elos com o mundo. Por isso, também a liberdade é uma insegurança implacável.

Conforme essa concepção de liberdade, o sentido da obra de Cézanne não pode ser destacado de sua vida, do mesmo modo que não é possível separar o dado do criado, já que cada um permeia e revela o outro. As relações entre sua vida e sua arte são relações de troca, intercâmbio, elucidação de uma pela outra, sem que se possa falar de uma causa e um efeito. Para Merleau-Ponty, é correto afirmar que “a vida não explica a obra”, porém é certo também que se comunicam, “que essa obra exigia essa vida.” (Merleau-Ponty, 1980, p. 313).

Essa imbricação comunicativa entre a vida e obra do pintor, Merleau-Ponty procura esclarecê-la através daqueles traços da personalidade de Cézanne que seus contemporâneos interpretavam como patológicos. De acordo com o filósofo, “a esquizoidia como redução do mundo à totalidade das aparências estáticas e à suspensão dos valores expressivos” (Merleau-Ponty, 1980, p. 312) pode realmente estar na origem da abordagem inumana que o pintor faz da natureza e até dos rostos humanos, mas isso toma outra dimensão, se olharmos a doença a partir do que é expresso na obra. Se ela está na origem dessa expressão, se ela participa desse gesto que faz surgir a obra, se está nesse corpo de pintor que procura germinar em suas telas aquilo que vê na paisagem, a doença revela, portanto, uma dimensão produtiva. Ela participa do olhar do pintor. Não é mais um absurdo, se torna mais um lugar pelo qual Cézanne tem que continuamente passar para se tornar pintor e ao mesmo tempo estará presente em cada gesto que o torna esse homem e não outro. A doença não participa das virtudes e das dificuldades da expressão, mas participa do corpo de Cézanne, do estilo do seu corpo que participa da gênese do estilo de sua arte.

Nessa perspectiva, a doença não é mais um problema, mas um traço de sua existência, uma dimensão da sua encarnação. No intercâmbio entre a constituição esquizoide do artista e sua obra, vemos se revelar um sentido “metafísico da doença” (Merleau-Ponty, 1980, p. 312). Ela não é mais uma simples doença, mas uma dimensão da febre criativa que toma o corpo do artista. A liberdade de criação não está, portanto, separada das condições mais gerais da existência. Logo, não é possível separar a

liberdade criadora de Cézanne do seu corpo e da sua doença, nem dos comportamentos menos “deliberados que já despontam nos primeiros gestos de Cézanne criança e na maneira pela qual as coisas o atingiam” (Merleau-Ponty, 1980. p. 313).

O texto de Merleau-Ponty aponta para a ideia de que é preciso compreender o artista no seu trabalho e a obra pelo modo como ela habita o corpo daquele que a experimenta. Pelo trabalho, o artista conquista seu estilo, mas sem saber exatamente o que conquista, pois o que conta é exprimir. Se Cézanne duvida de sua vocação é porque toda obra válida é conquistada na insegurança de uma práxis sem modelo. Sua arte não é também resultado de sua subjetividade; se há algo singular no quadro, se ele inaugura um estilo, abre um campo de experiência, não podemos ver esse estilo na fisionomia do rosto daquele fez obra. Há um estilo de existência do artista que é superado na obra, que é transformado, que lá se torna um campo de experiências. É esse acontecimento que estará no horizonte dos próximos capítulos.

## **2. PERCEPÇÃO E EXPRESSÃO ARTÍSTICA: O TEMA DO ESTILO NA FASE INTERMEDIÁRIA**

Encontramos na obra de Merleau-Ponty três momentos ou fases: o período da arqueologia fenomenológica do corpo e do mundo percebido<sup>36</sup>, a fase intermediária em que as relações entre a filosofia e a linguística se consolidam<sup>37</sup> e o período ontológico, no qual os temas da sua fenomenologia são radicalizados<sup>38</sup> em uma perspectiva ontológica expressa nos conceitos de Carne e Ser Bruto. Não se trata de uma distinção secundária, pois fornece um ponto de vista para a compreensão da obra do filósofo, mostrando-nos como a fenomenologia da percepção dos primeiros textos torna-se uma filosofia da expressão e uma ontologia da carne do ser bruto. Contudo, esse desenvolvimento não é linear, pois os temas são constantemente retomados, aprofundados, em perspectivas que quase nunca negam as anteriores, mas as ampliam de modo arqueológico. O filósofo, quando retoma seu discurso, o faz como um pintor que sempre retoma seu trabalho, levando mais longe um detalhe ou aspecto da sua experiência de artista.

No que concerne ao tema do estilo e sua relação com o desenvolvimento da obra de Merleau-Ponty, acontece o seguinte: o tema do estilo está presente de modo difuso no percurso filosófico de Merleau-Ponty. Desse modo, é possível afirmar que ele não é determinante, o que não quer dizer que ele seja secundário ou sem importância. Se não podemos fugir do mundo percebido, se ele é a esfera à qual nossa experiência criativa responde, já somos um estilo que responde ao estilo do mundo.

Nos primeiros textos do filósofo, essa compreensão se desdobra em uma filosofia da expressão artística, que encontra sua formulação mais acabada no texto sobre Cézanne<sup>39</sup>. Nesse texto, o tema do estilo acompanha o da expressão. Uma possível definição do estilo é aquela que apresentamos no capítulo anterior: o estilo é o corpo de uma expressão sempre inacabada, mas para completar essa ideia é preciso ver

---

<sup>36</sup> A primeira fase compreende os dois primeiros livros do filósofo: *A estrutura do Comportamento* (1942) e *Fenomenologia da Percepção* (1945). Segundo Corrêa (1975), salvo a distância de tempo e as diferenças de enfoque, as duas obras “tratam da estrutura do ser humano enquanto presença” (E.C, p.14).

<sup>37</sup> Nessa fase, a linguagem e a expressão se tornam temas fundamentais que permitem o filósofo avançar de uma fenomenologia da percepção para uma filosofia da expressão. Se na *Fenomenologia da Percepção* (1942), a corporeidade e o mundo-da-vida estavam no centro da investigação, agora o tema da expressão e sua relação com as reflexões sobre o ser da linguagem assumem o papel fundamental, configurando-se aos poucos, “como uma chave de leitura privilegiada para seus trabalhos posteriores”, e, como nos mostra Carbone (1993), “para toda sua filosofia”.

<sup>38</sup> Essa fase se inicia com o artigo *O filósofo e sua sombra* (1980). O testamento ontológico é *O visível e o Invisível* (1971), obra inacabada devido à morte do filósofo, em 1961.

<sup>39</sup> “(...) que acaba por dissolver o problema específico da expressão pictural em uma filosofia geral da expressão” (Oliveira, 2002).

até que ponto, o estilo também é uma linguagem e como ela se relaciona com a percepção.

Em nossa leitura do texto sobre Cézanne, o tema foi trabalhado no sentido de compreender como a expressão artística retoma, amplia e transforma um sentido já em obra no mundo da percepção, mas sem repetir ou representar esse sentido. A relação entre o corpo do pintor e o corpo do mundo foi apresentada como ocasião de toda pintura possível e o estilo compreendido como uma singularidade estética que não se confunde com a vida do pintor, nem com o mundo que ele tenta tornar presente, mas que responde a ambos. O trabalho artístico participa da produção e da instituição das subjetividades, mas não é uma consequência delas, pois, não é um acontecimento que tenha semelhanças com os processos da natureza, não se restringe a nenhuma causalidade, nem física ou psíquica, é dimensão prática da experiência. Uma obra de arte, além de expressar o modo como o mundo assedia a percepção, também cria modos de experiência para a percepção. *Não se vê o quadro, mas se aprende a ver com ele*<sup>40</sup>.

Bonan (1997) reflete sobre essa questão comparando a compreensão da subjetividade em Merleau-Ponty com aquela do escritor e crítico francês Maurice Blanchot. Segundo o autor, o estatuto da subjetividade em Merleau-Ponty não está muito distante daquele de Blanchot<sup>41</sup>, que procura em seus ensaios e romances apresentar uma subjetividade constantemente ameaçada a se diluir no “anonimato”. (Bonan, 1997 p. 23). De modo semelhante, Merleau-Ponty aposta na dimensão silenciosa do cogito e mostra que toda subjetividade é encarnada, que não há uma singularidade pessoal que não tenha sua origem no mundo.

É também no nível de uma concepção de escrita que os dois autores se encontram. Para ambos escrever nunca é expor um conteúdo dominado pela subjetividade, mas é participar de uma aventura em que o risco do fracasso ou a incerteza da vitória é sempre uma presença, pois o escritor não é proprietário daquilo que escreve, ele participa de uma gênese continuada de sentido, enfrenta a febre do mundo com a febre do seu corpo. Mais que uma forma de afirmação da subjetividade, escrever é uma forma de se tornar outro. O estilo de um escritor, portanto, é a descoberta pela palavra daquilo que ele não sabia de si mesmo, conquista de uma espontaneidade comunicativa que não é dada automaticamente, que pede ao leitor uma

---

<sup>40</sup> Essa ideia está no horizonte do ensaio *O olho e espírito* (1991), texto central no próximo capítulo.

<sup>41</sup> Em artigo publicado na revista L'ARC, em 1971, Blanchot escreve sobre a escrita filosófica de Merleau-Ponty. O artigo em questão é “Le discours philosophique”.



forma criativa de habitação dos textos. Tanto para o escritor quanto para o leitor, o texto é a perda de uma subjetividade inicial, mestiçagem de si<sup>42</sup>, possível pelo encontro corrosivo entre o corpo e a palavra.

É nesse sentido que o ensaio “*A linguagem indireta (...)*” caminha. Retomando os temas da comunicação e da criação artística presentes no texto sobre Cézanne, Merleau-Ponty concretiza uma filosofia do estilo cujo pressuposto é uma concepção de linguagem. A linguagem não é considerada um fenômeno em terceira pessoa, causada no sujeito por um sistema de relações mecânicas e lineares entre o cérebro e o mundo, nem é um poder da consciência capaz de escapar dos embaraços da comunicação. Ela é um acontecimento perpassado pelo silêncio, uma prática exercida e nunca dominada, muito mais do que um instrumento, “a linguagem é algo como um ser” (Merleau-Ponty, 1999, p. 43). Essa concepção torna possível comparar a criação pela escrita com aquela da pintura, já que o que está em jogo, em ambos os casos é o surgimento de um sentido capaz de se comunicar pela sua presença. Cabe, portanto, retomar esse esforço de compreender a linguagem que habita o filósofo, para em seguida compreender como ele permite uma aproximação com o acontecimento do estilo na pintura e na literatura.

## **2.1. A estrutura da linguagem: Da Fenomenologia da Percepção às vozes do silêncio**

Nos anos 50, Merleau-Ponty aprofunda suas pesquisas sobre a linguagem. Trata-se de uma estratégia pela qual ele procura alargar o horizonte de seu projeto intelectual, com o objetivo de repensar as ambiguidades com as quais tinha se deparado em sua fenomenologia da percepção. No texto *Un inédit...*, o filósofo deixa claro que depois de uma fenomenologia da percepção, torna-se necessária uma fenomenologia da expressão, não com o objetivo de negar ou revisar suas teses anteriores, mas elucidar as relações entre percepção e expressão e também ver o modo como a natureza e a cultura

---

<sup>42</sup> A referência aqui é o conceito de mestiçagem de Michel Serres, que tem sido muito discutido no âmbito da educação. Esse conceito é delineado no livro *Filosofia Mestiça* (1993). O livro é dividido em três partes: Criar, instruir e educar, precedidas por um prólogo intitulado Laicidade, no qual o filósofo nos apresenta o personagem Arlequim. Para Serres, toda educação consiste em uma exposição e uma mestiçagem: exposição que implica em se liberar de uma posição ou lugar que nos aprisiona; mestiçagem que implica em dilatação, transformação e multiplicação da subjetividade a partir dos encontros. A leitura do texto criativo é um encontro que permite exposição e mestiçagem, pois ele desequilibra nosso uso sedimentado da linguagem e nossos hábitos de pensamento.

se fazem presentes na experiência perceptiva. Revela o desejo de escrever dois livros: um sobre as relações entre percepção, expressão e verdade, e outro centrado na questão da linguagem, mais precisamente na linguagem literária<sup>43</sup>. Nessa perspectiva, as preocupações do filósofo com a linguagem, a partir dos anos 50, convergem para seu esforço de compreender a conformação cultural da percepção. Sua aproximação com a linguagem seria, portanto, um modo de explicitar como a percepção não se mostra fora dos acidentes culturais e históricos nos quais está inserida.

No entanto, já encontramos no capítulo *O corpo como expressão e a fala*<sup>44</sup>, da sua grande obra de 1945, uma reflexão sobre linguagem. Ao aprofundar sua crítica ao empirismo e ao intelectualismo, no que se refere ao corpo e à experiência perceptiva, o filósofo mostra como nas concepções de linguagem apresentadas por essas duas correntes não há espaço para a compreensão da linguagem enquanto ato, pois em nenhuma delas há espaço para o sujeito falante.

No empirismo, o funcionamento da fala é um processo em terceira pessoa produzido segundo as leis da mecânica nervosa. No intelectualismo, o mundo da mecânica nervosa é um lugar ausente de sentido, que passa a tomar sentido pela presença de um cogito que está sempre acima do mundo. Em nenhuma dessas posições o processo tem estatuto próprio. Ou a esfera da fala é reduzida à dimensão da fisiologia (empirismo), ou somente toma sentido pela presença de um pensamento desencarnado (intelectualismo). O empirismo retira da linguagem toda especificidade enquanto experiência humana, o intelectualismo torna a linguagem um ser de razão. (Merleau-Ponty, 1999, p. 238). No primeiro caso, o sujeito falante desaparece em detrimento de uma compreensão mecanicista das nossas relações com mundo; no segundo, ele é potencializado e reduzido ao mundo do intelecto.

Merleau-Ponty procura superar as duas posições falando de um sentido imanente da linguagem, correspondente não ao mundo do pensamento ou da mecânica nervosa, mas dado como modalidade intencional do corpo próprio. Segundo o filósofo, ultrapassa-se as duas posições pela “simples observação de que a *palavra tem um sentido*” (Merleau-Ponty, 1999, p. 241). A fala, portanto, não é considerada pelo

---

<sup>43</sup> “Esperando tratar completamente esse problema na obra que preparamos sobre *A origem da verdade*, nós o abordamos por seu lado menos abrupto em um livro do qual a metade está escrita, e que trata da linguagem literária” (Merleau-Ponty, 2008, p. 30).

<sup>44</sup> Segundo Thierry (1987), esse capítulo que termina a parte da *Fenomenologia da Percepção*, dedicada ao tema do corpo, fixa de modo determinante o estatuto do corpo como um acontecimento diferente dos acontecimentos descritos pela ciência e permite compreender a importância dos temas da expressão e da linguagem na filosofia de Merleau-Ponty (1999, p.45).

filósofo uma experiência objetiva, no sentido tradicional, pois não é um acontecimento que possa ser reduzido ao mundo da natureza, nem é da ordem do pensamento, pois as relações entre pensamento e linguagem não são aquelas de um instrumento e seus objetivos, pois a linguagem não existe para representar um pensamento já pronto, mas torna possível a experiência e comunicação de pensamentos.

Na compreensão de Merleau-Ponty, o pensamento se realiza com a linguagem, pois se a fala pressupusesse um pensamento anterior, haveria sempre clareza antecipada sobre aquilo que vai ser dito. Porém não existe essa clareza. Em sua concepção, o pensamento se torna nosso pela expressão. Para explicitar essa questão, o filósofo mostra-nos como a tomada de consciência de certas ideias só acontece quando formuladas explicitamente. Um escritor, por exemplo, não se guia por um texto pronto, mas por um texto a se fazer, ele tem uma experiência obscura do seu trabalho.

De modo semelhante, apenas entendemos nossos pensamentos mais criativos quando nos entregamos ao exercício de comunicá-los. É na comunicação que a fraqueza ou força dos pensamentos se torna evidente, pois é pelo olhar do outro e por nossa continuada tentativa de comunicação que o pensamento encontra seu sentido.

Cabe ainda lembrar que o pensamento ainda não comunicado, experimentado interiormente, se realiza como linguagem. Pensamos em certo idioma e o modo de praticar uma linguagem é ocasião de se sentir e pensar, de certa forma. Há uma inerência entre o pensamento e a linguagem; e ela não é arbitrária. Trata-se de uma dimensão formativa da expressão e do modo como conhecemos o mundo. Não estamos querendo, com essa afirmação, negar a existência de uma arbitrariedade nas relações entre o signo e seu sentido, mas mostrar que não se trata do encontro de um signo com um sentido já pronto, mas do surgimento de um campo material de significações em que o sentido e o signo estão juntos. Para o filósofo, “a fala não é o signo do pensamento, se entendermos por isso um fenômeno que anuncia outro” (Merleau-Ponty, 1999, p. 247), mas é necessário descrever e ver o pensamento como um uso na linguagem e pela linguagem; as duas esferas se permeiam, porque são dimensões do corpo.

Segundo Merleau-Ponty, é no corpo e no devir da experiência corporal que estão os segredos da linguagem: “o corpo converte certa essência motora em vociferação, desdobra o estilo articular de uma palavra em fenômenos sonoros”, ou seja, o corpo vive uma palavra para assumir e expressar uma experiência, porque ele é “um poder de expressão natural” (Merleau-Ponty, 1999, p. 247).

Nesses termos, a ideia de uma linguagem a se compreender fora das práticas de linguagem se revela “tautológica”, pois a linguagem não está em algum lugar além da vida dos homens. Ela é esse intercâmbio que se faz de uma existência a outra, de um corpo a outro, na vida de seres que não são apenas pensamento ou intelecto, mas carne e corpo. O sentido da palavra que pronunciamos não é dado, mas compreendido, quando retomado por aquele que nos ouve. Ao falar da linguagem, Merleau-Ponty nos remete para uma práxis: um acontecimento que tem na vida dos homens seu devir, que se relaciona com esse corpo vivido, que por sua vez está na origem das nossas experiências do mundo e de nós mesmos. Entendemos por práxis as modalidades de ação nas quais não é possível separar ação e pensamento, teoria e realização. No caso da linguagem, não há como separá-la do seu devir, do seu lugar no mundo-da-vida. Segundo Merleau-Ponty, “o gesto linguístico, como todos os outros, desenha ele mesmo seu sentido” (Merleau-Ponty, 1999, p. 253).

No ensaio *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, os temas iniciais da filosofia da linguagem merleau-pontiana, apresentados na *Fenomenologia da Percepção*, são retomados, mas com algumas diferenças decisivas. Se na obra de 45 o filósofo nos fala de um sentido imanente dos signos linguísticos, no ensaio falará de um sentido lateral nascendo no intervalo das relações que um signo mantém com outro. Se na obra de 45 ele mostra como a fala é um caso particular de intencionalidade corporal, revelará no ensaio a necessidade de habitar os signos e compreender como um corpo humano é transformado pelas linguagens que aprende. Se anteriormente refletia sobre o aspecto falante e falado das práticas linguísticas, agora mostra que o caminho para apanhar a linguagem em estado nascente é habitar essa fala extremamente falante, posta pelo escritor. O aprendizado da linguagem se torna também um aprendizado das vozes do silêncio.

Inicialmente, no ensaio *A linguagem indireta...*, o filósofo procura explicitar a gênese do significado na linguagem. Não se trata, em um primeiro momento, de toda linguagem possível, mas da linguagem idiomática, dos signos linguísticos. Nesse sentido, o filósofo retoma a compreensão diacrítica dos signos de Saussure e aprofunda algumas das possíveis consequências dessa concepção. Na perspectiva adotada nesse trabalho, a reflexão sobre a linguagem e o diálogo com Saussure permitem uma primeira aproximação com o tema do estilo na pintura e na palavra expressiva.

Na linguagem ordinária, encontramos o estilo do idioma que atravessa todas as falas. Vivendo o corpo do idioma como totalidade ordinária, posta e acabada,

afirmamos sua vida sedimentada, e a língua nos parece uma quase eternidade. Segundo Merleau-Ponty, essa impressão é uma ilusão, pois o mínimo uso implica desvios no corpo sedimentado do idioma.

De acordo com a concepção saussuriana, uma língua é “feita de diferenças sem termos” (Merleau-Ponty, 1991, p. 39), pois seus termos são engendrados pela relação que eles mantêm entre si. Merleau-Ponty observa que essa ideia é difícil, já que parece um paradoxo, pois “se o termo A e o termo B não tivessem menor sentido” (Merleau-Ponty, 1991, p. 39), torna-se absurdo falar de uma diferença de sentido entre eles. Mas, segundo o filósofo, essa objeção é apenas aparente, pois ela é superada mediante o uso da palavra, pois na prática do idioma tanto do ponto de vista da fala e quanto da escrita, compreendemos que a existência do signo é diacrítica.

O sentido não é qualidade do signo, não é também transcendente. Ele nasce do modo como um signo se relaciona com outro. Uma objeção possível é que existem os signos no dicionário, que apresentam sentido, mas é bom lembrar que o sentido do dicionário é a forma acabada e mesmo embalsamada de uma experiência falante. Um signo comunica sentido quando engendra uma relação produtiva com outros signos, ele é sempre um lugar vazio, que tem o potencial de significar em relação aos outros.

Na aquisição da linguagem pela criança, por exemplo, podemos observar o uso de certas palavras como frases e certos fonemas como palavras; logo, “podemos dizer que a criança fala e depois apenas aprenderá a aplicar diversamente o princípio da palavra” (Merleau-Ponty, 1991, p.40). O aprendizado não se dá parte por parte, mas pelo modo como a criança habita o mundo de um idioma. Segundo Merleau-Ponty, apenas concebendo a língua como estrutura é possível compreender o modo como a linguagem atrai a criança para si.

A criança se inicia na ligação lateral que os signos mantêm entre si segundo uma intenção significar capaz de colocar em movimento a relação do signo com seu sentido, inclusive deformando coerentemente significados e conteúdos já sedimentados. Ela não aprende que a palavra brinquedo remete a algo que serve para brincar, mas aprende a usar os sons que formam um idioma, no sentido de comunicar aos outros que ela quer ou gosta de um brinquedo. Ela aprende a linguagem de dentro. Não se trata de uma aprendizagem acumulativa, mas de uma reorganização da experiência. Sobre essa questão, afirma o filósofo:

Só a língua como um todo permite compreender como a linguagem atrai a criança para si e como esta consegue entrar

nesse domínio cujas portas, era de acreditar, só se abrem do interior. (Merleau-Ponty, 1991. p. 41).

Essa compreensão da linguagem retoma a estrutura da percepção na qual as relações entre figura e fundo são inseparáveis. Na percepção, algo só passa a expressar um sentido porque faz parte de um campo. Na linguagem, a expressão só existe porque tem como fundo o silêncio, o intervalo entre as palavras, a vacuidade que une um signo a outro signo. É uma estrutura aberta que não se restringe à forma acabada que os dicionários e as gramáticas oferecem dela, não se compara também a um sistema filosófico dogmático, no qual os princípios podem ser todos deduzidos de uma única ideia. Merleau-Ponty compara a estrutura do idioma àquela de uma “abóbada em que os elementos se escoram mutuamente” (1991 p.40).

Estamos, portanto, na presença de uma estrutura em que uma modificação mínima implica em um desvio do sentido inicial. A estrutura da língua é aberta e se realiza segundo práticas de comunicação, por isso o sentido é sempre um desvio, mesmo quando miúdo ou pouco identificável, como no caso do uso cotidiano das palavras, no qual reproduzimos a dimensão sedimentada do idioma. O sujeito falante retoma segundo o estilo do seu corpo o estilo da língua.

Não se trata de dizer, que todo uso da linguagem é criativo, como acontece no trabalho do escritor, mas compreender como toda apropriação da linguagem é uma retomada, que fazemos pondo-a em nosso horizonte, descentrando as sedimentações do idioma a partir dos modos de ser de um corpo vivido.

No texto *O homem e a adversidade*<sup>45</sup>, Merleau-Ponty mostra como toda apropriação intelectual envolve uma transformação dos dados iniciais, pois é próprio do homem retomar o mundo de acordo com suas condições de existência. Não existe, portanto, um homem que possa receber uma herança de ideias sem transformá-la, “pelo mesmo fato de tomar conhecimento dela, sem lhe injetar sua maneira peculiar, e sempre diferente”. (Merleau-Ponty, 1999. p. 253).

Na linguagem isso também acontece. Todo uso de uma palavra, como por exemplo, sua transferência de um contexto a outro, é também um redimensionamento e transformação do que ela era inicialmente. A palavra desenha seu próprio sentido, mas, segundo seus desenhos anteriores. Nesse sentido, não é possível falar de um sentido

---

<sup>45</sup> Trata-se de uma conferência apresentada em 10 de setembro de 1951, nos Encontros Internacionais de Genebra. O texto foi publicado posteriormente na sua coletânea de ensaios e artigos, *Signos*.

acabado, tão eternamente sedimentado que não possa sofrer uma alteração quando apanhado por um sujeito falante.

Segundo Merleau-Ponty, para compreendermos como um signo envolve-se com outro signo, e como o homem não está fora, mas dentro da linguagem, basta apenas que nos deixemos envolver por sua vida, por seu movimento de diferenciação e articulação, ou seja, por sua gesticulação eloquente, passível de ser vislumbrada no corpo do outro que se comunica conosco ou mesmo no corpo de um texto que lemos. Em ambos os casos, é possível ver que a linguagem, até em seu estado sedimentado, é uma gênese inacabada de sentido em que não existem significações absolutamente transparentes, mas uma lógica alusiva, indireta, que acaba por nos oferecer caminhos para compreender e viver o mundo.

Na perspectiva de Merleau-Ponty, “dizer não é colocar uma palavra sob cada pensamento” (Merleau-Ponty, 1991, p. 44), pois se fosse desse modo, nada seria dito, o signo se apagaria totalmente diante de um conteúdo explícito e acabado. A linguagem diz, segundo o filósofo, quando “renuncia a dizer a própria coisa” (Merleau-Ponty, 1991, p. 45). Ela significa quando, em vez de copiar o pensamento, se deixa desfazer e se refazer por ele, quando vive o drama do pensamento, que também é o drama da expressão, quando gera um corpo expressivo, passível de ser retomado e compartilhado pela presença de um corpo humano.

A compreensão da gênese do sentido na linguagem, apresentada por Merleau-Ponty, dialoga com as teses defendidas por Sartre no livro *Que é a literatura?* Nesse texto, Sartre parte do pressuposto de que a primeira dimensão do signo é sua utilidade<sup>46</sup>, sua capacidade de nos fornecer uma imagem da realidade, isto é, fazer referência a um conteúdo exterior. Sua interpretação das artes e sua compreensão da função cultural do romance têm como fundamento essa teoria. Afirma, por exemplo, que na música e na pintura, o sentido se perde nos elementos da obra, porque sons e cores não são signos, ou seja, não representam um conteúdo do mundo. O romance, ao contrário, pode nomear e explicitar uma existência, pois torna possível o surgimento de um espelho crítico do ser no mundo. A palavra usada pelo romancista expressa por que é capaz de nos remeter a um mundo exterior a ela. Quando um pintor pinta um casebre, não pode falar sobre ele, mas nos apresenta uma imagem. Em si mesmo, o casebre pintado pelo

---

<sup>46</sup> “Do mesmo modo, o significado de uma melodia – se é que neste caso ainda se pode falar de significado – não é nada mais que a própria melodia, ao contrário das ideias, que podem ser traduzidas adequadamente de diversas maneiras”. (Sartre, 1989 p. 11)

pintor é a ocasião de uma vaga experiência, a imagem não diz, somente sugere. Um escritor, ao contrário, ao falar de um casebre pode nos remeter a ideais, valores e práticas; conta-nos uma interpretação do mundo. Sartre classifica as artes em significantes e não significantes. Somente a prosa literária<sup>47</sup> e o teatro escrito com objetivo de transmitir uma ideia são artes significantes, capazes de comunicar um sentido. Sobre essa questão, afirma Sartre:

A arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é naturalmente significante: vale dizer, as palavras não são de início, objetos, mas designações de objetos (Sartre, 1989, p. 18).

Desse modo, a tentativa de comunicar sentido pela música ou a pintura é inútil, como também pela poesia. Na poesia, por exemplo, o uso das palavras é semelhante ao uso da tinta na pintura ou do som na música. Se a poesia diz alguma coisa é por acaso, já que o poeta não está preocupado com a mensagem, mas com a lógica expressiva e composicional da poesia. O poeta é um escravo da palavra, pois não consegue escapar do seu vício de ver as palavras como seres e coisas.

Há um problema ainda mais profundo no modo como Sartre entende as diferenças entre prosa e poesia. Para ele o poeta trata as palavras como objetos e está sempre fora da linguagem. Sobre essa questão é necessário perguntar como é possível que um ser (o humano) que é primeiramente significação e produção de significação, isto é, linguagem, pode estar fora da linguagem. Há diferenças de tratamento da linguagem pelo poeta e pelo prosador, mas eles estão dentro da linguagem. A poesia comunica. Basta lembrar, o quanto é comunicativo um poema de Bandeira ou Drummond, e como o poema mais experimental faz surgir no leitor múltiplas experiências. O poeta está na linguagem, o prosador também. Não existe a linguagem do prosador e a linguagem do poeta, existe a linguagem, que cada um deles vive ao seu modo. A linguagem é uma condição ontológica do homem e não um instrumento. O “*logos*” é linguagem e, se não for, apenas se torna experiência humana como linguagem. O mais interior dos pensamentos é vivenciado em termos de linguagem. Isso parece plausível, se percebemos que um pensamento ainda não expresso através do dito ou do escrito é pensamento em certo idioma e não pode ser separado das nossas contingências linguísticas.

---

<sup>47</sup> “O escritor pode dirigir o leitor e, se descreve um casebre, mostra nele o símbolo das injustiças sociais, provoca nossa indignação. Já o pintor é mudo: ele nos apresenta um casebre, só isso: você pode ver nele o que quiser” (Sartre, 1989, p. 13).



Merleau-Ponty, ao contrário, mostra-nos a presença do silêncio e da ambiguidade em todas as formas de expressão, já que a própria linguagem é carregada de silêncio. Fala-nos, nesse sentido, da opacidade da linguagem, de uma gênese de sentido sempre inacabada, que não revela algum defeito da linguagem, mas seu ser, sua incompletude que é também sua potência de sempre poder dizer mais e de outro modo. Se não há sentido anterior a expressão, não há também criação literária ou filosófica que anteceda a escrita, pois não há em nenhum lugar do mundo, ou do intelecto, um texto original do qual nossas falas e textos fossem apenas uma versão cifrada. Para Merleau-Ponty, a ideia de uma expressão completa é destituída de sentido, pois a relação do sentido com a palavra não é essa “correspondência ponto a ponto que sempre temos em vista” (Merleau-Ponty, 1991, p. 44).

Nessa perspectiva, a prosa não comunica mais que a pintura ou a poesia, mas comunica de modo diferente. Na passagem da percepção imediata de um acontecimento, à tentativa de expressá-lo por palavras sempre acontece uma recriação dos dados, uma transformação. Do mesmo modo, um quadro não é representação do mundo, por mais que deseje o pintor, mas expressão de uma experiência do mundo. O escritor também não possui um texto que possa confrontar com seu escrito, pois não existe linguagem antes da linguagem. Se ele está satisfeito com sua palavra, “é por um equilíbrio cujas condições ela própria define, por uma perfeição sem modelo”. (Merleau-Ponty, 1999, p. 45).

As diferenças entre as posições de Sartre e Merleau-Ponty, no que concerne à literatura e artes, remetem-nos, portanto, à uma discordância sobre uma teoria do sentido. Para Sartre, o sentido é um conteúdo, é algo que realmente pode ser dito. A palavra funciona como vestimenta desse conteúdo<sup>48</sup>. Para Merleau-Ponty, o sentido é primeiramente direção, e as artes comunicam sentido porque apontam um sentido na nossa experiência. No caso da palavra, o sentido é seu movimento total e não um conteúdo que ela tenha função de traduzir. Ela comunica quando suscita em nós pensamentos, sensações, quando nos leva a ver mais do que inicialmente víamos. Na pintura, o sentido é sempre uma aprendizagem de ver, de experimentar o mundo, estando em sua presença.

---

<sup>48</sup> Não se trata de uma relação de pura exterioridade. Enquanto escritor Sartre também se deparou com o problema da palavra, principalmente quando quis que sua literatura fosse expressão da existência humana.

Contudo, o uso empírico da linguagem nos leva a pensar que cada palavra é um signo pré-estabelecido para designar algo. Assim, as expressões já adquiridas parecem possuir um sentido direto, sem lacunas. Mas essa convicção é uma ilusão alimentada em nossa vida ordinária, fruto da nossa experiência espontânea e inconsciente da linguagem, uma visão originada dos nossos hábitos de comunicação, pois refletimos e falamos no âmago de um mundo já falado. A gesticulação verbal conta com as significações disponíveis de atos de expressão anteriores que estabelecem entre os sujeitos falantes um mundo comum. Mas, como nos mostra o filósofo, essa é apenas uma dimensão segunda da linguagem. Para retornar ao sentido originário, à sua gênese e estado nascente, precisamos, nos ater mais ao trabalho do escritor do que às nossas práticas cotidianas de comunicação, pois o sentido na expressão criadora é um sentido oblíquo, ele se insinua entre as palavras, suscitando, através da linguagem, um novo significado, o que torna o silêncio da pintura comparável a esse silêncio que atravessa toda obra literária, que pede a cada leitor um verdadeiro e profundo aprendizado.

Ao contrário de Sartre, que separa o mundo da pintura daquele da literatura, Merleau-Ponty decide-se por ver como ambos os esforços como exercícios de expressão. Não se trata de dizer que o quadro é igual ao texto ou dizer que o texto é igual ao quadro, mas perceber as relações de similitude entre o quadro e o texto, sem esquecer suas diferenças fundamentais, sem cair no erro grosseiro de tentar fundar uma teoria da literatura a partir da pintura ou da pintura a partir de uma teoria da expressão linguística.

O processo de comparação entre pintura e literatura é um modo de se aproximar do ser da linguagem, pois, segundo Merleau-Ponty, compreender o ser da linguagem é retornar a esse lugar em que a linguagem tem uma vida tácita e vaga como aquela das cores. Ao mesmo tempo, é preciso compreender que pintura e literatura comunicam cada uma ao seu modo. Para isso é preciso considerar a palavra antes de ser pronunciada, retornando a essa linguagem tácita, silenciosa, que é o modo de falar da pintura. Se há a existência diacrítica dos signos, é preciso compreender em que esfera da experiência as palavras vivem uma vida comparável àquela das cores. Se há um estilo na escrita, é porque o escritor acaba por fazer surgir uma singularidade falante, a partir da retomada que faz, segundo o estilo do seu corpo, do estilo do idioma e a tradição literária a que pertence. Do mesmo modo, o pintor pinta segundo o estilo do seu corpo e faz surgir um mundo que não se confunde com sua expressividade corporal.

Sartre e Merleau-Ponty discordam também no que se refere ao estilo<sup>49</sup>, pois para Sartre o estilo é apenas um ornamento, um modo de nomear, e não uma maneira de comunicar sentido. Enquanto escritor, Sartre não pode ver seu estilo e sua importância quando se comunica com seus leitores, pois como veremos no decorrer do texto, para o artista e para o escritor, o estilo é tão obscuro como aquelas dimensões do seu corpo visadas apenas pelo olhar dos outros.

## **2.2. Pintura e literatura: um mundo em comum?**

Merleau-Ponty precisou de Sartre e Saussure para elucidar suas intuições acerca da linguagem. Opondo-se a Sartre, mostrou como toda arte comunica sentido, já que a comunicação não se restringe a uma troca de conteúdos, mas é esse intercâmbio que acontece de um corpo ao outro; seja o corpo de outro homem, o corpo de um texto ou aquele de uma obra de arte. Segundo essa concepção toda linguagem é alusiva e indireta. A conclusão é que não é possível acreditar em algum privilégio comunicativo entre uma forma de expressão e outra, mas se ater às suas especificidades e semelhanças. No que concerne ao tema do estilo, o diálogo com Malraux também é fundamental. Sua importância já está evidente no título do texto de Merleau-Ponty, pois este se refere diretamente a um conjunto de textos publicados por Malraux: *As vozes do silêncio*.

Nesse livro, um tema fundamental é o papel e a relevância do museu na construção das nossas considerações sobre a arte e seus movimentos. Segundo a perspectiva de Malraux, o museu forma a sensibilidade e apresenta ao experimentador uma história que, mesmo não sendo inteiramente verdadeira, é um modo de aproximação com a historicidade das artes. Mas para chegar a essa conclusão, o autor precisa mostrar como a arte e a poesia não apenas podem ser reunidas pela categoria de expressão criadora, mas revelam histórias paralelas.

Inicialmente consagradas à cidade e aos deuses, as artes e a literatura mostram “seu próprio milagre” na existência de uma potência exterior. Posteriormente, mais tarde, ambas conhecem uma idade clássica que é a “secularização da idade do sagrado” (Merleau-Ponty, 1991, p.48). Tornam-se, nesse período, a representação de uma natureza, segundo receitas que a própria natureza ensina. O único papel da arte é

---

<sup>49</sup> “Esse prosador sartriano era, por isso, apenas um usuário a mais daquilo que Merleau-Ponty chamava de ‘fantasma de uma linguagem pura’ (Moura, 2012, p.106).

encontrar a expressão adequada, designada de antemão, a cada pensamento, por uma perfeição presente nas próprias coisas.

Essa análise, além de traçar paralelos entre a história da pintura e a da literatura, identificando suas relações com a vida social e política de uma época, também identifica um preconceito objetivista que permeou muitas perspectivas clássicas de interpretação do objeto artístico. Esse preconceito consiste na ideia de que toda arte deve refletir as leis da natureza. Em acordo com Malraux, Merleau-Ponty confirma a ideia de que entre os clássicos a arte era teorizada como representação de uma realidade. Mas contra essa mesma ideia, Merleau-Ponty mostra que esse era apenas um modo de teorizar sobre arte, uma interpretação do que pode ser uma obra de arte e não uma verdade absoluta.

A perspectiva, por exemplo, em um quadro clássico, não é o decalque de um mundo captado pela visão espontânea, como se acreditou durante muito tempo. A perspectiva é uma conquista cultural, uma maneira criada pelo homem para e projetar o mundo captado pela percepção, invenção que nos revela um mundo dominado, diferente do olhar espontâneo que não consegue manter juntas em sua visão dois objetos, já que cada coisa vista exige o olhar por completo. Segundo o filósofo, a perspectiva é “uma interpretação facultativa da visão espontânea” (Merleau-Ponty, 1999. p. 49), não porque o mundo da percepção desminta suas leis e encontre outras, mas porque não existe nenhuma lei determinante e universal da experiência perceptiva. A perspectiva é uma invenção histórica, humana, e não o segredo da nossa experiência sensível. Nesses termos, a arte clássica, guiada pelo objetivo de criar uma representação do mundo, é somente uma expressão da nossa experiência e não uma descrição absoluta da verdade do mundo. Partindo dessa constatação, compreendemos com mais clareza o modo como se realizam as relações entre a percepção e o mundo. Na percepção, por exemplo, as noções de objeto grande à distância e objeto pequeno visto de perto são rivais. A visão simultânea é conglomerada e confusa. A perspectiva na pintura é um meio de arbitrar esses conflitos e ambiguidades. Desse modo, o pintor clássico torna presente um mundo resolvido e plácido, sem as oscilações da percepção. Mais do que representação, a perspectiva nos revela como toda arte é uma metamorfose da nossa experiência imediata. Primeiro, porque toda representação da realidade é apenas uma expressão da experiência. Segundo, porque Merleau-Ponty não deixa escapar o sentido cultural e histórico da percepção. Para o filósofo, a “percepção dos clássicos se prendia à cultura deles” (1999. p.49). A consequência dessa compreensão de Merleau-Ponty é que não

poderemos considerar a arte clássica como representação, pois ela também é expressão criadora e estilo.

O segundo lado da teoria de Malraux também parece duvidoso. Ele compreende os clássicos e os modernos por oposição. Se o pintor clássico procurava pintar a natureza, o pintor moderno toma sua subjetividade como via de expressão, e está aí todo o sentido de sua originalidade. Mas se a pintura clássica já é criação, não tem muito sentido dizer que a pintura moderna é original porque expressa a subjetividade ou tem a experiência ‘profunda’ e singular do sujeito como orientação conformadora.

Para Merleau-Ponty, a arte moderna apresenta um problema muito diferente que aquele da expressão da subjetividade. Segundo as palavras do filósofo esse problema o seguinte: “o problema de saber de que modo é possível comunicar-se sem o amparo de uma natureza pré-estabelecida à qual se abririam os sentidos humanos de todos nós, de que modo estamos entranhados no universal pelo que temos de mais pessoal” (Merleau-Ponty, 1991, p. 53). Não há, portanto, uma arte da objetividade e outra da subjetividade. A pintura não repete o mundo e o artista é o realizador de um sotaque<sup>50</sup>, de um estilo, que é sua linguagem.

Essa questão também está no horizonte do curso *A filosofia hoje*, ministrado no *Collège de France* em 1961. Nesse curso, o filósofo procura diferenciar a pintura clássica da moderna, mostrando que a pintura moderna abala nossas concepções tradicionais acerca da experiência estética e da expressão artística. Se os quadros clássicos eram considerados por seus realizadores e teóricos uma representação da realidade, ou seja, uma espécie de mimese da experiência perceptiva normal, possível a partir de recursos tais como a representação, o pintor moderno, por sua vez, compreende que a natureza só é figurada no interior de uma experiência cultural, e por isso rejeita o projeto de uma concepção objetiva do mundo. Para o artista moderno, a perspectiva não é uma verdade, mas uma experiência. O que está em jogo na pintura é a expressão do que se vê intencionado pelo desejo de ver mais.

O tema do estilo surge exatamente quando procuramos uma compreensão do objeto artístico que não faça referência positiva nem a um subjetivismo e nem a um objetivismo. É nessa perspectiva que o filósofo retoma um problema que encontra sua primeira formulação no ensaio *A Dúvida de Cézanne*: como é possível uma existência particular exprimir-se, criando um objeto que a ultrapassa, que se torna ocasião de

---

<sup>50</sup> Segundo Oliveira, “o estilo é a língua, ou melhor, o sotaque do artista exposto em traços e cores nos seus quadros (...)” (2002, p. 76).

experiências e ainda é capaz de comunicar-se com um futuro que ainda não existe? Se não há como pedir resposta universal à experiência perceptiva, o que fazer?

Segundo Merleau-Ponty, o artista comunica sentido pela conquista que faz do seu estilo. Em uma perspectiva como essa, o estilo não será o conjunto de técnicas que permitem diferenciar o clássico do moderno, não será, portanto, da ordem das propriedades e das qualidades de um objeto, mas estará relacionado ao fato de que no mundo da pintura, por exemplo, acontecem certos sotaques que estão em promiscuidade com outros sotaques.

### **2.3. Do estilo**

O estilo não é um conjunto de características que permitem classificar uma obra de arte ou um conjunto de obras de arte. Não é o que se chama estilo de época, pois uma leitura somente “histórica” do modo de presença da obra de arte acaba por encontrar nela somente suas relações mais óbvias com o ambiente histórico, quando não mascara e torna próximas obras que possuem mais diferenças do que semelhanças.

A crítica ao museu, realizada por Merleau-Ponty, segue nesse sentido: o museu não é lugar de todas as mentiras sobre a arte, mas não é o lugar apropriado para se tentar uma experiência de compreensão da obra como uma aventura de criação. Ele oferece quase sempre “estilos de época”, isto é, uma organização às vezes bastante arbitrária da experiência artística.

No museu não aprendemos o que é um estilo, pois sua função é depurar a história da arte das suas ambiguidades. Ele converte o devir da criação pictural em “história oficial e pomposa”, tornando os “pintores tão misteriosos para nós como os polvos e as lagostas” (Merleau-Ponty, 1991, p. 65).

Trata-se de uma “metamorfose artificial” (Bonan, 1997, p.87), oposta àquela transmutação das estruturas sensíveis que está na origem da arte. O museu funda, realmente, uma “consciência da pintura”, como descreveu Malraux em seu museu imaginário, mas faz isso embalsamando a experiência artística. Para Merleau-Ponty, a pintura é inicialmente essa experiência criativa do pintor, ao passo que o museu a “compromete com os sombrios prazeres da retrospectão” (Merleau-Ponty, p.64).

Não é impossível que os museus, permitindo vislumbrar conjuntamente obras de diferentes épocas, ampliem nossas experiências delas, apontando também para a ideia de que todo discurso sobre um objeto estético é uma gênese continuada de sentido, uma

transformação constante, pois as obras de arte sempre despertam ecos em direção ao futuro e ao passado. Mas para o filósofo francês isso não basta e o museu deve perder muito do que ele tem de espetáculo, para se tornar um lugar no qual seja possível perceber a gênese da expressão artística. Não se trata, portanto, de uma negação desse tipo de instituição, mas da compreensão de que ela fornece, muitas vezes, uma imagem embalsamada da experiência artística. Para Merleau-Ponty, a melhor maneira de ir ao museu é como vai o pintor, com a sóbria alegria do trabalho. Se o caminho para se entender um estilo não está no museu, torna-se urgente ver o artista em seu trabalho, entregue à sua tarefa, ou seja, habitar o caminho que levou um artista ao encontro de si mesmo.

A partir dessa perspectiva, o estilo deixa de ser considerado 'um prodígio de outro mundo' (Oliveira, 2002, p. 75). Em vez disso, podemos compreender que o estilo se origina no calor de uma existência encarnada, como nos mostra Merleau-Ponty, quando afirma que não existe homem 'que não tenha que viver uma vida de homem' (Merleau-Ponty, 1985, p. 72). Os 'segredos' da arte pictural e da linguagem criativa não estão, nesse sentido, para além da vida empírica, social e histórica. Portanto, o estilo não nasce em um céu de ideias, não é simplesmente um produto da genialidade ou um dom divino, mas sim uma expressão enraizada na experiência do artista. Seguindo a filosofia de Merleau-Ponty, entendemos que a concepção de que o estilo seja um talento isolado ou resultado de inspiração desvinculada da realidade é insuficiente, ressaltando a importância da existência e da experiência como elementos fundamentais para compreender o estilo na arte

Desse modo, isto se torna ainda mais claro, porque não podemos entender o estilo como um conjunto de qualidades nascidas em um tempo histórico determinado e nem separar seu surgimento das contingências históricas e sociais, pois se trata sempre de uma vida humana que procura responder ao modo como experimenta o mundo.

O estilo também não é a conquista que o artista faz só porque aprendeu uma série de técnicas acumuladas no decorrer do desenvolvimento histórico e técnico de uma arte e nem surge do nada ou de um mundo separado do mundo. Trata-se de uma vida humana que, na medida em que saiu de sua inerência, “deixa de usufruir de si mesma, e torna-se meio universal de compreender e fazer compreender, de ver e dar a ver” (Merleau-Ponty, 1991, p.59). Não está escondido nas profundezas do indivíduo, mas difuso em sua experiência e esboçado no seu corpo. É a presença singular de um esforço de ver e criar.

Também não podemos compreendê-lo como uma meta, “já que, como seus gestos e trejeitos característicos, o estilo de um artista é mais reconhecível pelos outros do que por ele próprio” (Oliveira, 2002, p. 75). Daí a relevância do estilo na comunicação do significado, pois uma obra é o seu estilo, que no outro “toma relevo e torna-se verdadeiramente significação” (Merleau-Ponty, 1985, p.66). Nesse ponto, Merleau-Ponty se afasta completamente de Sartre e permite uma aproximação com o pensamento de Roland Barthes, um autor que nem sequer está no seu horizonte teórico.

#### **2.4. Barthes, Merleau-Ponty e o estilo na literatura**

Roland Barthes não é interlocutor direto de Merleau-Ponty. Barthes até pertence, aparentemente, a um universo teórico muito diferente daquele do filósofo francês, mas não podemos esquecer que em seu livro “Elementos de Semiologia” (1964)<sup>51</sup>, ele afirma que uma das leituras mais significativas da teoria de Saussure na França é aquela de Merleau-Ponty.

O diálogo não é direto, mas talvez esses autores se encontrem a partir de suas preocupações, principalmente no que concerne ao papel da escrita no surgimento do texto criativo ou literário. A aproximação se torna ainda mais plausível se levarmos em conta que ambos os autores enfrentam o tema do estilo traçando relações entre estilo e mundo sensível. Aproximando os dois teóricos, não pretendemos fazer um inventário da obra de Barthes, mas simplesmente analisar o modo como os dois autores tratam do estilo no campo da criação poética e literária.

Por isso partimos de um único livro de Barthes: *O grau zero da escrita*<sup>52</sup>, publicado em 1964. De acordo com a perspectiva adotada nesse texto, a língua é um corpo de prescrições e de hábitos linguísticos, comum a todos os escritores de um país e de uma época. A língua tem uma coesão, é uma estrutura que passa inteiramente através da fala do escritor, mas sem lhe dar nenhuma forma. É uma estrutura que está no escritor, mas que é assumida através da escrita. O escritor não é feito pela língua usa, mas pelo modo como empreende sua escrita. Para Barthes, a língua é comparável a uma

---

<sup>51</sup> “Não é então, paradoxalmente, na área da Sociologia que encontraremos o melhor desenvolvimento da noção Língua/Fala; e sim na da Filosofia, com Merleau-Ponty, provavelmente um dos primeiros filósofos a ter-se interessado por Saussure”. (p. 26).

<sup>52</sup> Nesse livro Barthes aposta na compreensão da literatura como um *além* da língua. Segundo sua perspectiva, esse além não se confunde nem com a forma e nem com o estilo, pois é a literatura enquanto instituição, como conjunto sacral de signos. Literatura, nessa perspectiva, é, “indicar alguma coisa, diferentemente de seu conteúdo e de sua forma individual, é o que é o seu próprio fechamento, aquilo pelo que, precisamente, ela se impõe como Literatura”. (Barthes, 2004. p. 3). A escrita é o lugar do qual um escritor retoma essa instituição.



natureza, porque “ela encerra toda criação literária mais ou menos como o céu, o solo, e sua junção desenha para todo homem um habitat familiar”. (Barthes, 2004. p. 5).

Ao lado desses conceitos centrais, encontramos no livro um uso inconstante e aberto da noção de estilo. Pelo menos duas formulações do tema são possíveis. Na primeira parte do livro, Barthes compreende o estilo como uma linguagem se elaborando nos limites da carne e do mundo. Na segunda, o estilo é compreendido como uma valorização da forma, presente em alguns escritores franceses como Flaubert e Valéry. Essa segunda concepção não está em nosso horizonte, por mais interessante e evidente que seja; preocupamo-nos com a primeira formulação, que faz eco com a concepção de Merleau-Ponty.

Para Barthes, o estilo é uma espécie de *infralinguagem* que se elabora nos limites da carne do mundo e do corpo do escritor. Ele está além ou aquém da literatura, é a presença de imagens, de um fluir e um léxico que nascem do corpo e do passado do escritor, e se tornam, pouco a pouco, os automatismos mesmos de sua arte. Forma-se, portanto, uma linguagem autárquica que nos mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa “hipofísica da palavra”, onde instalam os grandes temas verbais de sua existência.

O estilo é sempre algo bruto, uma forma sem destino, é o produto de um surto, não de uma intenção, é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento. Suas referências estão no nível de um passado e de uma biologia e não de uma história, é a coisa do escritor, seu esplendor e sua prisão, sua solidão, andamento fechado da pessoa, não produto de uma escolha, de uma reflexão sobre a literatura, a parte privada do ritual se erguendo das profundezas míticas do escritor, expandindo-se para fora de sua responsabilidade. Ele não é passível de ser tomado e compreendido, pois realiza uma presença difusa em cada palavra que o escritor usa, em cada pensamento que tenta expressar. Não é senão o termo de uma metamorfose cega e obstinada que se elabora no limite da carne e do mundo: ordem germinativa e transmutação de um humor. Por sua origem biológica, o estilo se situa fora da arte, isto é, do pacto que liga o escritor à sociedade. Trata-se de uma linguagem primitiva que não se relaciona com a instituição literária. É uma condição que o escritor carrega consigo, inerente à dimensão biológica do seu corpo e à sua mitologia pessoal, um grito das origens, algo como uma primeira fala.

Uma das características desse grito das origens é que ele tende a desaparecer quando o escritor assume que escrever é participar de uma instituição, a literatura. Para

Barthes, o estilo está aquém da literatura e não fornece caminhos para entendê-la. Para o autor, a literatura revela seu ser a partir da noção de escrita, ideia pela qual ele descreve a relação entre a liberdade situada do escritor, a tradição e a sociedade.

A escrita é essencialmente a *moral da forma, moldada pelas escolhas do escritor diante dos problemas da época e da sociedade em que vive*. O estilo, ao contrário, é que separa o escritor da literatura, existindo nele como uma espécie de condição da qual ele não pode escapar, mas que ele tende a negar sempre que está escrevendo.

O estilo, nessa concepção, é a “deficiência que faz um sujeito escrever sempre do mesmo jeito”<sup>53</sup>. Anterior à literatura, está presente no escritor antes mesmo de ele escrever um texto que possa ser considerado por ele ou pelo público como um texto válido, é uma espécie de condição como aquela que faz com que a caligrafia de um homem apareça ao olhar do outro como uma marca intransferível.

Ao ler Barthes, a questão que nos colocamos foi entender como o estilo, essa linguagem humana não participa do surgimento da obra literária. Ou melhor, é possível essa linguagem biológica e pessoal de que Barthes fala? Parece-nos que é possível definir, dessa maneira, o estilo, se apostarmos em uma concepção clássica da subjetividade, ou seja, na ideia de que, em algum lugar da cultura é possível encontrarmos uma individualidade, um pouco pura, que só algumas vezes pode colocar seu peso no mundo da literatura e causar modificações, como uma pequena e frágil estrutura destinada a ser engolida pela grande estrutura. Desse ponto de vista, a ideia de estilo como uma linguagem que se refere à subjetividade do escritor, à sua mitologia pessoal, parece duvidosa, já que não existe nada que possa me garantir que a subjetividade não seja algo mais que a promiscuidade entre aquilo a que chamamos nosso interior e o mundo. Mas se substituirmos essa concepção de subjetividade por uma concepção de corpo, como aquela apresentada por Merleau-Ponty, ficamos mais à vontade com o discurso de Barthes. O corpo expressa seu estilo, tem uma mitologia pessoal, é um nome e é também uma estrutura anônima. Nessa perspectiva, a ideia de que o estilo se elabora nos limites da carne do mundo é muito produtiva, já que nos permite ver como um modo de falar e de escrever começa não pela ação de uma potência interior do sujeito, mas pela ação encarnada de um homem situado.

Na obra de Merleau-Ponty, a noção de estilo também não é um conceito fechado. Desde a *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty utiliza a palavra para

---

<sup>53</sup> Mario Quintana, em o *Caderno H*, 1973.

falar de uma fisionomia do mundo percebido e da presença da percepção na produção do sentido do mundo. O estilo refere-se, portanto, às modalidades de presença do mundo e da natureza e ao modo como o corpo-próprio habita essa presença. Já no texto *A linguagem indireta* (...), a noção aponta para uma espécie de deformação do mundo sensível, “uma deformação coerente”, que permite o surgimento de formas expressivas ou dimensões de sentido. O escritor, e igualmente o pintor, conquistam seu estilo a partir de uma práxis específica e sem modelo, retomando e ampliando o mundo da percepção através dos seus gestos, guiados pela intenção de significar, o que não permite dizer que o estilo seja em cada artista ou escritor seu grito de origem.

Na conquista de seu estilo, o que o artista faz é “levar mais adiante o traço do mesmo sulco já aberto”, é retomar e generalizar um acento que já apareceu em algum lugar de sua obra, ou em algum instante de sua experiência, sem que seja possível qualquer tipo de cisão entre o que a obra nova acrescenta às antigas, o que foi aprendido dos outros e o que é seu.

O estilo não é da ordem de uma originalidade ideal, mas de uma originalidade do encontro, em que momentos de uma experiência convergem para uma significação e se tornam acontecimento. É no bojo de uma tríplice retomada que os escritores e os artistas se formam, ou seja, daquilo que vem do mundo, de sua própria obra e da tradição. Eles vão criando e conquistando seus estilos no “nicho destas três fontes indissociáveis” (Oliveira, 2002, p.76).

A noção de escrita em Barthes aponta nesse sentido. Em cada escritor a escrita se realiza de um modo, daí não haver espaço para apostarmos em algum tipo de receita para compreendermos a escrita. Escrever é uma práxis, já que é uma tarefa na qual o artista se engaja com todo o seu corpo e toda a sua vida. Por isso também a obra não é fruto da imaginação ou do imaginário, pois, quando trabalha, o escritor se move tanto com a produtividade do seu imaginário quanto da sua racionalidade; é uma práxis sem modelo, como já afirmamos, pois, não existe um modo correto e único desse engajamento. Por outro lado, não cabe definir o estilo como uma meta, pois o escritor e o pintor não perseguem seu estilo conscientemente, o que querem é a expressão. Trata-se, portanto, de um aprendizado do corpo, pois a gênese do estilo está na percepção. Um escritor não nasce com sua literatura pronta, ele deve encontrar uma forma de dizer, de tornar presente sua palavra. Quanto tempo, diz Malraux, é preciso para um escritor aprender a falar com a própria voz!

A pesquisa de Merleau-Ponty sobre a palavra criativa e o trabalho dos escritores caminha nesse sentido. O escritor está envolvido com o aprendizado de uma palavra cujo modelo não existe, pois é se escutando na palavra dos outros e se entregando à tarefa de escrever que um homem se torna escritor. O uso da palavra por Valéry, por exemplo, é compreendido pelo filósofo como um longo aprendizado em que os momentos de silêncio eram tão necessários quanto aqueles em que uma parte de seu trabalho se tornava público<sup>54</sup>. Entendemos, portanto, como para Merleau-Ponty é possível aproximar a tarefa de escrever daquela de pintar. Tanto para o escritor como para o pintor, a feitura da obra é da ordem do trabalho: ele está envolvido com uma práxis sem modelo, tomado por uma tarefa, engajado com todo seu corpo em um devir expressivo que encontra em seu movimento sua plenitude.

O estilo, portanto, não é uma marca pessoal, que estaria desde sempre no artista. Se assim fosse, o estilo não seria uma busca e um pintor como Van Gogh, não precisaria pintar e experimentar a pintura para encontrar o sentido da sua existência. Antes de estilo ser experimentado por um público, é preciso ter acontecido aquele momento fecundo em que *estava germinando* na superfície da experiência, em que era esse esboço sempre inconcluível despontando na vida do artista um modo de viver.

Do mesmo modo, um escritor não se contenta com sua linguagem inicial, quando envolvido com a função conquistadora da linguagem. Não espera que tudo esteja dado em seu primeiro modo de falar, que todo sentido já esteja nessa febre e nesse grito que sai inicialmente do seu corpo.

O estilo na expressão artística se faz como um desvio que excede o sentido inicial da percepção. Nessa perspectiva, o diálogo com Barthes, o encontro dele com Merleau-Ponty, permite ver que o estilo tem importância na construção do significado do texto, porque o texto é o seu estilo. Desse ponto de vista, não estaremos falando mais de uma mitologia pessoal ou da presença de uma estrutura biológica no corpo da obra, mas de um corpo que aprendeu a liberar um sentido que, sem ele, permaneceria escondido ou mesmo inexistente, pois, como mostra Waelhens (1962), o estilo, que é um modo operatório, ou seja, uma ação capaz de transformar o ver em fazer ou a percepção em gesto e a percepção em expressão, é também um modo de comunicação entre os corpos.

---

<sup>54</sup> “L’usage que Valéry a fait du langage ne se comprend que compte de la longue période ou il s’est tu – ou n’a écrit que pour lui-meme” (Merleau-Ponty, 1968, p.24).

## 2.5. A gênese do estilo na percepção e a práxis sem modelo.

Segundo Merleau-Ponty, a origem do estilo está na percepção. Para explicitar essa questão, o filósofo toma emprestada da teoria de Malraux a ideia de que toda “percepção já estiliza.” Segundo essa ideia, a percepção orienta ou direciona um modo de manifestação das coisas em nossa experiência. Não há percepção humana que não esteja dotada de um sentido e que não aponte para um sentido na experiência. Na *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty nos ensinou que o corpo nos impõe um ponto de vista sobre o mundo, que toda experiência humana é mediada pelo corpo-próprio.

A percepção estiliza, porque ver um mundo implica vê-lo de um ponto de vista humano, o qual não é pensar de certo modo, mas tocar e experimentar segundo um estilo corporal, inerente a um espaço e tempo vividos. Não se trata de uma produção de sentido pela percepção. Não estamos perante uma variação fenomenológica do sujeito kantiano, ou, como compreende Moura (2012, p. 102), perante uma transferência dos poderes do cogito cartesiano para um cogito tácito, mas de uma experiência encarnada. Adotada essa perspectiva, é preciso ver o estilo aparecer, no fundo da percepção, “como uma exigência que mesmo nascida dela” (Merleau-Ponty, 1991, p. 54).

Uma mulher que está passando, por exemplo, é seu corpo, dado por inteiro, em cada gesto. Trata-se de uma variação muito notável da norma de andar, de olhar e tocar, que compreendemos porque também somos um corpo e habitamos o sensível. Mas, quando se trata de pintar a mulher, essa primeira experiência é ocasião de uma metamorfose. Se há pintura no quadro, o que haverá ali é certa maneira de habitar o mundo e não apenas aquela mulher ou uma figuração dela. Trata-se de uma presença tanto pelo rosto quanto pela roupa, expressão de uma relação com o ser (Merleau-Ponty, 1991, p. 56). Mas esse estilo expresso no quadro não está na mulher vista, *é atraído por ela*. O quadro não está todo nela, como também não está todo no pintor. Compreendemos, portanto, com mais clareza, como a expressão pela pintura não é representação de um conteúdo do mundo, realizado antecipadamente, como não é também o olhar do pintor, antes de se lançar em um esforço de ver e uma intenção de significar. Há uma autonomia relativa do quadro em relação ao mundo e do mundo em relação ao quadro, e ela não permite dizer que o sentido tenha sido colocado ali pelo pintor. O pintor conquista esse sentido, porque se move no mundo. É uma conquista do

corpo que permanece obscura, principalmente se procurarmos sua origem além ou aquém da experiência perceptiva.

Desse modo, o estilo é uma reorganização da experiência perceptiva. Ele surge quando os dados do mundo são submetidos a uma deformação coerente, quando há uma convergência de todos os vetores visíveis e morais do quadro para uma mesma significação. Essa convergência já está esboçada na percepção, mas para se desdobrar em quadro é preciso que o corpo se torne pintor. Não se trata de uma elaboração subjetiva, cuja origem está na visão de mundo do artista, compreendida como os valores espirituais ou como uma frágil perspectiva humana, impondo-se misteriosamente ao mundo. O quadro acontece quando transforma a percepção e aponta um sentido em nossa experiência, quando pela sua vertigem impõe um ponto de vista ao nosso olhar. É estilo para quem o experimenta e procura incansável para o corpo que se entrega à tarefa da expressão. Em cada pintor, o estilo é um sistema de “equivalências que ele {o estilo} constitui para essa obra de manifestação, o índice universal da deformação coerente” (Merleau-Ponty, 1999, p. 56), pelo qual o quadro passa a existir concretamente. O sentido da obra, portanto, não se realiza longe do mundo e das coisas, não nasce em um laboratório íntimo, mas expressa uma experiência, a partir do interior dessa promiscuidade que é nossa relação com o mundo. Mas como afirmamos anteriormente, não se trata de uma espontaneidade, comparável àquela da percepção, mas é da ordem do esforço. A gênese do sentido na expressão criativa está na percepção, mas para expressar como o artista se engaja em uma Práxis, que transforma e amplia a percepção. Não é simplesmente imprimir em um material uma determinada visão de mundo, trata-se de uma realização cuja origem não é dada por nenhum modelo. Se a obra retoma e amplia a experiência perceptiva, é preciso compreender como isso acontece.

No mundo ordinário, isto é, na vida cotidiana, a passagem da percepção à expressão é uma espontânea forma de viver, que permite descobrir que toda percepção é expressão primordial e que toda expressão é um movimento que se inicia na percepção. Mas no mundo da criação as coisas não acontecem espontaneamente. É depois de inúmeras experimentações e uma contínua aprendizagem que um pintor consegue se exprimir. Mas como caracterizar essas ações pelas quais o artista faz sua obra e o escritor escreve seu texto? Como vimos na seção sobre Barthes e Merleau-Ponty, a noção de escrita é um caminho legítimo para responder a essa questão, pois em cada escritor a escrita se realiza de um modo. É escrevendo que o escritor se descobre como

o autor inseguro de um acontecimento que forma e transforma sua vida. Na pintura, a coisa se dá de modo semelhante. O pintor precisa aprender a pintar e não encontra em nenhum lugar a certeza do caminho a seguir. Aprende com outros pintores, com o mundo, mas esse aprendizado envolve insegurança. Adotada essa perspectiva consideramos possível entender tanto a conquista da expressão pela pintura quanto da escrita como uma “Práxis sem modelo”, isto é, uma Práxis sem receita. Cabe, portanto, apresentar uma definição de práxis, ainda que provisória, se quisermos entender o modo como o artista conquista seu estilo a partir da experiência perceptiva.

## **2.6. O estilo e a práxis sem modelo**

Segundo a perspectiva de Merleau-Ponty, a pintura não representa, mas cria mundos, por isso o quadro não está todo nessas pequenas “angústias ou nessas alegrias locais de que é salpicado” (Merleau-Ponty, 1991, p. 57). Esses são apenas alguns componentes, dimensões de um sentido total, menos patético, mais legível e duradouro. Mas essa não é uma qualidade apenas da pintura. As formas de expressão são todas capazes de criar mundos. Partindo desse pressuposto, defendemos que esses mundos se tornam possíveis quando os seres humanos se entregam a uma Práxis sem modelo, quando estão engajados em um esforço de ver e criar que tenta questionar os modelos de visão e experiência que aprendem desde a entrada do seu corpo no mundo. Para compreender o modo de existência dessa Práxis, é preciso conceber todas as faculdades e usos do corpo simultaneamente encarnados, ou seja, é necessário ver de que modo todas as dimensões da nossa carne estão juntas e em movimento quando estamos na luta para construir algo.

A palavra práxis não se reduz ou se confunde com o conteúdo da palavra prática. Na Grécia antiga<sup>55</sup>, estar numa Práxis não era somente fazer ou construir algo, mas estar fazendo alguma coisa que cessa quando deixa de ser praticada ou realizada, ou seja, é estar envolvido por uma ação que depende unicamente do seu movimento, do seu interior. Trata-se, portanto, de uma ação insegura e sem modelo, que encontra em si mesma seu equilíbrio. Recorrendo á compreensão marxista, entendemos que a prática é apenas uma dimensão da Práxis, pois a práxis é a atitude “universal”, “livre”, pela qual os seres humanos transformam o mundo ao redor: uma dimensão do nosso ser, já

---

<sup>55</sup> Cf. Besnier, 1996.

que somos é um ser que age. No caso da experiência do artista, o que há é uma fabricação inventiva em que as regras não existem antecipadamente. Não se trata de técnica, no sentido de saber fazer algo, mas de um modo peculiar de ação, um modo de fazer em que o agente, o ato ou ação são inseparáveis. É o movimento de um corpo que trabalha para conseguir algo, pois como nos mostra Merleau-Ponty, o pintor é um “homem” que trabalha e se depara todas as manhãs com as mesmas interrogações.

A anedota do Hoteleiro de Cassis, descrita por Merleau-Ponty a partir dos comentários de Malraux, fornece uma imagem dessa experiência, que nesse texto, estamos chamando de Práxis. Olhando Renoir trabalhar, o hoteleiro se assombra com o fato do artista pintar um regato com lavadeiras, enquanto ele, Renoir, olhava o mar. O hoteleiro queria compreender como é possível pintar uma coisa vendo outra, saber como um corpo pode arrancar do mundo um sentido, sem repetir o mundo. O trabalho de Renoir é uma Práxis. Ele não está envolvido em um exercício do intelecto ou da imaginação, mas usa seu corpo e sua visão para ver o mundo e pintá-lo, ou seja, ele não se engaja na pintura usando uma única dimensão da sua existência, mas sua existência inteira. É o seu corpo de pintor que o Hoteleiro deslumbra: essa materialidade capaz de pintar uma coisa olhando outra, exatamente porque pintar não se restringe a ver uma coisa ou imaginá-la, mas significa criar um mundo aprendendo com estruturas e turbilhões que atingem e assediam uma experiência.

Assim, a experiência de Renoir é a sua Práxis é sem modelo, pois o segredo do seu trabalho não se esconde no mundo e nem está realizado em seu corpo. Para acontecer, solicita o encontro e confronto do corpo com mundo. É possível pintar um regato das lavadeiras olhando o mar, porque cada fragmento do mundo “contém todas as espécies de figuras do ser, e, pela maneira que tem de responder ao ataque do olhar, evoca uma série de variantes possíveis e ensina além de si mesmo, uma maneira geral de expressar o ser” (Merleau-Ponty, 1991, p.57). Um pintor cria mundos, mesmo quando pensa encontrar nas próprias coisas o estilo que o definirá aos olhos dos outros e “julga soletrar a natureza no momento em que a recria” (Merleau-Ponty, 1991, p. 58).

Em Merleau-Ponty, não encontramos o uso da palavra “Práxis” nos seus textos sobre arte. Ele antes descreve a práxis artística do que a define. No ensaio sobre Cézanne, por exemplo, o filósofo descreve a pintura acontecendo a partir do corpo de Cézanne. O que está em jogo é o sentido da encarnação e sua força para criar algo, respondendo ao mundo e ao corpo. Mas o que seria a práxis, em uma perspectiva fenomenológica?



Se não temos uma tematização direta da noção de práxis nos textos em que Merleau-Ponty dedica-se à arte e à literatura, encontramos uma reflexão difusa sobre o tema quando o filósofo reflete sobre o marxismo e a dialética. No livro *As aventuras da dialética* (2006), através da crítica ao marxismo, Merleau-Ponty nos ensina que a insuficiência da teoria da dialética, nessa corrente de pensamento, se deve à não compreensão do papel do corpo e da subjetividade na efetivação dialética. Para o filósofo, o acontecimento dialético está enraizado no jogo entre a subjetividade e o mundo. Segundo a crítica do filósofo, o marxismo ou um certo marxismo encontrou seu estado de superstição quando apostou na dialética como uma ontologia inscrita na natureza e no universo. Essa concepção implica uma compreensão diminuída da Práxis: para um marxista, do tipo descrito por Merleau-Ponty, toda ação tem um modelo a ser encontrado na natureza, pois a sociedade e a história são uma segunda natureza, na medida em que há uma continuidade linear entre a ordem humana e da natureza<sup>56</sup>. Opondo-se a essa compreensão, Merleau-Ponty, compreende que a dialética não tem uma espessura objetiva, se entendermos a objetividade como um conteúdo exterior à existência do homem. Desse modo, a práxis não pode imitar uma verdade contida nas coisas, mas tem em seu movimento o seu sentido.

A práxis, portanto, não é a transposição da dialética das coisas para a dialética no homem, pois não existe dialética das coisas, mas um mundo que se torna dialético segundo nossas relações com ele. O marxismo, segundo Merleau-Ponty, deixou escapar o seu próprio sentido quando quis fundar sua práxis teórica e política a partir de uma verdade contida nas coisas, pois, caminhando dessa maneira, acabou por fechar os olhos ao caráter ambíguo e diverso da história humana e não teve a coragem de enfrentar a história, fechando-se em quase nada diferentes do campo político dos seus adversários. Podemos falar que a práxis marxista se tornou uma prática honorária ou de gabinete, algo que não é desejável ao pintor.

Em oposição a compreensão supersticiosa da dialética, Merleau-Ponty nos mostra que o problema do conceito de práxis não é sua história que remonta à filosofia de Aristóteles e desemboca nos usos marxistas do termo, mas a miopia daqueles que o interpretam como um dado exclusivo do espírito ou da natureza, que não descobrem no

---

<sup>56</sup> “Ao associar a dialética com a metafísica materialista, a gnosiologia de Lênin conserva a dialética, mas embalsamada, fora de nós, numa realidade exterior. Isso implica substituir a história como relação entre pessoas encarnadas em ‘coisas’ por uma segunda natureza opaca e determinada como a primeira”. (Merleau-Ponty, 2006, p. 79).

conceito sua dimensão existencial e que Marcel Mauss<sup>57</sup>, em um texto fundamental, denominou técnicas do corpo. A práxis é essa atividade em que um corpo é trabalho criativo<sup>58</sup>, no qual o fazer e o pensar são dimensões simultâneas, fazendo-se em direção ao mundo, sem escapar do seu parentesco com as coisas. O corpo envolvido na realização de uma práxis embaralha nossas concepções de objetividade e subjetividade, pois todo fazer depende da infraestrutura biológica que exprime nossa encarnação, ao mesmo tempo em que realiza e participa de experiências que não podem ser reduzidas a uma física ou uma biologia. Esse trabalho (a práxis sem modelo), segundo Merleau-Ponty, faz da operação expressiva uma eternidade provisória, uma metamorfose, mas não no sentido dos contos de fadas. Não é milagre, magia, criação absoluta, não é ação de um deus, mas resposta ao mundo, ao passado, ao futuro, estabelecimento de um sentido (*Stiftung*), ao modo como pensava Husserl. É o mundo desde que o pintor o viu que esta na origem da sua arte. Há, nesse esforço do pintor, algo comparável ao esforço do filósofo<sup>59</sup>. O pintor não se contenta com aquilo que fez ou está fazendo, do mesmo modo que o filósofo não pode responder a suas perguntas sem criar outras mais profundas e mais arriscadas. Como mostra Deleuze, o esforço artístico se aproxima daquele do pensamento, quando percebemos que em ambos, o que está em jogo é um exercício de criação<sup>60</sup>.

Entre o ato de criação descrito por Deleuze, o esforço em direção à expressão descrito por Merleau-Ponty e a ideia de da Práxis sem modelo, encontramos um conjunto de similitudes, pois essas denominações apontam para essa solidão com os outros e com o mundo que é o exercício de expressão. Se recolocando o pintor em

---

<sup>57</sup> “Entendo por essa expressão as maneiras pelas quais homens, de sociedade em sociedade, de uma maneira tradicional sabem servir-se do seu corpo” (Mauss, 2003, p. 401). Acrescentamos o seguinte: não apenas de maneira tradicional, mas também criativa.

<sup>58</sup> “O próprio pintor é um homem que trabalha e reencontra todas as manhãs a mesma interrogação na figura das coisas, o mesmo apelo ao qual nunca terminou de responder” (Merleau-Ponty, 1991, p. 60).

<sup>59</sup> Sobre essa questão Merleau-Ponty afirma no *Le visible et l’invisible* (1964): Mais philosophie n’est pas un lexique, elle ne s’intéresse pas aux significations des mots, elle ne cherche pas un substitut verbal du monde que nous voyons, elle ne le transforme pas en chose dite, elle ne s’installe pas dans l’ordre du dit ou de l’écrit, comme le logicien dans l’énoncé, le poète dans la parole ou le musicien dans musique. Ce sont les choses mêmes, du fond de leur silence qu’elle veut conduire à l’expression” (Merleau-Ponty, 1964, p. 18).

<sup>60</sup> “O filósofo é o amigo do conceito, ele é conceito em potência. Quer dizer que a filosofia não é uma simples arte de formar, de inventar ou de fabricar conceitos, pois os conceitos não são necessariamente formas, achados ou produtos. A filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em criar conceitos. O amigo seria o amigo de suas próprias criações? Ou então o ato do conceito que remete à potencia do amigo, na unidade do criador e de seu duplo? Criar conceitos sempre novos é o objeto da filosofia”.

contato com seu mundo, sentimos menos enigmática a metamorfose que por meio dele transforma o mundo em pintura, é porque não podemos entender seu trabalho como algo que não seja uma atividade, uma tarefa humana, ou seja, uma práxis em que o engajamento expressa as relações de um corpo com o mundo.

Merleau-Ponty nos oferece elementos para pensar também o que seria uma práxis empobrecida ou honorária: “Um dia a vida se esquivava, o corpo se subtrai” (Merleau-Ponty, 1991, p. 61), o corpo não é mais o mesmo. Deixa de ser interrogado pelas coisas, e o que cessa é “a pergunta espalhada no espetáculo do mundo” (Merleau-Ponty, 1991 p.65). Então a práxis do pintor, esse esforço para irradiar um sentido para além da sua existência sócio-biográfica se torna uma práxis honorária, e começa a se repetir. Mas para que isso acontecesse, foi preciso esse momento em que a expressão germinou inquieta na profunda superfície do seu corpo, solicitando-lhe um modo de trabalhar e um modo de viver.

Partindo do conceito de práxis, inferimos, portanto, que a passagem da percepção à expressão, isto é, a retomada da experiência perceptiva não é dada por uma única dimensão da existência do artista, mas por seu corpo enquanto expressão e síntese do que pode sua existência. A origem da arte não é a imaginação, a emoção e nem a expressão de um aprendizado técnico, pois na criação, o artista se engaja com todo seu ser e esse engajamento é obscuridade e insegurança. Se a tarefa do artista envolve o mundo e os outros, por que não envolveria seu corpo inteiro? Mas um corpo não é somente atividade, mas também passividade. Não haveria, portanto, uma dimensão inconsciente, e mesmo sonâmbula, ou camadas de passividade tecendo-se no corpo criador?

## **2.7. A passividade e a práxis sem modelo**

Segundo o curso *A passividade (1954-1955)*, a experiência humana não se restringe a um fluxo de vivências linearmente ordenadas ou unicamente ativas. Há camadas de passividade nas atividades do corpo. Para elucidar sua compreensão do disto, Merleau-Ponty aborda os temas do sono, dos sonhos, do inconsciente e da memória. Segundo sua perspectiva, a atividade consciente é apenas dimensão de um campo existencial mais vasto. Essa concepção tem duas consequências: nenhuma ação humana pode ser compreendida como ação de uma consciência, mas de um corpo em que a consciência e a inconsciência são dimensões formadoras e constitutivas da

experiência; o sentido conquistado pela ação criativa não é uma propriedade do mundo ou do sujeito, mas um acontecimento, que inclusive mantém uma autonomia relativa e significativa em relação ao mundo e ao sujeito, na medida em que possui o sujeito e o transforma.

A reflexão sobre o tema da passividade instaura a questão de saber como ocorre a integração entre as camadas passivas e ativas da corporeidade. Abordando esse aspecto, Merleau-Ponty rejeita a solução oferecida pelo filósofo Lachièze-Rey. Segundo esse autor, o sujeito transforma as situações de passividade, quando as retoma de maneira voluntária. A consequência é que a passividade está hierarquicamente destinada aos poderes da atividade. A subjetividade consciente recebe um status superior, o que é considerado o modo ótimo da subjetividade. Mas, segundo Merleau-Ponty, mesmo se esse estatuto fosse verdadeiro, isso não bastaria para explicar a esfera da passividade, pois mesmo que a subjetividade consciente se apresente como o modo ótimo de realização do sujeito, a experiência passiva atravessa nossa vida, faz parte do nosso ser e age sobre a consciência. A passividade é uma força na medida em que nos remete à inércia material da infraestrutura corporal e à presença anônima do corpo próprio. A experiência onírica, por exemplo, não deixa de estar na ordem da passividade, quando interpretada pelo psicanalista ou pelo sonhador, mas isso não quer dizer que ela não esteja presente no modo como um corpo experimenta o mundo. O sonho faz parte da nossa vida, às vezes como o emblema de um trauma ou de um desejo: realização, sublimação e expressão da nossa experiência, mas não porque faça parte da consciência, mas porque é um emblema do corpo. Assim, o homem não pode ser reduzido à esfera consciente, já que esta é apenas um aspecto ou dimensão do seu ser.

A insuficiência da concepção de Lachièze-Rey<sup>61</sup> é, desse modo, acentuar demasiadamente o papel ativo da consciência, fazendo dela, por exemplo, a esfera produtora dos sonhos, na medida em que o inconsciente for a dimensão obscura da consciência. O corpo desaparece, continua a ser máquina sem sentido, tal como é em qualquer postura filosófica idealista.

Em relação aos sonhos, ignora-se a especificidade do *sono*, do qual a atividade onírica é derivada. O sono supõe um contato com o mundo. Dormir não é um desligamento total em relação ao meio ambiente. Se assim fosse não haveria o retorno

---

<sup>61</sup> Filósofo francês. (1985-1947). Conhecido por seus estudos sobre a filosofia moderna: *L'idéalisme kantien*, Paris, 1931 *Les origines cartésiennes du Dieu de Spinoza*, Paris, 1932 *Les idées morales, sociales et politiques de Platon*, Paris, 1937 *Le Moi, le Monde et Dieu*, Paris, 1938

ao mundo da vigília, por meio de estímulos que despertam o corpo. No sono, o que acontece é a redução significativa, “ao menos temporariamente, das capacidades perceptivas e motoras”. (Ferraz, p. 89). O corpo está lá, mas em um estado diferente daquele no qual ele é um corpo trabalhando, um corpo fazendo compras, um corpo indo à escola. Trata-se de um corpo dormindo, vivendo o mundo segundo esse estado ou circunstância. Para o filósofo, a passividade deve ser pensada a partir do corpo e suas múltiplas formas de frequentar o mundo; não se trata, portanto, da consciência ou da inconsciência, mas da corporeidade.

Nesse sentido, Merleau-Ponty também se afasta da concepção de Sartre sobre o tema do sono. Para o autor de *O Ser e o Nada*, estar no sono é como estar na vigília. Trata-se unicamente, de uma diferença de adequação da consciência ao mundo. Em Sartre, o que vemos é a inexistência de qualquer diferença real e profunda entre o sono e a vigília, pois ambos são definidos como atividades da consciência. Merleau-Ponty, ao contrário, não considera ambos como variações da atividade consciente, mas como experiências específicas e irreduzíveis, que nos remetem as diversas formas pelas quais um corpo está no mundo.

Para aprofundar sua ideia de que o sonho é expressão de uma dimensão da existência anterior à esfera ativa da subjetividade, Merleau-Ponty reflete também sobre o inconsciente e rejeita conceber o inconsciente como variação da consciência no interior da subjetividade ou como depósito de experiências. Para entender as ambiguidades do inconsciente e sua lógica selvagem é preciso remetê-lo à percepção, pois a atividade perceptiva não apenas apreende conteúdos positivos, mas também um não percebido. Ou seja, os dados sensíveis compõem uma situação complexa da qual o sujeito perceptivo não se dá conta completamente, o mundo percebido excede à percepção, pois no ato de perceber somos preenchidos pela presença do mundo e também pela sua não presença. Se há uma constelação de coisas formando uma paisagem, o percebido da paisagem se dá quando essa se esconde e se organiza de acordo com esse todo da paisagem, e, para ver algo, é preciso não ver alguma coisa. Essa estrutura da percepção seria desse modo, a maneira pela qual o inconsciente originariamente se ordenaria. A abertura perceptiva institui matrizes simbólicas, que permitem apreensão das situações segundo certos padrões. Merleau-Ponty escapa da ideia do inconsciente como reservatório de representações quando mostra que o inconsciente é um movimento que institui experiências que escapam a uma racionalidade imediata ou a explicações lineares. No curso, a reflexão sobre o

inconsciente se desdobra em uma reflexão sobre a memória, ou seja, sobre o tempo e sua feitura em nós.

Para Merleau-Ponty, é somente no presente que acontece o reconhecimento de algo como passado. Mas não é pela produtividade simples da consciência que o passado se torna presente ou é constituído, pois, se assim fosse, o passado seria apenas um conteúdo do presente ou mesmo uma deformação incoerente de um acontecimento anterior. A memória não cria o passado, não é também o depósito do passado, mas é o modo pelo qual o passado e futuro aparecem para um presente. Há uma estrutura dos acontecimentos que se impõem à passividade da memória, pois lembrar quase nunca é se esforçar para recuperar algo que passou, mas ser tomado e refeito, mesmo que em um instante, por uma duração que nos excede. Um corpo que se lembra de um acontecimento, de uma dor, é portador de uma memória sempre invadida por acontecimentos. Lembrar-se, portanto, é tomar consciência do modo como se tinha acesso a alguma coisa. A questão não é mais a conservação da imagem e a capacidade da subjetividade de recriá-la, mas compreender como o corpo é portador de uma espessura temporal que nos liga ao passado e à imagem que temos desse passado. A temporalidade não se reduz ao tempo da consciência ou da subjetividade, não é um acontecimento exclusivamente humano, mas é uma duração que o corpo vive ao seu modo, já que o próprio corpo tem uma duração, trabalha no tempo, inscreve seus dias em dias que o excedem. A memória, portanto, não é produzida pela consciência, mas acontece na consciência. Ela é o acontecimento do lembrar e viver as lembranças se espalhando na carne. Tal como o inconsciente, a memória é um desdobramento daquilo que não sabemos do nosso corpo e do mundo, ou do que pode ser perdido ou conquistado, uma espécie particular de conhecimento e revelação que se dá pela presença de arranjos dos dados da nossa vivência e sensibilidade. A memória está nas coisas como está em nós. É por isso que um perfume pode nos levar a um acontecimento que supostamente estava esquecido, perdido em algum lugar da existência.

O alcance filosófico das reflexões de Merleau-Ponty sobre o tema da passividade é decisivo. Os acontecimentos em que há passividade mostram um contato com o mundo diferente daquele que realizamos em situações em que o mundo é vivido por nós pela nossa atividade. O mundo não pode ser mais compreendido como um conjunto de objetos construídos ou delimitados pelas nossas capacidades intelectuais ou simbólicas, mas se torna um campo de eventos, com densidade própria e peculiar. O mundo tem um

estilo e uma espessura que responde ao estilo e ao corpo da espécie humana, há um encontro da carne do mundo com a nossa carne, porque somos feitos do mesmo estofado. O mundo perpassa nossos corpos como se fôssemos seu mundo, ou seja, a ilusão do sujeito se desmorona, pois, de algum modo o mundo é um sujeito que nos possui e no qual expressamos nossa escorregadia condição. Desse modo, as matrizes simbólicas captadas pela percepção não são projeções da subjetividade, mas exprimem sentidos que são inerentes ao mundo sensível e à nossa carne, já que somos juntos, em relação, e de diversos modos. A produtividade do mundo não é exclusivamente humana, mas também não exclui o humano, já que o humano é o ser-no-mundo. Os sistemas passivos do corpo sugerem a investigação do mundo não como correlação intencional, mas como lugar em que acontecemos ou, ainda, como lugar em que praticamos nossa existência, segundo uma presença do mundo.

O artista e o escritor procuram a expressão e se debatem com esse mundo. Na criação, a passividade é certa resistência do corpo à consciência, é o surgimento de algo não se conhece ou expressão de um movimento guiando-se a si mesmo, que tem para si mesmo suas regras ou, ainda, a experiência de um envolvimento consciente em um processo, em que a espera, o cansaço, e, mesmo o delírio, podem levar o artista ou o escritor, por inúmeros e indefinidos investimentos sobre a matéria e o corpo da sua arte, a encontrar algo. Não se trata de esquecer os aspectos deliberados e conscientes do processo criativo, mas ver que ele não se restringe a um fazer consciente, na medida em que o corpo tem dimensões passivas que respondem à atividade e à tradição<sup>62</sup>.

O tema da passividade, portanto, amplia nossa compreensão da práxis artística, pois revela que a criação é envolvida por processos que não são dados a serem retomados conscientemente. O que está em jogo é aquilo que alguns artistas chamam de acaso e inspiração; certo mistério, ainda que doloroso, porque não é mistério nenhum, mas apenas nossa carne escapando à nossa dimensão consciente.

## **2.8. A percepção, o estilo como instituição e um caso de falsificação na história da pintura.**<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> A tradição é menos um conjunto de fatos ou coisas do que uma atitude. A tradição é a obediência improdutiva ao sentido instituído.

<sup>63</sup> O curso *A instituição (1954-1955)* pertence ao momento da obra do filósofo em que ele procura uma produtividade que seja diferente daquela dada por uma filosofia da consciência. Na *Fenomenologia da Percepção*, encontramos vários resíduos da filosofia da consciência, principalmente na descrição do corpo como sujeito da percepção, como polo organizador da experiência.

De acordo com o que foi dito até agora, o estilo é um sentido em obra na percepção do artista ou do escritor, um desdobramento das experiências de um corpo, através do qual ele expressa seu lugar na existência e seu contato com o mundo.

Esse desdobramento é possível a partir de uma práxis determinada, que na seção anterior definimos como uma práxis sem modelo. Essa práxis não se restringe à força de um sujeito atuante, mas está perpassada por camadas passivas da corporeidade, dimensões que transtornam a consciência e a ultrapassam. O corpo criador sonha e delira porque é fulguração imersa na carne.

Cabe ainda lembrar, que o estilo está na percepção, mas não se trata do estilo tal como ele estará na obra, mas do lugar do qual o artista parte para conquistar um modo de tornar sua experiência presente. Esse lugar sempre acompanha o artista, é o seu corpo. E esse corpo não é um espírito ou um cogito, mas uma materialidade, um ser-no-mundo, expressão encarnada, enraizada no sensível.

O estilo nos revela, portanto, o sentido da experiência perceptiva: a percepção não se pertence, o corpo não se pertence, é de dentro das coisas que somos possíveis. A percepção não pode ser compreendida como uma propriedade do sujeito, como uma qualidade do seu corpo, pois é abertura do corpo ao mundo e expressividade primordial, que está nas coisas e em nós. Se a percepção não se desdobrasse em expressão, se fosse apenas um ponto de vista sobre o mundo e não o modo pelo qual recebemos o mundo em nós, ela poderia até ser reduzida a uma coisa do corpo, mas não se trata disso, a percepção acontece com as coisas e no interior do mundo. Ela está na história e na natureza, porque para um corpo humano não existe separação clara e definitiva entre as duas ordens.

Esse aspecto da reflexão participa do nosso desejo de responder ao que é e ao que pode um estilo. A reflexão sobre o tema revela que somos seres promíscuos, em que não é possível separar a percepção do percebido, o corpo do mundo, o sentido da forma. Não se trata também de aplicar algum tipo de igualitarismo intelectual a todos os fenômenos, mas de ver que a percepção e o sensível se comunicam, e, na medida em que são dimensões de um mesmo ser, respondem ao mesmo mundo.

Desse ponto de vista, um quadro não é o reflexo de uma ideia do artista, pois é da ordem do sensível. É a encarnação de um sentido que se comunica porque tem ou é estilo. O estilo é um corpo que foge do corpo do artista, é uma carne que se revela mais ao olhar dos outros que àquele do artista. Trata-se de um acontecimento que tem uma



história, mas que também embaralha as concepções tradicionais do que é ter ou ser uma história.

### **2.8.1. O tema da falsificação e a história da pintura**

Para Merleau-Ponty, o clássico e o moderno pertencem ao universo da pintura, concebidos como uma única tarefa, desde os primeiros desenhos na parede das cavernas, até a nossa pintura consciente. A unidade da pintura, portanto, não está no Museu, está nessa tarefa única em que se propõem todos os pintores. Essa unidade se revela quando compreendemos que a pintura é uma forma muito peculiar de viver e compreender a visibilidade. Merleau-Ponty não nega diferenças fundamentais entre a experiência moderna e a experiência clássica, mas parte do pressuposto de que, com todas as diferenças relevantes, as duas experiências respondem a uma mesma história, pois recolhem uma tradição mais velha que aquela da pintura: a percepção.

Partindo das meditações de Malraux, Merleau-Ponty descreve duas manifestações da história da pintura: uma irônica, que feita é de contrassensos<sup>64</sup>, e outra sem a qual a primeira seria impossível, sendo reconstituída pouco a pouco pelo interesse por aquilo que não é nosso.

A história dos contrassensos revela o jogo das individualidades: todo pintor é inimigo de seu igual. Essa história do contrassenso leva Malraux a procurar a unidade da pintura em um espírito da arte e ou no museu. Somente depois da morte dos pintores alcançamos o sentido de suas obras.

Opondo-se a essa perspectiva, Merleau-Ponty procura essa unidade no sensível e no gesto do artista. Essa história em que as pinturas se juntam pelo que afirmam, ou seja, pelo modo como respondem à experiência, é segundo Merleau-Ponty, com frequência subordinada por Malraux à história cruel em que cada pintor é uma vaidade negando outra vaidade. É sempre tarde, muito tarde, que se percebe como pinturas rivais estavam respondendo a um mesmo problema. O pintor é esse homem “irascível e sofedor para quem qualquer outra obra é rival” (Merleau-Ponty, 1991, 62). Mas essas cóleras e esses ódios não são o sentido total de seu trabalho. Retornado ao visível, ele se

---

<sup>64</sup> “Malraux insiste no que há de enganador e de irrisório na comédia do espírito: esses contemporâneos inimigos, Delacroix e Ingres, que a posteridade considerará gêmeos, esses pintores que se pretendem clássicos e não passam de neoclássicos, isto é, o contrário, esses estilos que escapam ao olhar do criador (...)” (Merleau-Ponty, 1999, p. 61).

concilia com seus adversários, pois como eles vive envolvido na tarefa de expressar o sensível.

Outro dado importante é que a historicidade de uma obra de arte não depende apenas do seu contexto inicial, mas também do modo como ela será retomada em outro contexto, pois do mesmo modo que uma obra já feita pode influenciar um empreendimento futuro, uma obra do presente pode esclarecer e mesmo transformar o sentido de uma obra do passado.

A história da pintura não é a história do acúmulo ou do desenvolvimento. Trata-se de um caminho estacionário, pois é preciso que cada pintor comece a pintar com seu corpo. Desse modo, um dado novo, como saber que um pintor que não era Vermeer pintara quadros que eram atribuídos a Vermeer, pode se tornar bastante relevante, quando o objetivo é avaliar a importância de uma obra, principalmente se foi possível descobrir as falsificações apenas pela confissão do falsificador.

Em relação ao tema que estamos discutindo, o caso de falsificação mostra que o estilo não é da ordem de uma originalidade ideal, mas de uma originalidade encarnada, que se realiza em relação a contextos determinados. Se não há acumulação na história da pintura, é porque todos os estilos se respondem, participam de um movimento que continuará a ser desde que haja um homem interessado em expressar a visibilidade. Trata-se de uma originalidade encarnada, uma vez que o estilo é mestiço no sentido em que podemos entender o conceito de mestiçagem delineado por Michel Serres. Se há o confronto com o mundo, com os outros e com a tradição, o pintor nunca cria uma pureza, mas realiza algo, em que é possível reconhecer tudo que faz parte da sua experiência, mas transformado.

As telas de Meegeren não eram de Vermeer. Esta informação participa da construção da nossa perspectiva da obra de ambos. É um dado que pode mudar drasticamente a nossa perspectiva, mas, como afirma Candido (2007), é um dado que só pode mudar nossa perspectiva porque se relaciona e se consolida sobre a obra dos dois. Se não houvesse o estilo de Vermeer, não haveria também um modo de falsificá-lo. Um estilo é a ocasião de muitas experiências, inclusive de uma brilhante experiência de falsificação. É nesse sentido que o estilo é uma instituição.

## 2.8.2. O estilo enquanto instituição

O tema da instituição<sup>65</sup> nos remete ao surgimento do sentido em diferentes âmbitos do ser e da existência<sup>66</sup>. Na perspectiva adotada por Merleau-Ponty, o termo não tem um sentido tradicional, isto é, não se refere a um conjunto de regras sociais ou culturais, estabelecidas por um agrupamento de indivíduos e nem é uma força exterior ao homem, portadora de mecanismos de controle.

O sentido filosófico da noção de instituição refere-se ao fato de tanto na natureza quanto na cultura, encontrarmos modos de realização do sentido, que não se condicionam à produtividade da consciência.

Na puberdade, por exemplo, é possível identificar uma retomada das primeiras fantasias sexuais da infância. A instituição da sexualidade humana não se reduz, portanto, ao amadurecimento linear das funções biológicas, mas implica em uma reintegração, em um nível mais amplo de experiências anteriormente vividas, como fantasias, pelo imaginário infantil.

A passagem do corpo-criança ao corpo-adolescente implica na possibilidade de as fantasias se tornarem práticas, pois o corpo do adolescente se faz e se revela hormonalmente preparado para vivenciar um mundo que para a criança é vertigem e fantasia. O movimento não é de simples acúmulo, pois a diferença de um corpo-criança e um corpo-adolescente é estrutural. Trata-se de uma reorganização da estrutura precedente em que os dados anteriores são reintegrados em uma estrutura nova e de acordo com esse nível diferente de estruturação.

Uma instituição é sempre uma referência ao seu futuro e ao seu passado. Podemos, por exemplo, ler toda a história de uma literatura em um escritor, mas deixaremos escapar seu estilo, que é sua linguagem, se quisermos tornar a história da literatura causa de seu trabalho. Se há uma história das coisas e da expressão, ela não é progressiva e teleológica, mas anacrônica e mesmo estacionária. Um estilo é uma instituição porque não se reduz a um correlato intencional, mas se encontra aberto para o passado e o futuro, fundando um devir.

Para aprofundar a noção de instituição, o filósofo recorre exatamente à historicidade do mundo da pintura. Mostra, por exemplo, que todo pintor, em seu

---

<sup>65</sup> No ensaio *A Linguagem indireta e as vozes do silêncio*, Merleau-Ponty, afirma que os nomes de certos pintores acabam por designar uma instituição.

<sup>66</sup>“O sentido se elabora por meio do acúmulo e reorganização de experiências sedimentadas” (Ferraz, 2006 p. 84).

trabalho, retoma algumas experiências artísticas historicamente relevantes. Mas não se trata de assimilação e nem mesmo imitação, mas de um aprendizado e um exercício pelo qual o pintor aprende sua pintura vivendo o modo como outros pintores se realizam enquanto pintores. O seu aprendizado da pintura de outros pintores é regulado por sua experiência e, desse modo, ele pode retomar, pela conquista de seu estilo, toda história da pintura. O passado pictural retomado por um gesto do presente é reintegrado e transformado em direção ao futuro, pois a obra de um pintor pode também abrir um caminho para si mesma. Como no caso da falsificação dos quadros de Vermeer, não haveria falsificação se não houvesse estilo. Mas não se trata de uma obrigação, de uma lei, já que essa lógica da criação e da expressão pode falhar e um devir criativo terminar em coisa nenhuma.

Essa lógica carnal do surgimento do sentido não se restringe apenas ao âmbito das atividades artísticas ou ao desenvolvimento do corpo humano, mas também a outras formas de saberes e regiões sensíveis do mundo e da experiência. Na natureza, por exemplo, os organismos são estruturas que retomam seu ambiente e produzem significação, ou seja, relacionam, com o seu entorno, participando de uma instituição de sentido, que é o lugar do seu comportamento. A vida de um organismo sedimenta uma ordem significativa, aponta para um movimento da natureza, é uma conduta. Essas condutas são apenas experiências para um corpo humano, não podemos inferir que elas sejam produtos do nosso olhar, pois é preciso um mundo para que qualquer leitura do mundo aconteça.

Estamos, nesse sentido, perante a possibilidade de entender a liberdade como uma instituição. Não se trata mais de escolher entre uma ação pura e desmotivada, ou crença de que todas as escolhas são determinações da história e da cultura, mas da apreensão de relações de imbricação entre dimensões passivas e ativas da subjetividade, ou ainda, entre uma vontade e seu contexto. Já no ensaio *A Dúvida de Cézanne*, Merleau-Ponty frisava a importância de compreender os elos do artista com o mundo e a liberdade como um acontecimento encarnado. O homem é livre não porque possa criar um mundo segundo sua vontade, mas porque participa desse jogo entre suas condições e seus projetos, podendo em certo instante retomar seu passado em direção ao futuro, e fazendo-o de acordo com um presente e um passado posto como seu solo e seu horizonte.

No caso do estilo de um artista, confirmamos nossa ideia apresentada anteriormente: o estilo é uma originalidade encarnada e não uma originalidade pura, já

que os estilos de uma tradição também funcionam como vetores pelos quais a pintura de um pintor encontra sua originalidade. Aprende-se a pintar vendo, mas esse corpo que pinta precisa aprender a pintar e mesmo aprender a ver, para se tornar pintor. Ele escolhe pintar, se engaja na tarefa de sua escolha, mas esse engajamento é um enraizamento nas coisas, um tornar presente o lugar de onde se pinta para ver se é possível ver e tornar presente o que se está vendo.

Esse processo não é coordenado pela consciência humana e nem mesmo pelo corpo próprio; ocorre em níveis que escapam a esse poder de ação direta, tal como a instituição do simbolismo primitivo entre os animais ou a instituição da história do conhecimento científico.

Uma instituição não é uma força ou objeto intencional, derivado da consciência, não é manifestação dos poderes cognitivos do sujeito, não se restringe à intencionalidade, como também não é um acontecimento exclusivamente humano. Segundo Ferraz (2006), o “conceito de *instituição* é um dos primeiros pelos quais Merleau-Ponty tenta sistematizar o tema dos padrões de significação que não supõem uma correlação estrita com a subjetividade humana”. É um modo pelo qual o filósofo procura situar a percepção dentro de um jogo que a excede.

De acordo com essa noção, o sujeito encarnado é mais um acontecimento do que um cogito ou uma subjetividade. Ele é um devir pelo qual processos de significação passam a existir, retomando e transformando significações sedimentadas. Se ele tem um estilo, tal como um quadro possui, ele nunca é subjetivo ou objetivo, mas está numa ordem em que as dicotomias se embaralham ou não funcionam, pois, um sujeito encarnado é corpo e carne, estilo e criação. Não se trata de negar o potencial criativo e ativo do corpo próprio, mas de ver que esse potencial se realiza nas coisas e com os outros, e que sua virtude é o poder de embaralhar ordens significativas já instituídas quando as vive e é conformado por elas.

Para uma história da arte, as consequências são as seguintes:

- 1) Se o estilo é instituição, ele é continuamente aberto à interpretação, é constante ocasião de experiências, ou seja, ele não é um acontecimento embalsamado, mas vivo, bastando uma experiência para que algo possa ser descoberto e mesmo modificado em seu sentido. Para o filósofo, por exemplo, um quadro de Cézanne, será sempre motivo para pensar. Não se trata somente de prazer estético, mas também de experiência cognitiva.

- 2) Partindo das noções de estilo e instituição, não encontramos uma história da pintura concebida como aparecimento de escolas e movimentos, mas nos deparamos com a historicidade da percepção e do corpo criador. Essa história não se limita ao desenvolvimento; é ruptura, quebra, continuidade criativa, temporalidade que se desdobra para responder às muitas experiências que a evocam.

## 2.9. O estilo e a compreensão do romance

Segundo Merleau-Ponty, em um romance de Stendhal, não existe a necessidade de dizer “o personagem pensava ou o personagem queria”, pois não existe necessidade de explicação, de teorização e conceituação. O romance cria cenas, descreve acontecimentos e torna-os presentes. Exprime tacitamente<sup>67</sup>, e a brevidade de proporção que encontramos no texto não se faz apenas com palavras, mas também pela ausência de palavras e a pela omissão de certos signos. A vontade de morte que acompanha o texto, não está em parte alguma das palavras, está entre elas, nos vãos de espaço, de tempo que tornam o texto um espaço literário capaz de responder de maneira indivisa à nossa experiência.

O romance, como relato de acontecimentos, como enunciado de ideias e conclusões, ou seja, o romance como significação prosaica, como repetição de uma experiência linguística sedimentada, deve, portanto, ser diferenciado do romance como operação de estilo, capaz de apresentar significações oblíquas, portadoras de uma ambiguidade polissêmica.

No primeiro, o mundo das palavras não sofre nenhum transtorno, a linguagem é a mesma de sempre, o escritor não vive uma tarefa agônica. No outro, acontecem transmutações que se iniciam por uma retomada ‘desviante’ e singular das significações sedimentadas. Entende-se, desse modo, que o “escritor é sua linguagem, que é o seu estilo, e sua linguagem não lhe pertence” (Oliveira, 2002, p.103). Sua tarefa é atravessada de ambiguidades, de recuos, é uma tarefa interminável, mas que deve ter

---

<sup>67</sup> “Mas o que importa não é tanto que Julien Sorel, ao saber que foi traído por Madame de Rênal, vá a Verrières e tente matá-la – é, após a notícia, o silêncio, a viagem de sonho, a certeza sem pensamentos, a resolução eterna. Ora, isso não está dito em nenhum lugar. Não há necessidade de ‘Julien pensava’, ‘Julien queria’ (Merleau-Ponty, 1999, p. 80). .

algo de profundo prazer, já que ele não se cansa de si, pelo menos enquanto é escritor. Fala-se, nesse sentido, que uma coisa é a intenção da obra, ou seja, imaginação do escritor sobre seu trabalho, outra é a obra feita. Nesse sentido, Merleau-Ponty nos lembra de um texto de Marx sobre Balzac:

Marx queria dizer que uma certa maneira de mostrar o mundo do dinheiro e os conflitos da sociedade moderna importava mais que as teses, mesmo políticas, de Balzac, e que tal visão, uma vez adquirida, traria consequências, com ou sem consentimento de Balzac. (Merleau-Ponty, 1999, p. 81).

Trata-se, portanto, de compreender que o estilo não é um ornamento, mas o corpo da expressão, o lugar e a presença pela qual se irradia um sentido, que depois de seu advento não pertence mais ao autor, pois se torna um campo aberto para experiências.

Merleau-Ponty se afasta de qualquer compreensão formalista da expressão literária e também da obra de arte. De acordo com sua compreensão, “se condena, com razão, o formalismo” (Merleau-Ponty, 1991, p. 80), mas não se compreende que seu erro não é estimar demais a forma, mas sim estimá-la tão pouco e de maneira tão indelicada que empreende uma cisão, uma separação, que destitui o sentido do seu corpo (sua forma) e a forma do seu sentido (sua presença). Nisso não há diferença entre formalismo e uma abordagem temática do texto, pois as duas posições esquecem a inerência constitutiva entre a forma e o sentido, capaz de ser vislumbrada pelo modo de falar de qualquer texto.

Em sua perspectiva, o verdadeiro contrário do formalismo e das abordagens temáticas seria uma boa teoria do estilo, ou da palavra, que “os coloque acima da técnica ou do instrumento, que mostre que a palavra não é um meio, a serviço de um fim exterior”, pois ela tem em si mesma sua regra de emprego, sua moral, sua visão de mundo, como um gesto pode expressar toda a verdade de um homem.

A literatura, quando não é um mero exercício formal e não se reduz à transmissão de mensagens, é busca e aquisição. Uma linguagem que só buscasse reproduzir as próprias coisas, por mais importantes que sejam, esgotaria seu poder, não seria capaz de fornecer um campo de experiências e um enriquecimento das nossas perspectivas iniciais. Do mesmo modo, um autor apenas preocupado com peripécias formais e um tanto acadêmicas, não pode ser um escritor ou pintor, pelo menos no

sentido em que ensina Merleau-Ponty. A escrita e a pintura não são conquistas formais, mas a vivência do imprevisto da expressão. Sobre essa questão, afirma o filósofo:

O que há de imprevisto na comunicação literária, e de ambíguo, de irredutível à tese em todas as grandes obras de arte, não é uma fraqueza provisória de que se poderia esperar libertá-las, é o preço a ser pago para ter uma literatura, isto é, uma linguagem conquistadora, que nos introduza em perspectivas alheias, em vez de nos confirmar nas nossas” (Merleau-Ponty, 1999, p. 81).

De modo semelhante, nada veríamos se não com nossos olhos não fossem um meio um meio de surpreender, de interrogar e realizar as configurações de espaço. É porque temos um corpo que não precisa saber do que é feito para realizar seus objetivos, que podemos viver dentro da nossa linguagem, a qual se oferece acontecendo no nosso corpo como uma dimensão do estilo, pelo qual habitamos o mundo.

É um ofício do mesmo gênero que a linguagem literária desempenha, é da mesma maneira imperiosa e breve que o escritor, sem transições nem preparativos, transporta-nos do mundo já dito para outra realidade. O sentido do romance também é da ordem de uma deformação coerente, nele também acontece uma ampliação e transformação dos dados do mundo comparável à expressão pictural.

Contudo, estamos diante de palavras e não de tinta. Há uma especificidade e o crítico não poderá sonhar em possuir completamente seu objeto, pois, aberto ao mundo, o romance se torna um mundo. O crítico tradicional, aquele que precisa explicar a obra de um escritor, reduzindo-a a uma das suas dimensões, para depois justificar para si mesmo e para seu público alguma fantástica teoria, não terá bom lugar ao lado do escritor, pois o escritor é um criador e o crítico, um parasita.

Ao falar do romance, Merleau-Ponty nos mostra que o crítico só pode se contentar com sua aventura quando faz da obra do outro motivo para pensar e escrever de novo. Talvez por isso, seu último texto publicado em vida não se revele apenas como um esforço para teorizar sobre a pintura, nem possa ser reduzido a um livro sobre ciência ou ontologia, mas é cheio do desejo de viver a espessura do trabalho do pintor, partindo de uma experiência criativa da escrita<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Referimos-nos aqui ao ensaio *O Olho e o espírito* (1960), que estará no centro do próximo capítulo dessa dissertação.



### 3. FILOSOFIA, CIÊNCIA E ESTILO: A NOÇÃO DE CORPO E O TEMA DA PINTURA NO ENSAIO O OLHO E O ESPÍRITO<sup>69</sup>

Ao contrário do cientista<sup>70</sup>, o pintor não pode sobrevoar o mundo, não pode manipular as coisas<sup>71</sup>. Se o cientista encontra resultados que tornam possível a formulação de técnicas e práticas de domínio da natureza e da cultura, o pintor trabalha com seu corpo e não precisa se perguntar o que pode um corpo para realizar seu trabalho. Sua pesquisa não tem como meta dominar o ser, mas expressá-lo. Mesmo em relação ao escritor, o pintor parece ser aquele ou aquela que pode escapar de todas as obrigações discursivas<sup>72</sup>. O gesto do pintor possui um charme que não é facilmente conquistado pelo cientista, a não ser que ele faça de sua tarefa uma especulação selvagem.

Diferentemente do corpo do cientista e do corpo do escritor, o corpo do pintor é arqueológico, profundo na terra, engajado até à raiz do sensível. O pintor é o único que tem o direito de olhar para as coisas sem nenhum dever discursivo.

Cavallier (2007) afirma que as primeiras páginas do ensaio são certamente as mais célebres. Mas que não se pode lê-las apressadamente, pois a crítica do filósofo à ciência não é uma simples denuncia da ciência em geral. Ele visa certos hábitos de pensamento que procuram reduzir o discurso científico e o mundo aos seus instrumentos. Ele denuncia, portanto, o artificialismo absoluto no qual culmina o pensamento operatório.

No que se refere à literatura, Merleau-Ponty parece retomar de modo indireto, seu debate com Sartre. Enquanto Sartre concede à prosa certo privilégio no que concerne à comunicação do significado, valorizando, inclusive, o seu poder de engajamento político-existencial. Merleau-Ponty estima o pintor justamente porque sua tarefa não lhe impõe nenhuma necessidade ideológica ou discursiva, a pintura não tem

---

<sup>69</sup>Segundo Carbone (2001), esse texto de Merleau-Ponty se organiza em torno da “problemática relação entre o mundo perceptivo amorfo e sua expressão”. (p. 87).

<sup>70</sup> Segundo Marilena Chaui a abordagem do tema da ciência no ensaio *O Olho e espírito* tem um duplo alvo: “o objetivismo espontâneo do cientista, que mesmo construindo o objeto do conhecimento, mantém o postulado do naturalismo realista, e o objetivismo tematizado pelo filósofo da ciência, que só consegue afastar o postulado do cientista recorrendo ao formalismo extremo” (Chaui, 2002, p. 213).

<sup>71</sup> “Ocorre que essa nova ciência desenvolveu-se, tomando como se fosse uma camada originária, uma camada construída (...)” (Candido, 2006, p. 74).

<sup>72</sup> “O pintor é o único que tem o direito de olhar para todas as coisas sem nenhum dever de apreciação. Dir-se-ia que, diante dele, as palavras de ordem do conhecimento e da ação perdem sua virtude” (Merleau-Ponty, 1969, p. 30).

deveres políticos diretos. O pintor está aí, entregue a sua rinação do mundo, sem outra “técnica”, a não ser aquela que seus olhos e suas mãos lhe oferecem.

O trabalho do pintor não se restringe ao registro costumeiro da história. Em sua tarefa o mais importante não é o suposto conteúdo do quadro, mas essa voz singular que o torna presente. Seu estilo é uma linguagem e embaralha nossas concepções tradicionais sobre a comunicação e o ser, já que no quadro não podemos separar o essencial do aparente, a presença da sua espessura material. Na presença do *logos estético* do quadro, a noção de linguagem solicita ser ampliada. Não se trata de comunicação no sentido corriqueiro e nem sequer se reduz à comunicação conceitual ou científica, mas é intercâmbio, reversibilidade, acontecimento que passa de um corpo ao outro, porque que somos carne.

Compreendendo o estilo a partir desses elementos, nosso objetivo no decorrer do capítulo é mostrar como o estilo, na pintura, possui alcance ontológico, uma vez que realiza semelhanças eficazes e diferenças expressivas e nos remete às estruturas do ser quando transforma e amplia uma experiência.

Nesse sentido, analisaremos o ensaio *O Olho e o Espírito*, último texto publicado por Merleau-Ponty em vida. Esse texto reflete a filosofia da carne delineada pelo filósofo em seus últimos textos e notas de trabalho. Trata-se de uma abordagem de caráter estético e ontológico. Com esse intuito, faremos o seguinte percurso:

- a) Em primeiro lugar, descreveremos o uso da noção de corpo nesse texto, para em seguida compará-lo com a abordagem do tema presente em outros textos de Merleau-Ponty.
- b) O corpo como figura da carne: essa ideia será elucidada, no sentido de mostrar que a pintura participa de uma produtividade que não se restringe ao corpo, mas está na carne.
- c) Levaremos em conta o caráter narrativo e descritivo do discurso merleau-pontiano. Segundo nossa interpretação, trata-se de um aspecto importante, porque o filósofo não quer a eficácia do discurso lógico científico para abordar o corpo do pintor. Prefere a flexibilidade do narrador e sua procura da fala falante
- d) Partindo desse pressuposto, passaremos ao tema do alcance ontológico do estilo na pintura e descreveremos as diferenças entre as concepções de Merleau-Ponty e Descartes no que concerne à pintura e à visão.

### 3. 1. As narrativas do corpo

#### 3.1.1 O corpo operante e o tema da visão<sup>73</sup>

Na pintura o pintor entra com seu corpo. A descrição do corpo operante e criador realizada por Merleau-Ponty não se inicia pelo reconhecimento ou qualificação do que é um corpo, mas pela narração do que faz um corpo quando vê e quando se move. Não se trata também de simplesmente registrar as ações de um corpo, mas se portar como o cineasta que só atinge o movimento em sua espessura quando descobre uma maneira de produzi-lo e expressá-lo.

Essa narração solicita o trabalho com a escrita<sup>74</sup>. O texto ensaístico de Merleau-Ponty está em seu auge quando escreve essa obra que é a última que ele publicou, já que morreu pouco tempo depois. Os conceitos não são delimitados, mas dilatados, desconstruídos, elevados à textura do que ele tenta atingir através da palavra carne. Assediado pelo corpo das obras de arte e por um corpo imaginário de pintor<sup>75</sup>, o filósofo mostra-nos que, para saber o que é a expressão da “carne” (chair) e o corpo criador, é preciso estar empenhado na função conquistadora da linguagem.

Nesse texto, o corpo não é somente aquele que percebe, é aquele vê quando é visto e se revela em seu envolvimento com outros corpos e com as coisas<sup>76</sup>. É pelo contato com as coisas, contato em profundidade, que o corpo se percebe percebendo, toca-se tocando, quando se dirige aos outros e ao mundo. Ele não vive apenas de si mesmo, mas inclui a presença carnal dos outros, que não pode ser compreendida como congêneres tal como a zoologia os classifica em sua história natural, mas enquanto corpos que frequentam outros corpos e os assediam.

---

<sup>73</sup> Retomamos, nessa seção e em outros momentos do capítulo, a compreensão do corpo como tendo ou sendo um estilo. O objetivo é explicitar a raiz carnal da experiência corporal, apontando para sua condição de outro, na medida em que é corpo próprio e também reverberação da carne.

<sup>74</sup> Merleau-Ponty é um escritor, pois vive a linguagem não para repetir coisas ditas, mas para fazê-las dizer o que até então não foi dito.

<sup>75</sup> “É preciso que, com meu corpo, despertem os corpos associados, os ‘outros’, que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me assediam, que eu assedio, como quem assedia um só Ser atual, presente como jamais animal algum assediou os de sua espécie, seu território ou seu meio” (Merleau-Ponty, 1969, p. 29).

<sup>76</sup> “O corpo é um enigma. Entre as coisas visíveis, é um visível, mas dotado do poder de ver – é vidente. Visível vidente, o corpo tem o poder de ver-se quando vê, vê-se vendo, é um vidente visível para si mesmo (...), o corpo é sensível, para si”. (Chauí, 2002, p. 116).

Nesse corpo, a visão suscita o movimento. Ela é uma de suas condições<sup>77</sup>. Há uma interioridade da visão que nos remete à espontaneidade do esquema corporal, enquanto modo de abertura do corpo ao mundo: o corpo é móvel e vidente porque se dirige ao mundo do qual faz parte e o qual expressa. Para Merleau-Ponty, a evidência desse fato é o simples acontecimento de vermos uma coisa e, sem saber como a visão acontece em nosso corpo, já sabermos nos juntar a ela<sup>78</sup>.

Segundo esse acontecimento, o mundo visível e aquele dos nossos projetos motores são partes de um mesmo ser, porque o espaço é pertencimento ao corpo e o corpo é pertencimento a ele. Esse espaço não é em si e não é matéria, não se restringe ao mundo entendido pela ciência, está dentro da nossa carne, participando da estrutura da nossa vida.

Desse modo, o espaço para um corpo humano não é primordialmente uma estrutura geométrica, mas uma estrutura vivida. Isso quer dizer, que, segundo a criatividade do corpo operante, o espaço é um mundo no qual a existência se faz. Acontecendo nesse espaço, o *poder da visão* não é erguer diante de um espírito um quadro ou uma representação do pensamento ou do mundo. Imerso no visível por seu corpo, o vidente, ele próprio visível, não se apropria daquilo que vê; sua visão não é um modo de construir ou dominar o mundo, mas se aproximar e habitar o mundo pelo olhar: a visão é uma abertura e sua finalidade não é possuir o visível ou invisível que habita sua experiência, ela apenas se realiza de dentro das dimensões do mundo, a partir do lugar em que um visível se revela vidente e um vidente se revela visível. Se a percepção pode ser descrita como um ato acontecendo de algum lugar do sensível, irradiando-se de um corpo, a visão ultrapassa essa concepção do gesto perceptivo e, porque acontece dentro e fora do corpo, é o intercâmbio entre olhar e ser olhado, sentir e ser sentido.

Para Merleau-Ponty, o enigma reside exatamente nisso: o corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode se olhar e ser olhado. Ele é um em si, mas não por transparência, como algumas vezes se imagina o modo de existir do pensamento, “é um em si por confusão, por narcisismo, por inerência

---

<sup>77</sup> “(...) também é verdade que a visão pende do movimento. Só se vê aquilo que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como o movimento destes não haveria de baralhar as coisas se, por sua vez, fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se precedesse nele?” (Merleau-Ponty, 1980, p. 278).

<sup>78</sup> “Tudo que vejo por principio está ao alcance do meu olhar, assinalado no mapa do eu posso”. (Merleau-Ponty, 1980, p. 279).

daquele que se vê naquilo que ele vê e daquele que toca naquilo que ele toca” (Merleau-Ponty, 1979, p 279).

O paradoxo da visibilidade não cessa de produzir outros. Visível e móvel, o corpo humano também esta no número das coisas, é uma delas; a dimensão objetiva não é negada, já que o corpo pode ser captado na textura do mundo, seja como um corpo vivido que nos ensina certa maneira de habitar o mundo ou como objeto da ciência que se oferece ao gesto do cientista. Mas já que é um corpo que se vê e se move, ele mantém um mundo ao seu redor e as coisas são vividas como um anexo do corpo, como uma dimensão da sua existência. As coisas estão incrustadas na nossa carne (Merleau-Ponty, p. 279) e fazem parte do que somos<sup>79</sup>.

### **3.1.2. O corpo e o estilo**

Apreendemos, portanto, o modo pelo qual o corpo e o mundo se pertencem. Dessa perspectiva, ver é um deslumbramento que não revela apenas a singularidade do vidente, mas sua promiscuidade com o visível. O sentido da visão não é produzido no interior ou exterior do sujeito vidente; ele está difundido nas coisas e espalhado nas relações.

No primeiro capítulo desse trabalho, mostramos que o corpo tem ou é um estilo. No ensaio de 1960, descobrimos que esse estilo não é uma propriedade do corpo, mas a expressão do confronto e do encontro do corpo com o mundo. O corpo não é senhor da produtividade que atravessa sua existência, sua virtude é sua finita presença. Encarnado, ele não é substância, constância, mas vertigem, abertura, silêncio, não se entrega às palavras, mas as transforma em signos para um corpo, por isso se diz que definir a experiência corporal é uma tarefa fenomenológica, ou seja, é o exercício daquele olha porque é visto. Enquanto protagonista da experiência, o corpo não se domina, não se pertence, se movimenta para o mundo, descobre-se na alteridade, porque é expressão de um narcisismo que solicita a presença do mundo.

---

<sup>79</sup> “A reversibilidade supõe o entrelaçamento e o quiasma, a sobreposição e deiscência entre o corpo e o mundo. Mais precisamente, a reversibilidade, é o movimento pelo qual o visível se abre à visão e a visão se abre ao visível, processo pelo qual a visão esconde o visível em seu reverso invisível. Reversibilidade: o mundo que olhamos também nos olha e toda vez que tocamos alguma coisa também estamos sendo tocados, não se sabe com certeza suficiente quem é sujeito e quem é objeto, já que algumas vezes as coisas são para nós o que pensamos que somos em direção a elas” (Dias, 1989, p. 14),

Os objetos, por exemplo, não podem ser considerados neutros na experiência do corpo, ou seja, simples coisas a serem usadas, visto que participam do campo experiencial, apresentando-se como dimensões da nossa vida. O espelho e o quadro nos ensinam essas relações e talvez o quadro possa ser compreendido como um espelho não representacional, expressão da nossa experiência. Não há uma experiência simplesmente subjetiva, mas a experiência do corpo na carne, o que é a nossa vida em sua condição multifacetada.

### **3.1.3. O corpo e espelho.**

No que diz respeito ao corpo, a experiência do espelho nos coloca na presença do que somos, mas não porque o espelho reflete ou representa nossa imagem, mas porque ele nos coloca a impossibilidade de uma representação ou reverberação de nós mesmos que possa ser tomada como autêntica. Assim, o espelho, conforme indica o texto de Merleau-Ponty, é um desses objetos que não podem ser definidos como coisa, no campo único da sua utilidade, pois expressa o mistério do vidente e do visível. Pelo espelho compreendemos que a carne vive dentro e fora de si, ela é transmigração de si para coisa e da coisa para si. O corpo vive, através do espelho, uma experiência do seu estilo quando se torna visível em um espelho e, nesse sentido, confronta-se com sua incompletude e inacabamento, pois o espelho não agarra o corpo inteiro e nos dá uma inversão da nossa carnalidade. Sobre essa questão, afirma Aubert (2012):

(...) exprimi o inacabamento essencial da carne, que engaja em toda percepção um trabalho de incorporação e, por isso mesmo, um esboço de intercorporeidade. (p. 12)

O espelho, portanto, reverbera em nós uma experiência de nós mesmos. A experiência da criança é exemplar nesse sentido. Ao se olhar no espelho pela primeira vez, a criança sente o espanto, logo esse espanto se torna estranheza. Inicialmente, ele vive sua imagem como um duplo do seu corpo, não há uma compreensão da unidade do seu corpo e a imagem dele no espelho. É preciso algum tempo para que ela possa ligar sua imagem a si mesma. Mas essa ligação não impede que a estrutura corporal, vista através do espelho, continue sendo para a ela motivo de angústia. Se o espelho revela a eficácia da estrutura corporal, sua junção que não é a soma de partes, mas o encontro de mundos, ele também revela que essa estrutura não é eterna, está em movimento, dirige-

se para a morte ou para a velhice. Segundo Merleau-Ponty, o homem não é uma entidade cartesiana. Ele não pode esquecer sua imagem refletida no espelho, é um ser de espelho e o espelho remete-nos à reversibilidade do vidente e do visível, mostra que o corpo que se vê porque é visível. Desse modo, a carne também é funciona como um espelho, pois mostra-nos, na medida em que se exprime.

### **3.1.4. O corpo e a reversibilidade<sup>80</sup>.**

Para explicitar o conceito de reversibilidade, Merleau-Ponty pondera sobre uma experiência de André Marchand<sup>81</sup>. Trabalhando, o artista tinha a impressão de ser olhado no instante em que olhava. Na sua experiência, encontramos a reversibilidade: o mundo que olhamos também nos olha e, toda vez, que tocamos alguma coisa, estamos sendo tocados; não se sabe com certeza suficiente quem é o sujeito e quem é o objeto, pois, algumas vezes, as coisas são para nós o que pensamos ser em direção a elas. O corpo-sujeito e sua consciência se fazem fissura, abertura e quebra.

Desse modo, a consciência como força que paira acima do visível é uma impossibilidade. Partindo da sua experiência encarnada, a consciência acaba por descobrir seu parentesco com as coisas. Se não é possível conceber o corpo como objeto da ciência, também não é possível esquecer que a biologia sustenta seu sentido a ponto de um acidente ser capaz de modificar toda sua estrutura existencial. Além de próprio, o corpo é uma coisa, envelhece e morre, adocece, partilha do destino de tudo o que é orgânico. A dimensão corporal não se reduz, portanto, ao poder do cogito, é carne e materialidade. E por possuir uma dimensão de coisa, o corpo partilha sua experiência com elas, é possuído pela presença delas; não se trata de um sentido depositado no mundo ou no sujeito, mas de uma troca espontânea entre ambos.

Do mesmo modo que o corpo se torna coisa e a consciência encontra seu limite, uma coisa passa de simples coisa para símbolo, matriz de significação. O sentido nasce das relações, no interior delas e nos surpreende. Por isso um poeta pode se sentir perpassado por tudo que vê na rua como um pintor encontra no silêncio do visível a sensibilidade ontológica da carne. Essa experiência, inicialmente, revela-se como um

---

<sup>80</sup> “A reversibilidade caracteriza a relação em virtude da qual toda visão é inseparável do ser visto” (DUPOND, 2001)

<sup>81</sup> “O pintor vive na fascinação. (...) E por isso tantos pintores disseram que as coisas olham para eles, e Andre Marchand, depois de Klee, afirmou: ‘Numa floresta, repetidas vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Em certos dias, sentia que eram as árvores que olhavam para mim, que me falavam...’ (Merleau-Ponty, 1980, p.283).

narcisismo, ou seja, pode ser compreendida como um não ver as coisas que espalha nelas um peso emocional incomensurável. Contudo, é pela via desse narcisismo que Merleau-Ponty procurou pensar o sentido da alteridade nos seus últimos escritos. Olhando o outro, vejo-o, porque estou acontecendo de dois modos: sou possuído pela vertigem de ser como ele e estou espantado porque sendo igual, sou ou estou diferente. A noção de carne amplia o sentido da subjetividade. Se nos textos anteriores o filósofo nos remete ao corpo como sujeito, agora ele também é um objeto. Deslocando-se da sua fenomenologia da percepção, o filósofo descobre que o corpo é percepção percebida, experiência por aqueles e naqueles que o percebem.

Para continuar nossa análise do tema do corpo e do estilo no ensaio *O Olho e o espírito*, cabe retomar alguns aspectos do desenvolvimento da noção de corpo no decorrer da obra de Merleau-Ponty e relacioná-los com abordagem exposta no ensaio de 1960.

### **3.1.5. Os caminhos do corpo**

O corpo expressivo da *Fenomenologia da percepção* é o sujeito da experiência perceptiva. Ele se diferencia do corpo objetivo, aquele que o cientista tenta explicar como se fosse uma coisa, dada a ser analisada e decomposta em elementos. Pelo menos alguns aspectos da compreensão clássica do sujeito se impõem às primeiras abordagens da corporeidade em Merleau-Ponty. O mais urgente nos primeiros textos é mostrar como o corpo é protagonista das suas experiências. Nesse sentido, o filósofo faz sua crítica ao empirismo e ao intelectualismo, apropriando-se de aspectos dessas teorias e transformando-os, que torna sua fenomenologia da percepção uma resposta à tradição, mas uma resposta que usa de elementos e mesmo do estilo dessa tradição. Para se diferenciar do corpo-objeto, o corpo-próprio precisa ser percepção própria e singular, portador da experiência primordial no seu acesso ao mundo. De acordo com esse aspecto, o corpo é sujeito, mas, ao contrário do cogito cartesiano, esse corpo não possui a verdade da experiência, pois é finito e inacabado, abertura ao mundo, devir. Se há uma verdade na sua experiência, ela é esboço, devir e expressão de um corpo que não se possui por completo. Inferimos, portanto, que de certo modo, através da noção de corpo próprio, Merleau-Ponty transforma o sujeito cartesiano e se instala na sua dualidade, para superá-la de dentro. Não se trata de uma crítica simplesmente conceitual, mas de uma crítica em que é preciso se vestir como adversário, usar de seus meios,



experimentalizar sua lógica de produção e reprodução conceitual. No decorrer da sua obra, esse procedimento de Merleau-Ponty pode ser lido nas apropriações que ele faz dos interlocutores. Esse aspecto que nós vislumbramos no capítulo II desse trabalho, quando mostramos o modo como o filósofo se apropria das teorias de Sartre, Saussure e Malraux. Mas vale explicitar esse aspecto da reflexão merleau-pontiano, partindo de uma noção filosófica.

Um exemplo das apropriações singulares e criativas que Merleau-Ponty faz de outros filósofos e da tradição filosófica pode ser vislumbrado no tratamento dado pelo filósofo à noção de transcendentalidade<sup>82</sup>. A primeira compreensão da noção nos leva à ideia de alguma coisa que ultrapassa a outra, que está para além dela e que tem um poder constitutivo em relação ao que é ultrapassado. O transcendental também é o contrário do imanente. O mundo é imanente, mas sua origem é transcendental, eis uma concepção inicial. Desse modo, o sujeito kantiano é transcendentalidade, funciona como força constitutiva da imanência, é força que torna possível a experiência e a verdade, assim como o deus dos filósofos da Idade Média tornava possível o que existe.

Em Merleau-Ponty, o termo se referir ao mundo que no ultrapassa. Se o corpo é protagonista no surgimento do sentido do mundo, e forma com ele um sistema, não se trata mais de um mundo que possa ser controlado, mas de um horizonte, que continuamente está além do corpo que o vive. O transcendental é, na perspectiva de Merleau-Ponty, um modo de operação da imanência em nós. A paisagem que está em obra em nossos olhos, ao mesmo tempo em que é o lugar que nos situamos para viver o mundo; o corpo que vivemos em nós e nos outros são acontecimentos transcendentais. Eles ultrapassam a experiência de estar consciente. O “eu penso” não possui o mundo, mas vive na mediação dos esboços, da fugacidade pesada do espaço e do tempo. Essa compreensão da transcendentalidade, que parece se decidir pelo transcendental no homem ou no mundo, embaralha a compreensão dualista do ser, mostrando que a produtividade do sentido, ou seja, da expressão, não se restringe ao mundo ou a consciência, mas vive na ambiguidade do intervalo. .

A discussão sobre a transcendentalidade nos reenvia à concepção de corpo na fenomenologia da percepção. O corpo próprio é concebido como corpo sujeito. Ele é a

---

<sup>82</sup> “Na *Fenomenologia da Percepção*, são as capacidades perceptivos motoras do corpo as condições e origem subjetivas que circunscrevem o âmbito de experiências significativas possíveis. Mas essas capacidades estão sempre envolvidas em situações concretas delimitadas por elas mesmas” (Ferraz, 2012, 283). Ou seja, o transcendental acontece na imanência, é desdobramento expressivo da empiria, ou mais precisamente, expressão da nossa encarnação.

medida de toda experiência sensível. Esse atributo pode ser interpretado como uma faculdade transcendental, pois em certa medida o corpo é responsável pela presença do mundo em nós. Na *Fenomenologia da Percepção*, ainda se fala de um sentido constituído pela consciência, mas esse pré-juízo desaba quando refletimos sobre a experiência do corpo e descobrimos que o transcendental do corpo é movimento em relação ao transcendental do mundo. Tal como a circularidade entre os estímulos e o organismo descrita n'*A Estrutura do Comportamento*, a conduta do corpo próprio é circular, e quando se descobre que o corpo é carne, percebemos que o corpo esta dentro e fora de si mesmo. Ou seja, o corpo é tudo na medida em vive do seu envolvimento com mundo. A primeira tarefa de uma ontologia da carne será, portanto, repensar a corporeidade humana, para não fazer dela uma variação das concepções clássicas de sujeito, mas para compreender o corpo como um acontecimento na carne, pelo qual o homem cria um mundo, ao mesmo tempo em que é criado e conformado por suas criações. A subjetividade se torna, nessa perspectiva, um agenciamento, um encontro entre vários acontecimentos, um modo de ser da carne. Não é simples produtividade da vida social, pois há uma infraestrutura corporal que não se resume a sociedade, mas nos remete também a natureza. Não é também natureza ou substância, pois esse corpo é uma instituição cultural. Essa compreensão começa a ser delineada nos escritos da fase intermediária. O filósofo passa a considerar que o corpo não é apenas expressão primordial, mas um acontecimento marcado pelas linguagens que usa. O corpo é o mesmo em todos os homens, mas não o mesmo da mesma maneira. Ele tem ou é um estilo, mas esse estilo é diacrítico: processo em relação aos outros e em relação a si mesmo. Se a estrutura do corpo pode ser comparada àquela da obra de arte, é porque no corpo também encontramos uma sintaxe imperiosa, ou se quisermos, os hieróglifos de uma vida.

A singularidade da presença de um corpo e sua relação com o anonimato da estrutura corporal nos coloca o seguinte problema: se a produtividade do corpo não lhe pertence, no sentido de uma posse ou uma qualidade, qual é sua origem e como ela é possível? Nossa resposta a esse problema aparece no que falamos anteriormente: o corpo realiza sua significação com o mundo e esse mundo o ultrapassa no espaço e na história. Desse ponto de vista, é preciso compreender que há uma produtividade diferente da consciência, e o corpo participa dela na medida em que exprime uma sensibilidade inerente ao próprio sensível. Compreenderemos melhor essa ideia se

lembrarmos do modo como o filósofo, no ensaio de 1960, entende as relações entre o mundo e o arranjo corporal. Sobre essa questão, afirma o filósofo:

Um corpo que não se refletisse, que pelo seu arranjo não fosse carne, não seria um corpo humano, e, portanto, não haveria humanidade. Contudo, a humanidade não é produto das nossas articulações corporais e nem é criação dos nossos olhos. (Merleau-Ponty, 1980, p.279).

De acordo com o trecho acima, podemos inferir que para o filósofo a humanidade é uma realização da nossa carne na Carne do mundo, é a expressão do nosso encontro e confronto com o ser. Não basta um corpo para produzir a humanidade, o que nos leva a considerar a humanidade como uma experiência que não se separa do mundo. Se o corpo próprio era anteriormente compreendido como singularidade, agora é preciso ver como essa singularidade se enraíza na universalidade do mundo e da carne. O desenvolvimento da noção de corpo leva-nos, portanto, a compreender uma produtividade que excede aquela da percepção: a produtividade da carne, expressa pelo filósofo na sua filosofia da visão, guiada pela constatação de que o vidente e o visível são figuras da carne e intercambiam seus papéis.

Para uma filosofia do estilo, as consequências são profundas. Se o Cézanne do ensaio de 1942 era retratado pelo filósofo a partir de sua vida, agora essa vida não é suficiente, é preciso ampliar o máximo possível a inserção da vida na carne, ver suas raízes mais profundas e ver o pintor como um lugar pelo qual a pintura se realiza. Não há o autor da obra, mas o corpo que se entrega ao mundo para pintar. O autor é feito pela obra, a obra é expressão do mundo e o corpo que pinta não é nada mais que o encontro de tudo isso. Não que toda abordagem sóciobiográfica seja rejeitada, mas é necessário se aprofundar nas dimensões da pintura, esquecer o rosto do homem e encontrar as dimensões que tornam possível o corpo do quadro. Mas esse deslocamento não torna a reflexão de 1960 uma crítica ao texto de 1942. Como frisamos no decorrer da dissertação, Merleau-Ponty escreve como um pintor e é possuído por um mundo que ele quer ver e exprimir dos vários ângulos.

### **3.1.6. O corpo do pintor**

O corpo do pintor está entre as coisas e ambos são feitos do mesmo estofado. É de dentro desse mundo, que o pintor encontra seu estilo. Nesse movimento, visível e invisível estão envolvidos. Mas o corpo do pintor não é qualquer corpo, sua estrutura ordinária está constantemente dirigida por sua intenção de significar; o corpo do pintor é uma estrutura que pinta, um corpo interessado em pintura, possuído pelo desejo de criar. Sua práxis o torna uma instituição<sup>83</sup> no campo da ação criativa, pois é vendo um pintor ou imaginando-o em seu trabalho que um corpo encontra a pintura<sup>84</sup>. Seu aprendizado é a procura daquilo que falta ao mundo para ser quadro e ao quadro para ser mundo.

Entende-se, portanto, porque a visão do pintor, que consegue encontrar no mundo as cifras do visível para realizá-lo em sua obra, não é aperfeiçoada por um estudo intelectual ou um estudo da medida das formas, ou da composição física, biológica, ou química do mundo. Seja dentro de um museu ou ao ar livre, o pintor se movimenta quando impactado pela presença do mundo. Tal como a humanidade não é resultado das nossas articulações corporais, mas do modo como esse corpo humano se encontra com o mundo, o quadro não é uma extensão do corpo do pintor, mas a expressão do encontro desse corpo com a carne: o quadro convoca a visão e realiza nela o ser da visibilidade.

### **3.2. O alcance ontológico da pintura: o embate com a concepção cartesiana.**

A compreensão do corpo como um acontecimento na carne serve de ensejo para uma ontologia da pintura. A expressão pictural é variação criativa do sensível, não se confunde com ele, mas se sustenta na materialidade da qual todas as coisas e seres são

---

<sup>83</sup> Como mostramos no capítulo anterior, o termo instituição não tem um sentido tradicional em Merleau-Ponty. Não designa apenas mundo da política ou das instituições sociais, mas o mundo tal como ele é e produz sentido. Um corpo que pinta se torna uma instituição, ainda que efêmera, pois deixa vestígios em outros pintores, é uma conquista na história da pintura: é instituição porque nos reenvia a história, não do desenvolvimento ou do seu suposto contrário (o não sentido), mas à história na qual o acaso e a orientação trabalham juntas.

<sup>84</sup> Em 2009 assisti a uma palestra com o professor José Anchieta, que me marcou profundamente. Ele falou de uma passagem da vida de Cézanne, descrita em uma carta pelo pintor, em que ele afirma que não queria pintar qualquer maçã, mas a maçã que Zola lhe deu de presente. Não se trata apenas de biografia, mas de um momento sócio-biográfico muito importante. Ao desejar pintar a maçã que lhe Zola lhe deu de presente, Cézanne aponta de modo fundamental para o problema da criação e das relações entre o particular e ‘universal’ no mundo da criação. Criar algo que possa ser considerado e compreendido por todos, mas que é muito particular, no sentido de ser dotada de um sentido, às vezes até afetivo que escapa a ideia de universalidade. A maçã tem para Cézanne o segredo do seu estilo; pintar o mundo, obviamente, mas pintar também a experiência, visto que não se separa mundo e experiência.

feitas. Uma materialidade permeada de visível e invisível, repleta de sentido e não-sentido, de olho e espírito.

Se nos lembrarmos das meditações de Cézanne, veremos que na pintura o dualismo não funciona. Para o pintor não existe cisão entre o corpo e o pensamento, a objetividade e a subjetividade, pois em sua arte, essas dimensões são formadoras do humano e das paisagens. Se na cor o mundo e o cérebro se juntam, é porque há na experiência vivida uma objetividade que não exclui a subjetividade e o mundo não se preocupa em apagar nossa presença para existir.

É nessa perspectiva que o filósofo afirmará que toda reflexão sobre a pintura pressupõe e cria uma metafísica<sup>85</sup>. Esse exercício se inicia no ensaio *a Dúvida de Cézanne*, no qual a pintura é tomada como uma realização capaz de revelar aspectos da experiência, porque é um empreendimento de caráter fenomenológico que conquista o mundo no modo como ele se faz presente ao corpo e à percepção. Mas trata-se ainda de uma visão em que o sujeito perceptivo é abordado de um ponto de vista existencial. Essa perspectiva é ampliada no ensaio *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. A reflexão a respeito do estilo posta por esse texto é decisiva nesse sentido. A percepção estiliza e todo estilo é uma variação no Sensível, uma abertura que revela e amplia a experiência. Contudo, é o texto de 1961 que revela o sentido ontológico da pintura. Para desenvolver esse aspecto, Merleau-Ponty retorna às concepções cartesianas da visão, da luz e da imagem, explicitando como a abordagem cartesiana é uma metafísica da representação reduzida.

### 3.2.1. Descartes e o tema da visão

Segundo Merleau-Ponty, a *Dióptrica* de Descartes é a tentativa de escapar às ambiguidades do mundo sensível e reconstruí-lo segundo as leis do pensamento. Nesse texto, o autor do *Discurso do Método* (2010), procura exorcizar os espectros da visão e fazer deles ilusões, ou “fazer deles percepções sem objeto, a margem de um mundo sem equívocos” (Merleau-Ponty, 1969, p. 110).

Destituindo a imagem de todo poder existencial e fazendo da experiência da visão uma aventura do pensamento, Descartes faz da pintura uma mera representação. Mas, de acordo com a interpretação de Merleau-Ponty, essa tentativa redundava em

---

<sup>85</sup> “(...) a metafísica em que pensamos não é um corpo de ideias separadas para o qual se buscariam justificações indutivas na empiria (...)” (Merleau-Ponty, 1979, 273).

fracasso. A visão escapa às forças do pensamento. Se não há preocupação em coincidir com ela, não há como compreendê-la.

Em Descartes, compreender a visão “é saber como ela se faz, na medida necessária, para, se for preciso, inventar alguns órgãos artificiais que a corrijam” (Merleau-Ponty, 1979, p. 285). Em sua perspectiva, os olhos são comandados pela luz e a luz não tem um sentido vivido. Ele não considera, portanto, necessário pensar a luz vivida, a luz que vemos, mas apenas a luz que do exterior atinge nossos olhos e os comanda. A luz é uma ação por contato, “tal como a ação das coisas sobre a bengala do cego” (Merleau-Ponty, p. 287), caracterizando-se como um acontecimento esvaziado de sentido, mecânico.

Desse modo, ele nos desvencilha da necessidade de compreender a “ubiquidade da luz”, sua ação à distância, fenômeno que, segundo Merleau-Ponty, constitui toda dificuldade do problema da visão, mas também reflete sua virtude. A consequência é que não há, em sua filosofia, lugar para preocupar com o sentido existencial do espelho e com o poder criador da imagem. Esses duplos irreais não são importantes e são experimentados como se fossem coisas. É a partir dessa concepção enfraquecida da imagem (presente na raiz da filosofia da pintura cartesiana) que Merleau-Ponty empreende sua crítica.

Para Descartes, os *talhos-doces*<sup>86</sup> só podem ser um pouco de tinta no papel, pois eles recuperam das coisas apenas uma figura achatada, um pouco oval: a condição de sua semelhança é sua empobrecida e quase inexistente espessura em relação ao mundo. Se nesse tipo de desenho é possível identificar uma figura, é porque o pensamento organiza e interpreta suas estruturas e instaura um significado. Essa compreensão retira todo o poder dos ícones e esvazia a ideia de “semelhança eficaz”, imposta pelos espelhos e pelos quadros. Em Descartes não resta nada do mundo onírico da analogia, pois até a imagem mental deixa de ser uma abertura da nossa existência ao ser, para se tornar a representação empobrecida, destinada a substituir nossa experiência das coisas, na ausência delas. Concebe-se, portanto, a experiência da imagem<sup>87</sup> como aquela de um

---

<sup>86</sup> Nome de um dos gêneros da gravura em metal, caracterizado pelo fato de que o desenho que se pretende imprimir é entalhado diretamente na chapa metálica, através de incisões feitas por pequenas ferramentas de aço, pontiagudas e de diferentes tamanhos - buril, ponta-seca e punção. Conhecido como o processo mais antigo da calcografia, os primeiros trabalhos feitos dessa forma surgem, aproximadamente, em 1446. A filosofia da pintura cartesiana parte da análise desse tipo de gravura. Merleau-Ponty analisa a relação entre pensamento, visão e pintura posta pelas reflexões de Descartes.

<sup>87</sup> “A gravura dá-nos indícios suficientes, ‘meios’ sem equívoco para formar uma ideia da coisa que não vem do ícone, que nasce em nó por ‘ocasião’ deste. A magia das espécies intencionais, a velha ideia de semelhança eficaz imposta pelos espelhos e pelos quadros, perde o seu último argumento se todo o poder

pensamento enfraquecido, apoiado em índices corporais insuficientes. A imagem é apenas a expressão de um pensamento que não se sustenta mais, ou que precisa ser elucidado por um pensamento mais crítico e mais profundo.

A metafísica da imagem e da visão cartesiana (segundo nossa interpretação da leitura que Merleau-Ponty faz dos textos de Descartes) se resume às seguintes concepções:

- 1) A metafísica cartesiana se guia pela compreensão do corpo como máquina. Esse corpo é uma realidade mecânica, um pedaço da natureza, dirigido por uma alma. Mesmo que em alguns momentos profundos e decisivos Descartes vislumbre as dificuldades do dualismo<sup>88</sup>, ele procura sustentar seu discurso, passando do corpo para alma e da alma para Deus enquanto fundamento da união do corpo e da alma.
- 2) Esse primeiro aspecto faz da visão um acontecimento do pensamento e do visível uma produção do intelecto.
- 3) Desse modo, experimentar imagens é viver um mundo sem espessura própria: conjunto de coisas cujo sentido é engendrado pelo pensamento.
- 4) Ou seja, a imagem tem sentido, mas esse sentido é uma verdade posta pela alma ou pelo pensamento. Uma pintura, que está na dimensão do ícone, da imagem, é compreendida apenas como um decalque.
- 5) A pintura é a expressão vaga e diminuída de algo que somente a razão conhece.
- 6) Nossas experiências dos quadros são experiências de pensamento. Mas estamos diante de um pensamento enfraquecido e do acesso a uma verdade “insuficiente”
- 7) A pintura não contribui para elucidar nosso acesso ao ser, pois o ser se dá ao pensamento e não ao corpo.

### **3.3.2. As dimensões da pintura segundo a filosofia cartesiana da visão**

---

do quadro é o de um texto proposto à nossa leitura, sem nenhuma promiscuidade do vidente e do visível” (Merleau-Ponty, p. 1980, 285).

<sup>88</sup> “Entretanto, Descartes não seria Descartes, se houvesse pensado em eliminar o enigma da visão. Não há visão sem pensamento. Mas não basta pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado; nasce ocasionalmente daquilo que acontece no corpo, é excitada a pensar por ele” (Merleau-Ponty, 1969, p 68).

Se a pintura nos ensina apenas que ela é capaz de representar algo<sup>89</sup>, não há motivo para se preocupar com ela. Na perspectiva de Descartes, a pintura é apenas uma variante do pensamento, definido canonicamente como posse intelectual e evidência.

É nesse sentido que Merleau-Ponty afirma a quão reveladora é a opção de Descartes pela análise dos *talhos-doces*, em detrimento de qualquer outra forma de pintura. Sobre essa questão afirma o Merleau-Ponty:

Veremos que a pintura inteira está presente em cada um de seus meios de expressão: há um desenho, uma linha, que encerram todas as ousadias dela. Mas o que agrada a Descartes nos talhos-doces é conservarem estes a forma dos objetos, ou pelo menos oferecerem dele sinais suficientes. Eles nos dão uma apresentação do objeto pelo seu exterior ou envoltório (Merleau-Ponty, 1969, p. 59).

Essa preocupação com a figura e com o poder de mimese ou representação da pintura pode ser lido na compreensão cartesiana da profundidade. Para Descartes, a profundidade reflete um poder do pensamento. Ela é vista, mas não é visível, é uma derivação da largura e da altura. A latência e a superposição das coisas não entram em sua definição. Trata-se de um arranjo intelectual. O ser de duas dimensões, capaz de fazer ver outra dimensão, é um ser “furado”, um lugar que suscita no corpo uma experiência, mas solicita a ação construtiva do cogito para encontrar seu estabelecimento. Mas o que esperar desses vestígios que suscitam no corpo alguma coisa, revelando haver uma emenda, uma ligação entre a experiência corporal e a abertura da alma? Descartes não espera nada. A verdade expressa pela pintura não tem alcance filosófico, pois é o decalque de uma experiência mais rica que se oferece à filosofia se fizermos da conduta filosófica uma reflexão sobre as condições primeiras da experiência, guiando-nos pela ideia de que o corpo não pode ser o portador dessas condições.

Dessa perspectiva, o estilo é ornamento frívolo. A beleza, um acontecimento plebeu<sup>90</sup>. Essa compreensão não para por aqui; são todas as dimensões da pintura e, por consequência, do estilo, que se tornam um mundo vazio de sentido se partimos da ideia de que as concepções de Descartes são indubitáveis.

---

<sup>89</sup> “Para Descartes, é uma evidência que não se pode pintar senão coisas existentes, que a existência delas é serem extensas, e que o desenho possibilita a pintura ao tornar possível a representação da extensão. Não é, então, a pintura senão um artifício que apresenta aos nossos olhos projeção semelhante à que as coisas nela inscreveriam e nela inscrevem na percepção comum (...)” (Merleau-Ponty, 1969, p. 60)

<sup>90</sup> “O famoso dito de Pascal sobre a frivolidade da pintura, que nos prende a imagens cujo original não nos sensibilizaria é um dito cartesiano” (Merleau-Ponty, 1969, p. 60).



O espaço, por exemplo, é compreendido como continente e não como disposição das coisas segundo o corpo, é um vazio que comporta objetos. Segundo Merleau-Ponty, é essa concepção de espaço que sustenta a análise cartesiana dos *talhos-doces*. Um espaço sem esconderijo em cada um de seus pontos, “nem mais menos o que ele é, essa identidade do Ser” (Merleau-Ponty, 1969, p. 63), dado inteiramente aos poderes do pensamento, porque é constituído por ele. Se para descartes o espaço é a evidência do onde, para Merleau-Ponty é um campo aberto de significados, uma experiência.

Contudo, não podemos esquecer que, segundo Merleau-Ponty, a compreensão cartesiana do espaço é falsa no que afirma e verdadeira no que nega<sup>91</sup>. Verdadeira contra um pensamento submisso ao empírico, incapaz de ver o corpo como uma presença no espaço. Falsa, porque reduz o corpo polimorfo do espaço a uma quantidade mínima de dimensões.

Segundo Merleau-Ponty, Descartes teve razão quando se inspirou nas técnicas de perspectiva do Renascimento para ilustrar sua concepção do espaço, pois elas permitiram à pintura produzir experiências de profundidade e abertura ao ser. No entanto, é um erro considerar essas técnicas como expressões universais da lógica do Sensível. Compreendidas desse modo, elas se tonam tornam dogmáticas, erroneamente são interpretadas como essências da pintura.

O tema da perspectiva, constantemente abordado na reflexão de Merleau-Ponty sobre a pintura, ilustra esse aspecto. De acordo com as concepções do filósofo, a perspectiva posta pela pintura renascentista é uma experiência cultural e não uma qualidade ontológica da experiência *ou do mundo*.

Do mesmo modo, a ideia de imitação apenas tem sentido se compreendermos que toda mímica é instituição de um sentido novo em relação ao acontecimento imitado. O pintor clássico imitava a natureza, mas não podia escapar da pintura como experiência criativa. Para conseguir a perspectiva, precisaram, por exemplo, opor o campo visual esférico dos antigos, “que liga a grandeza aparente, não à distância, mas ao ângulo sob o qual vemos o objeto”, uma perspectiva artificial, capaz, em princípio de fundamentar uma construção exata da realidade. Por acreditarem nesse mito, ou seja, por erigirem a pintura nesse ideal, “chegavam até a expurgar Euclides, omitindo das suas traduções o teorema XV que os incomodavam” (Merleau-Ponty, 1980, p. 288).

---

<sup>91</sup> “Como todas as ontologias clássicas, esta erige em estrutura do Ser certas propriedades dos seres e nisto ela é verdadeira e falsa, poder-se-ia dizer, invertendo a palavra de Leibniz: verdadeira no que nega, e falsa no que afirma” (Merleau-Ponty, 1969, p. 64).

Enquanto teóricos, eles imaginavam haver um modo de reproduzir o mundo. Enquanto pintores, estavam entregues à aventura de criar objetos que não apenas representavam regiões do mundo, mas expressavam estruturas dessas regiões, ensinando-nos, portanto, algo sobre o mundo. Ou seja, teoricamente, precisavam de uma orientação e mesmo de uma justificação do ideal artístico proclamado e aceito como canônico. Por experiência, se deparavam com a ambiguidade e sabiam da impossibilidade de conceber o espaço como exato, visto que nenhuma técnica fornecia uma solução exata para tal empreendimento<sup>92</sup>.

A perspectiva (essa questão foi frisada algumas vezes nessa dissertação) é uma invenção, um modo cultural de relação do homem com o sensível e não lei desse sensível e tampouco a regra fundamental de nossas relações com ele. Por isso nem sempre a projeção plana excita nosso pensamento no sentido da profundidade, o que torna a concepção de Descartes acerca do desenho, um desdobramento da compreensão da pintura no Renascimento, e não a elucidação de um aspecto do ser ou da verdade ontológica da obra de arte. Sobre esse aspecto, afirma a Merleau-Ponty:

A linguagem da pintura, esta não foi instituída pela Natureza, tem de ser feita e refeita. A perspectiva do Renascimento não é um truque infalível: é mero caso particular, uma data, um momento numa informação poética do mundo que continua depois dela (Merleau-Ponty, 1969, p. 68).

Como já frisamos anteriormente, Descartes não seria Descartes se houvesse eliminado o problema da visão, se não deparasse com o problema do corpo. Para ele não há visão sem pensamento, mas ele sabia que não bastava pensar para ver. A visão é pensamento condicionado e não veríamos nada se não estivéssemos envolvidos pela corporeidade e seus acontecimentos<sup>93</sup>. Mas se a reflexão cartesiana se espanta com a profundidade e a ambiguidade do Sensível, é, para em seguida, curar seu espanto com a segurança do pensamento<sup>94</sup>.

Segundo a interpretação de Merleau-Ponty, Descartes fornece o ponto de partida para outra filosofia completamente diferente da sua e, para compreender mais que Descartes, é necessário começar onde ele parou: ver como o pensamento funciona,

---

<sup>92</sup> “A perspectiva do Renascimento não é ‘truque’ infalível: é o mero caso particular, uma data, um momento numa informação poética do mundo que continua depois dela” (Merleau-Ponty, 1969, p. 288).

<sup>93</sup> “Tais acontecimentos do corpo são ‘instituídos pela natureza’ para nos darem a ver isto ou aquilo” (Merleau-Ponty, 1969, p. 68).

<sup>94</sup> “Para Descartes é tão inútil sondar esse abismo como pensar o espaço da alma e a profundidade do visível” (Merleau-Ponty, 1969, p. 289).

segundo um programa ou uma lei que ele não produz, ou seja, cujas premissas ele não é capaz de dominar. É preciso se instalar na ambiguidade de um pensamento que, mesmo consciente de si mesmo, está perpassado pelo um centro de um mistério de passividade.

### **3.3. A filosofia da visão de Merleau-Ponty e as dimensões do estilo na pintura**

Opondo-se a Descartes, Merleau-Ponty entende que é preciso ver a visão acontecendo no ser bruto. Mas para isso, é preciso enfrentar a ambiguidade do ser existente, através dessa figura da carne, que somos nós. Somente em uma concepção como essa o estilo de um pintor pode ter um alcance ontológico. A pintura deixa de ser ornamento e futilidade para ser compreendida como expressão das relações do corpo com o mundo e com o Sensível. Além de ilustrar o enigma do corpo, a pintura revela o Sensível, pois a natureza está no interior, como mostra Merleau-Ponty, citando uma frase de Cézanne. Qualidade, luz, cor, profundidade estão aí à nossa frente e despertam ecos em nossos corpos.

A semelhança eficaz não é representacional, mas expressão de uma relação com o ser, estruturalmente polifônica e polimorfa. A diferença expressiva é esse sotaque, abertura do significado à significação, do corpo da obra expressiva aos corpos que a experimentam, é o que marca a identidade aberta e difusa da obra e seu corpo se revelando vidente, quando não julgamos mais que a experiência do olhar pertencendo somente a nós, mas porque haja um interior pairando sobre as coisas e determinando-lhes o sentido, mas porque o corpo partilha sua profundidade, a sua pele, com o mundo ao redor.

Dessa perspectiva, o trabalho do pintor é muito mais que captar cores, luzes e linhas. Seu trabalho consiste em uma operação de conhecimento, um acesso ao ser do mundo, que pode ser aperfeiçoada através de uma prática que consiste em simplesmente ver. No pintor, o aprendizado da visão é a procura daquilo que falta ao mundo para ser quadro e do quadro para ser mundo. Merleau-Ponty caracteriza os olhos como computadores do mundo, que tem o dom do visível como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas. No caso da pintura, o dom de ver se merece pelo exercício. Não é em alguns meses, nem tampouco em uma solidão sem limites, que o artista é possuído pela sua visão. Não é sozinho que ele conquista seu estilo. Espontânea ou formado nos museus, sua visão é um instrumento que se move por si mesmo, que inventa seus próprios fins quando comovida pelo impacto do mundo. Se o mundo do pintor é

simplesmente visível e quase louco, é por que a pintura desperta e eleva a sua última potência um delírio que é a própria visão.

Portanto, a visão do pintor, que consegue encontrar no mundo as cifras do visível para realizá-lo em sua obra, não é aperfeiçoada por um estudo intelectual, ou um estudo da medida das formas, ou da composição física, biológica, ou química do mundo. Seja dentro de um museu ou ao ar livre, o pintor apenas conquista sua visão empregando seu corpo. Sua práxis sem modelo é o contrário de uma técnica, é uma modalidade de ação do corpo quando se entrega a ver melhor o visível que se oferece a ele. Mas não podemos esquecer que esse aprendizado passa pela alteridade, ou seja, pelas coisas, pelo mundo e pelos outros; é expressão da comunhão do vidente e do visível, expressão de um espanto, de um corpo que se interroga e interroga as coisas, se revelando na história e na natureza: experiência se tornando arte.

Para filosofia e para a ciência o labor do pintor, a expressão do mundo na obra pictural, tem muitas consequências. O espaço não é mais aquele do que a fala a *Dióptrica*, uma rede relações entre objetos, tal como o veria uma terceira testemunha da visão, ou geometria que o reconstrói e o sobrevoa; o espaço é vivido pelo pintor através do seu corpo como ponto ou grau zero de toda espacialidade. Não há visão segundo seu invólucro, mas visão segundo o mundo que engloba o corpo do pintor e outros corpos. Ou como afirma Merleau-Ponty: “(...) o mundo não está em torno de mim, mas diante de mim”. (Merleau-Ponty, 1969, p.76).

De dentro desse espaço, os sentidos repercutem-se. Ou seja, o corpo é a encruzilhada de todos os sentidos, não vê apenas com os olhos biológicos que temos, mas descobre e encobre o mundo com sua existência inteira. Por isso fenômenos como a luz, os reflexos, as sombras, não são apenas dados oferecidos ao olhar, restritos a capacidade de mostrar o volume e a disposição das coisas, mas participam do surgimento do mundo enquanto lugar em que acontecemos e somos.

Ao fotógrafo, por exemplo, não basta manipular com destreza o aparelho fotográfico, é preciso que em determinado ambiente, ele compreenda como a luz revela ou esconde os aspectos de um rosto. Não podemos cheirar uma fotografia, não há cheiro nela, mas há algumas que revelam certos cheiros e ambientes e até despertam mundos no nosso imaginário. Merleau-Ponty admite uma riqueza expressiva na pintura, que não é possível na fotografia. Contudo, uma experiência fotográfica também pode expressar um mundo, como descreveu Roland Barthes em seu ensaio, *A câmara clara* (1964).

O fotógrafo vive no instante, sua eternidade é o momento que passa, a possível perenidade pela ação imediata dos seus olhos. A fotografia brinca com os corpos sensíveis da memória e da atenção, pois desperta nosso olhar para detalhes quase indizíveis. Enquanto imagens, ícones, um quadro, e mesmo em alguns casos, uma fotografia expressam um instante mesmo do mundo, “não apenas em essência, mas também em existência” (Candido, 2008). O pintor cria através do visível e o fotógrafo pelos meios pouco suficientes do dispositivo fotográfico faz germinar um acontecimento. Ambas as experiências nos revelam o imaginário no corpo e o corpo no imaginário, e nos ensinam, que a semelhança nas artes mudas não resume a figuração representacional, mas é da ordem do estilo, ou seja, é significação pela presença.

Restitui-se, nesse sentido, o sentido criativo da imagem. Ela não é representação, mas realiza uma semelhança eficaz, aponta para um sentido, desenha e intui nossa experiência do mundo. A imagem como contorno e expressão do imaginário, como dobra do corpo sobre a imaginação está próxima e distante da realidade. Sua distância consiste em não ser possível reduzi-la ao mundo da vigília, a espessura dos acontecimentos que estão fora de seu campo de presença; próxima por ser expressão da nossa experiência e estar presente no que chamamos de real, quando ingenuamente diferenciamos, sonho, imaginação e vigília. Por isso alguns pintores se debruçaram sobre o sonho como outros se debruçaram sobre as paisagens. A palavra imagem tem má reputação por que inconsideradamente se acreditou que um desenho era um decalque e uma cópia da realidade. A imagem seria, portanto, imagem mental, uma segunda coisa, representação empobrecida, caricatura e nunca expressão. Mas se o quadro se realiza enquanto imagem é por que uma imagem é sempre a expressão de uma experiência, “o interior do exterior e o exterior do interior, que a duplicidade do sentir torna possível e nos remete a presença iminente que constitui todo problema do imaginário” (Merleau-Ponty, 1979, p. 281).

Dessa perspectiva, o “quadro, a mímica do comediante, não são os meios que eu tomaria emprestados ao mundo verdadeiro para, através deles visar coisas prosaicas, na ausência delas” (Merleau-Ponty, p. 1979, p. 281), mas expressão, realização do imaginário em nós, pois o corpo também é imaginário. Não se trata de afirmar que a origem da pintura é o imaginário ou a imaginação, mas ver que a produção de imagens na pintura é expressão posta em movimento pelo corpo, quando ele imagina, cria, sonha, delira e trabalha. E uma vez aí, a arte desperta na visão ordinária, potências

adormecidas, um segredo de preexistência, mostra a camada de sentido bruto que envolve e revolve todos os pensamentos e criações humanas.

### **3.3.1. As dimensões do estilo segundo a pintura moderna**

No ato de pintar, o pintor emprega as estruturas do mundo e é empregado por elas. Seu estilo é uma deformação coerente, na medida em que para criar algo ele precisa encontrar um meio singular para fazê-lo. Segundo a carne, a comunicação de sentido pela obra de arte é possível, por que o estilo expressa um Logos de linhas e cores, uma apresentação sem conceito do ser universal, que se oferece ao experimentador como singularidade.

O corpo criador esta enraizado na expressividade da carne e agencia o processo criativo, mas esse agenciamento não se fecha sobre si mesmo, é abertura a outras formas de expressão (filosófica, científica, prática, política). Se a arte nos oferece um mundo, é por que em tudo que ela faz está o mundo. Por outro lado, não podemos esquecer o caráter temporal e cultural dessa experiência. Se a pintura recolhe uma tradição mais antiga, aquela da percepção, o faz segundo normas postas pelo mundo-da-vida e a singularidade da história.

Encerrando, nesse capítulo passamos a descrever as dimensões do estilo na pintura, dimensões que também pode ser aquelas de um texto criativo, pois na poesia ou na narrativa literária também encontramos a profundidade, a cor, a linha e o movimento.

*A profundidade:* segundo Merleau-Ponty o pintor encontrará na profundidade um problema sempre novo<sup>95</sup>. A profundidade exige trabalho, não apenas uma vez na vida, mas uma vida toda. No Renascimento, a profundidade era entendida como uma derivação da altura e da largura; segundo a interpretação cartesiana das soluções renascentistas, uma construção do pensamento.

Na pintura moderna, a experiência da profundidade participa dos processos pelos quais se concebe o objeto pictural como uma estrutura autônoma em relação ao mundo. Como frisamos anteriormente, em geral, o pintor moderno não procura representar as coisas, mas quer se desvencilhar de todo ilusionismo e se aproximar do que torna a pintura possível.

---

<sup>95</sup> “Quatro séculos depois das soluções do Renascimento, e três séculos após Descartes, a profundidade é sempre nova, exhibe que a busquem, não uma vez na vida, senão por uma vida toda”. (Merleau-Ponty, 1980, p. 293).

Desse modo, para Merleau-Ponty, a abordagem do tema da profundidade pelo pintor moderno, não revela a ideia de um intervalo sem mistério, tampouco o desaparecimento e a revelação das coisas umas pelas outras que um desenho em perspectiva representa vivamente. O que o constitui o problema é a ligação, o que há entre as coisas e faz com que elas possam ser vistas eclipsando umas as outras. Trata-se da rivalidade delas perante o olhar, sua exterioridade conhecida no envolvimento delas e a sua mútua dependência e autonomia.

A profundidade revela que as coisas são singularidades, coisas cada uma em seu lugar, mas essa individualidade se torna possível em um contexto diacrítico, ou seja, constituído por relações, perpassado por um sentido, que só realiza por que entre uma coisa e outra surge uma relação. Compreendida desse modo, a profundidade é uma terceira dimensão ou uma consequência de outros aspectos do visível. Se ela fosse uma dimensão, afirma Merleau-Ponty, ela não seria a terceira, mas a primeira, por que não há formas ou planos definidos sem que se estipule a que distancia de nós se acham suas diferentes partes.

Contudo, uma dimensão primeira, ou seja, uma dimensão que revela as outras não é apenas uma dimensão, pelo menos no sentido ordinário “de certa relação segundo a qual se mede”. (Merleau-Ponty, 1979, p.293) O sentido filosófico da profundidade consiste em mostrar que a pintura exhibe o mundo, sem repeti-lo, quando nos leva até as coisas, sem, no entanto, desaparecer da experiência e se apagar resignada perante sua feitura nas coisas, visto que há profundidade se fazendo no quadro e aquela se fazendo no mundo.

A profundidade é reversibilidade das dimensões, uma localidade global onde tudo está ao mesmo tempo, na qual a altura, a largura e a distância, abordadas separadamente, são noções abstratas e destituídas de sentido (direção na experiência). Partindo da experiência dos modernos e compreendendo a experiência dos clássicos, Merleau-Ponty concebe a profundidade como inversão contínua das relações que está na origem de todas as elas, acontecimento que as sustenta.

Quando Cézanne procura a profundidade, é essa deflagração do Ser que ele procura e isso está em todos os modos do espaço. A profundidade sustenta a figura, é seu espaço natal, e nos leva a todos os problemas da pintura, pois nos remete a produtividade da linha e das formas, como também aquela da cor e a encruzilhada dos sentidos, que se faz em nós, quando somos possuídos pelo estilo de um quadro.

Segundo Merleau-Ponty, Cézanne já sabia o que cubistas colocarão como horizonte do seu trabalho nas primeiras décadas do século XX: nunca conceber a forma como envoltório, como demarcação de um conteúdo, visto que o envoltório não é o que torna possível o estado nascente das coisas. A forma é preciso quebra-la, ou seja, buscar juntos o espaço e conteúdo. Compreendida assim, a forma não se reduz a delimitação pelo desenho, mas é intuída e conquistada pela experiência das cores<sup>96</sup>.

Desse modo, a forma é reduz a delimitação pelo desenho, mas intuída e conquistada pela experiência com as cores. É pela cor que se encontra a forma e a profundidade que sustenta a aparição do quadro.

*Para o pintor moderno, a cor não é mais ornamento, cuja funcionalidade é tornar bonito algo. A cor é o lugar no qual o cérebro e o universo se encontram. É em proveito da cor que se deve estalar a forma-espetáculo ou envoltório. Não se trata, portanto, da cor reduzida ou pensada como processo físico ou natural, mas a cor dimensão, que por si mesma e para si mesma inventa seus meios. A cor como espaço neutro não existe, pois, toda cor nos abandona a um sentido, aponta um caminho na nossa experiência. Na pintura moderna, o retorno à cor tem o mérito de nos conduzir a um pouco mais perto do coração das coisas. Implica um olhar que não seja mais o olhar para um exterior, e nem defina sua experiência como pura representação<sup>97</sup>.*

Dessa perspectiva, compreende-se, de que modo o esforço da pintura moderna tem consistido menos em escolher entre a linha e a cor, ou mesmo entre a figuração das coisas e a criação de sinais, do que em multiplicar os sistemas de equivalências, em quebrar sua aderência as coisas. No caso da pintura moderna, essa ampliação se estende ao conteúdo do que chamamos de realidade. O pintor moderno toma os sonhos e delírios como o motivo de pintar, encontra nessas coisas “imaginadas”, um modo de ser carne que também é expressão de nossas relações com o mundo.

*A concepção de Linha:* Houve uma concepção prosaica da linha que a considerava como atributo positivo e propriedade do objeto em si. A linha considerada o limite entre uma coisa e outra, que o desenho clássico tentava fundamentar, sobrepondo o desenho sobre a cor. O contorno da maçã, o limite do campo lavrado e da

---

<sup>96</sup> “Ele foi direto ao sólido, ao espaço – e verificou que, nesse espaço, caixa ou continente largo demais para elas, as coisas se põem a agitar-se cor contra cor, a modular na instabilidade” (Merleau-Ponty, 1969, p.84).

<sup>97</sup> “O Portrait de Vallier dispõem entre as cores uns brancos, e elas têm por função doravante facetar, recortar um ser mais geral do que o ser-marelo ou o ser-verde ou ser-azul (...)”. (Merleau-Ponty, p. 85).



campinha considerados como presentes no mundo, pontilhados sobre quais bastaria passar o lápis ou pincel para encontra-los.

Segundo Merleau-Ponty, esse tipo de linha é contestado pela pintura moderna e talvez por toda pintura. Pois, por exemplo, em seu *Tratado da pintura*, Da Vinci, falava que o urgente em cada pintura é descobrir a maneira particular como cada coisa ou fenômeno se dirige a nossa experiência, através de toda sua extensão, ou seja, como campo dentro de um campo.

A dimensão da linha funciona como latência. Através dela percebemos um valor diacrítico e uma função criadora. A linha nos leva ao movimento, ao lugar que um corpo dispõe em relação ao mundo. O pintor moderno descobriu que para compreender a linha é necessário voltar ao seu poder instituinte, aquele de criar espaços. Não se trata de limitar, mas de dobrar e abrir, de fazer da linha um movimento, como em certos quadros de Klee em que a linha movimenta nossa visão, de modo a nos levar uma alegria ou a ausência dela.

Do mesmo modo, como a linha latente e instituinte se tornou um problema crucial para o pintor moderno, ele se descobriu o inventor e o pesquisador do movimento sem deslocamento.<sup>98</sup> O movimento por vibração e irradiação. Da tela imóvel ele procura sugerir movimento, como o rastro de uma estrela cadente sobre a retina sugere uma transição e exprimi um movimento que ela não contém.

O quadro é capaz de fornecer aos olhos, um pouco mais ou pouco menos, segundo Merleau-Ponty, aquilo que os movimentos reais lhe fornecem: “vistas instantâneas em série, convenientemente baralhadas” (Merleau-Ponty, 1979, p. 295), mas não se trata de uma reprodução do movimento real, já que ele exprime esse movimento por sua discordância interna e construção, por uma espécie de ficção verdadeira ou produtiva, e por isso que há estilos picturais que podem celebrar em nós a velocidade ou a inércia, enquanto que outros podem instituir o silêncio. Em relação ao movimento, a pintura não busca seu exterior, mas suas cifras secretas.

Ao concebermos as dimensões da pintura como expressividade, excedendo o poder do pensamento, se torna mais claro o que é ver. A visão não é uma forma de pensamento, não é uma “clareza”, esta repleta de ambiguidade. É o meio que nos é dado para assistir de dentro nossa fissão do ser. Ensina-nos uma ciência das coisas, que não se codifica em termos numéricos ou rigorosos, mas que é elucidação do ser diante

dos nossos os olhos. Trata-se de uma ciência que vem do olho e ao olho se dirige<sup>99</sup>. Um pintor não consegue aceitar como ilusória essa presença do mundo dada pela visão. Para ele, a visão é a do nosso ser ao mundo<sup>100</sup>, nosso encontro com os todos os aspectos do ser. A profundidade, a cor, a forma, a linha, o movimento e o contorno são descobertos e vividos como ramos do Ser. Em pintura, cada uma dessas dimensões, leva-nos a todas as outras. Por isso para o pintor não existe pintura da forma ou da linha, como não existe a pintura da forma ou do conteúdo. A consequência dessa compreensão é que em pintura não há problemas separados, caminhos verdadeiramente opostos, nem soluções parciais, nem progressos por acumulação, nem opções sem recuos. Sua historicidade não é um desenvolvimento linear, mas um acontecimento que esta sempre na origem e no estado nascente.

Compreendemos, portanto, que não é possível se aproximar de um estilo elencando características. Para compreender o estilo, é preciso se aproximar do corpo criador, escutar seu enraizamento na carne, visto que é seu movimento que agencia o processo criativo. Esse agenciamento não é fechamento sobre si mesmo, mas abertura ao mundo e ao visível e ao invisível da carne. É preciso que o corpo faça e o ‘espírito’ esteja se fazendo no corpo, como um sopro espalhado nas coisas, nunca mais forte que elas.

---

<sup>99</sup> “Há que se compreender o olho como a ‘janela da alma’.”

<sup>100</sup> “O olho realiza o prodígio de abrir a alma, aquilo que não é alma, o bem-aventurado domínio das coisas, e o deus destas, o sol”. (Merleau-Ponty, p. 100).

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desse trabalho explicitamos como a noção de estilo participa do projeto filosófico de Merleau-Ponty, no que concerne a formulação de uma filosofia das artes e da literatura. Defendemos que ela não cumpre um papel secundário, porque permite uma aproximação fenomenológica e ontológica aos temas do corpo, da arte e da criação artística.

Contudo, nossa preocupação não foi definir o estilo, mas descrever os usos da noção por Merleau-Ponty. A respeito do tema, formulamos nossa primeira intuição da seguinte maneira: o estilo é o corpo de uma expressão sempre inacabada, ou seja, é gênese continuada de sentido. No caso da obra de arte, o estilo é o corpo da obra que se apresenta a nós, quando nos deixamos possuir pela sua presença. Não se trata de um conteúdo separado da sua forma, ou de uma forma esvaziada de sentido, mas de um sentido que é o seu corpo.

Para elucidar esse aspecto, se tornou necessário, primeiramente, explicitar como o corpo tem ou é um estilo. A crítica da concepção objetivista do corpo foi nosso ponto de partida. Levamos em conta, o modo como tema é delineado na *Fenomenologia da Percepção* e *n'A Estrutura do comportamento*, textos nos quais estão formuladas as compreensões do corpo como sujeito da experiência, como estrutura aberta e como vertigem no corpo do mundo. De acordo com esses aspectos, delineamos a unicidade do corpo, sua estrutura e presença, como acontecimento vizinho da obra de arte.

O corpo é singular e anônimo. Participa de uma norma geral da natureza, mas por desvio. Ele experimenta o mundo segundo seu estilo e forma com o Sensível um espetáculo, é produtividade operante, mas circunstanciada pela produtividade do mundo.

Na vida de um artista, esse encontro do corpo com o mundo, se torna ocasião da sua arte, pois usando seu corpo, ele descobre os caminhos do seu trabalho.

A primeira aproximação à noção de práxis sem modelo aconteceu, portanto, no primeiro capítulo, no qual mostramos como o corpo próprio não é uma substância, mas um acontecimento. Enquanto norma desviante ou desviada, corpo tem dois lados: sua forma pesada e natural, que ele partilha com outros corpos da sua espécie e, sua singularidade, naturalidade transformada, pela história e pela cultura, que podemos ver no modo como o ser humano assume e expressa sua existência.

O estilo do corpo próprio, portanto, é sua forma e seu o sentido expresso em suas ações e sua afetividade. Mas cabe lembrar, que esse estilo sendo corpo, não se revela a quem o possui. O estilo de um corpo humano se completa, se esboça, se encontra, quando esta em múltipla e diversificada relação com o corpo do outro. O pintor com o mundo visível, o amante com o corpo do ‘objeto’ amado, o leitor com seu texto-labirinto, o escritor com sua escrita e as palavras. Compreende-se, portanto, que não há estilo que baste a si mesmo.

Essa compreensão do estilo no corpo serviu de ensejo para nossa análise do ensaio a *Dúvida de Cézanne*. Se o corpo espalha nas coisas seu estilo, podemos imaginar que esse estilo já esta feito no corpo? A resposta a essa questão é ambígua. O estilo do corpo está realizado e se fazendo. Realizado, por que é portador de uma estrutura inicial, se fazendo por que passa por processos de mestiçagem no decorrer do seu caminho existencial. O mundo é polo produtivo das suas transformações.

O estilo do corpo não se impõe ao mundo, não o fabrica, mas se torna com ele. Se o corpo sustenta o espetáculo do mundo, o faz segundo normas e circunstâncias mais velhas que o corpo. A consequência antropológica é profunda. A existência humana deve ser compreendida como finita e criadora. Sua inserção na carne, não é um determino, mas um laço pelo qual ele esta enraizado, em suas circunstâncias.

Para uma teoria da criatividade, essa compreensão tem consequências e foram elas, que procuramos elucidar, quando formulamos uma imagem da práxis artística no segundo capítulo do trabalho. Através da noção de práxis vislumbramos a união da existência e da essência, do pensamento e do corpo; com ela, se tornou possível narrar e identificar as ações do corpo, sem esquecer a passividade da corporeidade, que se tornou tema das nossas reflexões quando nos deparamos com a práxis criativa do corpo. Ou seja, não se trata de um sujeito atuante, mas das ações de um corpo envolvido com mundo, circunstanciado, sustentado pelos lugares e os tempos que habita. Se na *Fenomenologia da Percepção*, o corpo pode ser considerado como variação do sujeito cartesiano, ainda que encarnado, as reflexões sobre a pintura apontam em outro sentido, o corpo do pintor é um criador segundo a produtividade do sensível, ou seja, da carne.

As práxis do corpo estão descritas nos três textos de Merleau-Ponty essenciais nesse trabalho: *A Dúvida de Cézanne* (descrição da práxis criativa de Cézanne, tomada como modelo do trabalho artístico, nunca de modo dogmático ou definitivo, mas como um exemplo a ser pensado). No ensaio a *Linguagem indireta e as vozes do silêncio* (a práxis é descrita a partir da comparação entre o trabalho do pintor e aquele do escritor,

ambos envolvidos em uma tarefa em que não existe modelo). Por fim, no ensaio *Olho e Espírito*. De acordo com a reflexão realizada nesse texto, a práxis é modo pelo qual o corpo se engaja no mundo para tornar possível uma obra. Na pintura o pintor entra com seu corpo. Não se trata de uma técnica ou de uma atividade dirigida restritamente pelo intelecto, mas do trabalho de um corpo, ou seja, da criatividade de um corpo que expressa, transforma e amplia a expressividade da carne.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFIC

BALZAC, H. de. **A comédia humana**. Tradução: V. de Oliveira. São Paulo: Globo, v. 15, 1992.

BARTHES, Roland. **A câmara Clara**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. Tradução: Izidoro Blikstein. São Paulo: Cutrix, 1999.

BARTHES, Roland. **O Grau Zero da Escrita**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins, 2004.

BERSNIER, Bernard. A distinção entre práxis e poiêsis em Aristóteles. **Análytica**, Porto Alegre, V. 1, n. 3, 1996.

BONAN, Ronald. **Premières leçons sur l'esthétique de Merleau-Ponty**. Paris: PUF, 1997.

CANDIDO, Gisele Batista. **A arte na filosofia de Merleau-Ponty** (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Paraná, 2007.

CARBONE, Mauro. 'La dicibilité du monde: la période intermédiaire de la pensée de Merleau-Ponty a partir de Saussure.' *Recherches sur la philosophie et le langage*, **Grenoble**, n. 15, p. 83-99, 1991.

CARBONE, Mauro. *Tracce di non: variazioni sul tema dello stile*. Chiasmi, pubblicazione della società di studi su Maurice Merleau-Ponty, **Milano**, n. 1, p. 97-102, 1998.

CAVALLIER, F. **Prémieres leçons sur l'Oeil et l'esprit de M. Merleau-Ponty**. Paris: PUF, 1998.

CÉZANNE, P. **Correspondência**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Obra de arte e filosofia*. In: CHAUÍ, Marilena. **Experiência e pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 151-196.

CORRÊA, José de Anchieta. Prefácio à Edição Brasileira. In: Merleau-Ponty, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Belo Horizonte: Interlivros, 1975. p. 13-17.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DIAS, Isabel Matos. **Elogio do sensível: corpo e reflexão em Merleau-Ponty**. Lisboa: Litoral Edições, 1989. (Coleção Estudo).

DUPOND, P. **Le vocabulaire de Merleau-Ponty**. Paris: Ellipses, 2001.

ELGAR, F. **Cézanne**. Trad. Maria Luísa Silveira Botelho. Lisboa: Editorial Verbo, 1974.

FERRA, Marcus Sacrini A. **Fenomenologia e Ontologia**. São Paulo. USP, 2008. (Tese de doutorado).

HAAR, Michel. **A obra de arte: Ensaio sobre a ontologia das obras**. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

IMBERT, Michel. 'L'écrivain, le peintre et le philosophe.' In: Castin, N; Simon, A. (Orgs.). **Merleau-Ponty et le littéraire**. Paris: Presses de l'ENS, 1997. p. 53-82.

JUSTINO, Maria Jose. Elogio da pintura: em Cezanne, Matisse, Giacometti e Merleau-Ponty. **Universidade e Sociedade**, São Paulo: s.n, v. 7, n. 12, p. 118-126, fev. 1997.

MALRAUX, A. **As vozes do silêncio**. Coleção vida e cultura em, em dois volumes. Tradução: José Júlio Andrade dos Santos. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s. d.

MARQUES, Rodrigo. **Dossiê Merleau-Ponty**. UFG, 2008.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Casa & Naify, 2003.

MERCURY, Jean-Yves. '**La peinture: une alchimie corporelle**.' Recherches sur la philosophie et le langage, Grenoble, n. 15, p. 261-289, 1993.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A Dúvida de Cézanne. *In: MERLEAU-PONTY. Os pensadores.* São Paulo, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Estrutura do Comportamento.** Tradução: José de Anchieta Corrêa. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo.** Tradução. Paulo Neves. Edição e prefácio de Claude Lefort. São Paulo: CosacNaify, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **As Aventuras da Dialética.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **L’Institution. La Passivité.** Paris: Belin, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le visible et l’insible.** Paris: Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Parcours: 1951-1961.** Paris: Verdier, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Résumés de cours: Collège de France (1952-1960).** Paris: Gallimard, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Sens et non-sens.** Paris: Gallimard, 1996. Le doute de Cézanne, p. 13-33.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signes.** Paris: Gallimard, 1985.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos.** São Paulo: Martins Fontes, 1991. A linguagem indireta e as vozes do silêncio, p. 39.

MERLEAU-PONTY, Maurice; **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOGIN, Olivier. **Depuis Lascaux. Esprit: changer la culture et la politique.** Paris, n. 66, p. 67- 77, jun. 1982.

MOURA, Carlos Alberto. **Merleau-Ponty Leitor dos Clássicos.** Revista dois Pontos, UFPR, 2012, p. 97. Disponível em:



<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/doispontos/issue/current>. Acesso em: 15 de maio de 2013.

OLIVEIRA, Wanderley C. **Expressão e filosofia em Maurice Merleau-Ponty**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. (Tese de doutorado).

OLIVEIRA, Wanderley C. Fenomenologia e pintura: olhares que se cruzam em A dúvida de Cézanne, de M. Merleau-Ponty. **Olhar**, São Carlos, UFSCAR, v. 6, n. 12, 2005.

OLIVEIRA, Wanderley C. O conceito de fenomenologia a partir do Prefácio à Fenomenologia da percepção, de M. Merleau-Ponty. In: MARQUES, Rodrigo V; MORATO, Débora (Orgs.) **A fenomenologia da experiência: horizontes filosóficos da obra de Merleau-Ponty**. Goiânia: UFG, 2006.

SAINT AUBERT, Emmanuel. Carne e espelho em Merleau-Ponty. Revista Dois Pontos, UFPR. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/doispontos/issue/current>. Acesso em: 15 de maio de 2013.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SERRES, Michel. **Filosofia mestiça**. Trad. Maria Ignez Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SHIMIZU, Makoto. La genese de la peinture et/ou la constitution du monde esthétique. **Recherches sur a philosophie et le langage**, Grenoble, n. 15, p. 357-370, 1993.

THIERRY, Ives. **Du corps parlant: Le langage chez Merleau-Ponty**. Ed. Ousia, 1987.

VALVERDE, Monclar E. G. L. (Org.). **Merleau-Ponty em Salvador**. 1. ed. Salvador: Arcádia, 2008. v. 1. 260 p.