

DANILO MARCOS AZEVEDO VILAÇA.

**DE HUSSERL À PERCEPÇÃO CINEMATOGRAFICA:
crítica ao representacionismo em Merleau-Ponty**

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto – IFAC/UFOP – para obtenção do título de Mestre em Estética e Filosofia da Arte, sob orientação do Prof. Dr. José Luiz Furtado.

OURO PRETO

2019

V695H Vilaça, Danilo.
De Husserl à percepção cinematográfica [manuscrito]: crítica ao
representacionismo em Merleau-Ponty / Danilo Vilaça. - 2019.
98f.:

Orientador: Prof. Dr. José Luiz Furtado.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de
Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Filosofia. Programa de Pós-Graduação
em Estética e Filosofia da Arte.
Área de Concentração: Filosofia.

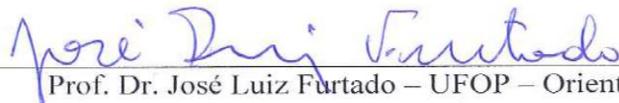
1. Merleau-Ponty, Maurice . 2. Fenomenologia . 3. Estética . 4.
Representação (Filosofia). 5. Cinema. I. Furtado, José Luiz . II. Universidade
Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 111.852(043.3)

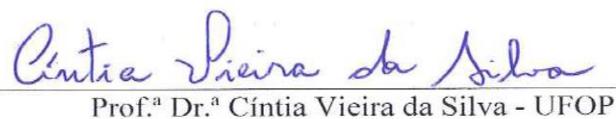
Catálogo: www.sisbin.ufop.br

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

Dissertação intitulada **“DE HUSSERL À PERCEPÇÃO CINEMATOGRAFICA: crítica ao representacionismo em Merleau-Ponty”**, de autoria do mestrando **Danilo Marcos de Azevedo Vilaça**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:


Prof. Dr. José Luiz Furtado – UFOP – Orientador


Prof.^a Dr.^a Virgínia de Araújo Figueiredo – UFMG


Prof.^a Dr.^a Cíntia Vieira da Silva - UFOP

Ouro Preto, 14 de agosto de 2019.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a toda minha família em especial meus pais, meu irmão e minha esposa pelo apoio e amor irrestritos.

Aos professores Romero de Freitas e Mario Nogueira pelas conversas sobre o processo de desenvolvimento do projeto.

Às professoras Cíntia Vieira e Virgínia Figueiredo por aceitarem participar da avaliação do projeto.

Ao meu orientador, professor José Luiz Furtado, por todo apoio e atenção.

Por fim, à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa de estudos que financiou a execução do trabalho.

“A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”

Maurice Merleau-Ponty, O Olho e o Espírito.

RESUMO

A dissertação apresenta as críticas de Merleau-Ponty ao modelo de análise representacionista da modernidade sob dois aspectos, o primeiro (derivado da fenomenologia husserliana) diz respeito à explicação da percepção pelas teorias do conhecimento do período, cuja as abordagens estabelecem a representação ideal como intermediária da relação consciência-mundo; o segundo refere-se a apreciação estética, na qual as obras de arte são interpretadas pelo seu caráter figural, mimético e representacional. A proposta é desenvolver a última questão como consequência da primeira e assim indicar uma coesão entre as análises fenomenológicas/ontológicas do âmbito mais geral da filosofia do autor e suas reflexões sobre estética e arte. O cinema surge como o objeto artístico que evidencia as duas problemáticas mencionadas. Afinal, se observarmos o desenvolvimento da linguagem cinematográfica e as reflexões referentes ao estatuto representativo de tal arte, pode-se concluir que o filme, apesar utilizar como “matéria-prima” a “impressão fotográfica do mundo”, não deve ser encarado unicamente sob o ponto de vista mimético-representativo.

Palavras-chave: representação; fenomenologia; estética; Merleau-Ponty; cinema.

ABSTRACT

This thesis presents Merleau-Ponty's criticisms of representationalist model of analysis in two aspects, the first one (derived from Husserlian phenomenology) concerns the explanation of perception by theories of knowledge of the period, whose approaches establish the ideal representation as intermediate of the consciousness-world relation; the second refers to aesthetic appreciation, in which works of art are interpreted by their figural, mimetic and representational character. The proposal is to develop the latter question as a consequence of the first and thus indicate a cohesion between the phenomenological/ontological analysis on the more general scope of the author's philosophy and his reflections on aesthetics and art. Cinema appears as the artistic object that highlights the two issues mentioned. After all, if we look at the development of cinematographic language and the reflections on the representative status of such art, one can conclude that the film, although using the "photographic print of the world" as the "raw material", shouldn't be considered only from the representative standpoint.

Keywords: representation; phenomenology; aesthetics; Merleau-Ponty; cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Frame retirado do filme “O Futebol” de Sérgio Oksman, (2015).....	82
Figura 2 - Quadro: “L'artiste et le modèle nu signed” de Henri-Matisse, óleo sobre tela, 146.5 x 97 cm, 1921.....	83
Figura 3 - “Le Peintre dans son atelier” de Henri Matisse, óleo sobre tela, 60 x 73 cm, 1916-17.....	83

SUMÁRIO:

RESUMO.....	5
ABSTRACT	5
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	8
INTRODUÇÃO	10
1 - REPRESENTAÇÃO, CONHECIMENTO E PERCEPÇÃO	15
1.1. Complexidade da ideia de Representação derivada da complexidade da <i>Mimesis</i>	15
1.1.1 Mimesis aristotélica e representação.....	16
1.1.2 Descartes: Mimesis e Representação	18
1. 2. A Fenomenologia e a crítica ao representacionismo na teoria do conhecimento.....	20
1.2.1 Husserl e a crítica ao representacionismo	21
1.2.2- Percepção Fenomenológica	28
1.2.3- Superação das dicotomias representacionais: Merleau-Ponty leitor de Husserl.....	33
2 - PERCEPÇÃO E CRÍTICA À ARTE COMO REPRESENTAÇÃO	38
2.1. Percepção, vida irrefletida.....	38
2.2 Merleau-Ponty e a crítica à arte como Representação	44
2.2.1. Paradigma representativo na análise da arte.....	45
2.2.2. Representação na ciência e na arte	49
2.3. Virada Ontológica	52
2.3.1. O invisível na arte	53
2.4. Percepção e linguagem.....	55
2.6. Imaginação e imaginário	60
3. CINEMA E REPRESENTAÇÃO	65
3.1. Percepção e cinema	67
3.3. Ontologia e cinema.....	71
3.4 Representação no Cinema	75
3.5.1. O documentário entre “representação científica” e “apresentação estética”	78
3.5.2. Representação no cinema documentário	81
3.5.3. A ambiguidade da imagem cinematográfica	88
Considerações finais	92
Bibliografia:	96

INTRODUÇÃO

Quando Merleau-Ponty descobre o cinema como capaz de evidenciar aspectos da nova psicologia, em seu texto *O Cinema e a Nova Psicologia 1945*, um tema que permeia tal discussão é a noção de indivisibilidade entre as dimensões corporais e intelectuais do homem. A fruição cinematográfica torna-se aliada para a crítica à psicologia clássica, por evidenciar como nossa percepção sensível atua numa articulação entre a ideia e a materialidade, que tem como consequência a rejeição de outras distinções metodológicas do representacionismo: signo/significado, o que é sentido/o que é pensado (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 106). Ao dizer que o filme significa da mesma forma que qualquer outra coisa, o filósofo estabelece uma nova forma de descrever o pensamento, na qual o sentido do mundo vivido não pode ser resumido a uma imagem ideal construída pela inteligência (ibid. p. 110). A percepção das coisas e do mundo não depende da constituição de suas representações pela consciência.

Tal abordagem coloca o cinema como exemplo para o questionamento do conceito de *representação* tanto na obra de arte, quanto na interpretação do processo inicial do conhecimento. Ao assistir um filme, identificamos o sentido do encadeamento de cenas de forma imediata, sem necessidade de uma análise que considera cada um de seus elementos de forma isolada. No cinema, e na arte, o todo não pode ser identificado com a soma das partes. Nesse domínio, o procedimento de decomposição analítica é pouco elucidativo, posto que tal método desmembra seus objetos de investigação em elementos que recebem valor absoluto. Para Merleau-Ponty, ao contrário, a arte torna manifesto que, para a percepção, os dados sensíveis sempre possuem um valor relativo, só adquirem sentido por estarem em relação a um fundo, de forma a se integrar ao todo.

A sétima arte, portanto, aparece como exemplo crítico à psicologia clássica. Pois essa, ao seguir o procedimento das teorias representacionistas para explicar a percepção, considera os estímulos sensíveis como dados meramente quantificáveis sem nenhuma significação. Estes por sua vez, formariam mosaicos de informações que só podem ser interpretados após uma certa inspeção de espírito que os transforma em representações ideais “(...) a psicologia clássica transforma a percepção num autêntico decifrar intelectual dos dados sensíveis e numa espécie de princípio de ciência.” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 106). Ou seja, perde-se de vista as diferenças entre o modo como eu percebo as coisas em sua fenomenalidade e imediatez e o modo como minha consciência opera com os conhecimentos universalizados, já abstraídos da facticidade, e ainda não reflete sobre a relação entre essas duas manifestações do conhecer.

Além disso, algumas questões levantadas pela invenção dos dispositivos de captura cinematográfica se relacionam à possibilidade de criarmos uma representação puramente técnica do mundo pela sua imagem e som. Foi inevitável para a fotografia e o cinema o embate com uma postura representacional realista que percebe estas imagens técnicas como uma espécie de prova, “ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (DUBOIS, 2003, p. 25), como se esse registro não possuísse incertezas sobre o seu conteúdo representativo, pois exhibe a verdade, o real por uma impressão físico-química.

Pela relação indicial que mantém com o seu referente, a fotografia e o cinema se predispuseram a dispensar a mão do artista que, antes da nova técnica, desenhava ou pintava em busca de uma fidelidade superior na reprodução do visível, o que pode ser observado na pintura renascentista (e realista, como um todo). Como escreveu André Malraux: “o cinema não é senão a instância mais evoluída do realismo plástico, que principiou com o Renascimento e alcançou a sua expressão limite na pintura barroca” (apud BAZIN, 1983, p. 122). Também por isso, o cinema coloca em cena, de forma bastante intensa, diversas questões sobre a ideia de representação objetiva da realidade, das coisas e do mundo.

Veremos que Merleau-Ponty contrapõe-se aos ideais representativos do Renascimento e afirma a linguagem artística e cinematográfica como não representacional. O sentido do filme não pode ser inteiramente identificado nem com a realidade, nem com as ideias e os conceitos que ele objetiva representar. É preciso entender que a percepção de qualquer coisa se constitui a partir de uma relação de troca entre meus sentidos e minha inteligência, portanto a apreciação do cinema deve levar em consideração os mecanismos próprios da atividade perceptiva. Isso quer dizer que uma obra cinematográfica significa, não apenas a partir do conteúdo que ela representa, mas também a partir da forma como representa: das trocas de cenas, da duração dos planos, dos sons que escutamos, do ritmo da montagem etc. Todos esses aspectos devem ser concebidos de forma indissociável, é impossível entender um filme se analisarmos cada um desses elementos de forma isolada.

Dessa forma, a teoria e a produção do cinema podem servir como exemplo ilustrativo para as duas críticas de Merleau-Ponty aos sentidos que a ideia de representação recebeu na tradição. Uma se refere à teoria do conhecimento, na qual se entende que conhecemos as coisas por sua representação em nossa consciência/intelecto; outra ligada ao estatuto representativo das obras de arte. Apresentaremos a última como consequência da primeira.

Esse é o modo como Merleau-Ponty trata as questões estéticas nos textos *O Cinema e a Nova Psicologia* (1945) e *O Olho e o Espírito* (1964). A arte surge como exemplo para

explicitar as consequências de sua filosofia. Ele não deixa de traçar um breve panorama do seu pensamento geral para falar sobre a arte como apta a manifestar a dificuldade de interpretação da percepção e (num último momento da sua carreira) a dificuldade de responder à pergunta sobre como as coisas são algo para nós, a pergunta sobre o ser.

A hipótese é de que o modo de fruição da arte cinematográfica pode servir como pano de fundo para entendermos as questões levantadas pelo filósofo sobre a ideia de representação. Considerando que podemos identificar entre as duas fases do pensamento de Merleau-Ponty um aprofundamento crítico direcionado à postura teórica representacionista frente à percepção. Posto que tal arte pode ser considerado um objeto exemplar para descrição do mecanismo perceptivo em duplo sentido: 1. ao evidenciar a síntese gestáltica temporal necessária à atividade perceptiva; 2. vinculado à questão da visão em sua reverberação ontológica, que propõe pensar as obras artísticas articuladas à ideia da reversibilidade entre ver e ser visto e na dinâmica entre o visível e o invisível. Esses dois momentos convergem no tocante à dissolução das dualidades representacionais (aquelas que dizem respeito a uma rígida separação analítica entre o interior-sujeito e exterior-objeto, e também sobre a vinculação da obra de arte ao que ela representa), pois afirmam uma “mistura” ou mediação entre estas categorias como proposta para um novo modo de pensamento (VIEGAS, 2010).

Por essas características, a sétima arte será o ponto de chegada de nossas reflexões sobre as críticas ao modelo representacionista no interior da obra do filósofo francês. Para realizar tal empreitada, apresentaremos algumas das ideias-chave da filosofia de Merleau-Ponty, começando pela apresentação do conceito de percepção, passando pelas consequências desse esquema perceptivo no âmbito estético. No último capítulo, o cinema surge para elucidar as questões levantadas no decorrer da dissertação.

Embora muitas vezes na tradição filosófica a representação seja utilizada sem uma ponderação clara de seu conceito, trata-se de um termo explorado de forma abrangente. Aparece tanto nas reflexões epistemológicas, de linguagem e estéticas, bem como no âmbito da filosofia política. Aqui trataremos de apresentar o conceito estritamente ligado a certa tradição de interpretação do conhecimento e da obra de arte, na qual se estabelece que percebemos as coisas por suas representações ideais e que a arte deve ser interpretada exclusivamente por sua característica representativa.

Sendo assim, nossa abordagem exige que, pelo menos de maneira introdutória, localizemos a temática no interior da história da filosofia. Isso porque, ao criticar as teorias da representação, Merleau-Ponty não tem em mente a total negação da importância que a ideia teve no pensamento moderno. Ele apenas aponta as deficiências deste tipo de abordagem no

que se refere à descrição da relação entre pensamento e mundo. Ou seja, o filósofo possui uma postura de diálogo com as insuficiências teóricas de seus antecessores, principalmente ao questionar as abordagens que enclausuram a interpretação do pensar e do conhecimento numa esfera puramente espiritual, ideal e introspectiva. Esses questionamentos passam pela crítica realizada pela fenomenologia husserliana ao representacionismo de Descartes, situada no âmbito da teoria do conhecimento. A fenomenologia questiona a ideia cartesiana de que só percebemos os objetos exteriores pela sua representação em nosso espírito. Como contraponto, a leitura que Merleau-Ponty faz da obra de Husserl considera a evidência imediata dada pela *percepção*. Tal conceito é situado aquém da representação e além da sensação, no sentido de diferenciá-lo tanto de um conhecimento já elaborado pela suposição de uma representação ideal, quanto do dado sensorial puro totalmente desprovido de significado.

A partir de tal panorama torna-se manifesto que a elucidação da ideia de percepção em Merleau-Ponty exige primeiro um retorno a alguns temas da teoria do conhecimento para depois desenvolvê-los no âmbito estético. Para o filósofo, a apreciação artística só faz sentido dentro de uma trajetória de construção de uma nova ontologia, na qual a arte aparece como exemplo privilegiado. Portanto, no primeiro capítulo, os temas relativos à teoria do conhecimento serão mencionados como um caminho para a consideração da representação na arte, não é nossa pretensão tratar de todas as questões relativas à ideia de representação nas teorias da modernidade. Apresentaremos, com efeito, apenas alguns aspectos que terão implicação na teoria estética.

Segundo Merleau-Ponty, a arte constitui campo fértil para a identificação de algumas características da percepção. Veremos no Capítulo 2 que a arte nos mostra como seus significados não são formados a partir de uma relação de semelhança ou de causa e efeito (como pregava o representacionismo cartesiano), mas sim pelo próprio fluxo de vivências encarnadas, que se relacionam numa cadeia de diferenças e reconhecimentos. É este o jogo que torna possível a percepção de uma obra de arte.

Se na teoria do conhecimento a representação aparece como um intermediário de acesso aos objetos, ao considerar a obra artística como representação corre-se o risco de ignorar os aspectos sensitivos, afetivos e metafóricos essenciais à arte. Se a obra representa algo, ela tem sua potência reduzida para servir apenas como um índice de uma realidade ou de ideias superiores a ela. Por isso, o representacionismo não é adequado para a compreensão artística, haja vista que, para Merleau-Ponty, não é o objetivo da arte veicular conhecimento, mas sim de fazer brotar certos sentidos antipredicativos do ser.

No terceiro capítulo, utilizaremos a teoria e a produção do cinema como exemplo para algumas das problemáticas levantadas nos dois primeiros capítulos: o filme e sua característica paradoxal perante o problema da representação. Se por um lado a imagem cinematográfica é apresentada como avanço técnico capaz de exibir as coisas como elas são independente do olhar do artista, por outro, o cinema descobriu em sua prática que até mesmo o modo de representação mais tecnológico não pode ser percebido como uma duplicação da realidade, posto que o cinema se efetiva como arte a partir do desenvolvimento de uma linguagem que lhe é própria. “Ou seja, mais do que nos mostrar o que pensar, um filme pode fazer-nos pensar, mostrando-nos como pensar.” (VIEGAS, 2017, p. 10).

1 - REPRESENTAÇÃO, CONHECIMENTO E PERCEPÇÃO

Para expor a problemática da representação é importante situarmos o conceito no interior da tradição filosófica, para isso cabe uma breve introdução sobre sua conexão com a mimesis antiga, haja vista que as conotações do termo grego são análogas à ideia de representação, algumas traduções de textos clássicos inclusive utilizam as palavras como sinônimas, dependendo do contexto em que se inserem. Considerando a relação entre os termos, o próximo subtítulo traz uma breve introdução do conceito de mimesis aristotélico para relacioná-lo com a ideia de representação apresentada por Descartes. Não se trata de defender uma identificação entre os termos: a intenção é de mostrar como eles se vincularam a diversos âmbitos teóricos. O que se quer deixar claro é que, assim como a mimesis na filosofia grega, também a ideia de representação (a partir da modernidade) foi discutida de forma abrangente. Pois sua utilização na teoria do conhecimento teve implicações no campo da arte. A partir dessa apresentação de conceitos poderemos ver de que forma a fenomenologia surge como contraponto ao modelo representacionista na teoria do conhecimento e na estética.

1.1. Complexidade da ideia de representação derivada da complexidade da *Mimesis*

Os desenhos rupestres da pré-história são exemplo de como, desde os tempos mais remotos, criamos diversos modos de representar o mundo para os mais diversos fins. É interessante notar que dentro da tradição do pensamento ocidental a capacidade humana de captar a dinâmica da natureza pela imitação ou por alguma espécie de representação foi considerada inerente à espécie por ser essencial para nosso desenvolvimento intelectual e para a sobrevivência. Não por acaso Aristóteles escreverá: “Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações.” (Poética, 1448 b 7); o conceito de mimesis (μίμησις) frequentemente traduzido como imitação ou ato de imitar (mas também em alguns casos como representação ou ato de representar) aparece como uma especificidade humana responsável inclusive pela origem de nossa atividade cognitiva.

1.1.1 Mimesis aristotélica e representação

Até mesmo na *Poética*, texto em que Aristóteles se dedica a análise das criações artísticas da época, a mimesis recebe uma caracterização que ultrapassa o âmbito da arte, pois, para o filósofo grego, faz parte da natureza humana tanto a capacidade de imitar para conhecer quanto o deleite pela apreciação das imitações. Por isso, Lemos (2009) reivindica que para compreender o termo em Aristóteles, não basta enfocá-lo apenas a partir da *Poética*, pois sua aplicação não se restringe ao campo da literatura e das belas-artes, mas se estende a outras artes ou técnicas (*téchne*)¹. No entanto, ele ressalta as dificuldades da pesquisa do conceito em Aristóteles se considerarmos que tanto na *Poética*, como na *Física*, “a imitação da natureza por parte da *téchne* (artes) aparece como uma noção evidente ou já suficientemente demonstrada” (LEMOS, 2009, p. 85); o termo é introduzido mas não é definido de forma objetiva, não é explicado de forma direta.

Apesar do intenso debate sobre a aplicação da ideia de mimesis em outros domínios além do poético, pode-se afirmar, segundo algumas referências, que Aristóteles faz uma distinção, mesmo que indireta, de seus usos na *Metafísica*, “pois a arte é avaliada pelos resultados e a ciência pela verdade de uma teoria e o conhecimento das causas” (Ibid.), essa caracterização ajuda a entender que tipo de mimesis cada *téchne* exige. Isso quer dizer que a reflexão sobre a mimesis é bastante abrangente, pois também a *téchne*, do ponto de vista mais amplo, será vinculada a essa ideia. A técnica imita a natureza, como é o caso da arquitetura e a culinária, que também são consideradas miméticas (Física, 199a 15 apud ibid). A maneira como Aristóteles aborda a mimesis pressupõe uma relação do conceito também com fatores gnosiológicos. Enfim, a mimesis se espraia em diversas reflexões do autor, mimesis técnica, mimesis poética, mimesis cognitiva e linguística (HOLANDA, 2006).

Portanto, Aristóteles subentende uma diferenciação entre a mimesis de outras artes (*téchne*) e a da *Poética*, pois cada uma é utilizada para fins específicos. “O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso... Diferem é pelo facto de

¹ Aqui estamos entendendo a *téchne* como abrangendo tanto as atividades práticas (que nomeamos na atualidade como técnica e arte) como também a concepção que diz respeito ao conhecimento teórico, “é sempre oportuno lembrar que o espectro semântico recoberto pelo termo grego *téchne* é muito mais abrangente do que o que a sua tradução mais usual, arte, significa para nós. Isto ocorre porque ele não se refere apenas e tão somente a habilidade ou destreza de um especialista qualificado capaz de produzir com maestria algum artefato, mas também a uma dimensão teórica e especulativa. Em outras palavras, a *téchne*, portanto, é para os gregos uma forma de conhecimento. Essa relação estreita entre a *téchne*, por um lado, e o conhecimento teórico, por outro, é o que explica e fundamenta a intercambialidade dos termos *téchne* (arte) e *epistéme* (ciência) durante todo o século V a.c.” (PUENTE, 1998, p. 129).

um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História.” (*Poética*, 1451b 2). A mimesis aristotélica, dessa forma, faz referência a como os homens “imitavam” ou como criam representações da natureza para poder entendê-la, dominá-la, transformá-la ou completá-la para determinados fins.

Outra forma de entender a amplitude das discussões sobre a mimesis na antiguidade pode ser verificada no famoso debate entre as concepções de Platão e Aristóteles sobre o termo. Podemos dizer, de forma bastante resumida que, se de um lado Platão alertava sobre o carácter enganador da mimeses artística como uma cópia não fidedigna da realidade: “as multidões ignorantes não conseguem distinguir com clareza a imitação da realidade e assim aceitam os artistas miméticos como sábios e fontes confiáveis de educação moral” (República, X 598 c-602 b). De acordo com o plano educativo para a cidade ideal, o autor condena sucessivamente as imitações de tudo o que não for perfeito (República, III. 392 d - 397d).

Já Aristóteles enfatizava que “Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade.” (*Poética*, 1451a 37). Diferente de Platão, ele interpreta que a mimesis na poesia não é uma cópia enganosa do real, mas sim um expediente poético que pode trazer um certo aprendizado, mesmo que este seja mais restrito que o filosófico (*Poética*, 1448 b 15). Nesse registro, Aristóteles, segundo algumas interpretações, pode ser identificado a uma antecipação da ideia de autonomia da arte ao estabelecer uma possibilidade de distinção entre os discursos da arte e da filosofia (LIMA, 2000, p. 32). Tal concepção refere-se a um uso restrito da mimesis ligada exclusivamente à *Poética*, no entanto o termo pode ser considerado também em seu uso extenso (ligado à *téchne* no plano cognitivo). No uso extenso verifica-se que o conceito não “apenas recebe o que vem da realidade mas é passível de modificar nossa própria visão da realidade.” (ibid. p. 25)

Uma vez que o poeta é um imitador, como um pintor ou qualquer outro criador de imagens, imita sempre necessariamente uma de três coisas possíveis: ou as coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deviam ser. E isto exprime-se através da elocução em que há palavras raras, metáforas e muitas modificações da linguagem: na verdade, essa é uma concessão que fazemos aos poetas. Além disso, a ideia de correcção da política e da poética não é a mesma, nem a de outra arte (*techne*) e da poética. (*Poética* 1460 b 7)

A compreensão da mimesis aristotélica torna-se bastante rica na medida em que ela pode ser interpretada como a habilitação de uma outra via de compreensão da vida, além da via única da “verdade alcançada pelo pensamento” (LIMA, 2000, p. 32). Considerando que embora

o termo não tenha sido adequadamente conceitualizado, ele recebe um tratamento que “encerra um raio de ação” (ibid.). Por meio das articulações criadas por este sentido mais extenso pôde-se repropor uma abordagem do conceito dentro de uma caracterização da arte “acentuando a importância de se considerar que a aprendizagem da vida supõe mais do que uma habilidade técnica e a competência intelectual” (ibid. p. 33).

Pode-se dizer que a crítica de Merleau-Ponty com relação ao representacionismo segue um caminho análogo, pois chama atenção para uma compreensão do mundo que ultrapassa o paradigma idealista. Levando em conta esse panorama, as discussões antigas sobre a mimesis dialogam com o que hoje denominamos representação, também porque ambos não dizem respeito apenas à produção artística. Em verdade são conceitos-chave para compreender, descrever ou explicar algumas das diversas maneiras de como podemos entender e lidar com o mundo.

Ressalta-se, portanto, a tensão existente, já na antiguidade, entre a dimensão prática e a dimensão ideal do homem. A superação desta dicotomia será um dos grandes temas para a filosofia de Merleau-Ponty. Resguardadas a distância geracional entre os dois filósofos, Aristóteles pode ser interpretado como um dos filósofos que abriram caminho para este tipo de reflexão ao indicar que apesar da *Poética* não ter intenção de veicular uma explicação abrangente do mundo, como a *Metafísica*, ela indica que com a arte podemos aprender, mesmo que em menor escala (ibid.).

Veremos que este tradicional debate sobre a relação entre arte e conhecimento incidirá sobre o problema da representação na obra de Merleau-Ponty. Descartes será o principal alvo das críticas, pois a ideia de representação utilizada pelo moderno não preserva a especificidade da mimesis/representação poética, posto que ele não destaca com o devido rigor as diferentes noções que os termos recebem ao serem introduzidos ora no âmbito artístico ora no epistemológico.

1.1.2 Descartes: Mimesis e Representação

Segundo Lima (2000), Descartes é um nome importante com relação à utilização do termo representação (*repraesentare*) a fim de destacá-lo da ideia de mimesis como imitação. Em sua leitura do cartesianismo ele destaca dois sentidos em que a palavra é utilizada, primeiro:

[...] significa a equivalência estabelecida, idealmente, de modo geométrico, entre uma cena empírica primeira e uma cena produzida e projetiva, i.e., capaz de reproduzi-la e, por isso, de tecnicamente dominá-la (LIMA, 2000, p. 98).

Enquanto o segundo se refere a: “equivalência entre uma cena primeira e a resposta subjetiva que provoca” (ibid.).

Além disso, o autor destaca que as duas acepções do termo só podem ser definidas mais claramente quando as comparamos:

“Na primeira acepção, a representação tem o caráter de aspecto (objetivo). Na segunda de efeito (Wirkung); a identificação do efeito com a resposta subjetiva é provisória. A primeira satisfaz e é requerida pelas ciências duras. A segunda se espalha entre as ciências históricas (mais comumente chamadas humanas), alcança as situações cotidianas e inclui a resposta à obra de arte. O distinguir entre essas acepções facilita a tarefa tanto dos que rejeitam aproximar representação e realidade da obra de arte como, inversamente, dos que pretendem ver na arte uma representação da realidade (ibid. p. 98).

Na segunda concepção, a aproximação com o conceito grego poderia ser desenvolvida no âmbito das artes. Pois, neste registro a representação não precisa copiar a realidade, mas sim engendrar no intelecto um efeito subjetivo ideal, com possibilidade de comportar uma interpretação subjetiva momentânea, ainda não “purificada” de toda contingência dos sentidos. Segundo Lima (2000), a apreciação estética deve ser considerada de acordo com esta definição, posto que ela não é equivalência geométrica objetiva dos aspectos sensíveis exteriores, mas sim da representação se efetuar por meio de uma substituição; pouco importa a semelhança entre o representante e o representado.² Se considerarmos isto dentro do escopo da artes imagéticas, não é preciso que a obra se assemelhe àquilo que ela quer representar, o que importa é ter como efeito uma representação do tema que a arte quer tratar. No entanto, segundo Lima, e também Merleau-Ponty, esse alcance da segunda acepção no cartesianismo dá-se de forma periférica, ele praticamente não é tematizado na obra de Descartes.

Já na primeira acepção cartesiana, o conceito de representação não guarda relação com a mimesis aristotélica da *Poética*, mas sim com uma concepção domesticada do conceito grego ligada à dominação metodológica da natureza idealizada pelo método cartesiano (LIMA, 2000, p. 99). A centralidade do cogito cartesiano, anuncia que apenas temos evidências incontestáveis da existência de nosso espírito, de nosso pensamento. Por isso, para obter um conhecimento seguro é preciso que estejamos lidando com as representações ideais das coisas, posto que as

² Nesse ponto Lima utiliza a referência ao texto *Meditações sobre um cavaleiro de pau*, para esclarecer como este modo de representação por substituição se organiza. “Em muitos casos, essas imagens ‘representam’ no sentido de serem substitutas. O servo ou o cavalo de argila, sepultados nas tumbas dos poderosos, toma o lugar do ser vivo. O ídolo toma o lugar do deus. É totalmente irrelevante a questão de saber se ele representa a ‘forma exterior’ da divindade particular ou, no caso, de uma classe de demônios. O ídolo serve de substituto do deus no culto e no ritual – é um deus feito pelo homem da mesma forma que o cavaleiro de pau é um cavalo feito pelo homem: ir além daqui é cortejar o logro” (GOMBRICH, 1999, p. 3).

particularidades sensitivas devem estar estabilizadas, pois delas não temos evidência clara e é impossível extrair universalidade e constância (ibid, p. 87). “De sorte que esse eu, isto é, a alma, pela qual sou o que sou, é inteiramente distinta do corpo e, mesmo, que é mais fácil de conhecer do que ele, e, ainda que este nada fosse, ela não deixaria de ser tudo o que é” (DESCARTES, 1979, p. 67). Em verdade, um dos principais interesses de Descartes era sistematizar um método seguro, por isso as particularidades dos efeitos subjetivos da segunda acepção de representação não poderiam entrar em jogo.

Essa exaltação da atividade do espírito, em detrimento de uma consideração da percepção e da sensibilidade, será amplamente criticada por Merleau-Ponty. Trata-se de uma explicação mecanicista que o filósofo moderno apresenta acerca da sensibilidade. A visão, por exemplo, é descrita como um processo de interpretação que acaba lidando apenas com a representação ideal. As imagens que se formam na retina só podem ser “vistas” depois de sua comunicação com o espírito, que acontece por uma decifração realizada por uma mente imaterial. Ou seja, nosso olho é uma máquina de captação de imagens similar à câmera cinematográfica, que opera de forma imitativa, como cópia ao criar uma representação geometrizada do mundo. Este é o modo como o filósofo moderno mais tradicionalmente empregou o termo representação para analisar o processo de conhecimento dos objetos da extensão. Descartes discutiu pouco sobre a produção artística e mais sobre como podemos obter um conhecimento objetivo e seguro, como denunciado por Merleau-Ponty em alguns de seus textos. Veremos nas próximas subseções que é justamente esta ênfase na objetividade da primeira concepção de representação que será criticada pela fenomenologia.

1. 2. A Fenomenologia e a crítica ao representacionismo na teoria do conhecimento

Ainda para situar a problemática foco de nosso trabalho no interior da tradição, retomaremos um pouco da base teórica da fenomenologia de Husserl. Importa aqui introduzir algumas das teses que o pai da fenomenologia desenvolveu em direção a uma crítica ao modelo representacional clássico/moderno, sobretudo ligado ao racionalismo e ao empirismo. O objetivo é preparar o leitor para entender o radicalismo de Merleau-Ponty com relação ao tema da representação, portanto enfatizam-se os aspectos da fenomenologia husserliana que são retomados pelo existencialista francês, sem querer fazer uma análise exaustiva de toda importância de Husserl com relação à questão.

Estes esclarecimentos são essenciais para a proposta da dissertação, posto que nossa

abordagem segue uma linha de interpretação cujas proposta de base fenomenológica referente ao representacionismo na teoria do conhecimento terão implicações na sua teoria estética. É preciso deixar claro quais os conceitos-base do pensamento do filósofo foram utilizados para desenvolver sua teoria sobre o caráter representativo da arte.

Husserl e Merleau-Ponty irão direcionar suas críticas, sobretudo, à ideia de representação utilizada para explicar a percepção imediata. Tal abordagem não é rigorosa, pois articula, sem uma fundamentação adequada, dois âmbitos ontológicos distintos, pensamento e mundo. Esse procedimento causa imprecisões no que diz respeito a uma explicação da percepção sensível/intuitiva considerando-a ora como uma decifração intelectual, ora como provedora de dados, desprovidos de qualquer tipo de sentido.

Estes problemas apontados por Husserl acerca do representacionismo são expostos pela ideia de intencionalidade. Quando o objeto é dado à consciência, ele não é dado na forma de um conceito que valeria universalmente para todos os atos de consciência que, porventura, possam se dirigir a tal objeto. Merleau-Ponty, embora não utilize com a mesma ênfase o conceito de intencionalidade, destaca com esse termo a nossa faculdade de, na presença de um objeto, percebê-lo intuitivamente na forma de uma evidência imediata. Essa evidência se faz de forma relacional e possui um significado que, no entanto, não prescinde de uma constituição intelectual ligada a um conceito.

Estas questões incidirão posteriormente sobre a crítica à arte como *representação*, considerando que as teorias sobre arte tentaram interpretar as obras como portadoras de conceitos ideais altamente trabalhados em termos intelectuais, em detrimento da experiência perceptiva, afetiva e imediata inerentes a fruição artística. Tal abordagem dar-se a partir do negligenciamento da resposta subjetiva referente a segunda concepção de representação cartesiana (apresentada na seção anterior) e, ao mesmo tempo, ao aumento do escopo da segunda concepção do conceito como equivalência geométrica, lógica e racional entre o objeto artístico e sua projeção ideal. Dessa forma, as análises das obras eram ligadas ao seu aspecto mimético (imitativo), figurativo e naturalista que apenas ilustrariam a ideia que a arte quer transmitir.

1.2.1 Husserl e a crítica ao representacionismo

A fenomenologia surge no início do século XX com Husserl, embora este termo estivesse presente em escritos de autores anteriores (ex.: Hegel), mas não com a proposta de constituir um método filosófico. A ideia básica da fenomenologia é de que as coisas não podem

ser separadas do modo como aparecem, “é o estudo do fenômeno, daquilo que aparece, ou das coisas como elas aparecem em nossa experiência” (SMITH, 2018). Tal concepção aponta para a consideração da facticidade da experiência de um fenômeno, que inclui a questão de como nossa consciência assimila os objetos do mundo.

Veremos que este “aparecer” à consciência já prenuncia uma crítica da representação, no sentido de evidenciar um acesso direto da consciência aos objetos que lhe são dados factualmente. Nas teorias do conhecimento representacionistas, ao contrário, se estabelece um intermediário que daria conta da relação entre a mente e o mundo, a representação. Apesar do conceito ser bastante amplo, o foco deste capítulo é mostrar que a fenomenologia considera que o esquema da representação, no que se refere a uma fundamentação do conhecimento de objetos transcendentais, acaba por desembocar numa metafísica ambígua e contraditória.

Como matemático de formação, Husserl investigou a fundamentação da lógica e da matemática. Com o aprofundamento de seus estudos ele chega à conclusão de que seria necessário dedicar-se aos problemas da teoria do conhecimento, para se aproximar melhor de uma justificação absoluta das ciências. Com este objetivo, escreve as *Investigações Lógicas* (1900). Sua ambição era de explicar como poderíamos clarificar a lógica desde seus primeiros princípios de forma rigorosa. Para realizar tal tarefa era necessária uma “retomada do processo original de abstração a partir do qual chegamos aos conceitos lógicos fundamentais” (MOURA, 1989, p. 65). Por isso, o tema da representação é bastante importante para a fenomenologia, haja visto que este processo de abstração recebeu o nome de representação ideal.

As críticas de Husserl referem-se a um questionamento sobre como a consciência perceptiva “representa” os dados do mundo (da transcendência). Pois, se o conceito diz respeito à intermediação entre o material e o ideal, as teorias do conhecimento da modernidade (empirismo e racionalismo) parecem não investigar com o devido cuidado esta passagem, ao pressupor um perfeito acesso do espírito à natureza, como se a representação fosse garantidamente adequada à transcendência do “em si”. Para Husserl, tal concepção constitui uma metafísica por garantir a existência do representado, levando em consideração apenas sua representação ideal.

Este é um dos modos que o conceito de representação é utilizado no interior da teoria do conhecimento: para explicar o processo de conhecimento do mundo exterior. Conhecemos as coisas por sua ideia em nosso interior, nosso espírito. Ou seja, o postulado do termo provém da constatação de que nunca podemos estar inteiramente certos sobre o que é o objeto “em si”, pois estabelecemos contato com o mundo por meio de nosso repertório perceptivo-intelectual que de certa forma “codifica” os dados que recebemos pelas sensações em representações

ideais. No entanto, embora as teorias ligadas ao representacionismo apontem para a problemática da inacessibilidade do "em si", elas não se mantêm rigorosas a essa premissa, pois instituem um intermediário. Por meio dele o "em si" pode ser considerado.

Segundo Husserl, para que este modelo seja rigoroso na explicação da essência do conhecimento, seria preciso indicar qual a relação entre a coisa "em si" e a representação, em seu modo imanente à consciência. Tais esquemas não investigam com cuidado este processo de abstração ou o naturalizam, ao considerá-lo ora por uma relação de semelhança ora como fruto de uma causalidade entre o exterior e a consciência. A natureza essencial desse “aparecer da representação na consciência” não é investigada, pois pressupõe que relações ideais, que compõem o conhecimento, possam ser identificadas com uma causa empírica, proposta que já pressupõe a pura exterioridade dos objetos.

Se o sujeito, para conhecer determinado objeto, possui em sua mente uma representação desse objeto, o que é representado em nosso intelecto não é o próprio objeto, pois ele não poderia estar presente na consciência como matéria. A ideia de objetividade é retirada desta dinâmica, sem que, no entanto, se explique como a representação poderia nos levar ao próprio objeto, se nosso intelecto pode apenas lidar com as representações que são, por definição, diferentes do objeto (ZAHAVI, 2015, p.27).

estes fatos, digo eu, suscitam sempre de novo estas questões: como se deve entender que o “em si” da objetividade chegue à “representação”, e mesmo a uma “captação” pelo conhecimento, e que, por conseguinte, se torne, no fim, de novo subjetivo. (HUSSERL, 2015, p. 7)

Uma das formas que o representacionismo utiliza para dizer que o sujeito apenas tem acesso à representação da coisa e não à própria coisa, será a relação imagética entre a representação e o representado. Assim, lidaríamos com uma imagem idealizada das coisas, ainda que tais representações não necessitam se parecer com os objetos, pois deve-se poder diferenciar a imagem mental do "em si". O perfeito acesso ao objeto, a objetividade, é remetida à representação, mas permanece a dúvida sobre o caráter da relação entre a representação e o objeto "em si".

E se, preferirmos admitir que os objetos que sentimos enviam verdadeiramente suas imagens até dentro de nosso cérebro, é preciso ao menos notar que não há quaisquer imagens que devam assemelhar-se em tudo aos objetos que elas representam; porque, de outra maneira, não haveria qualquer distinção entre o objeto e sua imagem, mas basta que elas se lhes assemelhem em poucas coisas e até, muitas vezes, sua perfeição depende do fato de elas não se lhes assemelharem tanto quanto poderiam fazer. (DESCARTES, 2010, p. 467)

Esta imagem ideal ou signo ideal de um objeto seria estimulada pelos sentidos, mas interpretada de forma definitiva pela alma, “é a alma que sente, e não o corpo” (ibid. p. 466). Para Descartes, a percepção só se efetiva na alma porque este é o domínio da perfeição, onde os objetos são abstraídos de suas particularidades e engendram uma imagem ideal. Sem isso, o conhecimento seria impossível.

Para Husserl, tal concepção é equivocada, pois se a ideia de imagem se vincula a um sinal da coisa percebida, como este sinal se liga à “coisa mesma”? Esta ideia pode levar a um retorno infinito na cadeia de referencialidade, pois a imagem ou o signo são distintos do objeto, eles apontam para o objeto, mas nunca se confundem com ele. Portanto, a fundamentação representativa para a teoria do conhecimento poderia ser um engano, por não explicar como podemos obter um conhecimento seguro, objetivo e efetivo, se estamos lidando apenas com as representações das coisas do mundo.

Ser imagem ou ser signo não é um “predicado real” de algum conteúdo, nada tem em si mesmo a propriedade de ser representante de outra coisa... Ora, como ser imagem não é um predicado real, esse saber exige que se tenha previamente a experiência da coisa. Entretanto, para responder a essa questão o filósofo da representação não pode recorrer à semelhança entre a imagem e a coisa, já que esse recurso exigiria a doação da própria coisa, e a sua consciência, por definição, só possui imagens. (...) Logo, existe sempre uma consciência de objeto na origem da consciência de imagem. Desde então, a teoria da representação está condenada a suprimir-se enquanto teoria que limita a consciência à consciência de imagem ou então, para manter seu princípio, ela deverá admitir um regresso ao infinito. (MOURA, 1989, p. 78)

As imagens não podem constituir um predicado real, ou seja, não se ligam às propriedades efetivas dos objetos “como se um objeto fosse imagem assim como ele é vermelho ou esférico” (HUSSERL, Investigações Lógicas apud. MOURA, 1989, p. 78). Para Husserl, esta é uma questão muito importante, pois a intenção era a de estabelecer a filosofia como ciência rigorosa, por isso ele diz que o representacionismo não poderia garantir esse rigor por apresentar contradições. Se o objetivo é produzir um conhecimento seguro, a essência do conhecimento do transcendente não pode ser identificada com um intermediário representativo, sob pena de um regresso infinito na cadeia remissiva. Caso não admita esse regresso, o representacionismo deveria explicar qual o último termo das referências representativas, e ao mesmo tempo não poderia confundir a representação com o “em si”, para se manter firme à premissa de que o conhecimento atua apenas com representações. E ainda, se considerarmos uma representação por imagem, ela já supõe uma referencialidade a um objeto puramente exterior, ou seja, o “em si” é considerado, mesmo que de forma indireta. Para Husserl, tais concepções são paradoxais, pois pressupõe um acesso a uma realidade independente da

mediação da consciência, além de indicar um distanciamento entre o objeto e suas manifestações (MOURA, 1989, p. 171).

Sendo assim, tal sistema não contempla uma distinção que é básica para a fenomenologia, a saber: a de diferenciar o ato e o conteúdo do conhecimento. Os mesmos conteúdos podem estabelecer significados diferentes dependendo do ato intencional envolvido nessa apreensão. Podemos considerar, por exemplo, uma caneta, por meio de dois atos intencionais totalmente diferentes: 1. quando eu vejo um quadro com a pintura ou o desenho de uma caneta, ou 2. quando vejo uma caneta sobre a mesa. No primeiro caso, trata-se a caneta como representação; já no segundo caso como um objeto efetivo. A diferença existente entre ver uma caneta desenhada e uma caneta efetiva é evidente e intuitiva, embora os dois casos compartilhem o mesmo conteúdo conceitual, caneta. No representacionismo essa diferença é negligenciada, por não considerar as diversas maneiras que um conteúdo conceitual pode se vincular à consciência perceptiva.

Podemos então aludir a experiência artística, sempre rica na colocação de interrogações com relação à representação. O famoso quadro *Isso não é um cachimbo*, de René Magritte exemplifica que uma coisa que é semelhante a um objeto, é de natureza diferente desse objeto, é apenas a “imitação” dele, não se confunde com ele. Nas palavras de Magritte:

O famoso cachimbo...
 Como fui censurado por isso!
 E entretanto...
 Vocês podem encher de fumo,
 O meu cachimbo?
 Não, não é mesmo?
 Ela é apenas uma representação.
 Portanto, se eu tivesse escrito sob meu quadro:
 ‘isto é um cachimbo,
 eu teria mentido.
 (MAGRITTE apud FOUCAULT, contracapa, 1988)

Ou seja, a representação do cachimbo jamais pode ser confundida com a presença de um cachimbo no qual eu possa colocar o fumo. No entanto, o representacionismo diz que só podemos perceber um cachimbo como objeto presente, pela sua representação imagética e conceitual em nosso espírito. Há uma negligência da diferença entre a representação do cachimbo pintado no quadro e a representação ideal de um cachimbo, objeto efetivo concreto. Ademais, Husserl traz ainda outras nuances à questão da representação ao considerar que “Deve-se atender a diferenças semelhantes entre a representação de gênero em sentido habitual (como árvore, cavalo e coisas parecidas) e representações diretas de coisa (em geral, representações diretas de elementos concretos)”. (HUSSERL, 2015, p.110). O

representacionismo desconsidera esta diferença ao igualar o ato de representação de um cavalo como um signo ou imagem que abrange todos da espécie e a representação mental, engendrada pela percepção, de um cavalo concreto, particular.

Portanto, a ideia de representação utilizada para explicar o conhecimento perceptivo não se atenta aos diferentes atos constituintes dos diversos modos de consciência. Se por um lado a consciência perceptiva trata do objeto presente, por outro a consciência simbólica e de imagem pressupõe uma ausência, apenas uma indicação do objeto representado. Para Husserl, é importante diferenciar estes atos, pois podemos perceber que a representação é dependente de uma doação perceptiva, intuitiva.

O intuitivo-singular é, uma vez, visado diretamente como este aí, depois, novamente, é visado como suporte de um universal, como sujeito de um atributo, como singular de um gênero empírico; de novo, de outra vez, é visado o próprio universal, por exemplo, a espécie de uma nota característica realçada numa intuição parcial; depois, novamente, é visada uma tal espécie como tipo de um gênero (ideal) etc. Em todos estes gêneros de captação pode talvez funcionar, como base, uma e a mesma intuição sensível. (HUSSERL, 2015, p. 111)

As várias camadas com que Husserl tentar descrever a atividade do conhecimento, indicam que as teorias modernas não contemplaram com o devido rigor a percepção imediata em suas análises. Antes de ser uma representação, o objeto, ele mesmo, tem que ser percebido. Ao contrário do que as teorias representacionistas indicavam, a representação é que depende da consciência perceptiva. Dessa forma, a fenomenologia irá insistir nos problemas concernentes à criação de intermediários entre os objetos e a consciência, pois tal conduta, além de gerar um regresso infinito na cadeia de referências representativas, não se atenta sobre o papel da intencionalidade. O conceito revela que um mesmo conteúdo perceptivo pode possuir diversos sentidos, dependendo do ato intencional com o qual lidamos. Isto jamais poderia ser esclarecido pela lógica causal, já que nesse regime um fato deve necessariamente produzir determinado efeito, não há margem para conceber as variações intencionais (MOURA, 1989, p. 92).

Sendo assim, Husserl tenta estabelecer uma relação entre subjetividade e transcendência que extrapola a ideia moderna de representação. Para isso ele recorre ao método de redução fenomenológica, cujo sentido só pode ser concebido se reconhecermos os prejuízos que permeiam a orientação natural e que estão na base da teoria da representação. O primeiro desses preconceitos é a concepção do objeto como "em si", como uma realidade por princípio separada de suas manifestações (de seu aparecer) constituindo, portanto, um exterior ao qual se opõe necessariamente um interior (MOURA, 1989, p. 119).

A tese existencial correlata da orientação natural é posta entre parênteses. Não se trata de colocar em dúvida a existência (como em Descartes), apenas o existir não é mais considerado, porque pressupõe um fora, um exterior. Na orientação natural o objeto puro e simples não é visto numa correlação com a consciência, enquanto na orientação fenomenológica (redução) o objeto intencional é sempre correlato da consciência, isto é, o objeto enquanto visado, intuído. São duas noções de objeto que correspondem a cada uma das orientações. Uma vez efetuada a redução, o que é dependente da consciência não é o objeto exterior puro e simples, mas o objeto intencional, para o qual a existência é irrelevante:

Se represento Deus ou um anjo, um ser inteligível em si ou uma coisa física ou um quadrado redondo etc., então isto que acabou de ser nomeado ou isto que se mostra como transcendente é justamente visado, ou seja, (apenas em outras palavras) ele é um objeto intencional: neste caso é indiferente se esse objeto existe, se ele é fictício ou absurdo. O objeto é um objeto “meramente intencional... significa dizer: a intenção, o ‘visar’ de um objeto assim constituído existe, mas não o objeto. (HUSSERL, HUA 19/06 apud. ZAHAVI, 2015, p. 32)

Por isso, para Husserl é importante estabelecer a imanência de todo objeto perceptivo, pois para uma fundamentação do conhecimento não devemos pressupor a existência de um objeto, sob pena de relacionarmos indevidamente o domínio empírico com o domínio ideal. Assim, a ideia de intencionalidade e a proposta da redução eliminam outra tendência da teoria da representação, qual seja: a de estabelecer uma causalidade entre os fenômenos físicos e os fenômenos psíquicos. Em verdade, a fenomenologia ressalta que a consciência perceptiva não se direciona às representações de objetividades, ela vai diretamente ao objeto sem precisar de intermediações, posto que o objeto só pode ser concebido na consciência. No entanto, Husserl encaminha sua filosofia na consideração de diferentes níveis de consciência, um vinculado a uma relação consciente com algo, isto é, a intencionalidade ou vivência intencional, a consciência no sentido pleno da palavra; e um outro, diverso, representado apenas por uma corrente de vivências, intencionais e não intencionais, num fluxo contínuo, um movimento permanente de fenômeno, o fenômeno originário. (PUGLIESI, Prefácio. In HUSSERL, 2001, p. 16)

Nesse sentido, é preciso entender que o conhecimento perceptivo só pode conceber o objeto segundo uma certa relação, segundo um modo de se apresentar, mas nunca de maneira pura. Está sempre em jogo o ato da consciência que se liga ao objeto, não é possível separá-los da mesma forma que faz a representação clássica. Vários tipos de atos podem ser dados ao mesmo objeto, mas isso não significa que em sua fenomenalidade, os objetos intencionais podem ser separados da maneira como o visamos.

1.2.2- Percepção fenomenológica

Se levarmos em conta a dinâmica da percepção e em qualquer relação mais imediata com o objeto, a situação será análoga à descrita anteriormente: é que “não existe conteúdo 'simples', no sentido absoluto do termo, a ser expresso em uma linguagem ou dado a uma intuição. (...) na verdade, não há percepção sem o estabelecimento de relações, não há 'dado' que não seja categorialmente estruturado” (MOURA, 1989, pp. 224-5). Por conseguinte, a fenomenologia se dedicará a entender o fluxo da consciência, em oposição à neutralização que a ideia de representação faz da temporalidade da percepção. Husserl considera a abordagem da temporalidade da consciência uma estratégia para escapar da concepção metafísica que pressupõe o âmbito ideal como intemporal (HUSSERL, 2015, p. 104).

O arranjo representacionista não leva em consideração que toda identidade-unidade é identificada dentro do fluxo de multiplicidades perceptivas. Ao perceber uma cadeira, nossa consciência atua de forma a compor sinteticamente um conjunto de perfis que temos de certa cadeira, por isso a consciência se transforma a partir de novas percepções. Ou seja, no âmbito perceptivo não há uma adequação que estabilizaria a relação consciência-mundo em uma representação, ao contrário, há uma identificação de evidências que não deixa escapar os aspectos contingentes da atividade do conhecimento. A “coisa” “nos é dada em carne e osso mas sempre por meio de aparições” (HUSSERL, 2006), ela não pode ser destacada do que a constitui factualmente enquanto consciência, ao mesmo tempo a “coisa” só pode ser visada quando há uma certa interpretação que transcende o presente percebido.

O fenômeno da percepção só pode ser concebido na medida em que está em relação, o objeto não pode ser dado “'em si'”, independentemente de toda significação circunstancial. Eu não percebo o objeto integralmente, com todas as suas perspectivas como uma imagem ideal, como diz o representacionismo. O objeto que é significado é apenas “o idêntico das determinações” (HUSSERL, 1995, p. 219), “o idêntico do grupo de equivalência” (HUSSERL, 1995, p. 219). De modo que sem estar em relação a outras perspectivas a atual não manifestaria um objeto, pois faltam as referências que o constituem justamente como um ponto de convergência. Isso leva a consideração mais detida das sequências perceptivas: uma percepção sempre pode ser substituída ou corrigida por outra, em virtude do fluxo temporal da experiência, mas não pode ser superada enquanto forma originária de doação direta de sentidos à consciência. Como já foi advertido, essa doação imediata e ao mesmo tempo relacional não pode ser explicada no sistema representacionista. Por isso Husserl ressalta que “há um

representar conceitual descritivamente diferente do representar intuitivo (como o visar relacionado diretamente ao objeto que aparece)” (HUSSERL, 2015, p. 147). As teorias representacionistas ignoram tais diferenças ao não diferenciar de forma mais detalhada uma representação universal e a representação de um objeto particular percebido. A falta de rigor na utilização da ideia de representação é um dos principais obstáculos da teoria do conhecimento segundo Husserl:

Nos últimos tempos, foi muitas vezes expresso o ponto de vista segundo o qual não existe qualquer diferença entre representar e conteúdo representado ou que, pelo menos, uma tal diferença não é fenomenologicamente comprovável. Como se tomará aqui posição, dependerá naturalmente do que se entenda pelas palavras “representar” e “conteúdo”. Quem as interpreta através do simples ter de sensações e fantasmas e perde de vista o momento fenomenológico da apreensão ou não o tem em linha de conta" diz seguramente com razão: não há um ato de representar em sentido próprio; representar e representado são um e o mesmo (...) Contudo, quem distinguiu os diferentes conceitos de representação poderá duvidar de que um conceito assim delimitado não pode ser, nem nunca foi sustentado e que não resulta senão da má interpretação dos conceitos mais originários de representação? Seja como for que o conceito de representação seja definido, todos estão de acordo em que se deve encontrar um conceito determinante, não simplesmente para a Psicologia, mas também para a Crítica do Conhecimento e a Lógica, e, especialmente, também para a Lógica pura. Portanto, todo aquele que concorda com isto e que, no entanto, se baseia no conceito designado acima cai *eo ipso* na maior confusão. Pois este conceito não tem qualquer função a desempenhar na Crítica do Conhecimento e na Lógica pura. (HUSSERL, 2015, p. 440)

Assim, a fenomenologia se contrapõe às duas correntes filosóficas precedentes, o racionalismo e o empirismo. Se o racionalismo enfatiza a imanência do conhecimento à subjetividade, o empirismo enfatiza os fatores transcendententes da formação do conhecimento pela experiência. A distinção mais consagrada entre estas duas correntes diz que enquanto o empirismo afirma que a origem fundamental de todo o conhecimento provém da observação pelos sentidos, os racionalistas insistem nos atos de apreensão do puro intelecto (inatos) independente dos sentidos e da contingência, ou nas “ideias claras e distintas”, como afirma Descartes.

Nas *Meditações*, Descartes faz a si mesmo a seguinte pergunta: de que forma nós podemos estar certos da correspondência entre mente e mundo, ou da validação da objetividade da ideia. Com esta indagação ele chega à conclusão que apenas o conhecimento das ideias é certo para nós, elas são as únicas coisas que de fato podemos ter certeza, somente por meio delas conhecemos o mundo exterior, pois só às ideias podemos acessar de forma clara e evidente. No entanto, para Descartes o que garante esta adequação entre ideia e mundo é uma causa divina, responsável por dar ao homem o entendimento do externo, do objeto. O interior, portanto, representa um exterior, de forma que a certeza da existência do exterior seja subjugada

pelo entendimento puro. A evidência do objeto é garantida pela perfeição do intelecto, a essência das coisas é concebida distanciada do modo como a percebemos (MOURA, 2013, p. 199).

Se em Descartes o problema do conhecimento pressupõe uma teoria representacionista, na medida em que não se podia explicar como dois entes ontologicamente distintos (mente e mundo) poderiam se relacionar, a não ser com o apelo à teologia. A fenomenologia se afasta de tal concepção, uma vez que a transcendência está contida na totalidade da consciência absoluta. A possibilidade do conhecimento não se colocará pela oposição interior-exterior, pois não se trata mais da diferença entre dois entes, mas entre modos de doação distintos — ambos compreendidos, todavia, numa correlação. A separação da qual partem todas as teorias da representação constituem o cerne do problema para a fenomenologia husserliana; para ele também é preciso entender a relação entre transcendência e imanência, mas não podemos mais considerar a separação dogmática entre o objeto e suas manifestações. A objetividade, desta forma, está compreendida dentro da esfera subjetiva, mas não é identificada com a clareza do cogito garantido por uma divindade. Ela é a unidade sintética constituída por perfis, aparições. O objeto é assimilado por uma subjetividade, pois não temos acesso à “coisa em si” que serviria de referência na extensão.

O empirismo, por sua vez, mantém a dicotomia exterior e interior cartesiana, mas parte da premissa que todo conhecimento tem sua origem nas sensações. Apesar de nunca afirmar que temos acesso às coisas e sim apenas às ideias que elas “imprimem” em nossa mente, ainda se mantém a ingenuidade de não questionar como as ideias simples das sensações podem se ligar ao “em si” exterior. Além disso, afirma-se que apenas com a composição destas “ideias sensíveis” em ideias complexas pode-se estabelecer um conhecimento verdadeiro. Persiste a dificuldade de entender o que garante que estas ideias simples sejam adequadas ao exterior, isso o nosso “fraco entendimento” não pode revelar (LOCKE, 1983, p. 284-5).

Esta interpretação aponta para uma ambiguidade na teoria do conhecimento do empirismo inglês, em que a “ideia” aparece tanto como representação quanto como objeto, confundindo o representante com o representado. Esta “confusão” fez com que o empirismo não pudesse identificar a sua contradição, de afirmar que todo conhecimento provém da experiência, sem explicar com rigor como estas experiências singulares e contingentes podem embasar a universalidade da ciência (MOURA, 1989, p. 87).

O que, finalmente, é ainda de particular importância é o fato de, em Locke, faltar totalmente a diferença entre representação no sentido de representação intuitiva (aparecimento, “imagem” vaga) e representação no sentido de representação de

significação. Com isso, pode-se compreender, sob “representação de significação”, tanto a intenção de significação como o preenchimento de significação, pois os dois nunca serão separados também por Locke. (MOURA, 1989, p. 108)

A opinião segundo a qual todas as vivências de consciência ou conteúdos no sentido fenomenológico real estariam conscientes no sentido da percepção interna ou de outro ato qualquer de se voltar para internamente (consciencialidade, apercepção originária) e que, com este voltar-se para, seja *eo ipso* dada uma representação (a consciência ou o eu coloca o conteúdo diante de si), esta opinião conduz a que designemos todos os conteúdos de consciência como representações. Trata-se das ideias da Filosofia empirista inglesa desde Locke. (Com Hume, elas chamam-se perceptions.) Ter uma representação e viver um conteúdo são duas expressões que muitas vezes se usam como equivalentes. (HUSSERL, 2015, p. 438)

Ou seja, ao valorizar a representação perde-se de vista a base subjetiva e intuitiva de onde toda objetividade é retirada. Esta crítica à ênfase na objetividade que Husserl dirige ao modelo representacional terá grandes repercussões em Merleau-Ponty, ele dirá que estas análises partem do pressuposto de que o sujeito perceptivo tivesse diante do mundo a mesma atitude que o cientista teria diante de suas experiências no laboratório, (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 86). Falaremos mais sobre isso nos capítulos que seguem.

O que faltava ao empirismo era a conexão interna entre o objeto e o ato que ele desencadeia. O que falta ao intelectualismo é a contingência das ocasiões de pensar. No primeiro caso, a consciência é muito pobre; no segundo, é rica demais para que algum fenômeno possa solicitá-la. (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 52)

Sendo assim, nas teorias do conhecimento modernas (empirismo, racionalismo e intelectualismo) sugere-se uma separação analítica rígida entre sujeito e mundo, isto é, o mundo, ou seus objetos, passam a ser algo que é representado idealmente por um sujeito que lhe confere sentido. A representação, portanto, é entendida como processo pelo qual o sujeito se apropria de um “objeto real”, convertendo-o em ideia, um intermediário de acesso ao mundo; a verdade é produzida pela conformação entre estas representações com: no empirismo a observação dos dados da experiência, enquanto no racionalismo e no intelectualismo valorizam-se as categorias *a priori* do entendimento.

A partir da criação de um esquema que estabiliza e, portanto, negligencia a contingência da percepção do fenômeno em favor de uma identificação de constantes, de conceitos, de leis, de universalidades etc., as teorias representacionais acabaram por utilizar toda uma sistemática desenvolvida nos moldes da ciência natural para se referir à essência do conhecimento. Como se o conhecimento fosse também uma “coisa” que pode ser explicada por uma identificação de causalidades empíricas. Dito de outra forma, neste tipo de teoria do conhecimento o empírico e o formal são relacionados sem o devido rigor. Parte-se de conceitos desenvolvidos nos moldes das ciências exatas e naturais de caráter indutivo e dedutivos para a consideração de uma

essência intuitiva que é o pressuposto para as representações das teorias do conhecimento psicologistas. Para Husserl e para Merleau-Ponty, é preciso, antes, se voltar a um esclarecimento desse “aparecer à consciência” que serve de fundamento para as teorias da representação, ou seja, é preciso fazer o caminho contrário, “do conceito e todas as formas de representação significativa à doação evidente e originária do objeto” (FURTADO, 2019, p. 29), evitando os preconceitos científicos.

(...)para a ilustração da ideia fundamental de que o problema do como - como é possível o conhecimento transcendente e, inclusive, mais em geral, como é possível o conhecimento - jamais pode resolver-se com base num saber previamente dado acerca do transcendente, em proposições de antemão dadas a seu respeito, extraídas seja de onde for, mesmo que das ciências exatas... Não pode para si representar coisas assim, isto é, não as pode intuir e, vendo-as, captar o como. O seu saber a propósito da existência em nada o ajuda e seria absurdo se ele pretendesse derivar, com base no seu saber, o como da arte dos sons (*por exemplo*), e elucidar as possibilidades da mesma mediante inferências a partir de seus conhecimentos. Não é viável deduzir a partir de existências simplesmente sabidas e não vistas. O ver não pode demonstrar-se ou deduzir-se. É manifestamente um *nonsens* querer clarificar possibilidades (e claro, possibilidades já imediatas) por derivação lógica a partir de um saber não intuitivo. Portanto, ainda que eu esteja inteiramente seguro de que há mundos transcendentais, ainda que deixe valer no seu conteúdo integral todas as ciências naturais, não posso junto destas contrair empréstimos. (HUSSERL, 1989, p.64-65)

Para Husserl, a essência do conhecimento é o conhecimento do transcendente. Logo o repertório teórico da lógica não está apto a se dirigir às condições para o conhecimento perceptivo, pois partem de pressupostos que são, na verdade, a consequência de uma intuição que nos é clara, evidente. Assim, Husserl irá também destacar uma crítica à tradição filosófica kantiana, pois a fenomenologia se direciona a uma dimensão da percepção pré-científica, enquanto Kant parte já da própria ciência que está em um nível mais “elevado”. O radicalismo de Husserl dá-se neste sentido de propor um alargamento da ideia de conhecimento, que na tradição ficou estritamente ligado ao conceito de conhecimento científico (MOURA, 1989, p. 71).

Sem dúvida, o intelectualismo apresenta-se ordinariamente como uma doutrina da ciência e não como uma doutrina da percepção, ele acredita fundar sua análise na experiência da verdade matemática e não na evidência ingênua do mundo: *habemus ideam veram*. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.70)

Sendo assim, podemos avançar na descrição da interpretação de Merleau-Ponty sobre Husserl. Ela tem como questão importante, o modo originário da doação dos objetos à consciência. A intuição que constitui o modo de ser do transcendente na consciência. Não há uma representação do mundo, mas sim a evidência da coisa mesma. Isto não significa que temos acesso à realidade empírica e sim que esta “realidade” só pode ser acessível dentro do esquema

da intencionalidade, que em algum nível já estrutura os dados sensórios, retirando-os da multiplicidade empírica para que eles possam aparecer à consciência. A proposta do representacionismo perde de vista que o conhecimento edifica-se dentro de uma temporalidade, dentro de um sistema relacional. É nesse sentido que o conceito representacionista de objeto só pode ser esclarecido a posteriori, pois suas categorizações só podem ser concebidas por uma abstração, que estabiliza o fluxo de vivências perceptivas que constituem a faticidade do conhecimento.

Quando me ponho a perceber esta mesa, contraio resolutamente a espessura de duração escoada desde que a olho, saio de minha vida individual apreendendo o objeto como objeto para todos, reúno então de um só golpe experiências concordantes mas separadas e repartidas em vários pontos do tempo e em várias temporalidades. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 71)

A *Fenomenologia da Percepção* (1945) irá desdobrar estas críticas às metodologias filosóficas ligadas às teorias do conhecimento da modernidade para reafirmar uma nova possibilidade para a filosofia, que com a fenomenologia pode se distanciar dos preceitos da ciência para identificar uma zona de atuação diferente da tradição. Trata-se de uma escolha pela fenomenologia da gênese, que analisa em conjunto a receptividade/passividade e atividade da consciência dentro de um registro intencional bastante peculiar. Desse modo de olhar para a questão da representação na teoria do conhecimento surge a ênfase na percepção em Merleau-Ponty (CAPALBO, 2007, p.42).

1.2.3- Superação das dicotomias representacionais: Merleau-Ponty leitor de Husserl

Merleau-Ponty revisitou os textos de Husserl continuamente durante sua carreira, há uma filiação inquestionável entre os dois autores. No entanto, tal leitura constitui uma interpretação bastante original da fenomenologia husserliana. Podemos verificar isto no prefácio da *Fenomenologia da Percepção* (1945) em que Merleau-ponty mescla a concepção mais tradicional do método e sua interpretação da fenomenologia. Se Husserl dizia que “A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência...” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1-2). Merleau-Ponty acrescenta: “Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua ‘facticidade’.”(ibid.) Husserl: “É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural”(ibid.); Merleau-Ponty: “mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está

sempre ‘ali’, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico.” (ibid.). Com esse jogo, o filósofo francês enfatiza na fenomenologia um movimento que não tem ponto de chegada. Se quisermos ser atentos ao que o criador do método nos deu de exemplo, devemos considerar que apesar de, num primeiro momento, querer afirmar a filosofia como a disciplina mais rigorosa, Husserl não cessou de renovar seus objetivos.

Seguindo Husserl, Merleau-Ponty diz que a consciência define-se inicialmente pela percepção, e que esta é a origem de todo pensamento. No entanto ela não deve ser vista como oposta ao pensamento como se este fosse o organizado e claro, e ela, vaga e confusa, como em Descartes. Pois o que é subentendido com esta oposição é a tentativa de estabelecer o mundo como um "em si" que seria representado pela consciência. Nesse sentido, ele segue a trilha que Husserl já havia sinalizado, “Antes do pensar e do julgar está já o ver, antes do apreender haverá o dado, antes da sua representação conceitual o objeto será previamente recebido por uma intuição na qual ele próprio se oferece a nós.” (FURTADO, 2019, p. 24)

Mas ao contrário de seu predecessor, Merleau-Ponty não concebia a imanência dos fenômenos à consciência. A ideia é pensar a percepção-sensorial como instância privilegiada para questionar a relação consciência-mundo. Portanto, o aprendizado deixado pela *redução fenomenológica* será a concepção da consciência inserida no mundo, e para Merleau-Ponty ela se insere justamente a partir do corpo, começa pelos sentidos. Por isso a ênfase na percepção “como fundo sobre os quais se destacam os atos e é pressuposta por elas” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 6). Ou seja, ao contrário de Husserl, cuja redução não considera a existência, a fenomenologia existencial, de Merleau-Ponty, identificará na própria experiência um desvio das concepções científicas, conceituais e representacionistas que concebem um perfeito acesso ao "em si".

É a impossibilidade da redução completa que faz com que possamos evocar o impensado em Husserl (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 242-243), isso significa que nem a consciência nem o mundo são o fundamento, mas que há uma dimensão perceptiva anterior à diferenciação que sustenta todas as categorias da representação moderna (sujeito-objeto) e que, no entanto, não foi questionada com o devido cuidado pela tradição. Portanto, é esse ser bruto ou “selvagem” que devemos retomar se para que estejamos atentos ao que de fato institui nossa relação com o mundo.

Por isso, em *O Filósofo e sua Sombra* (1964) o existencialista aponta uma questão ontológica na fenomenologia, que, segundo ele, tenta entender qual o fundamento absoluto do ser, o espírito ou a natureza.

Merleau-Ponty diz que embora uma análise apressada pudesse apontar em Husserl um privilégio do espírito (já que a realidade "em si" é devidamente questionada e a consciência pura parece sobressair-se a Natureza) cabe ressaltar uma proposta que não está necessariamente ligada a esta dicotomia, ou pelo menos não vinculada a uma hierarquia entre estes dois pólos. "Talvez não seja através da bifurcação Natureza e Espírito que devemos pensar o mundo e nós mesmos. O fato é que as mais célebres descrições da fenomenologia tomam um rumo que não é de uma 'filosofia do espírito'. Ao dizer que a redução ultrapassa a atitude natural, Husserl logo acrescenta que esse ultrapassamento conserva 'inteiro o mundo da atitude natural'" (ibid. p. 243). Ou seja, a concepção da redução husserliana como antítese da atitude natural é vista com ressalvas por Merleau-Ponty, pois para ele a redução tem o papel de interrogar a atitude natural, não de abandoná-la. Para Husserl, a atitude natural é a que concebe o objeto "em si", como existência fora da mente. Mas para o francês, o que está em jogo é demonstrar uma nova proposta de abordar a questão em que "esta distinção (*dentro/consciência e fora/mundo*) seja problemática" (ibid. p. 243, grifo meu)

Se Husserl identifica na orientação natural um naturalismo que concebe o mundo como realidade "em si", Merleau-Ponty enfatiza que tal atitude só ganha esta conotação quando se transforma de maneira ingênua numa tese naturalista, identificada com um campo específico de análise conceitual. Dessa forma, para Merleau-Ponty a "atitude teórica científica" é a responsável por criar a rígida separação "sujeito-puro" e "coisas-puras". Esta é a ideia das filosofias que são base para as ciências da natureza, que voltava o sujeito aos seus correlatos "as coisas simplesmente coisas (*blosse Sachen*) despojadas de todo predicado" (ibid. p. 244). Há, portanto, em Merleau-Ponty um retorno à atitude natural, pois é no âmbito desta que estamos aquém da diferenciação interior-exterior, pois não lidamos cotidianamente com o mundo por meio de um repertório conceitual que o destaca como puro exterior, ao contrário, ele é percebido como "nossos arredores" (HUSSERL, *Ideen II*, p. 183 apud MERLEAU-PONTY, 1980, p. 244). Os objetos são percebidos, inseridos num horizonte, sem o qual eles não podem ser assimilados. Aprendemos o que é uma cadeira não pelo seu conceito, mas por meio de contatos que estabelecemos com tais objetos, utilizando-os com nosso corpo em determinados ambientes. Para identificarmos um objeto, não necessitamos de compor seu conceito isolando os seus predicados não essenciais a fim de estabelecermos uma representação que valeria para todos os objetos da mesma espécie. Na atitude natural, lidamos com as coisas sem que seja necessário um conhecimento conceitual, pois o mundo só adquire sentido graças aos aspectos circunstanciais que nos ligam a eles.

A atitude fenomenológica, portanto, ou a redução, encontrará a atitude natural como seu caminho, pois ela está pressuposta pela atitude teórica, do representacionismo e da ciência. Merleau-Ponty em sua leitura ressalta que devemos retomar este contato “ingênuo” e mais espontâneo com o mundo, pois tal olhar diz respeito a uma constituição de nossa interação primordial com o exterior, que não pode ser derivada da concepção do “em si”. Na atitude natural não nos relacionamos com as coisas de forma a decompô-las ou representá-las categorialmente antes de atingirmos uma síntese de reconhecimento, pelo contrário, somente podemos decompor conceitualmente os objetos depois que o reconhecemos, o percebemos. Ou seja, a atitude do “em si” é posterior a atitude natural, é a experiência, por exemplo, que nos mostra que não vemos uma cor isolada de uma superfície na qual ela esteja preenchendo. Primeiro nós vemos um objeto com cor para depois isolá-la teoricamente de seu suporte efetivo, para dizer que a cor não faz parte da essência de tal objeto.

A reflexão de Husserl ao mesmo tempo em que tenta uma retomada universal, nota que há ali no irrefletido, “sínteses que permanecem aquém de toda tese”(…) A atitude natural só se converte em verdadeiramente numa atitude - num tecido de atos judicatórios e proposicionais - quando se transforma em tese naturalista, mas, em si mesma, conserva-se imune às censuras que podem ser feitas ao naturalismo porque é “anterior” a toda tese: é o mistério de uma *Welthesis* (tese do mundo - nota do tradutor) antes de todas as teses, uma fé primordial (*Unglaube*), uma opinião originária (*Urdoxa*), como diz alhures Husserl, que não são, mesmo de direito, traduzíveis em termos de saber claro e distinto e que, mais velha que qualquer “atitude” ou “ponto-de-vista”, nos dão o próprio mundo, e não uma representação dele. A reflexão só pode “ultrapassar” essa abertura ao mundo usando poderes que esta lhe dá. (Ideen II, p. 183. apud. MERLEAU-PONTY, 1980, p. 244)

Com esta formulação o filósofo indica que a ideia de representação diz respeito mais ao conhecimento reflexivo, objetivo ou conceitual do que sobre a própria atividade de perceber. Se por meio da reflexão podemos nos dirigir ao fenômeno da percepção para tentar desvendar seu processo, não devemos utilizar as categorizações típicas dos moldes representacionais clássicos para compreendê-lo. Devemos antes pensar na ação intuitiva que precede e é pressuposta pelos conhecimentos sistematizados e pela ciência, e que, por isso mesmo, não pode ser explicada em termos puramente científicos.

Por isso, Merleau-Ponty ressalta a ambiguidade contida na fenomenologia. Se colocarmos em lados opostos a *atitude natural* e a *redução*, há uma linha que liga uma a outra, e esta linha termina por formar um círculo. “(...) há uma preparação da fenomenologia na atitude natural. A atitude natural, reiterando seus próprios percursos deságua na fenomenologia. Reciprocamente a atitude transcendental, é ainda, malgrado tudo, natural (*natürlich*)” (ibid. p. 245). A fenomenologia não se dedicaria a um questionamento com relação a atitude natural, se

esta não pudesse se relacionar de forma alguma com a redução, uma não pode ser concebida senão em oposição à outra. Esses reenvios entre pólos, o ressaltar das ambiguidades de relações (espírito-natureza, atitude natural - redução) é uma das marcas da filosofia de Merleau-Ponty, ele destaca na fenomenologia husserliana essas articulações.

O percurso dessa argumentação relacional culmina na questão do corpo. É nele onde podemos identificar a junção natureza-espírito. Merleau-Ponty indica que Husserl em seus escritos mais tardios já se atentava para os erros de assumir a consciência como absoluta em relação à relatividade da natureza, pois “a realidade da alma funda-se sobre a matéria corporal, não esta sobre aquela” (ibid, p. 245). Com isso, ao contrário do que se pode pensar num primeiro momento, o pai da fenomenologia não pensa a consciência de forma totalmente isolada pois admite que, por princípio, o espírito depende de uma realidade material.

O corpo, dessa forma, ressalta não apenas a natureza, o puramente material. Ele destaca uma zona de indistinção em que não podemos conceber um termo da dicotomia sem que o outro esteja em relação. Neste sentido, o corpo coloca em dúvida também as categorias do representacionismo. Pois, se no corpo temos a confluência entre o ideal e o material, nele estão também embaralhados o representante e o representado, a representação e a expressão criativa. Trata-se de uma camada pré-teorética de nossa relação com o mundo que não pode ser compreendida com o repertório conceitual do representacionismo, no qual o interior-homem e o exterior-natureza são concebidos de forma apartada.

Podemos verificar que foi apoiando-se em Husserl que Merleau-Ponty fez do corpo perceptivo um ponto central para sua filosofia. No entanto, não devemos negligenciar a riqueza criativa da interpretação do filósofo existencialista com relação a seu mestre. Foi nesse sentido que Merleau-Ponty, em sua releitura da tradição fenomenológica (acrescentada de outras referências como da psicologia *gestalt*), pôde conceber um descentramento com relação à consciência, posto que esse “território” já está além da infraestrutura na qual a percepção merleau-pontyana está situada. Esta dimensão que seria para o filósofo francês o “segredo dos segredos” não pode ser identificada à consciência absoluta, mas sim a uma “constituição pré-teorética da qual a consciência está sempre atrasada ou adiantada” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 246).

2 - PERCEPÇÃO E CRÍTICA À ARTE COMO REPRESENTAÇÃO

(...)a reflexão radical é consciência de sua própria dependência em relação a uma vida irrefletida que é sua situação inicial, constante e final.

Maurice Merleau-Ponty, Fenomenologia da Percepção

2.1. Percepção, vida irrefletida

A proposta interpretativa de Merleau-Ponty com relação à Husserl, portanto, se afasta da bifurcação fato/essência, pois a atitude natural deve ser interrogada pela atitude fenomenológica, o fundamento de tal leitura se encontra na ideia de nossa irrefutável inerência ao mundo, por isso “o corpo (e não mais a consciência) se torna o correlato do mundo que já está aí, (...) É assim que a fenomenologia das essências se torna uma fenomenologia da existência, na análise que Merleau-Ponty faz dos escritos de Husserl.” (CAPALBO, 2007, p.42).

Para Merleau-Ponty, o desenvolvimento do método husserliano o leva à consideração da essência encarnada, da essência concreta e não ideal. Por isso, Husserl, em suas obras mais tardias, indica o primado da percepção, pois ela ocupa o lugar privilegiado de doadora originária. Somente após conceber esta interação primordial com o mundo é possível compreender como podem ser possíveis os atos de presentificação ou representificação (imaginação, recordação e juízo) da consciência. “Os atos de presentificação se fundam sobre a percepção e eles são modificações deste modo original” (CAPALBO, 2007, p.25). Com essa leitura, Merleau-Ponty seguirá a trilha aberta por seu antecessor e se dedicará a entender como a percepção se relaciona com o pensar e com nossa condição de estar no mundo.

A verdade não "habita" apenas o "homem interior", ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. Quando volto a mim a partir do dogmatismo do senso comum ou do dogmatismo da ciência, encontro não um foco de verdade intrínseca, mas um sujeito consagrado ao mundo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.6)

Com estas afirmações lança-se uma crítica ao percurso dominante da interrogação filosófica que, desde a Grécia Antiga até a modernidade, consistiu-se na busca pela verdade do ser como adequação, por meio da procura por uma explicação primeira para todas as coisas e a um fundacionismo metafísico acessado pela razão. Este projeto irá justificar uma ontologia e

uma teoria do conhecimento que pressupõe a separação radical entre sujeito e objeto, espírito e natureza, cujo o procedimento deve buscar necessariamente uma verdade irrefutável.

O filósofo francês enfatiza que esta divisão, de onde partem a maioria das filosofias, trata de uma conceptualização posterior à nossa relação imediata com o mundo. Estabelecemos a objetividade já partindo de uma relação com o mundo exterior não investigada. A interpretação reflexiva que propõe a análise pela separação das partes envolvidas no processo de conhecimento só acontece depois de um contato que já estabelece algum tipo de entendimento perceptivo do exterior.

Se quisermos estar atentos à gênese do processo de conhecimento devemos nos direcionar à percepção. Para Merleau-Ponty, o perceber está relacionado a uma atividade corpórea, em que é possível entrever a ligação intrínseca entre a atividade intelectual/mental e a atividade sensitiva/prática, ao contrário do que diz o pensamento clássico e moderno que propunha a dinâmica do conhecimento perceptivo como um desencadeamento causal entre o exterior e o interior. A proposta da fenomenologia é de uma filosofia para a qual “o mundo já está sempre ‘ali’, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo todo esforço consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 5). Essa nova compreensão modifica a noção proposta pelo pensamento objetivo, fundado no empirismo e no intelectualismo, cuja descrição da percepção trata da causalidade necessária entre estímulo/exterior e resposta/interior. Com esta mudança, a percepção não é o conhecimento definitivo, conceitual e universal do objeto, mas uma interpretação sempre provisória e incompleta, em constante fluxo.

Lidamos com os objetos, na maioria das vezes, sem precisarmos de uma teoria sofisticada que o defina categorialmente. O mundo nos afeta de maneira espontânea sem que seja necessária uma iluminação racional para que possamos interagir com ele. “Vivemos num meio de objetos construídos pelos homens, entre utensílios, em casas, ruas, cidades e, na maior parte do tempo, não os vemos senão através das ações humanas das quais eles podem ser os pontos de aplicação” (MERLEAU-PONTY, 1999. p. 117). Nessa perspectiva, habituamo-nos a uma relação com as coisas cujo traço determinante é sua instrumentalidade e serventia, o “mundo [será] em grande medida ignorado por nós enquanto permanecemos numa postura prática ou utilitária.” (MERLEAU-PONTY, 2004. p. 2). Ao utilizarmos um martelo, por exemplo, não precisamos ter em mente uma conceituação completa do objeto nos moldes científicos, nós o utilizamos de maneira espontânea e também eficiente, e ainda neste tipo de interação utilitária não há uma ideia clara dos limites entre o sujeito que utiliza e o objeto que é utilizado, nem muito menos uma distinção do que é o objeto "em si" e de sua representação

ideal em nossas mentes. É nesse sentido que Merleau-Ponty aponta para uma certa “mistura” entre interior e exterior como fundamento para sua fenomenologia da percepção.

A centralidade do corpo deve ser encarada sob um viés de reciprocidade com relação à “consciência reflexiva”, ou para dizer de modo mais exato, a consciência faz parte do corpo, sem corpo não há consciência, e sem consciência o corpo é apenas matéria sem vida. Esta codependência entre consciência e corpo não deve ser entendida de maneira superficial, pois, para Merleau-Ponty, o corpo também é reflexionante, isto é, no corpo podemos conceber uma reversibilidade entre vidente-visível, tocante-tocado que podemos associar a ideia de reflexão. Ao mesmo tempo em que vejo, sou também visto, minha percepção é organizada por esta relação, minha visão não está simplesmente registrando o mundo como uma máquina, participa dela também o pensamento.

Graças a essa dinâmica pode-se conceber a proposta do filósofo de rejeitar as dicotomias tradicionais do pensamento filosófico. Teorias que destacam o pensamento como organizado e a sensibilidade como desorganizada, ou seja, estabelecem dois modos de existência: existir enquanto coisa "em si" e o existir enquanto consciência. O corpo embaralha esses conceitos antagônicos e traz à tona uma ambiguidade como marca de nossa relação com o mundo e com os outros. Esse processo não pode ser compreendido por um pensamento que se esquece de sua origem no sensível, como o fez grande parte da tradição filosófica, ao se apoiarem em procedimentos de análise reflexiva e de explicação científica, que já partem de uma evidência dada pela percepção (MERLEAU-PONTY, 1999, p 4).

A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele.”, (MERLEAU-PONTY, p. 3). “As representações científicas segundo as quais eu sou um momento do mundo são sempre ingênuas e hipócritas, porque elas subentendem, sem mencioná-la, essa outra visão, aquela da consciência, pela qual antes de tudo um mundo se dispõe em torno de mim e começa a existir para mim. Retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem — primeiramente nós aprendemos o que é uma floresta, um prado ou um riacho. (ibid. p.4)

A percepção, entendida desta forma, lança diversas questões sobre a representação no domínio da ciência, pois a consciência perceptiva não deve ser concebida como resultado de uma “coerência intrínseca entre as representações”, caso fosse assim ela seria sempre hesitante, pois precisaríamos a cada interação com o mundo analisar com objetividade o que é ilusório, o que é efetivo. As coisas não são percebidas dessa maneira, há um esquema perceptivo que

“processa” os dados, de forma imediata, excluindo o que poderia ser uma ilusão, sem que seja, contudo, necessário um juízo racional bem-acabado para efetuar tal seleção (MERLEAU-PONTY, 1999, p.6). “Não é nada disso. O real é um tecido sólido, ele não espera nossos juízos para anexar a si os fenômenos mais aberrantes, nem para rejeitar nossas imaginações mais verossímeis.” (ibid.)

Essa problemática aponta para uma investigação do sensível, a sensação não pode ser considerada como uma impressão dada de forma pura e absoluta, ou seja, não existe impressão sensível sem que ela já esteja em relação a um esquema perceptivo. É impossível isolar as sensações, elas sempre estão em conexão com uma memória de outras sensações, com o fundo do qual elas se destacam. Por isso, a percepção é uma atividade sintética, no sentido que ela aglutina elementos em uma unidade perceptiva. Apenas podemos considerar o destrinchamento das partes por uma análise *a posteriori* que perde de vista o sentido próprio da atividade perceptiva.

É nesse sentido, que quando tocamos nossa mão esquerda com a mão direita não conseguimos delimitar definitivamente qual é a que toca e qual está sendo tocada, nossas sensações se relacionam com a atenção que o intelecto direciona, nossa consciência se relaciona com nosso corpo de forma tão simbiótica que podemos conceber qualquer uma das mãos como tocante ou tocada, isto irá depender de como voltamos nossa atenção para observar ou sentir este fenômeno.

As sensações não podem ser isoladas de significados, ao contrário toda sensação já possui um certo sentido, mesmo que este não seja conceitualmente bem determinado. Quando sentimos algo, nosso corpo só pode atuar com este sentir se já existe uma certa preparação de nossos sentidos. Um bebê nos estágios iniciais de vida não consegue desenvolver plenamente seus sentidos, será preciso que o recém-nascido “aprenda” a lidar com os estímulos para poder efetivamente sentir. Por isso sentir uma pura impressão é impossível, é preciso que esta sensação já esteja em relação. Eu só posso falar de pura impressão quando eu reflito analiticamente sobre a sensação, contra esta divisão (pura sensação x puro intelecto) a “reflexão” corporal surge para unir os sentidos a uma certa inteligência.

a pura impressão não apenas é inencontrável, mas imperceptível e portanto impensável como momento da percepção. Se a introduzemos, é porque, em vez de estarmos atentos à experiência perceptiva, esquecemos em benefício do objeto percebido. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 20)

Merleau-Ponty com apoio também nos estudos da *Gestalttheorie* enfatiza que o máximo que podemos delimitar um dado perceptivo seria a ideia de uma figura com um fundo. Dessa forma, o representacionismo se engana sobre as qualidades sensíveis por duas vias, primeiro ao colocá-la como “impressão muda quando ela tem sempre um sentido” (ibid. p. 26); segundo, “é acreditar que este sentido e esse objeto, no plano da qualidade, sejam plenos e determinados”(ibid.). As teorias que, para entender a percepção, utilizam a ideia de representação, consideram os atributos sensíveis como dependentes de um intelecto que os decompõe, isolando-os de forma estanque. Enquanto para Merleau-Ponty, o sensível possui uma potência de criação de sentidos singular que não podem ser determinados como as verdades científicas (ora indutivas, ora dedutivas) por isso são incapazes de explicar a codependência entre os âmbitos sensório e intelectual.

O corpo aparece como ideia-chave para entender como a percepção, descrita de modo fenomenológico, compreende uma indeterminação de nossas operações perceptivas, posto que nossos sentidos não são “cegos” com relação à nossa consciência, nem tampouco nossa consciência lida com nossos sentidos coletando meros dados. Merleau-Ponty tenta entender justamente esta zona intermediária entre as duas posturas positivistas citadas, que, por sua vez, estão incluídas no representacionismo. Nesse sentido, ele evoca a experiência do membro fantasma que “não é o simples efeito de uma causalidade objetiva nem uma *cogitatio* a mais. Ele só poderia ser uma mistura dos dois se encontrássemos o meio de articular um ao outro o ‘psíquico’ e o ‘fisiológico’, o ‘para-si’ e o ‘em si’.”(ibid. p. 117). Com a descrição desta situação limite, podemos compreender de que forma a Fenomenologia da Percepção apresenta a ineficiência das ciências objetivistas no que se refere a uma interpretação da nossa atividade corporal.

Se agora damos uma explicação psicológica dos fenômenos, o membro fantasma torna-se uma recordação, um juízo positivo ou uma percepção, a anosognose um esquecimento, um juízo negativo ou uma não-percepção. No primeiro caso, o membro fantasma é a presença efetiva de uma representação; a anosognose, a ausência efetiva de uma representação. No segundo caso, o membro fantasma é a representação de uma presença efetiva, a anosognose é a representação de uma ausência efetiva. Nos dois casos nós não saímos das categorias do mundo objetivo, em que não há meio-termo entre a presença e a ausência. (ibid., p. 120)

O braço fantasma não é uma representação do braço, mas a presença ambivalente de um braço. (ibid., p.121)

Por isso, não podemos falar que a percepção cria uma representação do objeto em nossas mentes, tampouco que o percebemos "em si" mesmo. A ambiguidade da atividade perceptiva ressaltada pelo filósofo distancia-se destes dois polos ao estabelecer que é preciso tanto que o

objeto esteja disponível para a percepção, quanto que nosso esquema esteja aberto para compreender tal “ente”. Não se trata de uma escolha entre a passividade e a atividade da percepção, pois, se refletirmos atentamente, podemos perceber que nenhum destes dois conceitos totaliza o processo. Cabe argumentar que a percepção não pode ser compreendida por esta dicotomia, posto que se nossa consciência possui uma estrutura que só é efetiva, ou só aparece enquanto fenômeno, quando se relaciona com algo diverso, “toda consciência é consciência de algo”, não podemos conceber a consciência nem como pura negatividade nem como pura positividade.

Expusemos, portanto, algumas das ideias de Merleau-Ponty que questionam o conceito de representação clássica. Tal sistema parte das consequências do conceito de percepção, ou seja, se tenho em minha mente uma representação de um determinado objeto, foi preciso que antes eu tivesse um contato com o objeto. Além disso tal representação está associada a um conceito deste objeto, já universalizado e retirado da contingência fenomenal. Vimos que tal esquema negligencia a experiência da percepção, posto que o objeto representado aparece como “montado” conceitualmente por meio de uma análise de suas diversas características, enquanto na percepção corriqueira identificamos “num só golpe” com qual objeto estamos lidando, no caso de ele ser familiar em nosso cotidiano.

A ideia de representação se liga a uma atitude científica e analítica perante o mundo, como se fosse possível criar um método que captasse toda a riqueza experiencial para a criação de um modelo que comportaria todas as possibilidades de conhecimento, do perceptivo até o mais elaborado conceitualmente. A sensação é retirada do jogo, pois é concebida como oposta ao conhecimento, ela mesma nada tem a dizer, ela só pode dizer algo quando já está “domesticada” por um sistema conceitual que a coloca como “coletora de dados”, mera passividade. A ênfase no objeto da representação científica separa analiticamente os “dados sensoriais” da percepção, perde-se a noção de sua fenomenalidade que acontece com a conjunção de elementos.

A noção clássica de sensação não era um conceito de reflexão, mas um produto tardio do pensamento voltado para os objetos, o último termo da representação do mundo, o mais distanciado da fonte constitutiva e, por essa razão, o menos claro. É inevitável que, em seu esforço geral de objetivação, a ciência pretenda representar-se o organismo humano como um sistema físico em presença de estímulos definidos eles mesmos por suas propriedades físico-químicas, que procure reconstruir sobre essa base a percepção efetiva, e fechar o ciclo do conhecimento científico descobrindo as leis segundo as quais se produz o próprio conhecimento, fundando uma ciência objetiva da subjetividade(...)Se agora nós nos voltamos, como se faz aqui, para a experiência perceptiva, observamos que a ciência só consegue construir uma aparência de subjetividade: ela introduz sensações que são coisas ali onde a

experiência mostra que já existem conjuntos significativos, ela sujeita o universo fenomenal a categorias que só são exigidas no universo da ciência. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 30)

Nossos sentidos não são totalmente ignorantes dos nossos conhecimentos adquiridos, para perceber isso basta verificar que ao olhar algum objeto, mesmo se visualizo apenas uma de suas perspectivas, nada impede a criação de uma síntese perceptiva que incorpore também o outro lado do objeto que atualmente não posso ver. Nossos sentidos não nos dariam esta complexidade se eles fossem colocados como meros sensores de dados quantificáveis e qualificáveis. No jogo da percepção sempre lidamos com o iminente e com as reminiscências, com o visível e com o invisível.

Merleau-Ponty propõe uma interrogação sobre como lidamos e conhecemos o mundo de maneira mais espontânea, criticando os preconceitos científicos da modernidade. Ele verá nessa tarefa interrogativa o lugar da “verdade” (aqui não identificada com a verdade irrefutável da ciência) e a condição da própria filosofia, e propõe, portanto, uma revisão dos seus motivos e de suas procuras. A proposta da fenomenologia se dá nesse sentido, de colocar a tarefa filosófica como aberta e radicada na incompletude, pois, o filósofo sabe, as coisas são “cheias de reservas” e sua “realidade é inesgotável” (VICENTE, 2013, p. 138).

Com esta proposta crítica ao dogmatismo do pensamento científico, Merleau-Ponty colocará a filosofia mais próxima da arte. A própria ideia de percepção já aponta para um “*lógos* estético”³ presente em todos os aspectos do ser. Nossa inserção interpretativa no mundo é dependente da percepção e como a arte ocupa lugar privilegiado com relação à lida com os sentidos e com a sensibilidade, a reflexão estética constitui um importante elemento para a filosofia do autor.

2.2 Merleau-Ponty e a crítica à arte como representação

A proposta da percepção, em Merleau-Ponty, alarga a ideia de conhecimento, no sentido de que ela não será vinculada exclusivamente ao conceito de conhecimento científico, que no representacionismo era identificado como uma adequação entre pensamento e mundo, na procura de uma verdade necessária e universal. Ressalta-se que o “conhecimento perceptivo” comporta a consideração dos excessos e desvios inerentes a sensibilidade considerada não como

³ Retomaremos essa ideia em outras partes deste trabalho. Tal expressão se refere a como nossa percepção lida com certa organização ou uma “lógica” do sensível, remete-se a nossa estrutura de trocas com o mundo que originariamente se processa por aspectos estéticos.

pura impressão, mas como um dado relacional. Por isso, a arte dentro da dinâmica da percepção pode tangenciar diversos tipos de conhecimento, sem que, no entanto, suas obras pretendam veicular um entendimento irrefutável.

Sendo assim, veremos como a arte trabalha com os desvios e o inacabamento da atividade perceptiva, indicando que ela não pode ser concebida à maneira de uma representação, no sentido de ter um dever a cumprir com a verificação empírica ou conceitual com aquilo que ela “representa”, pois a arte nos convida a pensar nas invisíveis relações perceptivas que a obra engendra. Ou seja, o essencial da arte é poder se destacar da realidade para criar certa apresentação de mundo em que os sentidos sejam remetidos mais à indeterminação expressiva do que a um determinado significado positivo.

Por isso, com relação ao conhecimento perceptivo, entendido à maneira de Merleau-Ponty, a arte pode dizer muito mais do que a ciência, pois abre mão de estabelecer uma representação adequada do "em si" em nome de criar uma linguagem fechada em si mesma, sem que seja preciso que ela indique uma clara referência, sem ter um dever a cumprir com a ideia ou com a verdade.

2.2.1. Paradigma representativo na análise da arte

Se o modelo representacional conceitual/científico foi insuficiente para esclarecer o processo de conhecimento desde sua base perceptiva, também a representação no regime estético será um conceito questionado por restringir a apreciação e a interpretação da arte aos métodos científicos. Com isso pretende-se evidenciar que a estética é um campo privilegiado para identificarmos algumas consequências das ideias do filósofo. Pois, a arte possui um estatuto ontológico inexoravelmente ligado à percepção sensível, por isso a estética do autor se desenvolve em conjunto com seu projeto fenomenológico. Isto significa que ele não tratará a arte sob o ponto de vista do belo, mas antes irá identificar elaborações filosóficas/fenomenológicas que a arte realiza por meio de sua expressão. A arte vinculada a “fenomenologia da percepção” e a uma “ontologia do sensível” será remetida ao mundo do saber pré-reflexivo, antes do conceito.

Retomemos, portanto, a analogia do Capítulo 1 em que o conceito de mimesis é considerado como um predecessor da ideia de representação. Havíamos afirmado que as questões sobre o termo grego tornaram-se muito amplas na antiguidade e, de forma análoga, o conceito de representação foi também utilizado em diversos campos teóricos na modernidade. Ambos apontam para o problema de como nos relacionamos com o mundo a fim de

compreendê-lo, ambos dizem respeito não apenas ao fazer artístico mas também à outras maneiras de relação entre homem e natureza. Não cabe aqui uma análise exaustiva da relação entre estes dois conceitos, apenas queremos evidenciar que o paradigma *mimético*/representativo foi bastante influente nas teorias sobre arte, considerando que a partir da modernidade a filosofia e a ciência foram influenciadas, em grande medida, pelas teorias representacionistas, empirismo e racionalismo.

Sendo assim, podemos dizer que as reflexões sobre arte, desde seus primórdios, se ligaram à ideia de verossimilhança. A arte de certa forma dependia de um reconhecimento do mundo efetivo nas obras, por isso a preocupação de Platão com relação aos simulacros da poesia, pois ela não tem compromisso com o ideal de verdade tão cultivado pela filosofia da época. Este modelo de comparação entre a realidade efetiva e sua representação nas obras serviu como diretriz dominante para as ideias sobre arte desde a Grécia Antiga. (GOMBRICH, 1995, p. 48-52). Podemos notar tal ênfase também nas artes Barroca e Renascentista, embora um estudo mais detido possa identificar certo distanciamento com relação ao teor representativo de tais manifestações artísticas.

Pois, com o desenvolvimento da filosofia escolástica e depois, na modernidade, com o racionalismo, a arte se tornou cada vez mais autônoma, inclusive com o surgimento do campo de investigação da estética filosófica. No entanto, para Merleau-Ponty, estes fatores não impediram a consideração da arte como um “retrato” da realidade ou como representação de conceitos e ideias, ou seja, as reflexões continuaram vinculadas ao aspecto figurativo e intermediário, a fim de estabelecer uma “interpretação correta” das obras.

Veremos que Merleau-Ponty dirige justamente esta crítica ao racionalismo cartesiano ao enfatizar que em todos os campos, inclusive no campo estético-artístico, alguns teóricos interpretaram as obras como meras representações. Se uma obra representa algo, as análises devem levar em consideração, em última instância, a conformidade de tal representação com as ideias, os conceitos e os objetos que ela pretende representar. Ou seja, embora a arte tenha se autonomizado, as análises estéticas continuavam presas às pretensões totalizantes da racionalidade clássica e moderna.

Esta é a crítica do filósofo Merleau-Ponty ao pensamento de sobrevoos, presente na *Dióptrica* de Descartes. Na terceira parte da obra *O Olho e o Espírito* (1961), a abordagem racionalista da visão é considerada como uma tentativa fracassada por se afastar do visível para reconstruí-lo intelectualmente.

Já não há mais poder dos ícones. Por mais vivamente que “nos represente” as florestas, as cidades, os homens, as batalhas, as tempestades, o talho doce não se lhes assemelha: não passa de um pouco de tinta posta aqui e acolá sobre o papel. Retém das coisas apenas a sua figura, uma figura achatada sobre um só plano, deformada — quadrado em losango, o círculo em oval — para representar o objeto. Ele só é imagem das coisas com a condição de “com elas parecer”. Se — não é por semelhança, como é então que ela age? Ele “excita o pensamento” a “conceber”, tal como o fazem os sinais e as palavras “que de modo nenhum se parecem com as coisas que significam”. A gravura dá-nos indícios suficientes, meios sem equívoco para formar a ideia da coisa que não vem do ícone, que nasce em nós por ocasião deste.” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 95)

Em Descartes, evidencia-se a noção da imagem enquanto resultado da interpretação do espírito, pois não é o olho que vê, mas sim a mente que lê e decodifica os sinais que o corpo recebe do mundo. Merleau-Ponty vê nessa concepção um afastamento dos enigmas do corpo e da visão, pois ela opera de forma a destacar dois mundos, espiritual e material, passando a tarefa interpretativa exclusivamente ao intelecto, sem fazer referência ao olho que vê. Assim, ele opera uma espécie de inversão do pensamento cartesiano ao dizer que não é a semelhança que faz com que a visão se efetue, ela é apenas a conclusão do processo de percepção visual, “A visão não é a metamorfose das próprias coisas na sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que decifra estritamente os sinais dados no corpo. A semelhança é o resultado da percepção, e não a sua mola” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 95)

Segundo Merleau-Ponty, é por isso que Descartes não refletiu mais detidamente sobre a pintura, já que de acordo com esta maneira intelectualista de analisar a visão, as qualidades primárias da representação pictorial suprimem “a abertura às coisas que as qualidades segundas nos proporcionam” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 96). Na *Dióptrica*, à alusão feita à pintura destaca o desenho: ela deve evocar de alguma forma a plasticidade do objeto representado ou “dar sinais suficientes” (ibid.) para a identificação do tema das pinturas. A cor e a textura do quadro nada dizem. Com isso, o método cartesiano não seria eficaz para interpretar a arte abstrata, por exemplo. Pois todos os aspectos da pintura devem ser remetidos a sua correlação com a extensão. “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 tornar possível a representação da extensão” (ibid.).

Assim, o conceito de representação no âmbito estético e também na teoria do conhecimento, é utilizado para entender uma mediação, mas agora esta mediação se insere na obra arte. A obra representa o mundo, uma realidade. Mas se a percepção, entendida à maneira merleau-pontiana, não pode ser vinculada ao esquema das teorias do conhecimento representacionistas, a ideia de representação no regime estético será também questionada. Pois,

se restringirmos a análise de uma obra artística a seu caráter de mero intermediário entre o mundo e os homens, novamente estaremos nos esquecendo da complexidade da sensibilidade e negligenciando o domínio experiencial estético em que a arte se insere. No limite, o representacionismo aplicado ao campo da produção artística pode interpretar uma obra de arte como se fosse portadora de uma semântica vinculada a um texto conceitual/científico, em que o principal fator de reflexão seria a adequação ou a conformidade entre a obra e as ideias dos conhecimentos já sistematizados pela ciência e pela filosofia.

Portanto, as reflexões de Merleau-Ponty sobre o regime representacional na arte apontam para os desvios inerentes à atividade perceptiva, pois não é preciso supor uma semelhança entre o representante e representado para atribuir uma relação de um com o outro. Se uma coisa pode representar a outra sem que seja preciso um espelhamento entre elas, é porque nossa percepção não precisa da semelhança nem da convenção para ser relacional, se é possível identificar este tipo de composição numa análise posterior da percepção é porque esta relação já acontece sem precisar de um pensamento ativo que a estabeleça.

Com isso, pode-se falar num “*lógos* estético do mundo ” posto que a arte insiste nessa volta ao ser bruto para “reaprender a ver o mundo”. No âmbito estético, o mundo não é representado na forma do entendimento conceitual, mas sim em seus aspectos metafóricos e sensitivos mais puros. Uma linguagem distante dos moldes científicos, mas que não deixa de gerar algum tipo de esclarecimento sobre o ser.

Para Merleau-Ponty a percepção estética ensina a olharmos para o grande enigma de nossa inserção no mundo para além do “dogmatismo do senso comum e do dogmatismo da ciência”. Neste sentido, “a descrição de uma história pode significar o mundo com a mesma profundidade do que um tratado de filosofia” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 25), por isso arte e filosofia, estética e fenomenologia não estão aí para explicar, mas para compreender o mundo constituído e como as coisas são nomeadas dentro de um fluxo que não pretende chegar a um termo absoluto.

Além disso, veremos também como as reflexões sobre arte constituíram um campo bastante propício para a efetuação de certa ruptura com a *Fenomenologia da Percepção* em direção a sua proposta ontológica, que procura um descentramento na noção de sujeito (FERRAZ, 2008, p. 85) que, em nossa opinião, traz consequências ainda mais profundas com relação à ideia de representação.

2.2.2. Representação na ciência e na arte

Não é por acaso que Merleau-Ponty traz na primeira seção de seu ensaio *O Olho e o Espírito* 1960 uma crítica ao pensamento científico concebido de forma não questionada. Para ele, na filosofia não se deve sobrepor as ideias dos sábios e dos cientistas aos constructos da arte, sob pena de desembocar num “absoluto artificialismo” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 86).

Mister se faz que o pensamento de ciência - pensamento de sobrevoos, pensamento do objeto em geral - torne a colocar-se num há prévio, no lugar, no solo do mundo e do mundo lavrado tais como são em nossa vida, para nosso corpo.[...]a arte, e notadamente a pintura, nutrem-se nesse lençol de sentido bruto do qual o ativismo nada quer saber.” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 86)

A obra de arte não representará o mundo, ela apresentará um mundo, pois na percepção estamos envolvidos num modo de contato que não pode ser estabilizado em uma ideia, uma imagem puramente mental. Há, portanto, a concepção de um “*lógos* estético”, que não será remetido ao racionalismo reflexivo e introspectivo, pois ele estará presente também na “base” sensitiva na qual se originam a criação dos diversos significados. Ou seja, nossa capacidade racional se liga à sensibilidade, a imaginação e a memória, criando um campo sempre novo para as percepções. Para Merleau-Ponty a arte pode evocar de forma bastante profunda este sentido do “ser” anterior à significação conceitual, já que uma obra de arte traz uma série de relações de pensamento que devem estar conectados de forma absoluta com as características sensitivas das obras. Nessa via, veremos o filósofo tecer uma relação cada vez mais estreita entre arte e filosofia, posto que ambas podem fazer aflorar algumas verdades do ser.

Ao analisar estudos de Malraux, Merleau-Ponty chama atenção para o estatuto representativo da pintura, que nos seus primórdios era consagrada “a cidade, aos deuses, ao sagrado”(ibid.), nesse sentido a potência das obras era totalmente remetida ao seu contexto cultural, a arte figura elementos importantes para a comunidade. Já na idade clássica, a arte se dedica a representar a natureza. Nessa época se inclui um tratamento expressivo para embelezar a representação, mas mesmo esses elementos estilísticos são vinculados à ideia de simular a beleza natural. Segundo Merleau-Ponty, Malraux analisou esse preconceito objetivista, assinalando que a arte moderna viria justamente a contestar tais dogmas. No entanto, Malraux erra ao apresentar a tese de que a arte moderna irá se contrapor à essa objetividade e se estabelecer como uma criação inteiramente subjetiva. Merleau-ponty rejeita tais classificações, para ele nem a arte clássica deve ser concebida como pura objetividade, nem a arte moderna deve ser remetida unicamente a um subjetivismo.

No que diz respeito ao período clássico, Merleau-ponty enfatiza que o próprio Malraux indicou que a ideia de uma pintura como expressão criadora não surpreendeu os pintores, pois desde a época clássica eles já entendiam que toda pintura possui componentes da criatividade dos artistas. Assim,, Merleau-Ponty acredita ser possível identificar novos sentidos para a pintura clássica. Se observarmos com cuidado, podemos constatar que muitas vezes elas antecipam uma liberdade criativa vinculada somente ao período moderno. “No momento mesmo em que, com olhos fixos no mundo, julgavam pedir-lhe o segredo de uma representação suficiente, elas operavam sem saber essa metamorfose de que mais tarde a pintura tornou-se consciente.” (MERLEAU-PONTY, 1991b, p.49). O que ele quer dizer com isso é que todo o procedimento de uma pintura objetivista, como as técnicas de profundidade e perspectivas, são também criações. Apesar de poder constituir métodos, há diversas formas de dar a sensação de profundidade em um quadro. A questão é “inventar” uma relação entre os elementos de uma pintura para que depois eles pareçam como entrelaçados uns aos outros, pois o quadro é visto em sua unidade. Nesse sentido, os pintores podem fazer a ilusão de profundidade de diversas formas: com as diferentes tonalidades de cores e sombras, com o traçado das linhas de fuga, além das variações de escala entre os objetos representados.

A perspectiva é muito mais que um segredo técnico para imitar uma realidade que se ofereceria tal e qual a todos os homens; é a invenção de um mundo dominado, possuído de parte a parte numa síntese instantânea da qual o olhar espontâneo nos dá, quando muito, o esboço ao tentar em vão manter juntas todas essas coisas que, individualmente, querem-no por inteiro (MERLEAU-PONTY, 1991b, p.51).

Essas considerações sobre a pintura levantam com clareza como nossa percepção leva em consideração mais o arranjo dos elementos visíveis em torno de uma unidade, do que regras geométricas de representações de perspectiva. A reflexão sobre a profundidade na pintura exemplifica que nossa percepção trabalha com uma expressividade não positiva. As linhas, os contornos e as diversas cores do quadro não valem apenas por sua visibilidade, mas por “dialogarem” entre si.

Há sempre uma procura no fazer artístico: quando se encontra um novo método não se põe fim às indagações, criam-se outras. O processo tem se revelado infinito, no sentido de que não é possível um cálculo que verifique todas as possibilidades da arte. Por isso, foi importante para o filósofo estabelecer como a quebra do paradigma mimético e figurativo da obra de arte pôde ampliar o horizonte artístico, com a passagem de um regime que passa por assim dizer da “representação de mundo” para a “apresentação de mundo”. O que Merleau-Ponty busca é certa

liberdade de associação ideias, um pensamento improvisador, tanto na arte como na filosofia, que não tem um ponto de chegada, nunca cessa de acontecer (MERLEAU-PONTY, 1980. p. 86). Assim, também a arte liberta de sua condição como um intermediário entre o mundo e o apreciador pode explorar um conjunto vasto de expressões antes não exploradas. A arte tocaria em questões que se referem a gênese de nossa vida com o mundo ao buscar experimentar novas formas de se fazer, não mais ligada a uma perfeita figuração do mundo.

A arte não é nem uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão. Assim como a palavra nomeia, isto é, capta em sua natureza e põe diante de nós, a título de objeto reconhecível, o que aparecia confusamente, o pintor, diz Gasquet, ‘objetiva’, ‘projeta’, ‘fixa’. Assim como a palavra não se assemelha ao que ela designa, a pintura não é um *trompe-l’oeil*, uma ilusão da realidade. (MERLEAU-PONTY, 1980. p. 90)

O que se vislumbra é a compreensão da arte para além da pura representação, pois o sentido da fruição artística não está em sua identidade manifesta com o mundo, mas sim nas invisíveis relações que ela traça. Se num primeiro momento de sua filosofia, Merleau-Ponty argumenta que um objeto só pode ser visto por estar limitado a um fundo que não aparece claramente à visão, na fase ontológica, o visível nunca pode ser completamente decifrado, pois o invisível também faz parte de sua “essência”, como um suporte nunca plenamente decifrável para a aparição do visível, “o invisível é pura transcendência sem uma máscara ôptica” (BUENO, 2015, p.169). É por isso que o modelo representacional falha ao estabelecer uma relação de transparência com o “em si”, as coisas não aparecem a nós como puras extensões, pois a invisibilidade que faz parte de toda visibilidade liga com reciprocidade o corpo e o mundo, corpo e mundo estão relacionados de forma quiasmática, são carne.

Dessa maneira, a questão da representação objetiva ou subjetiva do mundo, que tanto preocupou o pensamento sobre arte, e também sobre a teoria do conhecimento de maneira geral, é completamente revista. Pois, ao dizer que existe um poder fundamental da visão, de manifestar mais que ela mesma, Merleau-Ponty aponta para o papel da imaginação criativa que também está em jogo. A visão pode trazer para perto o que está distante e presentificar o que está ausente, ela possui uma potência de criação de sentidos que não está restrita aos estímulos sensoriais factuais.

A sua ontologia se constrói, portanto, em sintonia com suas reflexões estéticas, pois visa enfatizar que a arte não consiste em simplesmente retratar didaticamente a natureza ou expor ideias, mas em criar uma linguagem própria, com o intuito de aflorar no espectador certo estado sensível, que dialogue com nosso imaginário, nossa memória, enfim, com todo nosso sistema

carnal. Neste sentido, é preciso rever nossos métodos de análise de forma a identificar na obra significados e sentidos dos mais variados, cuja a referência não pode restringir-se a uma ideia abstrata de realidade purificada da experiência.

2.3. Virada Ontológica

Existe um intenso debate sobre a relação entre as duas fases de Merleau-Ponty, não é nosso propósito trabalhar com intensidade esta problemática, pois, como já dissemos, nosso trabalho procura ressaltar uma continuidade no tratamento do conceito de representação entre as duas fases do filósofo. A ideia é de que a base crítica do representacionismo, já presente em Husserl, propiciou ao filósofo francês subsídios para um aprofundamento nas reflexões sobre o estatuto representacional das obras de arte. No entanto, é preciso introduzir algumas questões concernentes a esta mudança na filosofia de Merleau-Ponty, para entendermos como a arte, e principalmente a arte cinematográfica, se encaixa neste percurso filosófico.

Ademais, não há consenso sobre se há uma ruptura ou uma continuidade entre a fenomenologia e a ontologia do filósofo. Optamos aqui por estabelecer uma trajetória de aprofundamento crítico à ideia de representação entre as duas fases. Para isso nos apoiamos tanto em autores que identificam formulações ontológicas na *Fenomenologia da Percepção*, como é o caso de Ferraz (2008), quanto em autores que fazem o caminho inverso, ao identificar um sentido fenomenológico no *Visível e o Invisível*, feito por Marc Richir⁴.

O próprio Merleau-Ponty comenta sobre as duas fases de seu pensamento. Seu posicionamento sobre a questão não deixa de gerar ainda mais inquietações sobre as disputas na interpretação. Ao mesmo tempo em que ele concebe uma continuidade entre a fenomenologia e a ontologia, este comentário só pôde ser tecido graças à compreensão de uma historicidade no pensamento que é remetida também à percepção, mas tal ênfase na historicidade só acontece no seu pensamento intermediário em textos dos anos 50 (FERRAZ, 2008, p. 76). Ou seja, o próprio sentido de sua ontologia sobre uma verticalidade de nossa inserção no mundo salva o lugar de sua primeira filosofia:

Para que me certificar de que meu pensamento de hoje abarca o meu pensamento de ontem? Estou ciente disso, já que hoje vejo mais longe. Se penso, não é porque salto para fora do tempo num mundo inteligível, nem porque recio toda vez a significação a partir de nada; é porque a

⁴ Diversos autores se dedicaram a entender as mudanças da filosofia de Merleau-Ponty, Ferraz (2008, p.09-12) cita alguns que identificam uma unidade na filosofia do autor, embora tais interpretações tenham elaborações bastante diversificadas.

flecha do tempo arrasta tudo consigo, faz com que os meus pensamentos sucessivos sejam, num sentido secundário, simultâneos, ou pelo menos que invadam legitimamente um ao outro. Funciono assim por construção. (MERLEAU-PONTY, 1991a, p. 14)

Segundo Renaud Barbaras, em sua obra *De L'Être Du Phénomène: sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, a noção de ontologia do autor só se consolida em *O visível e o invisível 1964*, com a proposta de indicar que, se quisermos evocar uma ontologia antes dessa obra, deve-se observar que se tratava de um projeto em esboço. Assim para Barbaras, a filosofia de Merleau-Ponty teria continuado em *A prosa do mundo (1952)*, o trabalho iniciado em sua obra *Fenomenologia da Percepção*, para depois encaminhar sua proposta ontológica (BARBARAS, 1991, p. 12 apud FERRAZ, 2008, p. 9). No entanto, podemos entender, segundo a tese de Ferraz (2008), que na obra mais antiga, o conceito de percepção ainda não desvinculava-se da concepção de consciência fortemente centrada em um sujeito, permanecendo de certa forma vinculada ao modelo representacional intelectualista moderno, “na *Fenomenologia da Percepção* a integração entre natureza e consciência ocorreria de forma assimétrica, em favor da última” (FERRAZ, 2008, p. 12), mas já a ideia tardia de visão/fé perceptiva (no sentido ontológico) traz a proposta de “espalhar” a consciência no mundo e o mundo na consciência, mundo e consciência já não podem ser destacados, são carne. A ideia, neste segundo momento, é de que há um invisível, um “não-ser” que sustenta o ser (FERRAZ, 2008, p. 15).

Embora o pensamento do segundo Merleau-Ponty surja na tentativa de responder “deficiências” da *Fenomenologia da Percepção*, é possível identificar em sua ontologia certa continuidade em direção a um aperfeiçoamento crítico diante das dicotomias clássicas da filosofia. Como o conceito de representação está intimamente ligado a esta postura analítica em que a compreensão da percepção é remetida a uma articulação entre dois polos (subjetivo/objetivo, realidade/obra de arte, causa/efeito), para nós é importante ressaltar como essas reflexões se inserem no desenvolvimento da filosofia do autor como um todo. Ou seja, a crítica à representação possui argumentos nos dois momentos do pensamento de Merleau-Ponty, e elas podem ser articuladas numa perspectiva de uma integração argumentativa. No limite, trabalharemos com a proposta que na ontologia “o modo como as coisas aparecem sensivelmente qualifica o modo como elas são” (FERRAZ, 2008, p. 28), esta é a ideia que conduz o filósofo em sua radicalidade crítica com relação ao tipo de análise representacionista.

2.3.1. O invisível na arte

Com o exposto até aqui, torna-se manifesto que o conceito merleau-pontiano de percepção não é de simples apreensão. Se com a apropriação da tese gestáltica na qual uma

figura sobre o fundo é o dado sensível mais simples que podemos obter, conclui-se que, para Merleau-Ponty, toda percepção tem uma estrutura complexa. O que sentimos e percebemos são totalidades com algum sentido. Por exemplo, quando olhamos para uma árvore, vemos os galhos, as folhas, os troncos não de forma separadas, mas em sua unidade de ser árvore (SAES, 2010, p. 28).

Portanto, a percepção já se processa por uma tipo de interpretação que relaciona os elementos perceptivos criando uma unidade. Merleau-Ponty, dessa forma, pressupõe algum nível de “harmonia” entre nosso corpo e nossos arredores, ligada à nossa inerência ao mundo. Pois, para ele, “há uma aderência inegável de todo percebido ao seu contexto, à situação em que ele aparece, à atmosfera que faz parte de sua vivência.” (SAES, 2010, p. 29). É preciso conceber que, desde a nossa base sensitiva, estamos conectados com o mundo de forma que até mesmo nossas percepções mais imediatas acontecem já num horizonte de significados. Essa atividade perceptiva considera, mesmo que de forma não objetiva, nossas experiências passadas, nossos conhecimentos adquiridos, a historicidade da comunidade na qual vivemos. Ou seja, estamos “condenados ao sentido” na medida em que a percepção não acontece com a coleta de impressões puras, pois está emaranhada a uma rede de sentidos.

Todos estes aspectos da fé perceptiva além de não poderem ser mensuráveis por métodos científicos, também não podem atender perfeitamente a ideia da fenomenologia de retorno às coisas mesmas, da evidência dada. Haja vista que estes atributos não se manifestam, pelo contrário eles estão escondidos por trás dos fenômenos, são invisíveis. “Coisa alguma, lado algum da coisa não se mostra senão ocultando ativamente as outras, denunciando-as no ato de encobri-la” (MERLEAU-PONTY, 1991a, p. 21). É nesse sentido que Merleau-Ponty se dedicará a aprofundar nos aspectos “infiguráveis”, ou na “não-fenomenomenalidade” que todo fenômeno possui (RICHIR, 2002, p. 69). Pois se considera que há um fundo invisível também contingente, e que mesmo a percepção mais elementar se estabelece num fluxo de vivências e pensamentos já situados numa cadeia remissiva de sentidos, cuja constatação escapa a um olhar analítico (SAES, 2010, p. 29). Como explicar a percepção de forma objetiva se ela sempre apresenta uma totalidade que não é meramente a soma de suas partes observáveis?

Este é o abismo que Merleau-Ponty quer encarar, para ele é preciso entender como nossa inserção no mundo se dá na forma de um entrelaçamento entre o interior e o exterior, entre o subjetivo e o objetivo e também entre o material e o simbólico, entre o visível e o invisível.

Como enfatizamos no Capítulo 1, já em Husserl havia a concepção, a propósito da percepção de objetos externos, de que não faz sentido considerar que exista um processo de elaboração mental de uma imagem ou um sinal, pois quando percebemos as coisas, percebemos

pelo modo como aparecem, sem que seja necessário um intermediário que articule o objeto exterior e o pensamento. Para a fenomenologia esta divisão é uma construção metafísica. Além disso, Merleau-Ponty acrescenta que nossa percepção não é apenas uma assimilação dos estímulos perceptivos, há um salto entre o sinal perceptivo (visual, auditivo, olfativo etc.) e a percepção propriamente dita, pois esta não se liga apenas a um órgão mas a toda constituição do humano, que não deve ser restringida à materialidade de um organismo.

Para Merleau-Ponty, na arte é onde podemos identificar este transbordamento do fenômeno “real”, pois a percepção artística revela o mundo como latência e transcendência do real, sempre além e aquém dos fatos e das ideias. Pois, o enigma da pintura, por exemplo, consiste em fazer com que os objetos estejam na tela sob a condição expressa de não estarem ali, de transcenderem a materialidade, sem a qual, entretanto, não existiriam, e criarem um sentido, sem o qual não seriam pintura. (CHAUÍ, 1980, p. XII) Este também é o enigma da linguagem, a significação sempre ultrapassa o significante, e este sempre engendra novas significações. “Entre significação e significante não existe adequação, mas ultrapassamento de um pelo outro graças ao outro” (CHAUÍ, 1980, p. XII). É por essa carência de todo fenômeno que Merleau-Ponty enfatiza o aspecto criativo e expressivo envolvidos na visão/percepção. “O Ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência (...) filosofia e arte, juntas, não são fabricações arbitrárias no universo da cultura, mas contato com o Ser justamente enquanto criações.” (MERLEAU-PONTY, 1964. p. 195). Para compreender os fenômenos temos sempre que completá-los de alguma forma (RICHIR, 1993, p. 75). Por isso, na próxima seção evidenciaremos como foram importantes as reflexões de Merleau-Ponty sobre as relações entre percepção, linguagem e arte. Pode-se perceber que a representação do mundo pela obra de arte não exige um compromisso com o real ou com a verdade, pelo contrário, a arte mostra como nós estamos inseridos num contínuo interpretar, que constitui mais em um inventar interpretativo do que numa decifração (ibid. p. 80). Além disso, se a arte é realizada para ser exposta devemos considerar não apenas a intenção do autor, mas também o complemento do espectador, por isso o processo é aberto e não tem ponto de chegada.

2.4. Percepção e linguagem

A partir dos anos 50, Merleau-Ponty passa a refletir sobre certo nível de enformação cultural do campo perceptivo, esta problemática foi pouco desenvolvida na Fenomenologia da Percepção 1945. Este aspecto da percepção será relacionado à linguagem na medida em que se admite que nossa capacidade comunicativa intensificam diferenças nas capacidades discriminatórias perceptivas que variam conforme os contextos histórico-culturais (FERRAZ,

2010, p. 75-76). Portanto, de alguma forma a linguagem se insere no processo interpretativo da atividade perceptiva, já que a percepção lida com elementos significantes mediados pela linguagem.

Partindo de sua leitura de Saussure, Merleau-Ponty conceberá uma analogia entre os sistemas da percepção e da linguagem. A ideia básica é que “os signos um a um nada significam, que menos exprimem um sentido do que marcam uma variação de sentido em relação aos demais” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 141). Dessa forma, a ideia de uma linguística que utiliza como padrão o sistema referencial em que cada palavra se direciona a algo no mundo, cada palavra, portanto, “representa” algo do mundo, não foi eficaz para compreender toda a riqueza expressiva linguageira. Essa postura “representativista” frente à linguagem replica a postura analítica positivista do empirismo e do racionalismo frente à percepção, ambas adotam uma abordagem de decifração plena do mundo e da linguagem por uma confiança na capacidade racional humana de produzir um conhecimento definitivo, irrefutável.

A linguagem, assim como a percepção, não pode ser concebida como um sistema de ideias positivas, pois sua significação será remetida a uma organização das partes dentro de uma totalidade, o que é expresso depende mais de uma “articulação interna” dos elementos linguísticos em um texto, ou em uma frase - e também do contexto em que a expressão acontece - do que de uma referência ao empírico ou ao ideal. Isso significa que a linguagem não servirá como simples tradução de nossas percepções, pois ela se processa por um sistema diacrítico em que os significados só podem ser extraídos dentro de um sistema relacional, que trabalha com as oposições, diferenças e similitudes entre os elementos de uma unidade linguística. De forma análoga se processa a percepção cujo dado mais elementar é uma figura que se diferencia do fundo. No entanto, isso não significa que os dois sistemas são equivalentes. (FERRAZ, 2010, p. 79).

Sendo assim, a percepção, a linguagem e a arte são experienciadas levando em consideração os desvios, discontinuidades e vazios entre os elementos que compõe uma totalidade, e ainda não podemos esquecer que a vivência referente a esses âmbitos se dá sempre em relação a um horizonte de significações. Dessa forma, Merleau-Ponty indica que o valor expressivo que cada um desses campos possui não pode ser identificado a uma positividade, reconhecendo que há uma forma de se comunicar que não passa pela evidência objetiva de uma significação que visa um objeto já dado à consciência. No entanto tal expressividade ajuda a constituir tal objeto e o inaugura, ao mesmo tempo em que o deixa aberto para novas tentativas de compreensão. Esse é o modo como o filósofo quer encarar a arte.

Há, portanto, uma “comunicabilidade” entre linguagem e arte, posto que ambas fazem parte do mesmo mundo. Concebendo o mundo como abertura e transcendência, Merleau-Ponty indica que cada elemento, tanto da arte quanto da linguagem, esteja em referência a uma unidade ou a um sentido mais geral. Ele afirma que toda singularidade, na medida em que se relaciona de algum modo com seu horizonte, insere-se em um sentido mais amplo, em que mesmo as ações criativas originárias já estão imediatamente inseridas em uma estrutura generalizada (MOURA, 2012, p. 197). Considerando tal afirmação, a expressão revela-se como estrutura originária, ela será responsável também pela passagem do singular para o geral, por se apoiar numa dinâmica diacrítica ela produz conhecimentos e significados que escapam tanto de uma subjetividade constituinte, quanto da objetividade dos fatos, pois ela se faz por um sistema de oposições e diferenças comunicáveis.

Entre a ordem dos fatos e a da criação, o que se configura é um mesmo movimento, ora passivo, ora ativo, ora latente, ora manifesto; a significação se fazendo como subversão gradual do dado, realização livre de uma possibilidade nele próprio resguardada. (MOURA, 2012, p. 196)

No que se refere a constituir uma experiência significativa, linguagem, percepção e arte organizam similarmente seus dados. Aquele desvio que mencionamos anteriormente entre os dados sensíveis observáveis e a percepção é parecido com o desvio entre o sentido das palavras organizadas num texto, em relação ao seu significado dicionarizado, bem como entre o que se figura mimeticamente numa obra de arte e seu potencial expressivo (FERRAZ, 2010, p. 79). Nem a linguagem nem a arte podem ser analisadas como meras representações, se elas representam algo não é pelo mecanismo imitativo, ou de equivalência geométrica e lógica. É preciso considerar o valor expressivo constituinte, não só da arte e da linguagem, mas de todo fenômeno. Todo fenômeno é incompleto por isso carece do invisível que o sustenta.

(...) a linguagem exprime tanto pelo que está entre as palavras como pelas próprias palavras, e pelo que não diz, como o pintor pinta, tanto pelo que ele traça, pelos brancos que coloca, ou pelos traços de pincel que não realizou. (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 58)

Assim se constata a abertura do mundo para o sujeito, e também do sujeito para o mundo. Só é possível entender o conceito de “carne” a partir da constatação da incompletude do mundo e de nós mesmos na qual a expressão quer entrar como complemento mesmo que provisório. “Malraux⁵ observa que a pintura e a linguagem são comparáveis apenas quando as afastamos daquilo que ‘representam’ para reuní-las na categoria da expressão criadora.” (MERLEAU-PONTY, 1991b, p.47-48). A linguagem dessa forma participa da fé perceptiva,

⁵ André Malraux escritor e crítico francês especialista em análises sobre pintura citado por Merleau-Ponty em alguns de seus textos.

na medida em que nossos pensamentos são em grande parte organizados por meio de nossas expressões linguísticas. Elas são a maneira pela qual o sujeito falante toma posse do sentido que quer exprimir.

A pintura quer ser tão convincente quanto as coisas e não pensa poder nos atingir senão como elas: impondo a nossos sentidos um espetáculo irrecusável. Em princípio, ela se restabelece ao aparelho da percepção, considerado como um meio natural e dado de comunicação entre os humanos (MERLEAU-PONTY, 1991b, p. 77).

Nesse sentido pode-se retomar a ideia de um “*lógos* estético” que constitui ou “institui” o mundo. Parafraseando Moura (2012, p. 197): se qualquer “dado sensível” já é expressivo é porque ele ultrapassa a si próprio, posto que ele só pode ser constatado dentro de um conjunto significativo, referindo-se a outros dados, para metamorfosear-se como uma totalidade, um conjunto apreensível. Para Merleau-Ponty, é preciso conceber que todo ato expressivo, encerra necessariamente um tipo de espontaneidade que não se refere ao sujeito, e sim à sua participação nessa “lógica operante” do mundo, que necessita dessa dinâmica expressiva originária responsável pelo transbordamento característico do processo significativo:

(...) o poder de transcendência da fala e da percepção resulta precisamente da própria organização delas. A passagem à *Bedeutung* não é um salto no ‘espiritual’ (...) a significação e o signo são da ordem do perceptivo, não da ordem do Espírito absoluto. (...) Mas esses dois fatos não são senão o fato mesmo da percepção e da racionalidade, do logos do mundo estético. Exigir uma explicação é (?) de *obscurum per obscurius*. (MERLEAU-PONTY, apud MOURA, 2012, p. 197)

O modo como percebemos e falamos sobre o mundo nos revela que as significações dão-se numa junção entre subjetivo e o objetivo, entre o particular e o universal. Isto porque dentro desse sistema - em que os sentidos brotam das relações internas entre a parte e o todo, relações estas vistas e percebidas como unidade - o singular não pode ser afirmado sem a mediação interpretativa de um horizonte em que se destaca. Pois o entorno que delimita um singular não é remetido apenas a parte observável empiricamente dos fenômenos: há um fundo de linguagem, que carrega uma história, que carrega uma cultura. Sendo assim, pode-se conceber que os discursos sobre arte não implicam um total relativismo subjetivista, como a ênfase nas características pré-objetivas, pré-reflexivas da percepção parece propor. Há certa universalidade do sensível que, no entanto, não deve ser vinculada unicamente a biologia humana, “será apenas por meio da linguagem que a experiência sensível, marcada pelo contexto histórico-cultural, poderá realmente valer como universalidade sensível” (FERRAZ, 2010, p. 53).

Essas concepções elevam a complexidade da percepção a níveis inimagináveis, por isso é preciso voltar-se com bastante atenção a estes processos de abertura perceptiva. Esta concepção holística da percepção é uma das ideias apresentadas na *Fenomenologia da*

Percepção (LEUNG, 2018, p. 8). A ideia é demonstrar o salto que existe desde o dado hilético até sua representação na consciência, esta problemática não foi explorada pelo sistema representacionista que isolou a experiência da sensação de todo o contexto no qual ela é realizada (ibid, p. 9). Ao colocar a objetividade numa instância distanciada da efetividade do mundo, a atitude científica garante a universalidade ideal de seus saberes, mas pouco ajuda a explicar o fenômeno da percepção artística propriamente dito.

Por isso, esta ênfase na experiência estética, para além dos preconceitos científicos, não significa que haveria um desregramento absoluto da percepção e que toda interpretação sobre uma obra de arte é válida. Não se trata disso, pois o esquema perceptivo deve comportar uma intersubjetividade. A chave para a compreensão deste aspecto será a nossa inerência ao mundo: o mundo se constitui como o “sistema das verdades”. Assim, Merleau-Ponty se afasta novamente da centralidade da consciência reflexiva. Apenas dessa forma a arte pode ser considerada sob um ponto de vista intersubjetivo, pois até então o enclausuramento do *Cogito* na introspecção do espírito, impediu a efetiva consideração do outro, estabeleceu-se apenas um elo entre os espíritos de forma bastante impessoal. Em oposição, ainda na *Fenomenologia da Percepção* havia a ideia de que “Para que outro não seja uma palavra vã, é preciso que minha existência nunca se reduza à consciência que tenho de existir” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 9) deve-se compreender nossa transcendência em direção ao mundo e em direção ao outro como pressuposto para o conhecimento, posto que este ‘estar no mundo’ não negligencia os conhecimentos historicamente consolidados, ao contrário, é na experiência que podemos corrigi-los, aperfeiçoá-los ou abandoná-los, desde de que não estejamos presos a seus paradigmas.

Portanto, ressalta-se que já na *Fenomenologia da Percepção* existia a ideia de que minha consciência envolve a consciência que dele (do outro) se possa ter. (ibid.). É desta forma que deve-se, segundo Merleau-Ponty, trabalhar com as obras de arte, por “minha encarnação em uma natureza e pelo menos a possibilidade de uma situação histórica. O *Cogito* deve revelar-me em situação” (ibid.). Ao mesmo tempo em que vejo um outro, este também me vê, como também “Na medida em que aquilo que eu digo tem sentido, enquanto falo sou para mim mesmo um outro ‘outro’ e , na medida em que compreendo, já não sei mais quem fala e quem escuta.” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 140). Assim, a reversibilidade entre ver e ser visto, falar e ouvir etc., constitui um ponto central para entender minha relação com o outro, que também acontece antes da reflexão, de forma a criar uma síntese entre minha percepção e a percepção que tenho do outro. Se for dessa forma, a obra de arte não é um ato criativo de uma pura subjetividade, mas ela também é feita levando em consideração seu compartilhamento com os outros, e

exatamente por isso ela sempre possui alguns sentidos universalizáveis, mesmo que esta possibilidade de universalização não pressuponha uma decifração completa do sentido da obra nos moldes das ciências.

2.6. Imaginação e imaginário

Se o ser só pode ser assimilável por uma imbricação entre o visível e o invisível, que inclui uma participação da linguagem, de nossa cultura, de nossa historicidade e dos outros, cabe retomar a ideia de que não podemos acessar o "em si", como uma realidade fora de nosso esquema perceptivo. Desta forma, a representação do mundo nas artes não será identificada com a referência a uma materialidade independente de nossa interpretação. Desde a percepção já estamos envolvidos numa atividade com componentes interpretativos. Se considerarmos o reenvio entre a expressão do mundo e o meu modo de expressar, entre eu e os outros, entre o refletido e o irrefletido, entre o percebido e o imaginado, podemos perceber como Merleau-Ponty encaminha sua filosofia numa direção em que a clivagem entre real e imaginário se torna problemática.

Merleau-Ponty aponta para esta problemática quando fala de uma “textura imaginária do real” (MERLEAU-PONTY, 1980, p.90) como parte dos processos internos que propiciam a visão, processos estes que não podem ser confundidos com uma constituição intelectual das coisas. Pois é preciso “compreender que nossos olhos já são muito mais que receptores para as luzes, as cores e as linhas” (MERLEAU-PONTY, 1980, p.90), a visão de certa forma “processa” o visível levando em consideração o que não pode ser visto e o que pode ser imaginado. Este será o enigma do imaginário, pois as imagens não são apenas constituídas por sua plasticidade exterior, mas também pelo que as “atopeta” em nosso interior. “Luz, iluminação, sombras, reflexos, cor, todos esses objetos da pesquisa não são inteiramente reais: como os fantasmas, só tem existência visual” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 21).

Ainda na *Fenomenologia da Percepção 1945*, há uma retomada da ideia de imaginação na *Crítica do Juízo*, de Kant, para mostrar como a ideia deve condicionar não apenas o juízo estético, mas também a atividade categorial, na medida em que é a “unidade entre a imaginação e o entendimento, uma unidade entre os sujeitos antes do objeto, e que na experiência do belo, por exemplo, eu experimento um acordo entre o sensível e o conceito, entre mim e o outro, que é ele mesmo sem conceito.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 15). Essa leitura que Merleau-Ponty realiza de Kant, quer justamente demonstrar que o sujeito não é mais o centro de um pensamento universal, pois é de forma espontânea e pré-objetiva que o homem experiencia a

arte e também o mundo segundo o compartilhamento do entendimento e do imaginário. Assim, podemos verificar como Merleau-Ponty delimita a atividade do conhecimento com relação à percepção artística pela relação de ambas com a imaginação, “no ato de conhecimento, a imaginação trabalha para a inteligência, enquanto, na arte, a inteligência trabalha para a imaginação” (MERLEAU-PONTY, 1983, 115). O imaginário e a imaginação, portanto, aparecem com privilégio ontológico com relação ao conhecimento.

Mais tarde essas ideias viriam ocupar lugar semelhante na ontologia, pois o conceito aparece como componente latente da visão, como vestígio de uma visão interior que serve como pressuposto para a própria visibilidade (MERLEAU-PONTY, 1980, p.90). Por isso opor o primado da percepção ao primado do imaginário seria desconhecer a redefinição radical da percepção a que se compromete o projeto filosófico de Merleau-Ponty. A coisa só é, na medida em que ela é percebida, mas isso não significa que ela se define essencialmente por sua realidade, as coisas são “fantasmas”, que pedem um complemento, jamais plenas em si mesmas. A realidade aparece como uma questão no horizonte sensível atual que só possui respostas provisórias “Não há realidade “em si” a descobrir. Conhecer é interpretar e interpretar é inventar uma nova expressão, inscrevendo-se de modo o mais luminoso possível no decurso das variações nas quais consiste um objeto ou uma ideia.” (DUFOURCQ, 2012, p.245).

O equilíbrio dado na segunda fase do pensamento de Merleau-Ponty entre o espírito e a natureza coloca à prova as certezas tanto objetivas quanto subjetivas, por isso a ideia de verdade ou realidades (em seus sentidos ordinários) são identificadas mais com o campo de investigação lógico-científica e não dizem respeito à dinâmica própria da ontologia do autor. Pois o ser será identificado com um ultrapassamento da distinção entre real e imaginário, por evidenciar uma complexidade de relações por vezes apresentadas na forma de ambiguidades.

Se “O retorno à experiência perceptiva condena todas as formas de realismo” (MERLEAU-PONTY 1945, p. 58), conceber a arte como representação é tentar dominar a experiência artística por uma racionalidade conceitual, pois o ato de representar está vinculado a uma análise puramente intelectual que isola e anula o imaginário e estabelece a obra como portadora de um discurso muito bem definido, ou como uma simples reprodução estilizada de algum tema da natureza. A reflexão estética de Merleau-Ponty parece-nos de grande interesse nesse quadro precisamente porque ela não trabalha a distinção entre real e imaginário, os conceitos aparecem como imbricados na medida em que o Ser pressupõe esta relação, ou seja, a imaginação está situada, “ao menos virtualmente, no meu campo perceptivo e assim implicada na minha apreensão geral sobre o mundo.” (DUFOURCQ, 2012, p. 233). A percepção não desvela uma realidade "em si", porque ela é um processo aberto de invenção e interpretação

que traça, em um jogo interminável, os contornos das coisas. “O critério da verdade está na apreensão da realidade. Mas a realidade não se confunde de modo algum com o ser empírico que existe de fato. Essa realidade não é, ela torna-se (...)” (MERLEAU-PONTY 1955, p.82 apud. DUFOURCQ, 2012, p. 245). “O mundo fenomenológico não é a explicitação de um ser prévio, mas a fundação do ser; a filosofia não é o reflexo de uma verdade prévia mas, assim como a arte, é a realização de uma verdade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 19).

Por isso, a arte reivindica uma experiência que a relacione com outras experiências, pois ela está inserida num fluxo sensível, em que perfis se completam. No entanto, essas relações não são constituídas por um espírito absoluto, pois elas acontecem a partir da inerência do fruidor e da arte no mundo, num horizonte de sentidos e significados. A arte trata, portanto, mais da instituição de uma sensibilidade própria do que da constituição de um discurso inequívoco.

Podemos chegar à conclusão que a compreensão da arte, para Merleau-Ponty, se distancia tanto da introspecção subjetiva quanto de uma objetividade conceitual. A arte não quer passar um conhecimento altamente trabalhado argumentativamente, nem tampouco é passível de um relativismo subjetivista em que cada sujeito projeta na obra o que bem entender. Estas seriam duas propostas de interpretação artística devedoras da ideia de representação, pois concebem suas análises baseadas em polarizações muito bem delimitadas obra/mundo, autor/espectador, subjetivismo/objetivismo. Por isto, para entender a estética do autor é essencial a consideração da arte como um “objeto da percepção”, capaz de revelar ou tornar explícitos certos dilemas fundamentais que marcam o nosso “comércio” com o mundo. A linguagem estética ao demonstrar o elo natural entre o interior/humano e o exterior/mundo, afirma o olhar como constituição de um sentido anterior à inteligência (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 117). Podemos dizer que a fenomenologia e a ontologia do autor convergem com as questões sobre arte no que se refere a enfatizar a complexidade constituinte da sensibilidade humana, tema não abordado quando se considera a arte como pura representação.

Retomando, portanto, a crítica à representação na teoria do conhecimento que tomamos como base para a dissertação, a saber: 1. a percepção como forma idealizada, racionalizada de conhecer as coisas, 2. ou como provedora de dados e estímulos sensoriais desprovidos de qualquer sentido que só depois de serem “processados” pelo espírito passam a ter sentido. Ressalta-se que o problema das concepções citadas é o de estabelecer o pressuposto de que temos certeza do percebido apenas por sua representação em nosso espírito, ou seja, há um intermediário representativo que pode ser uma imagem mental, um signo ou uma ideia que de alguma forma apontam para o "em si", o "em si" ainda é considerado. Esta proposta tem como

modelo de percepção um conhecimento já muito elaborado em nível lógico/conceitual, em que a passagem do "em si" para a representação é apresentada como um processo de decifração intelectual irrefutável, no qual os dados sensíveis são organizados de forma "perfeita" (retomando uma terminologia cartesiana) pela inteligência.

Como contraponto, a teoria da percepção de Merleau-Ponty ressalta a sensibilidade não como provedora de dados quantificáveis que posteriormente seriam processados racionalmente, mas sim como instância originária do conhecimento e que já está em relação a um horizonte, a um passado, a uma rede de significados. A sensibilidade não será meramente passiva, pois dependerá de uma ressonância entre a figura e seu fundo, entre a imagem e o imaginário, entre o visível e o invisível para se efetivar enquanto fé perceptiva, enquanto visão. Ou seja, a relação entre a materialidade e a idealidade na percepção dos objetos não será remetida somente a nosso espírito, pois se o nosso corpo e a nossa inteligência são inconcebíveis de forma apartada é porque existe em nossa corporeidade um "conhecimento", algo como uma "interpretação corporal", que Merleau-Ponty identificará a partir da reflexividade de nossos sentidos.

O argumento ressaltado por nós neste texto é que esse tipo de conceituação representacionista da teoria do conhecimento estendeu à arte a categoria de intermediária, ao identificar nas obras, ora uma imitação da natureza, ora um discurso altamente racionalizado. Merleau-Ponty irá também rejeitar a representação na sua filosofia da arte se apoiando justamente na ideia de uma "reabilitação ontológica do sensível", indicando que a arte deve ser vista dentro da dinâmica da fé perceptiva que comporta os desvios e os excessos inerentes ao processo. De acordo com este repertório, a filosofia e a crítica da arte não devem ter pretensão de criar um discurso que totaliza os sentidos da obra, nem, ao mesmo tempo, fazer uma descrição meramente subjetiva da experiência artística. Este desvio tanto do discurso conceitual e científico tanto da descrição meramente subjetivista é o caminho escolhido por Merleau-Ponty em suas análises estéticas.

No próximo capítulo utilizaremos o cinema como exemplo de como as artes enfrentam os dilemas sobre as formas de representação do mundo. Surgido com a promessa de uma representação técnica da realidade, logo capaz de garantir uma dominação metodológica e geométrica do mundo, similar a descrição que Descartes faz da percepção, o cinema terá que responder questões sobre qual é o seu estatuto representativo. Enfatizaremos certa história do cinema que o coloca como meio propício para evidenciar justamente esta fuga das concepções puramente objetivistas de um lado, e de outro as puramente subjetivistas.

Partimos da observação que a invenção da câmera filmadora e o desenvolvimento da sétima arte possuem sintonia com o debate sobre a representação tanto em termos da teoria do

conhecimento quanto no campo estético. Isso porque, em sintonia com outros avanços tecnológicos, o dispositivo cinematográfico pode ser concebido como uma invenção para a dominação da natureza, como se por meio dele pudéssemos garantir uma representação que lida quase de forma transparente com a “realidade em si”. Apesar disso, ao observar as transformações nos estilos do cinema e as abordagens sobre os dispositivos de captura de imagens, percebemos que o ambiente de reflexão sobre a produção audiovisual se opôs aos ideais da ciência como decifradora absoluta do mundo, ao refletir sobre a impossibilidade de conceber uma representação objetiva do mundo. A exposição que faremos sobre o cinema reflete esse paradoxo dentro das análises de Merleau-Ponty e de alguns comentadores.

3. CINEMA E REPRESENTAÇÃO

A reflexão sobre o cinema pode ser campo fértil para a identificação de algumas consequências das reflexões sobre a representação que fizemos até o momento. Isso porque o cinema surge como um avanço tecnológico, um aperfeiçoamento da fotografia. A capacidade de capturar imagens em movimento assombrou a sociedade, a novidade foi vista com grande entusiasmo pela possibilidade de criar uma representação objetiva do mundo, posto que a imagem é criada por um processo físico-químico independente de uma ação imitativa do homem em relação a natureza.

O cinema surge em um ambiente de invenções técnicas que mudariam a história da humanidade, a chamada “Segunda Revolução Industrial”, que começou em meados do século XIX. Tais avanços marcaram o início da passagem do mundo rural para o mundo industrial e urbano. Entre vários inventos inovadores, destacam-se a lâmpada elétrica incandescente; o motor de combustão interna; os corantes sintéticos, que proporcionaram o surgimento de vários produtos, da aspirina ao celuloide (utilizado pela indústria da fotografia e do cinema); o telefone, o telégrafo e o rádio; e finalmente, a fotografia, o cinema e o avião.

Assim, Edgard Morin (2014, p. 14) descreve os primórdios do cinema ao indicar que a nova tecnologia propicia a representação da realidade, por uma impressão laboratorial neutra e imparcial. Ou seja, nos primórdios do cinema alguns ressaltavam em sua representação apenas um avanço técnico a serviço da ciência. Com o cinema podemos retratar perfeitamente a natureza, logo podemos avançar no seu domínio.

No entanto, teóricos como o próprio Edgard Morin (2001) e Marlin Wahlberg (2008) ressaltam que esta ênfase “científica” da possibilidade de capturar imagens em movimento foi rapidamente contestada. Mesmo as primeiras exibições de imagens em movimento, como no caso do cinetoscópio⁶, já apresentavam uma *mise-en-scene*: elas exibiam lutas de boxe, atrações de *music-hall* e pequenas cenas de teatro. Nesse sentido, Morin resalta que “desde o seu aparecimento, o cinematógrafo era essencialmente espetáculo: ele exibia suas cenas a espectadores, para espectadores, e implicava assim a teatralidade” (MORIN, 2001. p. 51). No entanto ainda faltava uma concepção de linguagem própria do cinema que era demasiadamente remetido ao diálogo com outros campos artísticos como “um encontro histórico entre teatro,

⁶ Uma das primeiras experiências para a reprodução de imagens em movimento. Possuía um visor individual através do qual se podia assistir a um pequeno trecho de filme, no qual apareciam imagens em movimento de números cômicos, animais amestrados e bailarinas.

vaudeville, *music hall*; pintura, fotografia e toda uma série de progressos técnicos.” (CARRIERE, 1995, p. 9).

Observado esse contexto, o cinema pode exemplificar os problemas referentes à consideração da percepção nos moldes representativos. Pois, se os dispositivos de captura de imagens aparecem como progresso técnico que propicia uma representação objetiva da natureza em movimento, parece que ele se adequaria perfeitamente à justificação mecânica da percepção nos moldes cartesianos. No entanto, a ideia aqui é apresentar a percepção cinematográfica como contraexemplo a percepção entendida nos moldes representacionistas, principalmente por evidenciar o tempo como pressuposto perceptivo. Ao considerar a temporalidade perceptiva chega-se a conclusão que as circunstâncias em que a percepção se processa influencia no perceber. Ou seja, percebemos o fenômeno presente graças a sua relação com o passado e ainda com a expectativa de um futuro.

Além disso, pretende-se deixar claro que a experiência cinematográfica não deve ser analisada a partir das afetações produzidas exclusivamente sobre um de nossos sentidos, tampouco deve ser entendida como veiculação de conceitos teóricos. Certamente estas duas abordagens seriam limitadas do ponto de vista merleau-pontyano. As diversas funções exercidas pelos mecanismos perceptivos não podem ser reduzidas a uma parcela limitada de informações sobre objetos ou ambientes com o objetivo de condensarmos esses dados em conceitos abrangentes. Essa postura é majoritária no campo da teoria do cinema, no entanto, ela pressupõe alguns princípios empiristas e intelectualistas que já foram devidamente questionados no Capítulo 1 do presente texto. A fenomenologia aplicada ao cinema mostra que é preciso ultrapassar estes tipos de análise, para tentar fazer jus a toda a riqueza da experiência da arte referida (ANDREW, 2002. p.193). Veremos que para o cinema e suas transformações na história esta nova abordagem pode ser muito relevante, na medida em que suas obras podem propiciar experiências muito além de suas referências e correspondências à realidade ou a conceitos pré-estabelecidos⁷.

⁷ “Apesar de um predomínio da concepção do cinema como revelação do mundo, a fenomenologia, atendendo ao desejo por uma discussão sobre a imagem dentro de suas relações com o objeto do qual é imagem, provaria ser uma rica base a partir da qual emergiriam variadas análises a respeito do cinema ao longo dos anos 40 e 50. A corrente filosófica de Husserl levaria ao cinema nomes como Maurice Merleau-Ponty, André Bazin, Amédée Ayfre, Michel Mourlet, Roger Munier, Jean Mitry, entre outros, sempre em uma discussão sobre a imagem dentro de suas relações com o objeto do qual é imagem, sobre o que essa relação seria capaz de manifestar e que significados ela irradiaria.” (BEZERRA, 2014)

3.1. Percepção e cinema

Se analisarmos o texto *O cinema e a nova psicologia* (1945), podemos perceber que o cinema, para Merleau-Ponty, pode ser um meio privilegiado da expressão de uma “visão do mundo”, em que contingência, ambiguidade e a concepção do homem como “ser em situação” ou como “ser no tempo” constituem elementos-chave. É nessa direção que o filósofo vai explorar semelhanças entre esta expressão artística e a psicologia da forma (*Gestalt*), inserindo o cinema em sua crítica à concepção clássica de percepção, em uma interrogação sobre a herança metodológica deixada pelo racionalismo moderno, sobre a cisão entre o corpóreo e o pensamento reflexivo, sobre o abandono do ver e do sentir em nome do pensamento conceitual do ver e do sentir (BEZERRA, 2014).

A psicologia clássica analisa os fenômenos perceptivos como um aglutinado de sensações que causariam uma excitação fisiológica correspondente. Os moldes de análise nesse caso são bastante influenciados pelo referencial representacionista da ciência. Em que as impressões sensoriais são vinculadas a fenômenos observáveis no sistema nervoso, cada dado sensível é remetido a uma reação da mente, não há questionamento sobre como a coleta de dados puramente sensíveis, se conectam com o sentido que atribuímos a experiência. Merleau-Ponty indica que a psicologia moderna (nova psicologia), já se atentou que tal abordagem se vincula a um olhar científico posterior, que pode ajudar na observação de relações causais de partículas sensitivas de valor absoluto e positivo, mas não se direcionam a uma reflexão sobre os significados da percepção, que só podem ser estabelecidos levando em consideração um todo, uma configuração geral do percebido (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 104-5).

A parte crítica à psicologia clássica, portanto, não apresenta novidade com relação aos estudos anteriores do autor, mas sua proposta de associar a nova concepção da psicologia ao cinema chama atenção para a consideração de uma totalidade perceptiva. Não podemos analisar as cenas de um filme de forma individual pois elas só fazem sentido pelos planos que a precedem e pelos que a sucedem. É por isso que Merleau-Ponty diz que um filme é um objeto a perceber e não a pensar: “quando percepciono, não penso o mundo, ele organiza-se perante mim” (MERLEAU-PONTY, 1945. p. 91). A proposta é de não aderir a um pensamento “conceitualizador”, “é através da percepção que podemos compreender a significação do cinema: não se pensa o filme, percebe-se” (MERLEAU-PONTY, 1983. p. 104).

Ao retomar um exemplo já clássico em Edmund Husserl (*Meditações Cartesianas*), Merleau-Ponty analisa a percepção de um cubo. Para perceber um cubo, não precisamos de evidências de cada um de seus lados para obter um todo. Percebemos de “um só golpe”,

não duvidando da existência do que está fora do campo de visão, a parte de trás, a base e o topo, ou cada um dos vértices. (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 107). A nova psicologia *Gestalt* afirma que a percepção do todo não se identifica com a soma das partes. Nesse sentido, a percepção é imediata e sintética, no sentido que temos uma percepção de conjunto: ela afirma a constituição de um sistema de configurações do todo, da forma sobre o fundo. A psicologia clássica não compreende a percepção dessa forma, nela os dados da percepção devem estar todos disponíveis (observáveis) para serem reunidos ou reorganizados para que possamos perceber algo. Tal esquema trata a percepção por uma metodologia analítica, que separa os elementos sensíveis estabelecendo-os como um mosaico de dados justapostos, dessa forma a percepção se torna “num autêntico decifrar dos dados sensíveis e numa espécie de princípio de ciência.” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 106).

Tal como na percepção de um cubo, também na percepção de um filme aprendemos a compreender a mudança de cenário, a sobreposição de objetos, o desaparecimento do campo de visão, etc., porque a nossa percepção nunca está temporalmente fechada no instante presente. O filme é percebido como um todo temporal. A própria ligação entre os cortes cinematográficos pode ser associada à síntese da percepção que de imediato une dois takes/cortes dando sentido à sequência de montagem. Como prova o efeito Kulechov⁸. A montagem cinematográfica surgiu e se transformou dialogando com a ideia de que a percepção atua sempre considerando um todo temporal.

Essa ilustração da percepção trazida pelo cinema nos faz entender que a compreensão da interação entre os cortes não ocorre porque tenho na memória uma representação das cenas anteriores, mas sim porque minha percepção se ajusta ao filme, segue seu ritmo e sua narrativa. “Não se trata de dizer que o sentido de uma cena depende das anteriores, mas sim que o passado está para o presente como um fundo, uma estrutura que o sustenta” (BUENO, 2015, p. 98). Na percepção de um filme podemos aprender que a experiência do atual dá-se por uma composição, porque a nossa percepção possui uma temporalidade própria. O filme é percebido como uma unidade de extensão temporal singular.

O cinema mostra, com muita clareza, como percebemos as coisas por sua fenomenalidade, por elas surgirem como eventos temporais (WAHLBERG, 2008, p. 22). Podemos, dessa forma, retomar a ideia de consciência como fluxo em Husserl (ver Cap. 1), pois

⁸ O cineasta russo Lev Kuleshov realizou uma série de experimentos de montagem cinematográfica nos quais fazia uma justaposição de planos, obtendo assim uma nova significação. Com os experimentos fica evidente que o significado das cenas depende das cenas precedentes e subsequentes, indicando que uma mesma imagem pode ter um sentido diferenciado de acordo com o contexto apresentado na montagem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DwHzKS5NCRc>

essa característica pode ser evidenciada pelo cinema na medida em que só conseguimos entender um filme levando em consideração a dinâmica das imagens apresentadas, de como elas se relacionam entre si no transcorrer do filme. Husserl (1984 apud WAHLBERG, 2008, p. 24) identificou na música uma característica semelhante. A partir dos conceitos de retenção e protensão, a fenomenologia irá delinear uma característica perceptiva que não leva em consideração apenas o instante presente, mas também o que precede temporalmente (retenção) e também a nossa expectativa com relação à continuidade futura do fenômeno (protensão). Assim, a concepção da temporalidade perceptiva ganha complexidade (HUSSERL, 1984).

Outras diferenças entre a psicologia clássica e moderna, que o cinema ilustra de forma aguda, referem-se a uma nova perspectiva de sinergia entre os sentidos para dar conta da complexidade de relações que se apresentam quando pensamos o cinema. É impossível separar o áudio da imagem para a compreensão do cinema, as palavras e as músicas escutadas não fariam sentido sem as imagens e vice-versa. Na psicologia moderna essa sinergia é ainda mais abrangente, pois ela indica que para nos aproximarmos da dinâmica completa de nossos mecanismos de percepção, é de grande importância observarmos o aspecto intersensorial de qualquer experiência, não apenas a cinematográfica. Não é possível “desligar” algum sentido, para se concentrar em apenas um. Ao vermos alguma imagem ou quando escutamos algum som, não ignoramos os dados táteis, olfativos ou gustativos que estamos sentindo no mesmo momento ou que podem ser ativados em nossa memória (BUENO, 2015, p. 100). Pensar o cinema como unicamente audiovisual é não apenas ignorar a participação de outras dimensões sensoriais em nossa fruição, mas também delimitar uma pequena parte dessa experiência, e ignorar outros modos possíveis de encarar o objeto (MERLEU-PONTY, 1983, p. 105).

Por fim, Merleau-Ponty compreende o cinema como a arte de tornar visíveis alguns sentimentos. Amor e ódio, por exemplo, aparecem no cinema de forma indivisível com relação à sua expressão visual. Ou seja, ele mostra que uma representação levando em conta apenas os fatores introspectivos subjetivos destas emoções é impossível, pois é sempre possível identificar o que é reverberado no comportamento dos sujeitos. Nesse sentido, o cinema assim como a psicologia e filosofia contemporâneas nos mostram que somente a consciência lançada no mundo e submetida ao exame das outras, pode conhecer a si própria (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 116).

Pode-se dizer que segundo Merleau-Ponty, há um aspecto cinematográfico na realidade perceptiva, “há um modelo de compreensão psicológico e filosófico comum a ambos” (VIEGAS, 2010). Pois a expressão cinematográfica aparece como a expressão do mundo, elas não são constituídas de “uma vez por todas”, mas desdobram um significado, um sentido. Sua

verdade (se é que podemos chamar assim) passa a se situar na coesão com que retoma (por continuidade ou diferença) o movimento geral do percebido, a articulação das partes que assegura a possibilidade do significado. É esse laço com o percebido, trabalhado ao longo de sua obra, que faz com que Merleau-Ponty estabeleça uma reordenação do mundo prosaico realizada pela arte; pois é neste domínio que compreendemos que o tempo e o movimento lançam um questionamento sobre a racionalidade moderna, posto que esta temporalidade exhibe uma “realidade” apenas provisória, pois é mediada pela incessante retomada de criação e recriação perceptiva .

A maneira como o espectador está incluído neste circuito cinematográfico de visão é comparável à imersão dos seres sentientes no campo fenomenal. O campo no qual o entendimento ocorre é aquele da difusão, da descoberta e da ligação, tudo aberto para a exploração na obra de arte. Sua base é da opacidade mais do que da transparência tanto que expressões criativas nunca são totalmente apreensíveis, apenas parcialmente realizáveis. (BUENO, 2015, p. 115)

No entanto, não se pode concluir que Merleau-Ponty iguale a experiência cinematográfica com nossa percepção ordinária, tampouco concebe o movimento no cinema como uma sucessão de poses. Ao contrário, Merleau-Ponty considera inseparáveis a imagem e o movimento no cinema. A imagem cinematográfica, diz o fenomenólogo, é uma forma temporal em movimento, uma “realidade nova” que não se reduz a uma simples soma dos elementos utilizados (BEZERRA, 2014). Como meio de representar o movimento, a arte cinematográfica não nos faz experimentar uma objetividade, mas sim uma maneira nova de simbolizar o mundo e os pensamentos. Para Merleau-Ponty o cinema e seu corte, sua montagem, suas mudanças de ponto de vista solicitam e por assim dizer celebram nossa abertura ao mundo e ao outro, que não podem ser estabilizada em esquemas de significados relativos à experiência.

É importante notar que embora *O cinema e a nova psicologia* pertença a um determinado momento da trajetória do fenomenólogo, ainda marcado por uma ênfase na centralidade do corpo perceptivo em detrimento de seu contexto de envolvimento com o mundo. No entanto, se nos detivermos às reflexões sobre o estatuto representacional das obras de arte, o texto pode ser compreendido em bastante sintonia com os escritos posteriores por enfatizar o caráter “não *mimético*” do cinema. Esse assunto será tratado também no último subtítulo deste texto ao ter a produção do cinema documentário como exemplo.

Com a redescrição do sensível efetuada na fase ontológica, Merleau-Ponty esboçou uma reaproximação com o cinema⁹. Em algumas de suas últimas notas de trabalho, é possível

⁹ Em alguns de seus textos inacabados e dos cursos realizados pelo autor (publicação póstuma) encontram-se diversas menções ao cinema. “Em determinado momento, a anotação “(pintura-cinema)” é seguida duas linhas

identificar o desejo do filósofo por uma abordagem filosófica do cinema, não mais para ilustrar um pensamento pré-elaborado, como no caso de o *Cinema e a nova Psicologia 1945*, “Mas para mostrar o cinema como a celebração da presença viva de nossa especular carnalidade, uma forma particular de dizer o Ser, uma estética que subjaz a uma ‘dialética do visível e do invisível’” (BEZERRA, 2014).

3.3. Ontologia e cinema

Tais referências ao cinema nos escritos tardios de Merleau-Ponty permitiram novas abordagens sobre a relação entre a filosofia do autor e o cinema para além da referência à conferência que versava sobre a sétima arte e a psicologia. Mauro Carbone é um dos comentadores que buscou especular sobre os possíveis interesses que a sétima arte poderia gerar no pensamento do último Merleau-Ponty. Tal abordagem, segundo Carbone, refere-se a uma sintonia teórica entre a ontologia merleau-pontiana e as ideias de Bazin¹⁰ sobre o cinema. Esta relação parece centrar-se numa nova concepção ontológica da visão que propõe não aderir à distinção entre o ser do vidente e do visível, assim como do visível e do invisível, que por sua vez se pode indicar o inteligível, a memória ou a imaginação (CARBONE, 2013, p. 102). Portanto o que foi dito sobre a percepção, indicando um trânsito, uma via de mão-dupla entre o sensível e o inteligível teve uma reverberação mais profunda nas considerações ontológicas. Acrescenta-se ao jogo da percepção relações com a imaginação, a imaginação não pode ser descartada porque as artes a partir do momento em que pretendem dialogar com a visão se engajam nessa interseção entre sensível-inteligível aprofundada na consideração de outras interseções entre visível-invisível.

Neste esquema, o imaginário também participa da visão. No entanto, o imaginário não pode ser concebido como representação imagética introspectiva do real, pois ele não é o oposto da realidade, ele não indica uma simples ausência, “mas aparece como germinando - justamente com a visão ela mesma - a partir desta relação de parentesco sensível que mantemos com o mundo e que, como sabemos, Merleau-Ponty chama a "carne"” (CARBONE, 2015, p. 35). Carbone (2015) realiza uma leitura de o *Olho e o Espírito* que enfatiza o jogo da imaginação, em que o emergir da imagem dá-se a partir de um “fluxo” e de um ‘refluxo,’ do seu constituir-se

mais abaixo por “André Bazin: ontologia do cinema”, e, em seguida, “Nas artes Cinema ontologia do cinema — a questão do movimento no cinema” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 391). A questão do movimento no cinema já havia sido citada brevemente em notas de um outro curso, *Le monde sensible et le monde de l'expression.*” (BEZERRA, 2014).

¹⁰ Importante crítico e teórico francês do cinema, suas ideias possuem influência da fenomenologia.

enquanto um ir e vir da visão, desde as coisas à forma e vice-versa, do facto ao sentido e vice-versa.” (ibid. p. 56). Se a segunda fase do pensamento de Merleau-Ponty é caracterizada por ressaltar os aspectos invisíveis do campo fenomenal, este direcionamento explora a imaginação como um destes componentes não observáveis exteriormente, posto que ela “atapeta interiormente” a visão. No entanto, a imaginação e o imaginário não devem ser considerados como atributos intelectuais que ajudariam na codificação dos dados recebidos pelos sentidos, mas sim que eles estão atuando junto com os sentidos num diálogo que permite entender como a nossa visão se processa por uma antecipação de nossa estrutura perceptiva perante o atual (ibid. p. 57).

O atual “em si” é de impossível apreensão, pois no momento em que nos direcionamos a ele, já está escoando. Apenas é possível que tenhamos uma ideia do que seja o atual por ele estar em relação a um passado e a um futuro. “Nesta perspectiva, ele afirma que o imaginário é mais próximo do ‘atual’ (MERLEAU-PONTY 1993a, p. 24) do que uma cópia do atual em si, pois no imaginário se exprime a ressonância que o atual suscita na carne de nossa relação sensível, afetiva e simbólica com o mundo” (CARBONE, 2013, p.118). Sendo assim o cinema pode ser exemplo de como nossa visão do atual se insere numa temporalidade diferente da sucessão cronológica com a qual medimos corriqueiramente o tempo.

Conceber esta dinâmica de entrelaçamento entre visível-invisível e vidente-visível da visão exige, portanto, um entendimento bastante peculiar da temporalidade perceptiva. Mauro Carbone (2013) nomeia de “precessão recíproca” a ideia de que o imaginário se antecipa ao atual ao mesmo tempo em que o atual antecipa o imaginário. O que está em jogo com este conceito é que nenhum dos termos pode ter privilégio ontológico com relação ao outro. Eu não vejo uma realidade atual para depois compreendê-la por um arranjo realizado por minha imaginação e minha capacidade racional. Não é possível estabelecer qual dos termos é o primeiro e qual é uma segunda coisa.

Esta ideia é retirada de uma formulação de *O Olho e o Espírito* em que a ideia de “precessão” é lançada juntamente com a descrição de um movimento de antecipação recíproca entre o Ser e a fé perceptiva no fenômeno. “Esta precessão do que é sobre o que se vê e faz ver, do que se vê e faz ver sobre o que é, é a visão mesma” (MERLEAU-PONTY, 1980c, 109). Essa definição, segundo Carbone, aponta para uma precessão do imaginário sobre o “atual” - já que o imaginário orienta e alimenta nosso olhar fazendo-nos ver o atual - , assim como a precessão do atual sobre o imaginário, já que é pelo contato que estabelecemos com o exterior que o imaginário entra em jogo. “O primado de um dos dois termos sobre o outro se torna indecível.” (CARBONE, 2013, p. 120). Nós não podemos diferenciar se vemos as imagens

porque nossa visão só está preparada para retirar apenas aquilo que estamos vendo da imagem, ou se é porque as imagens nos dão a ver somente aquilo que vemos. É uma concepção de “fé perceptiva” que não adota as categorias da “passividade” ou “atividade”. Portanto, essa é uma descrição da visão completamente diferente da realizada por Descartes. Não se trata de um processo do tipo mecânico, de uma relação de causa e consequência, pois a visão, para Merleau-Ponty, não é descrita como a posse intelectual das coisas, porque ela nos dá as coisas sem explicá-las.

Por isso, a representação cinematográfica foge do sistema representativo, ao se colocar não como um índice de alguma coisa, porque a forma que nossa visão tem de dialogar com o invisível não se processa por um sistema de referências nem tampouco numa relação causal. O modo como eu vejo o filme não depende exclusivamente do que foi registrado pela câmera, percebemos o filme graças a uma amplitude de sentidos possíveis. Esses sentidos não são apenas coletados, pois se processam por uma reversibilidade: ao mesmo tempo que a atividade da visão retira alguns sentidos do filme, o filme dá a visão motivos para ela se fazer.

O cinema, inventado como meio de fotografar os objectos em movimento ou como representação do movimento descobriu com este muito mais do que a mudança de lugar: uma maneira nova de simbolizar os pensamentos, um movimento da representação. (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 19)

Esta dinâmica sugere que a representação na obra de arte não deve ser ilustrada por um único vetor que ligaria de forma objetiva a obra à sua referência, é preciso entender que as remissões que uma obra trabalha são da ordem do afetivo e do simbólico e não da ordem do conhecimento objetivo. As obras das artes imagéticas, portanto, constituem um ponto nodal em meio a uma rede de significações impossíveis de serem identificadas sob um ponto de vista lógico ou objetivo, pois até mesmo a temporalidade da visão é diferente da temporalidade do relógio, que serve de medida para as ciências. É um tempo não ligado à ideia de continuidade absoluta. Pois “cava” uma profundidade bem particular na linha cronológica (CARBONE, 2013, p. 120). Trata-se de uma complexificação do esquema de protensão e retenção elaborado por Husserl, haja vista que Merleau-Ponty utiliza-se de uma abordagem descentrada da consciência. Compreende-se a *precessão recíproca* como engendrada pelo “fundo imemorial do visível” (MERLEAU-PONTY, 1980c, 109), no sentido que a precessão não pode ser confundida como uma composição do passado por uma memória ativa, mas sim como instituída de modo inconsciente e irrefletido.

De fato, já que esta precessão é infinitamente mútua, ela não pode nos levar a um passado cronológico” (...) “um tempo mítico é um tempo muito particular em que

vivem as assim chamadas por Merleau-Ponty de ‘ideias sensíveis’ (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 144-45), sugerindo por aí não somente que estas ideias são inseparáveis de sua apresentação sensível (ou seja, de suas imagens visuais, linguageiras ou musicais, por exemplo), mas sobretudo que elas são instituídas por estas imagens como sua própria temporalidade (CARBONE, 2013, p. 121-122)

Assim, a ideia musical, a ideia literária e a ideia cinematográfica constituem exemplos de “ideias sensíveis”, no sentido em que elas não podem ser separadas de suas aparências. Os aspectos invisíveis e as ideias não podem ser colocados num mundo à parte como o representacionismo e a ciência o fazem, eles precisam ser colocadas em articulação com os sensíveis com o sistema carnal. Tal sistema só pode ser decifrado por um método que procure identificar a lógica própria em que se inserem a obra de arte, e esta lógica para Merleau-Ponty, deve tentar desvendar o quiasma de nossa relação com o mundo e da ideia com o sensível (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 144-45).

É preciso considerar que a definição de visão dada por Merleau-Ponty nos escritos da segunda fase coincide com o estatuto progressivamente conferido às imagens pelas experiências artísticas do século XX, o estatuto das figuras de *precessão recíproca* mais do que figuras de simples representação remissiva. Por isso, a estética do autor enfatiza, sobretudo, o caráter não representativo do cinema, “como uma apresentação de um inapresentável” (BEZERRA, 2014). A arte cinematográfica concebida dentro da análise da visão mostra que o trabalho do artista consiste, sobretudo, em uma retomada ontológica do mundo. Assim como o pintor visa à realidade e interdita os meios científicos para alcançá-la, ao buscar uma verdade sem abandonar a sensação (MERLEAU-PONTY, 2004, p.127). O cineasta busca apresentar uma realidade fechada em si, e não representar uma realidade que está fora do filme. Com esse repertório fica clara uma opção de Merleau-Ponty por uma consideração da imagem como autônoma, como não dependente direta da realidade externa a ela. Ao mesmo tempo, isso não significa que a imagem seja uma coisa completamente outra com relação ao mundo, mas que ela está como um ponto nodal efêmero de uma rede de relações possíveis. Nossa visão atua por recuos e avanços para além dos dados visíveis da imagem mas graças a eles, o invisível brota do visível.

Merleau-Ponty ao enfatizar que a arte de um filme não consiste em descrever didaticamente as coisas ou expor ideias, mas em criar uma linguagem própria, com o intuito de aflorar no espectador um certo estado sensível, parece apontar para essa proposta. “O filme não deseja exprimir nada além do que ele próprio” (MERLEAU-PONTY, 1983. p. 102). A concepção de que um filme traga significados e sentidos dos mais variados, cuja referência não se pode restringir apenas ao efeito de realidade, parece apontar para uma possível criação, pela arte do filme, de uma experiência inteiramente inovadora.

Dessa maneira, a questão da representação objetiva ou subjetiva do mundo, que tanto preocupou o pensamento sobre o cinema, e também sobre a imagem de maneira geral, é completamente revista, ao dizer que existe um poder fundamental da visão de manifestar mais que ela mesma. Para Merleau-Ponty, a visão pode trazer para perto o que está distante e presentificar o que está ausente, no sentido de enfatizar toda sua potência de criação de sentidos. O que se vislumbra é a compreensão do filme para além da pura representação, pois o prazer do filme não está em sua identidade manifesta com o mundo, mas sim nas invisíveis relações que ele traça. Ao filmar uma paisagem, o cineasta não simplesmente a cópia ou reproduz. “Ao mesmo tempo em que a paisagem sugere e o cineasta a filma, sua obra compõe-se buscando na paisagem o que falta à imagem para alcançar sua plena expressão.” (BEZERRA, 2014). Não se deve considerar nem que a filmagem é uma impressão puramente técnica da paisagem nem tampouco que o cinema é uma fabricação restrita a vontade de se expressar do diretor. Pois o filme só pode ter significado por participar deste sistema carnal de verificações sempre inconclusas e interpretações sempre provisórias.

3.4 Representação no cinema

Por essas peculiaridades, é inerente ao cinema o diálogo e a reflexão sobre seus modelos de representação. Aqui vale uma comparação com as ideias de Deleuze sobre a arte cinematográfica, haja vista que o autor identificou dois momentos da imagem cinematográfica, segundo o modo representativo utilizado. Tal teoria é bastante influente quando se fala de um olhar filosófico sobre o cinema, há um grande número de estudos que exploram a abordagem deleuziana sobre o cinema. No nosso entendimento tal reflexões apresentam algumas afinidades com a ontologia de Merleau-Ponty no que se refere a um questionamento sobre o estatuto “representativo” dos filmes.

Para Deleuze, no cinema realizado antes do Neorealismo Italiano predominava uma representação que se vinculava a uma emulação da percepção natural, emoldurada por um esquema sensório-motor. Este modelo revela uma intenção disfarçada de realismo, ou seja, ao contar uma história, buscava-se sempre referências de fácil identificação ao dar ênfase a ação nas imagens, muitas vezes reforçando os padrões narrativos já existentes. Estas são características do cinema clássico que será denominado por Deleuze também de “cinema de ação”, porque tais produções expõe um encadeamento sensório-motor, as imagens se ligam umas as outras construindo uma unidade orgânica, uma conexão lógica. A ação dessa forma é reproduzida para que possamos compreender a história de acordo com o que nosso pensamento já espera do desencadeamento cronológico da ação, ela é sempre remetida a um todo coerente.

Nesse sentido o cinema clássico prezava por representar uma totalidade por meio do enfoque na ação.

O cinema clássico, portanto, possui um fio condutor ou uma forte conexão que ligava os acontecimentos representados. Já no cinema moderno, surgido graças às experimentações do Neorealismo Italiano, há a possibilidade de um enfraquecimento das ligações e dos encadeamentos entre as imagens que aparecem como se existissem por acaso. “Cinco características, portanto, estão na base da nova imagem: a situação dispersiva, lacunar, as ligações fracas entre as imagens, a errância dos personagens, a tomada de consciência dos clichês, a denúncia de um complô” (MACHADO, 2010, p. 203). O pressuposto para o rompimento com o cinema clássico se revela como uma tentativa de reconfigurar nossa percepção que habitualmente segue a ação para poder ligar as imagens diretas ao pensamento.

“Para Deleuze há uma substituição do cinema de ação por um cinema visionário, realiza a substituição do cinema de ação por um cinema de vidência. Trata-se de um cinema visionário, que substitui a simples visão, a visão empírica, por uma visão pura ou superior, por um ‘uso superior’ da faculdade de ver, um ‘exercício transcendental’ da faculdade de sentir.” (MACHADO, 2010, p. 204) A visão desta forma é elevada como produtora de pensamentos, independente de uma ligação de ordem hierárquica com a “Ideia”. Desta forma, os clichês são deixados de lado, em busca de novas manifestações simbólicas. O cinema moderno se opõe a reprodução de clichês, que só levam ao pensamento respostas prontas, para isso é necessário escapar dos clichês criando uma verdadeira imagem. “Pois, para Deleuze, não vivemos propriamente num mundo de imagens, mas num mundo de clichês. E é necessário procurar e encontrar uma saída.” (ibid.). De acordo com o exposto, há também em Deleuze uma crítica ao modelo representacional no cinema que propõe uma separação do “sujeito-espectador” da “imagem-mundo”, em que as imagens correspondem a um estímulo que atua do exterior para o interior do pensamento (DA SILVA, 2011, p. 86).

Não aprofundaremos na teoria de Deleuze sobre o cinema, nem sobre as críticas à tradição fenomenológica realizadas por este filósofo, para nossos fins basta apontar que uma das análises filosóficas mais consagradas da sétima arte faz referência à forma de representação do cinema. É comum o ponto de vista de que o cinema, assim como fizeram outras artes, procurou se distanciar do paradigma representativo para buscar novas possibilidades para sua linguagem ao explorar seus meios próprios de expressão. Não podemos nos furtar de identificar certa sintonia entre Deleuze e Merleau-Ponty com relação a crítica ao cinema concebido como representação.

O cinema desde seus primórdios lida com uma tensão com relação à representação do mundo e da natureza. Surgido como uma invenção que propicia a captura visual da “realidade em movimento”, o que chamava atenção com relação ao cinema, primeiramente, era o realismo das imagens conseguidas a partir da câmera, um exemplo disso é a anedota contada sobre a primeira exibição pública da “*Chegada do Trem*” 1895 dos irmãos Lumière. Segundo relatos, os espectadores saíram correndo da sala de exibição com medo que o trem saísse da tela e os atropelasse. Desde sempre, a promessa de representar a natureza da forma mais fidedigna sempre esteve presente na produção e na análise do cinema, apesar de que, desde muito cedo, o cinema já experimentara seu potencial para também produzir fantasias como é o caso dos filmes de George Méliès. Ou seja, o impasse esteve associado a características antagônicas do cinema que de um lado enfatizava a impressão de uma realidade objetiva, e de outro as possibilidades artísticas e criativas da nova invenção. Foi neste sentido que Edgard Morin (1958) concluiu

a metamorfose do cinematógrafo em cinema. O primeiro simplesmente a técnica de duplicação e projeção [...]; o segundo seria a constituição do mundo imaginário que vem transformar-se no lugar por excelência de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem, graças a convergência entre as características da imagem cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base (apud XAVIER, 2005, p. 23)

É interessante observar o pano de fundo teórico que influenciava a crítica e a produção do cinema. Houve uma apropriação do processo de registro da imagem fotográfica por um ideal ligado a ciência, que via “A notável fidelidade da imagem fotográfica ao que ela registra dá a essa imagem a aparência de um documento. Oferece uma comprovação visível do que a câmera viu” (NICHOLLS, 1999. p. 119), isto era bastante explorado por grande parte dos primeiros filmes do cinema documentário. Este gênero foi bastante ligado ao caráter informativo da imagem cinematográfica, em diálogo com as ciências como, por exemplo, a antropologia e a biologia. Isto porque a técnica de capturas de imagens tão fiéis à realidade, em alguma medida, reflete o modo científico de representação em sua busca por imparcialidade e objetividade. Neste panorama, o documentário se apoiava num tipo de narrativa de cunho didático, uma abordagem com pretensão de formar opinião, muito vinculada à linguagem do jornalismo institucional.

No entanto, nossa intenção é evidenciar que os documentaristas propuseram, no decorrer da história, que o cinema documentário, embora seja definido por um termo que remete à técnica de documentação, não é uma demonstração de uma realidade objetiva, no sentido de ser utilizada como dado inteiramente positivo. Ao mesmo tempo o gênero não pode ser concebido como uma atividade que cria um discurso puramente subjetivo a partir da intenção

do autor, posto que o documentário na maioria das vezes não utiliza cenários e personagens fictícios e tem como material imagens em movimento do mundo efetivo. Esta proposta coloca a análise do cinema documentário em sintonia com o pensamento estético da fase ontológica de Merleau-Ponty.

3.5.1. O documentário entre “representação científica” e “apresentação estética”

O cinema documentário constitui um objeto privilegiado para pensar a representação tanto no regime das ciências quanto no regime estético/artístico. Apesar de o senso comum o relacionar a uma representação da realidade, se olharmos atentamente, este significado nunca deu conta da complexidade inerente à produção deste gênero cinematográfico. Para o documentarista é de primeira importância pensar sobre as tensões existentes na relação entre arte e a sua representação/apresentação da verdade, daquilo que realmente acontece ou aconteceu. Neste tipo de filme há sempre tomadas que enquadram personagens, ambientes e temas de nosso mundo histórico, “a realidade”, sem encenações. Dessa forma pode-se criar uma concepção apressada que distancia o cinema documentário do meio artístico, ao colocá-lo como um mero documento portador de imagens e informações que constituem um “retrato fiel” do mundo.

Os desafios da teoria sobre o cinema documentário surgem, portanto, em consonância a constatação de que este tipo de filme não é uma reprodução da realidade em vídeo. Há nestes filmes a proposta de retratar pessoas e acontecimentos “reais”, “Porque abordam o mundo em que vivemos e não um mundo imaginado pelo cineasta” (NICHOLLS, 1999. p. 17) , mas isto não significa que devemos negligenciar a mediação tecnológica e humana vinculada a produção dos documentários. Além disso, pode-se questionar que por mais que a imagem capturada pela câmera coincida com a imagem captada por nossa visão, há sempre um questionamento se o que vemos num filme seja exatamente igual ao que veríamos se estivéssemos ao lado da câmera na hora da filmagem (NICHOLLS, 1999. p. 19). Obviamente, há inúmeras diferenças entre estas duas “visões”, apesar da proximidade plástica entre elas. Na verdade, o que está em jogo no documentário é o efeito de realidade provocado por sua representação, no entanto veremos que mesmo o documentário que pretende criar uma percepção naturalista de seu tema não deve ser considerado exclusivamente sob o ponto de vista realista.

Neste sentido, alguns teóricos preferem utilizar a nomenclatura “filmes de não-ficção” (CARROLL, 2005. p. 69), com o objetivo de escapar da ideia de mera documentação dos fatos que a palavra “documentário” carrega. No entanto, independente da expressão utilizada para

definir este tipo de cinema, algumas questões persistem: como devemos tratar o documentário tendo em vista que não podemos considerá-lo como reprodução, retratação ou réplica de algo existente? Qual o estatuto artístico deste gênero cinematográfico? Para responder a este questionamento, a ideia de representação é utilizada, para dizer que um filme de não-ficção “representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares” (NICHOLLS, 1999. p. 47).

Outro fator que complica ainda mais a definição de documentário é sua forte vinculação a produções de cunho jornalístico ou educativo que coincide apenas com um tipo de documentário, denominado por alguns teóricos como “clássico”, “predominante nos anos 1930/1940. O documentário clássico possui uma enunciação baseada em voz over, fora-de-campo, detentora de saber sobre o mundo que retrata” (RAMOS, 2008, p. 21). Nesta época, o propósito predominante dos documentaristas seria o de esgotar um assunto, tratando-o de maneira bastante didática ao valorizar as informações objetivas que ele apresenta. De certa maneira, há nestes documentários uma pretensão de apresentar uma verdade sobre o mundo nos moldes da ciência.

No entanto, até mesmo os primeiros documentaristas já apontavam dúvidas sobre a capacidade objetiva das produções documentais, John Grierson¹¹, por exemplo, definia como um “tratamento criativo da realidade” (NICHOLS, 1999. p. 21), já indicando uma certa atenuação com relação a verdade dos filmes que produzia, o que Grierson queria enfatizar era que um documentário, por mais completo e detalhado que seja, não pode ser considerado como portador de uma objetividade inquestionável. Deve-se sempre levar em consideração os pontos de vista dos que o produzem, pois eles são os responsáveis pela estruturação do filme, selecionam cenas, tomadas e textos de acordo com suas perspectivas sobre o assunto apresentado. No entanto, apesar dessa relativização, os precursores do cinema documentário, inclusive Grierson, ainda trabalhavam na perspectiva de sua função política, social e educacional, numa chave de análise bastante influenciada pelas teorias modernas, de base materialista e científica. Isto porque, até os anos 1960, a produção documentária esteve muito ligada ao financiamento estatal, havia a ideia de uma missão humanista dos documentários, em grande parte das produções havia uma referência a questões políticas, éticas e antropológicas,

¹¹ John Grierson, inglês considerado um dos principais diretores dos primórdios do cinema documentário.

mas sem deixar de lado alguma preocupação expressiva que pretendia efetivar o documentário enquanto arte (NICHOLS, 1999. p. 22).

Sendo assim, o documentário levanta algumas reflexões que possuem sintonia com a forma que a ideia representação foi utilizada na tradição filosófica, pois o documentarista assim como o filósofo precisa continuamente pensar a forma com que o sujeito se relaciona com os assuntos tratados, a forma como representam seu discurso, sua narrativa, seus personagens e seus objetos. Este diálogo pode ser notado tanto na análise estética e crítica deste gênero cinematográfico, quanto na maneira pela qual suas obras colocam em cena alguns problemas deste âmbito filosófico. Haja vista que questões ligadas à representação da realidade, a conceitos de verdade, objetividade, subjetividade etc, interessam, quase na mesma proporção, a debates filosóficos e a teoria sobre o cinema de não-ficção, “Perhaps no area of film theory invokes philosophy so quickly as does the discussion of nonfiction film.” (CARROLL, 1996, p. 283)

A ideia é de que as teorias e análises sobre o cinema documentário podem ser vinculadas com as propostas estéticas de Merleau-Ponty. Podemos até mesmo relacionar algumas descrições sobre a pintura ao cinema de não-ficção. Para o filósofo foi importante estabelecer como a quebra do paradigma mimético e figurativo da obra de arte pôde ampliar o horizonte das expressões artísticas visuais, que a partir de então se distanciaram dos cânones representativos muitas vezes ligados a um olhar científico sobre o fazer artístico. Da mesma forma, os documentários buscavam experimentar novos formatos não mais estritamente ligados a discursos e conceitos pré-estabelecidos, a partir de uma constatação de sua incapacidade de exibir a verdade ou o “em si” do mundo histórico. A representação do cinema documental, portanto, abriu mão de imitar o “real”. Pois, “Assim como a palavra nomeia... o pintor, diz Gasquet, ‘objetiva’, ‘projeta’, ‘fixa’. Assim como a palavra não se assemelha ao que ela designa, a pintura (*e também o cinema-documentário*) não é uma cópia.” (MERLEAU-PONTY, p. 119-120 grifo nosso). A representação ocorre, portanto, considerando uma criatividade, a narrativa do documentário pode trazer uma impressão de verdade sem que seja preciso a semelhança, sem que o filme procure a todo momento recorrer à imitação da percepção natural.

Se o desenho resulta da cor e não apenas das linhas que traçam seu contorno figurativo, como afirma em *O Olho e o Espírito*. A expressão do cinema surge não apenas por sua reprodução imagética da realidade, mas sim do ritmo das imagens, do enquadramento, dos silêncios, do tipo de abordagem do diretor no caso do documentário. A “representação” neste caso acontece por um desvio, logo não se trata de um “apresentar novamente”, mas um apresentar inaugural. Nesse sentido pintura e cinema podem constituir uma filosofia selvagem.

Estes assuntos são a interface entre o documentário e o pensamento de Merleau-Ponty. O que se quer deixar claro é o tanto que as mudanças históricas, da teoria e da produção deste gênero cinematográfico, podem ser relacionadas a um conjunto de ideias críticas a forma como o conceito de representação é utilizado em algumas análises estéticas.

3.5.2. Representação no cinema documentário

Para ilustrar de que forma o cinema de não-ficção trabalhou com as formas de representação, apresentaremos, de forma breve, a trajetória de mudanças de estilo do gênero. O teórico especialista no tema Fernão Pessoa Ramos, em seu *Mas Afinal ... O que é mesmo documentário?* (2008) identifica os modelos de produção documental dominantes de cada época, levando em consideração que tal classificação não é irrefutável, pois há produções que anteciparam tendências que só iriam se concretizar como estilos depois. O objetivo do autor é apenas de evidenciar os processos majoritários de transformação do gênero. Nessa obra, a história do cinema-documentário é dividida em quatro períodos/estilos, diferenciando-os pelo aspecto ético da relação da produção dos filmes com os fatos e temas tratados.

O primeiro estilo, chamado pelo autor de “Ética Educativa”, se refere a uma concepção do documentário pelo seu viés funcional, informativo e educacional, em que uma das marcas principais é a utilização da locução (chamada “voz de deus”) como guia para as ideias e os fatos representados, veja que a própria ideia de “voz de deus” já destaca o caráter “arrogante” deste tipo de documentário em sua imposição de verdades, nos moldes da propaganda institucional e científica. Um bom exemplo é a produção do Instituto Nacional do Cinema Educativo no Brasil durante os anos 1930.

Após os anos 1960, com o advento do som direto¹², surge a “Ética da Imparcialidade/Recuo”, em que há uma necessidade de se opor a marcada condução que a “voz de deus” dava aos fatos retratados pelos filmes na fase da “Ética Educativa”, nesse sentido procurou-se realizar filmes em que o diretor se distanciava do assunto tratado para dar maior objetividade e imparcialidade à representação, o trabalho do diretor não era assumido, com a proposta de deixar o espectador julgar a realidade representada sem que seja guiado pelos propósitos do diretor (RAMOS, 2008, p. 37).

O desenvolvimento posterior do documentário começa a partir de 1970 com “A Ética interativa/reflexiva”, em que se busca evidenciar os processos de abordagem, ao contrário do

¹² Utilização de dispositivos portáteis de gravação de áudio *in loco*.

estilo do recuo em que há uma pretensão de imparcialidade, este tipo de documentário quer suscitar a reflexão sobre os temas, tendo em mente uma evidenciação de quem realiza as enunciações, neste sentido surgem filmes que utilizam em larga escala as entrevistas, assumindo a partir desse recurso uma mediação incisiva do diretor que pode conduzir as falas dos entrevistados, por meio da formulação das perguntas, bem como pela edição das falas das respostas dos entrevistados. Há uma crítica a pretensão de não-interferência da segunda fase, também pela forte presença de elementos metalinguísticos, como, por exemplo, cenas que mostram a equipe de filmagem e os dispositivos de captura (câmera, microfones, refletores etc.), destacando que na prática, a produção do documentário interfere na realidade retratada, por isso busca-se evidenciar como se constrói o filme (ibid).

Observe que há uma preocupação nas duas fases posteriores ao modelo educativo que se refere a uma busca de honestidade no tratamento dos temas, ora por um encobrimento do trabalho de construção do cineasta (Ética do Recuo), ora colocando em evidência a mediação realizada (Ética Interativa). Enquanto um opta por dar transparência à atividade de representação, a outra evidencia o método de representação específico do documentário. Antes, grande parte dos documentários produzidos pretendiam dar provas da existência dos personagens e temas retratados, como *Nanook of the North*¹³ (1922) (considerado o primeiro documentário longa-metragem a ser produzido) que exhibe o cotidiano de uma comunidade de esquimós explicando seu modo de vida, numa atitude representativa bastante ligada à antropologia. Com o passar do tempo estes propósitos foram atenuados, pela constatação de que o trabalho documental é uma atividade que precisa sempre revisar seus métodos, sob pena de não levar em consideração que as condições nas quais o mundo é documentado interferem no “documento” a ser produzido. Por isso, a necessidade que o documentário teve de levar para a tela a evidência de seu próprio processo de realização, o seu modo próprio de representar.

A partir dos anos 1990, as produções que surgem refletem “o fim das ilusões das grandes ideologias, conforme apregoa o pós-modernismo” (RAMOS, 2008, p. 38), em favor de uma expressividade artística mais original. Há neste contexto uma ideia de resignação com relação à emissão de um saber bem definido, e ao mesmo tempo as necessidades de descortinar o processo de construção da fase interativa perde sua força. Este estilo é chamado de “Ética modesta”, por Ramos (2008) e coincide em muitos aspectos ao que Bill Nicholls (1999)¹⁴ chamou de “Documentário Performático”. “Na Ética Modesta o sujeito que enuncia vai

¹³ *Nanook of the north*. Direção: Robert Flahert. 1922. 79 minutos. Canadá. Criterion Collection, 2003.

¹⁴ Teórico do cinema consagrado por sua produção sobre o cinema documentário.

diminuindo o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo até restringi-lo a si mesmo. De si mesmo, o sujeito modesto ainda pode falar” (RAMOS, 2008, p. 38).

Percebe-se na tradição do documentário uma reflexão sobre o que é o conhecimento. Bill Nichols identificará no “Documentário Performático” uma alusão mais explícita sobre a dicotomia existente entre uma concepção abstrata e imaterial do conhecimento e outra ligada à concretude da experiência pessoal. Para o teórico do documentário, o estilo performático adere à segunda conotação, pois nesses filmes “O significado é claramente um fenômeno subjetivo, carregado de afetos” (NICHOLS, 1999, p. 169). No entanto, a ênfase no caráter subjetivista da representação do documentário não se dá de forma a transformar o filme num relato puramente particular desprovido de significados para os outros, pois “A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvemo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa” (NICHOLS, 1999, p. 171)

É o documentário que fala, antes de tudo, sobre si mesmo para depois, eventualmente, arriscar-se a voos mais altos, nos quais enuncia sobre sua condição no mundo. Quando atinge essa altura, mas sempre através do enunciado de primeira pessoa ou mediado pela primeira pessoa, o sujeito-da-câmera modesto tem como alvo questões sociais pontuais que envolvem seu ego, longe de tematizações mais amplas sobre a sociedade contemporânea. A ética modesta pode também abandonar a primeira pessoa. Quando isso acontece, utiliza-se de procedimentos de rarefação do discurso para sustentar a enunciação. Vozes múltiplas se sobrepõem em uma narrativa extremamente fragmentada, centrada em impressões fugazes do mundo. A ética do sujeito modesto aceita os limites do corpo e da voz do “Eu”, deixando para trás as ambições educativas, a busca de neutralidade ou as exigências da reflexividade. O ‘eu’ fala dele mesmo e se satisfaz no encontro com a ressonância egóica para promover a amplitude de sua fala. (RAMOS, 2008. p. 40)

Este tipo de documentário reflete de maneira bem peculiar como questões subjetivas podem se ligar a questões mais abrangentes e universalizáveis. De certa forma eles insinuam a falta de sentido da dicotomia subjetivo/objetivo na obra de arte. A força de sua expressividade está na dissolução desta separação. Acima de tudo eles evidenciam a condição sempre ambígua de nossa relação com o mundo, e sobre nossa incapacidade de proporcionar um saber inteiramente acabado, não questionável sobre qualquer tema.

Por isso, há nesses filmes uma certa pretensão de atenuar os limites entre o cinema de ficção e o documentário. Podemos perceber que diversos filmes que se intitulam como não ficcionais utilizam recursos da ficção em suas produções, como o recurso da encenação dramática, por exemplo. Tais encenações não se vinculam somente a uma adaptação de eventos ocorridos para o meio audiovisual, mas também podem estar associadas ao imaginário. “Os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários. A combinação livre do real e do

imaginado é uma característica comum do documentário performático.” (NICHOLS, 1999, p. 170).

Para citar um exemplo do estilo Performático, temos o documentário *O Futebol*¹⁵, direção de Sérgio Oksman (2015), a sinopse o descreve da seguinte forma:

Sérgio e seu pai, Simão, não se viram ao longo de 20 anos. A realização da Copa de 2014 no Brasil fornece ao filho, que mora na Espanha, um pretexto para conviver algum tempo com o pai, retomando seu antigo hábito de assistirem a jogos juntos, mantido quando o filho era garoto. À medida que ambos se reaproximam, suas conversas os levam ao encontro do passado e das questões deixadas em aberto pela distância. Correndo em paralelo com os jogos da Copa, seus encontros deixam claro que algo escapou do plano inicial. E que esta viagem poderá trazer, mais do que reconciliação, uma exploração em território desconhecido. (Disponível em: <http://etudoverdade.com.br/br/filme/41540-O-Futebol>, acessado em Dezembro de 2018)

A produção não se dedica aos aspectos sociais, políticos e culturais do esporte. O filme procura explorar aspectos da relação do documentarista com de seu pai Simão, por meio de uma linguagem distante do convencional documentário, sem entrevistas e com poucos trechos de locução em primeira pessoa realizada pelo próprio diretor. O filme explora poeticamente a procura do cineasta por suas raízes através de um olhar sobre o cotidiano de seu pai em meio ao acontecimento dos jogos da Copa de Mundo de Futebol de 2014.

De forma indireta, o filme lança a questão de que embora qualquer experiência perceptiva envolva a subjetividade e as peculiaridades a ela ligadas, isto não significa que o sentido desta experiência se encerre num relato puramente particular, desprovido de qualquer reverberação compartilhável. Quando o diretor opta por contar o reencontro com o seu pai permeado pelo amor de ambos pelo esporte, não é apenas para lhe render homenagem, o filme também tem o sentido de autodescoberta, de uma volta às origens que permeia grande parte das relações entre pai e filho, dessa forma o filme pode se tornar universal embora parta de uma abordagem totalmente pessoal.

Sendo assim, ao explorar a presença do próprio documentarista (ver Fig. 1), o documentário se abre para diversas compreensões. O filme, ao invés de reproduzir situações, cria uma amplitude de fala que diz sobre as operações ocultas do ser, pois a ênfase na subjetividade é uma opção expressiva que questiona nossa condição interpretativa com relação aos outros e ao mundo. A presença do corpo do diretor em cena traz à tona a reversibilidade vidente-visível, ressalta-se que o filme é produto de um encontro entre o diretor e o tema tratado,

¹⁵ *O Futebol*, direção de Sérgio Oksman, São Paulo/Madrid: Canal Brasil/TVE. 70', Digital, Colorido, 2015. Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=pVhZoTZIuV4>.

este tema tem influência sobre o diretor e ao mesmo tempo o diretor influencia o tema na sua forma de abordá-lo¹⁶.

Interessante observar que o procedimento é parecido ao identificado por Merleau-Ponty com relação aos pintores modernos, que, de forma análoga aos cineastas, utilizaram como recurso expressivo a representação (autorrepresentação) na qual a figura dos próprios pintores está presente nos quadros (Fig. 2 e 3).

Com frequência os pintores sonharam sobre os espelhos porque, sob esse "truque mecânico" como sob o da perspectiva, reconheciam a metamorfose do vidente e do visível, que é a definição da nossa carne e a da vocação deles. Eis por que também com frequência gostaram (ainda gostam: que se vejam os desenhos de Matisse) de se figurar eles próprios no momento de pintar, acrescentando então ao que viam o que as coisas viam deles, como para certificar que há uma visão total ou absoluta, fora da qual nada permanece, e que torna a se fechar sobre eles mesmos. Como nomear, onde colocar no mundo do entendimento essas operações ocultas, e os filtros, os ídolos que elas preparam? (MERLEAU-PONTY, 1980c, p. 93)

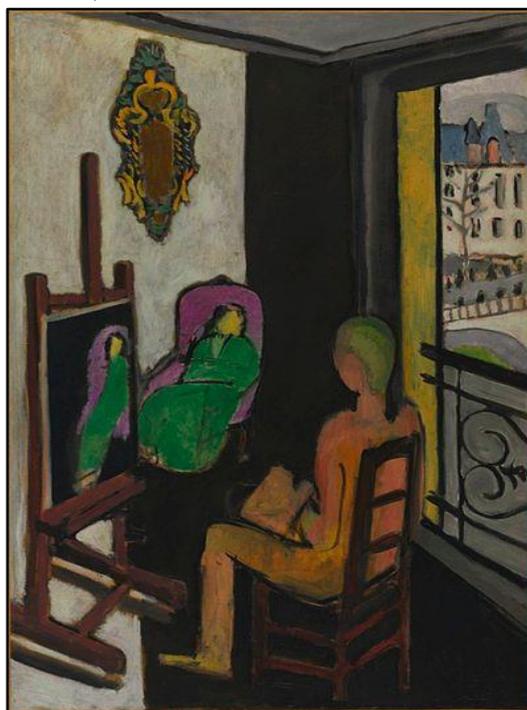
Figura 1 - Frame retirado do filme "O Futebol" (2015) de Sérgio Oksman, cena do diretor e seu pai assistindo ao jogo da seleção brasileira de futebol.



Fonte: Festival de Cinema É Tudo Verdade

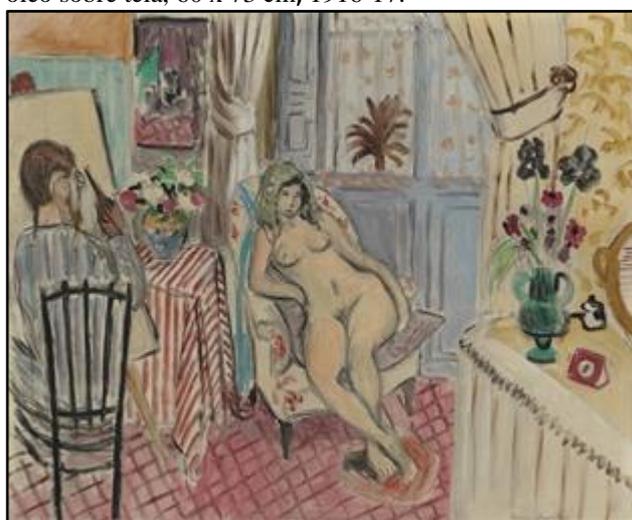
¹⁶ Diversos filmes documentários exploraram este tipo de abordagem: "33" dir. Kiko Goifman (2002, 74 min), "Allende meu avô Allende", dir. Marcia Allende (2015, 90min), "Elena" dir. Petra Costa (2012, 90 min.), "Otto", dir. Cao Guimarães, (2012, 71 min.), entre outros.

Figura 2. Quadro: “L'artiste et le modèle nu signed” de Henri-Matisse, óleo sobre tela, 146.5 x 97 cm, 1921.



Fonte: www.centrepompidou.fr

Figura 3. “Le Peintre dans son atelier” de Henri Matisse, óleo sobre tela, 60 x 73 cm, 1916-17.



Fonte: www.wikiart.org

Os teóricos e os artistas da pintura e do cinema parecem estar atentos às críticas direcionadas a um tipo de epistemologia que constrói toda compreensão do mundo e da arte a partir de dicotomias absolutas (corpo/alma, sujeito/objeto, subjetividade/objetividade,

representação/ fato, vida/obra, etc), como bem ilustra o texto do cineasta Cao Guimarães¹⁷ (2007, p.2) sobre o documentário, “A questão não é objetivar o olhar diante da realidade mas mesclar sua subjetividade com a subjetividade do outro”. Tanto para o Cinema Documentário Contemporâneo, quanto para Merleau-Ponty, a experiência artística não deve ser encarada por meio desse arranjo conceitual objetivista. O contato com a arte ganha expressividade a partir de uma dissolução e até de uma “mistura” destas categorias e separações rígidas sob as quais a ciência e a estética moderna foram construídas.

Portanto, o desenvolvimento da linguagem do documentário mostra como devemos encarar a representação cinematográfica não por seu valor mimético, mas pela forma com que “representa”. Esta valorização da forma do documentário em detrimento de seu conteúdo informativo e conceitual, aponta para a impossibilidade de uma representação da realidade “em si”. Nesse sentido, o cinema documentário sofreu uma transformação análoga a identificada em outras artes, que a partir da modernidade buscaram uma autonomia com relação à ideia de representação ao elaborar uma postura muitas vezes antirrepresentativa. Isso significa, que os documentaristas perceberam que não é preciso se conectar voluntariamente às referências, haja vista que nossa percepção, tanto da arte quanto de qualquer objeto, depende de um fundo simbólico e sociocultural comum. Com isso lança-se um questionamento sobre a representação científica, pois ela se edifica a partir de uma base sensitiva cuja universalidade não está identificada com a objetividade, mas sim numa intersubjetividade que comporta um componente de envolvimento também afetivo e emocional (WAHLBERG, 2008, P. 50-51).

Pode-se argumentar que o documentário, principalmente a produção contemporânea, deve ser interpretado dentro da dinâmica pré-reflexiva tão enfatizada por Merleau-Ponty em seu discurso sobre a arte. Pois o sentido do filme não se restringe a uma simples identificação de alusões e figurações que buscam o sentido total da obra fora dela, na “realidade” capturada pela câmera. Pelo contrário eles criam uma máquina de linguagem que lhes é própria. Assim, é possível constatar que a forma como o documentário experimentou novos formatos, durante sua história, também propõe uma crítica sobre o estatuto representativo da obra de arte.

O que se verifica é que boa parte dos diretores trabalham os registros cinematográficos, de forma que o repertório perceptivo engendrado por ele não decorra estritamente de conceitos preestabelecidos pelas ciências. Esta característica de abordar questões sociais, políticas e antropológicas já foi predominante na produção do documentário, principalmente até os anos 30, como já dissemos. Hoje, no entanto, diversos filmes da produção nacional e internacional,

¹⁷ Cineasta mineiro, diretor de documentários premiados como: Da Janela do Meu Quarto, curta (2004), A Alma do Osso, longa (2004).

em suas mais variadas abordagens, enfatizam que o cinema documental pode tratar dos assuntos de nossa realidade social e histórica de forma a criar uma expressão que dialogue com a percepção estética, e não exclusivamente busque representar um conhecimento sistematizado.

(..).isso não implica estar o filme destinado a nos fazer ver e ouvir o que veríamos e ouviríamos caso assistíssemos de verdade a história que ele nos conta, nem, por outro lado, ser uma história edificante que sugere alguma concepção geral de vida.[...]As ideias e os fatos são apenas materiais da arte e a arte do romance consiste na escolha do que se diz e daquilo sobre o que se fala,[...] A arte da poesia não consiste em descrever didaticamente ou expor ideias, mas de criar uma máquina de linguagem[...]Identicamente, há sempre uma história num filme e, muitas vezes uma ideia [...]mas sua função não é a de nos dar a conhecer fatos ou a ideia. (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 114-115)

Podemos perceber que enquanto muitos documentaristas optam por uma abordagem mais representacionista na obra, a partir de um compromisso de proferir um discurso necessariamente universalizável, por meio de uma linguagem informacional que chega a uma conclusão teórica sobre a realidade. De outra parte, há as produções que enfatizam uma abertura de sentidos, uma despossessão dos significados produzidos pelo filme, ao propiciar uma experiência aberta à múltiplas interpretações.

Na realidade, poderíamos questionar tais classificações do documentário com um repertório merleau-pontiano, pois suas ideias indicam que mesmo o documentário mais didático e informativo é dependente de sua expressão visual e auditiva, pois ele só faz sentido para nós a partir da experiência sensitiva que temos do filme. Ou seja, a carga informacional que o filme possui jamais pode ser sobreposta aos aspectos experienciais sensitivos que a obra engendra, isto se quisermos analisar o documentário enquanto arte.

3.5.3. A ambiguidade da imagem cinematográfica

Outro exemplo bastante elucidativo com relação a essa tensão entre o modo de representação científico e o modo de representação estético no cinema são os filmes de Jan Cornelis Mol. Mol era apaixonado por fotografia, especialmente as possibilidades de experimentar com esse meio, o interesse pelo cinema surgiu nos anos 20 quando ele começou a criar aparatos de filmagem com o objetivo de gravar microorganismos e o crescimento de alguns vegetais¹⁸. Com este propósito científico ele aperfeiçoou uma série de instrumentos de

¹⁸ J.C. Mol trabalhou com diversas inovações referentes a captação de imagens. Ele utilizou câmeras acopladas a microscópios bem como produziu o que hoje chamamos de time-lapse, que consiste em produzir filmes a partir da aceleração de um evento que dura muito tempo em poucos segundos. Os exemplos clássicos de time-lapses utilizados na produção audiovisual hoje é o pôr do sol, podemos condensar 1 ou 2 horas do evento em 5 segundos criando um efeito bastante agradável esteticamente.

filmagens que hoje são utilizados em larga escala no cinema.

No entanto, o que mais chama atenção nas produções de J.C. Mol é a poesia visual criada por tais aparatos. Ao ver o movimento de microorganismos e as flores em crescimento acelerado nos deparamos com o potencial estético destas imagens. Para Whalberg (2008), os filmes de Mol acabam por servir a dois propósitos, tanto para desvendar alguns segredos da botânica quanto para o prazer estético (ibid, p. 75). No entanto, ele atribui também às produções de Mol uma crítica à concepção da imagem do cinema concebida como uma representação mimética ou como documentação do real, pois elas possuem valor para a ciência somente na medida em que o “tempo natural” é manipulado. Vemos o filme de uma planta crescendo em trinta segundos quando na verdade ela precisa de mais de uma semana para fazer este movimento. A verdadeira atração dos filmes consiste em apresentar na tela um evento não familiar à nossa percepção (ibid, 2008, p. 73).

Os filmes de Mol evidenciam como o cinema se insere num regime de representação além da diferenciação entre documentação e abstração. As imagens científicas possuem uma inegável “poética visual”, foi neste sentido que os cineastas de vanguarda da época apontaram sua produção como um exemplo de que “A diferença entre ‘filme de arte’ e ‘filme científico’, por mais que sejam úteis em outros campos, não são relevantes neste caso, visto que nós não temos clareza de onde a ‘arte’ começa e a ‘ciência’ termina” (Citado no programa da *Filmliga* no site do Amsterdam Film Museum apud WHALBERG, 2008, p.75).

Torna-se frutífero articular tais produções com o que Merleau-Ponty disse ao enfatizar que a arte de um filme não consiste em descrever didaticamente as coisas ou expor ideias, mas em criar uma linguagem própria, com o intuito de aflorar no espectador um certo estado sensível, “O filme não deseja exprimir nada além do que ele próprio” (MERLEAU-PONTY, 1983. p. 102). “Trata-se do privilégio da arte em demonstrar como qualquer coisa passa a ter significado, não devido a alusões, a ideias já formadas e adquiridas, mas através da disposição temporal ou espacial dos elementos.” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115). Parece ter sido nessa direção que a linguagem cinematográfica transformou-se durante a história com a proposta de colocar a “realidade” ou a “existência” dos assuntos tratados nos filmes entre parênteses, não há uma expectativa de mostrar o real como “coisa em si”. O que eles propõem, em última instância, é uma reflexão sobre como captamos este “real”, sobre como o cinema representa. Não é em vão que o gênero na atualidade se nutre de uma abordagem que evidencia

Filmes de J.C. onde podemos ver tais experimentos:

<https://www.youtube.com/watch?v=BWMunqkxSEw&t=113s>,

<https://www.youtube.com/watch?v=v1xb6QQFLuw>, <https://www.youtube.com/watch?v=hkHEPmyFox4>.

os paradoxos de seu próprio modo de produção, o que aponta para uma metalinguagem cinematográfica.

Se há uma noção de realismo que pode ser utilizada neste tipo de abordagem, é aquela que ressalta as ambiguidades do “ser real”, ao evidenciar a contingência e a indeterminação do conceito “realidade” (XAVIER, 2005, p. 94). Diferente de autores, como Eco e Barthes, que enfatizaram a ambiguidade da arte a fim de questionar um realismo dogmático. Teóricos de influência fenomenológica como Bazin e Mitry enfatizam uma nova concepção de realismo, ela mesma já ambígua. “Uma coisa é dizer: a arte é ambígua. Outra é dizer: a arte deve ser ambígua porque a realidade é ambígua” (XAVIER, 2005, p. 94). Dessa forma, as transformações da produção cinematográfica acompanharam um questionamento sobre uma concepção ingênua de realismo, que não aborda a questão de que “todo realismo e qualquer realismo é sempre uma questão de ponto de vista, e envolve a mobilização de uma ideologia cuja a perspectiva diante do real legitima ou condena certo método de produção artística” (XAVIER, 2005, p. 100). É por isso que o Neorealismo Italiano reivindica um certo realismo, mesmo que este possua como característica uma oposição ao referencial realista anterior ao movimento italiano.

Da mesma forma o documentário possui duas concepções diferentes da representação da realidade. Enquanto o chamado

cinema direto procura um ponto de vista neutro e transparente de um suposto realismo ímpar e autêntico (neste sentido, cineasta e câmara devem ter uma posição que seja a mais neutra possível, como que uma mosca a observar a cena).

Já o cinema-verdade lança-nos a dúvida sobre a própria realidade recusando os modelos de veracidade e de imediatez, defendendo, pelo contrário, que a realidade é tanto mais genuína quanto mais ficcionada. (VIEGAS, 2017, p. 11)

A concepção do documentário como um documento tencionou o seu modo de representar a realidade, esta tensão é análoga a que exibimos com relação aos conceitos de mímesis e representação utilizados para entender o processo de mediação entre o homem e o mundo. Podemos ver como a história do documentário pode ser exemplo para evidenciar como o cinema trabalhou entre duas concepções de representação antagônicas. Um de certa forma tenta satisfazer um ideal ligado ao conhecimento científico, na busca por imparcialidade e transparência representativa, já o outro enfatiza a opacidade da imagem em movimento ao evidenciar que a mediação cinematográfica também compõe o “realismo” da expressão artística (XAVIER, 2005, p. 13-14).

Dessa forma, podemos novamente utilizar os comentários de Deleuze, posto que sua reflexão sobre o cinema complementa a caracterização do filme documental como um cinema

do vivido “pois o próprio mundo autofabula-se, ao mesmo tempo que a câmara nunca é invisível e neutra como pretende o cinema direto.” (VIEGAS, 2017, p. 11). Ora no segundo volume de *Cinema*, Deleuze introduz a sua análise do documentário afirmando que este gênero deve romper com o modelo de verdade, um modelo que, paradoxalmente, funciona na perfeição para os filmes de ficção mas não para o cinema do real: “Então o cinema pode ser chamado de cinema-verdade, especialmente porque terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema.”¹⁹ (DELEUZE apud. VIEGAS, 2017, p. 12).

Resultam dessas reflexões algumas ambiguidades, pois a ficção pode ter um efeito de realidade que muitas vezes supera o documentário e também que no documentário o real possa aparecer como ficcionado ou pelo menos manipulado. Nesse gênero o modelo de verdade ao invés de tornar transparente os dispositivos cinematográficos e a produção do filme, muitas vezes evidencia a presença do cineasta e da câmera como forma de enfatizar que não há ensaios de atores ou cenários montados para a filmagem.

Assim, para voltar à oposição ficção e não-ficção: o modelo de verdade que atravessa a ficção pressupõe uma coincidência neutra e transparente entre o lado objetivo da câmara e o lado subjetivo do autor. Num documentário não cabe à pessoa filmada fingir que a câmara não está lá, fingir que não está a ser filmada como acontece aos atores profissionais numa lógica de representação do modelo de verdade. (VIEGAS, 2017, p. 13).

Este jogo entre o ficcional e o documental no cinema enfatiza o fator criativo da representação cinematográfica, ela inventa seus regimes de verdade e falsidade, de Realidade e ficção. Tais paradoxos encontram reflexos na teoria merleau-pontyana e ilustram de forma clara o problema da representação na medida em que “A filosofia não é o reflexo de uma verdade prévia, mas, assim como a arte, é a realização de uma verdade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. XV), ou seja, arte e filosofia não podem ser consideradas sob o ponto de vista estritamente representacional, pois suas “verdades” não se sustentam nem pelo espelhamento com o “em si” da realidade, nem pelo comprometimento absoluto com referências a conceitos pré-estabelecidos.

É por isso que o repertório teórico merleau-pontyano pode ser de grande importância para encarar a ambiguidade inerente ao cinema. Pois as transformações na produção do gênero mantiveram sintonia com uma crítica à ideia de conhecimento restrita a concepção de fidelidade

¹⁹ “Alors le cinéma peut s’appeler cinéma-vérité, d’autant plus qu’il aura détruit tout modèle du vrai pour devenir créateur, producteur de vérité : ce ne sera pas un cinéma de la vérité, mais la vérité du cinéma.” Deleuze, Gilles, *Cinéma 2: L’Image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985, p. 197.

com o empírico ou com o ideal. A percepção do documentário nos mostra vivamente como as coisas passam a ter sentido por um ultrapassamento perceptivo com relação aos dados positivos da sensibilidade. Sem que isso signifique uma constituição ilusória dos fenômenos artístico por métodos conceituais e científicos. Foi nesta via média entre o materialismo e o intelectualismo, entre o subjetivo e o objetivo, entre o ser e o não-ser, entre a verdade e a ficção que o documentário buscou se afirmar como produção artística.

Para o desenvolvimento estético do cinema parece ter sido essencial a consideração do filme como um “objeto da percepção”, no nosso entendimento este tipo de abordagem do documentário é capaz de revelar ou ilustrar certos dilemas fundamentais que marcam o nosso “comércio” com o mundo e mais especificamente sobre as formas como podemos representar tal interação. A imagem cinematográfica demonstra que a representação acontece por um elo natural entre o interior/humano e o exterior/mundo, aquém da separação sujeito-objeto, ao afirmar a percepção do filme como constituição de um sentido anterior à inteligência (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 117). Dessa forma, a fenomenologia e a ontologia do autor convergem com as questões do cinema no que se refere a enfatizar a complexidade de nossa relação com o mundo e com os outros para além dos paradigmas científicos da modernidade.

Considerações finais

Até no âmbito onde pareceria que a arte não conseguiria escapar de seu cânone mimético, figurativo e representativo podemos perceber a insuficiência desses modos de análise. Mesmo a arte do cinema documentário, que tem como matéria-prima imagens técnicas do mundo histórico, não é executada com vistas a se efetivar como uma representação da realidade. Se estivermos atentos às reflexões de Merleau-Ponty, podemos perceber que há outra maneira de se direcionar a arte e ao mundo que se difere do olhar de sobrevoo da ciência, que procura identificar e fabricar estabilidades onde o que interessa é tentar entender um jogo sensitivo, aquém dos significados sedimentados, sem deixar de dialogar de alguma forma com estes. Não se trata de negligenciar as vantagens do modelo representativo, no que se refere ao desenvolvimento das ciências positivas e sua dedicação a um método seguro de identificação de causalidades. Entretanto, o próprio sucesso de algumas dessas teorias nublou novas possibilidades de abordagem, criou-se um ambiente de confiança que impede a reflexão sobre o que escapa a esses tipos de análise. Em contraposição a essa postura, Merleau-Ponty, apoiando-se na tradição fenomenológica, faz da percepção sensível a sua grande empreitada filosófica, ele delimita o seu trabalho, em grande medida, pelos pontos cegos destas teorias

representacionistas e encontra a arte como aliada.

Se observarmos a trajetória das reflexões sobre os modos de representação do mundo, podemos dizer que desde Aristóteles constitui-se um modelo em que o representar deve seguir algum critério de adequação com o representado. O que nosso trabalho tratou de contestar nessa ideia é o caráter fictício de toda e qualquer representação, no sentido de enfatizar mais os desvios do ato de representar do que sua característica de espelhamento e imitação, assim descobre-se a constituição criativa das ações miméticas e representativas, não apenas na arte.

Merleau-Ponty, dessa forma, coloca a filosofia em posição de centralidade, entre a ciência e a cultura, por ajudar reconfigurar a forma como descrevemos a relação pensamento-mundo. Nesse sentido, suas ideias inclusive podem dialogar com debates contemporâneos, muitas vezes polarizados, em que um lado adota uma postura de desconstrução e de anti-realismo, cuja proposta coincide com a total negligência às noções como verdade e objetividade para falar de pensamento, conhecimento e também de moralidade; já o outro lado opta por um realismo ingênuo que supõe de forma cômoda que existe uma totalidade definida de objetos que podem ser classificados e uma totalidade definida de todas as propriedades. Essa é uma reflexão de Putnam (1999) sobre a filosofia na atualidade, estamos hoje numa situação em que muitos filósofos se sentem absolutamente confortáveis com “ou uma visão realista dogmática ou uma visão antirrealista igualmente dogmática” (apud MIGUENS, 2011). Não sem referências de raiz fenomenológicas Putnam também coloca a percepção justamente no centro de sua concepção filosófica que procura não ter que optar por um dos lados.

Em sintonia com esse debate, o trabalho do cineasta mostra que nossa inserção no mundo é antes de tudo interpretativa, que mesmo a impressão técnica da realidade realizada pelo cinema não nos livra de fazer um contínuo esforço de entender qual é a nossa estrutura elementar de trocas com o mundo. Ao contrário, todo avanço técnico aparece como um problema que abre as indagações insólitas, mas que apesar da dificuldade merecem ser objeto da reflexão filosófica. Isso porque, se o cinema representa algo, não é por uma relação imitativa, explicativa ou causal com o mundo histórico que compartilhamos, mas pela imbricação de sua expressão com todo o “sistema carnal”, que envolve o imaginário e um fundo imemorial, cujo sentido ao mesmo tempo que precede o filme faz parte de seu ser presente. Mais do que todas as outras formas expressivas do último século, o cinema e a fotografia, indagaram sobre os pressupostos para uma representação do real. Mas, como vimos, dentro da perspectiva da precessão recíproca, a imaginação pode também estar em jogo em nossa atividade de compreensão do que é a realidade, isso muda a ênfase da representação como reprodução para sublinhar a representação também como criação, ou antes que o cinema nada representa mas

sim apresenta de forma inaugural.

Podemos também dizer de outra forma, apoiados em Ranciere (2010) que, ao analisar *Homem com uma câmera*, de Dziga Vertov, diz que o filme apesar de ser vinculado ao lema “nenhum enredo, somente a realidade” em verdade sinaliza que a arte não deve representar a realidade num sentido de verificação empírica do representado, mas sim que “sem arte, não há representação da realidade” (RANCIERE, 2010, p. 89), a realidade só pode ser representada tanto cientificamente quanto esteticamente por meio de arranjos artificiais que conectam elementos a fim de produzir uma unidade identificável. Ranciere ainda completa, com uma ênfase bastante próxima a de Merleau-Ponty, dizendo: “Esta conexão universal dos movimentos cria uma nova percepção na qual a distinção entre realidade e representação desaparece junto com a distinção entre arte e vida.” (ibid.). O cinema evidencia tal processo, ao demonstrar que até mesmo a arte que utiliza a impressão físico-química da fotografia não pode se constituir como representação do real a não ser por uma atividade que inventa as conexões que dão motivo para a percepção.

Assim como para Merleau-Ponty não existe pintura estritamente figurativa, o cinema, nem mesmo o não-ficcional, não pode ser considerado apenas um documento de época, pois “a abstração não pertence a um determinado período histórico da pintura; ela é a essência da arte, de toda arte” (FURTADO, 2015, p. 76), ou seja, a arte supera o paradigma representativo, pois apenas dessa forma se faz jus a base de nossa compreensão do mundo: a percepção estética. “O mundo concreto onde vivem os homens, tomba inteiramente sob as categorias estéticas e não pode ser compreendido senão por elas” (ibid.). Por isso a interpretação sobre o fazer artístico é tão importante para a filosofia, posto que fornece um novo tipo de abordagem sobre nossa relação perceptiva com o mundo. Por isso, é importante ressaltar que se verificarmos tanto as produções quanto a análise e a crítica, podemos concluir que as artes podem ser consideradas sob um ponto de vista “não imitativo” e até antirrepresentativo, a arte apresenta um mundo que é só dela. Pois a concepção de que a arte trabalha apenas com a proposta de transmitir conhecimentos científicos ou conceituais pré-estabelecidos limita a variedade de sentidos que uma obra pode ter e, conseqüentemente, também restringe seu potencial de impacto nas pessoas.

Bibliografia:

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.1990.

BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica. In XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Tradução: José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 121-128

BEZERRA, J. C. **Merleau-Ponty e o diálogo entre cinema e fenomenologia**. CineCachoeira - Revista de Cinema da UFRB , ano IV, n. 7, 2014.

Diponível em: <https://www.cinecachoeira.com.br/2015/05/merleau-ponty-e-o-dialogo-entre-cinema-e-fenomenologia/> (acesso em 25/06/2017)

CARBONE, Mauro. **The flash of images: Merleau-Ponty between painting and cinema**. trans. Marta Nijhuis. State University of New York, 2015.

CARBONE, Mauro. O Filósofo e o cineasta: Merleau-Ponty e o pensamento do cinema. Trad. de Ana Taís Martins Portanova Barros. **Em Questão: Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS**, Porto Alegre, v. 19, n.2, 2013, p. 99-128.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. tradução: Fernando Albagli, Benjamin Albagli, Rio de Janeiro : Nova Fronteira. 1995

CARROLL, Noel. Nonfiction film and postmodernist skepticism In: David Bordwel and Noel Carroll (ed.), **Post-Theory: Reconstructing Film Studies**. University of Wisconsin Press,1996, p.283—306.

CARROLL, Noel. Ficção e Não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual **in Teoria Contemporanea do cinema**, Vol.II. São Paulo: Senac, 2005.

CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty - Vida e Obra. In **Col. Os Pensadores**, São Paulo: Abril Cultural, 1980.

CAPALBO, Creusa. **A Subjetividade e a Experiência do Outro: Maurice Merleau-ponty e Edmund Husserl**, Revista da Abordagem Gestáltica - v.13 n.1 Goiânia. jun. 2007

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. São Paulo: Papyrus, 2003

DUFOURCQ, Annabelle. **Pensar e viver para além das categorias do real e do irreal: Merleau-Ponty e o imaginário operante**. Revista: dois pontos, Curitiba, São Carlos, vol. 9, n. 1, 2012, p. 227-249.

DESCARTES, René. *Discurso do Método para Bem Conduzir a Própria Razão e Procurar a Verdade nas Ciências* (1637). In **Col. Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 25-71.

DESCARTES, René. **Meditações**. (Os Pensadores) São Paulo: Abril Cultural, 1983

DESCARTES, René. **A Dióptrica**. Discursos I, II, III, IV e VIII. trad. de J.P. Ramos. In *Scientiae studia*, São Paulo, v. 8, n. 3, 2010, p. 451-86.

DA SILVA, Cíntia Vieira. **Deleuze: do pensamento sem imagem às imagens não representativas**. In rev. Artefilosofia, Ouro Preto, n.10, abr.2011p. 81-88.

FERRAZ, M. S. A. **Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty**. 271 f. Tese. (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 2008.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FURTADO, José Luiz. **A Verdade na Fenomenologia de Husserl**. Ouro Preto: Editora UFOP, 2019. 272 p.

_____. Merleau-Ponty e o Museu. In: **Ensaio de fenomenologia: ontologia e estética**. Ouro Preto: Editora UFOP, 2015.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. Trad. de Raul de Sá Barbosa; revisão da tradução de Mônica Stahel. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1995.

GOMBRICH, Ernst. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios**. São Paulo: Edusp, 1999.

HOLANDA, Luisa Severo Buarque de. **Sobre a Mimesis em Aristóteles**. Rev. Reflexão, Campinas, 31(90), p. 53-61, jul./dez., 2006.

HUSSERL, Edmund. **Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo**. Trad. Pedro M. S. Alves. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

HUSSERL, Edmund. **Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura**. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2006. (Coleção Subjetividade Contemporânea).

HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia**. Tradução de Artur Mourão Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **Investigações lógicas: segundo volume, parte I: investigações para a fenomenologia e a teoria do conhecimento**; tradução de Pedro M. S. Alves, Carlos Aurélio Morujão; Rio de Janeiro: Forense, 2015.

_____. **Meditações cartesianas**. Tradução de Frank de Oliveira. São Paulo: Madras, 2001

LEMOS, Carlos de Almeida. **A imitação em Aristóteles** in Anais de Filosofia Clássica, vol. 3 n° 5, p. 84-90, 2009.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis: desafio ao pensamento**. Florianópolis: UFSC, 2000.

LOCKE, John. **Ensaio acerca do entendimento humano**. In: Col. Os Pensadores. Abril Cultural, 1980.

MACHADO, Roberto. Deleuze e a crise do cinema clássico. In: Fernando Passoa; Ronaldo Barbosa. (Org.). **Do abismo às montanhas**. Vitória: Fundação Vale, 2010, p. 200-209.

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

_____. **A prosa do mundo**. Trad. Celina Luz, São Paulo: Bloch Editores, 1974.

_____. **Signos**. Trad. Maria E. G. Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991a.

_____. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991b.

_____. **Fenomenologia da percepção**. trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. - 2- ed. - São Paulo : Martins Fontes, 1999.

_____. **Conversas**, 1948. Trad. Fabio Landa; Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Tópicos).

_____. **O cinema e a nova psicologia (1945)**. In: XAVIER, Ismail (org.). “A experiência do cinema”. Trad.: José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p.101-117.

_____. **A Dúvida de Cézanne (1948)**. In: Col. Os Pensadores. Abril Cultural, 1980a.

_____. **O Filósofo e sua sombra (1959)**. In: Col. Os Pensadores. Abril Cultural, 1980b.

_____. **O Olho e o Espírito (1960)**. In: Col. Os Pensadores. Abril Cultural, 1980c.

_____. **Fenomenologia da Linguagem**. In Col. Os Pensadores. Trad. Marilena Chauí, Abril Cultural, São Paulo, 1980d.

_____. **O Visível e o Invisível (1964)**. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1992.

_____. **Notes des cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961**. Paris: Gallimard, 1996.

MIGUENS, Sofia. **Por que não devemos ser representacionistas – a reconciliação de Hilary Putnam com a filosofia da percepção**. Revista Filosófica de Coimbra — n. 40, 2011, pp. 485-504.

MORIN, Edgar. **El cine o el hombre imaginario**. Trad. Ramon Gil Novaes, ed. Paidós Ibérica – Barcelona, 2001.

MOURA, Alex de Campos. **Entre Linguagem E Pintura: A Percepção Em Merleau-Ponty**. Kínesis, Vol. IV, nº 07, 2012, p. 188-200.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. **Crítica da razão na fenomenologia**. São Paulo: Nova Stella, 1989.

PUENTE, Fernando Rey. **A téchne em Aristóteles**. Hypnós, v. 4, 1998, p. 129-135.

RANCIÈRE, Jacques. **O Efeito de realidade e a Política da Ficção**. Trad. de Carolina Santos. Rev. Novos Estudos 86, V. 29, N. 1, 2010.

ROCHA, Polyanna Morgana Duarte de Oliveira. **Ver o semelhante: mimesis, representação e autoficção**. Tese (Doutorado em Artes), Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

SAES, Sílvia Faustino de Assis. Percepção e imaginação. In **Filosofias: o prazer do pensar**. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010.

SMITH, David Woodruff, "Phenomenology". In **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Stanford: Center for the Study of Language and Information, 2018. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology/>. Acesso: 28/10/2018.

VIEGAS, Susana. **Cinema: Compêndio Filosófico - Maurice Merleau-Ponty**. Instituto de Filosofia da Linguagem. Universidade Nova de Lisboa, 2010. Disponível em: <http://filmphilosophy.squarespace.com/1-maurice-merleau-ponty> (acesso em 06/2018)

VIEGAS, Susana. **O Valor Filosófico do Cinema e a Ética Relacional no Documentário de Fabulação**. in Actas II Congreso internacional de la Red española de Filosofía, p. 9-18, Vol. II (2017).

VICENTE, Vânia. **Arte e Ontologia em Merleau-Ponty in Diálogos**– Revista de Estudos Culturais e da Contemporaneidade. N.º 9. UPE. Pernambuco. 2013. p. 134-164.