UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Plínio Santos Fontenelle

DA PERCEPÇÃO À VISÃO RADICAL DO MUNDO

A condição de abertura do *plano das imagens* no percurso de Merleau-Ponty

São Paulo
2014

Plínio Santos Fontenelle

DA PERCEPÇÃO À VISÃO RADICAL DO MUNDO

A condição de abertura do *plano das imagens* no percurso de Merleau-Ponty

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Márcio Suzuki.

São Paulo
2014

Para minha mãe **Nazaré Fontenelle,** pelo pedaço de mundo que sou. Com ela, sempre soube reconhecer o significado do amor, do doce viver...!

Agradecimentos

À minha família, pela inspiração *dionisíaca*, tão repleta de amor e de alegrias! Mesmo em tempos sombrios, não desistimos de nada... Ao meu pai **José Fontenelle,** o grande músico do *coro,* e à minha mãe **Nazaré Fontenelle,** que nos *agarrou* de tudo e nos protegeu dos perigos; aos irmãos: **Leônidas, Goretti, Hiléia, Euvaldo, José, Vinicius** e **Erelúcia;** aos sobrinhos: **Luciana, Laíssa, Maria Luísa, Nayra, Leonardo** (precioso afilhado), **Laís, Gustavo, Mateus, Pedro Henrique, Luís Ricardo, Isabela** e **Ana Carolina;** e aos cunhados: **Luiz, Cristina, Eremita, Viviane, Júnior, Terezinha** e **Jesus;** à **Maria Raimunda** (Mariola), pela lealdade ao longo de uma vida.

Ao meu amor de todas as horas, pela ternura, pela crença na natureza, pela crença no fluxo da vida, por um gostar espontâneo. A você minha **Mel**, obrigado pela infinita fidelidade e pelos momentos que me avisava dos bichinhos "lá fora" e das chuvas que vinham chegando, inclusive, das horas da madrugada que estavam passando. Obrigado pela igual companhia, **Samir**, e pela convivência devotada de quase quinze anos.

Agradeço, muito especialmente, ao meu orientador, Professor Dr. **Márcio Suzuki** que me acolheu tão amigavelmente, sempre disponível e atencioso. Uma grata satisfação ter conhecido alguém tão entregue, calmo e generoso, disposto a encontrar soluções e dividir seu precioso tempo nesta "orientação" que é, antes de tudo, uma orientação de vida.

Agradeço à minha banca de qualificação composta pelos professores **Eduardo Brandão** e **Marcus Sacrini Ferraz,** pela leitura criteriosa que fizeram do meu texto, pelos problemas apontados e pelas inúmeras sugestões. A partir desse momento, tudo ficou tão mais claro e preciso para que eu atingisse *meu* "percurso".

Aos amigos do Departamento de Filosofia que, pela minha distância, *seguraram as pontas* de tantas responsabilidades.

À **Maria Batista,** pela dedicação ao DEFIL e pelo sorriso como uma mãe que segura um filho no colo; ao **Fábio** e à **Raquel,** sempre tão amigos e prestativos.

À **Maria Helena Barboza, Mariê Pedroso** e **Luciana Nóbrega,** nossas guerreiras do Programa de Filosofia da USP. Sempre dedicadas e atenciosas!

Agradeço às *minhas* lindas crianças um muito de vida que tenho: **Luísa, Maria Clara** e **Gabriel.** Afilhados amados, com tantas energias, vibrações... Amo vocês, sempre!

Aos amigos de muitas horas, das companhias nas refeições e nos debates filosóficos; dos problemas e dos sorrisos ilimitados. Como é inesquecível o que passamos juntos! A vocês, **Olilia, Zilmara, Hélder** e **Janilson,** meu grande respeito e meu reconhecimento por somarmos experiências de vida e de amizade.

Aos meus amigos de horas intensas e de vigorosos projetos: **Almir, Luís Inácio** e **Luciano.** É grandiosa uma vida que nos apresentam amigos assim; é grandioso o percurso que ainda temos que trilhar...!

Agradeço ao meu mais terno irmão, **Marco Duailibe,** o sonho infindável e concreto da amizade. Por você irei acreditar sempre nestas palavras do filósofo Nietzsche: "Sonho com um amor em que duas pessoas compartilham uma paixão de buscar juntas uma verdade mais elevada. Talvez não devesse chamá-lo de amor. Talvez seu nome ideal seja amizade".

Às mestras *com carinho:* **Nady Domingues** e **Victória Díaz;** porque tudo começou aqui... O prazer pelas leituras da filosofia e também o "olhar" de ler melhor o mundo.

Aos eternos amigos: **Fernando Ramos** e **Marcelo Henrique,** que reforçaram em mim, sentimentos de partilha, de respeito, de dignidade, de desafios e, sobretudo, de amor.

Aos amigos da banda *MPBach:* **Jorge Leão, Paulo Leão, Danielton Melônio, Eduardo Soares** e **Bergson Utta,** pelos extraordinários momentos com a boa música.

Ao Coral *São João,* espécie de "ditirambo dionisíaco", pelas libações à vida e ao amor. Graças a *ele* aprendi a amar incontestavelmente a música, sem a qual a "existência não teria sentido". Que bom participar dessa "trupe" comandada por você, **Fernando Mouchrek!** Lembro-me de tantos eventos musicais que participamos: festivais nacionais e internacionais, cantatas, shows temáticos... Mas é inesquecível a montagem de *Orfeu e Eurídice,* ópera de Gluck que fizemos o intenso coro!

Agradeço imensamente aos professores **Iraquitan Caminha** e **Salma Tannus Muchail** pela história que escreveram em minha vida. Esta tese é parte deles, pois mesmo com as *distâncias,* pude "marcá-los" nestas linhas a fim de enxergar sempre uma *aproximação* com a sabedoria. Obrigado por ter conhecido vocês!

À professora e amiga **Márcia Manir,** que muito se dedicou na revisão geral desse texto. Obrigado pelas sugestões que deixaram estas páginas mais leves e expressivas!

Aos amigos que irradiam a nobreza da vida: **Alina** e **Wandeilson.**

À **Núbia Maranhão** e a **Alan Coelho,** que graças à música pudemos retornar a um mesmo caminho de amizade, de "escutas" e, antes de tudo, de ternura.

Aos amigos inesquecíveis e sempre presentes nos meus passos de vida: **Admée Duailibe, André Viégas, Alan Moraes, Ana Borges, Antonio Carlos, Celeste Pinheiro, Djé Miranda, Edson Alves, Fernanda Pinheiro, Fernando de Carvalho, Francisca Emília, Gastão Clóvis, Herberth Silva, Ivanildo Ewerton (em memória), João Emiliano, José Fernandes, Judite Eugênia, Juliana Passos, Karleno Márcio, Lúcia Alvino, Lúcia Ericeira, Luciana Vaz, Luiz Neto, Luiz Pazzini, Marçal Ataíde, Marcelo Antunes, Margarida Araújo, Milene Lima, Neusa Medeiros,**

Paulinho Oliveira, Rogério Melo, Rosângela Costa, Rosinete Amocar, Tânia e Telma Rêgo, Tchesko Rodrigues, Ubiratane Rodrigues, Valter Frazão...

Num certo dia, li este pensamento da doce Cora Coralina: "Se temos de esperar, que seja para colher a semente boa que lançamos hoje no solo da vida. Se for para semear, então que seja para produzir milhões de sorrisos, de solidariedade e amizade". Gostaria, portanto, **Liana Guimarães, Ana Paula, Leo Botta** e **Anderson Menezes,** de abraçar com vocês, por todo o sempre, essa causa da vida...

À CAPES pelo financiamento do projeto DINTER.

Por fim, agradeço a Deus a alegria de acreditar na vida! Graças a Ele, aprendo a todo o momento a conviver ante as fraquezas e a celebrar minhas vitórias.

"O artista é aquele que fixa e torna acessível aos demais humanos o espetáculo de que participam sem perceber";
"Quando percebo, não penso o mundo, ele *organiza-se* diante de mim".

Maurice Merleau-Ponty

Resumo

FONTENELLE, Plínio Santos. **Da percepção à visão radical do mundo: a condição de abertura do *plano das imagens* no percurso de Merleau-Ponty.** 2014. 187 fls. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

O presente trabalho objetiva oferecer uma leitura do pensamento de Maurice Merleau-Ponty desde a tese inicial de 1945, **Fenomenologia da percepção** à obra inacabada **O visível e o invisível,** no que diz respeito a um "percurso" sobre as imagens pictóricas nesta filosofia. O foco central pretendido para este itinerário, não só suscita as imagens nas obras de vários artistas citados pelo filósofo francês, tendo a referência essencial às pinturas de Paul Cézanne, como busca justamente compreender certa "organização" do trabalho pictórico realizada pelos artistas para o ato de criação das obras de arte. Para isso, chamamos de *plano das imagens* o modo como os autores se "abrem" à organização estruturante das obras desde a sua concepção à "entrega" delas aos sujeitos percipientes. Conforme esta linha de articulação pretendida, enveredamos no "percurso" citado a fim de explicitar, primeiramente, na fase fenomenológica do filósofo, o contexto no qual se verifica a percepção das imagens da arte moderna e o sentido que elas têm diante da questão central do "corpo próprio" e da pintura clássica que se preocupou em representar o mundo conforme a nítida captação da natureza. Mediante a expressão que possui cada artista, Merleau-Ponty nos permite pensar quanto ao segundo passo, na *linguagem expressiva* que abre o sujeito ao "outro" numa significação atrelada ao mundo. Cézanne é o artista que especialmente restabeleceu com suas imagens a expressão que ultrapassa perspectivas de um mundo pronto e determinado. Como último ponto deste trabalho, procuramos elucidar a plasticidade das imagens como condição de envolvimento carnal no mundo, para tanto, centramos nossa leitura na direção merleau-pontyana dada para o pacto visível que os pintores têm com as imagens e por meio das quais eles terminam "organizando" um ato fecundo de criação graças ao *plano de imagens* que eles constroem e conforme a sua tarefa dinâmica.

Palavras-chave: Merleau-Ponty. Imagens. Pintura. Percepção. Fenomenologia. Visão. Ontologia. Plano de imagens.

Abstract

FONTENELLE, Plínio Santos. **From perception to the radical vision of the world: the opening condition of the *pictures plane* in Merleau-Ponty's course.** 2014. 187 fls. Thesis (Doctorate). Philosophy Faculty, Literature and Humanities. Post-graduation Program in Philosophy, Philosophy Department, University of São Paulo, São Paulo, 2014.

The present work has as objective a reading of Maurice Merleau-Ponty since his inicial thesis in 1945, **Perception Phenomenology** to his unfinished work **The visible and the invisible**, in what concerns a "route" over the pictorial images of this philosophy. The main focus for this route, not only raises the images in the works of various artists cited by the French philosopher, having as the essential reference the paintings of Paul Cézanne, as it rightly seeks to understand certain "organization" of the pictorial work by the artists for the act of artwork creation. To achieve this, we'll use the expression "*pictures plane*" in reference to the way the authors "open" themselves to the structural organization of their works from their conception to their deliver to the percipient audiences. As follows this line of articulation, we set the "route" to explain, firstly, the phenomenological phase of the philosopher, the context in which appears the perception of images of modern art, and the sense that they have on the central question of "own body", and of classical painting that focused in representing the world as a clear depiction of nature. Upon the expression that each artist has Merleau-Ponty allows us to think, concerning the second instance, about the *expressive language* that opens the subject audience to "the other's self" in a meaning linked to the world. In the final instance of this work, we sought to elucidate the plasticity of the images as a condition of carnal involvement in the world, therefore, focusing our reading on Merleau-Ponty's direction given to the visible pact that painters have with images and through which they finish "organizing" a fruitful act of creation thanks to the pictures plan they construct and to its dynamic task.

Keywords: Merleau-Ponty. Images. Painting. Perception. Phenomenology. Vision. Ontology. Pictures plane.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....11

CAPÍTULO I – ASPECTOS DA ARTE MODERNA NO PENSAMENTO FENOMENOLÓGICO DE MERLEAU-PONTY.....11

1.1 O contexto da arte moderna e da arte clássica: percepção das imagens na relação com a corporeidade, movimento e expressão.....19

1.2 As imagens pictóricas e a questão da representação.....56

1.3 O caráter paradoxal da semelhança nas imagens pictóricas.....63

CAPÍTULO II – AS IMAGENS DE PAUL CÉZANNE NO PERCURSO DE MERLEAU-PONTY.....79

2.1 A peculiar expressão das imagens: garantia de um percurso plástico.....79

2.2 Percurso da arte pictórica em Cézanne.....92

2.3 Percepção da pintura cézanniana: crise do suporte e o plano selvagem das imagens.....106

CAPÍTULO III – VISÃO E IMAGENS PICTÓRICAS NA NOVA ONTOLOGIA.....120

3.1 Imagens e "destruição" da ontologia cartesiana.....120

3.2 A idealidade das imagens.....141

3.3 Plano das imagens: cor e profundidade.....146

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....161

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....172

INTRODUÇÃO

Jacques Rancière, entre tantos filósofos e teóricos, propõe análises importantes sobre as imagens assegurando a elas um estado de obra de arte ante os usos atingidos no mundo contemporâneo por conta do auge do progresso e da técnica. Não é intenção dele eliminar a lógica de um jogo que centralizou as imagens no decorrer das últimas décadas, principalmente "neste tempo" atual no qual vivemos, em imagem-técnica e imagem-síntese, enfim, da imagem que parece já suplantar a lógica da televisão, do cinema e de outros meios comuns, por atingir um sentido de pluralização dos ecrãs que estão relacionados com as diversas áreas do conhecimento humano. Indica o autor que as imagens atingiram uma *performance* vertiginosa no meio das técnicas, que a utilização dos dispositivos imagéticos chegam a um grau de relevância proporcionalmente maior que o sentido humano de visibilidade que se pode conferir no ato sensível de percepção das mesmas. Ele também destaca a questão estética das imagens após o regime de representação em que elas estavam submetidas, segundo o que veremos em um item desta pesquisa, regime que de certo modo legou a questão do destino das imagens.

A ideia exposta acima está concentrada, mormente, na obra **O destino das imagens** com a qual Rancière nos diz o seguinte:

> O que se pode chamar propriamente de destino das imagens é o sentido desse entrelaçamento lógico e paradoxal entre as operações da arte, os modos de circulação das imagens e o discurso crítico que remete à sua verdade escondida as operações de um e as formas da outra. É esse entrelaçamento da arte e da não-arte, da arte, da mercadoria e do discurso, que o discurso midialógico contemporâneo busca apagar, compreendendo sob essa denominação, para além da disciplina declarada como tal, o conjunto de discursos que pretendem deduzir das propriedades dos aparelhos de produção e de transmissão as formas de identidade e de alteridade próprias das imagens.[1]

Aponta o autor com a referência supracitada para uma crença de que "o fim das imagens ficou para trás"[2], e assim como ele, tantos outros assinaram seus nomes em pesquisas que relatam as imagens muitos mais que as denotadas pela técnica, pelo consumo, pelo

---

[1] RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 27.

[2] Id. Ibid.

progresso científico e pelas circunstâncias ideológicas em que elas se encontram encerradas atualmente.

Não poderíamos nos furtar de apresentar uma significativa argumentação de Andrei Tarkovski, um cineasta russo, que mostrou em um livro sobre o cinema e a pintura, a importância das imagens no tempo hodierno. Afirma ele:

> De qualquer modo, fica perfeitamente claro que o objetivo de toda arte – a menos, por certo, que ela seja dirigida ao "consumidor", como se fosse uma mercadoria – é explicar ao próprio artista, e aos que o cercam, para que vive o homem, e qual é o significado da sua existência. Explicar às pessoas a que se deve sua aparição neste planeta, ou, se não for possível explicar, ao menos propor a questão.[3]

Com esta passagem, o referido autor reivindica um anseio ideal no qual a arte se encontra inserida graças à potência das imagens. Mais uma vez citamos Tarkovski a respeito:

> Quando falo do anseio pelo belo, ideal como objetivo fundamental da arte, que nasce de uma ânsia por esse ideal, não estou absolutamente sugerindo que a arte deva esquivar-se da "sujeira" do mundo. Pelo contrário! **A imagem artística** é sempre uma metonímia em que uma coisa é substituída por outra, o menor no lugar do maior. Para referir-se ao que está vivo, o artista lança mão de algo morto; para falar do infinito, mostra o finito. Substituição... não se pode materializar o infinito, mas é possível criar dele uma ilusão: a imagem.[4]

Estes pensamentos e passagens que acabamos de propor, talvez não tenham uma relação direta com a finalidade de nossa pesquisa. Mas qual a diferença destas questões com as coisas que, ao atravessarem nosso corpo, o corpo do artista, se transubstanciam em obras de arte imagéticas? "Como entender hoje o termo 'imagem', que em cadeia traz sempre as velhas questões da relação da arte ao mundo – à vida, como nos habituamos a dizer?"[5]

---

[3] TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 38.

[4] Id. ibid., p. 41. **Grifo nosso.** É significativo indicarmos esse ideal pelas artes que o autor designa com as imagens: "O artista nos revela seu universo e força-nos a acreditar nele ou a rejeitá-lo como irrelevante e incapaz de nos convencer. **Ao criar uma imagem** ele subordina seu próprio pensamento, que se torna insignificante diante daquela **imagem do mundo emocionalmente percebida,** que lhe surgiu como uma revelação. Pois, afinal, o pensamento é efêmero, ao passo que a imagem é absoluta (Id. ibid., p. 45. **Grifos nossos**).

[5] CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e contemporaneidade:** a arte moderna segundo Merleau-Ponty. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 97.

Com estas questões anunciamos em Maurice Merleau-Ponty a pretensão de abertura das imagens que justificará no "percurso" de seu pensamento uma instigante crítica ao pensamento clássico, sobretudo, o da filosofia cartesiana que atribuiu à imagem um papel de representação incoerente das coisas. O racionalismo operante neste ponto aconteceu pela "suficiência" como basta o mundo pela evidência extensiva dos corpos que nele "habitam". Não seriam as imagens, portanto, objetos resultantes de cópias grosseiras do mundo, arremedos inconsistentes da natureza. Para Descartes as imagens não passavam de simulacro.

A abertura anunciada não se resume em Merleau-Ponty na construção crítica ao pensamento de Descartes, o que já representa uma grandiosa empresa no que tange às reflexões sobre a modernidade. A consistência na filosofia do pensador contemporâneo atravessa o tempo em seu reverso a fim de buscar a compreensão das ciências imbuídas de um discurso que esvaziou o sentido de experiência do sujeito e do ser-no-mundo. Neste sentido, o "percurso" ao qual iremos nos debruçar começa com essa questão precisa desde as primeiras obras escritas por ele. Essa filosofia irá questionar desde sempre a respeito da relação das ciências com o esquecido corpo enquanto sujeito da percepção, sujeito de situação, inserido no mundo objetivo, pois vem delas a pretensão de determinar os objetos com os quais manipulam como uma realidade em si. Então, a referência às ciências não dista também da determinação cartesiana em compreender o mundo enquanto extensão substancial, aliás, a extensão neste pensamento cartesiano é convertida em essência do corpo. Daí, Merleau-Ponty ter se referido nas obras iniciais aos "prejuízos clássicos" oriundos do empirismo e do intelectualismo, correntes que coincidem com a análise inconsistente do sentir. "Ambos guardam distância a respeito da percepção, em lugar de aderir a ela".[6] O *retorno* à percepção coincide com a volta às experiências sensíveis do mundo. Faltará sempre o fenômeno da percepção para estas correntes que querem imprimir um mundo transparente e objetivo; mundo determinado que é "sempre definido pela exterioridade absoluta das partes e apenas duplicado em toda a sua extensão por um pensamento que o constrói".[7]

Sem a existência de uma filosofia como esta que pode refletir sobre as ciências e os prejuízos clássicos do mundo, as imagens se "afundariam", em tempos

---

[6] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Paris: Gallimard, 1945, p. 34.
[7] Id. Ibid., p. 49.

atuais, nas circunstâncias numéricas, demarcadas por pontos microscópicos ou invisíveis com a pretensão inventiva de construir um outro mundo e sempre o mesmo para a humanidade.[8] A presunção desta afirmação sinaliza a investida dessa filosofia e de outras que mais contemporaneamente visaram às reflexões tradicionais da ciência e do pensamento modernos. As artes propiciam dessa maneira um esforço do nosso filósofo em romper com o caráter dominante de objetividade do mundo, catalisando por meio das imagens pictóricas, uma das questões oriundas de toda uma tradição, qual seja, a da harmonia das formas delineadas pelo fenômeno da representação.

A estética correspondente à objetivação do mundo não poderia crer nas imagens, a cópia perfeita que reproduziria o real sem deturpá-lo enquanto modelo. Esta estética mantida por Descartes não conseguiu sustentar as imagens, como vimos, a não ser como um engano. Em **O olho e o espírito,** Merleau-Ponty faz uma abordagem precisa de como aquele filósofo tratou das imagens pela imperfeição em moldar o mundo. Afirma Merleau-Ponty que

> Um cartesiano não se vê no espelho: vê um manequim, um "exterior" do qual tudo faz supor que os outros o vejam do mesmo modo, mas que, para ele próprio como para os outros, não é uma carne. Sua "imagem" no espelho é um efeito da mecânica das coisas; se nela se reconhece, se a considera "semelhante", é seu pensamento que tece essa ligação, a imagem especular nada é *dele*.[9]

Para Descartes, portanto, de nada serve *um pouco de tinta* se as imagens não conseguem se assemelhar à coisa retratada. O racionalismo cartesiano "pensa" nas imagens como a deformação cuja representação não se ajusta ao real; por sua vez, a pintura moderna e a pintura de um Cézanne, por exemplo, não precisam mais incorporar que tal deformação possa "transgredir" a significação imediata que as imagens têm do mundo. Afirma nosso autor que

> não há mais poder dos ícones. [...] A magia das espécies intencionais, a velha ideia da semelhança eficaz, imposta pelos espelhos e pelos quadros, perde seu último argumento se todo o poder do quadro é o de um texto proposto à nossa leitura, sem nenhuma promiscuidade entre o vidente e o visível.[10]

---

[8] Compreendemos, assim, uma passagem de Vilém Flusser que afirma o seguinte: "O mundo, desintegrado em elementos pontuais pela decomposição dos fios condutores, deve ser reintegrado a fim de voltar a ser vivenciável, compreensível [...]" (FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas:** elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008, p. 39).

[9] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Seguido de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dúvida de Cézanne.* Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac & Naif, 2004, p. 25.

[10] Id. ibid.

A filosofia de Merleau-Ponty, a partir do que traçamos, promove significativamente um corte da profunda separação em que estavam colocados o pensamento e a visão. Olhar o mundo na perspectiva sensível, não importa se a partir da percepção como experiência que nos faz afundar na espessura do mundo ou se a partir de uma reabilitação ontológica da visão radical que nos leva ao vínculo carnal com o mundo, é sempre o modo como o sujeito encontra a visão que se põe a ver ou o pensamento que se põe a pensar, pois o pensamento pode ser uma experiência essencial para aquele que se encontra lançado no mundo.

A estética da representação nas reflexões merleau-pontyanas será encarada pelo poder que a arte moderna tem de retomar o princípio da visão como o fenômeno que aproxima mais as imagens de seus autores. No cerne do processo pictórico moderno surgem várias questões que comprovam esta tarefa de proximidade imbuída, sobretudo, do retorno do olhar mais articulado. Na pintura moderna Merleau-Ponty encontra a forma de questionar os referidos "prejuízos clássicos" oriundos das ciências e da filosofia, e o faz articulando a maioria de suas análises também num "percurso" que viveu o pintor francês Paul Cézanne, o mais citado pelo nosso autor, ou o artista que empreende a pintura como o modo de nosso acesso ao aparecer.

O sujeito da percepção em correlação com a pintura passa a ter nestas análises uma vivência aberta com o mundo, habitando-o de fato, e não mais pela orientação categorial que somente realiza uma ocupação de sobrevoo. Trata-se de uma abertura perceptiva ou carnal que nos capacita à adesão das coisas, à adesão do mundo que, por antecedência, já se encontrava "aí", revelado para a nossa instauração. Ora, se esta questão tem a articulação da pintura para retirar a opacidade do mundo pela originalidade restauradora do sensível, o artista necessita junto com o olhar que lhe é específico, de uma "ordem" tanto humana quanto material para declarar o início de um ato pictórico. É neste sentido que procederemos a nossa investigação.

Tal investigação à qual se propõe nossa pesquisa é assegurar os pressupostos ligados ao amplo desenvolvimento da arte moderna frente à arte clássica, mostrando como a pintura recupera a intenção do olhar, para isso o artista moderno realiza tarefas pictóricas por meio daquilo que chamamos *plano das imagens* ou a "organização" intrínseca que ele mantém enquanto condições indispensáveis para o ato de criação. A pintura descentrada de um *plano* não estabelece, no nosso entendimento, o

desenvolvimento teórico assegurado por Merleau-Ponty que é o da passagem da experiência perceptiva à visão radical do mundo, na abrangência de seu "percurso", já que a "originalidade" das imagens tem como princípio mostrar tanto o fenômeno do aparecer quanto a dinâmica ou habilidade, que nosso filósofo chamará "fecundidade", mantida pelo pintor para a instauração da visibilidade e instalação expressiva no ser.

Em síntese, uma análise contextualizada, nos permite compreender que o conceito fundamental escolhido perpassa por um "percurso", centrado o tempo todo na arte moderna, mas que desponta em momentos característicos do filósofo francês, permitindo vir à tona, outros conceitos peculiares sem os quais não precisaríamos nada a respeito de nossa questão e da pintura de uma forma geral. Entretanto, gostaríamos de destacar que a arte moderna enquanto contexto merleau-pontyano articulou muito bem as mudanças de normas imputadas pela arte clássica, inclusive pelas variações estruturais como os pintores passaram a repensar a criatividade diante da forma do mundo sugerida pela pintura tradicional. É por isso mesmo que podemos pensar que a pintura moderna serve de "abertura" à nova maneira de articulação dos espaços, dos suportes, enfim, do desempenho que a contemporaneidade artística passou a vivenciar.

Neste sentido, nosso caminho investigativo a seguir está dividido em três capítulos. O primeiro deles, "Aspectos da arte moderna no pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty" aborda justamente o contexto estético em que viveu o nosso autor. Para tanto, nos servimos de uma abordagem da arte moderna retirando dela alguns fundamentos relacionados com a obra de criação, por exemplo, o de um "novo" olhar que reflita os cânones imperativos das ações tradicionais de pintar ou da maneira como os artistas vinham encarando a obra de arte como orientação representativa do mundo. Essa é a base que possibilita as análises gerais e comparativas da arte clássica e da arte moderna, e que não se distancia da questão da corporeidade vista como objeto pelo pensamento moderno, este que tratou de retirar do mundo o movimento expressivo, transferido para um sentido mecânico e objetivo. Assim, o ato de pintar originário pelo corpo próprio pode representar apenas um deslocamento objetivo diante do mundo constitutivo, mesmo porque o aparecer que viria das imagens pintadas se constitui apenas na representação mundana. Diante disso, as noções de corpo, de movimento e de expressão serão conectadas com a dinâmica utilizada pelos artistas que traçam *planos* exequíveis para o fenômeno do aparecer. Tal dinâmica possibilita ao artista a abertura dos *fios intencionais* que nos ligam com as coisas. Em seguida, abordaremos a questão

da representação na pintura como forma de percebermos a autoridade da pintura clássica que apostou na referência cabal e perfeita das formas imagéticas. E por fim, apresentaremos o caráter paradoxal da noção de semelhança que, no nosso entendimento, não está esboçado nitidamente por Merleau-Ponty. A semelhança é paradoxal porque entendemos que a representação constitui imagens pautadas em cópias perfeitas e apuradas da natureza, mas também está imbuída de um outro sentido que detêm os artistas para compor obras pictóricas.

No segundo capítulo, intitulado "As imagens de Paul Cézanne no percurso de Merleau-Ponty" entendemos que o pintor tornou-se alvo principal das questões pictóricas abordadas pelo nosso autor. O objetivo deste capítulo é mostrar que o "percurso" merleau-pontyano está centrado num pensamento de "passagem", o da fenomenologia da linguagem, buscado pelo filósofo para dar sentido à linguagem como condição expressiva de comunicação e criação. Para isso, buscamos em Cézanne a figura que concretiza a expressão primordial do mundo e que graças a sua pintura estamos lançados à presença do "outro", à abertura com nossos interlocutores, numa universalidade de sentir, daí porque apostamos que é por meio dessa universalidade que o pintor "comunica" um estilo que, muito mais que condição solipsista de criação, mostra as habilidades já "organizadas" por um *plano* e destituídas de dados postos e determinantes. Mesmo que Cézanne seja o pintor mostrado primordialmente por Merleau-Ponty desde o início de seu pensamento, é em **A prosa do mundo,** que nosso autor dará destaque à questão do enraizamento mútuo com o "outro" a partir da noção de expressão da pintura. Não podemos desmerecer, todavia, que tal questão é consequência do já exposto em **A dúvida de Cézanne,** obra anterior e contemporânea da obra capital de 1945. Finalizaremos este capítulo acenando para a possibilidade de ver no último Cézanne, já tendo também percorrido um "percurso" próprio, uma "virada" do Impressionismo integral que expressou a espontaneidade das imagens pelas sensações visuais, para um contato original com a natureza. O plano das imagens agora utilizado pelo pintor francês adequar-se-á naquilo que chamamos de forma simples de pintar, para encontrar a natureza primitiva das coisas; assim, fizemos alusão ao sentido bruto e selvagem do mundo na última fase de Merleau-Ponty, e por isso mesmo, denominamos tal criação de *pintura selvagem.*

No terceiro e último capítulo, cujo título é “Visão e imagens pictóricas na nova ontologia”, encontramos a razão daquela “virada” se constituir na abertura da visão radical do mundo. As imagens resultados da experiência criativa de o pintor perceber a natureza no entorno passam a ser compostas sob a forma radical de instauração da visibilidade “organizadas” pelo trabalho expressivo de instalação no ser. Deste modo, achamos conveniente retomar o pensamento cartesiano e sobre a referência que ele fez às imagens, a fim de contrapor com a ontologia selvagem – a do Ser bruto –, a ontologia que toma o Ser como objeto. Merleau-Ponty garante com a “destruição” da ontologia cartesiana a perda da positividade do Ser e mantém o sentido ontológico de reversibilidade. A condição reversível encontra entre a visão e o tato a forma ideal de composição das imagens; a crucial visão destacada nesta filosofia não é mais privilégio do pensamento e da alma. Com as características da criação pictórica de Cézanne buscamos compreender que o *plano de imagens* passa por mudanças essenciais na história da arte, assim, relacionamos alguns elementos como a cor e a profundidade, intensamente analisadas por Merleau-Ponty para a percepção radical do mundo, que ao mesmo tempo, não seja a busca evidente das coisas.

CAPÍTULO I

ASPECTOS DA ARTE MODERNA NO PENSAMENTO FENOMENOLÓGICO DE MERLEAU-PONTY

1.1 O contexto da arte moderna e da arte clássica: percepção das imagens na relação com a corporeidade, movimento e expressão

Peter Gay afirma que não se pode reivindicar uma paternidade garantida para a arte moderna. Mas o personagem mais claramente a representar esse papel é Charles Baudelaire, pois a sua obra possui alicerces e marcas de um autor comprovadamente moderno, não por acreditar nos padrões que vigoram e com os quais o artista em geral deverá confiar o modelo de sua criação, mas porque a noção de moderno sugere "uma magia sugestiva, que contém ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista".[11] Não é por menos que o sentido mais moderno do mundo apregoado por artistas das mais diversas áreas e por filósofos tiveram inspiração baudelairiana sobre a nova maneira de como se vê o mundo. O "efêmero", o "fugidio", o "fortuito" são elementos observados de um mundo para quem nele está a flanar. Confirma Peter Gay:

> 'O que mais me agrada é ficar sozinho'. Não lhe restava muita escolha. É verdade que tinha muitos conhecidos entre poetas, músicos e pintores, conversava sobre literatura com profissionais experientes e novatos promissores, frequentava salões e serões. Baudelaire não era um eremita; como bem sabiam os amigos, ele era leal, generoso, aberto ao mundo.[12]

E quem está sozinho, aberto ao mundo é o *flâneur,* esse homem da multidão com o dever de apreciar o mundo, de sentir o seu entorno, não interessando se nesta perambulação ele se depare com o contingente, o fugaz... Em **O pintor da vida moderna** Baudelaire nos convoca a uma reflexão sobre a manifestação do "novo"[13]

---

[11] BAUDELAIRE, Charles apud GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia:** de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 50. Seguem nas análises de Peter Gay que o moderno para Baudelaire pode não ser a crença em modelos para que o artista possa criar; e não há nesta tese nenhuma preocupação com a questão da imitação, cópia das produções que historicamente se firmavam na construção clássica, mas foi Baudelaire quem primeiro aludiu o princípio vanguardista "sobra a necessidade de ser contemporâneo" (GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia:** de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Op. cit., p. 62).

[12] Id. ibid., p. 55.

[13] Baudelaire expõe o "novo" em seus escritos, principalmente, numa referência direta a Constatin Guys, o pintor tão memorado da vida moderna. O "novo" é também para a arte moderna a ruptura com o ideal acadêmico, não importando se a perspectiva geométrica, padrão estrutural da pintura clássica, esteja associada ao "bem-acabado" dos salões de exposição da sociedade burguesa ou à uma certa harmonia impositiva de pintar por pura excelência. O "novo" é a condição de superação da composição harmoniosa

enquanto propósito e atitude da modernidade, mas que não diz respeito ao que é técnico advindo dos ideais acadêmicos. O novo até pode estar inscrito num sentido de *tempo presente,* a definir o que vem a ser contemporâneo[14], mas é bom atentar que não se trata do contemporâneo das propostas atuais da era contemporânea das imagens midiáticas e sintéticas, mas de um contemporâneo que busca encontrar os sentidos da beleza da época; da época moderna. É assim que Baudelaire pode encontrar na figura do artista e ilustrador Constantin Guys a distinção fugidia dos artistas "oficiais" "que se detinham no passado e trocavam a 'beleza particular', a 'beleza das circunstâncias' pelo amor à 'beleza geral'".[15]

O moderno é uma abordagem que encontra na vida dos homens um caráter multifacetado e uma pluralidade de condição, e essas qualidades inerentes aos homens estão presentes na maneira sensível como eles criam suas obras. A alusão ao moderno tem na arte a condição de ultrapassar a representação literal de um objeto na produção artística e de romper com os temas clássicos. É neste sentido que Baudelaire escolhe o melhor termo em questão - a modernidade - para designar "o transitório, o efêmero, o contingente [...]".[16] O modo como o poeta francês estabelece o moderno no enfrentamento com o clássico provoca o surgimento de um conceito bastante característico na arte, o da "auto-referência", que realça a condição moderna da arte de não-aceitação dos modelos e preceitos com os quais terminam impedindo a autonomia e

---

da pintura, pois o moderno pode ser retratado pelos temas do cotidiano: a sociedade, a multidão, a cidade, o dândi... Enfim, "a escolha de Guys como herói da vida moderna causou espanto" (COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 27), esse heroi que pode pintar conduzido pela imaginação ou mesmo pela curiosidade. Ainda sobre Guys, Baudelaire afirma: "Ele buscou por toda parte a beleza passageira e fugaz da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar de Modernidade. Frequentemente estranho, violento e excessivo, mas sempre poético, ele soube concentrar em seus desenhos o sabor amargo ou capitoso do vinho da vida" (BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa.** Traduções, introduções e notas Alexei Bueno (et. alli). Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995, p. 881).

[14] Giulio Argan contribui fundamentalmente para esclarecer as "características conceituais" um tanto complexas da arte moderna. Segundo ele, "'arte moderna' não significa arte contemporânea, do nosso século ou dos nossos dias. Há um período, o que hoje é chamado de 'fontes do século XX', durante o qual se pensou que a arte, para ser arte, deveria ser moderna" (ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa:** de Hogarth a Picasso. Trad. Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 426). De modo mais esclarecedor Anne Cauquelin afirma o seguinte: "A *modernidade,* termo abstrato, designa o conjunto dos traços da sociedade e da cultura que podem ser detectados em um **momento determinado,** em uma determinada sociedade. A esse título, o termo 'modernidade' pode ser aplicado da mesma forma à época que nos é contemporânea [...]" (CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea:** uma introdução. Trad. Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 25. **Grifo nosso**).

[15] GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia:** de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Op. cit., p. 53.

[16] BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa.** Op. cit., p. 859.

a autocrítica dos artistas no processo de criação da obra. "O mundo moderno, ainda aqui, é caracterizado por aquilo que escapa à cultura de elite, pelo aspecto trivial, popular e urbano".[17] No entanto, o sentido de moderno aqui exposto pode se encontrar distanciado de um foco mais crítico no qual se basearam artistas e filósofos quando adotaram reflexões sobre a tradição, cada um em sua determinada área. Este comentário é característico de teóricos da arte quando apontam para Baudelaire e para a "inércia" provavelmente política que submetera sua arte. De fato, seu ativismo político não ascendeu frente à corrupção da época,

> todavia, seus talentos supostamente apolíticos não o pouparam da controvérsia pública. Sua trajetória ilustra de forma extrema a interação de política e modernismo, a dificuldade de manter uma separação entre as questões poéticas e as questões políticas. Em 1857, Baudelaire ocupou o banco dos réus por causa de *As flores do mal,* seu livro de poemas que foi o marco de sua fama perene.[18]

Mesmo sabendo que esta observação sobre o aspecto político do livro de poemas referido resultou em escritos sobre a postura de Baudelaire diante do mundo, afirmamos que ela não é tão relevante para a compreensão da arte moderna quanto o personagem emblemático do *dândi.* Este é o ícone que encontramos nas artes como modelo para pensadores e artistas que passam a concretizar projetos expressivos da relação com o mundo que naturalmente são pensados e criados na contramão de uma cultura institucionalizada. Assim, Baudelaire descobre na figura do *dândi* elementos de uma "modernidade artística selvagem"[19], o que também nos servirá mesmo que indiretamente para a compreensão característica da arte moderna ante a arte clássica.

---

[17] COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Op. cit., p. 28. A figura moderna do *flâneur* foi reivindicada muitas vezes pelos críticos de Baudelaire como aquele sujeito apolítico e alheio das questões sociais de sua época, portanto, de sua modernidade. Ainda segundo Peter Gay, o poeta queria na verdade atingir a beleza eventual, o que no nosso entendimento se configurava na busca constante da experiência do olhar. Dessa forma, nos indica o teórico que a beleza para "Baudelaire residia não nos encantos da política e da guerra, e sim no 'espetáculo da vida elegante', das carruagens requintadas, dos cavalariços vistosos, dos lacaios ágeis, das mulheres adoráveis e das crianças bonitas e rechonchudas. Foi uma boa razão pela qual, como eu disse antes, o modernismo floresceu principalmente nas cidades grandes" (GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia:** de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Op. cit., p. 53-54).

[18] Id. ibid., p. 53.

[19] BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida:** a arte moderna e a invenção de si. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 46. Nesta mesma obra encontramos passagens fundamentais da figura do *dândi,* assim expressas: "[...] o dândi não depende de nenhuma regra moral comunitária e se declara 'o único autor das obrigações que se atribui'" (Id. ibid.) ou "o dândi antecipa a configuração ética em que seria mergulhado o artista moderno, na qual pensamentos e atos terão por único sustento a dúvida, o arbítrio e o invidualismo" (Id. ibid., p. 49).

Com base nesses aspectos que ora abordamos sobre arte moderna, não é nosso propósito exaurir o sentido de "moderno". Compreendemos, entretanto, que nem autores como Baudelaire esgotou conceitualmente tal sentido. Nada o impedia de olhar para a *arte do passado*, e para ele,

> Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. São perfeitamente harmoniosos; assim, a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade.[20]

Complementa ainda que "sem dúvida, é excelente estudar os antigos mestres para aprender a pintar, mas por isso pode ser tão-somente um exercício supérfluo se o nosso objetivo é compreender o caráter da beleza atual".[21] Aqui parece se constituir um dos paradoxos em torno do termo moderno apontados pelos críticos em relação a Baudelaire. Antoine Compagnon é um deles ao confirmar que "a modernidade, compreendida como sentido do presente anula toda relação com o passado [...]. A modernidade é, assim, consciência do presente como presente, sem passado nem futuro; ela só tem relação com a eternidade".[22]

O uso do termo "moderno" passa também pela ideia de progresso, neste sentido, é indispensável reconhecer a partir de Baudelaire e dos teóricos importantes da arte moderna, o distanciamento e a contínua superação que se configuram na tradição. Pensa Argan desse modo ao asseverar que

> A arte desse período foi também chamada de 'modernista', isto é, moderna por programa, portanto ciente da necessidade de se desenvolver em direções novas e amiúde contraditórias em relação às anteriores. [...] Uma arte [...] é intrinsecamente moderna porque implica a renúncia a todo princípio de autoridade, seja ele imagem revelada e eterna da criação.[23]

As discussões sobre o progresso na esfera da arte moderna não surgiriam sem que estivessem ligadas à sociedade, pois a noção de modernização acompanha a de progresso do mundo e deixa conflitos e divergências quanto a aproximação do homem em relação à técnica e quanto a resistência dele aos avanços refreados diante de seus valores espirituais[24]. Decerto, tais avanços podem representar limites para os homens e

---

[20] BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa.** Op. cit., p. 859.
[21] Id. ibid., p. 860.

[22] COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Op. cit., p. 26.
[23] ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa:** de Hogarth a Picasso. Op. cit., p. 426-427.
[24] As alusões à arte moderna ocupam teorias intermináveis a favor ou não do rompimento com as tradições do passado. Segundo Gombrich, "quando as pessoas falam a respeito de 'Arte Moderna',

artistas impossibilitando-os de acenar para sua autonomia, o que para o campo das artes pode ser um motivo de retenção da criação. As imagens dos artistas surgem numa constância criativa, mesmo com o moderno mundo dos conteúdos tecnológicos.

Teóricos como Roland Barthes confirmam que as imagens despontaram com certa intensidade no cenário da arte moderna. Foram objetos de criação artística de maneira original, apesar de todo o domínio de técnicas do mundo em progresso[25]. As imagens têm deste modo um papel incontestável neste período, pelo menos poderemos falar de um "novo" papel, pois elas já faziam parte das civilizações passadas e participavam "profundamente da vida cotidiana do homem de outrora (vitrais, pintura, almanaques, livros ilustrados)".[26] Mas não podemos perder de vista que até chegar à arte moderna, o sentido de imagem norteou o de imitação. Aliás, esta questão vai estar conciliada com a vinculação cartesiana de imagem como simulacro, fundamentada criticamente por Merleau-Ponty. Essa abordagem será tratada por nós neste trabalho ao identificarmos aspectos e singularidades da imagem no "percurso" merleau-pontyano que se estende da fenomenologia à nova ontologia. Por enquanto, registramos que as questões que ora indicamos caracterizam a arte moderna como temas relevantes, como

---

usualmente pensam num tipo de arte que rompeu de todo com as tradições do passado e tentam fazer coisas que nenhum artista sequer sonharia realizar nos tempos antigos. Alguns gostam da ideia de progresso e acreditam que também a arte deve acompanhar a marcha do tempo. Outros preferem o chavão 'ah, os bons velhos tempos' e acham que a arte moderna está completamente errada" (GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** Trad. Álvaro Cabral. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1995, p. 557).

[25] Não deixa de ser um paradoxo também a originalidade como os artistas alcançam a produção das obras imagéticas mesmo com o progresso técnico durante a arte moderna. Roland Barthes nos convida a refletir sobre as imagens a partir da arte moderna, e insere uma análise a respeito da inevitabilidade dos paradoxos neste contexto: "a **difusão das imagens** pertence ao mundo moderno, é um produto da sociedade tecnológica, de tal modo que condenar a imagem é parecer condenar a modernidade" (BARTHES, Roland. **Inéditos, vol. 3:** Imagem e moda. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 66. **Grifo nosso**). A arte atrelada ao tempo recebe o "novo" ou está ao seu lado de forma incontrolável. A este respeito, Barthes indica a fragilidade por que passam certos artistas: eles fazem parte do mundo que está em constante mudança, portanto, devem mudar também; e, ao que parece, o "novo" neste contexto incorpora-se como condição moderna.

[26] BARTHES, Roland. **Inéditos, vol. 3:** Imagem e moda. Op. cit., p. 78-79. Mais uma vez nos referimos ao "novo" visto que a questão das imagens nesta "vida cotidiana do homem de outrora" pode ser interpretada a partir de uma tradição filosófica que encontra em Platão a busca das essências ou Ideias que estabelecem o cerne de toda realidade. As imagens seriam neste sentido aparências sensíveis: "se détourner des apparences pour atteindre à la réalité véritable, telle est la bonne méthode en philosophie. Ainsi faut-il, par exempli, se détourner des choses belles pour s'inquiéter du beau en soi qui n'est pas sensible mais intelligible" (MORANA, Cyril; OUDIN, Eric. **L'Art:** de Platon à Deleuze. Préface d'André Comte-Sponville. Paris: Eyrolles, 2010, p. 17). Segue ainda a ideia de Platão sobre as imagens na arte: "Platon s'élève contre la tendance 'illusioniste' de l'art de son temps, c'est-à-dire contre ces artistes qui n'ont d'autre projet, en imitant la nature, que de produire des œuvres qui 'fassent illusion', qui soient une **image fidèle des apparences phénoménales**" (Id. Ibid., p. 29). **Grifo nosso.**

dissemos, que passam a ocupar o mundo inteiro, difundindo-se de maneira preponderante pelo menos por toda a primeira metade do século XX.

No que tange à questão do progresso nestas características da arte moderna não deixamos de salientar que esse acontecimento evidencia uma reflexão relevante: o período "moderno" do aparecimento das artes que se distanciam dos cânones acadêmicos, ou também das artes que assumem um papel pioneiro na criação de "novas" imagens que dispensam o suporte enquanto uma das técnicas de produção estética, ele é um período que pertence ao sistema de consumo e que se estende ao mundo contemporâneo. Mas se esta noção é uma característica da atualidade, ela sozinha não evidencia o que vem a ser arte contemporânea, pois a época desta arte está marcada pelo sistema da comunicação e do caráter multifacetado que nos impõem as imagens hoje. É a época da arte tecnológica ou das "tecnoimagens", época em que se vê a chegada e proliferação "das imagens numéricas, das animações em 3D, dos efeitos especiais e das imagens virtuais".[27] A propósito do caráter multifacetado vivido pela arte contemporânea, o desenvolvimento lógico desta se inicia na ordem do consumo até atingir a ordem mesma das imagens de transmissão[28]. Essa noção da ordem de consumo da arte moderna à ordem ativa da comunicação contemporânea encontra-se implantada nos comentários de Umberto Eco ao fazer referência à arte contemporânea e suas características:

---

[27] CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea:** uma introdução. Op. cit., p. 155. É também característico do mundo contemporâneo a era das "imagens de síntese" responsáveis por setores diversos da humanidade. Como afirma Valéria Amorim "as imagens de síntese, produto das neotecnologias digitais, tornaram-se, nas últimas décadas, fonte inesgotável para exames e críticas de toda ordem, seja por apontarem a tensão entre cálculo e imaginação, certeza e imprevisibilidade; seja porque parecem anunciar uma reformulação peculiar dentro da ordem da representação" (AMORIM, Valéria Ramos de. **A imagem de síntese e mímesis na constituição do discurso cinematográfico contemporâneo.** Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: PUC-MG, 2009, p. 9). As técnicas das imagens de síntese aprimoram-se de modo tão veloz que as imagens "não mais se apoiam na relação olho cérebro (...) mas sofrem uma ampliação por causa dos conversores eletroópticos. Estes aparelhos permitem a aquisição, tratamento e visualização de dados, além da percepção do espectro luminoso visível, que pode ser comunicada às máquinas que multiplicam as visões de mundo. A imagem torna-se numérica e tributária, não mais da relação homem mundo, mas da trilogia homem-mundo-máquina" (PLAZA, Júlio; TAVARES, Mônica apud AMORIM, Valéria Ramos de. Op. cit., p. 28). Este tempo atual, portanto, depara-se com estas imagens numéricas num fenômeno característico de "**industrialização da visão,** a implantação de um verdadeiro mercado da **percepção sintética**" (VIRILIO, Paul. A imagem virtual mental e instrumental. In: PARENTE, André (org.). **Imagem máquina:** a era das tecnologias do virtual. Trad. Rogério Luz et alli. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 127. **Grifos nossos**).

[28] Nos exemplos de transmissão existe a geração de imagens por "fotocopiadoras, telecopiadoras e geradores de imagens videográficas e infográficas. São instrumentos de composição de imagens e de transmissão que provocam um curto-circuito – até certo ponto – no sistema tradicional de exposição. O mundo se torna então uma 'tela de exibição do virtual, o ponto de emergência do organismo difuso e reticular da criação'" (CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea:** uma introdução. Op. cit., p. 152).

> [...] a arte contemporânea se vê às voltas com a Desordem; que não é a desordem cega e incurável, a derrota de toda possibilidade ordenadora, mas a desordem fecunda, cuja positividade nos foi **evidenciada pela cultura moderna:** a ruptura de uma Ordem tradicional, que o homem ocidental acreditava imutável e identificada com a estrutura objetiva do mundo [...].[29]

Não é nossa intenção discorrer sobre arte contemporânea, apenas apontamos para uma "ligação" teórica de continuidade de relações existentes entre ela e a arte moderna. Registramos também a nossa contribuição, mesmo que passageira, sobre a arte hodierna e suas consequências estéticas no campo das imagens. Anne Cauquelin quando afirma que as tecnologias somente apresentam originalidade das imagens de síntese apenas no que diz respeito ao seu modo de produção e nunca pelo que elas apresentam - tendo sentido apenas porque usam paramentos da tecnoimagem -, nos dá margem a pensarmos na referência ao real dotado pela apresentação ilusionista. Claro que o processo da comunicação encontra-se em uma dinâmica de impossível retorno, por isso mesmo existindo um complexo de rede que possibilita "o encontro de artistas, para a troca interativa de projetos em curso, para a construção de uma ordem comum"[30], só que o lado positivo desse complexo não oculta o sentido utilitarista da técnica que representa o real. As obras das imagens digitais se confundem com as finalidades indeterminadas de uso tecnológico. Mesmo assim, é importante notar que existe um dado contrário ao aparato imagético da contemporaneidade: "há uma insistência e apego a certa ideia ou imagem da arte que se instrui em uma longa história e cujo prestígio, longe de se apagar sob o peso das **novas produções**, aumenta, no sentido contrário ao pavor que sua perda provocaria".[31]

Certamente as imagens da arte contemporânea são objetos de um largo mundo de possibilidades que enfrentaram esse itinerário do qual fizemos alusão. Nossa intenção ao mostrar o caminho direcionado pelas artes até os dias de hoje serve também para a designação de um projeto moderno que não passa apenas pela crítica aos cânones tradicionais acadêmicos que refletiram na apropriação das técnicas de criação, das reflexões sobre a crise mimética da forma ou da expressão a qual o artista está ligado, mas que na arte dita moderna já encontramos um circuito de consumo a afetar diretamente o artista e o público. No caso específico do consumo não encontramos na

---

[29] ECO, Umberto. **Obra aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 23.
[30] CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea:** uma introdução. Op. cit., p. 159.
[31] Id. ibid., p. 128.

estética de Merleau-Ponty uma reflexão mais aprofundada, mas alguns filósofos contemporâneos assumiram para si reflexões profundas do poder de sedução das imagens, seu lugar de espetáculo e o forte consumo das artes de reprodução da era industrial.

Da condição da filosofia merleau-pontyana interligada especialmente com a pintura temos as análises que ele faz sobre Baudelaire articuladas com a arte moderna. Portanto, qualquer "percurso" defendido na obra de Merleau-Ponty quanto às questões das imagens na pintura, somente se fundamenta a partir das observações do universo estético da Arte Moderna. Poderia também parecer óbvio que a relação de Merleau-Ponty com as questões da arte moderna se estabeleça no próprio espaço de tempo em que viveu esse filósofo, mas não pode ser negada a importante tarefa que ele consagrou à arte moderna de modo pioneiro, com suas reflexões fecundas sobre as artes, às quais iremos nos ocupar, e que foram bastante alargadas a outros teóricos e artistas.

Intensificamos, então, e a partir deste cenário em que viveu Merleau-Ponty, que a referência a Baudelaire que fizemos logo na abertura deste trabalho, não se trata apenas de recorrer a um "pensador" da arte moderna tão importante por suas premissas que foram objetos de análises diversas de poetas, pintores, teóricos e filósofos, mas porque permitiu a Merleau-Ponty uma referência significativa ao problema da percepção. Quando este afirma que "a percepção nunca está acabada"[32], é porque tal questão tem também uma procedência em Baudelaire, "que uma obra feita não é necessariamente acabada e uma obra acabada não é necessariamente feita".[33] Justifica o nosso filósofo então a possibilidade de qualquer percepção só entrar em cena quando a obra atingir o espectador e apreende a partir de Baudelaire o inacabamento da obra com a lógica do inacabamento da percepção. É dessa maneira, como as coisas que "disputam" o olhar, que para o pintor "sua obra nunca está feita, está sempre em andamento, de modo que ninguém pode valer-se dela contra o mundo"[34].

Na pintura da arte moderna, Merleau-Ponty encontra em Paul Cézanne a maneira de interrogar aquilo que ele denominou de "prejuízos clássicos" do conhecimento ocupados em manipular o mundo, recusando-se habitá-lo, também a divisão entre o mundo e o sujeito da experiência perceptiva e a distinção da alma e do

---

[32] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signes.** Paris: Gallimard, 1960, p. 53.
[33] Id. ibid., p. 83.
[34] Id. Ibid., p. 94.

corpo. Ora, a aproximação a Cézanne não destoa de uma "orientação" incorporada pelo pintor em criticar a ordem estética da pintura clássica, mesmo porque o filósofo e o pintor têm em comum a busca de um mundo antepredicativo. Os dois coincidem com a ideia de *primordialidade* do mundo, ou a maneira pela qual os objetos afetam nossa experiência de perceber. Merleau-Ponty, então, põe em xeque a *dúvida* de Cézanne (se não pluralizada por diversas vezes), por entender que a maturidade do pintor não se separa de uma criação pictórica imbuída da presença da arte moderna caracterizada pela recusa das dicotomias. Para isso, o pintor buscou procedimentos diferentes na ordenação originária da natureza, por exemplo, o de contornos indefinidos sem deixar de aproximar o espectador da sensação da natureza. Seria o mesmo que dizer "sustentar um motivo", descobrindo que as imagens são obtidas a cada momento em diferenciados pontos de vistas, usando "traços" e seguindo "modulações" de cores. "**A imagem** saturava-se, ligava-se, desenhava-se, equilibrava-se, tudo ao mesmo tempo se maturava".[35] Se direcionarmos para a obra pictórica a nobre função conferida por Merleau-Ponty de crítica aos "prejuízos" concebidos pelo conhecimento, com certeza, é porque ela tem no seu bojo um antagonismo próprio conferido à tradição acadêmica, senão, vejamos como exemplo as naturezas mortas experimentadas em imagens por Cézanne que mais pendiam ao (re)conhecimento das cores com pinceladas, modelações e vibrações dos contornos do que das habilidades técnicas apresentadas nas naturezas-mortas da pintura tradicional[36].

É importante salientar que Merleau-Ponty insere-se no pensamento contemporâneo do século XX, mas por estar imbuído no espaço cultural e efervescente da Europa – pois tanto o artista quanto o homem "respiram neste mundo [...] e vivem no espaço da cultura tão 'naturalmente'"[37] –, pode ser considerado um pesquisador da arte

---

[35] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le doute de Cézanne.** In: **Oeuvres.** Préface de Claude Lefort. Vie et oeuvre par Emmanuelle Garcia. Paris: Gallimard, 2010, p. 1315. **Grifo nosso.**

[36] O virtuosismo das imagens de naturezas-mortas se mostra pela representação "perfeita" da natureza a ponto de evidenciá-la tão fiel quanto um espelho. Indicamos, assim, a análise de Gombrich à natureza-morta do pintor seiscentista holandês Willem Kalf (1619-1693), intitulada *Natureza-morta com a taça da Guilda dos Arqueiros de São Sebastião, lagosta e copos:* "Estudou os contrastes e harmonias de cores e texturas, e tentou realizar novas harmonias em ricos tapetes persas, reluzentes porcelanas, frutos brilhantes e coloridos, e metais polidos" (GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** Op. cit., p. 430). E acrescenta a seguir um comentário aos pintores dessa época relativo à beleza visível da natureza-morta, mas que nunca saíam do mesmo tema: "E os especialistas holandeses que consumiram a vida pintando o mesmo tipo de assunto acabaram provando que o tema é de importância secundária" (Id. ibid.).

[37] MÜLLER, Marcos. **Merleau-Ponty:** acerca da expressão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 103.

moderna[38], ou seja, inclina-se aos estudos e características próprios da arte moderna e aos elementos que esta procurou romper, como o problema da representação e da ilusão representativa, para em seguida ter acesso a elementos picturais como as concepções da profundidade, cor, linha, e das imagens que se destacam das concepções convencionais da arte clássica. Merleau-Ponty procura entre os pintores modernos a conquista da autonomia independente dessas convenções[39], assim, o que lemos em sua filosofia quanto à *reabilitação* do sensível, tem já um começo no *saber* da corporeidade e na dinamicidade da experiência da percepção. Essas questões basilares nas reflexões sobre as imagens pictóricas lançam nosso autor ao "percurso" irrecusável que pretende compreender os atos perceptivos anteriores ao mundo pensado.

O "percurso" objeto deste trabalho em busca da compreensão das imagens pictóricas no pensamento de Merleau-Ponty depara-se com articulações fundamentadas primeiramente nas obras **Fenomenologia da percepção** e **A dúvida de Cézanne,** com as quais o filósofo norteia a principal questão da percepção concedendo um privilégio à pintura que nos oferece nosso acesso ao aparecer. Por isso mesmo, a pintura moderna possibilita a aproximação existente das coisas, mostra certa plasticidade que contém prerrogativamente as imagens prenhe de um *halo* próprio, proporcionando daí a dinâmica de nossa incontestável presença junto a elas, ao mesmo tempo em que é próprio das imagens certa capacidade de conversão que elas possuem de promover a nossa *aderência* às coisas mesmas, ou seja, o plástico tem o poder de nos aproximar da obra pictórica mantendo nossa presença e promovendo o ponto de abertura ao que se *instaura* "aí". Isso nos direciona à construção de nossa tese, primeiramente porque é questão condutora neste momento a apresentação da arte moderna com as especificações que ela possui a respeito da "originalidade" conquistada em relação à

---

[38] Apesar do pensamento contemporâneo de Merleau-Ponty que nos traz pontos inquietantes sobre o homem, a ciência, a arte, e insere teses importantes sobre o corpo e a reabilitação ontológica do sensível, as reflexões sobre as imagens pictóricas que primeiramente queremos expor neste capítulo, se adensam na recepção das características da arte moderna que vão até a metade do século XX.

[39] A fim de ilustrar a retirada das convenções às quais os pintores modernos investiram como motivo condutor encontramos na seguinte passagem, o rompimento com a pintura clássica, esta que mais procurou ser fiel à construção de um realismo que a buscar a sensação pelos destaques da natureza: "En fait, la rupture première, et sans doute décisive, qu'institue la peinture moderne, n'est autre que le refus d'une nature objective et comme pré-établie qu'il faudrait retrouver, et avec laquelle il faudrait coincidir. Cette rupture s'exprime déjà dans l'impressionisme qui cherche à fixer l'impression immédiate et à restituer les émotions qu'elle fait naître. Il s'agit, de plus, d'une peinture d'après nature, à l'extérieur et en 'plein air', confrontation directe avec les multiplex aspects du réel perçu" (MERCURY, Jean-Yves. **L'Expressivité chez Merleau-Ponty:** du corps à la peinture. Paris: L'Harmattan, 2000, p. 282).

pintura clássica, que de certo modo torna-se condição inesgotável de pintores como Paul Cézanne cuja potência criadora Merleau-Ponty encontrará motivos para o propósito da percepção do mundo. Segundo, porque existe nesta abertura na qual as imagens buscam concretizar a experiência do aparecer, uma *organização* que não só convoca naturalmente os arranjos dos elementos pictóricos sobre a tela, mas que termina nos provocando a um consentimento com o mundo. Aos poucos tal *organização* tomará corpo, mas dependerá diretamente dessa questão moderna e clássica da obra de arte pictórica e de outras reflexões contidas no itinerário de Merleau-Ponty. É que existem núcleos fundamentais na estrutura desse pensamento indispensáveis para o entendimento de um "percurso" das imagens, a fim de que esbocemos o tratamento da *organização* que chamaremos de *plano da imagens.*

Quanto ao contexto da arte clássica compreende-se que ela pode ser circunscrita a partir das características da arte moderna. Indicamos Jean-Yves Mercury que neste sentido aprofunda uma análise sobre a arte clássica do século XV ao século XVIII, sobretudo, ao que interessa de mais expressivo nas escolas da Itália, Holanda e França quanto à pintura que prima pela representação da natureza "à qual ela é subserviente"[40] e por essa técnica apurada que atende no limite o objeto e o homem. "A pintura clássica procura assim *o ideal* de fidelidade ao real, o que estipula e fixa a natureza como insuperável"[41] pelo embelezamento e maestria dessa técnica. Encontraremos na expressão *espelho da natureza* a maneira mais característica de denominar a pintura clássica na forma de captar o exterior tão compatível com a ação de um espelho. Podemos destacar inclusive nas imagens dos pintores holandeses do século XVII os temas mais triviais da natureza pintados com certa fidelidade ao se dispor ao olhar dos artistas. Sendo assim, as imagens que atingiam os olhos antes não passavam de abstrações humanas regidas "por um conjunto de regras preestabelecidas".[42]

---

[40] Id. Ibid., p. 274.

[41] Id. ibid., p. 275. "Cette nature est, bien sûr, celle qui s'offre au spectateur et/ou à un sujet car elle est **extériorité.** Mais elle peut également exprimer la nature humaine à partir de la fixité des caractères, de l'immobilisme de certaines atitudes ou poses qui sont des manières d'exprimer des sentiments" (Id. ibid., p. 274. **Grifo nosso**). Jean-Yves Mercury indica as imagens clássicas da pintura holandesa referindo-se primordialmente às cenas do cotidiano humano, suscitando sentimentos muito mais que ações.

[42] PEREIRA, Marcelo Duprat. **A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998, p. 20. Aludimos que na contramão desse aspecto Fayga Ostrower afirma que "vale frisar que na arte só se formulam **imagens de espaços vividos,** nunca algum espaço absoluto ou qualquer tipo de conceituação abstrata" (OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 175. **Grifo nosso**).

Enquanto a pintura moderna, que em representantes como Cézanne, elabora uma interrogação viva do mundo pelos sentidos e capacidades visuais, a pintura clássica enfatiza a adequação da natureza integrada principalmente ao Renascimento como o movimento que encerra a vontade de representar o mundo *como realmente ele é.* "Antes de Cézanne [...] o artista introduzia faculdade extravisuais – podia ser a sua imaginação, que o habilitava a transformar os objetos do mundo visível e criar assim um espaço ideal ocupado por formas ideais"[43], agora há um distanciamento, quase negação dos modos de ver retratados pela necessidade universal de se perceber as coisas visíveis. Não se trata de uma percepção que isola cada artista ao seu mundo particular, como se este apenas se resumisse entre o "Eu" e o "estilo", mas também porque há certa subjetividade que suscita a intensidade das imagens pelo poder da visão. A percepção é a experiência inédita compreendida pela subjetividade descentrada que não remete os artistas e os indivíduos para um universo fechado. É descentrada no momento em que deixa de ser subjetividade pura para ser presença existencial. Esse tempo "moderno" aciona o pensador Merleau-Ponty às questões de sua filosofia que lança os alicerces para aquilo que ele chamou de *experiência perceptiva* com a operação do corpo próprio revelando nosso ser no mundo, cujo sensível trará consigo o sentido como pertença ou "modalidade existencial"[44], pois, como ele afirma, a percepção e o percebido estão nesta mesma condição. O sujeito da percepção é tomado aqui por sua existência sólida *aberta* à presença do mundo como campo onde nos dirigimos intencionalmente. As coisas *abertas* ao olhar articulam o corpo do artista à sua criação, o modo mais sensível encontrado pelo filósofo para pensar a relação equivalente entre a arte e o mundo, princípio natural oriundo da articulação ser-sujeito e ser-coisa. Assim, como entender as imagens artísticas envolvidas nas análises fenomenológicas de Merleau-Ponty, sobretudo, na concreta relação com a questão da corporeidade? Como articular essas questões e outras postas por ele no cenário da arte pictórica?

Merleau-Ponty é reconhecidamente o filósofo que confere a maior referência à questão do corpo no século XX. Em todo o seu pensamento, o corpo aparece como condição decisiva em vários aspectos da fenomenologia à ontologia carnal, como o lugar irrevogável de questões que aproximam arte e pensamento de

---

[43] READ, Herbert. **História da pintura moderna.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1974, p. 13.
[44] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op. cit., p. 429.

modo característico. Aproximações que também servem de base ao projeto crítico das dicotomias clássicas da modernidade. Sobre isso, ele afirma que o

> nosso século apagou a linha divisória entre o 'corpo' e o 'espírito' e vê a vida humana como espiritual e corporal de parte a parte, sempre apoiada no corpo, sempre associada, até nos seus modos mais carnais, às relações das pessoas. **Para muitos pensadores, no fim do século XIX, o corpo era um pedaço de matéria, um feixe de mecanismos.** O século XX restaurou e aprofundou a noção de carne, ou seja, do corpo animado.[45]

Tal "restauração" acolhe o corpo como fonte da existência, ele é o correlato dos movimentos gestuais e expressivos, ressonância da experiência perceptiva que se potencializa na medida em que o artista se lança no mundo e faz deste mais que um instrumento de significação. O corpo próprio se destaca pela diferenciação do pensamento clássico na típica transcendência que ele possui e no qual estão conservados os atributos da criação. Podemos perceber, deste modo, até onde a pintura clássica contraria o princípio da experiência perceptiva no pensamento merleau-pontyano, já que a pintura moderna passa a se utilizar de "novos" referenciais aos quais os pintores podem se sentir "livres" para escolher outros assuntos e temas a serem pintados[46]. Não que a pintura clássica seja o ponto de tensões para que a modernidade pictórica se firme como única e incomparável forma de "expressar" as aquisições significativas do sujeito-pintor, mesmo porque, como indicamos, o sujeito referido neste sentido não está fundamentado na história da arte por princípios individuais e plenamente subjetivos, no instante de criação das imagens artísticas. Com efeito, fica compreendido em algumas obras de Merleau-Ponty que a pintura clássica - a pintura do passado -, consiste na representação da natureza numa referência objetiva do mundo, o que contrariamente, vê-se em Cézanne o pintor moderno que se recusa a imitar e levar à tela a iniciativa de exteriorizar significados já contraídos do mundo da cultura. Ele quer ir além do conceito, como diz Giulio Argan, sendo o poeta que deve possibilitar a si mesmo o ato de criação, construindo imagens pictóricas em meio aos materiais pesados da pintura.

---

[45] MERLEAU-PONTY, Maurice. "L'homme et l'adversité". In: **Signes.** Op. cit., p. 369-370. **Grifo nosso.**

[46] As leituras mais apuradas das histórias da arte que nos remetem às grandes rupturas da tradição pictórica ocorridas entre o final do século XVIII à metade do século XIX na Europa e também nos Estados Unidos levam em consideração que os artistas que desprezavam a arte das academias, ditas oficiais, assim o fizeram porque as imagens daquela tradição adequavam-se quase sempre a um mesmo tema. Pensamos dessa forma que os pintores modernos sob os efeitos das rupturas tenham buscado intensamente outros assuntos para compor suas imagens. Nas visitas aos grandes museus na França, Espanha, Itália ou Inglaterra já bastam para que percebamos os temas clássicos em episódios escolhidos numa ordem a demarcar os mesmos "motivos" e numa organização que determina sucessivamente os acontecimentos pelo tempo e época.

Está em Argan a destacável indicação do rompimento da arte clássica pictural quando alude o impressionismo como o movimento a iniciar a "fratura na tradição artística"[47].

Quando fizemos referência anteriormente ao realismo aderente da pintura clássica seria certamente para mostrar o êxito revelado do mundo objetivo. Desse registro, atentamos para quase toda história da arte ocupada em observar uma tênue característica a que a arte posterior não teve que se submeter, qual seja, a utilização fiel da pintura a óleo dos clássicos no momento de dar forma às imagens. Tal técnica incrementava distintamente os contornos mesmo que suaves calculados num ritmo a obter resultados de imagens equilibradas que, no entanto, intencionava se aproximar ao máximo da realidade. Segundo Argan, foi Jan van Eyck (1309?-1441)

> o inventor da pintura a óleo. [...] A descoberta dele foi algo como a da perspectiva, que constituiu um evento inteiramente novo. O que ele realizou foi uma receita para a preparação de tintas, antes de elas serem espalhadas no painel [...]. Usando óleo [...], podia trabalhar muito mais devagar e com **maior exatidão.** Podia fazer cores lustrosas, suscetíveis de serem aplicadas em camadas transparentes ou 'vidradas'; podia adicionar cintilantes **detalhes em relevo** com um painel de ponta fina, e realizar todos aqueles **milagres de precisão** e minúcia que espantaram seus contemporâneos e cedo levaram à aceitação geral do óleo como o veículo pictórico mais adequado.[48]

A fim de estabelecermos relações da pintura clássica com os primeiros passos do "percurso" de Merleau-Ponty ora revelados pela experiência da percepção, podemos constatar que a obra capital **Fenomenologia da percepção** não aborda diretamente as questões das imagens pictóricas como é o caso da obra contemporânea **A dúvida de Cézanne** que referencia melhor as imagens como criação artística, mas é

---

[47] ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa:** de Hogarth a Picasso. Op. cit., p. 426. Neste mesmo rumo e ao iniciar as características sobre a pintura moderna, Jean-Yves Mercury afirma o seguinte: "Nous prenons pour point de repère historique de la peinture moderne, l'exposition des impressionistes qui eut lieu à Paris du 15 avril au 15 mai 1874. Cette exposition fit *scandale,* et le journaliste Louis Leroy, prenant pour prétexte la toile de Monet intitulée "Impression, Soleil levant", qualifia ironiquement les exposants 'd'impressionnistes' [...]. Pissaro, Sisley, Degas, Renoir, Monet, Manet et Cézanne avaient exposé leurs œuvres" (MERCURY, Jean-Yves.**L'Expressivité chez Merleau-Ponty:** du corps à la peinture. Op. cit., p. 281).

[48] ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa:** de Hogarth a Picasso. Op. cit., p. 240. **Grifos nossos.** Suscitamos com esta citação de Argan alguns detalhes importantes: a pintura a óleo das imagens pictóricas clássicas enraíza na história da arte a questão do *plano das imagens* que iremos explanar durante o nosso trabalho como aquela que implica uma "organização" do artista que busca os efeitos visíveis daquilo que procura pintar, aperfeiçoando inclusive condutas e métodos; com a estrutura dessa organização concebe-se um desenvolvimento processual das imagens pictóricas que se estabelecem pelos novos arranjos e composições refletindo no advento de novos suportes. Abordaremos melhor essa questão do suporte em outro momento, pois ela fundamenta, de fato, as fases subsequentes da pintura. Outro detalhe que nos chama atenção, diz respeito aos sentidos da pintura a óleo analisados por Merleau-Ponty a partir da pintura clássica e como essa técnica foi admitida por Cézanne em suas criações pictóricas já que não concebia as cores como resultado de conhecimentos tradicionalmente apreendidos. Talvez o modo cézanniano de intensidade com que buscava o real por aspectos simples ajudasse a refletir sobre o que grifamos na referida citação: "maior exatidão", "detalhes em relevo" e "milagres de precisão".

incontestável para o entendimento do referido itinerário que é naquela obra que encontramos os fundamentos iniciais que alicerçaram a fenomenologia do filósofo. Sendo assim, se estamos nos referindo à questão das imagens da pintura clássica, constatamos que o estudo sobre a experiência da percepção dos objetos no qual reconhece nossa inerência no mundo, reconhece também que a arte clássica estava desintegrada de uma ancoragem possível, ou seja, estava mergulhada no conhecimento do mundo a partir de relações espaciais geometricamente arranjadas.[49] A questão da espacialidade será tratada por nós em outro tópico a fim de discutirmos a plasticidade das imagens, mas ao que se pode notar, a noção do espaço em toda a **Fenomenologia da percepção** está ligada à concepção geométrica enquanto implicações do conhecimento científico que prima pelos conceitos e termina se distanciando dos seus conteúdos.

Outra questão importante da fenomenologia para fundamentar as imagens pictóricas nos passos traçados por Merleau-Ponty e concretizados em instantes que passam pelo problema da expressão na criação artística até atingir a fase ontológica de reabilitação do sensível, tem relação com que as intenções clássicas concebiam o movimento intencional de sentir o mundo em "virtudes" mecânicas nervosas. Seria o mesmo que circunscrever o corpo como objeto assim como fez a fisiologia mecanicista considerando a objetividade do movimento expressivo. Essa atitude se desvirtua do movimento de sentir o mundo encontrado pelo artista quando confere a existência das coisas criadas pela experiência expressiva. Novamente nesta atitude, o corpo próprio que se presta ao gesto "sempre novo" daria lugar ao conceito de mundo geométrico,

---

[49] Constatamos o fato de que Merleau-Ponty não manteria tal percurso em todas as questões de seu pensamento, inclusive sobre as imagens da pintura, se não tivesse chegado à pesquisa fenomenológica que envolve a corporeidade, o mundo e o campo fenomenal, a expressão e a fala, a espacialidade e o movimento, bem como as críticas que ele fundamenta inicialmente sobre os "prejuízos clássicos". A experiência da percepção da qual se ocupa nosso autor nesta altura do "percurso" fenomenológico, também se aplica à arte cinematográfica. A concepção das imagens fílmicas relacionadas ao campo fenomenológico encontra-se no ensaio **Le cinéma et la nouvelle psychologie** também contemporâneo à **Fenomenologia da percepção.** Neste ensaio, apenas como ponto de ilustração, a percepção sendo o fio condutor das experiências do sujeito contraria as operações da inteligência. Daí, a "passagem" pela obra fundamental do filósofo nesta fase. "A percepção não é uma maneira de ciência principiante e um primeiro exercício da inteligência, é preciso que reencontremos um comércio com o mundo e uma presença nele mais antiga que a inteligência" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le cinéma et la nouvelle psychologie.** Avec Dossier par Pierre Parlant et Lecture d'image par Arno Bertina. Paris: Gallimard/folioplus philosophie, 1996, p. 13).

deslocamento objetivo, e no qual a ciência amplificou o "movimento constitutivo das coisas percebidas"[50]. Afirma Merleau-Ponty:

> Quando percebo uma coisa [...] percebo a coisa em sua evidência própria [...]. Engajo-me com meu corpo entre as coisas, elas coexistem comigo enquanto sujeito encarnado, e essa vida nas coisas não tem nada de comum com a construção dos objetos científicos. [...] é preciso reconhecer como irredutível o movimento pelo qual me empresto ao espetáculo, me junto a ele em um tipo de reconhecimento cego que precede a definição e a elaboração intelectual do sentido.[51]

Assim é que o gesto instituído e as significações já formadas contrariam a expressão primordial do pintor que cria imagens apostando no desvanecimento de situações obtidas e já prontas. Neste contexto, podemos salientar a intenção do filósofo em divergir a expressão falada da expressão falante configurando aquilo a que em diversos instantes dos primeiros passos de sua filosofia ele denomina de *silêncio primordial* ou mais tarde de *vozes do silêncio.*

> Todavia, está muito claro que a fala constituída, tal como opera na vida cotidiana, supõe realizado o passo decisivo da expressão. Nossa visão sobre o homem continuará a ser superficial enquanto não remontarmos a essa origem, enquanto não reencontrarmos, sob o ruído das falas, o **silêncio primordial,** enquanto não descrevermos o gesto que rompe esse silêncio.[52]

É nesse gesto que procura encontrar o pintor com o seu corpo a retomada da intenção expressiva que não se encontra na operação do pensamento, mas na "operação sincrônica de minha própria existência".[53] A compreensão do movimento do corpo próprio referenciado pelos gestos aproxima o pintor de sua obra por uma postura de transcendência ao mundo possível. O ato de pintar tem mais do que a concretização da legítima consciência capaz de incutir significações estabelecidas. Aliás, qualquer ato manifestado pelo corpo é uma busca constante de núcleos significativos que caracteriza o sentido de transcendência e é por esta "potência que o corpo se abre a uma conduta

---

[50] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op. cit., p. 66. Sobre a percepção e o movimento na arte pictórica, Renaud Barbaras indica uma relação primordial, contrária às concepções do deslocamento objetivo ou do movimento determinado: "L'important ici est de noter que, dans la mesure où des couleurs peuvent être mises en relation avec des mouvement déterminés, elles sont bien irréductibles à des contenus s'offrant à une représentation. En tant qu'elle 'parle' au corps moteur, la couleur est autre chose qu'un contenu qualitatif; mais, en tant qu'un mouvement peut lui répondre, celui-ci doit tout autant être distingue d'un simple déplacement objectifs" (BARBARAS, Renaud. **La perception:** essai sur le sensible. Paris: VRIN, 2009, p. 92).

[51] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op. cit., p. 216.

[52] Id. ibid., p. 214. **Grifos nossos.** Merleau-Ponty afirma ainda sobre a expressão falada ou já fixada: "Vivemos em um mundo no qual a fala está *instituída.* Para todas essas falas banais, possuímos em nós mesmos significações já formadas. Elas só suscitam em nós pensamentos secundários; estes, por sua vez, traduzem-se em outras falas que não exigem de nós nenhum esforço verdadeiro de expressão e não exigirão de nossos ouvintes nenhum esforço de compreensão" (Id. ibid.).

[53] Id. ibid.

nova".[54] No entanto, não existe no exterior ao qual o corpo encontra-se aberto aos seus atos nenhum elo que capta as experiências de perceber por simples dispositivos associativos com pretensão de obter um sentido. O mundo acabado, desta forma, estaria por redundância pronto e já dado, e a expressão já constituída. Seria o mesmo que afirmar que o aparecer se constitui e se reduz à "representação" do mundo, ao invés de existir enquanto reconhecimento de planos factíveis, que estão no mundo como *traços de existência.* A representação como motivo condutor das significações da pintura clássica será retomada em outro item deste trabalho, serve de marca característica ao isolamento do fenômeno do aparecer destituindo o movimento dos gestos, este que sempre retoma numa certa constância não só o sentido expressivo do pintor quanto o ato de percepção do espectador. A relação dessa questão com a pintura clássica encontra na ordem da representação a falta da significação gestual como mola propulsora do artista para criar, assim, a expressão não constituída é um gesto que *rompe o silêncio* quando o pintor se encontra *com* o mundo. Afirma nosso filósofo:

> Reporto-me à palavra assim como minha mão se dirige para o lugar de meu mundo linguístico, ela faz parte de meu **equipamento,** só tenho um meio de representá-la para mim, é pronunciá-la, assim como **o artista só tem um meio de representar-se a obra** na qual trabalha: é preciso que ele a faça.[55]

Não existe, portanto, a representação como condição de o artista reproduzir o mundo pela *lei da constituição*, desde que ela tenha sentido a partir da cumplicidade com o corpo e desde que o mundo seja "aquilo mesmo que nós nos representamos, não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo".[56] A representação considerada isoladamente pela articulação intelectualista e objetiva do mundo retém o fenômeno do aparecer e as significações expressivas a que o corpo está destinado a realizar enquanto tarefas do poetar, escrever, compor, esculpir, pintar...

A rigor, o fenômeno do aparecer da coisa considerada enquanto presença não está separado do sujeito que percebe.[57] Vê-se, neste sentido, alguns elementos que

---

[54] Id. ibid., p. 226.
[55] Id. ibid., p. 210. **Grifos nossos.**
[56] Id. ibid., p. VI.
[57] Em nossas análises dispensadas neste capítulo sobre as imagens no percurso do filósofo Merleau-Ponty encontraremos questões relevantes em relação às imagens representativas, oriundas certamente do Renascimento, e as imagens abstratas bastante aludidas pelo nosso autor em prol do argumento de retorno espontâneo ao mundo vivido. Tal argumento se destina ao aparecer fenomênico das coisas para a presença constante da percepção. Presença da imagem resultante de uma "organização plástica" típica da arte moderna que será motivo condutor para entendermos a constância artística da imagem no percurso

encerram o aspecto de "organização" da nossa presença no mundo: o movimento significativo que nos "abre" ao campo visual, o aparecer do que aparece não desligado do ser do fenômeno, a dinamicidade da visão que nunca deve ser reduzida à posse de um sujeito absoluto enquanto espectador, enfim, essa "organização" nos situa na experiência do mundo e, conforme Merleau-Ponty, por meio da corporeidade. Como nos diz Iraquitan Caminha,

> Os movimentos de se por a ver revelam a experiência do mundo tal como ele nos aparece, enquanto somos corpos situados no mundo, quer dizer, enquanto percebemos o mundo com o nosso próprio corpo. [...] Nessa perspectiva, a experiência do perceber é essencialmente nossa potência indivisa de nos abrirmos para a totalidade do mundo.[58]

Também Rudolf Arnheim, sob a influência merleau-pontyana do **movimento** reuniu este elemento com o da **corporeidade** e da **expressão** a fim de explicar a forma final cinestésica das obras visuais. Na mesma esteira do filósofo segue a distinção entre o movimento expressivo e o movimento como acontecimento físico cujo deslocamento é medido por *atributo de vetores* como o percurso, peso e direção. Tal movimento não corresponde, no entanto, à experiência perceptiva na qual podemos nos movimentar expressivamente ao espectar, por exemplo, uma imagem pictórica. As sequências físicas - pura posição - em uma obra de arte não substituem as tramas ou fatos da vida que protagonizamos com o seu criador.

Inspirado no elemento da corporeidade em Merleau-Ponty, Arnheim refaz o sentido do corpo como uma capacidade existencial em confronto com a capacidade posicional. Do movimento físico, a corporeidade se destaca como potência existencial graças a "presença" dos *fios intencionais* que nos aproximam da experiência perceptiva que temos com as coisas, como também nos lança no mundo.[59] Ele explica pelas imagens que se tem a partir da dança, "a diferença entre o **mero deslocamento** do corpo

---

dessa filosofia. Destarte, pensar a arte moderna como cenário para as discussões encontradas por este autor a fazer uma filosofia radical e ambígua, requer o afastamento da representação canônica da pintura, indispensável ao aparecimento da imagem como presença viva através de novos valores pictóricos, confirmando assim a *abertura* para o contato perceptivo do pintor àquela espontaneidade do mundo. Passamos a ver, portanto, que a referida "organização" que destinamos como ponto central desta tese não se limita à ordem física e material centrada em elementos e dispositivos de uso dos pintores, mas relaciona-se também com essa organização "presencial" que nos impele, nos move à dinamicidade da percepção.

[58] CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. **O distante-próximo e próximo-distante:** corpo e percepção na filosofia de Merleau-Ponty. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010, p. 152-153.

[59] "Não é nunca nosso corpo objetivo que movemos, mas nosso corpo fenomenal, e isso sem mistério, porque já era nosso corpo, enquanto potência de tais e tais regiões do mundo, que se levantava em direção aos objetos a pegar e que os percebia" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op. cit., p. 123).

e dos membros e a **expressão visual** conseguida através da ação dinâmica".[60] Acrescenta Arnheim:

> A natureza dinâmica da experiência cinestésica é a chave para a correspondência surpreendente entre o que o bailarino cria por meio de suas sensações musculares e a **imagem de seu corpo** vista pelos espectadores. A qualidade dinâmica é o elemento comum que une os dois meios diferentes. Quando o bailarino levanta o braço, experimenta fundamentalmente a tensão do ato de levantar.[61]

De igual modo, Henri-Pierre Jeudy compreende o corpo como objeto de arte que irradia um tipo de percepção como obra, mesmo se os gestos feitos pertencerem a um sujeito ou se realizados em grupo. Mas no instante em que são gestos, eles supõem uma "imagem de referência"[62]: primeiramente ao *corpo próprio* na intenção "quase" estética de reverência e particular "consideração" ao *em si mesmo.*

> [...] a maneira de nos prepararmos, de nos maquiarmos, de nos vestirmos, de nos olharmos no espelho estudando nossos sorrisos e trejeitos faciais, o surgimento de nossas rugas, o modo de nos vermos vendo os demais sinais indubitáveis de uma obsessão quotidiana de estetismo.[63]

Do outro lado, o autor nos fala da idealização do corpo como obra de arte que ultrapassa a consideração de *si* para um sentido que pode provocar nos outros. Desse modo, "tratar o corpo como objeto de arte é impor uma figura de ordem estética à labilidade das imagens corporais".[64] Confirma o autor sobre isso: "podemos conceber que todas as formas de representar o corpo, para nós e sob o olhar do Outro, traduzem nossa maneira de ser no mundo, como se o corpo não fosse nada sem o sujeito que o habita".[65]

Vejamos nas passagens acima que as imagens expressivas visuais são as do próprio corpo como "objetos" artísticos, que apresentam uma postura em conformidade com o que pede um coreógrafo, ou um texto como os *libretos* que demarcam os dançarinos e o movente coro em certas óperas[66], ou um cenário de rua que impele os

---

[60] ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual:** uma psicologia da visão criadora. Nova versão. Trad. Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2011, p. 399. **Grifos nossos.**
[61] Id. ibid., p. 398.
[62] JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte.** Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p.13.

[63] Id. ibid., p. 17.
[64] Id. ibid., p. 29.
[65] Id. ibid., p. 20.
[66] A fim de apresentarmos uma experiência nossa realizada no campo da ópera, em especial o da montagem de *Orfeu e Eurídice* de Christoph von Gluck (1714-1787), este compositor que revolucionou a ópera clássica intensificando a ação dramática das representações, compomos o coro da referida ação que ora personificava as fúrias e espectros do reino dos mortos, ora expressava as almas de boa ventura do Elísio. Entendemos que o coro, em especial da ópera em foco, alcança muito mais a ideia de um

dançarinos à dança popular.[67] Sempre a imagem corporal, além de obedecer à força expressiva da dinâmica cinestésica, não escapa de uma certa "organização" capaz de transformar o corpo sujeito, o homem do palco, autor por "posição" de seu movimento, em gestos que indicam uma relação sensível com o mundo, pois a sensibilidade é o caráter intrínseco da arte. Desse modo, vimos a influência fenomenológica merleau-pontyana desenvolvida na pesquisa de Arnheim sobre o corpo e sua relação com a arte no momento em que ele descreve a ação artística gestual que tem origem num centro visível e global do corpo. Não deve ser a preocupação do artista, portanto, que o movimento emane a partir do sistema nervoso do corpo constituído por conexões de ações causais e mecânicas. Mas em qual sentido Arnheim desperta a nossa intenção para o *plano das imagens* a partir da cinestesia corporal nas artes? É que a "organização" nas artes (aqui, a da atuação teatral, da dança e da pintura) lança no corpo a conformidade com que este deve ter para, em movimento, transformá-lo em gesto expressivo. Trata-se de fatores especialmente visuais que articulam o campo perceptivo à disposição do espectador que aprecia a obra-imagem-corpo e a obra-imagem-quadro.

No caso do corpo em movimento e em atuação, ele utiliza-se do palco como o espaço cênico a configurar o *plano da imagem* cênica[68]; no caso do corpo do pintor em "atuação" na obra pictórica, ele utiliza o espaço pictórico da tela, advindo não só do ateliê como também do *plein air* da montanha que se encontra lá fora ou das ruas

---

personagem na trama como um todo, ao invés de atingir somente a disposição física no palco a fim de interpretar as partituras compostas, acompanhadas pela orquestra, pois o coro é um elemento cênico. Essa questão atinge uma dimensão a ponto de o coro estar sempre ao encontro de Orfeu, cantando e **movimentando o corpo,** com o intuito de, primeiramente, proibir tal personagem de entrar no vale Elísio. No inferno, este coro das fúrias enfraquece Orfeu com vários "Nãos" melódicos a fim de proibir a sua passagem ao Elísio, que além de sombrios por conta da pesada harmonia, proporcionam **imagens gestuais** de indignação e repulsa; pelo menos até certo momento em que Orfeu tenta acalmar as fúrias com a música (que vem da orquestra pelos sons das flautas, violoncelos e oboé) e apela ao coro, que mais parece corpos em imagens flamejantes, a calmaria típica do vale Elísio com a ária "Che puro ciel". O coro se transfigura graças à serenidade do canto e do encontro amoroso com Eurídice, que por determinada circunstância é ressuscitada pelo "Che farò senza Euridice". Assim, ilustramos como um coro operístico é visualizado em gestos que transformam personagens a partir do *plano* de um compositor.

[67] Arnheim assegura a ideia de que o corpo em movimento nas artes em geral, o movimento no teatro, na dança, o movimento enquanto ação pictural obedece a uma "temática dominante". Acreditamos nesta hipótese se for levado em consideração que o plano que organiza a obra estiver sempre objetivando a diferença dos movimentos expressivos e gestuais daqueles movimentos naturais e executados sem dificuldade, pois em relação aos movimentos expressivos existe um tipo de doação, atmosfera, de quem quer transformar os gestos em arte. No entanto, o referido autor utiliza-se do tema dominante para "reificar" qualquer expressão motriz. O *plano das imagens,* sobretudo na ação de pintar, não pode "subordinar" - termo usado pelo referido autor – o ato expressivo a leis e a regras determinantes.

[68] "No palco, os atores são comumente vistos em movimento contra o fundo de um cenário imóvel. Isto acontece porque o cenário é grande e abarcante, e além disso se encontra inserido em um ambiente ainda maior do teatro no qual o espectador se encontra sentado. Ele serve de **moldura** de referência para os atores" (ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual:** uma psicologia da visão criadora. Op. cit., p. 373). **Grifo nosso.**

observadas onde se encontram os *passants* a moverem-se no mundo, caso em que também são "objetos" sensíveis das imagens. Certamente, ainda neste momento fenomenológico de Merleau-Ponty, encontraremos a intenção, acima de tudo na pintura, de os contornos e linhas não serem condições de circunscrição das imagens pintadas. Daí pensarmos que o *plano das imagens* não constitua os limites cabais nos trabalhos de criação pelos contornos físicos da tela, pois pertence a cada pintor - e essa é uma característica encontrada na pintura moderna – a necessidade enquanto intenção expressiva de sugerir um movimento da imagem além daquele configurado em tela. Remetemo-nos a um exemplo preciso de Edgar Degas na tela *Aguardando a deixa* (1879), na qual um grupo de bailarina é pintado pela condição de "descentramento" ou de "desenquadramento", ou seja, algumas bailarinas que não estão em destaque, em relação a outras duas expressivamente centralizadas, têm seus corpos "cortados" pela borda da tela; "é para sugerir ao espectador que prolongue imaginariamente o quadro para além dessa borda".[69] Esse fato de Degas ter concebido imagens casuais, sobretudo pela tradição relevante em pintar bailarinas, não tinha uma exclusiva pretensão de pintar a beleza feminina, mas, ao fazer uso de seu plano - a organização que não estrutura a plasticidade em adequar formas exemplares e irrepreensíveis -, ele queria voltar-se contra o mundo acadêmico dos pintores clássicos, arranjando os elementos de luz e sombra com a possibilidade em demonstrar o espaço e o movimento nas imagens.

A pintura nos faz ver, então, uma coexistência que temos com as coisas e com o mundo a partir do nosso corpo encarnado. O corpo expressivo não tem como estar isolado das coisas que por um *estado de lei* estaria identificado fisicamente por sua posição como elas, também determinadas num "aqui" ou num "acolá". Não há, portanto, a separação do corpo em certo instante e das coisas que ocupam o espaço físico formando um sistema abstrato de coordenadas espaciais. A relação mútua do corpo com o mundo a qual Merleau-Ponty chama de *esquema corporal*[70] é posse indivisa do sujeito que converge em uma mesma unidade, a "organização" existencial dele projetada na realidade exterior. Trata-se, pois, de uma dinâmica na medida em que "meu corpo me aparece como postura em vista de uma tarefa atual e possível".[71] Se as coisas estão "aí" na constância do mundo pactuadas no "esquema" estruturante de

---

[69] AUMONT, Jacques. **A imagem.** Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009, p. 166.
[70] "[...] meu corpo inteiro não é para mim uma reunião de órgãos justapostos no espaço. Eu o tenho em uma posse indivisa e sei a posição de cada um de seus membros por um *esquema corporal* em que eles estão envolvidos" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op. cit., p. 114).
[71] Id. ibid., p. 116.

nossas experiências perceptivas é porque também o pintor, com seu gesto expressivo, acredita na constância do mundo e porque existe uma cumplicidade dele a partir da experiência do ato de ver com as coisas vistas. O ato de ver na constância do mundo é também o ato de sentir, num ritmo de existência que se coaduna à estrutura do mundo vivido. Quando o pintor adota as cores, estas "coisas" expressivas, sua adoção lhe dá acesso ao seu *plano* criativo com o envolvimento dele na ampliação dessa cor pelo movimento do olhar e de todo seu corpo. Merleau-Ponty pressupõe a qualidade que o pintor tem além da sensação pura, quando a ampliação da cor nunca se separa do ato intencional de ver. Sentir a cor não seria a concretização pura da exterioridade, como se ela representasse um espetáculo para o trabalho do pintor. As cores são visadas por ele, ora significando liberdade ou tranquilidade, ora significando vida ou morte.[72] Estes fenômenos são modos de aparecer visíveis naturalmente aos nossos olhos e também visíveis ao olhar daquele que "faz" as imagens, numa base mundana. O olhar tem nesta concepção a maior possibilidade de interferência do sensível como forma de engajamento intencional daquele a quem conferimos o poder de "lançar" seu corpo na tarefa de pintar. Isso parece pressupor agora uma equivalência entre o próprio olhar com o movimento eminentemente tátil, visto que a relação com as coisas ocorre por meio da *intencionalidade motora.*

Para reconhecermos o entrecruzamento do olhar com o movimento do corpo próprio suscitamos a particular "invasão" do sujeito ao objeto percebido como experiência *aberta* no mundo. Olhar e engajamento do corpo próprio que se *abre* ao aparecer somente serão possíveis com o envolvimento de certa força motriz. Merleau-Ponty confirma que ver e mover-se serão sempre duas faces dos fenômenos manifestos, inclusive da imagem pictural com a pluralidade da cor.

> É meu olhar que subtende a cor, é o movimento de minha mão que subtende a forma do objeto, ou antes meu olhar acopla-se à cor, minha mão acopla-se ao duro e ao mole, e nessa troca entre o sujeito da sensação e o sensível não se pode dizer que um aja e que o outro padeça, que um dê sentido ao outro.

[72] Encontramos na teoria e na história da arte diversos estudos sobre a cor utilizada pelos pintores em momentos e movimentos expressivos da pintura. A pintura clássica, à qual estamos construindo neste capítulo uma crítica aos ditames canônicos da aparência pura que ela representa, não utilizaria muito valores plásticos das cores com essas intenções simbólicas encontradas fundamentalmente na pintura moderna, em que os pintores obtinham na plasticidade do espaço pictural, resultados de combinações possíveis a partir de experimentos plásticos simbolizando sempre algo. Destacam-se, neste sentido, os trabalhos de Wassily Kandinsky na Bauhaus, com a sua arte abstrata.

> Sem a exploração de meu olhar ou de minha mão, e antes que meu corpo se sincronize a ele, o sensível é apenas uma solicitação vaga.[73]

O movimento intensifica a matriz reflexiva de Merleau-Ponty a respeito da corporeidade como ponto singular de existência. Os laços que prendem o sujeito ao mundo recaem nesta singularidade, no modo de como a existência equaciona o "ver" e o "mover-se" na interdependência de nossas ações. O movimento nesta estrutura afasta a compreensão metafísica clássica que sustenta o corpo como feixe de relações físicas e mecânicas incapazes de revelar a complexidade do ser do corpo. O ser do corpo é condição de existência, por isso, o movimento impulsiona a um coabitar com os outros, entre tantas tarefas essenciais. Para qualquer ação que cabe ao homem a partir da experiência do ver e do mover-se não há possibilidade de separação do corpo em órgãos também concebido por justaposição e associação. O corpo por inteiro se envolve nas manifestações fenomênicas com "seus aspectos visuais, táteis e motores"[74] e ensina o modo de unidade. Segundo Délivoyatzis, "os componentes do corpo se possuem e se engrenam uns aos ouros, formando um todo que exprime uma postura capaz de suscitar uma tarefa determinada".[75] A unidade proposta, além de manter o corpo correlacionando aspectos táteis e visuais, fornece uma intersensorialidade entre os dados da visão e do sentir. Tal reciprocidade ocorre unicamente pelo movimento. O corpo em movimento é singularidade fundamental portador de uma "transcendência" para o mundo e para ele mesmo, *aberto* a projetos possíveis. Projetos e tarefas do sujeito na experiência, o corpo possibilita, então, o olhar dedicado do artista que se "move" à importância do seu conteúdo e a partir da unidade que também serve de referencial às análises efetivas da obra de arte. Inclusive, as análises da crítica de arte são exequíveis graças ao sentido pleno da obra. Merleau-Ponty ilustra este aspecto com a seguinte análise sobre Cézanne: "se não vi seus quadros, deixa-me a escolha entre vários Cézannes possíveis, e é a percepção dos quadros que me dá o único Cézanne existente, é nela que **as análises adquirem seu sentido pleno**".[76]

---

[73] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op. cit., p. 248. A análise fundamental de Merleau-Ponty sobre a motricidade do corpo próprio nesta obra corresponde à capacidade cinética das ações experienciadas pelo sujeito da percepção. O sujeito indicado não se diferencia do pintor que emprega o corpo em "variações" visíveis do mundo, não só pela presença indiscriminada de entes dispostos na circunvizinhança do nosso olhar, mas porque o corpo intencionalmente se move a tarefas possíveis.

[74] Id. ibid., p. 174.

[75] DÉLIVOYATZIS, Socratis. **La dialectique du phénomène. (Sur Merleau-Ponty).** Paris: Méridiens Klincksieck, 1987, p. 117.

[76] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op. cit., p. 176. **Grifo nosso.**

Neste sentido, é possível compreender a relevância dada ao corpo, a partir da metáfora que apreende tal corporeidade como obra de arte, e a significativa correlação desses aspectos abordados – percepção, gesto, tato, movimento, expressão, unidade – que se intensificam no "percurso" merleau-pontyano como o aparecer de algo. No propósito desse trabalho, se a obra está configurada como imagem pictórica, tal imagem somente existe como algo, somente "existe à maneira de uma coisa".[77] E existe na intensa relação com o espectador. Sendo assim, a expressão que é um aspecto dos mais relevantes na filosofia de Merleau-Ponty - que neste percurso ela encontra-se como marca das questões fenomenológicas da sensibilidade e é ponto de passagem para a fase da nova ontologia -, ela é expressão do corpo sensível porque se dá ao espectador pela percepção, "e porque assim o objeto intencional é oferecido à testemunha ao mesmo tempo em que o próprio gesto".[78] Movemos a cabeça e o corpo inteiro para apreciar o aparecer do campo visual pictórico. É deste modo que além de se estruturar o "esquema" da unidade do corpo encontramos na noção de expressão a "solicitação"[79] de um sentido buscado por cada sujeito para compreender o mundo. A solicitação não é determinada pela representação da consciência que pensa encontrar no contato com os sujeitos um espaço esvaziado de coisas e intenções em que passa somente a se constituir através do poder da reflexão categorial; tal solicitação nunca é vaga, desabitada, ela é expressão que se completa com o encontro perceptivo que o sujeito desempenha frente às condições espontâneas do aparecer.

Susanne Langer tem razão quando afirma que a pintura é um aparecer entre tantas coisas que se apresentam em nosso campo visual. "Sua primeira função é criar um espaço único, autossuficiente, **perceptivo,** que parece se nos deparar com tanta naturalidade quanto a cena que temos frente a nossos olhos quando os abrimos para o

---

[77] Id. ibid.

[78] Id. ibid., p. 217. O gestualismo na arte moderna como expressão teve maior fundamento com a filosofia da corporeidade em Merleau-Ponty. "Como denota o recurso à filosofia do corpo, à teoria do gesto, contida na obra de Merleau-Ponty por parte de alguns dos teorizadores da arte moderna, foi o nosso autor um dos filósofos contemporâneos que melhor entendeu - e fundou filosoficamente – o gestualismo na arte do século XX. O peso que ganha o gesto na arte moderna – sobretudo desde os anos 40 do século XX, com a *action painting,* com o gosto da *performance* – veio apenas dar maior evidência a uma dimensão essencial de toda a prática artística, a saber, que esta se não opera sem um corpo, sem um gesto [...]" (CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e contemporaneidade:** a arte moderna segundo Merleau-Ponty. Op. cit., p. 140-141).

[79] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op. cit., p. 161.

mundo real".[80] Isso concretiza o percebido que visivelmente nos leva às coisas e às imagens por um significativo movimento. Esse é o sentido que Merleau-Ponty destaca quando fala que precisamos viver as coisas na dinâmica plasticidade do olhar, a nos envolver no conteúdo do percebido. A abertura das imagens admite a experiência do contato perceptivo do sujeito. Lançado ao ato da percepção, ele quem percebe e tem a experiência visível como espectador, ou seja, não é possível separar o contato do olhar do fenômeno do aparecer. Assim, podemos considerar a *percepção* como condição efetiva da visão a partir dos fenômenos das manifestações das coisas vistas. Então, nenhum passo pode ser dado nas análises sobre as imagens artísticas sem nos atermos na questão da fenomenologia enquanto teoria do aparecer. Em uma unidade tem-se o fenômeno do aparecer e a experiência do olhar que possibilitam a condição concreta da coisa na doação do mundo. Mas a percepção não chega ao seu termo no dado determinado de uma consciência que se basta a si mesma de maneira a perceber a imagem de modo absoluto e evidente, pois o dado não se esgota na coisa, isto é, o dado não é absolutamente a coisa-mesma, mas a experiência da coisa. A experiência da visão não busca a concretização de um "realismo" de modo a considerar a percepção coincidindo plenamente com a coisa vista. Assim, a pintura clássica torna-se consequência dessa percepção concordante ao aproximar-se do "realismo"; ela busca encontrar no campo natural a maneira expressiva de copiar os movimentos dos corpos e o deslocamento das coisas. Mas qual seria o real objetivo de estabelecer uma articulação entre os aspectos fenomenológicos da corporeidade, do movimento e da expressão com a pintura clássica?

Quando defrontamos a pintura clássica principalmente com a pertença do corpo e do movimento pensamos que o realismo apontado tenha sido a maneira que ela encontrou com seus artistas de não transpor o espaço imagético criado pelo rigor das formas acadêmicas, ou mesmo, pela "obediência" em traduzir fielmente o objeto em pintura admitindo-o, porém, num modelo de movimento em que as coisas são captadas no exterior pelo que de objetivo elas se apresentam, ou seja, como mera mudança de "posição". Ora, se Merleau-Ponty não se volta contra a pintura clássica, e não é mesmo este o propósito do filósofo em desmerecer as "artes do passado", fica claro, no entanto,

---

[80] LANGER, Susanne. **Sentimento e forma:** uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 91. **Grifo nosso.**

que ele estabelece diferenças entre a clássica arte pictórica e o ideal moderno da pintura quando da descrição do espaço mundano contrário à espacialidade de "posição". A história da arte pictórica não deixa dúvida quanto aos princípios do "movimento" e "expressão" terem sido tradicionalmente usados pelos artistas como meios para representar o mundo tal como viam as coisas nele organizadas. Como parte dessa exigência de pintar "o que se vê", o Renascimento é a maior prova dessa história. Foi necessário o advento dos movimentos modernos que a partir do século XIX tentaram questionar todas as convenções, não só do movimento pela "posição" espacial, como da estrutura que os clássicos empregavam para retratar o movimento dos corpos.

Não há dúvida que em todos os momentos da história da arte - e sentimos de perto a experiência da arte pictórica -, tenha existido certa "organização" que vimos chamando de *plano das imagens,* como a maneira geral de se chegar ao "ponto" das imagens, à forma desejável em consonância com o modelo, com as coisas do mundo: o rio, a montanha, um rosto; mas a direção que queremos destinar o *plano das imagens* não está em conformidade com as convenções por nós mencionadas. Não pensamos esta expressão e seu sentido de organização mesclados à "perspectiva" científica que ajudou a representar o mundo objetivamente. É incontestável a beleza das imagens clássicas pintadas com a exatidão perspectiva que utilizou uma "organização" e métodos puramente adequados. Com o crescente processo das artes e dos *planos* dos diversos criadores, o que passa a ser analisado desde então é a improvável capacidade de perceber o mundo com a nitidez da natureza. No caso do movimento dos corpos, captá-lo com a nitidez espacial tal qual a natureza o apresenta por sua "posição", não constitui uma crença exata do artista que vê o mundo ao redor. Do contrário, o que pensaríamos dos famosos *cavalos* de Géricault com suas "posições" quase imprecisas e "movimentos" desproporcionais à realidade? Ou se quisermos ir mais longe: o que pensar dos traços imortais experimentados pelos pintores e escultores modernos como ensaios de futuras obras que mais parecem garatujas do que concretas disposições do que eles veem "lá fora"?

Quando Merleau-Ponty cita diversas vezes o pintor Matisse, descobre que nele também se encontram "novas" maneiras de ver, longe das inclinações formais impostas pelas convenções como se fossem irretocáveis e únicas. É indispensável notarmos o que Matisse afirma sobre as condições da expressão e do movimento na estrutura de suas obras ante a pintura clássica:

> O que eu busco, acima de tudo, é a **expressão.** Algumas vezes creditaram-me uma certa ciência, declarando que minha ambição era limitada e não ia além da satisfação de ordem puramente visual que um quadro pode proporcionar. [...]
>
> Para mim, a expressão não se encontra na paixão que brilha em um rosto ou se firma através de um **movimento** brusco. Ela está por toda a disposição de meu quadro: o lugar que **ocupam os corpos,** os **vazios** ao redor deles, as proporções, **tudo isso desempenha um papel.**[81]

Os elementos a "desempenharem um papel" ao lado da noção de expressão parecem nomear as impressões percebidas pelo pintor que cria as imagens sem estarem refletidas no mundo objetivo. Isto revela uma nova tradução diante da inabalável existência das coisas com que os pintores clássicos encaravam a forma de representar. Não é por menos que Cézanne descrito por Merleau-Ponty em **A dúvida de Cézanne** termina por concretizar o dado fenomenológico da "redução" afastando as condutas ou atitudes pictóricas clássicas e revelando o lado inumano da natureza na qual os sujeitos estão instalados. Se quisermos voltar à questão que elaboramos sobre o movimento dos cavalos de Géricault, poderíamos responder a partir dos passos que trilhamos dos procedimentos da pintura clássica, que quaisquer "deformações" não são arbitrárias diante da expressão perceptível. É difícil, conforme Merleau-Ponty, *associar*[82] imagens percebidas com a solidariedade concreta das coisas "postas" no exterior ou "dadas" num certo instante. Neste sentido, Cézanne em todo o seu desenvolvimento expressivo pensou se a falta de contornos que poderiam ser delineados pelo desenho a concretizar a harmonia das formas seria mesmo uma arbitrariedade, uma deformação. Essa "falta", aliás, é materializada na última fase do pintor ou na fase das imagens a partir de 1890, com a experiência da *pincelada única*, conforme constam as expressões que ele pintou de *A montanha de Sainte-Victoria;* neste sentido, experimentava ou o preenchimento dos espaços da tela em sua totalidade ou a "falta" pictórica nessa disposição. Por isso a arte moderna passa a questionar os arranjos dos corpos com seus movimentos estabelecendo por certo, "vazios" expressivos na composição das imagens. Isso tem

---

[81] MATISSE, Henri. Notes d'un peintre, Écrits et propos sur l'art. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura.** Textos essenciais. Vol. 5: Da imitação à expressão. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 133-134. **Grifos nossos.**

[82] A "associação" é um "prejuízo clássico" tratado por Merleau-Ponty nesta fase fenomenológica quando busca encontrar o retorno aos fenômenos. Ela diz respeito ao conjunto de sensações atomizadas reduzidas a um somatório de estímulos e qualidades como meras representações. A pura sensação não permite a experiência perceptiva de pontos no espaço ou de objetos no mundo pela soma de existências separadas, consideradas apenas sob o foco qualitativo que cada uma apresenta enquanto qualidade atualmente dada. A sensação "permanece sempre aquilo que ela é, um contato cego, uma impressão, o conjunto se faz 'visão' e forma um quadro diante de nós porque aprendemos a passar mais rapidamente de uma impressão a outra" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op. cit., p. 21).

implicações na ordem perceptiva das coisas com que pensa o filósofo. Ele assevera que "nosso campo perceptivo é feito de 'coisas' e de 'vazios entre as coisas'".[83] A repercussão que este "vazio" trouxe à arte pictórica hoje não se encontra apenas nas "falhas" entre as cores ou planos da mesma imagem, como envia a uma compreensão da expressão que cada artista quer dar à imagem como resultado. Vejamos os seguintes exemplos que Gombrich toma de duas obras de Manet: o primeiro sobre a imagem *O balcão* (1868-1869). O pintor apresenta uma dama sentada junto ao balcão (sacada da janela) e outra em pé com um senhor ao lado, vestido de terno preto em harmonia com o fundo escuro da parede no interior do recinto.

> A dama de pé, ao fundo, não tem sequer um nariz verdadeiro [...]. Mas o fato é que, ao ar livre e sob a plena luz do dia, as formas redondas *perecem* às vezes planas, quais meras manchas coloridas. Era esse efeito que Manet queria explorar. Daí resulta que, quando nos colocamos diante de um de seus quadros, ele parece mais imediatamente real do que qualquer mestre antigo. Temos a ilusão de estar mesmo face a face com esse grupo no balcão. A impressão geral propiciada pelo todo não é plana, mas, ao contrário, de real profundidade. Uma das razões para esse impressionante efeito é a cor vigorosa no parapeito do balcão. As grades estão pintadas num verde brilhante que corta a composição de lado a lado, fugindo às regras tradicionais da harmonia de cores. O resultado é que o parapeito parece avançar para a frente da cena, a qual, por isso mesmo, recua trás dele.[84]

Nessa passagem descrita da obra impressionista de Manet, não estaríamos diante de uma atmosfera dinâmica com que a imagem é composta, retratada numa espécie de movimento interior no qual este seria a própria marca dos corpos ali representados, expressão que ultrapassa o movimento objetivo como simples mudança de posição?

O segundo exemplo é de uma litografia *As corridas em Longchamp* (1865), que mais parecem riscos disformes em cena pouco inteligível.

> É a ilustração de uma corrida de cavalos. Manet quer que tenhamos a impressão de luz, velocidade e movimento, dando-nos nada mais do que uma escassa sugestão das formas que emergem da confusão. Os cavalos correm na nossa direção a toda velocidade, e nas bancadas vemos uma multidão excitada. O exemplo mostra, mais claramente do que qualquer outro, como Manet se recusava a ser influenciado por seus conhecimentos ao realizar uma representação de formas. Nenhum dos seus cavalos tem quatro patas. Acontece, porém, que simplesmente não vemos as quatro patas num momentâneo relance quando presenciamos tais cenas.[85]

---

[83] Id. ibid., p. 23.
[84] GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** Op. cit., p. 517.
[85] Id. ibid.

Os modernos diferentemente dos pintores clássicos - estes que clamam pela harmonia das formas - tentam encontrar no "vazio", nas estranhas confusões, nos gestos expressivos em cenas, nos movimentos vibrantes ou ternos, sugestões de um instante visto ou presenciado, mas tudo isso marcado por uma atmosfera própria que se constitui a partir de *planos* favoráveis buscados por eles. Dessa maneira, no exemplo da corrida litografada, Manet acaba transportando-nos "por um instante para o alvoroço e a excitação da cena que o **artista presenciou** e da qual registrou somente o que poderia garantir ter visto **naquele instante**".[86] A obra organizada pelo artista nestas tendências expressivas de criação, "organização" esta que suscitamos pelo *plano* particular e que cabe a cada um - mas que não se encerra na subjetividade pura -, se realizada então frente ao *princípio de autoridade,* como diz Argan, e encontra-se assegurada pela abertura do *plano das imagens* diante do aparecer do mundo.

O aparecer das imagens existe pela cumplicidade com o espectador que percebe a obra. O papel de destaque do espectador diante da imagem termina por construir uma parceria aberta e ativa revelada pelo reconhecimento que advém do processo de "organização" da imagem como um todo, incluindo no *plano* os dispositivos e toda[87] a estrutura presentes em sua composição expressiva. Nas consideráveis pesquisas de Gombrich sobre a percepção visual das imagens pictóricas existe aquilo que ele chamou de "papel do espectador" ou "parte do espectador", no qual ele destaca a "participação do observador na interpretação de imagens visuais".[88] Sua concepção sobre as imagens não dista de Merleau-Ponty naquilo que chamamos de *plano das imagens,* por justificar a organização, as relações e as diferenças existentes entre elas e o mundo real. "A rigor, não somos capazes de dizer 'o que está lá'; podemos apenas supor, e a nossa suposição será influenciada pelas nossas expectativas".[89]

---

[86] Id. ibid. **Grifos nossos.**

[87] Não queremos dizer que o todo da imagem seja imediatamente visto, pois o sujeito percipiente sempre possuirá uma perspectiva do mundo. Haverá constantemente outros ângulos como potencial de observação do corpo próprio em comunicação com o mundo. E esta parceria a qual nos referimos é estendida à dimensão "recíproca" imbuída na revelação ativa do espectador em relação à imagem, mas também, desta em relação ao espectador. Merleau-Ponty admite a inseparável relação na confirmação das coisas que mobilizam o nosso olhar.

[88] GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão:** um estudo da psicologia da representação pictórica. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 225.

[89] Id. ibid., p. 218.

O espectador nesta intenção não se detém nas imagens imediatamente dadas, porque o olhar é a constante exploração efetiva das coisas presentes no campo visual, "porque olhar o objeto é entranhar-se nele".[90] Portanto, a relação da exploração que nos faz chegar próximo ao *coração* das coisas como das imagens pictóricas se estabelece na condição que inclui no mundo todo o aparato da pintura, envolvendo, além disso, o corpo do pintor, dispositivos, "dúvidas" e experimentos. O mundo é então todas as coisas presentes também na arte. As imagens, neste sentido, têm o poder de traçar em nós a textura dessas coisas. O pintor Paul Klee validaria tal assertiva reportando-se à cor que torna visível as coisas e o mundo.

Mas existe também aquele espectador que renuncia uma visão atenta da imagem, apenas a divagar o quadro de modo *en passant*. Conforme Merleau-Ponty, tal questão talvez estabelecesse um fundamento para a crítica ao museu.[91] E como afirma Aumont, o espectador de uma visão rápida e fugidia apenas devora "uma imagem em algumas fixações funcionais".[92] Mas o espectador atento - aquele da mesma natureza do pintor - se diferencia do espectador anterior na ordem do olhar ao elucidar certo sistema de expectativas como o conjunto de informações sobre as imagens a despertar sua visão. "Assim que a visão se prolonga [...], torna-se orientada, **obedece a pressupostos e a instruções** dadas ao espectador".[93] A corporeidade é quem vai consolidar, nos instantes de percepção das imagens e da percepção do mundo indeterminado, a nossa *abertura* e aderência às coisas. Desta maneira, a aderência corpo-mundo passa aos conteúdos das imagens artísticas exploradas pelo olhar numa certa fixação sucessiva.

O corpo imprime uma busca da imagem que não coincide com a presença total dela, pois a visão está sempre por fazer-se. Ora, uma leitura mais apurada da ciência nos dirá que as imagens no campo-presença contarão de forma gradual com as informações aos poucos captadas pela visão. O que confirma uma disposição e disponibilidade do corpo a traçar um trajeto diante das imagens, que não dispensaria certa "atenção"[94] aos conteúdos relativos a elas. A título de ilustração, a artista plástica

---

[90] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op. cit., p.82.

[91] Em momentos diferenciados do pensamento de Merleau-Ponty aparece uma crítica aos museus como as instituições que reconhecem uma história magnificente das obras de arte. Tais instituições reúnem as mais "nobres" pinturas clássicas a ilustrarem as "cenas" da representação perfeita da natureza.

[92] AUMONT, Jacques. **O olho interminável:** cinema e pintura. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naif, 2004, p. 87.

[93] Id. ibid. **Grifos nossos.**

[94] Não devemos confundir aqui a "atenção" ou aproximação indispensável dos conteúdos que informam o que as imagens podem dizer com a "atenção" que "revela uma concepção dogmática de mundo, em que

Fayga Ostrower dá pistas sobre essa atenção perceptiva que dispensamos sobre as imagens da arte. Os processos da percepção estão, para ela, associados estreitamente aos processos humanos de criação. "O ser humano é por natureza um ser criativo. No ato de perceber, ele tenta interpretar e, nesse interpretar, já começa a criar. Não existe um momento de compreensão que não seja ao mesmo tempo criação".[95] Esta autora consegue nos oferecer em seu texto "A construção do olhar", a compreensão da percepção das imagens artísticas tão aproximadas ao sentido de criação através das análises fundamentais que faz de vários pintores em seus quadros. Assim, o propósito dessas análises tem mais características artísticas, de vivências experienciais com as imagens, que propriamente conceitual ou filosófico.

"Construir o olhar" rumo às coisas e à condição das imagens que nos abrem a experiências de perceber trechos do mundo tem uma conotação bem distinta das análises conceituais dadas pela filosofia. Na tentativa de juntarmos as reflexões sobre a pintura moderna e a pintura clássica no "percurso" de Merleau-Ponty com as noções fundamentais da corporeidade, expressão, movimento, encontramos no filósofo que estes princípios servem de alicerce às críticas das tendências clássicas - filosofia e ciências -, que consideraram inclusive o corpo como objeto. O corpo é um dos princípios mais importantes que abarca a crítica destinada aos prejuízos clássicos do mundo e se firma como condição indispensável ao completo projeto filosófico merleau-pontyano. Nessa situação, o corpo próprio é a mediação que nos possibilita compreendê-lo como obra de arte, pois é dele próprio que vimos os movimentos serem acentuados em gestos expressivos, doando-se, às vezes, como *imagens em cena.*

Tais experiências são empreendidas como a concepção do *retorno às coisas* e destinam o reconhecimento do corpo não mais enquanto um objeto entre outros, fundamentado pela metafísica clássica como algo passivo ou um mosaico de elementos justapostos. O corpo não é um objeto porque ele está "no centro do mundo".[96] O corpo é

---

não há lugar para o ambíguo e o inacabado" (MÜLLER, Marcos. **Merleau-Ponty:** acerca da expressão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 68-69). Sendo um dos "prejuízos clássicos", a "atenção" é a ação sem a possibilidade de equívocos e ambiguidade, constituída pela consciência determinante do objeto.

[95] OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 167. Relatamos aqui a forma como ela trata da junção percepção-criação ao iniciar estes escritos: "Dirijo-me à sensibilidade de cada um. Falarei sobre experiências artísticas e sobre o papel que é desempenhado pela percepção, este espontâneo olhar-avaliar-compreender [...]" (Id. ibid.).

[96] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op. cit., p. 97.

"o pivô do mundo".[97] Esta especificidade transporta-se à metáfora que é pelo corpo que o artista se lança no mundo. O corpo deste modo toma consciência do mundo e confunde-se com todos os seus projetos, justificando as críticas estabelecidas da mesma forma à fisiologia mecanicista e à psicologia clássica[98].

A compreensão merleau-pontyana sobre arte e imagens não seria possível sem a instauração destas críticas, posto que o corpo próprio é condição de abertura da questão filosófica da intencionalidade, prova viva em que o sujeito organiza suas experiências somáticas frente a decisões intencionais no mundo. "Só posso compreender a função do corpo vivo realizando-a eu mesmo e na medida em que sou um corpo que se levanta em direção ao mundo".[99] A direção nos encaminha à "expressão" da pintura como abertura em que o corpo não corresponde objetivamente às funções nervosas e a processos mecânicos. Mais tarde em **Signos,** Merleau-Ponty volta à mesma questão: "Nada faríamos se não tivéssemos em nosso corpo a condição de saltar por cima de todos os meios nervosos e musculares do movimento para nos levar ao objetivo".[100]

Merleau-Ponty indica, desse modo, que as explicações científicas não determinam a presença corporal do sujeito. A ciência, também chamada de *expressão segunda,* encontra-se no mundo vivido, mas o "saber" sobre o mundo, ainda que mediado pelo conhecimento científico, é a efetivação de uma visão e de uma experiência presentes e manifestas em cada sujeito. Sendo assim, o mundo "pensado" pelas ciências no que diz respeito ao discurso objetivo impede a experiência dessa visão sobre as coisas de modo original. É quando temos acesso às nossas experiências de "sentir" a partir do mundo e a partir de um "lançamento" que é nosso e que não depende

---

[97] Id. ibid.

[98] Em **Fenomenologia da percepção** estão dispostos capítulos especiais sobre a noção "do corpo como objeto" tratado por estas tendências clássicas. A fisiologia mecanicista leva em consideração o corpo como *partes extra partes,* com os objetos dispostos entre si no mundo exterior. A constituição do corpo seria causal e mecânica, resultando em uma apreensão do mundo através apenas de reações fisiológicas. Esta tendência tem a pretensão de querer antecipar a experiência de perceber somente através dos estímulos. A psicologia clássica que também vê o corpo como objeto, caracteriza-o num tipo de "permanência" acreditando, assim, que o corpo permanece constantemente no campo visual para o contato com a percepção. Com a noção da "perspectiva" Merleau-Ponty se coloca contrário à essa tese. Para ele, os objetos são vistos de certa perspectiva, havendo ângulos constantes a serem observados, daí, o sujeito possuir com seu corpo a contínua perspectiva do mundo. "Em outros termos, observo os objetos exteriores com meu corpo, eu os manejo, os inspeciono, dou a volta em torno deles, mas, quanto ao meu corpo, não o observo ele mesmo: para poder fazê-lo seria preciso dispor de um segundo corpo que não seria ele mesmo observável" (Id. ibid., p. 107).

[99] Id. ibid., p. 90.

[100] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos.** Op. cit., p. 82.

da estrutura da pura observação científica, nem se expressa no mundo inteiramente determinado. "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 explicação dele".[101] O mundo pressuposto, mediado pelas intercessões conceituais da ciência, impede a interferência do sensível, ou seja, "sentir" o mundo, a partir do entrelaçamento entre sujeito e objeto, ocorre com a sensibilidade do sujeito que percebe e a presença do objeto percebido que é imediatamente sensível. Concentrar a tarefa filosófica no sensível e no corpóreo é uma das principais características de abertura do filósofo em seu "percurso", sempre com a preocupação de inserção do sujeito no mundo. Para isso, evita a redução do corpo próprio como objeto entre os outros.

♣♣♣

A filosofia de Merleau-Ponty não dista em quaisquer análises dos aspectos incluídos na fenomenologia, de uma reflexão e de um pensamento, mesmo que contrapostos à filosofia e às ciências modernas que desconsideram a inserção dos sujeitos no mundo pelo o que eles possuem de sensível. Cabe a esta pesquisa apresentar determinadas características sobre o modo como nosso filósofo credita na reflexão a potência de conexão desta com o ato pictórico, permitindo nos mostrar que os dados sensíveis presentes no corpo próprio não estão demarcados e separados do ato de pensar. Trazendo esta reflexão para o que queremos suscitar como *plano de imagens,* não saberíamos contar com a "organização" enquanto impressão presente nele sem um "pensamento" existente; não há como obtermos da composição das imagens pictóricas, e das artes em geral, um plano em sua "organização" considerando isoladamente aspectos físicos, objetais, palpáveis, sem a conexão com o "pensamento" de poder construir, de poder compor. Mas que "pensamento" é este proposto por Merleau-Ponty, ao qual chega a afirmar que se trata de uma filosofia por se fazer?

Em **Fenomenologia da percepção** o filósofo pontua a questão do *retorno às coisas mesmas* pela apresentação crítica que faz às tendências modernas da fisiologia mecanicista e da psicologia clássica de conceber as experiências intencionais do sujeito a partir da corporeidade, mas também lança reflexões importantes quanto aos prejuízos clássicos constantes do *racionalismo* e do *empirismo.* No *racionalismo,* destaca-se naturalmente a divergência da sensibilidade da experiência perceptiva como ato de o

[101] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op. cit., p. III.

sujeito "sentir" o mundo. O destaque desta corrente ao encontro com o mundo se dá apenas pelo intelecto e pelo pensamento reflexivo. No entanto, o sujeito não terá acesso ao mundo utilizando-se de um pensamento causal, pois o próprio pensamento é oriundo da experiência perceptiva e do mundo como meio natural e campo de todas as ações. "O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o campo de todos os meus **pensamentos** e de todas as minhas percepções explícitas".[102] Sendo assim, ao partir das críticas às tendências e correntes encontradas na relevante obra fenomenológica, nosso filósofo não isola o mundo de uma reflexão operante[103]. Configura-se, deste modo, a referida *abertura* no pensamento que não distancia a relação com as coisas manifestas para a presença do sujeito. Existe, portanto, a justificativa do *cogito sensível* que para Merleau-Ponty condiciona efetivamente um pensamento vivido em relação ao mundo. Tal pensamento é formulado quando o corpo, enquanto elemento existencial se responsabiliza pela experiência do pensar.

Afirma Merleau-Ponty:

> Sou eu que atribuo como meta ao meu pensamento retomar o movimento do *Cogito,* sou eu que verifico a cada momento a orientação de meu pensamento em direção a essa meta, é preciso então que meu pensamento se proceda a si mesmo e que ele já tenha encontrado aquilo que procura, sem o que ele não o procuraria.[104]

Neste sentido, não descartaríamos dessa pesquisa a filosofia cartesiana na tentativa de compreendermos "as formas de existência mais afastadas de nós"[105] e "porque elas colocam em evidência esse movimento pelo qual todos os seres vivos e nós mesmos tratamos de dar forma a um mundo que não está predestinado às iniciativas de nosso conhecimento e de nossa ação".[106] Assim sendo, o pensamento é uma manifestação espontânea de nossa existência e que não nos aparta da crença como modo de enraizamento no mundo. A partir desta consideração, Merleau-Ponty se servirá ainda

---

[102] Id. Ibid., p. V. **Grifo nosso.**

[103] THIERRY, Yves. "Le 'cogito' comme expérience sensible". In: MERLEAU-PONTY. **Notes de cours sur l'origine de la géométrie de Husserl.** Paris: PUF, 1998, p. 255. "Je voudrais montrer cependant que le 'cogito' chez Merleau-Ponty, loin de se réduire à une moment philosophique dépassé ou à une idéalisation seconde, ne cesse d'être opérant".

[104] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op. cit., p. 425.

[105] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas – 1948.** Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 35.

[106] Id. ibid. No capítulo consagrado às reflexões sobre o *Cogito* em **Fenomenologia da percepção,** sobretudo quando aponta para constituição efetiva do pensamento cartesiano, Merleau-Ponty nos direciona à reflexão de que, mesmo a "dúvida", estabelece a possibilidade de uma certeza: o ato de duvidar é a certeza de um pensamento que não se separa de uma existência efetiva.

na fenomenologia, da conjunção entre arte moderna e pensamento, com destaque para a experiência do "ver" como parte da totalidade do mundo. Afirma José Bettencourt da Câmara que

> Entre o ver e o pensar não pode supor-se abismo algum [...]. O que a filosofia clássica não soube reter, jamais os pintores, mesmo os pintores clássicos, esqueceram: que a via para o conhecimento do mundo não está em fecharmos os olhos, mas em abri-los – abri-los desmesuradamente.[107]

Na fase fenomenológica das análises de Merleau-Ponty sobre o pensamento e a experiência da visão é acentuada a divergência ao racionalismo cartesiano que acredita no *cogito,* este que separa o ato da reflexão do "termo sobre o qual ele versa".[108] A "consciência" da visão nestas análises somente é possível na constituição efetiva do olhar. Se "ver é ver algo"[109] é porque existe uma relação entre a percepção e o percebido numa mesma modalidade de existência, sendo difícil manter a certeza da percepção "duvidando" daquilo que se pode ver. A experiência efetiva do olhar que se distancia do *pensamento de ver*[110] não se separa da consciência de ver algo; de um contato original com as coisas a cada momento que nos lançamos no mundo. É esse contato com as coisas que o pintor leva para a tela, mostrando pouco a pouco, a relação existente entre o mundo vivido por ele e ao qual lhe serve de campo sensível, e certo espaço de inspiração e realização ao qual podemos chamar de *plano da imagem* cuja pintura é "organizada" pela potência de criação.

Ressaltamos a nossa escolha pela expressão *plano das imagens* como modo de organização da pintura, desde a original inspiração criativa do pintor à composição final em imagem ("final" que para a pintura moderna não significa "pleno", "cabal"), o que se diferencia da expressão clássica da pintura renascentista: a "perspectiva planimétrica" ou a disposição em-si da imagem no espaço exterior. O destaque a esta expressão *plano das imagens* nos faz compreender que, apesar de o mundo estar dotado de imagens com características físicas próprias – vejamos neste sentido os variados estudos que vão desde a física, a semiologia até as teorias do processo de "civilização de imagens" vistas, inclusive, entre alguns filósofos contemporâneos –, é nas imagens ditas

---

[107] CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e contemporaneidade.** Op. cit., p. 205.
[108] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op. cit., p. 429.
[109] Id. ibid.
[110] Merleau-Ponty observa que o "pensamento de ver" não apreende o sentido de visão, ele é uma visão apenas em ideia e impressão que substitui a realidade como campo de intenção do sujeito. A visão somente se torna "pensamento de ver", "se por isso se quer dizer que ela não é simplesmente uma função como a digestão ou a respiração, um feixe de processos recortados em um conjunto que acontece ter um sentido, mas que ela mesma é este conjunto e este sentido" (Id. ibid., p. 463).

"artísticas", disponíveis à percepção e organizadas também ao toque do olhar, que acreditamos no traçado de Merleau-Ponty, da fenomenologia até o momento ontológico em que ele realiza a radical presença do visível. Portanto, é importante percebermos que a concepção geral de arte na filosofia de Merleau-Ponty passa neste "percurso" pela radical crítica à tendência intelectualista, permitindo que compreendamos o inteligível tecendo-se no sensível a fim de que o *pensamento objetivo* seja questionado como a *cisão* que dominou a filosofia ocidental. Certamente, o desenvolvimento dessa crítica será visto no trajeto que apontamos pelo dinamismo do corpo próprio que promove um enraizamento radical no mundo e traz consigo um modo de repensar, de "remodelar" conceitos como o de movimento e expressão. Por ora, o trajeto que percorremos contribui necessariamente para o ato de criação pictórica, se assegurarmos que o "sensível" representa um fio condutor que tem o início na experiência perceptiva que é uma experiência antepredicativa.[111]

A partir deste trajeto veremos que a criação do pintor e seus atos gestuais, que, como vimos, os impulsiona à tarefa de "organização" frente ao processo da obra, trazem a possibilidade de algumas questões subjacentes: a plasticidade das imagens pintadas, as específicas disposições de "ordenação" e harmonia das coisas no espaço pictural ao qual o sujeito-pintor tem na percepção a "crença" e apropriação do sensível e

---

[111] A radicalização encontrada por Merleau-Ponty sugere uma "nova compreensão" para os termos evidenciados na primeira fase. Ela é uma forma inevitável para se entender o pensamento deste filósofo; mas ainda na fenomenologia é que iremos encontrar como o "sensível" constitui o centro deste pensamento que relaciona o *corpo fenomenal* em distinção com o *corpo objetivo.* Vejamos que em diversos itens de **Fenomenologia da percepção** a referida distinção é explorada em algumas condições, por exemplo, na do esquema corporal que reúne os meios perceptíveis na dinamicidade do movimento – "nós só retiramos a síntese do corpo objetivo para atribuí-la ao corpo fenomenal, quer dizer, ao corpo enquanto ele projeta em torno de si um certo 'meio', enquanto suas 'partes' se conhecem dinamicamente umas às outras, e seus receptores se dispõem de maneira a tornar possível, por sua sinergia, a percepção do objeto" (Id. ibid., p. 269) -, também na distinção entre o espaço objetivo e o corpo fenomenal "definido por sua tarefa e por sua situação" (Id. ibid., p. 289). A experiência antepredicativa que nos referimos não tem como adequar pela síntese intelectual, objetiva, nosso encontro com o campo fenomenal; é o mesmo que afirmar que tal experiência - preobjetiva, anterior ao conceito -, nos impulsiona a algo que se inicia e termina em nós mesmos. "Il faut aussi se souvenir que Merleau-Ponty ne réserve pas le verbe 'penser' à la désignation d'actes intellectuels qui constituent un objet, mais l'étend à l'expérience sensible" (THIERRY, Yves. "Le 'cogito' comme expérience sensible". In: MERLEAU-PONTY. **Notes de cours sur l'origine de la géométrie de Husserl.** Op. cit., p. 261). O que queremos mostrar, de fato, é que não haveria nenhuma consideração sobre o sensível e a consequente demarcação merleau-pontyana encontrada na fenomenologia e desenvolvida na nova ontologia sobre as imagens da arte, seu processo de criação e "revoluções" porque passam os artistas, se esse "sensível" apresentado neste pensamento não fosse encarado como uma "corrente de vida sempre em curso de transformação e de metamorfose" (DIAS, Isabel Matos. Maurice Merleau-Ponty: une esthésiologie ontologique. In: MERLEAU-PONTY. **Notes de cours sur l'origine de la géométrie de Husserl.** Paris: PUF, 1998, p. 286).

a visão do sujeito que se prontifica abertamente à tarefa de observador. Tais questões não são pormenorizadas no percurso de Merleau-Ponty de modo a dar destaque característico como ideias conceituais, mas se entranham em toda a obra desse filósofo como propostas ambíguas de nos envolver no mundo, na mesma direção em que se encaminha o pintor. Seria a confirmação de que, ao criar as imagens pictóricas, o pintor não se define por um estilo que eterniza a si e a sua obra mesma, pois ela nunca está acabada, e ainda acredita no reconhecimento do espectador, como o outro que dará relevo à sua criação.

Com a ponderação também sobre o "pensamento" como a *filosofia que ainda está por se fazer,* além das abordagens que escolhemos apontar, que são as relevantes noções de corpo, movimento e expressão, e ainda na relação direta com o contexto das pinturas clássicas e modernas, conseguimos alcançar uma reflexão que nos leva a considerar que a filosofia de Merleau-Ponty da experiência perceptiva à visão, não teria alguma orientação sem a pintura celebrando a *abertura* ao mundo. Consideramos a *abertura* como o ponto de convergência das questões acima e que concilia a reflexão filosófica com o ato pictórico. Vejamos, neste sentido, que tal *abertura* se concretiza em "atos" pluralizados da existência humana e, conforme o nosso propósito, o ato pictórico é apenas um deles que expressivamente convoca as experiências do pintor. Tais experiências são efetivas percepções em que o pintor "organiza" os dados do mundo mediante um *plano* típico, a fim de chegar ao "conteúdo" expressivo das imagens por se fazerem. Assim, a percepção daquele que se dispõe a *abertura* do mundo termina por transformar a realidade material em fatos admitidos sensivelmente pelo corpo e assumidos como encarnação vivida. Deixam de ser fatos presuntivos do corpo e passam a potências volumosas integradas à existência. As coisas participam do campo fenomenal e ultrapassam a inconsistência de simples objetos e entram em um diálogo com nossa vida no momento em que o corpo próprio participa da totalidade dos acontecimentos da visão. Para Merleau-Ponty, as coisas fazem parte de um campo perceptivo como *abertura* e lugar de significações, "lugar de convergência de nossa experiência comum".[112] Ele encontra em Cézanne aquilo que

[112] DÉLIVOYATZIS, Socratis. **La dialectique du phénomène. (Sur Merleau-Ponty).** Op. cit., p. 168. O campo fenomenal, lugar de existência comum, no qual as coisas se manifestam como *abertura* nos "promete" e reenvia constantemente a outras coisas a serem vistas. Por isso, não há uma determinação de um "eu" que sozinho entra em diálogo com o mundo. Mais adiante veremos a impossibilidade de uma filosofia a ser instituída, como a merleau-pontyana, sem as questões da intersubjetividade. "Le monde phénoménologique, c'est, non pas de l'être pur, mais le sens qui transparaît à l'intersection de mes

procuramos demonstrar pelo *plano das imagens.* As imagens da pintura cézanniana consolidam certa "organização" cromática do mundo fenomenal. Todavia, as imagens do pintor apresentadas pelo quadro ao nosso olhar, evidenciam cores, linhas e toda essa organização cromática, mas também um condensado de sentidos, uma *equivalência* em acordo com nossa *abertura* e reenvio ao mundo vivido. Desse modo, é graças à pintura de Cézanne que é suscitada uma questão relevante que pontua consideravelmente a pintura moderna separada da pintura clássica. Trata-se da "representação" que investe na cópia a concordância perfeita com a natureza.

Cézanne opõe-se, como veremos, à ideia dos contornos, do desenho que en-forma as imagens e à de planificação perspectiva do Renascimento. Ele opõe a expressão "do que *existe* como tarefa infinita"[113] e reacende a concepção de *imagem* no cerne da arte moderna. Tal concepção se impõe no "percurso" de Merleau-Ponty porque não só sustenta questões clássicas da pintura no plano estético e da *representação*, como assegura inúmeras discussões primordiais do pensamento em que ele está inserido.

1.2 As imagens pictóricas e a questão da representação

Ernst Gombrich dedica seus estudos de história da arte em vários escritos sobre a questão da *representação* na pintura, mas em especial, aborda tal problemática no escrito **Arte e ilusão,** reunindo a percepção dos artistas que tomam o próprio mundo como modo de visão, referindo-se fundamentalmente à pintura na relação com a expressão - ou na forma sinestésica das sensações da qual surgem novas imagens a depender do estilo de criação de cada artista[114] –, sua relação com a *perspectiva* que de

---

expériences et à l'intersection de mes expériences et de celles d'autri, par l'engrenage des unes sur les autres, il est donc inséparable de la subjectivité et de l'intersubjectivité qui font leur unité par la reprise de mes expériences passés dans mes expériences présentes, de l'expérience d'autri dans la mienne" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op. cit., p. XV).

[113] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le doute de Cézanne.** In: **Oeuvres.** Op. cit., p. 1313.

[114] "Porque a linguagem, como a imagem visual, funciona não só a serviço da descrição objetiva, concreta, e da emoção subjetiva, mas também naquela vasta área entre esses dois extremos, onde a linguagem de todo dia transmite tanto os fatos quanto o tom emotivo de uma experiência" (GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão:** um estudo da psicologia da representação pictórica. Op. cit., p. 321). Gombrich quer nos mostrar nesta passagem que a representação existe como questão norteadora da pintura e que existem linguagens que se cruzam capazes de explorar uma expressão específica, acentuando a "fala específica", portanto expressiva do próprio artista. Segue aqui uma ilustração apropriada de Gombrich: "Na comovente cópia de uma gravura de Millet por Van Gogh, sua maneira – seus hábitos motores – irrompem por todo lado. **Ele repete o que Millet tem a dizer com sua própria voz – e sotaque.** É verdade que um acento forte, pode, por sua vez, ser aprendido e imitado. O de Van Gogh pode ser falsificado com relativa facilidade. Mas é preciso observar que **suas linhas em espirais pertencem à macroestrutura do seu estilo**" (Id. ibid., p. 320). Nesses argumentos, o referido autor destaca um

alguma forma se apresenta como assertiva indispensável para o entendimento das artes visuais e traça alguns aspectos da história da representação com inspiração em Henrich Wölfflin sobre os princípios fundamentais da história da arte. Confronta-se também com os estudos de Giorgio Vasari (1511-1574) – pintor renascentista e reconhecidamente o primeiro historiador da arte – a fim de averiguar a representação como resultado final do valor artístico do pintor e das imagens produzidas por este, concretizadas na harmonia perfeita com a natureza. No caso de Vasari, pintar trata-se simplesmente de imitar as coisas da natureza como elas são por meio das cores e das linhas.

Gombrich nos apresenta neste livro uma história da arte que está alicerçada no diálogo com a representação, designando uma ligação desta com a psicologia da percepção, até o momento em que a noção de imitação se desfaz no final do século XIX. Usando um estilo bastante criativo para demonstrar a percepção e o papel do artista, apresenta igualmente as questões da representação com as leituras que se costuma fazer dos renascentistas, tomando deles, os próprios e peculiares pontos de vista. Afirma sobre isso: "Verificou-se que os empréstimos feitos à escultura clássica pelos artistas do Renascimento não eram fortuitos. Ocorriam sempre que um pintor precisava de uma **imagem** particularmente expressiva de movimento ou mímica".[115] Mesmo assim, as declarações sobre as teorias da percepção feitas por este teórico, bem como as coerentes alusões ao pintor como o sujeito da experiência que vê, se concretizam na particular atenção crítica à representação. Mas Gombrich também apresenta alguns teóricos que defenderam na história da arte a representação como projeto do artista que deseja criar imagens sem "adulteração" da natureza. Gombrich cita as palavras de Leon Battista Alberti a este respeito:

> Creio que as artes que têm por objetivo imitar as criações da Natureza originam-se da seguinte maneira: num tronco de árvore, num monte de terra, ou em alguma outra coisa, foram acidentalmente descobertos, um belo dia, **contornos** que exigiam apenas uma ligeira alteração para se parecerem de modo surpreendente com algum objeto natural. Observando isso, as pessoas procuraram ver se não seria possível, por adição ou subtração, completar o que faltava para chegar à semelhança perfeita. Assim, ajustando ou removendo perfis e planos da maneira que o próprio objeto sugeria, conseguiram o que desejavam, e não sem prazer. Desse dia em diante, a

---

conceito de sinestesia nas imagens pictóricas: "o que chamamos de 'sinestesia', ou seja, o espirrar de impressões de uma modalidade sensorial para outra, é um fato de que dão testemunho todas as línguas" (Id. ibid., p. 321). **Grifos nossos.**

[115] Id. ibid., p. 19. **Grifo nosso.**

> capacidade do homem para criar **imagens** cresceu a passos largos, até que ele foi capaz de criar qualquer reprodução [...].[116]

Para o início de uma reflexão profícua sobre a representação pictórica e tão bem explorada por Gombrich deixaríamos, por certo, de citar tantos outros artistas e teóricos que se diferenciam quanto à forma de encarar tal questão e suas consequências para a instituição das imagens. Há aspectos das imagens pictóricas na arte moderna em que a representação assegura pontos de vista positivos e posturas contrárias. Mas qual seria a posição encontrada em Merleau-Ponty no que diz respeito à representação das imagens pictóricas?

Gombrich nos deixa pistas ao sustentar a questão da percepção neste estudo sobre a representação pictórica. Nele encontramos fundamentos básicos que direcionam as leituras de Merleau-Ponty feitas sobre as *imagens* no "percurso" filosófico na arte pictórica; são análises que apontam para os teóricos Wölfflin e Bernard Berenson no inédito **Le monde sensible et le monde de l'expression.** Todavia, ainda está presente em obras mais tradicionais do pensamento merleau-pontyano o exame sobre a representação pictórica que vai da **Fenomenologia da percepção,** passando pela obra fundamental **A prosa do mundo,** até em **O visível e o invisível.** Em tais obras já são destacados os pontos norteadores que configuram a crítica à representação clássica como proposta para o realce da arte moderna, pressupostos reconhecidos pelo binômio "estética da representação *versus* estética da expressão"[117], acabando por delinear na mesma ideia, a relevante crítica realizada ao pensamento clássico. Assim sendo, a referência à imagem e à representação no "percurso" merleau-pontyano perpassa pela fundamental crítica ao Empirismo e ao Intelectualismo modernos, modos determinantes de conceber o mundo, já afirmados anteriormente como *prejuízos clássicos,* correntes que romperam com a unidade entre nossas experiências e os fenômenos perceptivos.

Merleau-Ponty acredita quanto à pintura, graças às análises feitas sobre o pensamento moderno, que ela nos conduz à crença em uma verdade que não reproduza as coisas. O "filósofo" e o "teórico" da arte moderna entram em harmonia então por conta das reflexões sobre a concepção clássica de representação, ao mesmo tempo em

---

[116] ALBERTI, Leon Battista apud GOMBRICH, E. In: **Arte e ilusão:** um estudo da psicologia da representação pictórica. Id. ibid., p. 93. **Grifos nossos.**

[117] CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e contemporaneidade.** Op. cit., p. 23. "Confirmamos, por esta via, que a emergência duma nova concepção de verdade, já não entendida como simples adequação, encontra o seu correlato natural na vitória da arte moderna sobre o ditame figurativista da *mimesis* clássica" (Id. ibid.).

que essa verdade não deve mais estar ligada à reprodução pura do meio. A fim de adequarmos as concepções de representação no desenvolvimento teórico do filósofo, adiantamos o que ele afirma a esse respeito em **A prosa do mundo:** "a pintura moderna, como em geral o pensamento moderno, nos obriga absolutamente a compreender o que é uma verdade que não se assemelha às coisas, que seja sem modelo exterior, [...] e que seja no entanto verdade".[118]

Como "filósofo", Merleau-Ponty compreende que essa verdade distancia-se da representação que as ciências fazem do mundo logo na abertura de **Fenomenologia da percepção.** Afirma que

> 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.**[119]

Segue afirmando na referida obra que a percepção é essa verdade que nos conduz ao *primeiro ato filosófico* de retorno ao mundo vivido antes das experiências objetivas das ciências. O mundo percebido se *abre* ao ato de perceber na cumplicidade e *entrelaçamento* de nossas experiências.

Como "teórico" da arte moderna, o atributo da verdade[120] afina-se às pretensões de estarmos em direção ao mundo como ato de expressão, o que, para o pintor, deve haver a superação da representação como finalidade intrínseca ao processo de criação da imagem.[121] A representação no trabalho do pintor sem o contato com o mundo, apenas forjaria um *estilo* capaz de distanciá-lo do próprio mundo a ser visto.

---

[118] MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo.** Trad. Paulo Neves. Edição e prefácio de Claude Lefort. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 93.

[119] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op., cit., p. III. **Grifo nosso.**

[120] Levando-se em consideração as múltiplas passagens de historiadores da arte no que diz respeito à "verdade" na arte moderna que se diferencia da arte representativa clássica, veremos que o termo empregado faz alusão aos momentos possíveis e singulares de como os pintores queriam capturar em imagens os seus motivos. Consideramos novamente o interesse de Merleau-Ponty pelas pinturas de Cézanne e a forma como este estabeleceu uma verdade em seu trabalho a ultrapassar os procedimentos do próprio Impressionismo. Os impressionistas que trouxeram à tona a natureza como motivo faziam imagens dela um tanto "confusas" e Cézanne, ao contrário, passou a buscar "instantes" da natureza sem prescindir da harmonia das imagens pintadas.

[121] A "representação" é um termo bastante utilizado por Merleau-Ponty nas obras já referidas por nós neste trabalho. Convém explicitar que as análises que ele faz deste termo não nos distancia radicalmente de nossas vivências perceptivas, desde que não estejamos adstritos ao mundo objetivo. Afirma ele: "O mundo é aquilo mesmo que nós nos **representamos,** não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo" (Ibid., p. VI). **Grifo nosso.**

Como diz Merleau-Ponty, o pintor enquanto tal deve ter a cumplicidade com o mundo, "é preciso vê-lo aparecer no fundo da percepção".[122] No entanto, a experiência perceptiva não encerra o pintor em uma vida ativa de pura subjetividade. Ele pinta a percepção das coisas e as suas impressões, não coisas em si, fechadas no encontro com o interior. A intenção da vida, inspiração do pintor frente à atmosfera do mundo, ao destinar o trabalho pictórico na transcendência dos dados e das puras impressões, possibilita aquilo a que nosso filósofo vem frequentemente chamando de inacabamento; logo, é pela noção de inacabamento que vimos Merleau-Ponty se "identificar" muito mais com a pintura moderna do que com a pintura clássica. E é neste rumo que fundamentamos também nossa escolha ao *plano das imagens.*

Primeiramente, não podemos afirmar que se trata de uma rivalidade do filósofo frente à pintura clássica, no intuito de apenas apontar para a representação como algo muito regular e canônico nas ações pictóricas sustentadas por ela. Mas defendemos em Merleau-Ponty que a representação *cabal* e harmônica em que a clássica pintura traz da natureza às telas, ao contrário, não proporciona o "acabamento" perfeito das formas imagéticas, sobretudo porque o pintor passa a experimentar um processo de variações e efeitos, ou mais, intensificando por meio do *plano das imagens,* a busca de "novos" traços, variedade de detalhes de cores, emprego de nuances. As imagens da arte pictórica obtiveram decerto a maior relevância a partir da arte moderna com os trabalhos e experimentos dos pintores no que diz respeito a estes traços, "ensaios" com as cores e, no nosso entendimento, com a reiteração de Merleau-Ponty sobretudo quanto aos embates das formas acadêmicas dos Salões. Não se trata de um olhar convincente para o alcance das descobertas visuais, mas das experiências que o *plano* passa a reivindicar a partir da cor, da tonalidade e de elementos potencialmente dispostos. Eles são os *achados* do artista capazes de incluí-lo no mundo visível. No entanto, para Merleau-Ponty, o pintor deve ultrapassar a escolha de transpor para a tela uma representação inteiramente convencional daquilo que vê, ao que parece, desacreditando das puras aparências e das condições duplas da imagem retiniana.

É importante percebermos, a título de informação, que a história da arte leva em consideração que o "desenho" no processo clássico das imagens foi o *leitmotiv* para a estruturação da representação durante séculos e se firmou como uma dessas condições

---

[122] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos.** Op. cit., p. 55.

convencionais na pintura. O desenho se constitui pelo elemento formal da linha a direção na construção imagética nos moldes da relação mimética com o mundo. Vejamos que o *plano* organizado pelos pintores da arte clássica mantinham suportes precisos para dar vida ao surgimento das imagens. O papel era um plano estruturante que proporcionou o surgimento de obras clássicas e passou a evidenciar pelos "ensaios" que nele faziam os pintores uma relevância tão marcante por conta dos resultados alcançados. Na obra *Virgem no prado* (1505), "Rafael procurou repetidamente conseguir [...] o **equilíbrio perfeito** entre as figuras, uma relação **exata** que culminasse num todo mais **harmonioso**".[123] O suporte da obra final é a madeira, mas os estudos que antecederam tal imagem foram realizados no papel, em folha de um caderno de esboços; pena e tinta sobre papel.

Há inúmeros exemplos entre os clássicos que marcam em definitivo essa exatidão de um *todo harmonioso,* tendo a luz e a cor uma função de direcionar nossos olhos às medidas *enformadas* pelas linhas. As cores sombrias das linhas de Albrecht Dürer fizeram da imagem *Adão e Eva* (1504) a configuração perfeita de equilíbrio que proporcionou a este artista, os traços que vieram ser reconhecidos pela beleza e harmonia como pintava os corpos. "As formas harmoniosas a que ele chegou medindo diligentemente com régua e compasso [...] o nítido contorno de seus corpos alvos e delicadamente modelados contra o fundo sombrio das árvores rugosas da floresta".[124] O próprio Gombrich descreve na obra *O retábulo de Gand com as folhas fechadas* (1432) de Jan van Eyck, detalhes da paisagem e dos animais, referenciando a excelência no mais alto grau dos ornamentos e pormenores dos elementos circundantes:

> O que dizemos da paisagem é também válido para as figuras. Van Eyck parece ter sido tão determinado na reprodução minuciosa de cada detalhe em sua pintura que temos quase a impressão de poder contar os pelos na crina dos cavalos ou as guarnições de pele nos trajes dos cavaleiros.[125]

A exatidão harmoniosa da representação clássica é contrariada por artistas prontamente citados nas análises que Merleau-Ponty faz da arte pictórica. Eles

---

[123] GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** Op. cit., p. 34. **Grifos nossos.**

[124] Id. ibid., p. 349. A mestria com que copiava detalhes da natureza por meio das linhas e conforme o que nos indica a história da arte vem essencialmente de Andrea Mantegna. A representação obtida pelo processo "linha por linha" alcança em duas imagens, no nosso entendimento, o seu ápice pictórico. A beleza tanto de *São Tiago a caminho de sua execução* (1455), quanto de *Cristo morto* (1478) - esta última imagem, pintada (desenhada) em perspectiva que representa o Cristo em decúbito frontal -, terminam por "configurar" minucias de roupas, adornos, corpos, paredes, colunas, entre outras, em típicas esculturas a demonstrar a perfeição tangível do que foi intencionado.

[125] Id. ibid., p. 239.

se diferenciam quanto à disposição de encarar o problema da representação das imagens a partir de sensibilidades específicas que os impele ao campo mundano, mas mantêm uma aproximação nas formas utilizadas para retomar o encontro perceptivo com as coisas que os provocam, além de manter a mesma bandeira ante os cânones da arte figurativa, renascentista, enfim, "oficial", e o estilo particular de pintar o mundo, buscando encontrar neste, os temas que servem de razão para descobrir as imagens que podem ser resgatadas dos limites da tela. No entanto, queremos refletir que a "retirada" crítica da representação clássica na pintura não faz desses artistas modernos, sujeitos isolados em seus estilos, como se cada imagem criada por eles tivessem a marca do inusitado, do totalmente novo na forma de compor. Não existem certamente nestes trabalhos pictóricos determinados paradoxos que, a contar de modo ilustrativo com a noção de *profundidade,* os pintores modernos mais tentam construir e dar solução para a referida noção que propriamente mostrar algo totalmente novo?

É certo que não se pode estabelecer uma regra geral a ponto de imprimirmos que existe entre os pintores modernos a determinação do novo como também a existência de resquícios da arte clássica. É de Gombrich a afirmação que Picasso se preocupou em demonstrar em suas imagens a representação da profundidade. Ele se utiliza da imagem plana em óleo sobre tela, *Violino e uvas* (1912), para mostrar que o "jogo sofisticado" dos elementos separados e cortados em fragmentos, possa dar o "toque" da profundidade. O mesmo Picasso pinta o *Portrait d'Ambroise Vollard* – um dos mais importantes *marchands* que foi amigo particular deste e de pintores como Cézanne, Degas e Renoir –, cuja utilização de um *plano de imagens* peculiar, ele termina fragmentando o rosto pintado a fim de sugerir a profundidade. Não há dúvida que exista nesta criação uma quebra dos padrões clássicos, mas não há dúvida também que a preocupação com a profundidade é condição inseparável das formas de criação entre os cubistas e os pintores modernos.[126] Não é nosso propósito relacionar aspectos contraditórios na composição das imagens modernas a partir do período clássico, mas visualizamos no pensamento de Merleau-Ponty, uma ideia paradoxal que não isola por

[126] Mas é justo afirmar que não se trata de um apego ou identificação radical da antiga postura clássica de representação, pois "Picasso nunca pretendeu que os métodos do cubismo pudessem substituir todos os outros modos de representação do mundo visível" (GOMBRICH, E. **A história da arte.** Op. cit., p. 575). Jenny Slatman comunga também desta ideia de que não existe em Picasso uma identificação radical com os clássicos por conta da profundidade; os diferentes planos neste artista apresentam uma "**profondeur profane**" (SLATMAN, Jenny. **L'Expression au-delà de la représentation:** sur l'aisthêsis et l'esthétique chez Merleau-Ponty. Paris: Peeters/Vrin, 2003, p. 202. **Grifo nosso**).

completo a pintura moderna da pintura clássica. Trata-se da "semelhança" como um elemento a mais nos planos estruturantes das obras de arte que, em nossa concepção, não constitui nenhum "retorno" a princípios da pintura clássica, mas é uma noção paradoxal subsumida nas ações pictóricas modernas.

1.3 O caráter paradoxal da semelhança nas imagens pictóricas

Entre os mais importantes aspectos desenvolvidos por Merleau-Ponty a respeito da pintura existe um em especial que não está formalizado explicitamente. Trata-se do aspecto da "semelhança" que serve de entrecruzamento das referências estabelecidas por ele entre a pintura clássica e a pintura moderna. O sentido deste termo não encontra no filósofo um posicionamento crítico a ponto de averiguar os estilos que cada pintor traçou no período clássico e, se no período moderno, o artista toma apenas a si próprio como marca e potência das ações pictóricas.

Demonstramos anteriormente que o pintor moderno não deve contar com a representação enquanto finalidade intrínseca no instante de criar as imagens da arte. Não seria o mesmo que forjar um estilo a ponto de afastá-lo do mundo, sem o qual não existiria também o fundo onde se dá a percepção. Não queremos delimitar com isso uma determinação subjetiva para o pintor, ele quem de fato perfaz os atos da criação, mas o estilo que lhe é próprio e que lhe serve de pretexto, "desculpa", não o recolhe a um *laboratório íntimo* como se pintar não fosse um procedimento contraído do mundo vivido. Esta qualidade de não-apartamento do mundo que mantém o pintor na realização de seu trabalho criativo não é mesmo que "repetir" os traços do mundo lá fora. Contrário às práticas repetitivas, ele leva à tela um *estilo* que lhe é próprio, como pressuposto de que pintar é, como diz Malraux, um chamamento do mundo. Assim,

> mesmo quando o pintor já pintou, e se tornou em certos aspectos senhor de si próprio, o que lhe é proporcionado com seu estilo não é uma maneira, um certo número de processos ou de tiques que possa inventariar, um modo de formulação tão reconhecível para os outros.[127]

Merleau-Ponty reconhece que o pintor tem um estilo[128], por certo, mas que não o encerra à sua *vida interior.* Nosso filósofo crê que o pintor "está muito ocupado

---

[127] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos.** Op cit., p. 53.

[128] A questão do "estilo" na arte moderna não determina de fato o pintor em sua interioridade. Se considerarmos a arte clássica, o termo pode estar mais centrado em sua realidade, se assim for concebido entre os pintores desse período, o estilo por convenção a agrupar os aspectos das imagens quase sempre parecidos e semelhantes, numa espécie de tempo ideal a concretizar as obras em unidade tradicional, mesmo levando-se em consideração as diferenças com que cada pintor usava seus dispositivos.

em exprimir suas relações com o mundo para orgulhar-se de um estilo que nasce como que à sua revelia"[129], e que este contato com o mundo, naquele fundo da percepção, solicite um gesto expressivo.[130] No enfoque que faz à pintura moderna, não existe um pintor que se limite ao mundo de maneira única e individual, pois a "decisão" de ver lhe transporta da "ordem dos acontecimentos para a da expressão"[131], enfim, "o que o pintor põe no quadro não é o si-mesmo imediato, o próprio matiz do sentir, é seu *sentir,* e tem de conquistá-lo não só em suas próprias tentativas como também **na pintura dos outros** no mundo".[132] Mas o que podemos compreender pela expressão "pintura dos outros" apesar de a representação restringir o trabalho do pintor ao que é semelhante e individual?

Com a pintura moderna passa a existir certa liberdade de o artista pintar descentralizado da representação pura. Essa liberdade aludida também nos impulsiona à reflexão de uma imagem criada, da mesma maneira que terá a potência de ser recriada diante da natureza. Como nos diz Gombrich em uma de suas análises sobre a representação: "Malraux sabe que a arte nasce da arte, não da natureza".[133] Merleau-Ponty, por seu turno, reafirma também tal recriação na *arte abstrata,* aquela que desconhece a representação identificada nas formas dos objetos desprovidos da imagem figurativa; mas isso não seria "uma negação ou [...] uma recusa do mundo?"[134] Com referência a esta questão, Alphonse De Waelhens critica nosso filósofo declarando que não há o trabalho da pintura sem a mediação do real.[135] No entanto, não se trata aqui de uma recusa do mundo nem essencialmente de um desviar-se do real. No "percurso" merleau-pontyano, da experiência perceptiva do sujeito à *celebração da visibilidade* – modos corpóreos de entrega ao mundo –, não existe afirmação de que o real seja tão claro e transparente para nós. Kandinsky, por exemplo, surpreendeu o realismo na

---

[129] Id. ibid., p. 55.

[130] "Aussi convient-il de préciser que le peintre est précisément celui qui trouve dans sa perception l'exigence d'exprimer celle-ci par un travail. La perception ne s'exprime pas de soi, ele appelle un labeur" (PEILLON, Vincent. **La tradition de l'esprit:** itinéraire de Maurice Merleau-Ponty. Paris: Grasset, 1994, p. 117).

[131] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos.** Op. cit., p. 67. "[…] existe une continuité entre la perception et l'expression. Pour le dire autrement, le peintre ne vit pas dans deux mondes, celui de sa perception et celui de sa peinture, le monde tel qu'il le voit et le monde tel qu'il peint" (PEILLON, Vincent. **La tradition de l'esprit:** itinéraire de Maurice Merleau-Ponty. Op. cit., p. 117).

[132] Id. ibid., p. 53. **Grifo nosso.**

[133] GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão:** um estudo da psicologia da representação pictórica. Op. cit., p. 19.

[134] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos.** Op. cit., p. 58.

[135] "Torna-se impossível para um quadro libertar-se de toda e qualquer referência ao real, visto que esta referência é constitutiva do próprio ser do homem" (DE WAELHENS, Alphonse. "Merleau-Ponty: philosophe de la peinture." In: **Revue de métaphysique et moral.** Paris, nº 4, 1962, p. 433).

pintura, marcado pelo materialismo dos objetos e pela "veracidade" das imagens artísticas com o recurso abstrato das formas, capazes de resgatar a essência da arte e seu conteúdo que ultrapassa o objeto concreto.[136] Sobre a análise da imagem *Primeira aquarela abstrata* de Kandinsky, Giulio Argan nos diz o seguinte:

> Kandinsky se propôs reproduzir experimentalmente o primeiro contato do ser humano com o mundo do qual não se sabe nada, nem sequer se é habitável. É apenas algo diferente de si: uma extensão ilimitada, ainda não organizada como espaço, cheia de coisas que ainda não têm lugar, forma ou nome.[137]

Tal análise apontada para esta obra traz inicialmente o modo não-figurativo da arte pictórica e possibilita uma aproximação mesmo que anônima daquela ideia de Merleau-Ponty sobre o não-afastamento do real. Em um exame mais detalhado, Argan sustenta que na pintura de Kandinsky existe uma forma de ele perceber o mundo, "afirmando sua vontade de fazer a realidade"[138], não mais a representação do que existe, mas um *fragmento do real.*[139] Merleau-Ponty acredita que em Kandinsky o sentido do mundo permanece uma presença constante, um sentido duradouro que se faz em nós também num além da superfície da tela, cujas cores, luzes, linhas e perspectivas tornam esse real disponível.

Se quisermos ilustrar convenientemente a questão da representação das imagens pictóricas analisadas pela história da arte durante o desenvolvimento da arte moderna, podemos ver na consolidação do Impressionismo a transgressão da "ordem" acadêmica e da imitação do real. As imagens impressionistas pretendem capturar instantes fugazes que ultrapassem a imitação e os gostos daqueles acostumados, nos grandes Salões,

> [...] a ver um acabamento meticuloso: cada botão do uniforme de um oficial corretamente pintado [...]. Queriam em suas paredes quadros de camponeses robustos, anedotas que lhes despertassem sorrisos, cenas de batalhas

---

[136] KANDINSKY, Wassily. "Concerning the Spiritual in Art". In: ALPERSON, Philip. **The philosophy of the visual arts.** New York/Oxford: Oxford University Press, 1992. Com aproximadamente quarenta anos, este pintor inaugura o Abstracionismo ao se utilizar de imagens que não imitam a realidade. "A gramática visual de Vasily Kandinsky é constituída de formas geométricas simples, formas livres com contornos irregulares, linhas retas e curvas, reunidas em combinações sempre variadas. Nessas composições, ganham importância as relações de equilíbrio, de peso visual, de valor cromático entre os elementos pictóricos" (PRETTE, Maria Carla. **Para entender a arte:** história, linguagem, época, estilo. Trad. Maria Margherita de Luca. São Paulo: Globo, 2008, p. 379).

[137] ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna:** do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Op. cit., p. 446.

[138] Id. ibid.

[139] A título de ilustração, Kandinsky inspirou alguns movimentos e também pintores, como David Hockney, que destinava às imagens uma singular força sinestésica à qual inverte o real, sem tirar-lhe o sentido, ou seja, imagens que "vibram", com as cores que "ressoam", e sons que podem ser "vistos"... Hockney é um artista contemporâneo inglês, que lida também com cenografia e som-imagem.

> grandiosas, retratos respeitosos de Jesus ou da Virgem Maria que elevassem seus pensamentos. E vinham os impressionistas lhes oferecer coisas humildes, que não passavam de meros rascunhos. Houve gente com fama de pretenso conhecedor das artes que visitou as galerias e julgou que as obras impressionistas não mereciam sequer um comentário.[140]

De todo modo, o pintor que destina as imagens como cópia e imitação determinante da natureza desconhece algumas informações primordiais a respeito de nossa comunicação com o mundo e das coisas que nos circundam. Mas o trabalho continuamente recomeçado possibilita ao pintor, - aquele que é capaz de instaurar *sempre* o sentido da expressão, visto que a pintura "sempre" dirá algo -, o ímpeto de se lançar ao improvável. Isso nos leva a pensar nas "verdades" estabelecidas por historiadores da arte, quando apostam, por exemplo, que cor e luz deveriam ter um uso mais limitado nas imagens concernentes às paisagens. A resposta a tal questão, ao que nos parece, está muito próxima da realidade moderna da arte e entre os impressionistas, que afirmam que as fulgurações de luz e cor nas imagens "pulsam" para garantir os efeitos fugazes e distantes de contornos, até à reaproximação do que é familiar. É o mesmo que pensar na reaproximação do mundo tanto na experiência da percepção quanto na visão radical levantada por Merleau-Ponty.

A aproximação das coisas não se destina à pretensa cópia perfeita da natureza, mas à possibilidade de se experimentar sensivelmente o que é exterior. Justamente porque a representação não é cópia perfeita daquilo a ser pintado, "é mais uma questão de 'captar uma **semelhança**' do que de copiar".[141] De fato, Merleau-Ponty

---

[140] GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia:** de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Op. cit., p. 93. A mestria com que executou esta obra faz de Peter Gay um dos maiores historiadores da arte. Concentrando inovações marcantes sobre a arte moderna, traça com inovação o jeito singular de "contar" esta parte da história. Uma história que prima pela contestação aos cânones fixos de imagens e que prima pelo desconhecido, enfim, pelo moderno. É conveniente acentuar estas características quando trata do Impressionismo na forma da transgressão: "As pinturas são pinturas, nada mais, com cores fortes e pinceladas enérgicas, marcantes, visíveis, que chamam a atenção para si mesmas enquanto pinturas. Parecem feitas às pressas, e uma crítica frequente às telas impressionistas era que os autores não tinham se dado ao trabalho de terminá-las. Tratava-se de um grave equívoco, embora compreensível, mas uma coisa era verdade: os quadros impressionistas vinham de dentro" (Id. ibid., p. 92).

[141] GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte:** uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Trad. Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006, p. 46. **Grifo nosso.** A seguinte citação do referido autor indica que os efeitos conseguidos por uma imagem pictórica nunca são de uma imitação exaustiva. Mesmo que o pintor possa inserir elementos novos e inéditos como parte de seu "plano", ele não conseguiria uma representação perfeita de quaisquer objetos, senão a semelhança: "As imagens são geralmente vistas enquadradas num contexto, por uma pessoa que pode andar à sua volta e mover os olhos. Pintar uma imagem que fornecerá, em tais condições, os mesmos raios de luz que o objeto, visto sob quaisquer condições, seria inútil mesmo que fosse possível. Pelo contrário, a tarefa do artista ao representar o objeto que tem diante de si consiste em decidir que raios de luz, nas condições da galeria, conseguirão representar o que pretende. Não é uma questão de copiar, mas de transmitir" (Id. ibid., p. 45-46).

se posiciona contrário à questão da representação, pois o sentido da arte não se faz pela imitação dos seres e das coisas, mesmo porque a arte moderna conserva uma crítica diante da representação à qual não há um espetáculo de mundo que se imponha à percepção como modo indispensável ao artista criador. De todo modo, queremos encontrar aqui o cerne para a questão da semelhança nas imagens e responder, assim, à questão que pusemos sobre a semelhança em ser ela um elemento restrito da representação, pelo menos da representação estruturada entre os clássicos.

Vimos antes que, justamente porque o artista não pode viver diante de suas criações isolado do mundo exterior, deve haver uma inclinação sensível ao que é semelhante e a partir daquilo que se dispõe diante do olhar. Seria uma forma "diferente" de reconhecer a representação na arte em conexão com aquilo que o mundo pode ceder. Se isso nos parece um paradoxo, já que a arte moderna, sobretudo, está enredada em sua criação distante dos padrões representativos, por que então acreditar na "semelhança" na ordem deste pensamento? Se isso, mais uma vez, parece uma contradição de um pensador que resgatou a questão da imagem esquecida no âmbito da tradição filosófica, serve, no entanto, para a compreensão de um pensamento ambíguo.[142]

Da mesma forma como vimos sendo afirmado na história da arte, sobretudo nas artes visuais, que a semelhança é uma condição adstrita e considerável para a representação, nos perguntamos também se ela seria de fato uma qualificação suficiente e necessária da representação. O que fazem os pintores de uma forma geral a quererem representar o mundo lá fora em imagens, especialmente os pintores modernos, não tem a ver com a pretensão de igualar as coisas em imagens perfeitas, cópias, com as quais extrairiam a expressão e imaginação que eles possuem para o instante da criação. Por isso, a existência de um *plano de imagens* presente nas ações de pintar traz a possibilidade de serem "organizados" em qualquer dispositivo, significados diversos

[142] A expressão "filosofia da ambiguidade" foi intensificada por Alphonse De Waelhens em seu livro **Une philosophie de l'ambiguité.** Cabe ressaltar que no pensamento merleau-pontyano, naquilo que chamamos de "percurso", a referida expressão pode ter aspectos diferentes nas questões singulares de sua filosofia relacionadas à arte. A reconhecida expressão nos fornece a garantia de que a "representação" só é possível quando as coisas às quais percebemos são vistas, sentidas e tocadas, sendo de sua essência mesma estarem *abertas* na cumplicidade com o mundo. Mas a ambiguidade que caracteriza esta garantia diz respeito a nossa "incompleta" experiência dessas coisas e do mundo, visto que são dotados de perfis inacabados. Em outras palavras, o sujeito da experiência não está em um mundo constituído. "L'expérience naturelle de l'homme le met d'emblée dans um monde de choses et il s'agit pour lui de s'orienter parmi ces choses et de prendre un parti" (DE WAELHENS, Alphonse. **Une philosophie de l'ambiguité:** l'existencialisme de Maurice Merleau-Ponty. Louvain: Ed. Nauwelaerts, 1978, p. 10).

que possam transcender características físicas das coisas aparentemente dispostas na natureza. A "abertura" do *plano das imagens* não diz respeito à verdade da semelhança por adequação, pois ao arranjar com ele o sentido interno da obra, o pintor não se encontra afastado daquilo a que ele pretende se aproximar.

Com isso, estabelecemos um diálogo com Luiz Damon Moutinho ao afirmar que na pintura moderna não existe a semelhança, principalmente levando-se em consideração as posições da arte pictórica em Merleau-Ponty. A contradição neste modo de pensar a semelhança está exposta em diversos argumentos quando faz referência ao trabalho do pintor: "se o pintor constitui um **novo sistema,** não pautado pela semelhança, nem por isso ele deixa de se **voltar para o mundo de sua percepção,** pois esse sistema, segundo Merleau-Ponty, o pintor o encontra esparso na própria **aparência**".[143] Nossa intenção em grafar algumas expressões nesta citação do autor nos auxilia primeiramente na afirmação de que o "novo sistema" de um pintor não se consolida apartado de uma experiência de perceber os arredores do mundo, do aparecer do mundo; o novo, pois, não constitui um milagre de surgimento das coisas em tela. Mesmo que os pintores encontrem "variações" e inovações das técnicas, nada os distanciaria de uma correlação com o mundo. O *plano das imagens* conforme o nosso propósito já consolida por si só uma espécie de conformidade ativa com o aparecer; não queremos afirmar que a conformidade seja uma correspondência fiel ao que se posta diante do pintor, mas pelo processo de organizar os aparatos, o espaço da pintura, bem como o "lançamento" expressivo e corporal sobre o ato de pintar, ele encontre na semelhança uma aproximação com a intenção de significar. Não seria esse mesmo o motivo suscitado pelo autor referido, no qual o pintor somente encontra um sentido para as obras em estado nascente, "atravessado por essa exigência"[144], a do "arranjo interno da obra"?[145] Como então pensar que essa exigência não seria também uma aproximação ao que é semelhante? Ainda da citação retiramos a expressão *voltar para o mundo de sua percepção,* à qual é reiterada pela seguinte citação:

> [...] a pintura pode retomar o mundo percebido e não falar de outra coisa que do seu encontro com o mundo, sem que seja necessário que ela se guie pela **categoria de semelhança,** segundo o registro do modelo e da cópia, embora, evidentemente, a "similitude" clássica não seja decalque, mas envolva

[143] MOUTINHO, Luiz Damon Santos. **Razão e experiência:** ensaio sobre Merleau-Ponty. Rio de Janeiro: Editora UNESP, 2006, p. 380. **Grifos nossos.**

[144] Id. ibid.
[145] Id. ibid.

> criação, isto é, "deformação", expressão. Em suma, o mundo é o tema – e isso para toda a pintura –, mas como um invariante ou uma típica que **permite deformações, variações, múltiplas expressões:** é outro mundo que vemos na tela do pintor – ou antes, é o mesmo mundo, é o mundo percebido, mas segundo variações que, não sendo mais, entre os modernos, as da "similitude", são ainda expressões desse mundo.[146]

O sentido de indicarmos os *instantes fugazes* da pintura impressionista confirma que o pintor pode atuar sobre uma imagem sem fazer decalques, cópias perfeitas da natureza, permitindo as deformações indicadas acima sem que, para isso, ele seja impedido de *voltar ao mundo de sua percepção.* A "similitude" pode não ser cópia, mas os efeitos alcançados podem conservar uma correspondência com o objeto representado mesmo com as pinceladas possivelmente incertas e imprecisas. A exemplo de *La gare Saint-Lazare* (1877) de Monet, o trem e a fumaça não estão extraviados dessa correspondência perceptiva, nem as pessoas esperando ali o dito transporte. A própria estação não deixa de corresponder no geral ao propósito e imagem de uma *gare.* No entanto, e sobre o que podemos destacar nestes termos da pintura impressionista, a semelhança não constitui uma forma passiva na atividade de pintar. Ao realizar uma pintura dos objetos sem a clareza definida das formas, o pintor requer um plano de "organização" das cores, luzes e tons, também de reavaliação dos contornos e isolamento das formas que leva o espectador a alguma revelação. A semelhança se encontra muitas vezes na unidade da imagem, ao mesmo tempo em que os detalhes indispensáveis particularizam certos gestos, disposições de edifícios, abertura de paisagens, posicionamento das árvores, movimento e calmaria dos lagos. Assim, apostamos que a semelhança está no ritmo das manchas e das pinceladas; encontra-se afinal nos efeitos vibrantes ou anuviados. Os impressionistas "queriam tornar visíveis a aparência-imagem ilusória de uma cena no espaço profundo e a substância tangível da pintura como efeitos produzidos pelo artista na superfície restrita da tela".[147]

A referida correspondência da semelhança a que aludimos é atingida pelas cores, tons e contornos não definidos que dizem respeito aos detalhes dos objetos ou dos sujeitos representados. Schapiro ilustra tal efeito em relação à cor da pele de certas personagens com a qual o pintor Monet não imita o tom real e utiliza manchas irregulares a fim de se aproximar de tal semelhança. Ele indica as variações com que se utiliza o pintor para combinar cores a fim de alcançar "correspondências

---

[146] Id. ibid., p. 381.

[147] SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo:** reflexões e percepções. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. Prefácio de Sônia Salzstein. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 66.

proporcionais".[148] Ainda sobre um quadro do referido pintor, *Catedral de Rouen: portal ao sol,* afirma Schapiro:

> O pintor produziu várias pinceladas que traduzem intensas sensações de cor. Elas foram selecionadas habilmente para produzir efeitos como os da sensação não-interpretada; considerados em conjunto, esses elementos formam um todo que tem a vaga aparência da catedral, mas também uma **semelhança** extraordinariamente exata com um aspecto específico da fachada em uma determinada hora do dia e a uma certa distância.[149]

Mesmo que o espectador por condições próprias possa vaguear as imagens, primeiramente captando os traços a partir da superfície do suporte – o que não indicaria uma dimensão sensível da obra –, ou no sentido de contemplar "elementos preferenciais"[150] vistos na mesma imagem, com a atenção devida, ele nunca verá a cópia perfeita a que submeteu o pintor no instante de compor um objeto.

> Ao representar um objeto, não copiamos [uma] tradução ou interpretação – *alcançamo-la.* Por outras palavras, nada é alguma vez representado quer desprovido quer na posse plena das suas propriedades. Uma imagem nunca se limita a representar *x.*[151]

Um objeto, enfim, pode ser alcançado num grau máximo de semelhança por um artista, mas nunca lhe será dada a condição de representar aquilo a que ele se volta por justa imitação. A percepção é uma experiência que nos faz voltar à contemplação de elementos vistos no quadro e por diversas vezes, e isso não implica em ser vista a unidade perfeita do quadro por pura adequação. Certamente, existe o "primeiro olhar" que é o do pintor; resta o convite de o espectador contemplar sempre as imagens sem a obrigação de serem *mapas do mundo,* no tempo que lhe for conveniente. "[...] o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro [...]. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o do eterno retorno".[152]

---

[148] Id. ibid., p. 69.
[149] Id. ibid., p. 69-70. **Grifo nosso.**
[150] FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Apresentação de Norval Baitello Júnior. São Paulo: Annablume, 2011, p. 22.

[151] GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte:** uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Op. cit., p. 41. Em nota deste mesmo livro, Nelson Goodman afirma o seguinte a este respeito: "Mas o que é o *mundo* que se apresenta de tantos modos? Falar de modos de ser do mundo, ou modos de descrever ou retratar o mundo, é falar de descrições do mundo ou de imagens do mundo, e não implica a existência de uma coisa única – ou mesmo de alguma coisa – que seja descrita ou retratada. É claro que nada disto implica, igualmente, que nada seja descrito ou retratado" (Id. ibid., p. 38).
[152] FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Op. cit., p. 22.

Existem tantos outros movimentos modernos na pintura com os quais nos auxiliariam em ilustrar a presença do espectador ao sentido novo do mundo, a fim de ser questionada a representação notável pintada nos quadros, mas escolhemos o Impressionismo como o movimento que não traduz este mundo pela reprodução fiel dos elementos fixados na natureza. Mais que reprodução Schapiro afirma que tal movimento trata de temas da percepção.[153]

Muitas vezes fazemos uma leitura errônea deste teórico impressionista quando trata da "possível semelhança" que os pintores fazem das imagens como representação, como imitação mesmo. Ele se utiliza em nota da expressão "o prazer da representação"[154] para referir-se ao todo da imagem ou unidade que evidencia o sentido da percepção no tempo e no espaço, das cenas transformadas em temas e visualizadas pelo pintor. Desse modo, a representação para Schapiro seria o estímulo à imaginação porque auxilia a percepção das cenas visualizadas pelo artista no momento apropriado, pois este vive suas práticas que "derivam de interesses, de afinidades pessoais que devem ser considerados".[155] O *prazer da representação* desperta no pintor interesses para conhecer as coisas a serem representadas em imagens. As reflexões que Schapiro faz em seu livro supracitado não nos deixa incólumes diante das questões sobre as imagens de pintores densos, sobretudo, aqueles apontados por Merleau-Ponty. Entre essas questões está a da "semelhança" enquanto ideia de representação. Afirma que os objetos pintados enquanto imagens não se identificam na tela pelas propriedades inteiramente físicas que habitualmente conhecemos. Daí serem reconhecidos na correspondência com signos indicados por ele de "indícios", que possibilitam um efeito semelhante dos objetos aos nossos olhos. "[...] a imagem, desse modo, produz nos olhos o mesmo, ou suficientemente semelhante, efeito que o objeto".[156]

> [...] percebemos e reagimos a objetos como entidades reconhecíveis, mesmo quando aparecem turvos ou incompletos. Os tipos diferentes de objetos para os quais olhamos, assim como suas qualidades individuais [...], sugerem possibilidades diferentes na arte. A representação habitual do céu, mar, campo, floresta e deserto, do dia e da noite, do clima e das estações, das plantas e dos animais, foi a base de uma série de formas e cores na tela, menos provável numa arte que representava somente o corpo humano.[157]

---

[153] SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo:** reflexões e percepções. Op. cit., p. 24.
[154] Id. ibid.

[155] Id. ibid.
[156] Id. ibid., p. 46.
[157] Id. ibid., p. 28.

O modo como Merleau-Ponty acolhe a semelhança em seu pensamento tem uma relação direta com a ambiguidade se quisermos entender essa e outras questões relativas à expressão estética. Aliás, em todo o seu pensamento, contrapor a ambiguidade é um típico sinal do pensamento objetivo. Aludimos esta observação precípua pela necessidade de esclarecer que tal ambiguidade acolhe a semelhança no processo das imagens pintadas por pintores que não se limitam em imitar e representar puramente a natureza. Nosso autor sugere um meio em que o pintor incorpore a semelhança a partir da existência de certa "fraternidade" com o passado, tendo assim a "eficácia da retomada ou da 'repetição'"[158], mas sem ser contrário às suas potencialidades e princípios enquanto capacidades implicitamente criativas.

Vejamos que ainda em **Fenomenologia da percepção**, a percepção como motivo condutor de toda uma primeira fase que teve de ser definida pela negação dos dualismos clássicos, é retomada como expressão da fala e do pensamento como elementos que não reconstroem coisas sem incorporar o passado no presente, de maneira a verificarmos que a ambiguidade se fundamenta assim: a expressão da fala é construída pela experiência daquele que tem contato intenso com a sua vida, apesar de possuir origem nas significações obtidas culturalmente; e a expressão do pensamento é também construída pela experiência daquele que enraizado no mundo, não necessite reproduzi-lo.[159] Como diz Merleau-Ponty, o sentido que obtemos das coisas é, antes de tudo, aquilo que assumimos em "uma experiência humana"[160], portanto,

> Para o pintor ou para o sujeito falante - [aquele que concebe o modo diferente, portanto, expressivo da forma falada instituída pela cultura] -, o quadro e a fala não são a ilustração de um pensamento já feito, mas a apropriação desse mesmo pensamento.[161]

A expressão, neste sentido, se torna a personagem principal na experiência do sujeito pintor e do sujeito falante que visam às ações de criar. Mesmo assim, percebemos que nenhuma ação nestas condições expressivas de viver o mundo deve traduzir apenas o adquirido retirando o que se tem de originário. Certamente, não se trata de banir o "adquirido" das ações expressivas; ele "recai" sempre no mundo cultural, mas como "abertura sempre recriada na plenitude do ser, [..] que reitera, [...] assim como uma onda, ajunta-se e retoma-se para projetar-se para além de si

---

[158] MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo.** Op. cit., p. 95.
[159] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op., cit., p. 450.
[160] Id. Ibid., p. 462.
[161] Id. Ibid., p. 446.

mesma".[162] Acreditamos, portanto, que a presença de tal ambiguidade cuja ação do pintor possibilita aquela "retomada", mas que não deixa de "acrescentar" algo ao novo, nos faz recorrer à questão de como acolher a semelhança no processo das imagens pintadas por aqueles que não se limitam em imitar e representar puramente a natureza. Giacometti assim afirma: "o que me interessa em todas as pinturas é a semelhança, isto é, o que para mim é a semelhança: o que me faz descobrir um pouco o mundo exterior".[163] E Merleau-Ponty repetirá que o pintor

> [...] jamais cria no vazio, *ex nihilo.* Sempre se trata de levar mais longe o mesmo sulco já esboçado no mundo como ele o vê, em suas obras precedentes ou nas do passado, de retomar e de generalizar essa inflexão que apareceu no canto de um quadro anterior, de converter em instituição um costume já instalado sem que o pintor nunca possa dizer, porque isso não tem sentido, o que é dele e o que é das coisas, o que estava em seus quadros precedentes e o que ele acrescenta, o que ele tomou de seus predecessores e o que é seu.[164]

Essas questões explícitas no processo de criação do artista estabelecem um eco no presente e a partir do passado buscado por Merleau-Ponty no uso do termo husserliano *Stiftung* que designa a fecundidade existente em cada tempo, e diríamos, em cada tempo em que tal artista se encontra em seu processo de criação, procurando restabelecer certo diálogo com as significações anteriores. Assim, compreende-se a maneira de como Merleau-Ponty recupera o sentido de "fundação" ou de "instituição" que na filosofia em geral contrapõe-se ao sentido radical de constituição da consciência e, intensamente na arte, visa à "retomada" do passado, mas sem a determinação constitutiva do mundo aos olhares do pintor.

---

[162] Id. Ibid., p. 229-230.

[163] GIACOMETTI apud MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Seguido de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dúvida de Cézanne.* Op. cit., p. 19. Esta conotação em Giacometti mais parece uma inexplicável maneira de se pensar a questão da semelhança enquanto concepção para criar obras de arte. Numa entrevista concedida a Davis Sylvester, Giacometti reconhece na semelhança a maneira de "copiar" a natureza. Mas sem cair em contradição, a referida cópia pela semelhança não tem nada de objetivo a ponto de imaginarmos um retrato perfeito da natureza. "E quando você olha alguém de frente, não está pensando conceitualmente, está pensando visualmente" (GIACOMETTI apud SYLVESTER, David. **Um olhar sobre Giacometti.** Trad. Maria Thereza Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 210). A ideia de semelhança para Giacometti confirma-se na seguinte passagem: "Para todo mundo, e sempre foi assim. Ou seja, ela só se torna objetiva quando várias pessoas acham que a mesma coisa tem semelhança. Mas para a pessoa que a fez é única e estritamente subjetiva. Quando estou copiando a natureza, copio apenas o que resta dela em minha consciência. Isso é direto, portanto totalmente subjetivo. Quando você olha uma arte feita por outra pessoa, você a vê segundo suas necessidades. Você busca nela aquilo que ela contém – ou o que é mais útil ou o que está mais perto de você, a despeito de você mesmo" (Id. ibid., p. 246-247).

[164] MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo.** Op. cit., p. 94-95.

As imagens da arte moderna, nesse sentido, resultam de um diálogo com o passado, mas não considerado enquanto doação de sentido e fundamento, pois recuperar o passado muitas vezes é ultrapassá-lo. Cabe ressaltar que a semelhança é o acontecimento "inesperado" que impele, todavia, o artista ao seu apropriado "centro"[165]. O que seria da pintura contemporânea, por exemplo, sem os estudos das cores realizados pelos impressionistas? Para estes, um verde operado nas imagens não se tratava de um verde em si. E para além da técnica repetida de misturar o amarelo com o azul, eles atingiam o mesmo verde acomodando tais cores para a nossa percepção; daí o resultado da "impressão".[166] Ou seja, existem as experiências pictóricas de cada artista ao instituir uma imagem e a partir de um *plano,* cada um realizando experimentos para chegar aos tons específicos de sua obra; dando forma às imagens no processo aberto de sua "organização" peculiar. Até mesmo Cézanne entre os impressionistas apostou em situações cromáticas fortes e intensas, sendo potências que ultrapassaram a linha e o desenho tradicionais com seus contornos firmes e constantes. Como vimos anteriormente, ele também teve a sensibilidade de ultrapassar a sensação impressionista "quase" única com a utilização do brilho das cores em um "moderno" *plano de imagem* a revisar o plano padrão. Vimos então se aprofundar em Cézanne a impressão apurada neste movimento, mas na condição de transpor para as imagens certa atmosfera *en pleine air.* Temos, com isso, o exemplo deste pintor moderno que, como os impressionistas, se utiliza da semelhança de seus predecessores, mas "institui" diferentemente a maneira de alcançar a sensação natural das imagens.

Os impressionistas

> [...] faziam pinturas muito mais brilhantes nos tons do que qualquer um dos seus predecessores, mas Cézanne ainda não se satisfazia com o resultado. [...] Não admira que, frequentemente, ficasse à beira do desespero, trabalhasse como um escravo em sua tela e jamais deixasse de realizar experimentos. O verdadeiro motivo de espanto é que Cézanne conseguiu realizar em suas obras o que era aparentemente impossível.[167]

---

[165] Segundo David Sylvester existe a seguinte problematização a respeito da semelhança: "Mas quais seriam os elementos que, segundo Giacometti, poderiam determinar sua noção de semelhança?" (SYLVESTER, David. **Um olhar sobre Giacometti.** Op. cit., p. 50). O semelhante para o pintor não é o resultado ou efeito cabal de uma imagem a ser esperada idealmente como cópia. Na concepção do pintor, ele chega inesperadamente: o semelhante "pode chegar de surpresa, pode dar à obra uma forma que ele teria preferido que ela não tivesse" (Id. ibid.).

[166] ALBERS, Josef. Mistura óptica – imagem consecutiva revista. In: **A interação da cor.** Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p. 42.

[167] GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** Op. cit., p. 539.

Certamente existem artistas modernos que não aceitam o fato de as imagens pintadas estarem fundadas no princípio da semelhança. Paul Klee e Kandinsky, quando liberaram as formas dos objetos pela pintura abstrata, apartaram-se da imagem como representação e semelhança, ou seja, a imagem passa a ser, ela própria, uma coisa. Para eles, linhas e traços pertencem ao espaço da imagem em transmutação das formas.[168]

Já no impressionismo de Cézanne ao qual Merleau-Ponty se refere encontra-se *aberto* sensivelmente à natureza e sempre conciliado com seus efeitos visuais. Certamente, o filósofo não nega a Cézanne o sentido que há no trabalho da pintura de uma certa coerência interna e deliberada das condições de "representar" a natureza. Em toda relação com o mundo, conforme o que já explanamos, existe uma espécie de gesto próprio do artista, um modo de garantir um *instante* que faz da sua (re)criação a possibilidade de novas expressões. Neste sentido, não existe a reconstituição de imagens no lugar dessa condição de criação como instante. A reconstituição deve ser substituída pela "aproximação" daquilo a que se quer expressar, sem fazer desse processo uma cópia. Ora, podemos encontrar o cerne dessa questão em **Signos:**

> Se o pintor pega o pincel, é porque num sentido a pintura ainda está por fazer. [...] Justamente se a pintura está sempre por fazer, as obras que o novo pintor vai produzir se acrescentarão às obras já feitas: não as tornam inúteis, não as contêm expressamente, rivalizam com elas.[169]

Esta rivalidade também é proposta por Gombrich de maneira que o artista concretize a imagem pela crítica a seus antecessores, partindo de um padrão que lhe pareça não começar do zero. Para este teórico, o pintor deve-se encaminhar ao processo de experimentação de variações e efeitos utilizando-se de *planos* que possibilitam sondar a realidade. Ele ainda afirma radicalmente que a *perspectiva* do Renascimento não deve ser tratada por simples convenção como reivindicam os modernos. O intento do referido teórico, em linhas gerais, é o de não retirar o caráter essencial e importante da representação das formas do mundo, pois a forma das imagens parece ter atravessado uma linha cronológica capaz de influenciar realizações artísticas acompanhadas de reflexões sobre essas práticas. A representação aqui requer para as pinturas vindouras uma maneira de captar mais uma semelhança do que propriamente realizar cópias, "no

---

[168] Num estudo mais apurado sobre a "forma" das imagens pictóricas em Paul Klee e Wassily Kandinsky, iremos perceber que há logicamente um distanciamento do modo como os renascentistas obtém a profundidade das imagens pela aparência do perspectivismo, utilizando-se das linhas, traços e cores que criam vida própria para as suas imagens. Aparecem, sobretudo, nas imagens de Klee, angulações e tonalidades capazes de transformar a superfície dos quadros a resultar na pretensa profundidade.
[169] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos.** Op. cit., p. 83.

sentido em que uma semelhança que uma fotografia não capta pode ser captada numa caricatura".[170]

A alusão que fizemos anteriormente de Merleau-Ponty a Giacometti auxilia também na compreensão da semelhança para a composição das imagens pictóricas. Quando citamos que a semelhança é para o artista a maneira de descobrir um pouco do mundo exterior, termina por garantir a aproximação das coisas a serem expressas em imagens, bem como a proposta de inacabamento do mundo evidenciada por Merleau-Ponty. Aliás, o "inacabamento" que se faz questão filosófica, a nosso ver, tem origem nas imagens pictóricas da arte moderna da qual Merleau-Ponty se inspirou a fim de traçar seu "percurso" que se inicia com a experiência da percepção. Mas como entender a razoabilidade das imagens pictóricas para a compreensão do inacabamento? Quando Merleau-Ponty se refere à percepção e mais tarde à *fé perceptiva,* ele toma Paul Cézanne ao pé da letra, pois essa vinculação advém das disposições inacabadas das imagens do pintor em um espaço do quadro que não sofre pelos limites da borda. Entende-se, assim, a arte moderna como rejeição da estética da representação que identifica neste mesmo contexto a questão do inacabamento da obra. Fato que só confirma em Merleau-Ponty que a pintura e as artes visuais em geral, não devem ser aquelas resultado de cópias, como as imagens do passado que alcançavam o ideal de uma obra concluída.

Talvez devêssemos apostar em um termo para designar a questão da representação na arte moderna, levando-se em conta principalmente as imagens pictóricas. Na mesma esteira de Robert Klein partilhamos da ideia de *referência* a fim de ser designado o princípio norteador dessa arte, não de uma referência determinada ao artista como medida ideal para o ato de criação, mas justamente a *falta* ou desaparecimento dela. Ele afirma:

> A referência mudava com as épocas: ora era uma obra precedente a ser imitada, ora o modelo exterior a ser restituído, ora a ideia interior, preexistente, a ser realizada, ora a lei do gênero a ser satisfeita, ou qualquer norma estética, ou simplesmente a emoção ou a personalidade do artista, que era preciso exprimir de maneira convincente e contagiante.[171]

---

[170] GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte:** uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Op. cit., p. 46. Neste mesmo texto, Goodman faz várias incursões sobre a "perspectiva" e a "semelhança" das análises pictóricas de Ernst Gombrich.

[171] KLEIN, Robert. **A forma e o inteligível:** escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna. Trad. Cely Arena. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 398.

Numa certa inspiração baudelairiana, diríamos, em que a experiência que os artistas modernos têm das coisas, contrários à construção harmoniosa das formas, permite o aparecimento de um trabalho livre da imitação ou cópia enquanto exigências de expressão. Como abordado no início deste trabalho, seria a "auto-referência" que eleva a arte moderna a uma condição "diferente" da arte do passado. A este respeito, o próprio Klein nos faz pensar que "a obra, antiga e pouco conhecida, certamente ergue objeções fundamentais, sobretudo por causa da oposição radical que estabelece entre 'realidade' lógica e 'sentido'"[172], este que pertence ao domínio estético sendo "uma modalidade do ato intencional".[173] Sentido, conforme Merleau-Ponty, que se coloca numa direção a ultrapassar o determinado, ao encontro da expressão. E é isso que podemos esperar da pintura: um sentido expressivo, *voz silenciosa* que sempre dirá algo, na "espontaneidade que não se submete a regras".[174]

A tendência que vimos apresentando no final deste tópico sobre a semelhança na qual as imagens pictóricas podem evocar um resultado a partir das criações dos pintores modernos pautado numa inovação que não dispensa totalmente o já criado, ou o já instituído, tem relação com uma tendência de Merleau-Ponty em dar um novo rumo ao problema da percepção. Veremos no próximo passo que não se trata de romper com a experiência da percepção, mesmo porque nunca neste pensamento deixará de existir a relação do sujeito com o mundo; trata-se, sobretudo, de certo *prolongamento* que Merleau-Ponty quis dar à questão da linguagem como condição expressiva de comunicação e criação. Por isso, ao caracterizarmos a noção de semelhança na pintura, precisaríamos ter mais concretizada a ideia de expressão neste prolongamento. Tal ideia resultou em **A prosa do mundo** que se distancia da obra principal da primeira fase, ou pelo menos vai mais além, com a potência expressiva, ao encontro de uma consistência da relação *fala-falada* e *fala-falante,* momento em que nosso filósofo estabelece a expressão criadora como *meio* nessa relação, não como meio que garanta o poder dos signos apreendidos sempre num *sistema,* mas como meio fundante que correlaciona significados entrecruzados a ponto de estabelecer um pertencimento entre o "eu" e o "outro" num *fundo de mundo.* Com a referida abordagem passamos a intensificar o "percurso" no pensamento de Merleau-Ponty com a intenção

---

[172] Id. ibid., p. 402.
[173] Id. ibid.
[174] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos.** Op. cit., p. 79.

voltada à questão das imagens pictóricas com que ele acenou também na última fase. É como afirma o próprio filósofo, que "viver na pintura é ainda respirar este mundo".[175]

[175] MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo.** Op. cit., p. 103.

CAPÍTULO II

AS IMAGENS DE PAUL CÉZANNE NO PERCURSO DE MERLEAU-PONTY

2.1 A peculiar expressão das imagens: garantia de um percurso plástico

O conjunto das concepções que traçamos até o momento – a visão que encontra as imagens artísticas em sua fenomenalidade, a crítica aos prejuízos do conhecimento moderno que não distam da necessidade de compreender o mundo e mesmo as artes, e a dimensão da corporeidade que nesta filosofia faz convergir outras questões fundamentais –, nos encaminha às aspirações próprias do filósofo em questão quanto ao domínio da reflexão sobre as artes, e ao que pretendemos defender quanto às considerações sobre as imagens da arte e o que elas nos fazem pensar sobre nossas relações com o mundo. Paul Cézanne tem lugar privilegiado em todo o "percurso" do pensamento merleau-pontyano. Não seria diferente, ao abordarmos o modo de criação dos pintores e como eles enfrentam o fundo de mundo a fim de organizarem suas obras, apontar a influência precisa desse pintor moderno na elaboração de uma filosofia ligada como é à estética da expressão.

Não há dúvidas, conforme o "percurso" que vimos desenvolvendo, quanto ao reconhecimento de Merleau-Ponty em relação às características e diferenças existentes entre a pintura clássica e a moderna. Todavia, estas diferenças não representam para ele, posições centralizadas a ponto de serem o foco primordial de suas análises sobre a pintura moderna, mas ao abraçar a causa dessa arte, compara-a com a estética do período clássico a fim de constatar a ruptura com os preceitos da representação, o que ainda o remete às críticas importantes aos "prejuízos do mundo" – que no seguimento de suas obras vão estar diretamente ligados ao cartesianismo –, manifestos no pensamento clássico, ou seja, o referido filósofo pretende manifestar-se contrário às antinomias sensível e inteligível presentes na arte e na filosofia.

Michel Haar indica um possível paradoxo na concepção merleau-pontyana estabelecida entre arte clássica e arte moderna sedimentada a partir da questão da representação, o que terminaria por encobrir o processo da expressão. Para ele, a pintura assumida pelo filósofo francês pode estar resumida na "representação, reenvio para cenas reais ou fictícias do mundo ou [...] auto-representação, espetáculo 'não-figurativo'

da sua própria textura que, apesar das suas possíveis sugestões, apenas remeteria para si mesma".[176]

Porém, o autor parece não perceber que Merleau-Ponty não quer explorar diferenças de cada período, mesmo utilizando-se da relevante noção de representação, a não ser que elas estejam relacionadas por extensão às críticas que acabamos de suscitar, bem como à superação da filosofia da consciência e ao modo tácito da expressão deslocado pelo pensamento clássico. Mas a possibilidade destas análises não existe sem a constituição da arte, e da arte moderna, tão presente em seu "percurso". Assim, o que pode parecer paradoxal é a aproximação da arte moderna para um efetivo pensamento e não o desprendimento radical da arte clássica. Merleau-Ponty afirma: o que parece paradoxal, é "que os pintores clássicos eram pintores e nenhuma pintura clássica jamais consistiu em simplesmente representar".[177] Defendemos que o paradoxo em referência a Merleau-Ponty deve-se ao fato de que existe para ele uma larga conexão da categoria de "representação" na pintura clássica com o sentido objetivo de mundo. O que parece paradoxal dá-se, então, pela maneira como Merleau-Ponty propõe as imagens do mundo pela pintura moderna, esta que é capaz de "admitir uma verdade que não se assemelhe às coisas, que não tenha modelo exterior".[178] Ele atenta para o fato de que cada uma destas pinturas - clássica e moderna - possui seus próprios instantes imbuídas de padrões básicos ligados ao processo de criação. Confirma:

> [...] a percepção dos clássicos se prendia à cultura deles, a nossa cultura ainda pode informar a nossa percepção do visível; não se deve abandonar o mundo visível às receitas clássicas, nem encerrar a pintura moderna no reduto do indivíduo, não se tem de escolher entre o mundo e a arte, entre os 'nossos sentidos' e a pintura absoluta: estão todos entrelaçados.[179]

O paradoxo suscitado por Haar talvez tenha se revestido na falta de adequação radical do nosso filósofo às imagens pictóricas primordialmente modernas. Discutimos com Haar de que essa questão não é o verdadeiro foco da filosofia merleau-pontyana a respeito da arte. Mas de qualquer modo, não vislumbramos que se trate de preferências ou tomadas de decisão por simples escolhas, mas de uma crença no mundo que sempre está por fazer-se no esquema da pintura e na exaltação filosófica da visão. É nessa direção que Merleau-Ponty propõe uma tentativa de fazer sobressair a pintura não

---

[176] HAAR, Michel. Peinture, perception, affectivité. In: RICHIR, Marc; TASSIN, Etienne (Org.). **Merleau-Ponty:** phénoménologie et expériences. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 1992, p. 101.
[177] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos.** Op. cit., p. 49.
[178] Id. ibid., p. 59.
[179] Id. ibid., p. 49.

como imitação do visível. Aqui está, portanto, o decisivo problema arquitetado pelo filósofo no que tange as imagens e a inclinação dele às questões da arte moderna. Esta expressa o rumor que as coisas oferecem ao olhar pelo corpo próprio transformando-as em pintura.

A posição de Haar nos faz pensar em outro aspecto que estrutura a reflexão merleau-pontyana sobre a pintura clássica e moderna consonante às imagens. Se a pintura é a celebração do visível no mundo que não permite imitação e cópia do real, não é legítimo afirmar a validade de uma em detrimento da outra. Merleau-Ponty, aliás, não deixa de reconhecer a existência de extremos característicos em cada pintura: a pintura clássica representa o mundo exterior objetivamente e a pintura moderna esbarra no subjetivismo extremado quando designa o pintor como a figura principal e exclusiva no cenário da arte moderna. Não admite, por certo, que o pintor seja "pura" interioridade, "como uma passagem para o subjetivo, uma cerimônia em glória do indivíduo".[180] Desta maneira, as imagens que procuramos destacar nas atividades pictóricas modernas são também as interrogações de que o pintor está constantemente por fazer-se num trabalho despertado a *cada manhã,* segundo nosso filósofo, e que se depara com as figuras das coisas, na constância visível, ou na relação com os outros. As imagens são os resultados encontrados nas ações daquele que procura no mundo algo por pintar. E isso aproxima o sujeito, não mais subjetivamente posto, do pintor quando afirma: "e todos os homens são um pouco esse homem [o pintor]".[181]

Em vários de seus escritos, Merleau-Ponty suscita nomes representativos da modernidade da arte, como Cézanne, Van Gogh, Matisse, Paul Klee e Giacometti, além de outros nomes por ele mencionados em diferentes especialidades artísticas. O "teórico" da arte moderna que aqui queremos expor é um filósofo que, por certo, não se ocupa com as características dominantes das escolas e estilos da arte moderna, não descreve os pormenores da *decadência* da arte clássica a fim de que sejam comparados com a arte dos pintores citados, mas mesmo assim destina significativas páginas das ações primordiais e expressivas do corpo desempenhadas pelo olhar e pelas mãos dos artistas. O corpo que repousa como metáfora na compreensão da obra de arte é tão somente o do artista, como o do espectador que imprimem o seu "olhar". O filósofo chega a referenciar o corpo como o sistema de ações possíveis, estando a arte envolvida

[180] Ibid., p 51-52.
[181] Ibid., p. 67.

neste esquema. Com esse pensamento sobre a corporeidade, Merleau-Ponty traz o pintor para o mundo dos sujeitos e compreende que aquele que contempla a obra não dista do pintor tão misturado às suas experiências. Nesse sentido, apostamos mesmo em um "mundo simples", não dito por este filósofo, como forma de expressar que até mesmo as dificuldades e as insatisfações experienciadas pelo artista podem não servir de causas às suas realizações – e esse é o motivo central que está em **A dúvida de Cézanne –**, mas podem impulsioná-lo a uma espécie de atividade sempre contínua. Assim, o sujeito e aquele que imprime o seu olhar quando *empregam o seu corpo,* tomam consciência do mundo e confundem-se com todos os seus projetos. Portanto, o mundo existencial do sujeito e do pintor é aquele que passamos a admirar, mas "só admiramos devidamente depois de compreender que não há super-homens, algum homem que tenha de viver uma vida de homem, [...] tão pudicamente confundido com a sua percepção de mundo".[182]

Por estar alicerçado nas malhas da arte moderna é que Merleau-Ponty torna fértil o domínio de uma estética da expressão, que se contrapõe à *representação clássica.* Existe uma reflexão importante em **A linguagem indireta e as vozes do silêncio** a respeito dos "monstros hegelianos" que teorizam a "morte da arte" moderna (lida por nós como decadência), sobretudo da pintura: "a ideia de uma História", a ideia de uma "Razão na história" e a explicação do "Espírito do Mundo", incapazes de dar conta da ação expressiva de nosso corpo. "O que é feito deles quando a teoria da percepção reinstala o pintor no mundo visível e restaura o corpo como expressão espontânea?"[183]. Na seguinte citação nosso filósofo traça características da arte moderna como *expressão* ao mesmo tempo em que fundamenta uma crítica ao "pensamento moderno":

> Pelo menos podemos ver aqui que esse milagre nos é natural, que começa com nossa vida encarnada, e que não há razão de lhe procurar a explicação em algum **Espírito do Mundo,** que operaria em nós sem nós, e perceberia em nosso lugar, além do mundo percebido [...]. Aqui, **o espírito do mundo somos nós,** a partir do momento em que sabemos *olhar.* Esses atos simples já encerram o segredo da ação expressiva: movo meu corpo mesmo sem saber que músculos, que trajetos nervosos devem intervir, nem onde seria preciso procurar os instrumentos dessa ação, do mesmo modo que o artista faz seu estilo irradiar até as fibras da matéria que ele trabalha. [...] E aqui não é o espírito que toma o lugar do corpo e antecipa aquilo que vamos ver. [...] O difícil e o essencial aqui é compreender que, ao estabelecer um campo

[182] Id. ibid., p. 60.
[183] Id. ibid., p. 68.

> distinto da ordem empírica dos acontecimentos, **não estabelecemos um Espírito da Pintura que se possuiria no reverso do mundo** [...].[184]

É explícita a referência ao filósofo Hegel, bem como a evidência ao Museu como a instituição que guarda as obras dos artistas reportando, com certo rigor, ao caráter retrospectivo e eterno das criações, impedindo aos próprios artistas o significativo mundo existencial, a singular historicidade que lhes cabem e as "dúvidas" e acasos que ladeiam suas atividades de criação. O Museu só reconhece a historicidade, que de secreta, passa à

> história oficial e pomposa. [...]. Obras que nasceram no calor de uma vida são por ele transformadas em prodígios de um outro mundo, e o alento que as mantinha não é mais na atmosfera pensativa do Museu e sob os vidros protetores, do que uma fraca palpitação em sua superfície. **O Museu mata a veemência da pintura.**[185]

A história das artes ou em especial da pintura termina demonstrando como o Museu se transforma em fato extraordinário porque reúne os célebres pintores dotados de um "Espírito" que se encontra exterior a eles, isto é, um espírito fora de si. Marilena Chauí nos diz que

> o que caracteriza a História da pintura de Malraux, ou a Estética de Hegel, é que são trabalhos, no caso específico, como se trata da pintura, escritos por pessoas que não são pintores, e que, na qualidade de não-pintores, veem o estilo como subjetivismo extremo e, a partir desse subjetivismo extremo atribuído ao estilo, divinizam o artista e o transformam num monstro incomparável.[186]

A questão expressa sobre o Espírito demarca o posicionamento de Merleau-Ponty a respeito da arte moderna que ultrapassa a reprodução figurativa da natureza como imposição do que é exterior ao pintor. Serve como reflexão sobre a transgressão das formas de como as imagens se "incorporam" ao olhar do pintor, portanto, como princípio de autonomia mesma de criação artística e levanta de modo crucial a questão

---

[184] Id. ibid., p. 69-71. **Grifos nossos.**

[185] Ibid. ibid., p. 65. **Grifos nossos.** Para quem se volta às questões fundamentais de história da arte percebe quase a mesma atitude intelectual de teóricos a descreverem as posições dos Museus que reúnem temas e assuntos semelhantes em imagens, agrupados por questões religiosas, míticas, seres humanos "reais" ou pintores com seus autorretratos. Merleau-Ponty vê-se atraído desta maneira pelos artistas que desprezam a "'arte oficial' das academias [...]. De repente, os artistas sentiram-se livres para escolher qualquer coisa como tema, desde uma de Shakespeare a um acontecimento do dia, o que quer que, de fato, apelasse para a imaginação e despertasse interesse. Esse descaso pelos temas objetos tradicionais da arte pode ter sido a única característica que os artistas bem-sucedidos do período e os rebeldes solitários tinham em comum" (GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** Op. cit., p. 481).

[186] CHAUÍ, Marilena. **Merleau-Ponty e a noção de obra de arte.** Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1984, p. 21.

de que o artista se doa à atividade de criação da obra de arte, capaz de "empregar"[187] seu corpo de maneira mesma a interrogar o mundo que o rodeia. Assim, a expressão artística que se traduz aqui não indica de modo patente um pensamento instituído, conceitual e que fala no interior do pintor, mas o convida a discutir sua existência. Isso nos leva a pensar, conforme Merleau-Ponty, que há certa aproximação entre o filósofo e o pintor[188] e que não há uma linha divisória entre a inteligência e a experiência sensível, pois fazem parte da "organização espontânea" do mundo. Pensar o mundo por meio da pintura é preencher-se de gestos impulsionados pela visão como modo de orientação à atividade de criação. Cézanne "pensava" então a pintura como *orientação* de sua típica atividade, dando conta dos *motivos* "que se **aprende** a pintar"[189] no mundo constituído por paisagens estruturadas nas bases geológicas. Por este aspecto, vê-se que Cézanne "pensava" de modo especial a sua pintura. Não se preocupou em negar a ciência e o aparato teórico dela, desde que "reguladas com o mundo visível [...]. Tratava-se, toda ciência esquecida, de recuperar *por meio* destas ciências, a constituição da paisagem como organismo nascente".[190]

Entre tantas questões apontadas por Merleau-Ponty na "metade" de seu "percurso" e, em especial, na obra **A prosa do mundo** queremos dar destaque a esta *organização espontânea* enquanto requisito da expressão criadora. Primordialmente nesta obra, Merleau-Ponty consegue atrelar a pintura como parte significativa, portanto, criativa a fim de distanciar-se do sentido constitutivo da linguagem. Por outro lado, ele nos convence que a linguagem como expressão criadora participa da realização dos artistas modernos como uma voz silenciosa capaz de ultrapassar a forma da representação que tem como primazia, a imitação e a identidade pura das coisas.

---

[187] No original em francês a frase *ipsis litteris* é "Le peintre 'apporte son corps'" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'Œil et l'esprit.** Préface Claude Lefort. Paris: Gallimard, 1964, p. 16). O verbo *apporter* quer dizer "oferecer", "fornecer" ou "trazer"; mesmo assim, a tradução brasileira refere-se a este verbo como "emprego" do corpo, no sentido em que "oferecendo o seu corpo ao mundo [...] o pintor transforma o mundo em pintura" (MERLEAU-PONTY. Maurice. **O Olho e o espírito.** Seguido de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dúvida de Cézanne.* Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Op. cit., p. 16).

[188] A aproximação a qual nos referimos pode ser notada nas referências que Merleau-Ponty faz especificamente sobre Cézanne em todo o "percurso" filosófico. Principalmente em **A dúvida de Cézanne** se estabelece um diálogo crucial que confirma tal aproximação e a questão de que o existir se confunde com o pintar. A existência repleta de "dúvidas" endereçadas à paixão de pintar não indica necessariamente a falta de expressão e de um poder vibrante em criar imagens, ao contrário, a existência de Cézanne se encaminha na forma singular de ser-no-mundo, alçado à sua expressão.

[189] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le doute de Cézanne.** In: **Oeuvres.** Préface de Claude Lefort. Vie et oeuvre par Emmanuelle Garcia. Paris: Gallimard, 2010, p. 1314. **Grifo nosso.**

[190] Id. ibid., p. 1314-1315.

Quando nos referimos anteriormente aos prejuízos clássicos sendo que a partir deste instante a crítica será direcionada até o fim do "percurso" à ontologia dualista cartesiana no emprego da ideia de representação, onde Merleau-Ponty procura restituir nossas experiências perceptivas e a experiência radical da visão no mundo, quer ele justificar de algum modo o corpo como elemento de "retorno" ao mundo vivido, o corpo como espaço de expressão inextrincável em relação às coisas que estão *em toda parte* também como acontecimento expressivo. Confirma Merleau-Ponty:

> Pode-se dizer que o corpo é 'a forma escondida do ser próprio' ou, reciprocamente, que a existência pessoal é a retomada e a manifestação de um dado ser em situação. [...] é preciso reconhecer, veremos, uma **operação primordial** de significação em que o expresso não existe separado da expressão e em que os próprios signos induzem seu sentido no exterior. É dessa maneira que o corpo exprime a existência total, não que ele seja seu acompanhamento exterior, mas porque a existência se realiza nele.[191]

Ele demonstra com isso o uso do corpo, em gestos e palavras, como *situação* vivida e pluralizada na irrecusável experiência das coisas conferidas a nós. A *operação primordial* tem em **A prosa do mundo** um sentido lato de *expressão primordial* como conjunto de todas as nossas situações gestuais e, portanto, fenomênicas, bem como de significações simbólicas. Acrescenta: "Toda percepção e toda a ação que a supõe, em suma, todo uso de nosso corpo já é *expressão primordial*".[192] Só que nesta obra será ultrapassado o modo de explicar a linguagem como correlato do corpo próprio. O gesto do corpo é um gesto de expressão "que efetua uma verdadeira recuperação do mundo"[193], logo, traz consigo uma universalidade que não mais defronta o "eu" com o "outro" em relações apartadas, como se cada um fosse responsável por consagrar o mundo conforme seu esquema pessoal.

> Portanto, não apenas todos os gestos que fazem existir a cultura estão entre si numa *afinidade* de princípio que faz deles os momentos de uma única tarefa, mas também um exige o outro em sua diferença, já que dois deles só podem ser idênticos com a condição de se ignorarem. E assim como não nos surpreendemos mais de encontrar a assinatura do artista lá onde seu olhar não podia chegar, quando admitimos que o corpo humano se exprime ele próprio em tudo o que faz, assim também as convergências e as correspondências entre obras de toda origem, fora de toda influência expressa na história da arte, não surpreendem quando nos instalamos na ordem da cultura considerada como um campo único.[194]

---

[191] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op. cit., p. 193. **Grifo nosso.**

[192] MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo.** Op. cit., p. 106.
[193] Id. ibid.
[194] Id. ibid., p. 108.

O possível esquema pessoal referido acima diz mais sobre o apartamento de indivíduos que se expressam no mundo de maneira mais particular do que a convivência mútua e recíproca que pode situá-los na mesma experiência mundana. Ocorre aqui uma transposição da ideia de realização do "outro" como *alter ego* constituído para o "meu" *ego.* A *universalidade de sentir* é a proclamação dessa transposição, pois

> o corpo do outro está diante de mim – mas, quanto a ele, leva uma singular existência: *entre* mim que penso e esse corpo, ou melhor, junto a mim, a meu lado, ele é como uma réplica de mim mesmo, um duplo errante, ele antes frequenta meus arredores do que neles aparece.[195]

Compreendemos que a *primordialidade* definida nesta fase fala de uma "corporeidade" em situação comum, além de concretizar que as experiências expressivas nos lançam num campo que é nosso, mas que "vale para mim como meio universal do ser".[196] A primordialidade do corpo próprio concentra elementos que consolidam a existência do sujeito no ato de expressão. Aliás, o uso do corpo diante de ações intencionais só é possível pela disposição dos signos, além dos sentidos, das palavras e da linguagem. Elementos que assestam o corpo-sujeito à percepção. E, se o sujeito se acerca do uso da corporeidade pelos atributos expressivos que lhe são inerentes, tais usos se fazem gestos e se consolidam em "atos". Tais atos não isolam o sujeito nas tarefas que lhes são abertas, eles também permitem o descentramento[197] para que o sujeito *em si* transfira as significações ao vínculo primordial de convivência. Sendo assim, o que Merleau-Ponty define por *experiência*, reúne atos primordiais do sujeito em torno do empreendimento de coisas capazes de lhe conferir humanidade. O corpo se volta aos empreendimentos a partir das ações do "ver", "tocar", "respirar", entre outros atos, assinalados por Jean-Yves Mercury de expressões corporais que servem de vigor e "seiva de nossa humanidade".[198] Acrescenta-se a todos os atos possíveis o empreendimento merleau-pontyano do "pintar", capaz de demonstrar a singular expressividade do corpo investido como ser-no-mundo. Mas qual seria então a relação da imagem, a bem dizer, das imagens pictóricas com essa filosofia da expressão,

---

[195] Id. ibid., p. 167.
[196] Id. ibid., p. 170.
[197] O descentramento do "eu" se faz na ultrapassagem também da consciência que busca os sentidos diretos em relação àquele fenômeno percebido. Agora nesta fase, a expressão entre os sujeitos é responsável por uma intersubjetividade: "entre mim como fala e o outro como fala, ou, de maneira mais geral, entre mim como expressão e o outro como expressão, não há mais a alternância que faz da relação das consciências uma rivalidade" (Id. ibid., p. 178).
[198] MERCURY, Jean-Yves. **L'Expressivité chez Merleau-Ponty:** du corps à la peinture. Op. cit., p. 19.

capaz de aprofundar a dimensão prévia - silenciosa, do *il y a préalable* -, existente em nós?

A reflexão fundamental sobre as imagens pictóricas da arte moderna serve de horizonte *aberto* que permite à filosofia, interrogações endereçadas às "realidades existenciais" dos sujeitos. A percepção é uma realidade que não está endereçada somente a um único sujeito; o "milagre" da percepção nesta fase se constitui pelo fato de o sujeito estar aberto a outro, ela não surge, portanto, com a consciência que imprime suas marcas diante de certo campo. O que percebemos está expressamente aberto a uma testemunha, não sendo dada de imediato ante aos olhos como uma presença cabal, mas possibilitando sempre o início de um desdobramento ou descentramento de "nós" e que faz-nos voltar sempre a experiências possíveis. Parece não haver distinção neste momento do "percurso" de Merleau-Ponty entre a percepção, manifesta a partir do "olhar" sensível com o aparecer das coisas, e o "pintar" que "figura" os entes, a paisagem, o sujeito intencional, percipiente e movente. A maneira de *exteriorizar* o sensível por meio do olhar pretende também num certo reverso, a atitude de *incorporar* simultaneamente a atividade de pintar ou perceber a pintura em imagens pelo pensamento que fala sobre a existência, ou cala, diante da mudez expressiva do mundo. Portanto, Merleau-Ponty edifica uma filosofia ligada naturalmente à atividade do pintor e os motivos múltiplos que envolvem a pintura: olhar, expressão, corpo, existência, espectador, experiência, entre tantas questões relevantes, mas uma filosofia fecunda e original, na qual utiliza o pensamento frente às ontologias tradicionais e à instituição do mundo sedimentada pela ontologia cartesiana. Se a filosofia "pensa" as experiências perceptivas, então estas são o conteúdo do pintor que "experimenta" o mundo com seus traços e pinceladas no mundo silencioso das cores. Parece então notável que as imagens sejam capazes de "falar" sobre nossas significações, sendo possível o vínculo da arte com a realidade existencial. Desse modo, nos aproximamos da expressão como aspecto singular no "percurso" de Merleau-Ponty: a pintura primeiramente é expressão, mas uma expressão de tamanha dignidade sensível que qualquer adequação a *redemoinhos de significados* tem o seu sentido *abortado.* Também, porque a proximidade entre o pintor e o filósofo estabelece uma crença inabalável que eles têm entre si, ou seja, o pintor dispõe de uma percepção do mundo, pelo exercício da visão e do corpo que o aproxima das coisas em geral, como nos diz Merleau-Ponty, também dos seres reais e irreais, dos animais, dos fantasmas...; e o filósofo reúne em expressão o sentido do

corpo em uso pelo sujeito na ação de pensar, da mesma forma, na ação de pintar, pois o uso humano e sensível do corpo próprio é um evento expressivo[199].

Novamente reconhecemos a significativa expressão de Valéry que nos diz que o pintor "emprega" ou "fornece" seu corpo para a obra de arte, o que não seria de outro modo; a simplicidade desta ação mais sedimenta no sujeito as significações existenciais, encontrando nos gestos as significações simbólicas oriundas do corpo próprio. A *singularidade* merleau-pontyana que atém este corpo, o corpo que é nosso, não se restringe ao aspecto individual ou particular de uma existência anônima. A expressão gestual do corpo com suas significações simbólicas vão ser sempre encontradas também no corpo do outro. O artista ademais é detentor de seu sentir e aprimora seu *estilo*[200] continuamente, mas não se articula num interior irrevogável e determinado, pois seu corpo denuncia as expressões artísticas por meio das significações gestuais como intenções reciprocamente interpostas nos gestos do outro, estabelecendo o ato de expressão ou da comunicação. Com as intenções interpostas está sempre a acontecer uma operação expressiva que executa significações sensíveis a partir de "descobertas" novas no mundo; isso ocorre com os sujeitos e com aqueles que criam expressões relevantes em seus campos, quer seja na pintura e na literatura (segundo o que instrui Merleau-Ponty em **A prosa do mundo**). A percepção nos encaminha a visões concordantes, mesmo sabendo-se que cada sujeito da percepção possui uma evidência própria de ver, posto que a existência de gestos próprios e condutas nos atraem aos nossos caminhos particulares, mas no momento do engajamento aos fenômenos sensíveis do mundo enquanto sujeito encarnado, perceber o corpo do outro por seus gestos e movimentos intencionais é tão patente como perceber as coisas manifestas neste mundo. A expressão para Merleau-Ponty é a manifestação do sujeito

---

[199] A consideração sobre o "uso" sensível do corpo próprio tem significação primordial em Merleau-Ponty na forma "conivente" de estarmos ligados ao mundo. Trata-se de uma conivência original a existência humana que temos e com a qual nos lançamos ao mundo e com o outro; e assim, possuímos uma expressividade, segundo ele, amalgamada com o corpo. "S'il est presque banal de reconnaître en Merleau-Ponty un philosophe particulièrement attentif au problème de l'expression [...] nous voudrions montrer que l'expressivité en tant que 'foyer' central et décisif de notre humanité [...]" (MERCURY, Jean-Yves. **L'Expressivité chez Merleau-Ponty:** du corps à la peinture. Op. cit., p. 19).

[200] Em algumas obras de Merleau-Ponty a questão do "estilo" está posta a fim de compreendermos a expressão criadora do artista a partir de um gesto que emana dele próprio. Como o filósofo sustenta, o estilo é parte de uma vida inerente, mas que demonstra uma visão de ver e dar a ver, ou seja, o artista germina primeiramente suas experiências numa voz muda e silenciosa e, dessa expressão, lança ao mundo e aos outros a obra que "não é feita longe das coisas e em algum laboratório íntimo" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos.** Op. cit., p. 56), mas no intuito de se deparar com um espectador. Assim sendo, "é nos outros que a expressão adquire relevo e se torna verdadeiramente significação" (Ibid., p. 53-54). O estilo, conforme Merleau-Ponty, é a "conquista" do artista que cria as imagens pictóricas pela expressividade das coisas que ele pinta, "traz" à tela, no lugar de expressões e de significações racionais.

em movimento com o corpo próprio, "realização do ser para fora de si, ser no mundo e para outrem".[201] Ele considera a expressão como um pressuposto do sujeito, realização do ser no mundo que se comunica e de outrem, que assume tal realização para si. Esta relação *um-no-outro* (*Ineinander*) no esquema da linguagem revela inclusive aquela abertura primordial dos sujeitos que somos ao mundo. Contudo, a comunicação entre as intenções gestuais não deve ser reconhecida na construção intelectual pactuada com a ciência, como se a expressão tivesse atada à intenção de conhecimento como pura representação ou como se as significações estivessem presas ao poder dos signos. O reconhecimento das coisas e nossa maneira de atingi-las ultrapassam os aspectos estritamente categoriais, lançando-nos a expressões inerentes que cada coisa possui, ao sentido que já está "aí", lançado numa certa anterioridade.

A arte enquanto fenômeno expressivo nos dirá a respeito então de uma universalidade[202] que proporciona nossa disposição no mundo, como se o sentido da expressão se deixasse invadir pela presença do outro em gestos similares ou, como afirma Merleau-Ponty, "a experiência que faço de minha conquista do mundo é que me torna capaz de reconhecer uma outra e de perceber um outro eu mesmo, bastando que, no interior de meu mundo, se esboce um gesto semelhante ao meu"[203], ou seja, a relação corporal com o mundo estende-se numa "universalidade de sentir"[204] possibilitando entre os diversos interlocutores, a semelhante expressão contida na gestualidade. Desse modo, não seria a ciência propriamente dita com os redutíveis conceitos sobre o comportamento a responder por nossa *abertura* ao outro. Também o "eu" e o "outro" não representam confluência de possíveis indiferenciações, de modo a impedir a existência particular, como se intersubjetividade fosse junção desmedida, pois a *abertura* possibilita na verdade, a conjunção com o outro na presença desse "certo" mundo que é nosso.

---

[201] CASTORIADIS, Cornelius. O disível e o indisível: homenagem a Maurice Merleau-Ponty. In: **As encruzilhadas do labirinto.** Vol. 1. Trad. Carmen Sylvia Guedes e Rosa Maria Boaventura. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 173.

[202] As observações sobre a *teoria da intersubjetividade,* escritas por Merleau-Ponty também no inédito de 1952, **Candidature au Collège de France,** são desenvolvidas num projeto bem maior nos cursos ministrados na referida instituição que relatam passagens sobre literatura, **artes plásticas** e música, e como estas se prolongam como fundamentos ao entendimento da filosofia.

[203] MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo.** Op. cit., p. 171.

[204] Id. Ibid. Remetemos para a passagem em que o filósofo confirma tal universalidade: "Na medida em que adere a meu corpo como a túnica de Nesso, o mundo não existe apenas para mim, mas para tudo o que, nele, acena para ele. Há uma **universalidade do sentir** – e é sobre ela que repousa nossa identificação, a generalização de meu corpo, a percepção do outro" (Id. ibid.). **Grifo nosso.**

É dessa relação que resulta a interferência entre o momento criador do artista que expressa o mundo com seus dispositivos e a partir de seus *planos,* a fim de que o outro responda ao seu aceno. Assim, tal cumplicidade engrena um "eu" vivendo momentos existenciais próprios trazidos pelo "aparelho" que é o corpo com a presença do "outro" que juntos dispõem do olhar em posse de um mundo sempre percebido. O artista imbuído de certa "organização" não é somente um detentor de um estilo que não o isola no mundo, ao contrário, ele termina investindo com a sua criação o modo "transferível" da expressão, do olhar, da comunicação.

> Mesmo que as ações criadoras instituídas pelo artista se tornem reféns dos **materiais** em que elas-próprias se realizaram, nenhum **material pictórico** exprime um sentido propriamente simbólico, senão remetendo a ação criadora do artista, ou **requerendo de nós** uma ação semelhante.[205]

As experiências com o outro trazem a marca da intersubjetividade somada a oposição ao solipsismo do "eu".[206] A saída do solipsismo para a intersubjetividade como condição aponta para a experiência da percepção como a via possível de conjugar a expressão e o gesto do outro como variantes do mundo vivido e possibilitar dessa maneira a visão, agora conjunta[207], para as coisas, para as imagens da arte e para o incontestável mundo expressivo. Diante dessas análises, a questão é saber agora qual a relação do irrecusável mundo da expressão com a arte moderna?

Como dissemos, não existe uma expressão que particulariza o pintor em seu mundo e o amarra na condição de artista separável deste mundo tão prenhe de "coisas", significações e sentidos. As imagens expressas pelo pintor resgatam um sentido de alguém que se prontifica em participar diretamente como espectador das obras pintadas. É assim que o pintor põe em execução o sentido de "transferência". Neste sentido, vejamos ainda em **A dúvida de Cézanne** o que Merleau-Ponty diz a respeito:

> Um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo devem não somente criar e exprimir uma ideia, mas ainda despertar as experiências que a vão enraizar em outras consciências. [...] O pintor só pode construir uma **imagem.** É preciso esperar que esta imagem se anime para os outros.[208]

---

[205] MÜLLER, Marcos. **Merleau-Ponty:** acerca da expressão. Op. cit., p. 171. **Grifos nossos.**

[206] "Sortir du solipsisme c'est se rendre compte que nous percevons et nous pensons d'emblée dans la dimension intersubjective, même si nous vivons toujours la perception et la réflexion à la première personne" (BONAN, Ronald. **Apprendre à philosopher avec Merleau-Ponty.** Paris: Ellipses, 2010, p. 143-144).

[207] Merleau-Ponty chama "co-percepção" o olhar conjunto com o outro no seio do sensível; *abertura* direta ao mundo visível.

[208] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le doute de Cézanne.** In: **Oeuvres.** Op. cit., p. 1317. **Grifo nosso.**

Nosso filósofo estabelece desse modo a cumplicidade no ato do olhar, aproximando o sentido de reciprocidade ao de *colaboração perfeita.* A noção de expressão que ele desenvolve vista nas ações principalmente do pintor que conclama a naturalidade recíproca de um outro olhar[209] é, para nós, também a garantia de uma plasticidade vinculada, ademais, à abertura de um *plano de imagens* que este tem em seu poder de criação. Como diz Marcos Müller, não se trata de estar refém de materiais concretos; é que a referida abertura constante aos *planos* possibilita ao pintor a sensível "organização" daquilo que entra em seu mundo, em seu campo[210]. Ainda por cima, não existe a percepção dos "outros" que se dá neste campo por correspondência mútua sem que tudo esteja "**preparado** [...] para acolher esses testemunhos".[211] Neste sentido, reconhecemos na plasticidade das imagens acionadas pelo pintor tanto um chamamento do "outro" como também certa "organização" capaz de interpretar o mundo a partir de dados abertos e oriundos do *coração do mundo.* No cerne de **A prosa do mundo,** o filósofo atenta para a expressão inserida à ordem dos acontecimentos, e indica que não se pode separar o ato de criar imagens, utilizando-se para isso *planos* cabíveis, dos dados mundanos. "O conhecimento que fazemos deles [dados] jamais substituirá a experiência da própria obra, mas ele ajuda a medir a criação estética".[212] É nesta direção que apostamos ter encontrado um fundamento para a nossa tese, conforme indica Merleau-Ponty:

> Portanto, se nos colocamos *no pintor,* no momento em que aquilo que lhe foi dado viver de destino corporal, de aventuras pessoais ou de acontecimentos históricos **se organiza** no ato de pintar, em torno de algumas linhas de força que indicam sua relação fundamental com o mundo, temos de reconhecer que sua obra, mesmo não sendo jamais o efeito desses dados, é sempre uma resposta a eles [...].[213]

Cézanne é o nome que se harmoniza com a empreitada merleau-pontyana das imagens pictóricas da arte moderna, porque entendemos também que as imagens sofrem uma repetição constante dos sulcos e traçados experimentados por ele. Isso significa que o interesse que Cézanne suscita em Merleau-Ponty seja justificado pela incompatibilidade de toda convenção. "Os modernos sabem que nenhum espetáculo do

---

[209] "É no mais íntimo de mim que se produz a estranha articulação com o outro; o mistério de um outro não é senão o mistério de mim mesmo. Que um segundo espectador do mundo possa nascer de mim, é algo que não se exclui; ao contrário, isso se torna possível por mim mesmo, se pelo menos reconheço meus próprios paradoxos" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo.** Op. cit., p. 169).
[210] Id. ibid.
[211] Id. ibid., p. 170. **Grifo nosso.**
[212] Id. ibid., p. 103.
[213] Id. ibid. **Grifo nosso.**

mundo se impõe absolutamente à percepção"[214] e a maneira como o pintor se volta ao mundo pela sua arte nunca levar à cabo o poder de "reconstituição das aparências".[215] Assim, pelas inúmeras pesquisas realizadas sobre o entrecruzamento entre Cézanne e Merleau-Ponty, em que o pintor é citado em várias obras durante o "percurso", o filósofo aposta desde os primeiros instantes num viés fenomenológico daquele. "O envolvimento recíproco da fenomenologia, tal que pratica Merleau-Ponty, e da pintura, no projeto inovador de Cézanne, faz deste último o arauto do mundo fenomenal".[216] Certamente com a fase de uma fenomenologia da linguagem, a expressão passa a lançar o pintor à percepção das coisas nos gestos que ultrapassam perspectivas e restabelecem significações já alcançadas. Algumas reflexões sobre o envolvimento recíproco trazem, às vezes, entendimentos radicais na forma de como Merleau-Ponty abraça expressivamente a arte de Cézanne ou da pintura no lugar da filosofia. Não se trata de uma substituição - do "*en remplacement de*" - das reflexões filosóficas pelos estudos pictóricos modernos, mas da radical sustentação do propósito de que a história da pintura não dista daquela experiência da percepção. Vejamos o destaque necessário a este pintor e a excelência com que traça seus *planos* em sua história de criação pictórica.

2.2 Percurso da arte pictórica em Cézanne

Devemos considerar uma das análises mais coerentes a respeito do Cézanne moderno no estudo realizado por José Bettencourt da Câmara que atribui ao pintor a potência característica da maturidade artística relativa ao alcance definitivo da contraposição à ideia de *representação.* Afirma este autor que

> Sem se haver aventurado pelos caminhos de um abstracionismo inequívoco, a sua obra numa derradeira fase de produção evidencia uma tendência geral de toda a carreira do pintor, que o faz, inconfundivelmente, um moderno [...]. A Cézanne devemos, às portas da revolução que nos primeiros anos do século XX abriu a arte à aventura da modernidade, uma das mais vigorosas afirmações da obra enquanto estrutura autônoma, isto é, como universo que não tem de entender-se, e avaliar-se, pela medida das coisas. Toda a sua obra proclama a emancipação do artista das peias da velha estética da representação.[217]

Cézanne tem de fato a marca de ultrapassagem das pinturas clássicas que traziam como condição a necessidade de imitar a natureza de modo fiel. "Pintar –

---

[214] Id. Ibid., p. 92.
[215] Id. Ibid.
[216] BONAN, Ronald. **Apprendre à philosopher avec Merleau-Ponty.** Op. cit., p. 70.
[217] CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e contemporaneidade.** Op. cit., p. 167.

afirma Cézanne – não é copiar servilmente o objeto: significa perceber a harmonia existente entre **as diversas inter-relações** e transpô-las para um sistema próprio".[218] Este princípio básico – *sistema próprio* – é fruto de uma elaboração fecunda da qual viveu Cézanne. Estamos nos referindo aos momentos vivenciados por ele de "dúvidas" e sentimento de cólera que não influenciaram na falta de nobreza de sua criação pictórica e por sua fértil produção.

Ao mesmo tempo em que queremos suscitar um Cézanne que alcançou a maturidade com o desenvolvimento da pintura dita moderna, devemos lembrar que ele cruzou um percurso próprio no desejo de adequar a natureza às imagens pictóricas. As dúvidas de Cézanne ao querer tal intento encontram-se na forma inesgotável com que a natureza se manifesta. Os vários traços de uma mesma paisagem eram por ele experimentados a cada contato perceptivo, por isso, tratava com rigor a expressão das coisas que formavam a referida paisagem. Não era um rigor centrado na pura absorção de elementos característicos, mas a recriação de objetos pintados com a intensidade das cores, a tensão das luzes ou a colocação exata das sombras. Retornar a natureza às telas para o pintor não seria o mesmo que absorvê-la nitidamente conforme os padrões de linhas e contornos que configuram uma paisagem. Não imitar o objeto tal e qual como faz a representação clássica seria concentrar esforços na existência que está sempre por recomeçar.

Não podemos deixar de manifestar que a obra de Cézanne em seu estado inicial e antes de possuir a marca de experimentar várias vezes certa paisagem da natureza, é proveniente de um temperamento que o isolou das pessoas e sobretudo das criações artísticas ao seu redor. Ultrapassada esta fase que coincide com as descobertas dos museus, deixando-se influenciar por artistas do "passado" como Rubens e buscando a *fraternidade* com as obras feitas[219], conforme o que indica Merleau-Ponty, no entanto,

---

[218] CÉZANNE, Paul apud BARNES, Rachel (org.). **Os artistas falam de si próprios:** Cézanne. Trad. Maria Celeste Guerra Nogueira. Lisboa: Dinalivro, 1993, p. 44. **Grifo nosso.** A presente edição com Introdução e Coordenação da historiadora de arte Rachel Barnes indica as pinturas de Cézanne com a referência à passagem por nós utilizada. Para esta citação, a imagem é "Vaso com tulipas" – 1890-1892. Em outro trecho desta obra, Cézanne nos indica mais estas inter-relações: "O artista experimenta um sentido de alegria por ser capaz de comunicar aos outros o entusiasmo que sente diante da obra-prima da natureza, cujo mistério ele pensa compreender" (Id. ibid., p. 48). Referência à pintura "Árvores inclinadas sobre rochas" – 1892.

[219] Merleau-Ponty ao perfazer os passos de Cézanne compreende que a fraternidade com as obras feitas, bem como o olhar do pintor a alguns mestres do passado, não correspondia à representação ou obediência a regras tradicionais com que estes chegaram ao equilíbrio e à harmonia das formas. "Cézanne visava à realização de uma arte que possuísse algo dessa grandeza e serenidade" (GOMBRICH, E. H. **A história**

não deixa de carregar a mesma solidão até o último momento de vida. "Quanto a mim, devo ficar só, tal é a astúcia das pessoas que jamais poderei escapar disso; é o roubo, a arrogância, a presunção, o ultraje, a penhora de sua produção, e, não obstante, a natureza é bela".[220] Esta fase, digamos a da juventude, não dispensou Cézanne das companhias de dois amigos que muito os influenciou: Émile Zola e Baptistin Baille.

Um dos maiores biógrafos de Cézanne, amigo pessoal do pintor e que serviu-lhe de modelo, Ambroise Vollard, descreveu um passeio desses jovens ao Museu do Louvre:

> De seus primeiros passeios pelo museu do Louvre, o jovem pintor ficou com uma impressão das mais confusas, uma visão "atordoante" de luzes e cores. Segundo suas próprias expressões, o espetáculo que se apresentava a seus olhos surgia-lhe como um "mingau" luminoso e colorido. Rubens em especial deixava-o "boquiaberto". Sob sua influência, compunha grandes cenas de um colorido ardente.[221]

Foram em cenas como estas que Cézanne se fez apresentar a vários pintores, decidindo expor as suas telas em alguns Salões oficiais. Os trabalhos foram recusados por diversas vezes, mesmo com os apelos endereçados na forma de cartas aos organizadores ligados ao *métier* das belas artes. Isso não abalou a entrada do pintor na exposição impressionista de 1874 que, assim como os outros, não teve aprovação por unanimidade do público. Sobre as imagens de Cézanne neste instante, falava-se de "desconcertantes desequilíbrios; de casas inclinadas para um lado, como embriagadas; de frutas arrevesadas em fruteiras bêbadas..."[222].

O importante entre os impressionistas, apesar do grau imediato de aceitação ter sido posto em xeque, era a fidelidade com que eles esboçavam em relação ao "ideal de modernidade que incluía a imagem do realmente visto como parte do mundo"[223]. Portanto, essa "participação" entre os pintores desse movimento inspirou Cézanne a apresentar imagens totalmente ligadas ao cromatismo com a técnica de trazer o mundo em seu caráter tipicamente perceptivo. Parece o mesmo que representar o mundo na

---

da arte. Op. cit., p. 538) dos grandes pintores, mas não deixava de acrescentar aspectos de visualidade aos objetos pintados.

[220] CÉZANNE, Paul apud SOLLERS, Philippe. **O paraíso de Cézanne.** Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, p. 9.

[221] VOLLARD, Ambroise. **Ouvindo Cézanne, Degas, Renoir.** Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 29.

[222] Id. ibid., p. 40.

[223] SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo:** reflexões e percepções. Op. cit., p. 22.

mesma medida das pinturas clássicas? Não se trata disso. Vejamos que aquele ideal referido entre os impressionistas a fim de dar vazão às questões da modernidade da pintura, não igualava os traçados, as percepções e as formas que cada pintor buscava para discernir os objetos vistos. Podemos afirmar que cada um utilizava-se de *planos de imagens* adequados à captação das *impressões,* como as luzes externas que ajudavam a compor a atmosfera das imagens no interior dos quadros, um simples pincel, enfim, até os livros científicos que auxiliavam no estudo das tonalidades para a composição da experiência visual. Schapiro afirma que graças a essa "organização" dos *planos* entre os impressionistas as percepções foram captadas "em um sistema de qualidades graduadas, em relação ao qual os pintores poderiam tornar sua prática artística coerente".[224]

O progresso que experimenta Cézanne alusivo à constante apreensão do visível designava não só uma reação às pinturas da representação, como afirmava no conjunto com todos os impressionistas a *maneira de ver* a paisagem e as coisas do meio ambiente de maneira mais natural possível. "Os motivos escolhidos não eram pretextos, mas textos de percepção, que os pintores se comprometiam a transpor para a substância pictórica".[225] Só que o estilo que cabia a cada pintor impressionista não acontecia à revelia da expressão que era, "ao mesmo tempo, o modo e o conteúdo da visão".[226] Ainda como afirma Schapiro, "percebemos, nas obras dos impressionistas, que suas pinturas tratam de um mundo comum"[227], mesmo que as formas não sejam recebidas pela sensação comum como formas concretas, ela está refletida pala potência das cores e o contraste de uma tonalidade que mantém indistintamente as coisas vistas em seu espaço, em seu ambiente.

O que passa a ser fora do comum para Cézanne, mesmo que conservando por algum tempo certo *plano de imagens* usado pelos impressionistas que conseguiram "organizar" pigmentos e tons nas próprias telas, era a "confusão" como estes substituíam os desenhos e os contornos por imagens coloridas dispersas em trêmulas cintilações. Ele procurou a composição de cores intensas a fim de alcançar a profundidade das imagens, sem priorizar apenas detalhes isolados ou centralizados na disposição das telas. Esse efeito agora obtido pelo distanciamento da pintura impressionista tinha como intenção alcançar a harmonia da natureza. Uma das obras

[224] Id. ibid., p. 60.
[225] Id. ibid., p. 31-32.
[226] Id. ibid., p. 31.
[227] Id. ibid., p. 60.

mais conhecidas de Cézanne, *Monte Sainte-Victoire* na região da Provence, pintada dezenas de vezes, nos dá a amplitude dessa nova fase. Sobre o *Monte Sainte-Victoire visto de Bellevue* (1885), afirma Gombrich:

> A paisagem com o Monte [...] no sul da França, está banhada em luz e, no entanto, é firme e sólida. Apresenta um padrão lúcido e, ao mesmo tempo, dá-nos a impressão de grande profundidade e distância. Há uma sensação de ordem e repouso no modo como Cézanne marcou a horizontal do viaduto, a estrada no centro e as verticais da casa em primeiro plano, mas em nenhuma parte sentimos tratar-se de uma ordem imposta por Cézanne. Suas pinceladas estão dispostas de modo a coincidirem com as principais linhas do desenho e a reforçarem a sensação de harmonia natural.[228]

Com isso, a naturalidade com que Cézanne repousa as cores intensas sobre as telas no lugar dos matizes tenha como função principal mostrar toda a paisagem na forma como é percebida. Não existe um detalhe apenas no centro ou no canto do quadro que somado a outros precisem anunciar o tema por meio de cores tremeluzentes. "Cézanne deixara de aceitar como axiomático quaisquer dos métodos tradicionais de pintura. Decidira partir da estaca zero, como se nenhuma pintura existisse antes dele".[229] Também nas pinturas de naturezas-mortas usa a sensação de profundidade sem empregar jamais a linha como contornos de frutas, jarras, vasos ou mesas, bem como dos volumes que compõem as próprias imagens. Compreendemos que é assim que o pintor pode retomar sempre o seu trabalho, visto que ele pertence às coisas no geral e está aberto ao seu *plano de imagens,* capaz de experimentar suas ordens na obscuridade ou lucidez que orientam sua expressão.

> O próprio pintor é um homem que trabalha e reencontra todas as manhãs a mesma interrogação na figura das coisas, o mesmo apelo ao qual nunca terminou de responder. [..] Mas, enquanto pinta, é sempre a propósito das coisas visíveis, ou, se é ou ficou cego, a propósito desse mundo irrecusável a que chega por outros sentidos e do qual fala em termos de quem enxerga. [...] Nunca se trata senão de **levar mais adiante o traço do mesmo sulco já aberto** [...].[230]

O exemplo de Paul Cézanne que escolhemos para ilustrar a "passagem" do pensamento de Merleau-Ponty que contém mormente a "expressão" que abre as ações do pintor ao mundo e ao mesmo tempo em que lhe serve de apoio, encontra nos sujeitos a potência de comunicar e a existência das *diversas inter-relações.* Nosso filósofo não dista deste fio condutor, pois graças aos atos de pintores como Cézanne aposta na

---

[228] GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** Op. cit., p. 540-541.
[229] Id. ibid., p. 543.
[230] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signes.** Paris: Gallimard, 1960, p. 94. **Grifo nosso.**

expressão que "vai do homem para o homem"[231] já que a obra sendo inacabada, convida o "outro" "a recomeçar o gesto que a criou".[232] O que busca Merleau-Ponty em Cézanne, e defendemos que ele tenha encontrado essencialmente no Cézanne distanciado do Impressionismo, é a capacidade de realização criativa que este obtém dos *planos* a expressão como forma de pintar.

As histórias da arte apontam Cézanne como o pai da pintura moderna[233], talvez por trazer substancialmente a condição da expressão como a maneira de transmitir aos sujeitos as próprias criações. Ora, se é assim que o filósofo imputa no "outro" o relevo da expressão através também da pintura, é porque em artistas como Cézanne não acontece o "milagre" para representar o mundo e poder comunicar isso aos sujeitos percipientes, quer dizer, o que este pintor pretendeu foi uma proposta de criar imagens pelo método da simplicidade, da *petite sensation.* O pintor quer, com isso, reelaborar a ordem da expressão que também busca no instituído uma nova maneira de compreender o mundo. O importante é perceber que Cézanne não procurou nada excessivamente espetacular, pois a *petite sensation* reinveste na simples possibilidade de conceber o mundo pela pintura.

> Não há, em Cézanne, uma intenção deliberada de inovar, mas apenas de ver com seus próprios olhos. De fato, ele parte dos estilos constituídos e só os transcende à medida que a necessidade de acatar suas sensações o impele a construir sua visão.[234]

Há nesta citação certo desenvolvimento da vida pictórica de Cézanne que recebeu as influências do "passado" e do Impressionismo, e empreendeu mais tarde a estrutura sólida encontrada na criação da maturidade. E sobre os *estilos adquiridos,* nunca um pintor poderá ser recluso numa vida individual com a pretensão de poder criar para si, apenas contando com o reconhecimento em prováveis exposições, após a "assinatura de um momento de vida"[235], e no canto da tela. Um pintor, ainda mais, não deve contar com um estilo como um meio, como se isso "pudesse ser conhecido e

---

[231] Id. ibid., p. 82.
[232] Id. ibid., p. 83.
[233] Sobre uma *Natureza-morta* de 1879, afirma Gombrich o seguinte: "Como queria estudar em suas relações todas as formas espalhadas sobre a mesa, esta foi simplesmente inclinada para a frente, de modo a ficarem todas bem à vista. Talvez o exemplo seja sugestivo de como Cézanne se tornou o pai da 'arte moderna'. Em seu tremendo esforço para realizar uma sensação de profundidade sem sacrificar o brilho das cores, e para construir um arranjo ordenado sem sacrificar a sensação de profundidade – em todas as lutas e experiências havia uma única coisa que Cézanne estava preparado para sacrificar, sempre que fosse necessário: a 'correção' convencional do lineamento" (GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** Op. cit., p. 543-544).
[234] PEREIRA, Marcelo Duprat. **A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne.** Op. cit., p. 38.
[235] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signes.** Paris: Gallimard, 1960, p. 82.

desejado fora de qualquer contato com o mundo".[236] A pintura tem, ao contrário, a potencialidade de abrir o artista a um caminho mais longo. A cada operação expressiva ele é "dotado de novos órgãos"[237] e de novos *planos* possíveis que permitem encarar o mundo à sua maneira. Isso nos propicia entender uma passagem de Merleau-Ponty quando afirma que

> A pintura moderna coloca um problema muito diferente daquele da volta ao indivíduo: o problema de saber de que modo é possível comunicar-se sem o amparo de uma Natureza preestabelecida e à qual se abririam os sentidos de todos nós, de que modo estamos entranhados no universal pelo que temos de mais pessoal.[238]

O filósofo quer estabelecer a significação que um pintor pode proporcionar com o trabalho de criação, abrindo este ao *acoplamento* de uma visão que está sempre disposta a captar tal significação, que mesmo oriunda de um interior, encontra-se "aqui" no fora, expressivamente feita e com um destino a cumprir. Vejamos que é a partir da "passagem" que esboçamos neste momento, que a relação das consciências que percebem as coisas dadas na intencionalidade de nossas experiências dá lugar à reversibilidade do vidente e do visível. Tal observação nos põe a expressão como a fala que não individualiza o pintor em seu próprio mundo, mesmo com o uso específico de todos os "aparatos" que certamente lhes pertence. Como assevera nosso filósofo,

> [...] é essa própria vida na medida em que ela sai de sua inerência, deixa de usufruir a si mesma, e torna-se meio universal de compreender e fazer compreender, de ver e dar a ver – portanto não encerrado nas profundezas do indivíduo mudo, mas difuso em tudo quanto vê.[239]

Vimos anteriormente que o próprio Cézanne procura "representar" a natureza a partir de um *sistema* ao qual ele mesmo recrutou com a chegada da maturidade. Para ilustrar, no uso de sua "organização" lançada à pintura em que ele trespassou os matizes coloridos dos impressionistas, além dos pigmentos ou pontos que assestavam apenas "aquele" detalhe num canto do quadro, Cézanne "não tinha o propósito deliberado de distorcer a natureza; mas não lhe importava muito se ela tivesse que ser distorcida em alguns detalhes, [...] desde que isso o ajudasse a obter o efeito

---

[236] Id. ibid., p. 87.
[237] Id. ibid., p. 85. "[...] ir "mais longe" no mesmo sentido, como se cada passo dado exigisse e tornasse possível um outro passo, como se cada expressão bem-sucedida prescrevesse ao autômato espiritual uma outra tarefa ou, ainda, fundasse uma instituição cuja eficácia nunca terá terminado de experimentar" (Id. ibid.).
[238] Id. ibid., p. 84.
[239] Id. ibid., p. 85.

desejado".[240] Como diz Schapiro, Cézanne não buscava em uma imagem representar o mar, as casas e as nuvens na terra, mas a própria terra, densa e estratificada.[241] Nessa mesma direção, observamos um estudo do referido teórico sobre as disposições de cores em "naturezas-mortas" de Monet e especificamente de Cézanne.

> Uma oposição entre os dois artistas pode ser percebida até mesmo nos pequenos segmentos de suas obras. [...] Os objetos são semelhantes, mas o quadro de Monet foi formado por um impulso para repetir, para se deleitar e para multiplicar a curva típica ou a relação do laranja com o azul. No de Cézanne, pelo contrário, **o interesse maior está em opor a um objeto algo diferente com o qual entre em acordo,** e em construir um conjunto maior que tenha mais elementos de instabilidade e conflito, mas que, no final, é controlado e levado ao ponto de resolução.[242]

A relação entre as duas imagens, ao primeiro contato, pode apenas estar referida a uma questão de estilo e de movimento. Não é este o caso, visto que o autor pretende realizar muito mais que simples confrontos entre mestres consagrados, agora, em percursos opostos. Mas vejamos a existência de um elemento que de fato contrapõe a imagem de Cézanne à imagem de Monet conforme a parte grifada da citação: *o interesse maior está em opor a um objeto algo diferente com o qual entre em acordo...* Ora, o "objeto diferente" que ladeia a natureza-morta está em toda a parte da imagem, pluralizado na forma dos vasos, da mesa, de uma toalha branca que compõe certo contraste na densa atmosfera e a própria cômoda. Estes elementos fazem irromper a harmonia instantânea da imagem construída em seu centro e nos convida a perceber a "circulação contínua"[243] dada pelos contrastes, no caso, o da toalha e o da cômoda que se prolongam num *fora-da-imagem.* É como se a pintura estivesse fora dela mesma; pelo menos é assim que nos faz pensar Patrick Vauday em "Esthétique: ce que font les images", quando afirma que o pintor deve ultrapassar o sentido de subjetividade ao produzir uma obra, pois ele estaria fixado a uma espécie de "janela" que lhe mostra

---

[240] GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** Op. cit., p. 544.

[241] A propósito da pintura *A baía de Marselha vista de L'Estaque* (1885). Marcelo Duprat contribui com esta questão, afirmando que nas paisagens de Cézanne "o vento está ausente e o mar se assemelha a uma placa de cor sólida e inerte. [...] O paradoxo das obras de Cézanne consiste em que sua estrutura sólida é o resultado de um processo de construção extremamente fugaz" (PEREIRA, Marcelo Duprat. **A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne.** Op. cit., p. 76).

[242] SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo:** reflexões e percepções. Op. cit., p. 219. **Grifo nosso.** A propósito da pintura de Monet, trata-se de *Natureza-morta com maçãs e uvas* (1880) e a de Cézanne, *Natureza-morta com cômoda* (1887).

[243] Id. Ibid., p. 220.

paisagens sem que se abra o plano de visão para ele e, portanto, os elementos visíveis que compõem o meio circundante.[244]

Nesta fase de Merleau-Ponty, aliás, a subjetividade estaria quase que totalmente ultrapassada até seu "destino final" na nova ontologia, depois de ter encontrado na expressão, o sentido das significações que surgiam do corpo próprio como o *espaço expressivo* e existencial no mundo. Não é o mesmo que imaginar uma retirada subjetiva dos trabalhos daquele que tem a potência de criação. É mais que isso: é a distância

> [...] tanto do retraimento na interioridade de uma pura consciência quanto da confusão na generalidade anônima do *Alguém,* o diálogo é o circuito no qual, sem abandonar nada de minha autonomia e de minha responsabilidade, deixo o outro, na generosidade da filiação, me destituir de minha posição central, na consciência de que, desde sempre, penso no outro como o outro fala de mim.[245]

Pascal Dupond afirma que **A prosa do mundo** é a obra merleau-pontyana a inaugurar a "virada" do comprometimento que existia antes na *luta das consciências* e que inicia a *reciprocidade* que acabamos de anunciar entre o vidente e o visível.[246] O enigmático poder da pintura na comunhão com o outro envolve a percepção visual aos modos espontâneos do aparecer do visível e reforça o papel da arte nesta abordagem. O sentido fundamental dessa questão se concentra, então, na esteira de um "percurso" que excede o justificado projeto inicial de "descrição" que se antepõe às análises e explicações do mundo vivido, para nos colocar em contato imediato com as coisas. Ou seja, o pintor, de corpo inteiro, tem a responsabilidade de "organizar" sua arte a partir das sensações mundanas e preservar a qualidade do olhar a ser ancorado no coração das coisas. O que designamos pelo termo "inteiro" diz respeito a uma totalidade do visível

---

[244] "L'erreur serait de croire que le paysage n'est qu'un extrait du pays, une vue fragmentaire pré-existante qui n'attendait que son peintre alors qu'en fait, historiquement, le paysage est une invention des peintres (XVe siècle)" (VAUDAY, Patrick. Esthétique: ce que font les images. **L'invention du visible:** l'image à la lumière des arts. Paris: Hermann Éditeurs, 2008, p. 55).

[245] DUPOND, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty.** Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, p. 47. E Merleau-Ponty reitera: "[...] é o 'eu' dotado de um corpo e continuamente ultrapassado por esse corpo, que às vezes lhe rouba seus pensamentos para atribuí-los a si ou para imputá-los a um outro. Por minha linguagem e por meu corpo, sou acomodado ao outro" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo.** Op. cit., p. 40).

[246] Na mesma direção, Claude Lefort já anuncia que Merleau-Ponty "não deixará de entrever em *A prosa do mundo* uma nova concepção da relação do homem com a história e com a verdade, e de assinalar na mediação sobre a 'linguagem indireta' os primeiros sinais da mediação sobre a 'ontologia indireta' que virá alimentar *O visível e o invisível*" (LEFORT, Claude. Prefácio. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo.** Op. cit., p. 15).

ou do Ser, encarnado pelo projeto ontológico no qual Merleau-Ponty elevará radicalmente a potência da visibilidade.

A partir da iniciativa de reciprocidade, não há um olhar passivo diante das imagens, sobretudo, das imagens pictóricas objetos dessa reflexão. Por certo, existem imagens artísticas que atingiram historicamente a condição estética de mobilizar sensivelmente o espectador, acabando por se confundirem com a própria ideia de arte. A mobilização se concretiza com a intrínseca relação imagem-espectador por meio do olhar ativo, jamais ingênuo. Este aspecto confere ao sujeito uma *abertura* muito mais direta ao mundo que a simples expressão de palavras ou conceitos pode alcançar. Merleau-Ponty afirma que a palavra, apresentada em seu sentido direto, não esgota o sentido do mundo. Como a pintura, a palavra se estabelece em vias de ser criada uma linguagem indireta a respeito das coisas. Nesse sentido, entendemos que o problema sobre a linguagem enfrentado por Merleau-Ponty tenha estabelecido ao sujeito um contato significante com o mundo, possibilitando também uma "outra fala" a envolvê-lo na apreciação das imagens. "O 'eu' que fala está instalado em seu corpo e em sua linguagem não como numa prisão, mas, ao contrário, como num aparelho que o transporta magicamente à perspectiva do outro".[247]

Merleau-Ponty afirma que o pintor quando olha para as coisas é o único que não tem o dever de apreciação. Mas nem ele nem o espectador estão fixados a uma visão comum.

> O olho puramente ótico só existe como modelo abstrato, aliás rudimentar, e não permite compreender grande coisa da visão. O que quer que se olhe, **e especialmente uma imagem, o olho não divaga;** seu percurso responde sempre à **construção informada** de um conjunto significativo.[248]

O pintor apreende os *instantes do mundo* porque reconhece o momento de se fixar a eles. Sua apreciação não vagueia as paisagens e as coisas a serem pintadas, justamente porque o resultado da *visão atenta*[249] é estabelecido por meio dos experimentos aos quais ele se oportuniza. O pintor vence a condição displicente de

---

[247] MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo.** Op. cit., p. 41.
[248] AUMONT, Jacques. **O olho interminável:** cinema e pintura. Op. cit., p. 87. **Grifos nossos.**
[249] Apreendemos de Merleau-Ponty anteriormente uma referência constante às expressões "visão atenta" ou "olhar atento" em que ele se utiliza em momentos diferentes de seu "percurso". Estas expressões ligadas possivelmente à "construção informada" de Jacques Aumont nos fazem lembrar de que não existe a criação das imagens das artes sem que o artista esteja fixado aos instantes do mundo em seus diversos aspectos. Não é o mesmo que afirmar a não existência do contato particular e primordial que os artistas têm com o mundo, o que para ele, vale o fervor de sua singularidade, mas como diz nosso filósofo, apesar de estarmos atrelados ao pessoal, somos entrelaçados no universal.

homem comum localizando-se entre o visível e o invisível, pois ver nunca é estabelecer a visão de imediato na coisa vista e o visível da imagem tem sempre uma *segunda potência* a ser captada. O instante do pintor é a capacidade de figurar seu próprio *tempo,* daí ele poder se concentrar no acontecimento que ele quer pintar.

Em pesquisas pontuais de autores sobre a imagem pictórica, esta reflexão envolvendo a visibilidade das coisas numa filosofia que se mistura ao ato pictórico parece constituir um "mito". Foi assim com esse termo que Jacques Aumont formulou uma crítica a Merleau-Ponty ao fazer uma explanação sobre a imediação do visível. Para a consistência das imagens pictóricas, Aumont aceita a existência "de encontros 'imediatos' e 'espontâneos'"[250] da percepção visual, qualificando de "nobre" a empresa filosófica merleau-pontyana, mas também de "passivo", o modo como a percepção foi estabelecida na pintura, sem procurar levar o visível "a uma organização geométrica conceptualizável".[251]

Ora, a consideração de Aumont ao referir-se sobre as imagens pictóricas a partir das análises merleau-pontyanas parece um tanto contraditória, primeiramente, se percebermos com acuidade outras obras que ele mesmo escreve sobre a pintura e o cinema no que tange as imagens da arte. Uma delas é **O olho interminável (cinema e pintura)** onde aparecem manifestações positivas ao pensamento de Merleau-Ponty e a conjunção deste à figura de Cézanne, o artista a mostrar o mundo tal qual ele se apresenta *antes mesmo de qualquer fala.* E Cézanne, segundo Aumont,

> está à procura dessa sensação 'pré-objetal', faz dela um universo próprio, onde se experimenta outro contato, indizível, com a realidade. [...] essas teses não são misteriosas: elas fazem eco a muitas outras, de Merleau-Ponty, para quem Cézanne foi aquele que primeiro mostrou o mundo tal como ele é *antes* de ser olhado.[252]

Em segundo lugar, porque visualizamos em Aumont certo alcance sobre as teses do visível merleau-pontyano no "percurso" que ora explanamos. Consegue apreender a questão da visão da perspectiva fenomenológica à nova ontologia do nosso pensador. Sendo assim, dá sempre indícios, nesse percurso traçado, da visão atrelada ao sensível como condição de "retomada imediata de nossa existência nesse mundo".[253] É graças a este aspecto que não pode ser esquecido que os artistas plásticos da arte moderna e em

---

[250] AUMONT, Jacques. **A imagem.** Op. cit., p. 200.
[251] Id. ibid.
[252] AUMONT, Jacques. **O olho interminável:** cinema e pintura. Op. cit., p. 208.
[253] CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. **O distante-próximo e próximo-distante:** corpo e percepção na filosofia de Merleau-Ponty. Op. cit., p. 217.

especial Paul Cézanne encontraram uma "expressividade" peculiar frente ao mundo, que diferentemente da pintura clássica aproximava nossa experiência de perceber ao modo original da natureza.[254] Portanto, parece inalcançável conceber as análises de Merleau-Ponty sobre tal "expressão" e as condições de visibilidade das imagens pictóricas como mito. Aumont teria como pretensão uma linguagem conceitual que pudesse esgotar o sentido das imagens nas artes visuais?

O privilégio da arte em Merleau-Ponty não se adequa ao fato de a visibilidade ser um discurso teórico, primeiro porque enseja uma *abertura* direta a este mundo como condição mesma da visibilidade, em seguida, porque o trabalho do artista "opera cada vez mais uma percepção nascendo".[255] O aspecto perceptivo das imagens sustentado por Merleau-Ponty mantém viva a consistência da arte moderna quando atinge a visão radical do mundo, meio este que ele não mais descartará até as últimas obras de caráter ontológico. Ele promove, a nosso ver, a imbricação "imagem" e obra de arte na totalidade do seu "percurso" e nos conduz à compreensão do sujeito da percepção, possuidor de uma visibilidade capaz de se misturar ao sentido do mundo como expressão, possibilitando muito além de um discurso teórico sobre as ações de quem vê e aquilo que é visto, e o reconhecimento alusivo ao próprio mundo. Esta concepção encaminha-se numa direção que sedimenta cada vez mais a questão da imagem voltada à intersubjetividade com seu caráter expressivo.

No "percurso" que destacamos, as imagens dos artistas nos colocam na relação com o mundo e com o outro, pois o pintor que não se exime do mundo e não é capaz de viver em sua absoluta solidão, não pode existir enquanto elemento deslocado da "organização" mundana: o pintor sem o outro, o interior sem o exterior, o dentro sem o fora, a invisibilidade como estrutura imanente sem a visibilidade, a presença sem a ausência, enfim, o pluralismo da visão do mundo de uma filosofia que não compreende a ambiguidade sem ser a *abertura* à inesgotável percepção, onde a pintura mesma tem

---

[254] "A preocupação com a escolha acertada dos **meios de expressão,** Cézanne já a demonstrava muito cedo. [...] Cézanne buscava uma maneira de se **exprimir,** que escapasse à utilização convencional das técnicas legadas pelos grandes mestres. Ele procurava evitar os maneirismos e os prejuízos com os quais críticos, negociantes de arte e pintores ligados à academia concebiam a obra pictórica. Se é verdade que os grandes mestres respeitavam as regras vigentes desde a Renascença, circunscrevendo suas figuras pelos contornos, compondo seus motivos a partir de um tratamento perspectivo dos planos e dos volumes, nos quais a distribuição de luzes seguia a lei do claro-escuro, é também verdade que não se limitavam a essas regras, retomando-as de maneira inovadora, sempre que possível" (MÜLLER, Marcos. **Merleau-Ponty:** acerca da expressão. Op. cit., 225-226). **Grifo nosso.**

[255] THIERRY, Yves. **Du corps parlant:** le langage chez Merleau-Ponty. Bruxelles: Ousia, 1987, p. 111.

nos ensinado a olhar para as coisas e objetos, na ultrapassagem da identidade de um em-si absoluto, pois os objetos inacabados estão em constante *abertura.* Quando reiteramos o termo *abertura* do pensador francês quanto à relação de reciprocidade entre o sujeito e o mundo, é justamente pela coincidência ambígua da percepção que pretende misturar a construção do sujeito para a transcendência do mundo ao que ele tem de exterior. Portanto, é uma certa projeção do interior do sujeito – imanência – à transcendência e *abertura* do mundo.

> Há pois na percepção um **paradoxo** da imanência e da transcendência. Imanência, posto que o percebido não poderia ser estranho àquele que percebe; transcendência, posto que comporta sempre um além do que está imediatamente dado. E esses dois elementos da percepção não são contraditórios propriamente falando porque se refletirmos [...] que a evidência própria do percebido, a aparição de "alguma coisa", exige indivisivelmente essa presença e essa ausência.[256]

Merleau-Ponty indaga-se sobre a *abertura* intensa de algo que nos aparece no estabelecimento com a manifestação fenomenal do mundo que está aí, percebido por nós. A experiência do perceber é então a primordial condição de nos colocar diante do ser das coisas inseparável do ser do mundo percebido com o qual estabelecemos vínculos autênticos. Por isso, a condição das imagens no "percurso" merleau-pontyano nos permite evidenciar que elas fazem parte, como todo o percebido, do estofo mundano onde estão imbricadas as coisas na sua condição de aparecer. Mais uma vez destacamos nesta relação, a existência de uma ligação estreita do ser-sujeito com as coisas mundanas para instauração da visibilidade.

Manifestamos, desse modo, que o jogo da percepção com o mundo não se dá de modo estático, como se o aparecer das coisas fosse determinado por princípios objetivos, ou como sugere Renaud Barbaras, como se a percepção tomasse o lugar das coisas percebidas numa positividade do aparecer sem preservar a *abertura* dinâmica desse mesmo aparecer.[257] O próprio Jacques Aumont realiza uma série de estudos sobre as imagens. E um dos aspectos que destacamos dele é a precisão com que traça a imagem como processo visual perceptivo e a partir de um leque de teorias oriundas de historiadores da arte e pensadores dedicados ao projeto das imagens artísticas e do olhar perceptivo, como Rudolf Arnheim, Pierre Francastel, Gombrich e Merleau-Ponty; para citar alguns nomes já conhecidos neste trabalho. Em seus estudos, Aumont mostra a

---

[256] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Primado da percepção e suas consequências filosóficas.** Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1990, p. 49-50. **Grifo nosso.**

[257] BARBARAS, Renaud. **La perception:** essai sur le sensible. Paris: VRIN, 2009, p. 101.

composição destas imagens a partir dos "dispositivos" materiais que auxiliam a "organização" enquanto valores plásticos ligados à luz, cor, superfície mesma, disposições geométricas e formas. No entanto, as imagens que queremos abordar nestas análises da arte moderna e entre os diversos pintores supracitados, são aquelas em que os artistas procuram fugir do poder coercitivo das formas. Eles rejeitam as formas finais da pintura e primam pelas "forças formadoras"[258] como essências da criação natural. Paul Klee também é um desses exemplos de artista moderno, por que não dizer, espécie de arquiteto que utiliza elementos formais em composição[259] de imagens que estão sempre se reportando a outras imagens. Essa característica é o que nos permite também assegurar a tese da *abertura* ligada à singularidade do referido pintor. A existência dessa *abertura* nas imagens de Klee se concretiza em diversas passagens merleau-pontyanas que afirmam a não composição tradicional da arte moderna, sendo as imagens surgidas nas telas "de um fundo primordial".[260] Segue aqui uma referência de Aumont que reconhece também em Gombrich o essencial da imagem artística como experiência da percepção: "**a imagem** tem como função primeira assegurar, fortalecer, consolidar e precisar a **nossa relação com o mundo visual.** Ela desempenha um papel de *descoberta do visual*".[261] Mas como evidenciar o processo de criação das imagens pictóricas de modo que garanta tal percepção de um pintor diante do mundo, essa descoberta que é parte de sua dinâmica?

É necessário empreender no próximo passo uma questão sobre os *planos de imagens* organizados pelos pintores em geral citados nas teses de Merleau-Ponty a respeito da configuração das imagens na superfície chamada suporte. É nesta esteira que

---

[258] THIERRY, Yves. **Du corps parlant:** le langage chez Merleau-Ponty. Op.cit., p. 64.

[259] Neste sentido, encontramos em Paul Klee uma resistência ao sentido de "construção" da pintura, mais utilizado entre os *artistas do passado,* preferindo na atmosfera da arte moderna o que ele chamou de "composição". Paul Klee foi um dos modernos que mais procurou apostar na experiência da visão, do tato, enfim, nas vivências dos sentidos. As reflexões sobre suas atividades plásticas não versavam simplesmente da "construção" reprodutiva das coisas. A forma atribuída às pinturas vinha de longos e conflituosos estudos sobre a cor e sobre a música que, por ter também tal formação, estabelecia certa ligação com a plasticidade decorativa das obras. Em seus comentários sobre a música, ligado que era a Bach e a Mozart, afirmava que estes eram compositores mais modernos que o século XIX presenciara; e isso lhe proporcionava intensificar os diversos resultados das formas na pintura. "[...] a satisfação que sentia, ao tocar e ouvir música, e toda a sua dedicação como um autêntico conhecedor do assunto eram grandes demais para isso -, mas sem dúvida essa atividade forneceu impulsos decisivos para seu trabalho como pintor. Mais ainda: pintava e desenhava utilizando meios puramente plásticos, entretanto estava sempre consciente de tal analogia entre a atividade musical e a atividade plástica" (REGEL, Günther. O fenômeno Paul Klee. In: KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios,** op. cit., p. 17)**.** Diríamos até que a atividade plástica com a música originam formas das imagens por resultados quase sinestésicos.

[260] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Seguido de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dúvida de Cézanne.* Op. cit., p. 37.

[261] AUMONT, Jacques. **A imagem.** Op. cit., p. 58. **Grifo nosso.**

queremos levar nosso leitor a analisar a questão principal da percepção da imagem e a compreender que a arte moderna serviu de aporte como crítica à composição geométrica harmonizada no suporte e o novo modo de pensar esse mesmo suporte a partir de Cézanne.

2.3 Percepção da pintura cézanniana: crise do suporte e o plano selvagem das imagens

Merleau-Ponty em escritos anteriores já havia nos dado, com certeza, importantes referências a respeito da fuga de Cézanne àquilo que pode estar pré-estabelecido nas formas de pintar e conceber as imagens. Nas páginas finais da obra inacabada **A prosa do mundo,** ao estabelecer algumas diferenças entre a pintura clássica e a pintura moderna, remete o pintor a uma intensificação expressiva que o direciona além das estruturas clássicas, obtendo da cor, ante a todos os elementos disponíveis, um êxito indispensável na composição das imagens. As últimas obras de Cézanne são detentoras dessa "fuga", pois tendo passado pelas influências no estabelecimento de imagens do tipo românticas ou impressionistas, ele busca sua própria "expressão".

Nosso filósofo suscita nestas mesmas páginas uma análise profunda da ilusão objetivista causada pela "perspectiva planimétrica" da tradição renascentista e reitera o seguinte:

> A questão, com um pintor, jamais é saber se ele usa ou não a perspectiva planimétrica: é saber se ele a observa como uma receita infalível de fabricação – e nesse caso esquece sua tarefa e não é pintor – ou se a reencontra no caminho de um esforço de expressão com o qual ela se mostra compatível, ou mesmo no qual desempenha o papel de um auxiliar útil, mas cujo sentido inteiro ela não oferece. Cézanne renuncia à perspectiva planimétrica durante toda uma parte de sua carreira porque quer exprimir pela cor, porque a riqueza expressiva de uma maçã a faz transbordar seus contornos e ele não pode contentar-se com o espaço que estes prescrevem.[262]

Um dos escritos que nos reportamos é de fato **A dúvida de Cézanne,** que compreendemos ser um ensaio que continua a expressar a espontaneidade das coisas não mais a partir de certo romantismo e de um impressionismo integral com os quais o pintor se envolveu, mas justamente porque Merleau-Ponty aponta para o último período de Cézanne a partir de 1890 cujo elemento da cor passa a dar um volume diferenciado

[262] MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo.** Op. cit., p. 187.

às coisas, como nas naturezas-mortas, alcançando possíveis "deformações" com as cores intumescentes. Estes efeitos são causados pela supressão das linhas e dos contornos, mas dados ao mesmo tempo pelas cores. "Se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que o arranjo das cores traga em si este Todo indivisível; de outra maneira, sua pintura será uma alusão às coisas e não as mostrará numa unidade imperiosa".[263] Qual a intenção de anunciar novamente a produção de Cézanne numa obra merleau-pontyana cujo "percurso" já teria ultrapassado as questões do fenômeno do aparecer e da restituição instantânea das coisas pintadas a fim de buscar "impressões" causadas pelas sensações visuais?

Nosso interesse nessa reconstituição abrange o sentido com o qual Cézanne nunca se separou, sobretudo, ao atingir este último momento anunciado por Merleau-Ponty, qual seja, o de escapar de tudo o que está pré-estabelecido. Nada mais iria tirar o pintor de uma natureza primitiva, visto que a decomposição da cor acentuaria aspectos das imagens nunca antes percebidos. "Não menos negligenciou Cézanne a fisionomia dos objetos e dos rostos, queria somente captá-la quando emerge da cor".[264] Agora, o pintor é quem deve interpretar as imagens no trato com as cores e pinceladas, mesmo assim, ele nos permitirá um contato com essa natureza original e não importa se obtivemos da cultura por toda uma vida, os hábitos e leis como devemos olhar uma paisagem e as coisas do mundo na forma como elas foram constituídos. Merleau-Ponty acrescenta:

> O pintor que pensa e que procura a **expressão** começa por faltar ao mistério da aparição de alguém na natureza, renovada a cada vez que o olhamos. [...]
>
> Vivemos em meio aos objetos construídos pelos homens, entre utensílios, casas, ruas, cidades e na maior parte do tempo só os vemos através das ações humanas de que podem ser os pontos de aplicações. Habituamo-nos a pensar que tudo isto existe necessariamente e é inabalável. A pintura de Cézanne suspende estes hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o qual se instala o homem.[265]

O termo grifado na citação, o da "expressão", confirma a ideia de que o sentido do mundo não é aquele constituído e está sempre por recomeçar. O pintor tem o trabalho de nos apresentar suas "tentativas" a fim de encontrar os "motivos" que nunca coincidem com as ordens da geometria em direções de linhas e contornos. A pintura é

---

[263] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Sens et non-sens.** Paris: Gallimard, 1996, p. 20-21.

[264] Id. ibid., p. 21.

[265] Id. ibid., p. 21-22. **Grifo nosso.**

uma operação de expressão porque assim como as palavras que nos abrem aos reconhecimentos da natureza das coisas, ela nos faz invadir a "vibração das aparências"[266] das coisas que estão "aí", dispostas ao nosso olhar. Como afirma Merleau-Ponty, o pintor cria então imagens que convocarão os espíritos a habitá-las com o "toque" do olhar que cabe a cada um.

Cézanne deu provas suficientes de que o olhar é a invariável exploração das coisas. Nunca chegava a uma concretização na feitura das imagens, por isso, iremos encontrar neste instante da maturidade um *perpétuo recomeço,* a partir do qual utilizava-se de novos planos. Com a criatividade inventiva do pintor, podia ele retomar algumas telas dois ou três anos seguintes. Voltava aos trabalhos já iniciados permitindo encontrar uma *lógica nova* e para quem afirmava que os progressos alcançados seriam sempre contínuos.

A intensidade das cores, a vibração das aparências ou a desconstrução das coisas são expressões que encontramos em Cézanne cuja potência de criação nos reenvia à natureza inumana. O sentimento de estranheza promovido pelo artista ao pintar ou ao fundar o novo dá a ver um espetáculo que já estava acessível aos homens[267]. Certamente Merleau-Ponty nos diz desse estranhamento das formas quase descartando a *familiaridade* das coisas que existem nas imagens cézannianas. No entanto, apostamos mais na operação de expressão arraigada ao primitivismo das coisas do que na falta de qualidade do que é familiar; mas compreendemos também que isso serve de intenção para a crença em um trabalho que atingiu a maturidade sem necessitar da franca imitação. A afirmação seguinte sobre a pintura madura de Cézanne auxilia a compreendermos estas questões:

> **A imagem** saturava-se, ligava-se, desenhava-se, equilibrava-se, tudo ao mesmo tempo se maturava. [...] A arte não é uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os votos do instinto e do bom gosto. É uma operação de expressão. [...] Assim como a palavra não se assemelha ao que designa, a pintura não é uma ilusão.[268]

Em diferentes comentadores das obras de Cézanne encontramos as variações com que o artista se ocupava em pintar a *vibração das aparências* nesta fase conhecida como a da solidez das cores; quase uma desconstrução das imagens

---

[266] Id. ibid., p. 23.
[267] Id. ibid., p. 24.
[268] Id. ibid., p. 23. **Grifo nosso.** A fim de nos reportar ao original em francês, segue-se que a tradução da última palavra da citação, "ilusão", está grafada como "trompe-l'œil", mas que em algumas traduções podemos vê-la também como "cópia".

constituindo-se diante da aversão ao convencional. Tais variações podem estar dispostas a partir de uma lógica diferencial que requer dos "retoques" e do empastamento a opacidade ou a densidade das imagens, abertas a uma visão panorâmica que dispensa a materialidade do quadro[269].

> A obra não está na matéria de que é constituída (na tinta e na tela) nem além (em um conteúdo imaginário). É como um fundo falso do visível que promove uma intuição da formação. O que a obra expressa é antes de tudo a ação dinâmica da criação. **Entretanto, tal criação não é imaterial** como a essência ou a ideia: é temporal e espacial. O quadro é um ente concreto que ultrapassa a si mesmo por manter visível o acontecimento de sua geração, vale frisar, a instauração de uma natureza.[270]

Não seria o mesmo que afirmar a retirada do *plano de imagens* contido em cada pintor para que ele tenha realizado o seu processo de criação. Primeiramente, não teria como qualquer artista compor uma pintura sem manter a "organização" pelo *plano das imagens,* mesmo que ele não solicite mais a circunscrição das linhas, a presença de modelos ou as combinações de luzes, como é o caso de Cézanne. A "desconstrução" das imagens seria um convite ao panorama pintado sem serem levados em conta os limites do quadro. Merleau-Ponty refere-se à "lentidão" com que Cézanne se volta à composição, como a expressão sempre recomeçada; ela serve de oposição ao inconteste encadeamento das imagens adquiridas pelo espaço da representação. No entanto, as cores de Cézanne no espaço passam a ser empregadas sob o efeito de transbordamento, constituindo uma atmosfera que não seja a reprodução objetiva do visual, senão conferida à simplicidade mesma da visão que se faz muitas vezes pela tensão de conteúdos deformados e visivelmente vibrantes. Aliás, como afirma Merleau-Ponty, os paradoxos são fenômenos da expressão e se apresentam no pintor pela deformação contínua de seus toques, criando uma "lógica" original para os seus quadros. Afirma o filósofo:

> O sentido que Cézanne em seus quadros dará às coisas e aos rostos propunha-se-lhe no próprio mundo que lhe aparecia, nada mais fez que o liberar, são as próprias coisas e os próprios rostos tais quais via que pediam para assim serem pintados e Cézanne não disse mais do que *queriam* dizer.[271]

---

[269] É preciso entender a diferença entre a "materialidade" do quadro que dá lugar ao panorama das imagens, abrindo a percepção ao mundo em sua origem, sendo ela indispensável à "organização" das imagens mesmas – posse material do pintor, indispensável enquanto peça do trabalho de criação e a "materialidade" da cor, quase como a solidez irrefutável do objeto tal como se apresenta em sua gênese.

[270] PEREIRA, Marcelo Duprat. **A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne.** Op. cit., p. 86. **Grifo nosso.**

[271] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Sens et non-sens.** Op. cit., p. 27.

A percepção das imagens em Cézanne consiste na reconfiguração de um espaço que revoga a harmonia perfeita, deixa cessar a atitude de equilíbrio entre as coisas pintadas, pois muitas vezes, para ele, não importa se a tinta "cobriu" todos os recantos do quadro, e busca com as deformações uma "**ordem** nascente [e] uma realidade inesgotável".[272] Esta questão do espaço já se faz motivo constituinte no Impressionismo integral do pintor, e na fase final, dá ênfase à ruptura tradicional caracterizada pela *perspectiva linear.* Por isso mesmo, os espaços em branco, não *cobertos pelas tintas,* seriam como partes constituintes e expressivas do motivo. O uso sólido das cores contribui não somente para as deformações imagéticas, mas para um certo transbordamento antagônico aos efeitos que podem causar as luzes. Seria acreditar na topologia das cores que dispõe as imagens em sua ontogênese muito mais do que oferecer as formas destas.

Acreditamos que nas imagens do "último" Cézanne exista o "reconhecimento" do mundo que aprofunda a ação do olhar do sujeito como a experiência lógica, conforme diz Merleau-Ponty, "alusiva ao mundo percebido".[273] Não se trata de um reconhecimento pleno do real, mas de uma *solicitação* da coisa vista. Sem dúvida, teremos constantemente nas leituras deste filósofo a não existência de uma conformidade "pura" das coisas como modelo exterior.

Isso corresponde, conforme o que podemos sustentar, a uma relação íntima entre o que Merleau-Ponty chama de *sistema de equivalências* e o que os teóricos da arte moderna, em geral, consideram por *constância perceptiva.*[274] O "reconhecimento" da imagem pictórica em um *plano da imagem* organizado no quadro está sempre expressando algo. Não se trata da coincidência da imagem pintada com o modelo

---

[272] Id. ibid., p. 20.
[273] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos.** Op. cit., p. 58-59.
[274] Heinrich Wölfflin em **Principes fondamentaux de histoire de l'art** contribui efetivamente a respeito da "simples" ação em que o pintor se doa na tarefa de pintar a partir da confluência entre os espaços concreto e plástico, despertando nele próprio determinados valores táteis. A confluência aqui contemplada não é o mesmo que coincidência, pois existem exatamente o que chamamos de visão natural das coisas, no espaço concreto, "onde a cor entra como elemento estável" (WÖLFFLIN, Henrich. **Principes fondamentaux de l'histoire de l'art:** le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne. Trad. Claire et Marcel. Paris: PLON, 1952, p. 57), não imediatamente pictural, e o espaço plástico da imagem que nos envolve na sensação tátil, volumosa, ou mesmo luminosa enquanto espaço revelador da sensibilidade. Portanto, o "elemento estável" referido por Wölfflin, no que diz respeito à cor e às sensações emanadas dela, é a constância do mundo na forma irrecusável da visibilidade.

exterior, pois não é pelo esboço do real que o pintor alcança a *lógica alusiva do mundo* nesta constância. Ou quando Merleau-Ponty refere-se a Gaston Bachelard, afirma que a arte não se configura plenamente no real para expressar a "superexistência" das coisas. "Constância" ou "equivalência" das imagens, com certeza proporcionam o reconhecimento daquilo que está no mundo e que irá compor a superfície do quadro enquanto imagem, e a partir de um plano que organiza a imagem. Desse modo, o *plano de imagem* somente se concretiza, inclusive, pela existência de certas propriedades visuais, presentes à percepção do artista; entre elas estão seguramente as cores com as quais Cézanne "enformou" o *topos* das coisas. No caso das linhas como elementos também, elas não desaparecem, surgem com as cores. Cor e luz na composição cézanniana não são elementos distintos; como afirmava o pintor: à medida que a cor dá o tom, o desenho aparece – a cor tem o mérito de harmonizar as imagens, quanto ao desenho, ele não serve para delinear o espaço nem para "armar" fronteiras entre as coisas; com a organização das cores, o desenho se precisa. Conforme Merleau-Ponty, o espaço é aquele "contado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo seu envoltório exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele".[275]

Existe enfim uma relação doadora de sentido da estética de Cézanne ao pensamento de Merleau-Ponty, levando-se em consideração principalmente esta fase final da criação do pintor ligada que é ao plano selvagem das imagens na visão ontológica do filósofo. Nos escritos de cunho ontológico, Merleau-Ponty destaca o problema do suporte de modo mais radical; procura dar à visibilidade do pintor uma conotação mais larga de como traz as coisas ao mundo. As imagens vindas ao visível não são fictícias ou causam a ilusão dada pela terceira dimensão organizada na tela; trata-se, aliás, do resultado da visão que vai de encontro à concentração do *dehors* e à pura representação, pois o artista ao manter a visão alargada interroga as coisas e tende a atravessar a simples razão para ver tais coisas, e dispor dos "meios" para atingi-las na ampliação da visão. E o "atravessar" para Merleau-Ponty seria um verbo empregado para dar conta de certa *abertura - abrir a passagem* – que o pintor como Cézanne pode obter, por exemplo, com o uso da cor a fim de expressar uma paisagem, as casas dispostas em tons inturgescentes, uma fruta oblíqua na frente das outras.

---

[275] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Seguido de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dúvida de Cézanne*. Op. cit., p. 33.

O espaço já havia sido objeto de estudo merleau-pontyano na primeira fase na qual o filósofo elaborou análises importantes sobre sentir o mundo num *espaço* revelador que potencializa as coisas no corpo[276]. Todavia, é nas imagens da pintura que será considerado o espaço plástico[277] pela referência a elementos visíveis destinados como estruturas para as imagens, organizados numa composição, e por meio do que chamamos *plano* das próprias imagens. Insistimos no *plano de imagem* porque possibilita a confluência, aos olhos do pintor que "traz" seu corpo para a obra e em seguida reivindica uma convocação do espectador que percebe a imagem do espaço sentido, concreto, como espaço plástico. Hélio Oiticica, porventura, contribui para a nossa fundamentação do *plano das imagens* quando pretende imprimir com a cor uma "estrutura" que sustenta o espaço sem deixar de ser somente o da expressão; jamais a "organização" contida no *plano das imagens* deixaria de revelar uma abertura das coisas

---

[276] O "espaço" é o lugar da relação vivida pelo corpo próprio com os objetos que se dispõem e se revelam. Convém mostrar que o corpo, por investir constantemente na experiência perceptiva, ele deve desdobrar-se à espacialidade como esquema de aproximação e vivência do "campo de presença" das coisas. O espaço para Merleau-Ponty não concebe o corpo isolado e entendido como um suporte para coordenadas exteriores, ou seja, existe a totalidade das partes do corpo que se relacionam de forma original, sem o nexo de justaposições de seus órgãos no espaço. E aqui temos a base fenomenológica do sentido de *abertura.* As partes que formam um todo, posse indivisa do sujeito, são constatadas através do que ele chama de "esquema corporal" (*schéma corporel*): "tomada de consciência global" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op. cit., p. 116) como unidade de organização em que o sujeito se lança à realidade exterior com as partes do corpo envolvidas umas nas outras, partes estas "comprometidas entre si, polarizando-se num só sentido, de modo a exprimir uma mesma totalidade ou significação existencial. Merleau-Ponty chamará essa polarização de esquema corporal" (MÜLLER, Marcos. **Merleau-Ponty:** acerca da expressão. Op. cit., p. 182), o que mais de dinâmico existe na proposta da corporeidade, tal esquema estrutura a experiência perceptiva do sujeito que vive intencionalmente o mundo com os gestos expressivos, além de indicar a postura diante de tarefas possíveis. O esquema na coerência da espacialidade do corpo próprio resolve uma questão precisa nesta filosofia fenomenológica: implicitamente, ele é uma teoria da percepção que exprime certo "movimento geral da existência como ser-no-mundo, através de um corpo que está polarizado por suas tarefas e se move por elas" (DÉLIVOYATZIS, Socratis. **La dialectique du phénomène.** Op. Cit., p. 119) e impede a determinação do corpo pela posição confirmada como objeto. "Em suma - afirma Merleau-Ponty -, meu corpo não é apenas um objeto entre os outros, ele é um objeto *sensível* a todos os outros [...]" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op. cit., p. 273). Quando nos referimos à unidade dinâmica do corpo, a questão da imagem nunca será isolada da questão do espaço vivenciado por um corpo em conformação com as experiências sentidas, por isso, não há separação, mas unidade imagem-espaço-corpo. O espaço não está isolado como aspecto físico, ele está destinado às experiências apreendidas pelo corpo sensível em que o sujeito da percepção desloca a consciência reflexiva, do pensamento conceitual, para a reflexão do corpo que se confunde com as coisas, projetos ou imagens, no caso do pintor, as imagens criadas enquanto obras de arte.

[277] A fim de apresentar características abrangentes sobre o "espaço plástico" para diferenciar da realidade concreta, Jacques Aumont propõe a plasticidade da imagem artística. "Com efeito, a plasticidade da imagem, digamos, pictórica [...], advém da possibilidade de manipulações proporcionada pelo *material* do qual ela é retirada, e se a arte da pintura pode ser considerada uma arte plástica (comparada à do escultor que molda a sua bola de argila), foi sobretudo ao pensar nos gestos do pintor, que espalha a tinta na tela, pincela-a, trabalha-a com diversos utensílios e, em último recurso, com as mãos. [...] Costuma-se falar hoje de 'artes plásticas' para englobar todas as artes da imagem não fotográfica, as artes da imagem 'feita à mão'" (AUMONT, Jacques. **A imagem.** Op. Cit., p. 192), mas "embora se encontre muito difundida, a expressão 'artes plásticas' não diz muito mais do que já dizia a noção de 'arte da imagem'" (Id. ibid., p. 194).

pintadas, mesmo que o pintor nos solicite que a sensível percepção seja também de uma imagem abstrata, se não fosse para estruturá-las aos nossos olhares. Certamente dessa estrutura dos planos, qualquer elemento termina por abrir-se ao sensível, como por exemplo,

> a cor, que começa a agir pelas suas propriedades físicas, passa ao campo do sensível pela primeira interferência do artista, mas só atinge o campo da arte, ou seja, da expressão, quando o seu sentido está ligado a um pensamento ou a uma ideia, ou a uma atitude, que não aparece aqui conceitualmente, mas que se *expressa;* sua ordem, pode-se dizer então, é puramente transcendental.[278]

O sentido de mostrarmos este, entre tantos pintores que viveram modernamente experiências ligadas a estruturas "infringentes" na disposição das imagens está ligado ao fato de existir um legado originário que encontramos em Cézanne. Encontra-se nele, a autoria de conceber a pintura não subjugada ao empírico, ornada pela coloração harmoniosa, contudo, desequilibrada pela dilatação ou achatamento das formas. "Alguns veem nisto um gesto deliberado de deformação ou abstração, uma fuga intencional dos meios de representação em prol de uma **linguagem mais moderna, mais ligada à expressão**".[279] Vem justamente daí o que podemos considerar de crise do suporte em meio a pintura moderna. Cézanne "recomeça" uma pintura cuja "modelação" das cores pode implicar em certa escultura na forma distorcida de visão, dessa maneira, o quadro se afasta da visão-padrão que sempre quis moldar os objetos num adequado consentimento. Voltemos ao que diz Hélio Oiticica sobre o suporte:

> Tudo o que era antes *fundo,* ou também *suporte* para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a cor que manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro.[280]

A limitação do quadro reaparece desde sempre nas obras de Cézanne num efeito que ele apresenta muitas vezes de reversão da própria natureza. Basta compararmos *O monte Sainte-Victoire* pintado em 1886-1888 com a pintura do mesmo monte pintado em 1902-1906. Os comentários feitos por Gasquet sobre o primeiro

---

[278] OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). **Escritos dos artistas:** anos 60/70. Trad. Pedro Süssekind... et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 83.

[279] PEREIRA, Marcelo Duprat. **A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne.** Op. cit., p. 10. **Grifo nosso.**

[280] OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). **Escritos dos artistas:** anos 60/70. Op. cit., p. 82.

quadro são relativos à harmonização entre as cores para a conquista da sensação visual; e sobre o segundo, estão voltados à solidez das formas, à vibração de cores que faz brotar uma luz diferenciada no todo, além do prolongamento de um espaço que "suplica" a sua eclosão, representado pelas pinceladas brancas. Ao analisarmos esta segunda imagem do *Monte* ver-se-á a composição de um único plano existente desde a montanha situada atrás do quadro e sob um céu abafado e soturno, salpicado de verde que é a mesma cor da vegetação. O espaço do quadro é, portanto, um todo dinâmico, graças ao movimento das cores amareladas que reluzem a base figurada pela planície e que se ligam aos mesmos tons do azul do céu meio que "derramados" na planície e entre as improváveis casas. O pintor consegue mostrar um espaço onde tal movimento retesado das cores abre um poder "corrompido" das imagens, parecendo que não existe plano algum nesta pintura sólida. Seria a continuidade de uma sensação originária do mundo, agora selvagem? É importante nos reportarmos a Gilles Deleuze quando compara a sensação das pinturas do último Cézanne com a criação de Francis Bacon:

> Eu como espectador só experimento a sensação entrando no quadro, tendo acesso à unidade daquele que sente e do que é sentido. A lição de Cézanne vai além dos impressionistas: não é no jogo "livre" ou desencarnado da luz e da cor (impressões) que está a Sensação, mas no corpo, mesmo que no corpo de uma maçã. [...] O que está pintado no quadro é o corpo, não enquanto representado como objeto, mas enquanto vivido como experimentando determinada sensação.[281]

A maneira como Cézanne tem discípulos no transcorrer de toda a pintura moderna, possivelmente até nossos dias, diz respeito ao "método" como ele envolve nas telas as formas para além delas mesmas, sem dispensar a natureza espontânea que existe nas imagens pintadas. Passa a prescindir do suporte quando este se destina apenas a "fixar" um tempo linear do trabalho de criação, ou seja, de um trabalho consumido de início ao fim na mesma posição a conceber uma imagem, estando a tela fincada sobre um cavalete. Ora, não é isso que iremos precisar na criação cézanniana. Mas também o suporte não é nenhum objeto que sofra total hostilidade; é que qualquer retoque dado pelo artista pode acontecer em algum ponto da superfície para serem concebidos os contrastes ou a obliquidade e a solidez das formas, pois esta função conduzida pelas cores pode alargar as vibrações laterais das margens ou dos cantos da tela, antes mesmo

---

[281] DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon:** lógica da sensação. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro**:** Jorge Zahar Editor, 2007, p. 42-43. Mais adiante, Deleuze afirma: "Teremos a ocasião de ver em que medida Bacon é cézanniano, muito mais que discípulo de Cézanne" (Id. ibid., p. 44).

de se ter uma imagem concretamente realizada. Mas devemos perceber nas ações pictóricas de Cézanne a presença de um método que esteve sempre por acontecer. Entendemos que ele nunca tenha sido definido com a mesma precisão da orientação impressionista, talvez por achar que ele tivesse que ser encontrado até o fim da vida. Como mostra em uma de suas últimas cartas a Émile Benard:

> Estou em tal estado de perturbação mental que receio por momentos que a minha frágil razão possa fraquejar. [...] agora parece-me que vejo melhor e que penso mais corretamente sobre a orientação dos meus estudos. Alcançarei alguma vez o fim por que desde há tanto tempo tenho lutado? Espero que sim, mas enquanto esse momento não chega, persiste uma vaga sensação de inquietação que só desaparecerá quando chegar a bom porto, o que acontecerá quando tiver realizado algo melhor do que no passado [...]. **Por isso continuo a estudar.**[282]

Seu *plano de imagem* jamais forçaria um método na maneira de expressar o mundo[283], sendo assim, procurou sempre doar-se no sentido de substituir a materialidade do suporte e de qualquer dispositivo pela sensação com a qual elementos como as cores alcançariam com destaque os instantes do quadro. Nenhum ponto da tela se isola por si mesmo, a cor comunica por reciprocidade as sensações pintadas de um canto a outro. "Cézanne não se preocupa mais em restituir com minúcia a maneira com a qual os objetos se imprimem sobre nossa retina".[284] Talvez esteja aqui, e como sempre, um método que tenha ficado subentendido em Cézanne: a cada percepção de um mesmo objeto ou paisagem, sua visão operava um gesto sempre novo.

> Para a sua imensa visão de pintor, ela [a cor cinza] não subsistia como cor: ele ia até o fundo, e lá encontrava violeta ou azul ou avermelhada ou verde. Particularmente o violeta (uma cor que nunca tinha sido desdobrada de modo

---

[282] CÉZANNE, Paul apud BARNES, Rachel (coord.). **Os artistas falam de si próprios:** Cézanne. Op. cit., p. 76. **Grifo nosso.**

[283] Não podíamos nos furtar de uma grande contribuição do cineasta Andrei Tarkovski a respeito do "método" entre os artistas responsáveis pelas artes visuais, sendo também uma contribuição ao que chamamos de *plano de imagens*: "[...] antes de se tornarem de uso comum, as descobertas de métodos e procedimentos têm de se tornar o único recurso de que o artista dispõe para comunicar, através da sua própria linguagem, e tão plenamente quanto possível, a sua visão pessoal do mundo. O artista nunca vai em busca do método pelo método, ou apenas em nome da estética; ele é dolorosamente forçado a desenvolver o método como um meio de transmitir com fidelidade a sua visão de autor acerca da realidade" (TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** Op. cit., p. 120).

[284] DELCÒ, Alessandro. **Merleau-Ponty et l'expérience de la création:** du paradigme au schème. Paris: PUF, 2005, p. 148. "Il brave les règles de la perspective classique – technique de domination du monde -, n'hésite pas à déformer, son souci n'étant plus de rendre moyennant des procédés canoniques une perception supposée objective, mais d'exprimer l'énigme de la spatialité. Au lieu de faire de l'immédiatement reconnaissable, il cherche à rendre la manière dont les choses nous envisagent" (Id. ibid.).

> tão variado e minucioso) era o que ele reconhecia ali, onde nós esperávamos apenas o cinza e ficaríamos satisfeitos com ele.[285]

Vejamos na referida citação que a pintura de Cézanne tem como resultado influências que não atingem somente pintores. Um ano após a morte do pintor, Rilke escreveu em 1907 cartas à esposa, Clara Rilke, na tentativa de demonstrar que a sua obra poética sofria influências da pintura cézanniana. Vejamos o que afirma Pedro Süssekind sobre tal influência e sobre o olhar que assevera uma significação expressiva:

> [...] neste caso, o olhar não pode ser totalmente objetivo – pois é orientado por um interesse, ou por uma identificação com a obra –, é justamente a objetividade do pintor que ressalta por meio dele. Uma "objetividade infinita", da qual o poeta tenta se aproximar em seus próprios trabalhos, procurando a ressonância de Cézanne, tanto na trajetória de *Malte Laurids Brigge,* quanto nos *Novos Poemas,* cujas imagens são como pinturas.[286]

Pertence a Rilke a descrição minuciosa dos traços de Cézanne e, com precisão, narra nas cartas algumas questões dos "métodos" que o pintor seguramente projetou em suas obras. Não dispensa em quase todas as cartas, a referência aos estudos que o pintor fazia sobre as cores e como estas se tornaram o principal elemento de composição das imagens pictóricas. Mas está com o nosso filósofo a fundamentação sobre a questão da cor nesta composição, principalmente quando trata dela como potência sensível. Em sua última fase, Merleau-Ponty incrementa a atividade da pintura pelo não entendimento da cor como acessório ou anexo de um suporte, pois as partes pintadas em cada espaço da tela se comunicam entre si formando uma unidade reversível da imagem. Portanto, se reconsiderarmos o lugar do espaço na pintura de Cézanne, desde o ateliê até o *plein air,* assim como o espaço da tela, ou a base que "sustenta" a imagem, veremos que a partir deste pintor, tal espaço não deve ser considerado um espaço objetivo em pinturas organizadas para um "movimento" côncavo e fechado em conformidade com as linhas e os contornos. Não haveria assim, segundo Rilke, o conhecimento que um ponto tem do outro no universo da imagem. Prefere Cézanne a convexidade para que os efeitos de vibração e solidez tornem-se realidades pela "fuga" do centro da tela de cada coisa pintada. "O artista é capaz de transformar um *espaço* objetivo em um *lugar* aberto, com a condição de operar certas

---

[285] RILKE, Rainer Maria. **Cartas sobre Cézanne.** Trad. e prefácio de Pedro Süssekind. 5.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 90.

[286] SÜSSEKIND, Pedro. In: RILKE, Rainer Maria. **Cartas sobre Cézanne.** Trad. e prefácio de Pedro Süssekind. 5.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 17.

transformações das condições usuais de espacialidade".[287] Na espacialidade pictural cada ponto aparece com as pinceladas das cores, todavia, nada é expresso isoladamente; pontos e cores "se explicam reciprocamente". As cores entre si, no uso de modulações, nenhuma delas perfaz um sentido sem estar acopladas a outras.

> [...] cores locais mais fracas entregam-se por completo, contentando-se em refletir a presença da mais forte. Neste vaivém de influência mútua e múltipla, o interior do quadro vibra, eleva-se e cai de volta em si mesmo, sem que nenhuma parte fique parada.[288]

Certamente, Cézanne deixou uma produção de imagens que modificou bastante a maneira de composição a partir dos *planos* organizados, principalmente no que trata da forma mesma de pintar, dos estudos sobre as funções das cores no sentido geral do quadro, da mudança de ambiente a fim de encontrar-se diante dos objetos, de ter podido pensar, nos mesmos instantes em que pintava, no valor pictural de seus quadros, permitindo avaliar melhor as técnicas ou "métodos" de distribuição das cores, bem como de experimentar a retirada do cavalete, mas sem deixar de valer-se do pincel. Portanto, o *plano das imagens* presente neste artista se estruturou a partir dos gestos acumulados para propiciar o "olhar" como conteúdo aos pintores contemporaneamente modernos e aos da pintura atual.

Assim, se temos durante a arte moderna a negação de representar pelas imagens a realidade como se nos apresenta, cuja anterior arte clássica revelava o mundo tal qual nos alcança os olhos pela *perspectiva geométrica,* em Cézanne não há "mais essa estruturação clara e estática do espaço. Os 'planos' coloridos projetam-se a partir de uma profundidade incomensurável, de um 'não-se-sabe-de-onde' – *on ne sait d'où –,* como escreveu Maurice Merleau-Ponty".[289] Justificamos que está em Cézanne a origem de um *plano de imagens* aberto a certo sentido "revolucionário", que permitiu a abertura

---

[287] HAGELSTEIN, Maud. In: TAMINIAUX, Jacques. **Études phénoménologiques:** questions actuelles pour une phénoménologie du jugement esthétique. Belgique: OUSIA, Tome XXI, nº 41-42, 2005, p. 133. Como afirma Didi-Huberman trata-se de "déconstruire les espaces triviaux – c'est-à-dire ceux où il y a quelque chose de visible à discerner, à reconnaître et à nommer – pour en extraire la pure et simple *puissance visuelle d'espacement lumineux*" (DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Homme qui marchait dans la couleur.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2001, p. 42).

[288] RILKE, Rainer Maria. **Cartas sobre Cézanne.** Op. cit., p. 86. Algumas vezes, Rilke não deixa de fazer comparações das técnicas usadas por alguns pintores contemporâneos a Cézanne no que diz respeito às cores. Como é o caso de Manet que empregava o "preto" para atuar na "interrupção da luz, opondo-se ainda às outras cores, como se viesse de outro lugar" (Id. ibid., p. 91).

[289] KUDIELKA, Robert. Objetos da observação – lugares da experiência: sobre a mudança da concepção de arte no século XX. **Novos estudos,** CEBRAP, v. 82, 2008, p. 169.

também de um espaço comum entre a obra e o espectador[290]. Tal revolução é bem mostrada por Hélio Oiticica que compreende a obra atual por um processo que se deu pela superação do suporte. Afirma o artista:

> O fenômeno da demolição do quadro, ou da simples negação do quadro de cavalete, e o consequente processo, qual seja, o da criação sucessiva de relevos, antiquadros, até as estruturas espaciais ou ambientais, e a formulação de objetos, ou melhor, a chegada ao objeto, data de 1954 em diante, e se verifica de várias maneiras, numa linha contínua, até a eclosão atual.[291]

A abertura do *plano de imagens* não seria nada mais que a articulação de um pintor diante da obra, com seus objetos, a partir da qual ele busca o espaço que ocupa com intensidade, nele mesmo entrelaçado. Nenhuma imagem "viveria" uma determinada forma sem a presença recíproca de seu autor no espaço que possa lhe conceder a agitação, a multiplicidade e a "selvageria" do mundo. O que expomos sobre a questão da imagem nos permite perceber a *abertura* a este mundo e saber que a expressão, afirmada neste pensamento, se dilata em pintura. Numa passagem de **A prosa do mundo,** Merleau-Ponty se refere aos dados existentes como "meio de interpretar o mundo"[292], eles estão à disposição do pintor a fim de transformar os acontecimentos deste mundo em expressão, por isso mesmo, o pintor responde a todos os dados e "**se organiza** no ato de pintar em torno de algumas linhas de força que indicam sua relação fundamental com o mundo".[293] Mas a referida *abertura* passará por uma nova fundamentação que nos possibilita perceber a dimensão do aparecer, não como sensível que apreende prontamente os objetos, mas como experiência que se realiza. "[...] e cada experiência é uma apresentação do mundo".[294] Nesta experiência dispensada no mundo temos a pintura como a maneira primordial de aprofundar a questão da percepção. E esta maneira estará sob a forma "radical" de instauração da visibilidade que será estruturada no estabelecimento expressivo do ser. "[...] digamos o

---

[290] "Pois a intenção de criar o espaço correspondente ao contexto da percepção na imagem produziu, na agenda da reflexão artística [...] uma atualização da relação até então desconhecida entre **o observador e a imagem**" (Id. ibid.). **Grifo nosso.**

[291] OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). **Escritos dos artistas:** anos 60/70. Trad. Pedro Süssekind... et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 156.

[292] MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo.** Op. cit., p. 102.

[293] Id. ibid., p. 103. **Grifo nosso.**

[294] BARBARAS, Renaud. **La perception:** essai sur le sensible. Op. cit., p. 102. Como nos diz ainda Barbaras, a percepção como experiência não é mais um ato subjetivo, "mas um modo de ser específico do Ser, a uma perceptibilidade intrínseca" (Id. Ibid., p. 60). É o que Merleau-Ponty qualifica a ontologia de uma filosofia do dentro (*ontologie du dedans*), ou seja, a realização do ser do Ser encontra-se no interior mesmo deste Ser; ultrapassa a filosofia de sobrevoo e encontra um mundo visto no meio dele próprio.

que dissermos do ser [...], que o nosso trabalho de expressão é ainda uma instalação nele".[295]

A condição das imagens picturais representa neste momento a *abertura* a um mundo que está aí, para a nossa visão, na unidade e estrutura do quadro que evocam o estofo mundano pela cor, linha, atmosferas, figuração, o dentro e o fora na capacidade expressiva do pintor na instalação do mundo.

Para a reflexão das imagens no "percurso" de Merleau-Ponty cumpre-se entender a totalidade mesma deste pensamento, aquele decorrido entre a fenomenologia e a referida nova ontologia, da inextrincável forma de se estabelecer as imagens na experiência perceptiva e em sua filosofia da carne. As imagens no início deste percurso encontram-se na *experiência* do estado da pintura e, em seguida, no entrelaçamento da visão com os aspectos do ser. Daí, pensarmos que as características peculiares das imagens criadas e dispostas na pintura despontam no *horizonte aberto* também da *nova ontologia.*

[295] LEFORT, Claude. "Posfácio". In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o invisível.** Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. Prefácio Claude Lefort. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 261.

CAPÍTULO III

VISÃO E IMAGENS PICTÓRICAS NA NOVA ONTOLOGIA

3.1 Imagens e "destruição" da ontologia cartesiana

Didi-Huberman pontua a fundamental linha de pensamento de Merleau-Ponty assinalando traços específicos sobre a questão da visão e a maneira de desenvolver a experiência visual no âmbito da arte e da estética. Os paradoxos que esse filósofo expõe se comparados ao esquema da filosofia ambígua merleau-pontyana, sustentam da mesma forma aquilo que nos chega aos olhos, mais propriamente as imagens da arte[296], que não são resultados de informações captadas por nós como configurações claras e evidentes em dado momento. Em uma direção semelhante, Didi-Huberman afirma a existência de um vazio, distância indiscutível da experiência perceptiva entre aquele que vê e o objeto visto. Direção certamente crítica da tradicional concepção de quem está diante das imagens, somente vê necessariamente aquilo que vê – "você vê o que vê".[297] No entanto, a arte ao nos colocar diante das imagens, nos concede a ultrapassagem dessa tautologia e sedimenta a modalidade do visível que atinge "nosso próprio corpo"[298], e por isso mesmo modalidade sem evidência. Como

---

[296] Georges Didi-Huberman, autor de uma série de obras que analisam questões de Teoria da Arte e História da Arte, Psicanálise e Estética, ele perpassa pela questão da imagem em obras como **Devant l'image, L'Homme qui marchait dans la couleur** e **Ce que nous voyons, ce que nous regarde,** apenas para citarmos as mais importantes sobre as imagens. Ele indica que o estar diante das imagens se caracteriza pela presença "inelutável" do corpo, porque não dizer do corpo encarnado, como ele mesmo sugere, que se abre à pintura como paradigma, mas que não se dá, por certo, somente na pintura. "A imagem da arte [...] – é analisada por Didi-Huberman como um corpo [...] na sugestão do *incarnat* pictórico" (HUCHET, Stéphane. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Trad. Paulo Neves e Prefácio à edição brasileira de Stéphane Huchet. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 12). Entendemos que este filósofo ao escrever sobre as imagens pictóricas em **Devant l'image,** ele desenvolve uma fecunda atitude de nosso corpo diante também das esculturas em **Ce que nous voyons, ce que nous regarde,** além de manifestar uma crítica à História da Arte que muitas vezes explicita o não-sentido das imagens. Conforme este filósofo, as imagens da arte podem ser concebidas a partir de uma "organização" que faz um artista quando, por exemplo, se utiliza de blocos, cubos, paralelepípedos para imprimir uma visão abstrata de quem está presente junto à obra e depois de sua composição, enfim, na existência de uma obra que mesmo arquitetural, mesmo *minimal,* vai além da especificidade do objeto simplesmente considerado, pois tal objeto, tal obra, "é uma *imagem dialética* portadora de uma latência e de uma energética" (DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Op. cit., p. 95). E acrescenta ainda: "Sob esse aspecto, ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente - de um *pano* -, nos olhar nela" (Id. ibid.). A alusão aqui à escultura é resultado de um estudo que Didi-Huberman faz das obras do escultor minimalista e artista plástico Tony Smith (1912-1980). Como ele mesmo afirma, as imagens da arte nos envolvem à visibilidade encarnada, e tanto na pintura como na escultura, haverá o arruinamento da certeza tautológica do "*What you see is what you see*" (Id. ibid., p. 106).

[297] Id. ibid., p. 55. Podemos compreender deste modo, o sentido da certeza tautológica do *What you see is what you see* da nota anterior.

[298] Id. ibid., p. 34.

afirma Didi-Huberman: "Abramos os nossos olhos para experimentar o que não vemos [...] – ou melhor, para experimentar o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra [...]".[299]

Vê-se que não existe nestas análises nenhuma possibilidade de evidência da visão das imagens que se apresentam às experiências de nossa percepção. Os paradoxos ou ambiguidades expostos talvez permitam à visão transpor o visível pontual, quer dizer, o objeto-imagem é muito mais do que a "específica" forma de olhar o que vemos. Aliás, na filosofia que aqui expomos, em semelhança com o pensamento didi-hubermaniano, existe a *abertura* à visibilidade que invade as coisas e as imagens "para além do princípio mesmo do espaço extenso"[300], capaz de nos atingir, numa articulação que reinveste a coisa que passa a nos olhar.

Cabe, no entanto, articular o sentido da imagem à condição peculiar de *abertura* da obra de arte que diante aos nossos olhos garante a aproximação da irrefutável singularidade do visível. Aproximação na qual Merleau-Ponty indicará como a potência visual ao que nos move e habita, ou como nos indicaria o próprio Didi-Huberman a despeito da *dialética visual,* a imagem "nos agarra"[301], nos abre a uma reflexão daquilo que ela possui muito além de sua especificidade. Tal reflexão nada tem a ver com o ato cognoscente do sujeito que retoma a evidência do mundo em si. Trata-se, para Merleau-Ponty, de uma reflexão agora no contexto ontológico, de nosso contato com o ser. Afirma:

> [...] é porque creio no mundo e nas coisas que acredito na ordem e na conexão de meus pensamentos. [...] com a reflexão e através dela que precisaremos conceber de novo o Ser-sujeito e o próprio Ser, concentrando nossa atenção sobre o horizonte do mundo.[302]

---

[299] Id. ibid.

[300] Id. ibid., p. 105. É fundamental atentarmos para as análises consistentes que Didi-Huberman faz das obras de arte de Tony Smith. As revelações sobre o escultor indicam uma série de categorias que se aproximam da questão das imagens pictóricas. "Cisão visível", "dialética da obra", "imagem crítica" são algumas das expressões arduamente postas pelo autor a fim de criticar o que ele chama de clareza formal das imagens em sua pura apresentação. Confirma, portanto, que a expressão *Vejo o que vejo* deverá ser recusada ao se impor de modo determinante a visibilidade das imagens e afirma que há uma "**abertura,** uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar" (Id. ibid. **Grifo nosso**). A *abertura* e perda tratadas por ele tem referência aos cubos pintados de preto, cujas imagens despertam uma exterioridade desdobrada da forma escura advinda do interior.

[301] Id. ibid., p. 95.

[302] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o invisível.** Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. Prefácio Claude Lefort. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 58.

Não se trata de demarcar o conceito de *reflexão* no "percurso" de Merleau-Ponty, mas da importância que esse termo tem para a condição ontológica da carne, noção que mais intensifica este momento filosófico por fundamentar o que podemos chamar de matéria comum entre o vidente e o mundo visível, o tocante e o tocado, inseparáveis e oriundos da deiscência fundamentada na unidade da carne.

A reflexão caracteriza a inversão das relações do corpo encarnado no mundo em constante *abertura.* Não há, por exemplo, uma mão tocante e outra mão tocada sem que se considere que esta seja uma relação mergulhada na espessura do mundo, ou seja, essa relação não é isolada da experiência da visão.

> É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está voltado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado [...]. Já que o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo.[303]

Quando falamos nesse trabalho sobre a *abertura* apontada por Merleau-Ponty não de forma imediata, por estar muitas vezes latente em suas obras, nos dá a garantia de destacar a visão, agora carnal, concebida em profundidade, quer dizer, a suposta *abertura* se mostra como a ultrapassagem da "película superficial"[304] do corpo próprio, ao qual assegurava a consciência perceptiva diante do mundo, mas que neste momento do "percurso" ontológico nos possibilita um encontro estreito com esse mundo. "Estranha aderência"[305] do corpo vidente e do visível, Merleau-Ponty provoca um intercâmbio ou reciprocidade da visão com o tangível num só corpo. A visão pede o tato, este envolve-se com aquela, porque o corpo está repleto de experiências capazes de entrelaçar o todo visível e o todo tangível[306]. O corpo do pintor parece refletir muito bem as experiências no que tange a sua visibilidade; ele que também está entre as coisas

---

[303] Id. ibid., p. 131.
[304] Id. ibid., p. 135.
[305] Id.ibid.
[306] "Há visão, tato, quando certo visível, certo tangível se volta sobre todo o visível, todo o tangível de que faz parte, ou quando de repente se encontra por ele *envolvido,* ou quando entre ele e eles, e por seu intercâmbio, se forma uma Visibilidade, uma Tangibilidade [...]" (Id. ibid.). O "todo" aqui expresso não se trata de uma soma dos fatos "materiais" e "espirituais" dispostos ao visível, e prontamente a serem alcançados pelo tangível.

vistas, "é visível de direito".[307] Para ele não existe a visão superficial senão interposta nas coisas, não se concentra numa experiência que se põe estritamente sobre um *fora.*

Não há dúvida que a relação tocante-tocado expressa no exemplo da mão direita que toca a mão esquerda, seja um reconhecimento crítico ao mesmo exemplo originado de Husserl. A passagem expressa em **Idées II** de Husserl confirma a impossível separação entre sujeito e objeto advinda do pensamento moderno a partir de Descartes e assim, compreendemos que a referência de Merleau-Ponty feita a esta passagem não descarta a relevância ao projeto da percepção como encarnação do mundo e vice-versa, graças ao possível *entrecruzamento* presente nesta ontologia, mas o tocante-tocado não se limita apenas à ação intercambiável das mãos, visto que tal domínio instala-se no sensível, onde o tangível é parte considerável da textura mundana como a visão[308]. Portanto, as mãos como parte do corpo não se limitam a ações de

---

[307] Id. ibid., p. 134. "De sorte que o vidente, estando preso no que vê, continua a ver-se a si mesmo [...]; daí por que, também ele sofre, por parte das coisas, a visão por ele exercida sobre elas; daí, **como disseram muitos pintores,** o sentir-me olhado pelas coisas [...]" (Id. ibid., p. 135). **Grifo nosso.**

[308] A nossa referência a Husserl não esgota a contribuição fundamental dada a este tema, o do corpo tateante, por um filósofo que inaugurou o movimento fenomenológico e legou tal enfoque ao pensamento de Merleau-Ponty, entre outras contribuições fenomenológicas remetidas a filósofos eminentes da contemporaneidade. Mas com o "percurso" feito pelo filósofo francês, acreditamos que ele tenha atingido mais claramente a questão do sensível nas artes e nas consequentes referências fundamentais estabelecidas sobre as imagens do que propriamente o filósofo alemão. Fundamentamos este fato a partir dos escritos póstumos de Husserl como "Phantasia et conscience d'image" no qual insere as imagens das artes ou das causas físicas exteriores enquanto razões de pura aparência e de não realidade. A imagem para Husserl se manifesta na evidência intuitiva de uma falsidade e não nos liga à cadeia dos atos perceptivos - chamados por ele de *fictum* - cujos fenômenos da aparição seriam postos em xeque quanto à sua autenticidade. A imagem e a relação que se estabelece com o espectador prendem-se apenas num ato de "attention isolée" (HUSSERL, Edmund. **Phantasia, conscience d'image, souvenir:** de la phénoménologie des présentifications intuitives. Trad. Raymond Kassis et Jean-François Pestureau. Grenoble: Millon, 2002, p. 72), mas de modo radical, o próprio Husserl chega a afirmar que "le caractère d'image n'a de sens que pour une conscience propre [...] une [conscience] aussi primitive et ultime que la conscience perceptive ou de présent" (Id. ibid., p. 62). Quanto às imagens das artes, Husserl indica um certo limite do quadro reforçando que a experiência da percepção se isolaria na periferia da representação imageante. Segundo ele, "la perception d'environnement, la perception dans laquelle le présent actuel se constitue pour nous, se prolongue à travers le cadre, et s'appelle là 'papier imprimé' ou 'tableau peint'. Cela, nous ne le voyons pas au sens propre. Le matériau de sensation que l'appréhension d'objet-image a pris en compte pour son apparition ne peut pas une deuxième fois devenir noyau d'apparition" (Id. Ibid., p. 86). Decerto, várias questões podem ser discutidas quanto à colocação das imagens em Husserl; propomos analisar uma delas na esteira merleau-pontyana: ao estabelecer as imagens condicionadas à representação, para Husserl, o campo visual que se manifesta pelo relevo de um corpo imageante não seria o campo do mundo real. Como ele mesmo particulariza essa experiência perceptiva a uma "atenção isolada", nos coloca as imagens *abertas* como um dado fictício, atingindo o olhar nos limites da percepção colateral. Mas quais *imagens abertas* encontraremos no pensamento husserliano? Ora, na nova ontologia de Merleau-Ponty não existe a evidência efetiva das imagens a atingir o conteúdo do mundo real. Mais à frente do nosso trabalho mostraremos a "profundidade" como uma das dimensões do Ser, necessária também ao entendimento das imagens artísticas. A profundidade existe entre as coisas de modo que elas não são "vencidas" pelo olhar; não existe intencionalidade como ato porque a profundidade é carne. As imagens não representam o conjunto de dados reais a moldar os objetos, elas mesmas ao possuírem a profundidade que as rodeiam, escondem uma potência secreta; e a visão que fazemos delas não é inspeção direta, mas um recurso sempre possível. Entendemos por isso, que a

superposição. Aliás, como nos diz Merleau-Ponty, o corpo é a singular forma de imbricação do visível e do tangível. "O visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo".[309] E acrescenta ainda: "Há topografia dupla e cruzada do visível no tangível e do tangível no visível, os dois mapas são completos e, no entanto, não se confundem".[310]

A superposição da mão direita sobre a mão esquerda apenas encerra a possibilidade da mão física em um corpo físico. A mão como parte do corpo, segundo Merleau-Ponty "desce" também às coisas e não se aparta do ser do mundo. Ela é densidade onde encontramos a *carne*[311] das coisas. O Ser do mundo é concebido por este filósofo como unidade de uma estrutura ontológica universal. Sem negar por inteiro a individualidade da coisa percebida que está em co-extensão no mundo apresentando-se entre todas as manifestações visíveis, não há coisa encerrada em sua determinação própria. A carne seria a *abertura,* deiscência do mundo e tecido comum a todos os seres, ou para buscarmos um termo sempre fundamental na ontologia merleau-pontyana, "dimensão" que pertence ao ser-corpo e ser-mundo[312]. Assim, o mundo considerado

---

profundidade nos oferece a *abertura* das imagens sempre a acontecer, e a visão até que poderia ser uma "percepção colateral", desde que a profundidade não fosse considerada uma dimensão frontal, pois, conforme Merleau-Ponty, ela está nas "costas" e "atrás" ou "por toda parte".

[309] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o invisível.** Op. cit., p. 131.

[310] Id. ibid.

[311] O conceito de "carne" na filosofia merleau-pontyana é o mais importante para designar a questão da nova ontologia, também conhecida como ontologia da carne. Entre os sentidos que ela pode designar está o modo ambíguo do corpo vidente e visível, tocante e tocado, passividade que requer uma atividade, ser da indivisão que escapa à determinação da ontologia clássica. "Mas ela só é divisão na própria medida em que é também a segregação ou a fissão que faz nascer a massa sensível do corpo vidente na massa sensível no mundo" (DUPOND, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty.** Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, p. 9). A carne descrita na obra inacabada **O visível e o invisível** tem várias passagens características. Uma que merece nossa atenção é que a carne não deve ser considerada como materialidade existente no mundo. Ela é *presença da ausência,* carne do mundo, faces variadas, latência... Mas a carne "não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo 'elemento', no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo [...], a carne é um 'elemento' do Ser" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 136).

[312] A dimensão é uma noção desenvolvida na fase ontológica de Merleau-Ponty que nos chama atenção, sobretudo, em dois aspectos importantes para a nossa pesquisa: a percepção considerada neste momento não é mais oriunda de uma consciência que se depara com os conteúdos e formas das coisas, mas da especificidade mesma da percepção. "[...] la dimension ne peut être abordée selon la polarité de l'objectif et du subjectif: elle est ce qui, du côté subjectif, empiète vers la chose même et est donc tout autant du côté du monde. La notion de dimension permet ainsi de rendre compte de la spécificité de la perception: percevoir, ce n'est ni appréhender un sens, ni recevoir passivement un contenu, c'est ouvir une **dimension** selon laquelle la chose peut apparaître en personne (BARBARAS, Renaud. **Merleau-Ponty.** Op. cit., p. 54-55. **Grifo nosso**); um outro aspecto seria a questão da "unidade" que a dimensão traz no aparecer sensível das coisas. A dimensão seria um "modo de unidade sem síntese, um princípio de coesão sem conceito e, por consequência, absolutamente imanente ao que ela articula" (Id. Ibid., p. 54).

neste pensamento é o universo das coisas no qual estão arraigadas; elas são partes tomadas por si mesmas numa totalidade. Isso nos permite pensar na *abertura* dos sentidos em reversibilidade com outros sentidos. Como nos diz Merleau-Ponty, cada sentido se faz um mundo, então, as modalidades tangível e visível do corpo estão articuladas, "porque esta comunicação permanece dimensional".[313] A carne não se fragmenta ao que é individual, não é matéria, mas relação como um centro de equivalência, "lugar de uma possibilidade de conversão das experiências".[314] A reversibilidade põe essa relação no momento em que o tangível e o visível não se dividem entre um ser tateante e um ser visto. É na carne como elemento de indivisão que todos os seres são comuns. Isso não quer dizer que o sensível, aquilo que pode ser percebido não tenha ele mesmo o seu modo distinto de aparecer no mundo. Visível e tangível se entrelaçam, mas não se superpõem enquanto dimensões. Aliás, como o mundo está voltado ao sentido da "encarnação", ou seja, ao ser-mundo, visto que só se realiza enquanto presença, é que o corpo apresenta uma unidade onde se encontram "encarnados" o tocar e o ver. A unidade a que mencionamos não se trata de soma das modalidades sensível-senciente, tangível-tocante e visível-vidente, pois a reversibilidade é sempre iminente no sentido mesmo em que um corpo não se determina diante de um dado, diante do mundo. A carne do corpo e a carne do mundo possuem, conforme Merleau-Ponty um hiato, certo "movimento" aqui concebido por metamorfose e transição que permitem um contato, agora não plenamente acabado, com o mundo. Tal hiato

> [...] não é, porém, um vazio ontológico, um não-ser: está dominado pelo ser total de meu corpo e do mundo, e é o zero de pressão entre dois sólidos que faz com que ambos adiram um a outro. Minha carne e a do mundo comportam, portanto, zonas claras, focos de luzes em torno dos quais giram suas zonas opacas.[315]

---

[313] BARBARAS, Renaud. **De l'être du phénomène:** sur l'ontologie de Merleau-Ponty. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2001, p. 231. "Parce que la dimension n'a de réalité qu'incarnée, le corps percevant se fait lui aussi monde: sa tangibilité ou sa visibilité sont, elles aussi, des modalités de cette dimension que le percevant déploie" (Id. ibid.).

[314] Id. ibid.

[315] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 143-144. Para Merleau-Ponty, o conjunto daquilo por ele denominado de hiato, vazio ontológico, transição, metamorfose e até mesmo o movimento não deixa de estar relacionado com a questão da "distância" em que o corpo estabelece contato com o mundo percebido. Aliás, na nova ontologia a inextricabilidade corpo-mundo não está mais baseada pelo aparecer diante da consciência, senão no âmago do mundo como presença original. O corpo que percebe mantém então um movimento que não se coloca de maneira acabada no mundo, mesmo porque o visível existe também fora dos limites do sujeito que percebe. É a distância que não separa um corpo delineado de um mundo "apenas" posto objetivamente. A distância proposta neste contexto é uma

Vemos assim disposta nesta filosofia uma *relação* em consonância com a reversibilidade que não separa as dimensões do *palpar* e do *ver* de seus respectivos ser palpado e ser visto. No mundo senciente o corpo está rodeado pelo visível, não servindo de destaque a um olhar determinado como se o corpo fosse "um pedaço"[316] no mundo a ser visto. "Assim o corpo é posto *de pé* diante do mundo e o mundo de pé diante dele, e há entre ambos uma relação de abraço".[317] Merleau-Ponty afirma que as coisas estão em seus lugares prontamente a serem vistas e pelo ser que elas possuem. E disso, percebemos que há entre o vidente e tais coisas, pelas concernentes espessuras que cabem ao mundo e ao corpo, certa distância que não nos separa do mundo ao qual estamos mergulhados, mas permite um "trabalho" contínuo daqueles que assumem a visão como porto do mundo e que, para isso, se deslocam do contato com as coisas percebidas, porém, sem nunca perder a dinâmica *tensional* com o aparecer mesmo destas coisas na paisagem do mundo. A distância pressupõe uma proximidade que nos faz chegar ao cerne das coisas, que nos faz sentir parte do mundo pela espessura que estas coisas têm[318]. Não que haja uma polarização da ação de ver, como se tomar distância fosse um recuo do horizonte mundano, porque não afirmar também, uma recusa do mundo priorizada pela construção mental que subsidia o conhecimento filosófico a construir seu objeto que "nunca virá encher a questão filosófica"[319], mas porque acreditamos que, nesta altura do "percurso" merleau-pontyano, não existe uma

---

espécie de "tensão" que acolhe o corpo como operante, mas numa proximidade com aquilo que ele pode ver, pelo fato de estar concretamente visível no mundo.

[316] Id. ibid., p. 242.

[317] Id. ibid.

[318] Renaud Barbaras relaciona a questão da unidade, mesmo com os aspectos de diferenciação das coisas, pela presença *aberta* que estas mantêm. Existe a particularidade dimensional do sensível que se abre dos aspectos espaciotemporais - a coisa é individual -, para o modo de ser dessa coisa. Mas como afirma Barbaras: "L'unité de la chose doit être ressaisie comme **ouverture** de chaque partie à toutes les autres, ouverture qui, comme elle, est en même temps **distance:** la chose s'annonce en chaque aspect comme leur unité présomptive ou imminente. Corrélativement, chaque partie ne devient elle-même que dans et par cette **unité** qui, pourtant, n'est rien d'*autre* qu'elle. C'est dire qu'il n'y a, en toute rigueur, ni chose, ni aspects, ni unité, ni diversité, mais **un seul tissu** qui est **unifiant-différenciant,** qui conquiert sa cohésion au sein de ses différences, et se diversifie par le moyen de cette unité" (BARBARAS, Renaud. **De l'être du phénomène.** Op. cit., p. 207. **Grifos nossos**). Sendo assim, podemos retomar o conceito de *sistema de equivalências,* pela referência ao que cada parte de um acontecimento tem para se tornar a dimensão sensível no todo - "o mundo sensível comum aos corpos sensíveis" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 24) -, no mesmo sentido em que concebe Merleau-Ponty, o do mundo em seu conjunto tomado das "partes" ilimitadas para tornar-se "parte total". Assim, recorremos às imagens pictóricas a partir do sentido decisivo do pintor que retém cada ser percebido na equivalência com todas as partes, com as quais o varrer do pincel transpõe para a tela uma *pregnância,* diríamos, uma fuga das imagens que dispensariam a "pregnância geométrica" ou certa razão de equilíbrio. "Le sens pictural vient en effet germer sur la toile, non pas comme entité assignalabe, présente pour elle-même, mais sous la forme d'une 'déformation cohérente', d'une trame secrète qui unit les aspects de celle-là, située entre eux comme un principe de transposition" (BARBARAS, Renaud. **De l'être du phénomène.** Op. cit., p. 206).

[319] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 102.

averiguação do Ser como fato e de maneira instantânea. A filosofia aqui posta não deve admitir um mundo cristalizado, pois a visão não se instaura na paisagem pela instituição de um pensamento claro e distinto, ao contrário, a visão nos faz tomar a distância da transparência do mundo para que assim possamos vê-lo. A visão requer essa distância enquanto diferença às *normas* do pensamento que se impõem categoricamente ao mundo. Como afirma Merleau-Ponty, o Ser "por princípio, não admite os passos de uma *aproximação* objetivante ou reflexionante, porquanto se coloca à distância, no horizonte latente ou dissimulado".[320] Mas o que cabe então à filosofia, esta em que se credita a não-ruptura com o mundo e a não-coincidência com ele? O que nosso filósofo quer dizer, na seguinte passagem, que é necessário "definir o estatuto filosófico se quisermos sair dos embaraços aonde nos lançam as noções inteiramente feitas de pensamento, de sujeito e de objeto e, enfim, saber o que é o mundo e o que é o ser"[321]?

Voltado por completo às tarefas de uma *nova ontologia,* Merleau-Ponty dedica-se nos últimos anos de cursos ministrados, de 1959 a 1961, à dinâmica da arte para compreensão do mundo da expressão. Por isso, ele está convencido que é nas artes, principalmente na pintura, onde se encontra o pacto do visível com o mundo; o mesmo pacto no qual o sentido da filosofia, no menor gesto perceptivo daquele que se move no mundo, coincide com a unidade da pintura, que "é por princípio um sentido em gênese".[322] Sentido que expressa a espontaneidade da visão como um nascimento a cada momento; fundamento sustentado pela pintura que nos põe em contato com o mundo pelo modo expressivo de seu aparecer. A espontaneidade é oriunda dos gestos e ações simples do pintor que apanha nas coisas a possibilidade do seu poder vidente, ou seja, podemos chamar de *gênese espontânea* essa instauração da visibilidade que põe em evidência cada ser percebido. Como diz Merleau-Ponty, a visibilidade é a interrogação da pintura que "visa, em todo caso, essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo".[323] Dessa forma, o filósofo afirma que a pintura trouxe com o *varrer* do pincel, desde os primórdios, a *abertura* ao mundo porque já possuíamos a potência perceptiva. Não se segue neste ponto uma teorização de Merleau-Ponty a respeito da História da Arte, sobretudo, a história da pintura, mas uma elaboração decisiva e crítica ao

---

[320] Id. ibid.
[321] Id. ibid., p. 101.
[322] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signes.** Op. cit., p. 112.
[323] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Seguido de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dúvida de Cézanne.* Op. cit., p. 21.

pensamento analítico em que a arte e sua expressão somariam a contradição de uma *ontologia direta*[324]. Neste sentido, Stéphanie Ménasé observa que a Arte Moderna descrita por Merleau-Ponty em suas obras seria a responsável pela interrogação tanto do filósofo quanto do pintor; atividades dispostas como condições de *abertura* ao mundo. Segundo a autora, "pintar seria então interrogar".[325] Cabe retornarmos ainda à questão acima agora com estes novos pressupostos: o que cabe à filosofia, tendo como parâmetro a "visão" do filósofo e a "visão" do pintor? Se acabamos de afirmar que a arte pictórica moderna faz parte da crítica ao pensamento analítico, devemos então fazer referência a certo "personagem" ao qual Merleau-Ponty destina tal crítica, destacarmos qual o papel da pintura e o significado das imagens nesta trajetória ontológica.

Sustentamos que em um trecho das "notas de trabalho" de **O visível e o invisível** como parte dos esboços nos quais nosso filósofo traça a *nova ontologia* encontramos o cerne da questão proposta, no momento em que ele também pergunta "o que é a filosofia?"[326]. O ponto central está na seguinte frase de Merleau-Ponty, à qual sustenta nos esboços em geral a referência ao Ser como um "começo"; como diz, tudo inicia com um *pensamento fundamental* sobre o Ser: "**'destruição'** da ontologia objetivista dos cartesianos".[327]

---

[324] Merleau-Ponty adota a "ontologia indireta" em que utiliza a interrogação ao método anterior da consciência enquanto possibilidade subjetiva de destacar o objeto percebido; o ato subjetivo da percepção é substituído pelo modo específico do Ser. "Indireta" porque encontra na *carne* a causa singular da nova ontologia. Como afirma Renaud Barbaras, "cette ontologie consiste dès lors à prendre au sérieux, jusqu'à en faire un trait de l'Être même, ce qui est impliqué par notre inscription en lui, c'est-à-dire par la distance constitutive du monde. C'est une tentative d'expliciter le sens d'être de l'Être de l'intérieur de l'Être, de voir le monde du milieu du monde: c'est pourquoi Merleau-Ponty la qualifie d''ontologie du dedans', ou d'intra-ontologie'" (BARBARAS, Renaud. **Merleau-Ponty.** Op. cit., p. 61). A questão da intraontologia nos auxiliará na compreensão da imagem como um visível inesgotável no mundo, como vidente visível na inerência a esse mundo.

[325] MÉNASÉ, Stéphanie. **Passivité et création:** Merleau-Ponty et l'art moderne. Paris: PUF, 2003, p. 6. Na pesquisa dedicada à junção da atividade da pintura e do pensamento no olhar de Merleau-Ponty a partir da Arte Moderna, a autora ainda afirma o seguinte quanto à fundação da visibilidade: "il dit [Merleau-Ponty] notamment de Cézanne qu'il 'pense en peinture'. Il associe aussi dans 'Le doute de Cézanne', l'artiste et le philosophe fondateurs, comme ne recourant ni l'un ni l'autre aux dichotomies admises. Il dit encore dans *L'Œil et l'Esprit* que l'interrogation qui anime la peinture est cette philosophie qui, par-delà les theses et opinions sur le monde, est philosophie à faire, puisque la vision est une question" (Id. ibid.). As dicotomias admitidas dizem respeito à filosofia especulativa em que a pintura faz oposição como experiência do Ser.

[326] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 176.

[327] Id. ibid., p. 177. **Grifo nosso.** Destacamos nesta citação a expressão "ontologia objetivista" presente desde **Fenomenologia da percepção** para o anúncio da questão central do "corpo próprio" que é o sujeito da percepção como ser-no-mundo encarnado. A crítica abordada diz respeito às múltiplas causalidades determinadas ao corpo pelo pensamento científico e a partir de um mundo dado.

Não é estranho que a referida frase venha justificar logo em seguida a expressão "não-filosofia".[328] Sem querer rebuscar o sentido da referida expressão, o que Merleau-Ponty quer confirmar diretamente e a partir dela, diz respeito à negação da ontologia objetivista que toma o Ser como objeto. Posição própria da filosofia moderna que contribuiu para a sintetização da realidade em uma totalidade de coisas mensuráveis, justificando com isso as considerações de uma filosofia pura. A não-filosofia seria a crítica a esta filosofia e à ciência clássica, portanto, subentende-se a presença dela em quase todas as obras que atravessam o "percurso" merleau-pontyano. A diferença da não-filosofia no "percurso" aludido, do qual nos servimos para suscitar as questões da imagem e que vai da fenomenologia à ontologia, está entre a "reflexão radical" da reflexão, portanto, da crítica ao racionalismo clássico e, no segundo momento, está na reflexão "forçada", como afirma Claude Lefort, a dizer sobre o destino da filosofia e como ela tornou-se um pensamento de sobrevoo. No que tange ao passo ontológico, Pascal Dupond afirma o seguinte:

> Pode-se também dizer que a tarefa constante da filosofia consiste em pensar sua relação com a não filosofia. E se hoje há uma crise ou mesmo 'uma ruína da filosofia', no sentido da 'filosofia expressa, oficial', essa crise é também a exigência de uma 'ontologia não separada': a verdadeira filosofia sabe permanecer na proximidade da não filosofia, que não é uma negação ou um esquecimento da filosofia, mas, antes, uma filosofia 'operante', não tematizada, interior à obra em andamento: o sobrevoo é perigoso para o pensamento.[329]

Com a crise da filosofia, notadamente da filosofia pura, recorrer à não-filosofia seria confirmar a *destruição*[330] indicada por Merleau-Ponty e entender que o personagem a que nos referimos acima representa o Racionalismo como o conjunto de

---

[328] Id. ibid.

[329] DUPOND, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty.** Op. cit., p. 36.

[330] Nota-se que a "destruição" é um termo capital encontrado sobretudo na filosofia de Heidegger com o qual questiona profundamente a tradição e o esquecimento do Ser: "La tradition a oublié cette question en la remplaçant par celle des étants. Au lieu d'interroger le sens de l'Être, la tradition de la pensée représentative (*vorstellendes Denken*) considère l'Être comme un étant qui est à la disposition du pouvoir humaine. En critiquant cette ontologie, Heidegger n'a pas l'intention de rompre avec la tradition mais, au contraire, comme il le maintient à plusieurs reprises, sa destruction cherche à déplacer la tradition en la répétent (*wiederholen*). La destruction rompt avec l'interprétation courante de la tradition, elle tient à faire s''effondrer' la tradition pour dégager des traces de la question originaire de l'Être" (SLATMAN, Jenny. **L'Expression au-delà de la représentation:** sur l'aisthêsis et l'esthétique chez Merleau-Ponty. Paris: Peeters/Vrin, 2003, p. 61-62). No último Merleau-Ponty, a destruição não se encontra enquanto questão concreta como foi definida por Heidegger desde 1927 em **Ser e Tempo,** mas como projeto crítico ao objetivismo. "Toute l'ontologie de l'Être brut cherche à découvrir une manière d'être qui ne réduit pas à l'être des étants objectifs (des ob-jets)" (Id. ibid., p. 61). Não é por acaso que estes filósofos, tanto Heidegger como Merleau-Ponty, encontraram em Husserl uma crítica à tradição, "en particulier la tradition des sciences modernes, [que] considère ses objets comme des choses donnés au lieu de les comprendre comme le résultat d'une genèse" (Id. ibid., p. 60).

conhecimento que sustenta pela razão, a maneira determinante de elucidar a realidade. Descartes é o principal personagem a expor a questão da percepção subjugada ao pensamento puro. Logo a visibilidade se estrutura em sua esteira racionalista a partir de princípios de representações tipicamente intelectuais, cujas ideias se apresentam em conformidade com os objetos pelo ato de pensar, elevando o sujeito à qualidade de sujeito absoluto, detentor de uma consciência constituinte. As operações intelectuais que resultam nas ideias ou conceitos correspondentes aos objetos que se encontram no exterior da consciência são típicas do pensamento de ver. O resultado da visão é apenas uma representação do mundo pensado[331].

Nos últimos trabalhos de Merleau-Ponty existem cursos importantes ministrados a respeito da ontologia cartesiana. Estudos que também foram pensados principalmente por Heidegger sobre a referida destruição da ontologia na qual Husserl primeiramente fundamentou uma crítica às ciências modernas. Neste último encontra-se a origem da elaboração crítica ao pensamento de Descartes que tem como característica concreta o Ser considerado como objeto. A destruição da ontologia nos preceitos cartesianos deve-se à "falta da ontologia", face ao absoluto objetivismo que transfere o papel de *abertura* do mundo ao conhecimento das ciências, conhecimento afirmado por Merleau-Ponty, como aquele que podemos *operar* constantemente.

---

[331] Em **Notes de cours** ou mais precisamente no anexo que trata do rascunho da redação de **O visível e o invisível,** encontramos uma reflexão precisa sobre as operações intelectuais que dispõem o pensamento a conceber as coisas presentes no exterior, numa relação de opacidade. Trata-se de uma reflexão sobre a filosofia firmada no pensamento de sobrevoo, garantindo a consciência "fechada" a se coincidir com as coisas. "En réalité la pensée n'a à choisir entre le ressassement de ses significations favorites et l'impossible fusion avec les choses que si elle est pensée close, disons plus généralement pensée proximal. Nous entendons par-là une pensée qui est hantée par l'idéal d'une proximité absolue, que ce soit celle des significations idéales transpercées jusqu'à leur fond par l'esprit, ou celles des choses existantes que nous voyons au point même et à l'instant même où elles sont. Cette pensée qui veut être au plus près des choses qui ne croit ni aux lointains, ni à l'apparence, pensée cruelle, qui retranche et dénude, crainte de l'erreur plus qu'amour de la vérité, c'est elle qui nous enferme dans nos significations, dans le jardin des choses dites et selon le langage, sensées. Quand elle cherche le dehors, le monde même, [elle] ne peut les concevoir que comme un Être opaque avec lequel nous aurions à nous confondre. Mais les deux tentatives sont également vaines, les deux échecs sont évitables si l'exigence d'une proximité absolue de l'être est un préjugé, si l'adéquation interne de l'idée aussi bien que l'identité à soi de la chose est un mythe, s'il est essentiel à l'idée comme à la chose de se présenter dans une distance qui n'est pas un empêchement pour le savoir, qui en est au contraire la garantie, l'idée même, la chose même n'étant pas ce qui bouche l'esprit et met fin à son mouvement, mais ce qui comble son atente sans l'étouffer" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **Notes de cours 1959-1961.** Préface de Claude Lefort. Paris: Gallimard, 1996, p. 359).

É neste sentido que observamos as análises feitas por Merleau-Ponty às ciências como a *extensão* objetiva dos entes apresentados de modo claro e distinto, dissimulando assim, certa *experiência ontológica.*

> O objetivismo cartesiano é oriundo de uma concepção matemática da existência das coisas estendidas. Baseando-se sobre as premissas da geometria, Descartes quis fundar toda a física sobre a matemática. No entanto, na metafísica que subentende este pensamento, pode-se encontrar igualmente uma ontologia que se opõe ao objetivismo.[332]

Na medida em que Merleau-Ponty faz essa análise ao mundo objetivo e à "operação pura da ciência [e] de ter sobre o mundo um poder de sobrevoo absoluto"[333], ele nos encaminha a pensar na vinculação do mundo através do olhar, no retorno da *experiência* do sensível no qual a nova ontologia terá a prerrogativa de confirmar nossa relação com o mundo.

A *visão que vai às próprias coisas,* esse *sentir* mesclado à nossa existência, não partilham de um pensamento coincidente e adequado do mundo e das coisas. Neste momento ontológico não existe mais uma consciência que determina os objetos ao nosso apelo, ou como explicita Marcus Ferraz, existe uma mudança em relação à fenomenologia quando Merleau-Ponty passa a deslocar o percebido enquanto atividade autônoma para um enraizamento da percepção na sensibilidade inerente ao Ser[334].

Os relevantes estudos desenvolvidos por Marcus Ferraz[335] da "passagem" da fenomenologia à ontologia nos direcionam ao aspecto sensível do Ser, que ultrapassa

---

[332] SLATMAN, Jenny. **L'Expression au-delà de la représentation.** Op. cit., p. 57.

[333] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 26. Na mesma medida Merleau-Ponty correlaciona a filosofia e a ciência na condição de "sobrevoo": "A Filosofia não é ciência, porque a ciência acredita poder sobrevoar seu objeto, tendo por adquirida a correlação do saber e do ser, ao passo que a Filosofia é o conjunto das questões onde aquele que questiona é, ele próprio, posto em causa pela questão" (Id. ibid., p. 37).

[334] FERRAZ, Marcus Sacrini. Merleau-Ponty: três passos rumo à ontologia do ser bruto. In: GONÇALVES, Anderson (Org.). **Questões de filosofia contemporânea.** São Paulo: Discurso Editorial; Curitiba: UFPR, 2006, p. 105.

[335] Além do texto publicado sobre a "passagem" da fenomenologia rumo à ontologia, o referido autor aprofunda a questão em **Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty.** Analisa nos primeiros textos de Merleau-Ponty o projeto ontológico de sua fase inicial, mas nos convida a pensar na ultrapassagem de certo *idealismo subjetivista* cuja manifestação fenomênica aparece como dado à consciência perceptiva. "[...] Merleau-Ponty, na *Fenomenologia da percepção,* sustenta que o ser é exatamente aquilo que se manifesta para a consciência perceptiva. Já em seus textos dos anos 1950 [...], o filósofo parece rejeitar a circunscrição do ser àquilo que se apresenta para a consciência subjetiva. Essa rejeição melhor se harmoniza com a tese de um *ser em si mesmo indeterminado* (já vislumbrada na *Fenomenologia da percepção*), o qual, conforme tais textos, não se resume a propriedades determináveis pela consciência, já que excede aquilo que se doa à subjetividade" (FERRAZ, Marcus Sacrini. **Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty.** Campinas: Papirus, 2009, p. 207). É importante frisar que em nenhum momento da fase ontológica Merleau-Ponty tenha se distanciado do sujeito, ao qual a questão da sensibilidade do ser

certo *idealismo* inerente no primeiro instante merleau-pontyano, o da **Fenomenologia da percepção,** onde o objeto percebido torna-se conteúdo de uma consciência reflexionante, ou como ele próprio afirma ao se referir ao percebido como um conteúdo não psicológico. "Há assim uma *intenção ontológica* no tratamento dos fenômenos, o que justamente nos impede de tomar a *Fenomenologia da percepção* como um manual de psicologia".[336]

Desse modo, Merleau-Ponty quer mostrar na nova ontologia que há um enraizamento da vida perceptiva no mundo percebido onde a reflexão constituinte não tem lugar. O pensamento não terá nenhum *sentido* enquanto aquilo a que se serve como pura imaginação do sujeito, o que só poderá ocorrer no mundo *desencarnado*.

> Não posso imaginar que o mundo irrompa em mim ou eu nele: a este saber que eu sou, o mundo não pode apresentar-se a não ser oferecendo-lhe um sentido. [...] O segredo do mundo que procuramos é preciso, necessariamente, que esteja contido em meu contato com ele. De tudo o que vivo, enquanto vivo, tenho diante de mim o sentido, sem o que não o viveria e não posso procurar nenhuma luz concernente ao mundo a não ser interrogando, explicando **minha frequentação do mundo,** compreendendo-a de dentro.[337]

O *sentir* compreendido por Merleau-Ponty pela instauração da visibilidade não está subjugado ao pensamento constituinte, pois tal pensamento não se baseia na experiência sensível. A frequentação do mundo ou sentir o mundo não estão separados de um processo de instalação do sujeito encarnado, que tem na visão um *poder* de apresentação do Ser. Assim, podemos fundamentar porque as imagens pictóricas nos

---

será ponto determinante para daí compreendermos as ações do artista ao incorporar as imagens da arte no mundo; referimo-nos à condição do artista e do espectador que saem do anonimato da criação e respectiva apreciação à valorização cultural, de condições mais humanas onde a arte se apresentaria não mais como manifestação de um mundo "descrito", mas como mundo expresso pelo seu "aparecimento" visível. O ser da obra de arte é essa fundação do mundo revelado pelas imagens e o que elas possuem de algo a mais, a fim de fazer sentido à visão e ao sentir. Portanto, a experiência subjetiva, no momento ontológico não é descartada por Merleau-Ponty, que além de vislumbrar a instauração da visibilidade, credita na arte – e, diga-se de passagem, na arte moderna -, a destacada expressão humana.

[336] FERRAZ, Marcus Sacrini. Merleau-Ponty: três passos rumo à ontologia do ser bruto. Op. cit., p. 99. Os "passos" propostos por Marcus Ferraz em direção à ontologia esclarecem uma mudança radical do filósofo: "Merleau-Ponty se afasta das ressonâncias idealistas da *Fenomenologia da percepção* e tende para um tipo de realismo. Claro, não se trata de assumir o que os trabalhos anteriores negavam, ou seja, um em-si independente e inatingível. Não se trata de reatar com o realismo comum e conceder autonomia ao Ser objetivo, que continua sendo tratado como um constructo cultural. No entanto, Merleau-Ponty reconhece que nem todo Ser depende da correlação fenomenológica" (Id. ibid., p. 103-104).

[337] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 41. Nesta passagem comprova-se o fato de que a consciência perceptiva que se acentua no momento fenomenológico não dá conta de certas questões; uma delas diz respeito à ineficiência que o pensamento objetivo provoca ao cindir o próprio sujeito e o objeto, ou seja, ela não tem a capacidade original de enraizamento do sujeito carnal com o mundo. Enraizamento este que confirma a "frequentação" no mundo.

revelam o aparecimento do mundo, *abertura* constante e possibilidade de chegar ao ser visível.

Merleau-Ponty compreende que o pacto com o mundo somente acontece com a restituição ao visível. Já é previsível que esta assertiva possui por si só importantes reflexões sobre a "reabilitação" do sensível como as críticas suscitadas ao objetivismo e ao "esquecimento" do Ser que são alicerçados pelo pensamento de sobrevoo, por outro lado nos leva a pensar na relação feita pelo filósofo entre as imagens pictóricas e o enigma da visibilidade, esta última sustentada pela célebre frase, "a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade".[338] A visibilidade concentra nesta fase ontológica, a nosso ver, a condição de "envolvimento" carnal no mundo, ou como diz Merleau-Ponty, a direção que nos orienta para o próprio mundo não pode existir sem a nossa presença; e as partes que compõem o mundo também não existem, ou não fazem sentido, sem essa presença. Por isso, o enigma mencionado da visão sustenta nosso envolvimento com o mundo como *abertura.* Esta remete o criador das imagens a um *consentimento* de acessibilidade, incrustação e reciprocidade – *empiétement* – ao mundo. Assim, o pintor apresenta-se como aquele que "não pode consentir que nossa **abertura** ao mundo seja ilusória ou indireta, que o que vemos não seja o mundo mesmo".[339] O que nosso filósofo chama de *loucura*[340] da visão tem relação com essa direção que nos orienta, que nos distancia e nos aproxima das coisas, que nos faz *habitar* para além dos dados visuais, sem evocar o tátil como aspecto sensório-motor, mesmo porque a "coisa se encontra lá no cerne do mundo e aqui no cerne da visão [...]. É a própria montanha que, lá distante, se mostra ao pintor, é ela que ele interroga com o olhar".[341]

Merleau-Ponty não quer se distanciar da dimensão corporal na nova ontologia, ao contrário, toda condição da pintura se aproxima do elemento carnal da corporeidade na inextricabilidade com o mundo. O destaque da visão é pela necessidade da ação criativa do pintor que se põe a ver. O transbordamento do visível possibilita o

---

[338] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. Op. cit., p. 20.
[339] Id. ibid., p. 43. **Grifo nosso.**
[340] "O que dizemos aqui equivale a um truísmo: o mundo do pintor é um mundo visível, tão-somente visível, um mundo quase **louco,** pois é completo sendo no entanto apenas parcial" (Id. ibid., p. 20). **Grifo nosso.**
[341] Id. ibid., p. 20-21.

intenso *repouso* na imagem a ser criada, sem a exigência da sensação tátil previamente estabelecida. A pintura, portanto,

> [...] dá existência visível ao que a visão profana crê invisível, faz que não tenhamos necessidade de "sentido muscular" para ter a volumosidade do mundo. Essa visão devoradora, para além dos "dados visuais", dá acesso a uma textura do Ser da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, textura que o olho habita como o homem sua casa.[342]

Para o destaque da visão, neste estudo, não existe isenção da corporeidade quando o trabalho do pintor instaura a visibilidade e percebe na pintura a condição de origem ou *gênese* do mundo. Assim, a corporeidade se põe a ver na pintura, cada instante do aparecimento do mundo em constante *abertura.*

O corpo de que somos feitos encontra-se sempre em *abertura* no mundo; a espessura que lhe convém não é massa física palpável, mas "saliência" em relação às coisas[343] sem necessidade de sobrepô-las, portanto, ele é *massa sensível* que nos projeta ao ser das coisas, à carne do visível. Nosso corpo como vidente é, de fato, *abertura* permanente, *abertura* aos aspectos múltiplos do ser-coisa. Os aspectos consistem na qualidade das coisas que se mostram em profundidade ou entre os ângulos, lados, e como diz Merleau-Ponty *atrás* ou *depois* daquilo que vemos, devido a uma experiência que não coloca o corpo como sujeito de sobrevoo e que não o retira do "mistério da visibilidade".[344] É desse modo que "a interrogação da pintura visa, em todo caso, essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo".[345] É neste sentido que o corpo possui experiências táteis e possibilita a imbricada experiência da visão; tais experiências o transformam em um só órgão sem isolá-lo do mundo em caráter de autossuficiência, ou seja, tato e visão são partes intrínsecas de um mesmo corpo.

Estas importantes proposições sobre a ontologia merleau-pontyana analisadas nos últimos escritos nos colocam os alicerces da *abertura* da arte, advinda do corpo e da sua constante visibilidade, que nos une às coisas ou que permite ao artista

---

[342] Id. ibid.

[343] É que o corpo em **O visível e o invisível** está entre as coisas vistas e é "visível de direito, cai sob uma visão ao mesmo tempo inelutável e diferida. Se, reciprocamente, apalpa e vê, não é porque tenha diante de si os visíveis, como objetos: eles estão em torno dele, até penetram em seu recinto, estão nele, atapetam por fora e por dentro seus olhares e suas mãos. Se os apalpa e vê, é unicamente porque, pertencendo à mesma família, sendo, ele próprio, visível e tangível, utiliza seu ser como meio para participar do deles" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 134).

[344] Id. ibid., p. 133.

[345] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. Op. cit., p. 21.

buscá-las enquanto "massas sensíveis" e videntes, servindo de inspiração a ele. Se quisermos, a esta altura dos referidos escritos, artista e arte são substituídos por "pintor" e "pintura". Não se quer, com isso, radicalizar uma forma de percepção que aproxima precisamente o vidente e o visível, pois assim não teríamos nenhuma *abertura* no trabalho do pintor com a pintura, pois "não há coincidência entre o vidente e o visível. Mas um empresta do outro, toma ou invade o outro, cruza-se com ele, está em quiasma com o outro".[346] Intensificamos que neste momento da ontologia, o pintor que tem acesso às coisas videntes ou "massas sensíveis", e tem, na verdade, uma concessão de *abertura* ao seu *plano de imagens,* sem o qual não existiria a composição das imagens.

A *abertura* é direção que orienta o pintor às coisas e neste caso a sua "fascinação"[347] pelo mundo não o separa da *interrogação* incessante que o impulsiona a ver.

> O pintor vive na fascinação. Suas ações mais próprias – os gestos, os traços de que só ele é capaz, e que serão revelação para os outros, porque não têm as mesmas carências que ele – parecem-lhe emanar das coisas mesmas, como o desenho das constelações.[348]

Esta citação em **O olho e o espírito** é parte central da questão das imagens "acionadas" pelo pintor a partir das coisas, do mundo... A nosso ver, ela serve como ponto de "passagem" dos aspectos do Ser destacados pela pintura para o "esboço" – palavra de Merleau-Ponty -, que as imagens conseguem ter graças ao trabalho da visão. Sem dúvida, a "organização" que o pintor tem naturalmente a partir do *plano de imagens* pode até ser secundária se comparada àquela interrogação incessante que lhe abre ao mundo pela visão, mas defendemos que existe neste pensamento um entrecruzamento do nosso corpo em relação às coisas, mormente a adjunção que estas possuem quando se trata do trabalho de pintar. Merleau-Ponty afirma, "o corpo nos une diretamente às coisas por sua própria **ontogênese,** [...] ele é a **massa do sensível** de onde nasce por segregação, e à qual, como vidente, permanece **aberto**".[349]

Para melhor ilustrar, achamos convincente que a referência de Merleau-Ponty feita a Paul Klee sobre a relação visão e corporeidade não separe estas dimensões como propostas isoladas na criação de imagens pelo pintor. Nosso filósofo acredita que a visão depara-se com aspectos múltiplos que estão prestes a acontecer a todo o

---

[346] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 235.
[347] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. Op. cit., p. 21.
[348] Id. ibid.
[349] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 132. **Grifos nossos.**

momento, cujo pintor estará sempre disposto a reconhecer. "E assim, o que descobriu, ele ainda não o tem, deve ainda ser buscado".[350] É Por isso que o pintor não dispensa em qualquer atividade os procedimentos relativos à visão e à sua eminente posição, digamos, corporal "sobre o que se vê e faz ver".[351] Citamos a singular passagem que fundamenta tal questão:

> Há aquilo que atinge o olho de frente, as propriedades frontais do visível – mas também aquilo que o atinge por baixo, a profunda latência postural na qual o corpo se ergue para ver [...]. O pintor, através dela, toca portanto as duas extremidades. No fundo imemorial do visível algo se mexeu, se acendeu, algo que invade seu corpo, e tudo o que ele pinta é uma resposta a essa suscitação, sua mão "não é senão o instrumento de uma longínqua vontade".[352]

Então, as imagens lançadas no quadro pelo pintor sustentam aspectos cuja *abertura* se faz condição ontológica fundamental da obra de arte, ou se quisermos ainda, das artes visuais defendidas por nós e a partir do lugar que ocupam nas reflexões de Merleau-Ponty.

Todavia, não acreditamos num *plano* centralizado no ato de criação das imagens apenas como a condição incessante de um "sentido muscular"[353] para que o artista experimente a volumosidade do mundo. A intenção exposta por nós contraria o pensamento e o tato de conceber as coisas como no nível da *extensão* cartesiana. O pintor não requer as coisas *extensas* do mundo, e isso já foi comprovado pela pintura moderna ao contrapor-se à representação da extensão. O *plano de imagens* garante, no nosso entendimento, nada mais que os "arranjos" para que as coisas aconteçam no "coração" da visão. Desta maneira, acrescentaríamos algo a mais numa certa passagem do nosso filósofo: sem tais arranjos não teria porque o pintor criar imagens, mesmo quando seu espírito sai pelos olhos e se concentra nas coisas como matéria de inspiração. As coisas se fazem visíveis e revelam os meios para se fazerem pinturas, ou seja, mesmo que haja um estado de invisibilidade, por exemplo, o outro lado do poder vidente, a iluminação, os reflexos e cores das imagens que ainda não se fazem ver nas telas, o pintor já se dispõe ao fascínio com que as coisas se abrem a ele. E a provável "disposição" do pintor quando vê as coisas pela sensação de deslumbramento acontece tão somente pelo foco que ele confere a projetos, caso em que se mostra impelido à

---

[350] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. Op. cit., p. 21.
[351] Id. ibid., p. 44.
[352] Id. ibid.
[353] Id. ibid., p. 20.

criação das imagens[354]. Cercar-se das coisas e projetá-las como acontecimentos expressivos fazem parte de um coerente *plano* do pintor que não sobrevoa as coisas vistas para se tornarem pinturas. Mas queremos suscitar que não se trata para Merleau-Ponty de um apego radical à presença visível das coisas, caso em que não existiria a ambiguidade do invisível com a qual se serve o pintor a fim de expressar a promiscuidade crescente que Cézanne concedeu, por exemplo, às suas últimas imagens de caráter intenso e sólido; de uma pintura que se fez "desarmônica" se levarmos em conta a projeção figura e fundo das imagens clássicas.

Se em todos os escritos de Merleau-Ponty existem momentos relevantes no que dizem respeito à filosofia de Descartes, destacamos no seguinte trecho a fundamental crítica ao pensamento de sobrevoo; e que, de certo modo, avalia a condição das imagens durante a arte moderna:

> Quanto à própria fonte dos pensamentos, sabemos agora que, para encontrá-la, precisamos procurar sob os enunciados, principalmente sob o famoso enunciado de Descartes. Sua verdade lógica - "para pensar é preciso ser" -, sua significação de enunciado traem-se por princípio, pois se referem a um objeto de pensamento no momento em que é preciso encontrar um acesso para aquele que pensa e para a sua coesão nativa, cuja réplica são o ser das coisas e o das ideias. A palavra de Descartes é o gesto que mostra em cada um de nós esse pensamento pensante por descobrir, o "abre-te Sésamo" do pensamento fundamental. [...] Ele [pensamento] é, por princípio, sem fundo e, se quisermos, abismo; isto quer dizer que nunca está *consigo* mesmo, que o encontramos perto ou a partir das coisas pensadas, que é abertura, a outra extremidade invisível do eixo que nos fixa nas coisas e nas ideias.[355]

Trata-se de uma passagem ainda no "Prefácio" de **Signos,** à qual compreendemos ser o centro de um pensamento que assinala restrições ao visível e ao seu extremo invisível, este que não fixa as coisas de modo a representá-las. É nesta mesma passagem que Merleau-Ponty aprofunda a não-contradição entre o visível e o invisível, a *abertura* de uma dimensão do visível pelo invisível e que sugere de imediato a proposta de realização da obra artística a partir da condição de se ver muito mais que a presença das coisas.

A imagem configurada como representação no modo cartesiano até aparece visível às nossas experiências, posto que não se pode negar as vias experimentais daqueles que fazem ciência – como os astrônomos -, conforme Descartes. Este afirma a

---

[354] "A sua proposta [Merleau-Ponty] apostava então num termo-chave, o de 'projeto', com este designando a existência do próprio artista enquanto impulso para a realização duma obra" (CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e contemporaneidade:** a arte moderna segundo Merleau-Ponty. Op. cit., p. 202).

[355] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos.** Op. cit., p. 21.

proposta da refração da luz e o consequente poder das cores, conforme a seguinte passagem:

> Mas, talvez, vós vos surpreendereis, ao realizar essas experiências, de encontrar que os raios da luz inclinam-se mais no ar do que na água, sobre as superfícies onde ocorre sua refração, e ainda mais na água do que no vidro, ao contrário de uma bola que se inclina mais na água do que no ar, [103] e não pode de modo algum atravessar o vidro.[356]

Neste mesmo raciocínio, Descartes afirma:

> Tampouco acharíeis estranho que por seu meio possamos ver todos os tipos de cores; e até [85] acreditaríeis talvez que essas cores não são outra coisa, nos corpos que nomeamos coloridos, que os diversos modos pelos quais esses corpos a recebem e a enviam na direção de nossos olhos. [...] Em consequência disso, tereis ocasião de julgar que não é necessário supor que ocorra alguma coisa de material desde os objetos até nossos olhos, para fazer que vejamos as cores e a luz, nem mesmo que haja algo nesses objetos que seja semelhante às ideias ou aos sentimentos que temos deles.[357]

Mas, a experiência que representa a visibilidade da imagem conforme a realidade cartesiana termina excluindo certo lado invisível em potencial aos olhos do artista. Para este, a imagem nunca deveria ser a pura representação de um objeto, um *quale* enquanto visibilidade evidente e incontestável. **A dióptrica** jamais poderia consentir na representação intrínseca entre a imagem e o objeto mesmo se não fosse uma relação de semelhança. Como afirma a seguinte passagem,

> [...] a Dióptrica de Descartes é a tentativa de reconstruir o visível, na base de representações meramente intelectuais, em lugar de considerá-lo a partir de nossa relação insuperável com o mundo percebido. O projeto da filosofia de Descartes é exatamente livrar-se dessa relação para estabelecer, com precisão, a visão como uma operação do pensamento, independentemente do mundo que nossos olhos podem ver. Com efeito, vemos somente aquilo que pensamos, pois o visível é apenas uma projeção de um mundo pensado.[358]

---

[356] DESCARTES, René. **A dióptrica.** Discursos i, ii, iii, iv e viii. Trad. José Portugal dos Santos Ramos. Supervisão Pablo Rubén Mariconda. In: Scientiae studia. Revista Latino-Americana de Filosofia e História da Ciência. São Paulo, v. 8, n. 3, 2010, p. 462-463.

[357] Id. ibid., p. 453. É importante frisar que esta passagem, entre outras analisadas por Merleau-Ponty, faz referência à questão da luz cuja relevância será levada em conta seu emprego na pintura. Assim, Merleau-Ponty trata de mostrar logo no início do item "Descartes" qual seria o alvo mais importante senão o da luz considerada como construção e operação descrita na obra já citada do racionalista, **A dióptrica.** Então, afirma Merleau-Ponty a respeito: "But dans la *Dioptrique:* fabriquer des 'organes artificiels' – technique, donc manipuler la lumière – et d'abord par la pensée" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui.** In: **Notes de cours 1959-1961.** Préface de Claude Lefort. Paris: Gallimard, 1996, p. 176). Ora, na leitura atenta do capítulo "La pensée fondamentale en art" do curso de 1960-1961 de **L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui,** vimos uma luz privada da experiência. Ela é não-abertura. "La lumière dépouillée de sa distance, de sa transcendance – vision [est] survol, non ouverture à..." (Id. ibid., p. 177).

[358] CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. **O distante-próximo e próximo-distante:** corpo e percepção na filosofia de Merleau-Ponty. Op. cit., p. 219. Como o que está representado no Discurso I, *Da luz,* em consideração à luneta como o instrumento capaz de alargar a visão para visar às propriedades da natureza:

Assim, nosso filósofo dedica páginas inteiras à compreensão de Descartes e da obra **A dióptrica** em **O olho e o espírito,** bem como no capítulo "La pensée fondamentale en art", afirmando de tal filosofia, uma sustentação ilusória do mundo porque faz dele uma propriedade intelectual com o auxílio de um pensamento evidente. "A *Dióptrica* de Descartes [...] é o breviário de um pensamento que não quer mais frequentar o visível e decide reconstruí-lo segundo o modelo que dele se oferece".[359] Se transferirmos esta mesma ideia à condição da imagem pictórica veremos que a pintura se reduz ao modelo cartesiano sem jamais permitir um aparecer ambíguo, porque está entregue à representação possível das coisas extensas. Neste sentido, Descartes jamais conceberia a pintura moderna sob outras "orientações", ou seja, nunca renunciaria as aparências que inscrevem formas evidentes e semelhantes das coisas aos nossos olhos. Claude Lefort denuncia a pintura nos moldes cartesianos para elevá-la à condição de *elemento,* como Merleau-Ponty fez a respeito da carne, só que agora na tentativa de apostar na promiscuidade entre o vidente e o visível, tarefa do pintor que se reconhece e se encontra em cada passo de sua ação de pintar. Diz Claude Lefort sobre o pintor: "[...] sua criatividade está na medida de sua receptividade".[360] O tema da pintura moderna encontra neste autor a contramão do sentido oferecido por Descartes à pintura com sua representação que tende a um acento "preciso" no ato de criação para se reconhecer prontamente a realidade. Portanto, "pode-se reconhecer na pintura moderna uma outra exigência"[361]: a de reencontrar na *deformação coerente,* o sentido das imagens retomadas sem a instituição de normas clássicas, capazes de encontrar a cada instante o surgimento do visível[362].

"Toda a conduta de nossa vida depende de nossos sentidos, e como a visão é o mais universal e o mais nobre dos sentidos, não resta a menor dúvida de que as invenções que servem para aumentar seu poder estão entre as mais úteis que podem existir. [...] Por isso, começarei pela explicação da luz e de seus raios luminosos; depois, tendo feito uma breve descrição das partes do olho, direi detalhadamente de que modo se faz a visão; e, em seguida, após ter anotado todas as coisas que são capazes de torná-la mais perfeita, mostrarei como podem ser ajudadas pelas invenções que descreverei" (DESCARTES, René. **A dióptrica.** Discursos i, ii, iii, iv e viii. Op. cit., p. 451-452).

[359] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. Op. cit., p. 24.

[360] LEFORT, Claude. Le sens de l'orientation. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **Notes de cours sur l'origine de la géométrie de Husserl.** Sous la direction de R. Barbaras. Paris: PUF, 1998, p. 237.

[361] Id. ibid., p. 235.

[362] Id. Ibid. Claude Lefort no presente texto elabora uma análise fundamental entre a pintura da representação e a pintura moderna, utilizando-se da expressão "deformação coerente" a fim de contrapor a criatividade do pintor à composição predeterminada do mundo ordenado e regulado, como nos diz o próprio autor, coerente em todas as partes. Pergunta no final do texto, o que nos ensina a pintura moderna: "il s'agit de savoir comment s'orienter sans le secours d'une nature et de tracés préétablis" (Id. ibid., p. 237). Ou ainda para ilustrar "[...] la peinture classique. Elle est conçue 'comme la représentation des objets et des hommes dans leur fonctionnement naturel'. Son but aurait été de donner au public le même

A referência de Descartes às imagens nos faz pensar como seria possível a disposição destas em face à arte pictórica. Primeiramente, elas estariam reduzidas à positividade do Ser, retirando o sentido ontológico de reversibilidade entre o vidente e o visível, já que a visão cartesiana é prerrogativa da alma e do pensamento. A pintura para Descartes não é "uma operação central que ajude a definir nosso acesso ao ser; é um modo ou uma variante do pensamento definido pela posse intelectual e a evidência".[363] Outro aspecto quanto às imagens nesta visão clássica é que falta neste filósofo a crença no poder criativo do pintor, e que acaba atribuindo à pintura a íntima ligação de operação com o visível. "Em suma: negação da **abertura** do visível (e do Ser pelo visível) como negação da consciência dos autômatos – A **abertura** do visível substituída pelo pensamento dos engenheiros".[364] O visível e o invisível ficam a dever à instrução cartesiana a "prudência" racional com que submete o mundo ao puro equilíbrio, afastando da primazia da razão qualquer deformação visual que não seja a evidência fixada no exterior.

É importante destacar que Merleau-Ponty traz à tona a expressão "deformação coerente" de Malraux em **La création esthétique** para fundamentar a percepção própria de cada pintor medida ao que ele chama de o "inacessível pleno das coisas".[365] Sendo estas coisas levadas às telas como a linguagem que expressa um desvio, um sentido sempre espalhado na percepção do pintor, porque o próprio olhar não consegue terminantemente invadir as coisas-imagens. O quadro representa, portanto, a conjunção das imagens, não enquanto "juntamento" de presenças físicas no mundo, mas como coisas que se integram, "deslizam umas nas outras"[366] e se *abrem* constantemente ao olhar.

Seria necessário percorrer um pouco mais sobre as condições selvagens da pintura, experimentadas pelo artista, de modo que se integrem a uma percepção que invada as coisas, mas que não encontre nelas o sentido pleno e maciço regulado com a representação da realidade. Não seria por isso que conseguimos enxergar certa "idealidade" a partir destas características, isto é, as imagens nos mostram uma

---

sentiment d'évidence que lui procure le spectacle des choses mêmes dans la vie. Par contraste, la peinture moderne paraît avoir pour principale caractéristique la célébration de l'individu" (Id. ibid., p. 234-235).

[363] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. Op. cit., p. 26.

[364] MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui.** Op. cit., p. 181. **Grifos nossos.**

[365] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos.** Op. cit., p. 56.

[366] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 203.

expressividade que contém tal "desvio", invasão "imprecisa" das coisas que nos permite "dizer" sempre algo?

3.2 A idealidade das imagens

Como afirma nosso filósofo, Descartes não falou tanto da pintura, mas o "pouco" foi capaz de "destituir" os modos sensíveis como o pintor se destina ao ato de criação, ao seu plano das imagens, que não seja a pura referência à *res extensas.* Não existiria com a representação extensiva da realidade certa *abertura* daquilo que pode ser visto quando o pintor nos oferece as condições da visibilidade; *abertura* que nos aproxima da *estranha* matéria do mundo que nos cerca, sem a propriedade de possuir a evidência do que é pintado[367]. A mesma *abertura* nos possibilita confirmar também que as imagens não podem ser consideradas conteúdo artificioso, representando o objeto meramente advindo do exterior, como simples projeção de simetria. A tela não se configura num suporte que "organiza" a conformidade com o mundo exterior para servir apenas de resultado imediato de um trabalho. Este se sedimenta, ao contrário, numa concentração do visível, no qual o pintor deverá dar vasão continuamente ao "reinvestimento" das coisas[368]. Não se trata aqui de limitar o trabalho do pintor às regras formais de um dado momento histórico da arte a servir apenas de reflexão ao problema da representação clássica na pintura. Merleau-Ponty quer muito mais que aprofundar-se em regras ou normas da pintura moderna, contribuir para as reflexões e condições filosóficas da visibilidade. É por isso que o nosso intento é recuperar a reflexão feita por ele das imagens em seu "percurso" - agora no momento da nova ontologia -, enquanto condição de *abertura* que nos leva a vivenciar as experiências sensíveis que elas provocam, não mais como figurações diretas do mundo, mas como aquilo que nos

---

[367] Destacamos que o termo "estranheza" utilizado por Merleau-Ponty sobre a pintura é uma forma de qualificar entre os pintores modernos, a não-constituição das linhas a ponto de criar imagens que retratem as coisas elas mesmas. A pintura moderna, se quisermos insistir, abole as linhas "como atributo positivo e propriedade do objeto em si" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. Op. cit., p. 38), daí, as imagens percebidas e distanciadas da exatidão clássica, terem certa "estranheza" ou parecerem "monstruosas" e "fantasmáticas". Apreciações que o nosso próprio filósofo faz das imagens de Paul Klee.

[368] Daí pensarmos na análise feita por Merleau-Ponty sobre a sensível forma de o pintor extrair do mundo, novas formas que não imitam o mundo exterior enquanto pura representação. O pintor, como nos diz o próprio Merleau-Ponty, procura certa "animação interna, essa irradiação do visível [...]" (Id. ibid.). Desse modo, é na pintura moderna em que a linha e a cor não servirão mais de "esboço" para demarcar os objetos pintados, que serão encontrados "novos materiais ou novos meios de expressão" a serem reinvestidos no trabalho de criação das imagens pictóricas; não é o abandono desses elementos, mas acreditamos na reinvenção deles a partir do *plano* mantido por cada pintor.

aparecem, por seus traços, pinceladas, atmosferas, gestos sutis ou o repouso de corpos, enfim, aspectos advindos da relação que temos com a maneira de habitar o mundo. "A **abertura** para o mundo supõe que o mundo seja e permaneça horizonte, não porque minha visão o faça recuar além dela mesma, mas porque, de alguma maneira, aquele que vê pertence-lhe e está nele instalado".[369]

Para tratarmos das imagens das obras de arte na fase ontológica, reafirmamos o sentido da *abertura* por meio dos aspectos do Ser sustentados pela pintura. Mas confirmamos que certos aspectos como profundidade, cor, linha, contornos, entre outros daqueles indispensáveis pelo artista para aquilo que vimos chamando de "organização" das obras pelo *plano das imagens,* sejam aspectos que não se separem de uma *idealidade* com que os artistas fazem aparecer pelas imagens pictóricas uma realidade nova. Devemos esclarecer que não se trata de um *idealismo* já destacado por nós com que Merleau-Ponty envolveu-se na fase inicial, fato que tornaria as imagens, objetos também para uma consciência reflexionante. A *idealidade* compõe a realidade nova pintada no aparecer das imagens porque desde o momento quando o pintor realiza o ato de criação, ele é, primeiramente, um ser de visão, com o corpo operante num "trançado de visão".[370] Visão esta que proporciona o "encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser".[371] Segundo, porque esta *idealidade* sujeita o pintor à *abertura* que o permite ultrapassar os limites da representação para além da realidade enquanto pura impressão. Muito mais que isso, diríamos, o *novo* para o pintor é o esforço necessário que instaura a estrutura das coisas, do real, sem que a realidade seja criação de imagens por coordenadas objetivas. Por que não pensarmos na *idealidade* capaz de colocar o artista diante de sua "inocência" e possuidor de uma "visibilidade secreta"[372] para daí abrigar as coisas em imagens? A nova realidade, digamos, a ser pintada, apenas expressa uma visibilidade sempre iminente, ou a "quase-presença" explicitada por Merleau-Ponty. A visibilidade secreta, no entanto, nos permite afirmar o encontro da visão com as coisas sem perder de vista a questão da imaginação que confere ao artista ir além daquilo que lhe é acessível[373]. Daí, podermos

---

[369] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 101. **Grifo nosso.**
[370] Id. ibid., p. 16.
[371] Id. Ibid., p. 44.
[372] Id. Ibid., p. 18.
[373] A imaginação que reivindicamos aqui neste trabalho em algumas circunstâncias tem sentido de ampliação dos horizontes do pintor, justificada por Merleau-Ponty quando tal artista volta sempre a um visível à segunda potência. Isso equivale a dizer que o pintor está envolto numa "passividade" no modo de recepção do mundo, numa atenção, já mencionada por nós, mas que não o isola no mundo sem que

afirmar que a imagem em Merleau-Ponty neste "percurso" é mais que um resultado de coisas-em-si imaginadas pelo pintor. "Eu teria muita dificuldade de dizer *onde* está o quadro que olho. Pois não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que vejo".[374]

A *idealidade,* no entanto, não consiste numa imaginação que apenas serve de devaneio ao pintor, como se isso valesse de pura "passividade" na recepção do mundo para ele. Segundo Merleau-Ponty, nenhum pintor investe nas imagens sem levar em conta que há certa imaginação como a "ausência" que habita nele; certa invisibilidade na esteira do próprio artista[375]. Isso justificaria – e já fizemos alusão a respeito -, que não se trata de uma "passividade" enquanto "cartas de nobreza", referência feita por Jacques Aumont às análises merleau-pontyanas sobre as imagens picturais. Vimos no pensamento de Merleau-Ponty que tal passividade não incorre na indiferença ou desinteresse sem termo, mesmo por que o pintor, em um dos motivos condutores expressos em **O olho e o espírito,** ao "empregar" seu corpo, ele é autor de sua posição corporal diante do mundo visível. É quase uma "posição" política mantida pelo pintor diante do mundo ao qual ele vive a interrogar[376]. Preferimos, no entanto, afirmar que o referido "posicionamento", que não aparece claramente nestes termos nas obras da última fase do nosso filósofo, é uma crítica consistente ao pensamento

---

haja uma "atividade" que é expressão a extrapolar os dados meramente visuais enquanto presenças fixas. A imaginação remete a visão ao sentido mais amplo, como nos indica Merleau-Ponty, a "estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do Ser" (Id. ibid., p. 42) ou à certeza de um invisível que mantém por si mesmo o visível. "Isso quer dizer, finalmente, que o próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência" (Id. ibid., p. 43).

[374] Id. Ibid., p. 18.

[375] Em **Signos** destacamos o fundamento da visibilidade e da invisibilidade na seguinte passagem que antecipa o tema da última obra: "Ver é, por princípio, ver mais do que se vê, é ter acesso a um ser de latência. O invisível é o relevo e a profundidade do visível, e, assim como ele, o visível não comporta positividade pura" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos.** Op. cit., p. 21).

[376] Buscamos compreender, portanto, que a interrogação do pintor acontece no mundo também numa "atividade" frequente, com a idealidade que ele tem de compor as imagens a partir do que ele vê e de uma profundidade não manifesta. Esclarecemos, no entanto, que o processo de atividade do pintor como condição política encontra-se no ensaio "L'innoncence de l'artiste" de Stefan Kristensen. Afirma o autor: "Lorsque Merleau-Ponty écrit [...] que 'l'interrogation de la peinture vise cette genèse secrète et fiévreuse des choses dans notre corps', il s'agit de comprendre que le corps n'est essentiellement que ce lieu d'apparition des choses et non pas l'agent d'une maîtrise complète du visible. D'un point de vue politique, il est clair désormais que des conditions de liberté effective et concrète sont nécessaires pour que le peintre puisse exercer son interrogation inlassable" (KRISTENSEN, Stefan. L'innoncence de l'artiste. In: VINCIGUERRA, Lorenzo; BOURLEZ, Fabrice (dir.). **L'œil et l'esprit:** Merleau-Ponty entre art et philosophie. Paris: Épure, 2010, p. 19).

cartesiano que considera as imagens e sua condição visível, representações do mundo pensado.

A passividade, no entanto, não é contraditória à posição de agirmos sobre o mundo ou de o pintor atuar sobre o mundo. Existe com o pintor uma espécie de anterioridade para o ato de criação ligada mais a aspectos individuais como a incontestável imprevisão, o acaso, os fatos inesperados que acontecem, a passividade mesma que lhe é conveniente. Mas nada disso caracteriza uma rejeição, de fato, aos meios e *planos* adotados para transformar as imagens em obra de arte. Não se trata de "desvios" no sentido de um esvaziamento expressivo, mas daquela anterioridade que liga o pintor ao "iniciar" da obra. A passividade aqui é sempre operante[377].

Os "desvios" como aquilo que pode caracterizar o trabalho do pintor pela "deformação coerente" ou a criação imprecisa das coisas tem origem em uma *idealidade* impensada[378]. *Idealidade* que se separa das "ideias demasiadamente possuídas"[379], portanto, determinadas. Obra da criação, as imagens expressam a inacessibilidade plena das coisas; elas são ideias que, como expressão, ultrapassam a troca de palavras, mas se mostram visíveis porque vêm de um fundo invisível. Mas o que Merleau-Ponty pode nos dizer mais a respeito desse sentido de *idealidade*? "Do mesmo modo que a nervura sustém a folha por dentro, do fundo de sua carne, as ideias são a textura da experiência [...]"[380] ou como ele diz, as ideias não são dimensões organizadas sinteticamente, pois o sentido aqui expresso é o do silêncio, do vazio que se preenche. Não seria a *idealidade* concebida filosoficamente nos mesmos moldes que as "ideias" do pintor? A resposta encontra-se primeiramente na intenção merleau-pontyana de distinguir o mundo do mundo representado: "o que desejo fazer, é reconstituir o

---

[377] "[...] les artistes nous indiquent comment ils precèdent signifie non seulement qu'ils décrivent les moyens dont ils disposent pour suivre l'orientation qu'ils adoptent […], et comment ils en disposent, mais aussi comment se forme l'ouvre" (MÉNASÉ, Stéphanie. **Passivité et création:** Merleau-Ponty et l'art moderne. Op. cit., p. 18). Mais adiante afirma a autora sobre a passividade opérante: "Depuis la compréhension que l'activité est doublée de passivité et qu'une telle passivité échappe à une désignation frontale, le terme d'*opérant* me permet de designer cette activité de la passivité sans adopter une attitude de survol. *Opérant* permet de signifier ce travail de la passivité depuis son mouvement. *Opérant,* il s'agit d'un emprunte aux expressions de Merleau-Ponty par exemple de 'parole opérante', ou de 'corps opérant'" (Id. ibid., p. 19).

[378] "Se há uma idealidade, um pensamento que possui em mim um futuro, que até mesmo perfura meu espaço de consciência e possui um futuro entre os outros e, por fim, transformada em escrita, possui um futuro em todo leitor possível, só pode ser este pensamento que não sacia nem a mim nem a eles, indicando uma deformação geral de minha paisagem, abrindo-a para o universal, precisamente porque é antes de tudo um *impensado*" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 117).

[379] Id. ibid.

[380] Id. Ibid., p. 118.

mundo como sentido de Ser absolutamente diferente do 'representado', a saber, como o Ser vertical que nenhuma das 'representações' esgota e que todas 'atingem', o Ser selvagem".[381] E é neste sentido que fundamentamos a nossa tese, aliás, desde o início, a fim de falarmos de imagens, pois pensar na contramão da representação e a partir das imagens da arte é pensar na "ampliação" das configurações do mundo ou na transformação delas. E em segundo lugar, porque a *idealidade* nesta configuração do mundo pelo pintor está associada aos traços de invisibilidade, aquilo que não se apresenta como positividade, mas *ser de latência,* não-vidência, mas profundidade.

Destarte, a *idealidade* sustenta as imagens como expressão, sentido que desperta em nós o aparecer do mundo; *idealidade* que "carrega" a gênese do Ser em sua visão carnal. A pintura e as imagens colocam "uma teoria mágica da visão"[382], quando o pintor na experiência de sua visão tem gravado nele "as cifras do visível"[383], e participa dessa *visão continuada* de caráter nascente, que não se limita à operação do pensamento, apenas comunga da espontaneidade ao se deparar com o mundo. Porém, essa espontaneidade não é passividade absoluta, pois o "olho é *aquilo* que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo"[384], que participa deste enquanto *carne,* dimensão sensível relacionada, como diz Merleau-Ponty, ao "meu corpo **ativo**".[385] Logo, a *idealidade* que defendemos em Merleau-Ponty contribui para pensarmos que a visão é incapaz de "estacionar" no espaço-limite, sem profundidade, e impedido de percorrer as "entradas do mundo".[386]

Pensamos na *idealidade* não como algo real, é claro, mas como a dimensão capaz de sustentar a própria imagem manifesta pelo pintor. Para a significação da imagem em **O olho e o espírito,** Merleau-Ponty nos remete à questão do *equivalente interno,* espécie de presença carnal em que o corpo acolhe as coisas e estas disputam, por sua vez, a nossa inspeção. E lembrando que a carne não é algo físico, a *idealidade* é como a carne, que ronda "a fina película do visível"[387] que ainda está por fazer-se. Decerto, o que está por fazer-se nas imagens da pintura também exige anteriormente daquele que se entrega ao trabalho de pintar, certa "organização" criativa oriunda do

---

[381] Id. Ibid., p. 229.
[382] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. Op. cit., p. 20.
[383] Id. ibid.
[384] Id. ibid.
[385] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 234. **Grifo nosso.**
[386] Id. ibid., p. 235.
[387] Id. Ibid., p. 242.

plano das imagens, sugerida por nós, para a "composição" do quadro. O plano a que nos referimos possibilita ao pintor reunir cor, luz, reflexos, entre os "arranjos"[388] daquilo que se faz *ideal* para compor, ou seja, o pintor solicita essa "organização" em seu *plano* "para que haja de repente alguma coisa, para nos fazer ver o visível".[389]

3.3 Plano das imagens: cor e profundidade

O *plano das imagens,* por estar referido à "organização" em que o pintor se detém para o ato de criação das imagens, ele não se configura puramente como um dado material e físico das imagens pictóricas "arranjadas" fortuitamente pelo artista. O *plano* indica de certo modo a "atenção" do pintor constituída como condição de visibilidade. Tal atenção não corrompe os momentos particulares de inocência[390] e de solidão do pintor, mas, muito mais que essas disposições, ela permite a concentração da visão. E isso é um modo de "organização" mínima e inevitável para quem quer lançar-se à tarefa da pintura. Dessa maneira, o *plano* lança o pintor entre algo palpável – e o tato neste instante auxilia na construção de tarefas primordiais ou na composição de imagens enquanto obras de arte – e a condição que ele possui de concentração do visível, da dimensão de idealidade, de compor as formas espontâneas e da condição carnal da visão.

---

[388] A "idealidade" advém da interrogação constante do pintor que atenta com o olhar para as coisas. Estas têm a potência, numa simultaneidade, de interrogá-lo da mesma maneira. É o que Merleau-Ponty sugeriu como a inversão dos papeis entre o pintor e o visível. Ele afirma: "Por isso tantos pintores disseram que as coisas os olham, e disse André Marchand na esteira de Klee: 'Numa floresta, várias vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias, senti que eram as árvores que me olhavam, que me falavam'" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. Op. cit., p. 22). Por isso, a "idealidade" alarga o que tem de imaginação no pintor. A "conduta" atenta em direção ao seu horizonte serve para projetar - e por que não "planejar"? -, o que vem de dentro, "o que dentro dele se vê" (Id. ibid., p. 21), sem desprezar o "fora" que nele se entrecruza para esta ideal "fascinação" que ele carrega.

[389] Id. ibid., p. 21.

[390] A paradoxal presença da "atenção" num percurso que termina por atingir o outro lado da ontologia objetivista ou da "ontologia da representação" poderia retirar desse contexto o sentido bruto no qual o pintor está lançado e que está preparado a cumprir a sua atividade com a inocência de olhar as coisas sem um "compromisso" *a priori.* É o que podemos perceber na singular passagem de Merleau-Ponty: "O pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação" (Id. ibid., p. 15). Mas queremos afirmar que a "atenção" está muitas vezes referida às coisas que despertam nele uma visão em "concentração" (Id. ibid., p. 20) para reconhecer nelas as revelações do visível. Uma "atenção-concentração" que dá acesso à coisa que se "encontra lá no cerne do mundo e aqui no cerne da visão" (Id. ibid.). O reconhecimento deste termo no contexto da nova ontologia confirma, no nosso modo de entender, a "interrogação" que o pintor faz diante das coisas e do mundo numa espécie de lançamento no projeto expressivo que emana dele próprio para, daí, as imagens pictóricas brotarem, justificadas pelo exercício que é dele e que vem de sua inspiração, do seu dom. Não se trata, portanto, da "atenção" enquanto prejuízo intelectualista tão criticado durante a fase merleau-pontyana da fenomenologia, em que o objeto contém uma estrutura inteligível que o torna cognoscível.

Por certo, o *plano das imagens* não é utilizado abertamente por Merleau-Ponty, mas a denominação encontrada por nós contribui para certa liberdade[391] de um exercício de produção-criação capaz de superar imagens lineares, com bordas definidas ou com as técnicas perspectivistas do Renascimento de modo a criar cânones para os pintores. Mais uma vez, o *plano das imagens* não tem relação com o plano puramente fixo, mas subsidia o pintor a obter das imagens a sua relação com o mundo visível. Ele tenta com a referida liberdade encontrar a *forma*[392] das imagens, utilizando-se, para tanto, do instrumental necessário – plano que "organiza" o trabalho da pintura – para a *abertura* ao mundo. Como diz Iraquitan Caminha,

> [...] nós queremos, essencialmente, examinar o poder de a pintura acionar o visível, quer dizer, um tipo de arquitetura do quadro, que gera a instauração do aparecer das **formas** percebidas ou o nascimento mesmo do visível. [...] Está claro que é o acesso ao **ser visível** ou o próprio percebido revelado pela pintura que nós queremos explorar.[393]

Neste texto do referido autor não há uma indicação característica a respeito da "forma" das imagens nos períodos do Renascimento e da Pintura Moderna, mas existe a intenção de que a forma não exista de modo específico ao nosso olhar, reduzindo a pintura à pura indicação de objetos. Diz ele, ainda:

> Nossa intenção é por o problema da germinação do visível no quadro [...]. Portanto, o artista que pinta, quando tenta criar o visível, não produz uma falsa aparência destinada a sugerir a existência de uma realidade que emana de seu quadro. A tentativa de instaurar o visível, realizada pelo pintor, é, muito pelo contrário, o ato de gerir um mundo nascido da configuração de um percebido, que se faz visível na paisagem do quadro.[394]

---

[391] Nas notas dos cursos ministrados por Merleau-Ponty nos últimos anos de vida, existem expressões que atestam essa questão da liberdade entre os pintores modernos. Inspirado nos artistas como Renoir, Klee e, sobretudo, Cézanne, ele afirma que a pintura não faz cópia direta do mundo; ela exprime o mundo indiretamente, pois o pintor necessita de uma autonomia para a *deflagração do Ser* e assim chegar mais perto do *coração das coisas* sem, no entanto, imitar suas formas. "Il ne faut imposer aucune limite à la **liberté** du peintre: il est libre de s'éloigner au maximum de la ressemblance extérieur" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **La philosophie aujourd'hui. Notes de cours 1958-1959.** Op. cit., p. 54-55. **Grifo nosso**).

[392] Ao se referir às imagens em **O olho e o espírito,** Merleau-Ponty desperta para o problema da liberdade do pintor Moderno que não encontra mais na "perspectiva linear" a forma ideal ou verdadeira das coisas. Esta é a razão encontrada para a crítica ao pensamento cartesiano sobre a pintura, inclusive, a imagem. Buscando mencionar a Pintura Moderna frente às técnicas do Renascimento, "os pintores, porém, sabiam por experiência que nenhuma das técnicas da perspectiva é uma solução exata, que não há projeção do mundo existente que respeite isso sob todos os aspectos e mereça tornar-se lei fundamental da pintura [...]. Assim, a projeção plana nem sempre excita nosso pensamento a reencontrar a forma verdadeira das coisas, como supunha Descartes" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. Op. cit., p. 29).

[393] CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. **O distante-próximo e próximo-distante:** corpo e percepção na filosofia de Merleau-Ponty. Op. cit., p. 216. **Grifos nossos.**

[394] Id ibid., p. 217.

É dessa maneira que Merleau-Ponty ao referir-se sobre a projeção plana da imagem no quadro que, a exemplo de Descartes, é o resultado das formas verdadeiras, quer ele sugerir quanto à forma "um certo grau de deformação [como] nosso ponto de vista"[395] em relação às coisas. É por isso que Cézanne realizou a sua pintura a fim de se confrontar com a pintura Renascentista[396].

Vários aspectos ressaltados por Merleau-Ponty podem identificar a comprovável forma de o pintor criar as imagens. É impossível então deixar de perceber a particular atenção que o filósofo dá à questão da cor e como este elemento deu como resultado as reflexões sobre a "forma". Neste trabalho, porém, não fizemos um destaque especial a este respeito, mas todas as reflexões sobre a cor e a utilização dela pelo pintor moderno não deixam de ser uma crítica fundamental a Descartes. De qualquer modo, desde o primeiro momento fenomenológico, Merleau-Ponty refere-se a Cézanne que procurava a expressão fora do mundo objetivo, fugindo da linha decisória que contorna o mundo real. Ao dizer que a pintura de Cézanne "é uma tentativa de encontrar a fisionomia das coisas e dos rostos pela restituição integral de sua configuração sensível"[397], pensamos que Merleau-Ponty já em **Fenomenologia da percepção** aponta o sensível indissociado de certa "organização", ou seja, de uma organização capaz de envolver outros aspectos sensíveis a serem dispostos como imagens.

> O 'real' é este meio em que cada coisa é não apenas inseparável das outras, mas de alguma maneira sinônima das outras [...]: impossível descrever completamente a cor do tapete sem dizer que ela é cor de um tapete, de um tapete de lã, e sem implicar nessa cor um certo valor tátil, um certo peso, uma certa resistência ao som.[398]

A cor e o desenho não se separam; um elemento não serve de contorno ao outro. Não são, conforme, Descartes, anexos a evidenciar o mundo em relações geométricas[399]. Neste instante, temos as imagens enquanto intento ontológico. Nas últimas notas de

---

[395] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. Op. cit., p. 29.

[396] "Cézanne ne se préoccupe plus de restituer avec minutie la façon dont les objets s'impriment sur notre rétine. Il brave les règles de la perspective classique – technique de domination du monde -, n'hésite pas à **déformer,** son souci n'étant plus de rendre moyennant des procédés canoniques une perception supposée objective, mais d'exprimer l'énigme de la spacialité" (DELCÒ, Alessandro. **Merleau-Ponty et l'expérience de la création:** du paradigme au schème. Paris: PUF, 2005, p. 148. **Grifo nosso**).

[397] MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Op. cit., p. 372.

[398] Id. ibid., p. 373.

[399] Neste trabalho também mostramos a questão da luz como acessório cartesiano apontado em **A dióptrica.** Nesse sentido, é importante frisar que a relação luz e cor foi bem explanada já em **Fenomenologia da percepção**. Assim, a luz enquanto parte do campo visual se destaca com a cor sobressaindo-se à "lógica da iluminação" (Id. ibid., p. 361). "As cores do campo visual, [...] formam um sistema ordenado em torno de uma dominante que é a iluminação tomada como nível" (Id. Ibid.).

cursos, Merleau-Ponty intensifica o modo característico que tem o pintor em distanciar-se da cópia da realidade ou de prover a imagem como representação da extensão. Os elementos picturais que para os cartesianos ajudam a traçar aquilo que existe de fato para a realização das imagens, para a nova ontologia, auxiliam no acesso ao Ser[400].

Como a imagem historicamente tem uma ideia de modelo e de imitação, a filosofia de Merleau-Ponty não se furtou em levantar os vários aspectos necessários ao confronto com o pensamento cartesiano. Como ele próprio afirma, Descartes elimina o enigma da visão, e não seria diferente, por tratar as imagens apenas na ótica do desenho, inviabilizando uma *abertura* à cor, à luz, enquanto dimensões que cumprem a ultrapassagem da "percepção comum"[401], pois a visão se encaminha radicalmente às coisas e nos dá a certeza de vinculação ao mundo. Tal vinculação, resultado de um "percurso" que transforma a experiência da percepção em visão radical do mundo, tem na última obra merleau-pontyana uma tênue reflexão: o ser bruto "ultrapassa o tempo serial"[402] das ações simplesmente executadas; complementa nosso filósofo, "dos 'atos' e das decisões".[403] Existe a partir disso, um acontecer *amorfo* com que as coisas do mundo perceptivo podem se apresentar nos atos expressivos da pintura, da fala e de "toda 'atitude'".[404] Ora, esta reflexão nos proporciona o entendimento de que as *relações* que temos com o mundo em geral, elas transcendem os seus princípios de determinação. E no caso do pintor, aquele que compõe as imagens do mundo bruto e selvagem, requer com a pintura o mesmo mundo sem restrições, sem regras, normas ou preceitos. Tenta buscar uma relação de incompossibilidades com o mundo que não seja já dado, por isso mesmo, tem condições de imprimir com a cor, o estado de irregularidade da forma.

Talvez precisemos discernir certa ambiguidade quanto ao modo de conceber a cor neste pensamento. O "amorfismo" da derradeira pintura de Cézanne, por exemplo, e conforme apresentamos no último item do capítulo passado – que no nosso entendimento, representou a "virada" para a composição de imagens vibrantes e sólidas, portanto, chamadas por nós de *imagens selvagens* –, nunca poderá ser compreendido

---

[400] "Donc, rapport au monde dans la peinture. C'est précisément ce rapport […] qui permet au tableau de fonctionner comme tableau, i. e. de ne pas copier, de donner l'essence" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **La philosophie aujourd'hui. Notes de cours 1958-1959.** Op. cit., p. 54).
[401] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. Op. cit., p. 27.
[402] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 166.
[403] Id. ibid.
[404] Id. ibid., p. 167.

como a falta de forma em definitivo. Ao que parece, nosso filósofo tenha nos dados uma dica acima, qual seja, dos "desvios" dos atos puramente determinados como maneira de depararmos com o mundo, daí, o *modus faciendi* do pintor quando abraça o ato de criação. Acrescentaríamos a isso, os desvios da *imitação* servindo prontamente de meio absoluto para que o pintor não se aproxime mais da realidade. Portanto, a cor ao ser desarticulada do desenho *regulador,* antes concebida como ornamento, e do "espaço em si tal como o ensina a projeção perspectiva"[405], não seria constituída para dar a forma exata da natureza. Essa ideia é compartilhada por Gombrich que nos direciona às seguintes questões: como a disposição das imagens criadas podem sofrer falhas na exatidão do quadro? "O artista não teria suas razões para mudar a aparência daquilo que viu"?[406] De fato, o autor encontra respostas no auge da pintura moderna para as formas simples cujas cores são capazes de modificar as aparências, caso queira também destacar um tema no quadro e dentro da imagem como um todo. É o caso de *La Desserte (A mesa de jantar)* (1908) de Matisse. Nesta pintura, o artista utiliza o mesmo vermelho para ajustar a evidência da parede com a da mesa, ornados simultaneamente com ramos e jarros de flores. A mulher ao lado, manuseando as frutas, bem como o quadro retratando certa paisagem e que se encontra no fundo da sala são partes da imagem, não o tema central. Os contornos estão simplificados para fazer menção à cor principal, que se destaca do verde do quadro atrás e das cores múltiplas das frutas e de outros pequenos elementos. A cor "temática", vermelha, tornou-se um recurso de fundo destacando as formas simples e, assim com Cézanne, "reter um sentido de solidez e profundidade".[407]

Desta solidez visível do vermelho esconde-se o articulado sentido daquilo que ainda não vemos de imediato. A cor não nos traz um tema das imagens sem que ele passe por um "silêncio" e entre em "cena lateralmente".[408] Portanto, o que dizemos sobre um tema central das imagens é que ele tenha de ser reconhecido, explorado pela visão; e ele contém algo de invisível, pois a visibilidade nítida das imagens não nos obriga a um olhar constantemente atual. A cor neste "esquema" não constitui nada, ao

---

[405] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. Op. cit., p. 27.
[406] GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** Op. cit., p. 27.
[407] Id. ibid., p. 573.
[408] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 224.

contrário, auxilia na composição das imagens e consequentemente na entrega da visibilidade; a cor é a "expressão *de todo o ser possível*".[409] Afirma Merleau-Ponty:

> Quando digo que todo visível é invisível, que a percepção é impercepção, que a consciência tem um "*punctum caecum*", que ver é sempre ver mais do que se vê – é preciso não compreender isso no sentido de contradição [...]. É preciso compreender que é a visibilidade mesma quem comporta uma não-visibilidade.[410]

Neste sentido, apostamos que a cor na "organização" da pintura seja um aspecto que nos abra à percepção do mundo e nos faça ver o que pode estar oculto; impulsiona ao contato com a profundidade do mundo – uma tal dimensão invisível.[411] Mas a percepção de uma visão radical não busca a coisa percebida pela sua evidência; a visão do pintor requer uma impercepção, não uma consciência perceptiva em direção às coisas a serem pintadas. "A cor deve reencontrar a não-cor"[412] e o pintor, um sentido que está além de um dado determinado[413]. Não tem como pensar desta maneira em um parentesco entre a cor e a profundidade.

Essa relação não tem como ser considerada sem que Merleau-Ponty tenha se debruçado nas pinturas de Cézanne, sobretudo, nas pinturas da última fase do pintor a qual vimos denominando de *pintura selvagem.* As leituras do nosso filósofo a respeito de Cézanne deixam claro que o pintor não estava preso a um *plano de imagens* que dividisse todas as primeiras fases dele, dessa última fase "selvagem" no sentido de fazer

---

[409] Id. ibid., p. 202.
[410] Id. ibid., p. 224.
[411] Os elementos ontológicos, como a cor e a profundidade presentes na "organização" da pintura, na "forma" como as imagens aparecem, têm em Merleau-Ponty a devida compreensão do que seja a percepção na fase ontológica. A percepção não é a visão das coisas imediatamente dadas para uma consciência; não existe a intencionalidade do que vemos, pois o que vemos está numa dimensão que pertence ao oculto, para que a partir dele, desloquemos nosso olhar ao encontro com o visível. "A percepção é primeiramente não percepção das *coisas* mas percepção dos *elementos* (água, ar...) de *raios do mundo,* de coisas que são dimensões, que são mundos, deslizo sobre esses 'elementos' e eis-me no *mundo,* deslizo do 'subjetivo' para o Ser" (Id. ibid., p. 202). E a profundidade é essa dimensão da simultaneidade entre o visível e aquilo que está por ser visto; é invisibilidade, que não cessa de aparecer, porque estará em constante abertura à visão. "O olhar não vence a profundidade, contorna-a" (Id. ibid., p. 203).
[412] DELCÒ, Alessandro. **Merleau-Ponty et l'expérience de la création:** du paradigme au schème. Op. cit., p. 149.
[413] É bastante sugestivo como Alessandro Delcò se utiliza do exemplo de Merleau-Ponty para encontrar na atividade da pintura e graças à cor, um movimento que altera por dentro ou que ultrapassa os limites do percebido. O pintor encontra nas coisas vistas os "desvios" que podem metamorfosear seu olhar em relação às imagens a serem pintadas. "La façon dont Renoir travaille à Cassis le montre admirablement. Au bord de la mer, regardant la mer – s'engageant en réalité tout entier dans l'élément aqueux pour en extraire une sorte d'eau spéculative –, le peintre ne peint pas la mer! À l'occasion d'une chose, il en fait une tout autre. À partir d'un apparaissant, il suscite un nouvel apparaître. C'est bien pourquoi **le tableau n'est pas une simple image,** pas plus que la couleur n'est une qualité seconde (en dépit du fait qu'elle soit indissociable d'un pigment). Tout à l'inverse, la couleur est un surexistant visuel, c'est-à-dire une chose qui existe à la fois plus et moins que les choses qui existente" (Id. ibid. **Grifo nosso**).

uso de elementos estruturantes – pigmentos, suportes, telas, ateliês –, que marcassem uma ideia programática de trabalho, ou seja, como se o olhar estivesse voltado para um fim determinado a partir daquilo que se vê no exterior. Ainda mais se as cores funcionassem como a "meta" a cumprir uma visão atual, como se o pintor pretendesse num cálculo geometral decidir as formas exatas das imagens pintadas. Cézanne não pensou assim o modo de criação das imagens a partir da cor e da profundidade. "A cor não é, portanto, um artifício, não é um simples meio para um fim que lhe seria exterior, ela é quase 'a alma das coisas' e Cézanne não cessou jamais de chamá-la com toda a força de suas convicções".[414] E a

> [...] profundidade é assim esta dimensão originária do visível que exprime a polimorfia, e o olhar de Cézanne tentou esta aposta quase insensata de um ver atrelado a este instante em que o mundo se aparece e nos aparece em sua visibilidade, sua Carne.[415]

♣ ♣ ♣

Essa "maneira" de nossa relação com o mundo faz-nos destacar o aspecto da profundidade na pintura; experiência que proporciona a *abertura* de nossa visão além dos traços ou propriedades que nos prendem ao que está disposto diretamente ao olhar. As características referidas às imagens no ato pictórico, "estranheza", "desvios", "gestos sutis", enfim, certas "atmosferas" presentes nelas, não nos levam a afirmar sobre a impossibilidade das imagens, ao contrário, contribuem para a afirmação de nossa absorção do sensível, porque não afirmar, conduz o artista à aproximação do seu *plano de imagem,* atingindo uma atmosfera que se inicia no *dentro* e no *fora* simultaneamente, isto é, a vida criativa mesmo privada ou singular do pintor, arranca dele certo equilíbrio interior e o conduz às relações de reciprocidade com o mundo e com os outros. A aproximação ao *plano* ou a destinação do pintor à criação da imagem pictórica não é o mesmo que produzir um trabalho juntando dimensões na tela, a fim de aproximar tal criação à melhor semelhança possível. Como afirma Merleau-Ponty, nossa relação com o mundo nunca é feita "por ajuntamento"[416] e não é compondo as coisas *fora* do mundo

---

[414] MERCURY, Jean-Yves. **La chair du visible:** Paul Cézanne et Merleau-Ponty. Paris: L'Harmattan, 2005, p. 76.
[415] Id. ibid.
[416] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 234.

que iniciamos a experiência da criação[417]. Não há, portanto, o *dentro* e o *fora* a acontecer separadamente enquanto elementos desarticulados de nossa dimensão ontológica. A sensibilidade, o tempo todo fazendo parte do pintor – o criador das imagens –, o irradia no interminável processo de criação, articulando as *cifras secretas* que comportam o interior e o exterior simultaneamente, radicalizando aquilo que advém da simples visão empírica e permitindo perceber certas marcas e indícios presentes em "nossa paisagem ontológica".[418] E quanto às referências que Merleau-Ponty faz por diversas vezes e em diferentes obras a respeito da indeterminação da visão, nos permite pensar que as imagens não são embrionárias em um *fora,* delimitadas no "espaço-

---

[417] Voltamos com a questão posta por Marilena Chauí a respeito da "experiência" enquanto "iniciação", definindo neste ensejo, as experiências do "dentro" e do "fora" a buscar a Carne do mundo no entrecruzamento com a Carne das coisas. Ela afirma: "A palavra *experiência* parece opor-se à palavra *iniciação.* De fato, a primeira, composta pelo prefixo latino *ex* - para fora, em direção a – e pela palavra grega *peras* - limite, demarcação, fronteira -, significa um sair de si rumo ao exterior, viagem e aventura fora de si, inspeção da exterioridade. A segunda, porém, é composta pelo prefixo latino *in* - em, para dentro, em direção ao interior – e pelo verbo latino *eo,* na forma composta *ineo* - ir para dentro de, ir em – e dele derivando-se *initium* – começo, origem. *Iniciação* pertence ao vocabulário religioso de interpretação dos auspícios divinos no começo de uma cerimônia religiosa, daí significar: ir para dentro de um mistério, dirigir-se para o interior de um mistério. Ora, se o sair de si e o entrar em si definem o espírito, se o mundo é carne ou interioridade e a consciência está originariamente encarnada, não há como opor *experientia* e *initiatio.* [...] Percebida, doravante, como nosso modo de ser e de existir no mundo, a experiência será aquilo que ela sempre foi: iniciação aos mistérios do mundo" (CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty. Obra de arte e filosofia. In: NOVAES, Adauto (org.). **Artepensamento.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 472-473).

[418] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 101. A referência a essa expressão "paisagem ontológica" permite a Merleau-Ponty acenar para uma espécie de potência contida enquanto experiência do pintor; e enquanto experiência criativa capaz de instituir o "novo", este que não se cristaliza como determinação do mundo. Assim, a arte moderna, no momento último e inacabado de **O visível e o invisível,** reaparece, mesmo que nas entrelinhas, nessa propagação do "novo" como incessante descoberta da experiência sensível em que as dimensões *abertas* se contrapõem à existência clássica da criação, a que busca a verdade de "instrumentos de expressão predestinados" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos.** Op. cit., p. 59). A experiência criativa do pintor nos remete ao exposto no início deste trabalho, quando enfatizamos que as discussões deferidas por Merleau-Ponty sobre as imagens em seu "percurso" filosófico não distam da Arte Moderna em suas características e singularidades, como da questão do "novo". Podemos, a título de rememoração, afirmar que o "novo" para o artista moderno pressupõe certa ruptura com os ideais acadêmicos; e essa é a análise fundamental do já citado Baudelaire. O pintor tão memorado da vida moderna, Constantin Guys, trouxe em sua produção, o valor da beleza, imagens que nada mais seriam que pura arte. Captou aquilo que os outros artistas não conseguiram pintar: a fecundidade moral dos seus quadros retratava imagens *ásperas* e *cruéis;* as imagens deste pintor expressavam "a beleza particular do mal, o belo no horrível" (BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa,** op. cit., p. 879). Neste sentido, a estética baudelairiana é indissolúvel da decadência e do desespero, o bizarro da imagem humana se harmoniza aos olhos do espectador. Não importa se a perspectiva geométrica esteja associada ao "bem-acabado" dos salões de exposição da sociedade burguesa ou à uma certa harmonia impositiva de pintar por excelência. O heroi que pode pintar conduzido pela imaginação ou mesmo pela curiosidade. E sem qualquer pretensão em traçar um paralelo entre a teoria baudelairiana da arte moderna e as análises dele sobre o trabalho criativo de Constantin Guys, intensificamos mais uma vez que as imagens criadas por Cézanne, das quais Merleau-Ponty se ocupa em referenciar em obras fundamentais do seu itinerário, elas atingem o inesgotável, a natureza bruta, primordial, em "estado nascente". O "novo" encontra em Cézanne justamente certo tipo de deformações das imagens - que não seria o mesmo que "desnaturação" - "para oferecer uma coisa inesgotável, [...] modulações coloridas, de maneira que o desenho resulte na cor, dando o mundo em sua espessura, massa sem lacunas, organismos de cores, fazendo o espaço fulgurar como vibração" (CHAUÍ, Marilena. "Merleau-Ponty. Obra de arte e filosofia". In: NOVAES, Adauto (org.). **Artepensamento.** Op. cit., p. 478).

envoltório"[419] e a visão que auxilia na criação delas somente acontece, não porque nosso corpo dispara o movimento de apreensão do mundo, mas porque entre as coisas existem aspectos que advém da experiência. "O que se chama um visível é, dizíamos, uma qualidade prenhe de uma textura, a superfície de uma profundidade, corte de um ser maciço, grão ou corpúsculo levado por uma onda do Ser".[420]

A ontologia da visão tem relação direta com esta dimensão da profundidade, que tenta buscar pelo trabalho do pintor a volumosidade das coisas. Ele participa desta trama, na *abertura* direta com a natureza que ativa o seu olhar criativo. A mesma profundidade não só confirma a maneira contrária de concepção da pintura clássica que trouxe a perspectiva instituída pela representação com suas técnicas que fizeram sobressair simplesmente as imagens na superfície da tela, como também confirma o ato ontológico que faz brotar o "desequilíbrio" das imagens que nos convida à "iniciação" da experiência sensível. É neste sentido que o "novo" ao qual já nos referimos enquanto fundamento da arte moderna e relação primordial presente nas criações de Cézanne, aparece em Merleau-Ponty enquanto *busca, inspiração* e *exigência* advindas da profundidade. Acrescenta Merleau-Ponty:

> [...] **a profundidade continua sendo nova,** e exige que a busquem, não "uma vez na vida", mas durante toda uma vida. Ela não pode ser o intervalo sem mistério que eu veria de um avião entre as árvores próximas e as distantes. Nem tampouco a escamoteação das coisas umas pelas outras que um desenho em perspectiva me **representa** vivamente: essas duas vistas são muito explícitas e não suscitam questão alguma. O que constitui enigma é a ligação delas, é **o que está entre elas** [...]. A profundidade assim compreendida é antes a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma "localidade" global onde tudo é ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí. Quando Cézanne busca a profundidade, é essa deflagração do Ser que ele busca...[421]

A profundidade não seria então matéria essencial que estrutura a arquitetura das obras, sendo assim, encontraríamos na visibilidade apenas um dado de acesso à visão. A respeito da estrutura das imagens no quadro podemos refletir a respeito do plano que os artistas modernos encontram, como Cézanne, para estabelecer a diferença da profundidade na ótica da *perspectiva planimétrica* e no ponto de vista merleau-

---

[419] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. Op. cit., p. 36.
[420] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 133.
[421] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. Op. cit., p. 35. **Grifos nossos.**

pontyano da ontologia carnal[422]. Neste sentido, apontaríamos mais uma vez para o esquema da representação.

> Tudo se passa então como se a pintura, prisioneira da ordem da representação, quisesse emancipar-se por uma proeza técnica nos entregando a ilusão da profundidade, sua "mimesis", falta de poder fazer melhor. Ora, Cézanne tentou o impossível em suas naturezas mortas e suas Santa Victória: pintar a volumosidade das coisas, e da montanha, porque a natureza está no interior. [...] Cézanne queria, portanto, ir contra à perspectiva instituída para encontrar uma instituição mais original: a profundidade da natureza.[423]

A profundidade é muito mais que "estrutura", ela é a dimensão de *abertura* das coisas porque comporta nela mesma algo indeterminado e secreto, algo *escondido* por excelência. Merleau-Ponty afirma: "a profundidade me é **aberta,** porque possuo essa dimensão para aí deslocar meu olhar, aquela ***abertura***".[424] O secreto que envolve a profundidade não torna as coisas evidentes, vistas para um olhar sempre atual, mas as tornam coisas, como o mundo que se faz mundo. Ela participa e se faz presença nas coisas, se faz coisas, enquanto *abertura* num espaço pré-lógico e original.

A profundidade porta um *segredo* que não define a percepção das coisas como um aparecer conveniente, doadas diretamente aos olhares e dispostas como espetáculo perceptivo.

> Existe um segredo da profundidade e um milagre da pintura sobre um fundo de conivência carnal originário. As maçãs de Cézanne são únicas e insubstituíveis porque elas são seres que manifestam sua própria "transcendência". A perturbação que introduziu sua visão se exprime pela recusa de planificar e de geometrizar as aparências da maçã para tornar visível e papável seu ser do dentro reversível em seu fora.[425]

É neste sentido que a percepção no momento ontológico desse "percurso" não se dá como ato; o modo característico do percebido é "já estar aí"[426], portanto, a profundidade

---

[422] "Nous éprouvons la représentation picturale par l'artifice calcule de la perspective qui nous donne une profondeur trouant la surfasse plane de la toile pour tenter de nous livrer les choses en leur voluminosité, leur épaisseur et leur profondeur" (MERCURY, Jean-Yves. **La chair du visible:** Paul Cézanne et Merleau-Ponty. Op. cit., p. 73).

[423] Id. ibid.

[424] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 203. **Grifos nossos.**

[425] MERCURY, Jean-Yves. **La chair du visible:** Paul Cézanne et Merleau-Ponty. Op. cit., p. 77.

[426] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 203. Segue uma passagem fundamental que define o mundo e as coisas "já aí", não meramente *abertos* à percepção como "dado efetivo", mas porque há um *glissement* que se depara com a visão particular, a deslizar desse estado subjetivo para o Ser: "Dizer que as coisas são estruturas, membruras, estrelas da nossa vida: não perante nós, expostas como espetáculos perspectivos, mas gravitando à nossa volta. Essas coisas não pressupõem o homem, que é feito da carne delas. Mas o ser eminente deles não pode ser compreendido senão por quem penetra na percepção, e se mantém com ela **aberto** ao seu contato-distante" (Id. ibid. **Grifo nosso**). A fim de esclarecer essa *abertura* ao "contato-distante", Merleau-Ponty se serve em vários momentos de

faz com que as coisas e o mundo obtenham a sua própria *carne.* Esse "elemento" nos traz, conforme nosso autor, a invisibilidade do visível e permite a *abertura* da visão para que o pintor vá além do estado de observação normativa. "Mostro com a transcendência que o visível é invisível, que a visão é por princípio *o que me convence pela aparência já aí presente de que não há lugar para procurar o ser proximal,* a percepção, o que me certifica de um in-apercebido [...]".[427] Conforme Mercury

> É neste sentido que Merleau-Ponty pode afirmar que "as coisas são Essências do nível da Natureza". Assim nós compreendemos que a percepção é já, em seu ser próprio, expressão, portadora de uma potência criativa sem um equivalente que ela mesma para um pintor.[428]

Quer atribuir à percepção um caráter muito mais expressivo em relação ao exposto no primeiro momento de seu "percurso", a ponto de aproximar o percebido à uma transcendência silenciosa. Como ele mesmo diz, não se trata da negação da experiência perceptiva, da impercepção, mas o meio de o Ser *abrir-se* sem que seja determinado; e isso acontece porque o mundo é sensível. Como afirma nosso filósofo, a percepção no mundo ocorre sempre com o sentir.

> O sensível é precisamente o meio em que pode existir o *ser* sem que tenha que ser posto; a aparência sensível do sensível, a persuasão silenciosa do sensível é o único meio de o Ser manifestar-se sem tornar-se positividade, sem cessar de ser ambíguo e **transcendente.** O próprio mundo sensível no qual oscilamos, e que constitui nosso laço com outrem, que faz com que o outro seja para nós, não é, justamente como sensível, "dado" a não ser por alusão – O sensível é isso: essa possibilidade de ser evidente em silêncio, de ser subtendido [...].[429]

O silêncio como expressão é substrato ou *membrura* do sensível, invisibilidade que não nos é dada na imediação com o sentido do mundo, ao contrário, tem relação com certa "negatividade natural"[430], com a distância que nos permite aproximar com o que não é provável, direto aos olhos, mas prenhe de um "investimento lateral" que nos situa atrás de nós, carne que ultrapassa as noções do "estar diante de" e

---

O visível e o invisível de uma filosofia não-reflexiva utilizando-se agora do método indireto da aparição das coisas em consonância com a noção de carne, mostrando, sobretudo, que a percepção é o nosso contato inextricável com as coisas e o mundo, assim como o Ser. Desse modo, ele consegue distinguir a percepção operante, reflexiva, "proximal" e direta com a coisa, de uma percepção sem a presença necessária da coisa, um ausente, mas que não depõe contra a dimensão da carne. O visível porta esta ausência, invisibilidade que não é pura falta, mas um vinco, prega (*le pli*), "un empiétement des choses les unes par rapport aux autres" (MERCURY, Jean-Yves. **La chair du visible:** Paul Cézanne et Merleau-Ponty. Paris: L'Harmattan, 2005, p. 71).

[427] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 204.

[428] MERCURY, Jean-Yves. **La chair du visible:** Paul Cézanne et Merleau-Ponty. Op. cit., p. 77.

[429] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 199. **Grifo nosso.**

[430] Id. Ibid., p. 201.

da coincidência com o percebido. Então, a profundidade incompossível com o olhar atual e distante de um pensar proximal, traz consigo uma densidade sensível, *abertura* ao nosso contato-distante, onde a visão comporta entre as suas estruturas certa consciência cega – visão que não consegue ver de prontidão, pois ver não é absorver o mundo num dado instante.

Ao buscarmos estes aspectos, nossa intenção é mostrar a concepção merleau-pontyana das imagens no "percurso" que atinge a ontologia enquanto apanágio mesmo da visibilidade. Mas é importante ressaltar que a relação das coisas para a trama e o aparecer das imagens seja entendida pelo realce da visão. Entender essa condição numa filosofia que busca alcançar a visão no meio carnal das coisas, é sempre uma pretensão de encontrar uma *abertura* numa encruzilhada inextricável da "deiscência do Ser".[431] Portanto, tomando de empréstimo uma expressão merleau-pontyana, o visível sendo "inacessível", distanciamento, ele não nos toma no sentido supremo de perceber o mundo; ele "deixa de ser inacessível se o concebo não segundo o pensar da proximidade, mas como englobante, investimento lateral, carne"[432], porque o visível possui uma "membrura de invisível"[433] que não pode ser dado.

Barthes tem razão quando afirma que as imagens das artes possui alguma coisa de inesgotável, possui um "suplemento indizível"[434], que se presta à *abertura* sensível do mundo e de modo incessante. Expressão que cumpre com a lógica do mundo tácito, conforme Merleau-Ponty, que vai de encontro com o mundo enquanto soma de *indivíduos espácio-temporais.* O indizível tem uma experiência que é muda, mas prontamente entregue à expressão falante; o invisível é portador de uma presença, que ao mesmo tempo é ausência de si. Portanto, o que é visto necessita continuamente da visão que se lança ao sensível numa adesão ao Ser. O *já aí* do percebido, ou em *todo e em algum lugar,* não tem limite; encontra-se assim no próprio mundo, incessantemente *aberto* ao nosso olhar[435]. Dessa forma, podemos compreender como a

---

[431] Id ibid., p. 43.
[432] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 201.
[433] Id. Ibid., p. 200. "[…] e o in-visível é a contrapartida secreta do visível, não aparece senão nele" (Id. ibid.).
[434] BARTHES, Roland. **Inéditos, vol. 3:** Imagem e moda. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 193.
[435] Merleau-Ponty sempre nos indica certa atenção ao princípio do olhar, estabelecendo que a visão do artista e do sujeito das experiências do mundo não seja uma visão de sobrevoo. Apostamos na *abertura* como um esquema relevante que ratifica certo inacabamento, assim, os objetos não estão postos à nossa visão numa determinação do mundo. Ele afirma o seguinte: "no entanto, minha visão não os sobrevoa [os

experiência do artista pode extrapolar o mundo dado e essa experiência somente ocorre porque ele encontra-se *aberto*, isto é, não há evidência do mundo sem a reciprocidade, correspondência mútua com as coisas; e sem a nossa presença, elas não teriam sentido. Desse modo, "o que um artista torna perceptível não é o que já está percebido, é aquilo que, silenciosa e discretamente, habita a obra e faz solicitar um mesmo e único movimento de **abertura** para o que não é imediatamente perceptível".[436]

De algum modo, ao falar de imagens em seu sentido artístico, não tem como deixar de experimentá-las enquanto espetáculo que se faz presente diante de nós, a partir de uma distância relativa e propícia que nos possibilita seguir os vestígios do realizador, isso porque o artista, anteriormente, já executou sua própria visão diante do mundo e produziu imagens diante da paisagem ou do seu interior. Certamente, a questão de espetáculo nas imagens pictóricas tenha se processado neste trabalho no modo como os artistas indicados, sobretudo Paul Cézanne, conceberam a pintura como expressão, como "riqueza", articulando a abertura da visão a uma reflexão sobre a arte pictórica.

O espetáculo que Merleau-Ponty se reporta jamais constituiria uma presença determinante a nos colocar no mundo, ao contrário, temos da visão a condição que nos permite ir além; atravessar os sentidos e as coisas; e de estar ausentes de nós mesmo. É importante afirmar que o pintor não está como intermediário entre o mundo real e o seu mundo da imaginação a fim de realizar cópias como resultados de produção. As imagens da arte que defendemos nesse trabalho não se apresentam numa ordem de causas e efeitos, tanto que a *abertura* existente na relação mundo-coisas e nós, possuidores de um corpo, nunca estará separada da indeterminação, isto é, o próprio dado é atravessado pela invisibilidade, o investimento lateral, o inesgotável, enfim, tendo as imagens, a possibilidade de uma apresentação visual que ultrapasse a eventual realização empírica de seus artistas. Tão somente o espetáculo que é proporcionado por tais artistas nós o encontramos no meio das coisas, dentro das imagens, graças a uma visão que não reduz nossa apreciação a uma presença fixa. Com certeza, a profundidade nos ensinou sobre a não-possessão daquilo que pode ser visto; ela não centraliza as coisas do exterior para a visão que é "errante".

---

objetos], ela não é o ser que é todo saber, pois tem sua inércia e seus vínculos, dela" (MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 143).

[436] CAZNOK, Yara Borges. **Música:** entre o audível e o visível. 2ª ed. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008, p. 229.

> Não é uma natureza exterior ao homem, ao artista, que o interpela, outrossim um mundo que ele vê por dentro, dizendo-se aqui interioridade de um duplo ponto de vista: relativamente ao corpo do pintor e relativamente ao próprio mundo, isto é, vemos a partir de um corpo, que está dentro do mundo. Assim, para além da visibilidade manifesta das coisas, há uma visibilidade íntima que, suscitada no corpo, repercute aquela – no que encontra o filósofo o sentido da afirmação de Cézanne de que "a natureza está no interior", não fora de nós mesmos.[437]

É preciso entender que a natureza exterior encontrando-se no interior do pintor não deixa de ser abertura, cesura, das coisas como "equivalentes" corporais. É com o corpo que os artistas fazem aparecer as imagens do mundo. A proposta da *abertura* que intensificamos em Merleau-Ponty como condição das imagens artísticas é gênese da relação sensível com o mundo. Acreditamos na *abertura* como o mistério constante que nos dá a perceber o mundo; essa tarefa pode ser cumprida pelas imagens como a amarra que jamais nos desprendem do mundo; as imagens "brotam e permanecem ancoradas na nossa condição de carne, possibilitadas pela nossa pertença ao mundo".[438] O interior do artista, portanto, pode ser apontado pela invisibilidade, membrura carnal que jamais o possibilita tomar o mundo para si, esgotado internamente como mundo absoluto. Não existiria para o artista, a partir de um comportamento ensimesmado do mundo, o que Merleau-Ponty chama de *fecundidade.* Ela consiste na produção, na eclosão das coisas abertas ao olhar. Digamos, tal fecundidade nos permite relacioná-la com o *plano das imagens* adquirido pelos artistas no ato de criação pictórica. Não seria nada parecido com a imposição aos artistas de uma composição das imagens enquanto ideia programática para o destaque do sensível. Queremos desta forma suscitar que este termo, *fecundidade,* encontra-se na última obra do nosso filósofo na condição de *pregnância* dinâmica, e pretensamente afirmamos, de pregnância ancorada em toda tarefa humana. Daí, as imagens serem resultado das tarefas "organizadas" pelo artista que "põe os próprios meios".[439]

> Assim entendida, consiste ela [pregnância] em definir cada ser percebido por uma estrutura ou sistema de equivalências em torno do qual (o ser percebido) está disposto, e de que o toque do pintor, – a linha flexuosa, – ou o varrer do pincel é a evocação peremptória.[440]

Apostar nas artes pictóricas como o meio de elucidar o aparecer das coisas ao nosso contato e essencialmente como potência a desvendar a transcendência diante

---

[437] CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e contemporaneidade:** a arte moderna segundo Merleau-Ponty. Op. cit., p. 149.
[438] Id. ibid., p. 101.
[439] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 195.
[440] Id. ibid., p. 194.

da determinação aparente dessas mesmas coisas, é sempre ter a convicção na visibilidade manifesta do mundo. Neste sentido, sustentamos que as imagens podem se apresentar no “percurso” de Merleau-Ponty como experiências capazes de nos *abrir* ao nosso pertencimento visível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dedicamo-nos a uma tarefa das mais caras no que diz respeito à história da filosofia que é a de destacar um "percurso" do pensamento de um autor, no caso específico deste trabalho, o pensamento de Merleau-Ponty, principalmente tendo ele elevado suas reflexões a algumas áreas de estudo. Entre elas, optamos por visar à sua estética na condição das imagens pictóricas, que a nosso ver explicita a valorização que ele deu à pintura como a arte que melhor figura a relação da filosofia na compreensão do sujeito da experiência perceptiva e carnal com o mundo. O ato criativo centrado "nas mãos" dos artistas propicia certo cotejamento com os questionamentos de um mundo objetivamente dado. Por isso, não somente a filosofia refaz uma reflexão sobre o mundo objetivo, para o qual o sujeito deveria retornar sua vivência e sua experiência, lançando-se a ele e doando-se às tarefas que lhes são apresentadas, como também a pintura se coloca em desacordo com a representação da natureza. Ela termina por atribuir simultaneamente à filosofia, a contestação da noção de conformidade de uma consciência com o mundo prontamente esgotado, e à ela mesma, a contestação da falta de autonomia na criação das formas pictóricas, que somente foram alcançadas durante a arte moderna.

Em função disto, direcionamos nossa principal questão a respeito das imagens pictóricas para o princípio da "organização" do artista que concebe as imagens por meio de um *plano* que lhe serve de base. Para tanto, percebemos que durante todo o "percurso" das obras fundamentais de Merleau-Ponty, mesmo aquelas que pouco se referiram ao ato pictórico, passando pela última obra que em vida discorreu sobre a pintura, **O olho e o espírito,** até a obra inacabada, **O visível e o invisível,** o filósofo nos impulsiona ao sentido que há também na real cumplicidade entre obra de arte e autor, que é a tarefa ou ação dinâmica que este possui para instaurar imagens de uma natureza. Demos a entender que durante o desenvolvimento deste "percurso", nosso filósofo cita alguns pintores modernos importantes que também nos debruçamos para o esclarecimento de várias questões, mas é na figura de Paul Cézanne que ele centra suas reflexões filosóficas ante a tradição moderna e os consequentes prejuízos clássicos do mundo. Este ponto fundamental da filosofia merleau-pontyana não deixa de ser oriundo de uma atmosfera estimulante proporcionada pelo pintor quando proclama a independência da arte puramente imitativa. Assim, nos aproximamos desse sentido posto pelo pintor e pelo filósofo com o propósito de apresentar a percepção, um dos

caros conceitos de Merleau-Ponty, no conjunto da obra do pensador, primeiramente, explicitando a abertura das imagens para o contato perceptivo do sujeito, em seguida, porque a percepção vincula a expressão primordial do sujeito ao "outro", permitindo que as imagens se abram aos gestos transferíveis de expressão e, por fim, porque a percepção atinge uma visão radical que se faz no meio das coisas, por isso mesmo, o *plano* como tarefa de cada pintor organiza o ato fecundo de criação das imagens a partir de uma visão que não está voltada à natureza exterior puramente, senão também alicerçada em uma interioridade profícua deste artista que comporta um mundo que, igualmente, está dentro dele. É assim que honramos o "percurso" merleau-pontyano quanto às imagens pictóricas, pois com a percepção concebida de modo diferente em cada fase do filósofo é que atingimos a compreensão do *plano das imagens* como a questão central. Em síntese, mesmo que sem nenhuma pretensão de uma exposição minuciosa refazemos alguns pontos essenciais ligados *ao plano.*

Não há dúvida que as reflexões da estética de Merleau-Ponty passem pelo âmbito da arte moderna e que estabeleçam divergências às artes clássicas que assumiram a representação do mundo pela tradicional *mimesis,* que reproduz

> o real de modo a que, por via de um simulacro, se consiga enganar a percepção [...]. Empenhado na exata transcrição do mundo, numa compreensão "científica" do mesmo, o Renascimento vem recolocá-la no centro da reflexão sobre a arte.[441]

Neste instante do nosso trabalho abordamos o sentido de imagem como simulacro mesmo porque o filósofo tratou de apontar em Descartes, a ordem detentora da objetividade do mundo. Contudo, a arte moderna vem estabelecer a criação do pintor como o ato que permite avançar na contraposição do mundo objetivo. Deste modo, foi nossa intenção mostrar porque Merleau-Ponty encontra em Cézanne o cerne fundamental de indagação dos "prejuízos clássicos" com os quais a filosofia e a ciência modernas foram tomadas pela tarefa de manipular o mundo. Conforme a passagem a seguir, percebemos ao mesmo tempo em que, além de estabelecer um diálogo crítico com a arte clássica, a arte moderna possibilita a nossa condição perceptiva e o nosso acesso ao aparecer das coisas.

> É nesta larga perspectiva histórica que o projeto artístico moderno exibe as suas verdadeiras dimensões de ruptura com o passado, da revolução que efetivamente é. Inclui a filosofia pontiana da arte pensar a modernidade artística nesta radical diferença que exibe relativamente a toda a arte anterior, surgindo o seu contributo marcado pela exigência filosófica que poderíamos

[441] CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e contemporaneidade:** a arte moderna segundo Merleau-Ponty. Op. cit., p. 41-42.

> esperar de quem ficou um dos vultos cimeiros do pensamento contemporâneo.[442]

Tal passagem não deixa de indicar que a arte contemporânea dependerá diretamente da articulação com que artistas como Cézanne procederam livremente algumas questões da pintura, como foi o caso da utilização da linha, das concepções de cores, da luz, entre outras, que muito contribuíram para a análise das formas pictóricas que atravessaram todo um "tempo artístico" passando pelas vanguardas até atingir os nossos dias. Isso sem falar de questões concretamente filosóficas que uniram a pintura a elementos como a expressão significativa muito explorada na metade deste "percurso".

À guisa de conclusão, deixamos de salientar que a estética merleau-pontyana não arrisca nenhuma oposição parcial à pintura clássica, a não ser como um evento grandioso responsável pela transcrição do mundo. Como o Renascimento foi o movimento central da arte clássica, seria lógico que o filósofo não dispensasse conceitos indispensáveis da pintura que existiu na mesma época. Não obstante, o que Merleau-Ponty mostrou-se ser contrário foi a maneira como um desses conceitos, a *perspectiva planimétrica,* tratou da nossa percepção em "conformidade" plena com o objeto, como se as imagens tivessem que brotar das linhas definidas e das cores exatamente postas, oferecendo-nos a ilusão objetivista. Nesta época clássica o *plano de imagens* que os pintores faziam uso era "arranjado" para criar uma noção de espaço geometricamente posto. Neste sentido, não podíamos deixar de mencionar a insatisfação de Merleau-Ponty para com a pintura clássica, o que pode conotar um sentido ambíguo de seu pensamento. Na metade do "percurso" ele aponta os motivos pelos quais a *perspectiva* não se coaduna com a condição expressiva do mundo. Quanto a isso diz Merleau-Ponty:

> Ela imobiliza a perspectiva vivida, adota, para representar o percebido, um índice de deformação característico do ponto onde estou, mas, justamente por esse artifício, constrói uma imagem que é imediatamente traduzível na ótica de qualquer outro ponto de vista, e que nesse sentido é imagem de um mundo em si, de um geometral de todas as perspectivas. [...] Podemos buscar exprimir nossa relação com o mundo, não o que ele é ao olhar de uma inteligência infinita, e então o tipo canônico, normal ou "verdadeiro" da expressão deixa de ser a perspectiva planimétrica; eis-nos livres das coerções que ela impunha ao desenho [...].[443]

De qualquer maneira explicitamos no decorrer desta pesquisa as oposições existentes da pintura moderna em relação à pintura clássica e propomos que tais oposições também se alicerçam na "tarefa" que os pintores tiveram em organizar

---

[442] Id. ibid., p. 45.
[443] MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo.** Op. cit., p. 185.

elementos que não estruturassem somente as imagens circunscritas pelas linhas, bordas, contornos... O *plano de imagens,* neste sentido, significa uma "organização" irrepreensível com que os pintores fazem uso das condições materiais e físicas que estão à disposição deles, mas não fica determinado no padrão apenas físico. Citamos bastante Cézanne quanto a este propósito, que modificou a "organização" material do ateliê, como espaço expressivo único, para uma estrutura que o fizesse se deparar com o fenômeno do aparecer. Mas é Merleau-Ponty quem responde pela expressividade do "corpo próprio" como a principal estrutura do mundo vivido, projetando na pintura a dinâmica com que o pintor "traz" ou "ancora" seu corpo para o ato de criação. Graças ao corpo que acontece a relação doadora de sentidos a partir de uma "organização" existencial em que ele aparece sempre como postura diante de tarefas exequíveis.

E a tarefa enriquecedora do corpo como parte da expressão artística está nos gestos utilizados como *plano* de execução das imagens pictóricas e nos gestos que representam um corpo que não é aquele, do sujeito, senão uma imagem expressiva, agora não-física, a interpretar certo personagem aos "outros", isto é, a outras pessoas. Ora, nesta tese levamos algumas páginas a fim de explanar a condição do corpo próprio fazendo parte do *plano* específico dos pintores quando tiveram que criar imagens, mas também aludimos que o corpo concebido em gestos a fim de criar imagens em espaços representativos, fazia alusão a outrem, para estabelecer atos de expressão e de comunicação. Com o uso sensível do corpo próprio vimos ser ultrapassada a noção de mero deslocamento, de posição espacial, de puras sensações musculares para as imagens de corpos protagonizando um acontecimento expressivo como num enredo teatral. É incontestável que a filosofia de Merleau-Ponty ofereça estudos quanto as possibilidades artísticas por se referir à corporeidade.

Talvez esta pesquisa sirva de intento para o desenvolvimento de ver o corpo como imagens dinâmicas "reveladas" como aparecer aos sujeitos percipientes, ou talvez, encontremos no teatro do "grotesco" algum autor que tenha estabelecido com as imagens corporais, a exemplo de Cézanne com a pintura, a saída do aspecto harmonioso dos textos que definem seus personagens "naquele modo" de interpretação para as "imagens corporais" que imprimam um sentido selvagem e bruto. Perguntaríamos se **Woyzeck** de Büchner não seria um bom exemplo? Neste caso, com certeza veríamos que o movimento dos corpos não estaria ajustado à espacialidade de posição a fim de representar o mundo tal qual é visto. A arte moderna veio, então, quebrar os padrões de percepção nítida da natureza, pois o espectador com a mudança dessa intenção começa a

“descobrir” imagens da arte que não estejam vinculadas ao imediatamente dado já que proclamamos algumas vezes que o olhar é a exploração efetiva das coisas.

As imagens pictóricas, contudo, somente são convocadas pelo pintor caso haja essa efetiva percepção, como também a “organização” de dados disponíveis para o uso expressivo da composição. É dessa maneira que o artista transforma pela percepção a realidade material em potências volumosas incorporadas à nossa existência. O volume diz respeito à imagem como um todo, inclusive do “todo” que o pintor não deixa sobressair, ocultando, às vezes, detalhes que fazem parte do tema imagético, mas que, naquele momento, não pode ser tão retratado por “iluminação” do próprio artista. A pintura moderna, como vimos, trata de uma espécie de liberdade descentrada da representação contestável da pintura clássica, propiciando aos pintores uma potência recriadora diante da natureza. No entanto, discutimos neste trabalho que não existe uma negação do mundo, enquanto mundo real que serve de *plano* e mediação ao artista para que ele crie as imagens. As imagens abstratas, por exemplo, seriam destituídas de figuras ou partes que concretamente nos concederiam a permanência do mundo?

Sobre esta mediação experimentada pelos pintores apresentamos o conceito de “semelhança” que nos leva a pensar sobre nossa condição de *retorno* às coisas. Ora, se o trabalho do pintor pode se concretizar na percepção que ele tem do mundo a fim de compor imagens que não sejam representações precisas do exterior, também não é verdade que ele não possa experimentar uma aproximação das coisas conforme aspectos capazes de despertar algo: uma atmosfera, certa harmonia de luz e sombra, o emprego de cores, pois captar uma semelhança não é copiar de modo subserviente o que está ante aos olhos. Mesmo que o pintor tenha à sua inteira “disposição”, o caráter imaginativo como potência para criar as obras de arte, nunca estaria ele distanciado da correlação com o mundo, inclusive possuindo no *plano de imagens* específico à sua realidade, as técnicas, as variações, estudos, o ateliê físico ou o “natural”.

Servimo-nos de grande parte do Impressionismo como o movimento da pintura moderna que mais se aproximou desse conteúdo. Os pintores impressionistas não se serviram da semelhança como um aparato a responder passivamente pela natureza. Seria relevante pensarmos que eles reavaliaram tal natureza com a pretensão de revelar cenas, paisagens, transeuntes, e algo a mais, pelo ritmo das pinceladas que mais anunciavam a semelhança com tais processos pelos efeitos muitas vezes sombrios e melancólicos. Diríamos que os impressionistas tinham uma imaginação bem maior que a “organização” com que poderiam compor uma imagem, ou seja, os efeitos

esperados dão a impressão de não corresponder com a superfície exígua da tela; em algumas imagens, eles são mais vultosos que a própria tela. Certamente essa condição foi muito questionada por historiadores da arte como a busca ávida pela sensação da natureza. O impressionismo de Cézanne buscou de fato as sensações que sondavam a natureza, mas deixando escapar-lhe sempre as combinações de traços, luzes e cores que o movimento exigia. Não tardou muito para que este célebre pintor prolongasse as imagens num caráter totalmente espontâneo de composição. Através deste aspecto, inclusive, passamos a considerar esta pesquisa do ponto de vista de uma fenomenologia da linguagem, cuja expressão de criação pictórica está ligada aos sentidos não-instituídos da cultura. É o que nos referimos algumas vezes ao "milagre" que não acontece repentinamente na imaginação do artista que deseja compor uma obra e "comunicá-la", deste modo, aos sujeitos percipientes. O instituído em Cézanne teria uma reelaboração expressiva como modo de compreender o mundo; e passou a fazer através da maneira simples de pintar. Ora, não seria essa a maneira que Cézanne creditou suas obras da maturidade levando-se em consideração a *petite sensation*? Não seria esse justamente o início da "recriação" de imagens pautadas na expressão "falante" e não determinada do mundo, como propôs Merleau-Ponty na segunda fase?

Nesta fase de Merleau-Ponty compreendemos suas análises a respeito da pintura pela "organização espontânea" que os artistas vão incorporando cada vez mais na arte moderna. Essa referência tem por objetivo ultrapassar concretamente a cópia exterior dos elementos para serem pintados em imagens. Sendo assim, nosso filósofo admite que a simplicidade com que os pintores criam as pinturas é um ato expressivo que efetua o restabelecimento do mundo, e nesta situação, recupera do solipsismo o "eu" apartado do "outro" em que cada um vinha referindo-se ao seu mundo particular. Então, a recuperação do mundo seria o vínculo, certa "afinidade" que nos mantém ligados ao "outro" corpo em situação, sobretudo para o fenômeno de apreciação. Mas qual seria o significado da comunicação na obra de arte? Quanto a isto nos diz Andrei Tarkovski:

> Simplesmente não posso acreditar que um artista seja capaz de trabalhar apenas para dar expressão a suas próprias ideias ou sentimentos, os quais não têm sentido a menos que encontrem uma resposta. Em nome da criação de um elo espiritual com outros, a auto-expressão só pode ser um processo torturante, que não resulta em nenhuma vantagem prática: trata-se, em última instância, de um ato de sacrifício. Mas valerá a pena o esforço, apenas para se ouvir o próprio eco?[444]

[444] TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** Op. cit., p. 43.

Em outro trecho, ele complementa o seguinte:

> Pode-se dizer que o artista enriquece o seu próprio arsenal com o objetivo de fomentar a comunicação e levar as pessoas a se compreenderem melhor, nos níveis intelectuais, emocionais, psicológicos e filosóficos mais elevados. Assim, também se pode dizer que os esforços do artista têm por objetivo melhorar e aperfeiçoar a vida das pessoas, de facilitar a sua compreensão mútua.[445]

Merleau-Ponty implica neste instante uma *universalidade do sentir,* apostando no "outro" a réplica de um corpo que não este e, juntos, concretizam experiências expressivas. Se for coerente afirmar, como dissemos em outros momentos, inclusive acima, que não há contraposições de "gosto" à beleza da pintura clássica por parte do nosso filósofo, mas é de fato na pintura moderna que ele restabelece tal universalidade. É digna de nota a seguinte passagem na qual Merleau-Ponty assinala considerações sobre as duas pinturas:

> Os objetos da pintura moderna "sangram", espalham sob nossos olhos sua substância, interrogam diretamente nosso olhar, põem à prova o pacto de coexistência que fizemos com o mundo por todo o nosso corpo. Os objetos da pintura clássica têm uma maneira mais discreta de nos falar, e às vezes é um arabesco, um traço de pincel sem matéria que lança um apelo à nossa encarnação, enquanto o resto da linguagem se instala decentemente à distância, no acabado ou no eterno, e se entrega às conveniências da perspectiva planimétrica. O essencial é que, tanto num caso como no outro, jamais a universalidade do quadro resulta das relações numéricas que ele pode conter [...].[446]

O pacto de coexistência move especialmente o corpo a um engajamento comum naquilo que afirmamos de Merleau-Ponty sobre a *universalidade de sentir.* A pintura que é uma conquista expressiva do mundo não terá o reconhecimento de um sujeito apenas, do contrário, não existiriam gestos corporais que pudessem comunicar e transferir aos outros os acenos relevantes e significativos da composição de obras. Tal universalidade não nos diz nada diretamente a respeito da "organização" do pintor no instante dessa composição, mas não devemos refutar, entretanto, que a preparação da pintura, usada nestes termos por Merleau-Ponty, não seja a maneira de acolher testemunhas a fim de analisar – ou apreciar – os dados conjugados para as imagens. Como afirma o próprio filósofo, os dados só são reconhecidos porque são extraídos de uma "organização" histórica na qual o pintor está "já aí", lançado no mundo.

Reconhecemos na figura de Cézanne que o *plano de imagens* sofre mudanças consideráveis se levarmos em conta o que expomos sobre o caráter "simples"

---

[445] Id. Ibid., p. 120.
[446] MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo.** Op. cit., p. 188.

das imagens. Na última fase do pintor, a simplicidade é revestida muitas vezes pela liberdade das formas que ele conferiu à pintura, às vezes, substituída pelas "deformações" com que alcançou para resgatar a natureza primitiva, selvagem. Nestes termos, apostamos no decorrer de nossa tese que esta fase de Cézanne se constitui na "virada" pictórica da influência impressionista, ao mesmo tempo em que representa a "selvageria" do mundo presente em suas imagens mesmas, desse modo alcançando a natureza original, como também termina por influenciar os atos de alterações de materiais e dispositivos, como os suportes, que se intensificaram até os nossos dias. Não é o mesmo que considerar sobre a perda, por inteiro, da materialidade da obra; a criação não é imaterial. Mesmo que a visão panorâmica da tela nos abra um mundo e pensemos que, no instante mesmo da apreciação, o quadro seja um *fundo falso do visível,* ensejando aos nossos olhos a intenção de que eram as coisas e a natureza que *pediram* para serem pintadas, não há como destituir as propriedades físicas contidas no *plano* do pintor.

Não defendemos durante nossa pesquisa que a materialidade da obra pictórica seja a garantia determinante de uma "organização" que delineia espaços entre as coisas, definindo a ordem e ajustes de cada elemento da tela. Todavia, as cores e seus pigmentos, a tela e o enquadramento pelas molduras, as paletas, os ateliês, os modelos, nada disso obstruiria a larga visão com que estas coisas trazem outras do mundo compostas em imagens pictóricas. Existiria uma diferença expressiva entre essas coisas que fazem vibrar em nós a natureza que surge por meio do ato pictórico e as próprias coisas que pedem para ser pintadas, solicitando nossa visão, como bem lembrou Merleau-Ponty na célebre passagem de Paul Klee? A ordem transcendental que existe nas cores, como expressa Hélio Oiticica, não seria de fato a passagem da propriedade material de como elas se encontram para o campo do sensível quando transformadas em imagens pelo ato de criação?

Ao resgatar as formas intumescentes e vibrantes nesta fase da *pintura selvagem,* Cézanne não o fazia por displicência de ânimos ou "dúvidas" que o abordavam sempre em cada instante que se dispunha a pintar, mas não se deixou envolver neste tempo de produção a métodos que o forçariam a expressar o mundo. Para encontrar o mundo bruto e selvagem, ele nunca se furtou em estudar a fim de chegar a um "bom porto", mesmo que isso resultasse em não restituir com minúcias as coisas pintadas na tela provocando, assim, um novo estado de apreciação. Não descrevemos oportunamente os métodos desenvolvidos por alguns pintores citados nesta tese que

definissem as etapas de seus trabalhos, muito menos os métodos de Cézanne; mas conseguimos perceber que no caso deste pintor, "os estudos" seriam um processo de "organização" para a relação doadora de sentido e para um olhar atento que não divaga a paisagem, pois vimos que não há arte sem uma composição *informada.*

Acreditamos nas palavras de Tarkovski quando afirma que o método pelo método não alcança nenhuma eficácia para o bem da estética. Mas se existem os estudos e a multiplicidade de visões é porque existem dados que se antecipam à doação de sentidos; é assim que a abertura do *plano de imagens* atinge a articulação do artista para que ele responda ao que está disponível.

Na nova ontologia, Merleau-Ponty radicaliza essa disposição aportada pelo artista deixando a entender que a visão se faz no coração do mundo; não há aqui um sobrevoo desatento que impeça a inextrincável ligação do pintor com as coisas por ele arranjadas. Só que a visão é também parte de um processo sensível, pois o pintor não "vê" estas coisas de modo determinante e postas, ele se abre a certo "fascínio", à interrogação constante que o aproxima da invisibilidade, ela que nutre por dentro o próprio visível; este nunca se constitui para o sujeito, por existir também além ou fora dos limites desejados para a percepção. É desta maneira que o pintor mantém vivo um movimento que não o coloca no mundo por imposição; possuidor de gestos expressivos, ele abre-se aos atos criativos, aos traços, às formas, às cores, à profundidade, por fim, aos "ramos do Ser".[447] Mantém-se o pintor, portanto, na carnalidade das coisas e não acena ele para a paisagem esperando dela um contato perceptível, senão fazendo parte dela como densidade, textura e unidade carnal ontológica.

Mesmo referindo-se ao fascínio com que o pintor busca as coisas no mundo por sua visão radical de envolvimento, Merleau-Ponty deixa na obra capital da ontologia, **O visível e o invisível,** um acesso ao sentido de pregnância como o retorno atento às dinâmicas e tarefas que se tem no ato de pintar. O filósofo desdobra este sentido ao da fecundidade enquanto condição aberta aos arranjos e atividades para a riqueza de criação do artista. Para Merleau-Ponty, "no momento em que acaba de adquirir uma certa **habilidade,** ele [pintor] percebe que abriu um outro campo em que tudo o que pôde exprimir antes precisa ser dito de outro modo".[448]

---

[447] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito.** Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. Op. cit., p. 45.
[448] Id. ibid. **Grifo nosso.**

A pregnância move o corpo à profundidade do mundo que lhe serve de espessura. Portanto, a espessura do corpo-mundo e do corpo-sujeito configura-se na reversibilidade de uma mesma carne, pois o corpo se capacita quando "entregue" ao "sensível exemplar"[449], e as coisas às quais o corpo se liga – no caso das coisas mundanas acolhidas pelo corpo-pintor –, participam do mesmo tecido quando perfazem um ato honroso com o pintor, o de mostrar a carne sensível do mundo, que na fase ontológica deste "percurso" está apresentada pela *carne das imagens.*

Talvez estejamos abrindo uma nova perspectiva ao indicarmos a expressão *carne das imagens*, no instante em que a reciprocidade corpo-mundo é tratada por nós para dar conta daquela habilidade do pintor e de sua capacidade adstrita a um *plano* e com o qual auxilia num trabalho que só acontece, porque o pintor se lança no mundo por completo ao apego sensível das coisas. Entretanto, mesmo que ele represente qualquer coisa do mundo, ele estará mostrando a *superfície de uma profundidade*, a textura, pois a visibilidade não se dá pela soma de aspectos visíveis, mas sim porque ela participa de uma potencialidade que encontra nas coisas mais outros aspectos que a visibilidade primeira não dá conta. É o mesmo sentido que Merleau-Ponty pontuou em relação à visibilidade das pinturas de Paul Klee que seriam imagens sem *pele,* mas sem retirar a carne enquanto *polpa* que reveste e dá corpo ao que nelas têm de visível, "já que o visível total está sempre atrás, ou depois, ou entre os aspectos que dele se veem".[450] Há neste sentido uma invisibilidade como essência das coisas, que reveste o visível e dá a ele o seu relevo; espécie de carne que não materializa a coisa vista, mas que é "pregnância de possíveis".[451]

Merleau-Ponty pontuou na obra inacabada a despeito da pintura, a existência *amorfa* de coisas enquanto um recurso conferido ao pintor em refazer constantemente o ato expressivo de criação. Mas o que representaria este elemento "informe" – vago? –, para a composição do pintor? Não seria o ato pictórico a busca pela configuração característica dos seres e das coisas, pois no caso da pintura abstrata já se compreende que ela não seja mais classificada rigorosamente pela *não-objetividade* ou pelo *não-figurativo*? Como podemos buscar um fundamento nesta fase final do "percurso" merleau-pontyano a fim de entendermos a *carne das imagens*

---

[449] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Op. cit., p. 132.
[450] Id. ibid., p. 133.
[451] Id. ibid., p. 227. Parece paradoxal a relação da carne do sensível, de polpa, com a questão de revestimento do visível, o que afirmamos a pouco sobre o "dar corpo a...", pois "a polpa mesma do sensível, [é] o seu indefinível, não é outra coisa senão a união do 'dentro' e do 'fora', o contato em espessura de si consigo" (Id. ibid., p. 240).

pictóricas, pois como afirma o filósofo, "a carne do mundo é Ser-visto"[452]? Em que consiste essa visão radical de uma dimensão que também não é imediatamente visível e, sobretudo porque as imagens pictóricas são presenças, mesmo que às vezes amorfas? Esta condição de *carne das imagens* constitui-se numa empresa digna de atenção e que nos esquivamos de levar adiante nesse trabalho, deixando certa abertura para novas investigações.

[452] Id. ibid., p. 227.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Obras de MERLEAU-PONTY

A natureza. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

A Prosa do mundo. Trad. Paulo Neves. Edição e prefácio de Claude Lefort. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

Conversas – 1948. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Candidature au Collège de France. Revue de métaphysique et de morale, 1962.

Elogio da filosofia. Trad. António Braz Teixeira. 4 ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

Éloge de la philosophie. Paris: Gallimard, 1960.

Humanismo e terror. Ensaio sobre o problema comunista. Trad. Naume Ladosky. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.

Le cinéma et la nouvelle psychologie. Avec Dossier par Pierre Parlant et Lecture d'image par Arno Bertina. Paris: Gallimard/folioplus philosophie, 1996.

L'Œil et l'Esprit. Avec Dossier et notes par Lambert Dousson et Lecture d'image par Christian Hubert-Rodier. Paris: Gallimard/folioplus philosophie, 2006.

L'Œil et l'esprit. Préface Claude Lefort. Paris: Gallimard, 1964.

O Olho e o espírito. Seguido de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dúvida de Cézanne.* Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

Notes de cours sur l'origine de la géométrie de Husserl. Sous la direction de R. Barbaras. Paris: PUF, 1998.

Notes de cours 1959-1961. Préface de Claude Lefort. Paris: Gallimard, 1996.

L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui. In: **Notes de cours 1959-1961.** Préface de Claude Lefort. Paris: Gallimard, 1996.

Le monde sensible et le monde de l'expression. Edité par Emmanuel de Saint Aubert et Stefan Kristensen. In: LAWLOR, Leonard (org.). **Philosophie et mouvement des images.** Revue Chiasmi International: publication trilingue autour de la pensée de Merleau-Ponty. Nº 12. Paris: Vrin, 2010.

O Primado da percepção e suas consequências filosóficas. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1990.

O Visível e o invisível. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. Prefácio Claude Lefort. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard, 1945.

Fenomenologia da percepção. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Sens et non-sens. Paris: Gallimard, 1996.

Signes. Paris: Gallimard, 1960.

Signos. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Oeuvres. Préface de Claude Lefort. Vie et oeuvre par Emmanuelle Garcia. Paris: Gallimard, 2010.

Bibliografia de referência

ALBERS, Josef. Mistura óptica – imagem consecutiva revista. In: **A interação da cor.** Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

ALLOA, Emmanuel. **La résistance du sensible:** Merleau-Ponty critique de la transparence. Paris: Éditions Kimé, 2008.

AFEISSA, Hicham Stéphane (dir.). **Merleau-Ponty.** Paris: Éditions ALTER, Révue de Phénoménologie, nº 16, 2008.

ARANHA, Carmen S. G. **Exercícios do olhar:** conhecimento e visualidade. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna:** do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **A arte moderna na Europa:** de Hogarth a Picasso. Trad. Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARNHEIM, Rudolf. Art and thought. In: ALPERSON, Philip. **The philosophy of the visual arts.** New York/Oxford: Oxford University Press, 1992.

_____. Film as art. In: ALPERSON, Philip. **The philosophy of the visual arts.** New York/Oxford: Oxford University Press, 1992.

_____. **El cine como arte.** Con un nuevo prólogo (1982) del autor. Trad. Enrique L. Revol. Barcelona: Paidós, 1996.

_____. **Arte e percepção visual:** uma psicologia da visão criadora. Nova versão. Trad. Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

AUBERT, Emmanuel Stéphane. **Le scénario cartésien:** recherches sur la formation et la cohérence de l'intention philosophique de Merleau-Ponty. Paris: VRIN, 2005.

AUBER, Emmanuel de Saint (dir.). **Maurice Merleau-Ponty.** Avec um texte inédit de Maurice Merleau-Ponty: **La nature ou le monde du silence (pages d'introduction).** Paris: Hermann Éditeurs, 2008.

AUGÉ, Marc; DIDI-HUBERMAN, Georges; ECO, Umberto. **L'expérience des images.** Paris: INA, 2011.

AUGUSTO, Maria de Fátima. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens.** São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2004.

AUMONT, Jacques. **Du visage au cinéma.** Paris: Cahiers du Cinéma, 1992.

_____. **O olho interminável:** cinema e pintura. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

_____. **A imagem.** Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

_____. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

_____. MARIE, Michel. **A análise do filme.** Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

_____. **O cinema e a encenação.** Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

BAECQUE, Antoine. **Cinefilia:** invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BARBARAS, Renaud. **Merleau-Ponty.** Paris: Ellipses, 1997.

_____ (dir.). **Chiasmi International 5, 10, 11 et 12. Merleau-Ponty:** penser sans dualismes aujourd'hui. Publication Trilingue autour de la pensée de Merleau-Ponty, Paris: Vrin, 2009.

_____. **De l'être du phénomène:** sur l'ontologie de Merleau-Ponty. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2001.

_____. **Le désir et la distance:** introduction à une phénoménologie de la distance. Paris: Vrin, 2006.

_____. **Le tournant de l'expérience:** recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty. Paris: Vrin, 2009.

_____. **La perception:** essai sur le sensible. Paris: VRIN, 2009.

_____. **Vie et intentionnalité:** recherches phénoménologiques. Paris: VRIN, 2003.

_____. **Investigações fenomenológicas:** em direção a uma fenomenologia da vida. Trad. Renaud Barbaras. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

BARNES, Rachel (coord.). **Os artistas falam de si próprios:** Cézanne. Trad. Maria Celeste Guerra Nogueira. Lisboa: Dinalivro, 1993.

BARTHES, Roland. **O grão da voz:** entrevistas – 1962-1980. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Inéditos, vol. 3:** Imagem e moda. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa.** Traduções, introduções e notas Alexei Bueno (et. alli). Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

BAZIN, André. The ontology of the photographic. In: ALPERSON, Philip. **The philosophy of the visual arts.** New York/Oxford: Oxford University Press, 1992.

_____. **Qu'est-ce que le cinéma?** 20ème édition. Paris: Éditions du CERF, 2011.

BECKS-MALORNY, Ulrike. **Paul Cézanne:** 1839-1906. O pai da arte moderna. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Taschen, 1996.

BERENSON, Bernard. **Estética e história.** Trad. Janete Meiches. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BERGER, John. **Modos de ver.** Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERGMAN, Ingmar. **Imagens.** Trad. Alexandre Pastor. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BERGSON, Henri. **Memória e vida.** Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A evolução criadora.** Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

BICUDO, Maria Aparecida Viggiani. **Fenomenologia:** confrontos e avanços. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

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

_____. **Merleau-Ponty.** Paris: Les Belles Lettres, 2011.

_____. **Apprendre à philosopher avec Merleau-Ponty.** Paris: Ellipses, 2010.

BONOMI, Andréa. **Fenomenologia e estruturalismo.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

BORNHEIM, Gerd. Fenomenologia e causalidade em Merleau-Ponty. In: **Metafísica e finitude.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOSI, Alfredo. Imagem, discurso. In: _____. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida:** a arte moderna e a invenção de si. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRUN, Patrick. **Poétique(s) du cinema.** Paris: L'Harmattan, 2003.

CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e contemporaneidade:** a arte moderna segundo Merleau-Ponty. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

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

CANDÉ, Roland de. **História universal da música.** Trad. Eduardo Brandão. Tomo I e II. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARMAN, Taylor; HANSEN, Mark B. N. **The Cambridge Companion to Merleau-Ponty.** New York: Cambridge University Press, 2001.

COMETTI, Jean-Pierre. **Art, représentation, expression.** Paris: PUF, 2002.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder:** a inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CARDIM, Leandro Neves. **Corpo.** São Paulo: Globo, 2009.

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

CARROLL, Noël. **Filosofia da arte.** Trad. Rita Canas Mendes. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

CASTORIADIS, Cornelius. **Feito e a ser feito. As encruzilhadas do labirinto V.** Trad. Lílian do Valle. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. O disível e o indisível: homenagem a Maurice Merleau-Ponty. In: _____. **As encruzilhadas do labirinto.** Vol. 1. Trad. Carmen Sylvia Guedes e Rosa Maria Boaventura. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem.** Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Arte contemporânea:** uma introdução. Trad. Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAVALIER, François. **L'Œil et l'esprit de M. Merleau-Ponty.** Paris: PUF, 1998.

CAZNOK, Yara Borges. **Música:** entre o audível e o visível. 2ª ed. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

CERF, Juliette. Quand le cinéma philosophe: sur Merleau-Ponty. In: **Cinéma et philosophie.** Paris: Cahiers du Cinéma/CNDP, 2009.

CÉZANNE, Paul. In: BARNES, Rachel (coord.). **Os artistas falam de si próprios:** Cézanne. Trad. Maria Celeste Guerra Nogueira. Lisboa: Dinalivro, 1993.

CHATEAU, Dominique. **L'Esthétique du cinéma.** Paris: Armand Colin Cinéma, 2006.

CHATEAU, Jean-Yves. **Pourquoi un septième art? Cinéma et philosophie.** Paris: PUF, 2008.

CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty: vida e obra. In: MERLEAU-PONTY. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. **Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo:** Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. Merleau-Ponty. Obra de arte e filosofia. In: NOVAES, Adauto (org.). **Artepensamento.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Experiência do pensamento:** ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____ (org.). **Cadernos espinosanos:** estudos sobre o século XVII. Nº XX, São Paulo: USP, 2009.

_____. **Merleau-Ponty e a noção de obra de arte.** Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1984.

CHION, Michel. **L'audio-vision:** son et image au cinéma. Paris: Armand Colin CINÉMA, 2008.

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

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORRÊA, José de Anchieta. **L'évolution de la notion de "corps" à la notion de "chair" chez Maurice Merleau-Ponty.** Louvain, 1971 (Tese de Doutorado na Université Catholique de Louvain).

DARTIGUES, André. **O que é fenomenologia?** Trad. Maria José J. G. de Almeida. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1992.

DASTUR, Françoise. Arte no pensamento. In: PESSOA, Fernando. **Arte no pensamento.** Vila Velha: Seminários internacionais Museu Vale do Rio Doce, 2006.

DELCÒ, Alessandro. **Merleau-Ponty et l'expérience de la création:** du paradigme au schème. Paris: PUF, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento.** Cinema 1. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. **A imagem-tempo.** Cinema 2. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. Rev. Filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **Francis Bacon:** lógica da sensação. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro**:** Jorge Zahar Editor, 2007.

DÉLIVOYATZIS, Socratis. **La dialectique du phénomène. (Sur Merleau-Ponty).** Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.

DE WAELHENS, Alphonse. Merleau-Ponty: philosophe de la peinture. In: **Revue de métaphysique et moral.** Paris, nº 4, 1962.

_____. **Une philosophie de l'ambiguité:** l'existencialisme de Maurice Merleau-Ponty. Louvain: Ed. Nauwelaerts, 1978.

DESCARTES, René. **A dióptrica.** Discursos i, ii, iii, iv e viii. Trad. José Portugal dos Santos Ramos. Supervisão Pablo Rubén Mariconda. In: Scientiae studia. Revista Latino-Americana de Filosofia e História da Ciência. São Paulo, v. 8, n. 3, p. 451-486, 2010.

DIAS, Isabel Matos. Maurice Merleau-Ponty: une esthésiologie ontologique. In: MERLEAU-PONTY. **Notes de cours sur l'origine de la géométrie de Husserl.** Paris: PUF, 1998.

DIDI-HUBERMAN, George. **Devant l'image:** question posée aux fins d'une histoire de l'art. Paris: Les Éditions Minuit, 1990.

_____. **Ce que nous voyons, ce que nous regarde.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.

_____. **O que vemos, o que nos olha.** Trad. Paulo Neves e Prefácio à edição brasileira de Stéphane Huchet. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **L'Étoilement:** conversation avec Hantaï. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

_____. **L'Homme qui marchait dans la couleur.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIODATO, Roberto. **Esthétique du virtuel.** Traduit de l'italien par Hélène Goussebayle. Paris: VRIN, 2011.

DIRAISON, Serge Le; ZERNIK, Eric. **Le corps des philosophes.** Paris: PUF, 1993.

DOSSE, François; FRODON, Jean-Michel (dir.). **Gilles Deleuze et les images.** Paris: Cahiers du cinema/Essais, 2008.

_____**. Gilles Deleuze & Félix Guattari:** biografia cruzada. Trad. Fatima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2010.

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

_____. **Vocabulário de Merleau-Ponty.** Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ELGAR, Frank. **Cézanne.** Trad. Maria Luísa Silveira Botelho. São Paulo: Editorial Verbo, 1974.

ESCOUBAS, Eliane. Investigações fenomenológicas sobre a pintura. In: FIGUEIREDO, Virgínia (org.). **Kriterion:** Revista de Filosofia, v. XLVI, Belo Horizonte: Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2005, p. 163-173.

_____ (org.). **La part de l'œil.** (Dossier: art et phénoménologie). Bruxelles: Académie Royale des Beaux-Arts, nº 7, 1991.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **Film, perception et mémoire.** Paris: Éditions L'Harmattan, 1994.

FERRAZ, Marcus Sacrini. **O transcendental e o existente em Merleau-Ponty.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP, 2002.

_____. **Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty.** Campinas: Papirus, 2009.

_____. Merleau-Ponty: três passos rumo à ontologia do ser bruto. In: GONÇALVES, Anderson (Org.). **Questões de filosofia contemporânea.** São Paulo: Discurso Editorial; Curitiba: UFPR, 2006.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Percepção, subjetividade e corpo: do século XIX ao XXI. In: PESSOA, Fernando. **Arte no pensamento.** Vila Velha: Seminários internacionais Museu Vale do Rio Doce, 2006.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). **Escritos dos artistas:** anos 60/70. Trad. Pedro Süssekind... et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Apresentação de Norval Baitello Júnior. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **O universo das imagens técnicas:** elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FOGEL, Gilvan. Arte: uma festa para os olhos!? [Ou, no caso: ser *só* pintor]. In: PESSOA, Fernando (org.). **Arte no pensamento.** Vila Velha: Seminários internacionais Museu Valem do Rio Doce, 2006.

FOUDA, Henri. **Corps vivant et corps vécu:** commentaire épistémique de la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty. Paris: L'Harmattan, 2011.

FRESSIN, Augustin. **La perception chez Bergson et chez Merleau-Ponty.** Paris: SEDES, 1967.

FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem contemporânea:** cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol. I, São Paulo: Hedra, 2009.

_____ (Org.). **Imagem contemporânea:** cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol.II, São Paulo: Hedra, 2009.

GARDIES, René (org.). **Compreender o cinema e as imagens.** Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia:** de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GÉLY, Raphäel. **Les usages de la perception:** réflexions merleau-pontiennes. Louvain/Paris: Éditions Peeters, 2005.

_____. **La genèse du Sentir:** essai sur Merleau-Ponty. Paris: Ousia, 2000.

GILBERT, Paul; LENNON, Kathleen. **O mundo, a carne e o sujeito:** temas europeus na filosofia da mente e do corpo. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

GERVEREAU, Laurent. **Ver, compreender, analisar as imagens.** Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2007.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** Trad. Álvaro Cabral. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1995.

_____. **Arte e ilusão:** um estudo da psicologia da representação pictórica. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. Truth and the stereotype: an illusion theory of representation. In: ALPERSON, Philip. **The philosophy of the visual arts.** New York/Oxford: Oxford University Press, 1992.

GONÇALVES, Anderson (Org.). **Questões de filosofia contemporânea.** São Paulo: Discurso Editorial; Curitiba: UFPR, 2006.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte:** uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Trad. Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.

GRAU, Oliver. **Arte virtual:** da ilusão à imersão. Trad. Cristina Pescador, Flávia Gisele Saretta, Jussânia Costamilan. São Paulo: Editora UNESP: Editora Senac São Paulo, 2007.

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

_____. Peinture, perception, affectivité. In: RICHIR, Marc; TASSIN, Etienne (Org.). **Merleau-Ponty:** phénoménologie et expériences. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 1992

HADDOCK-LOBO, Rafael (org.). **Os filósofos e a arte.** Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

HAGELSTEIN, Maud. In: TAMINIAUX, Jacques. **Études phénoménologiques:** questions actuelles pour une phénoménologie du jugement esthétique. Belgique: OUSIA, Tome XXI, nº 41-42, 2005.

HEIDEGGER, Martin. **El ser y el tiempo.** Trad José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

HUSSERL, Edmund. **Idées directrices pour une phénoménologie.** Trad. Paul Ricœur. Paris: Gallimard, 1950.

_____. **Phantasia, conscience d'image, souvenir:** de la phénoménologie des présentifications intuitives. Trad. Raymond Kassis et Jean-François Pestureau. Grenoble: Millon, 2002.

IMBERT, Claude. **Maurice Merleau-Ponty.** Paris: Culturesfrance, 2006.

JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte.** Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JODIDIO, Philip (dir.). **Cézanne.** Paris: Connaissance des Arts. L'Exposition du Grand Palais, numéro special 77, 1995.

JOLY, Martine. **Introduction à l'analyse de l'image.** Paris: Éditions Nathan, 1993.

KANDINSKY, Wassily. **Regards sur le passé et autres texts, 1912-1922.** Paris: Hermann, 1974.

_____. Concerning the Spiritual in Art. In: ALPERSON, Philip. **The philosophy of the visual arts.** New York/Oxford: Oxford University Press, 1992.

KIVY, Peter (org.). **Estética:** fundamentos e questões de Filosofia da Arte. *Textos sobre pintura e cinema em Merleau-Ponty.* Trad. Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios.** Prefácio e notas Günther Regel; trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

KLEIN, Robert. **A forma e o inteligível:** escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna. Trad. Cely Arena. São Paulo: EDUSP, 1998.

KOLAKOWSKI, Leszek. Sobre Merleau-Ponty. In: _____. **Horror metafísico.** Trad. Aglaia D. Perosso C. Castro. Campinas: Papirus, 1990.

KRISTENSEN, Stefan. L'innoncence de l'artiste. In: VINCIGUERRA, Lorenzo; BOURLEZ, Fabrice (dir.). **L'œil et l'esprit:** Merleau-Ponty entre art et philosophie. Paris: Épure, 2010.

KUDIELKA, Robert. Objetos da observação – lugares da experiência: sobre a mudança da concepção de arte no século XX. **Novos estudos,** CEBRAP, v. 82, 2008.

LACOSTE, Jean. A expressão. In: _____. **A filosofia da arte.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

LANGER, Susanne. **Sentimento e forma:** uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LECERF, Eric; BORBA, Siomara; KOHAN, Walter (orgs.). **Imagens da imanência:** escritos em memória de H. Bergson. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LEFORT, Claude. Posfácio. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o invisível.** Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. Prefácio Claude Lefort. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Le sens de l'orientation. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **Notes de cours sur l'origine de la géométrie de Husserl.** Sous la direction de R. Barbaras. Paris: PUF, 1998.

LEFORT, Claude. Prefácio. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo.** Trad. Paulo Neves. Edição e prefácio de Claude Lefort. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

LE DIRAISON, Serge; ZERNIK, Eric. **Le corps des philosophes.** Paris: PUF, 1993.

LEUTRAT, Jean-Louis; LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. **Penser le cinéma.** Paris: Klincksieck, 2001.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). **A pintura.** Textos essenciais. Vol. 5: Da imitação à expressão. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

LIVET, Pierre. Pressentir l'envers du phénomène. Perception et ontologie phénoménologique chez Merleau-Ponty. In: BONAN, Ronald (éd.). **Merleau-Ponty:** de la perception à l'action. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2005.

LOPES, Denilson. **A delicadeza:** estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

MALRAUX, André. E**squisse d'une psychologie du cinéma.** Paris: Nouveau Monde, 2003.

MACIEL, Sonia Maria. **Corpo invisível:** uma nova leitura na filosofia de Merleau-Ponty. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

MARGOLIS, Joseph. The ontological peculiarity of works of art. In: ALPERSON, Philip. **The philosophy of the visual arts.** New York/Oxford: Oxford University Press, 1992.

MATISSE, Henri. Notes d'un peintre, Écrits et propos sur l'art. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). **A pintura.** Textos essenciais. Vol. 5: Da imitação à expressão. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

MATTHEWS, Eric. **Compreender Merleau-Ponty.** Trad. Marcus Penchel. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

MÉNASÉ, Stéphanie. **Passivité et création:** Merleau-Ponty et l'art moderne. Paris: PUF, 2003.

MERCURY, Jean-Yves. **Approches de Merleau-Ponty.** Paris: L'Harmattan, 2001.

_____. **La chair du visible:** Paul Cézanne et Merleau-Ponty. Paris: L'Harmattan, 2005.

_____. **L'Expressivité chez Merleau-Ponty:** du corps à la peinture. Paris: L'Harmattan, 2000.

MILNER, Max. **L'envers du visible:** essai sur l'ombre. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

MONTEBELLO, Pierre. **Deleuze, philosophie et cinéma.** Paris: Vrin, 2008.

MORAES, Vinícius. **O cinema de meus olhos.** Organização, introdução e notas de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MORANA, Cyril; OUDIN, Eric. **L'Art:** de Platon à Deleuze. Préface d'André Comte-Sponville. Paris: Eyrolles, 2010.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. **Racionalidade e crise:** estudos de História da Filosofia Moderna e Contemporânea. São Paulo: Discurso Editorial e Editora da UFPR, 2001.

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

MUCHAIL, Salma Tannus. Prefácio, notas e tradução. In: MERLEAU-PONTY. **Ciências do homem e fenomenologia.** São Paulo: Saraiva, 1973.

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

MUÑOZ, José Adolfo Arias. **La antropologia fenomenológica de Merleau-Ponty.** Madrid: Fragua, 1975.

NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____ (org.). **Artepensamento.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). **Escritos dos artistas:** anos 60/70. Trad. Pedro Süssekind... et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). **Escritos dos artistas:** anos 60/70. Trad. Pedro Süssekind... et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PAIVA, Rita. **Subjetividade e imagem:** a literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, FAPESP, 2005.

PARENTE, André (org.). **Imagem máquina:** a era das tecnologias do virtual. Trad. Rogério Luz et alli. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PAVIANI, Jayme. **Formas do dizer:** questões de método, conhecimento e linguagem. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

PEILLON, Vincent. **La tradition de l'esprit:** itinéraire de Maurice Merleau-Ponty. Paris: Grasset, 1994.

PEREIRA, Marcelo Duprat. **A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

PRETTE, Maria Carla. **Para entender a arte:** história, linguagem, época, estilo. Trad. Maria Margherita de Luca. São Paulo: Globo, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **Les écarts du cinéma.** Paris: La Fabrique Éditions, 2011.

READ, Herbert. **História da pintura moderna.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

RICHIR, Marc; TASSIN, Etienne (Org.). **Merleau-Ponty:** phénoménologie et expériences. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 1992.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas sobre Cézanne.** Trad. e prefácio de Pedro Süssekind. 5.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

ROBERT, Frank. **Phénoménologie et ontologie:** Merleau-Ponty lecteur de Husserl et Heidegger. Paris: L'Harmattan, 2005.

ROBINET, André. **Merleau-Ponty.** Paris: PUF, 1970.

RODRIGO, Pierre. Merleau-Ponty: du cinéma à la peinture. Le "vouloir-dire" et l'expression élémentaire. In: BONAN, Ronald (éd.). **Merleau-Ponty:** de la perception à l'action. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2005.

ROSATI, Marcello Vitali. **Corps et virtuel:** itinéraires à partir de Merleau-Ponty. Paris: L'Harmattan, 2009.

ROVAI, Mauro Luiz. **Imagem, tempo e movimento.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP, 2005.

SAES, Sílvia Faustino de Assis. **Percepção e imaginação.** Coleção dirigida por Marilena Chauí e Juvenal Savian Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo:** reflexões e percepções. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. Prefácio de Sônia Salzstein. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHNELL, Alexander. **L'Image.** Paris: Vrin, 2007.

SERCEAU, Daniel. **Vivre avec le cinéma.** Paris: Klincksieck, 2010.

SICHÈRE, Bernard. **Merleau-Ponty ou le corps de la philosophie.** Paris: Bernard Grasset, 1982.

SILVA, Claudinei Aparecido de Freitas da. **A natureza primordial:** Merleau-Ponty e o *logos* do mundo estético. Cascavel: EDUNIOSTE, 2010.

SILVA, Ursula Rosa da. **A linguagem muda e o pensamento falante:** sobre a filosofia da linguagem em Maurice Merleau-Ponty. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

SIMON, Anne; CASTIN, Nicolas. **Merleau-Ponty et le littéraire.** Paris: Presses de L'École Normale Supérieur, 1997.

SLATMAN, Jenny. **L'Expression au-delà de la représentation:** sur l'aisthêsis et l'esthétique chez Merleau-Ponty. Paris: Peeters/Vrin, 2003.

SPASHOTT, Francis. Basic film aesthetics. In: ALPERSON, Philip. **The philosophy of the visual arts.** New York/Oxford: Oxford University Press, 1992.

SOLLERS, Philippe. **O paraíso de Cézanne.** Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

SÜSSEKIND, Pedro. In: RILKE, Rainer Maria. **Cartas sobre Cézanne.** Trad. e prefácio de Pedro Süssekind. 5.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

SYLVESTER, David. **Um olhar sobre Giacometti.** Trad. Maria Thereza Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

TAMINIAUX, Jacques. **Études phénoménologiques:** questions actuelles pour une phénoménologie du jugement esthétique. Belgique: OUSIA, Tome XXI, nº 41-42, 2005.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

THÉVENAZ, Pierre. **De Husserl à Merleau-Ponty:** qu'est-ce que la phénoménologie? Nêuchatel: Éditions de la Baconnière, 1966.

THIERRY, Yves. Le 'cogito' comme expérience sensible. In: MERLEAU-PONTY. **Notes de cours sur l'origine de la géométrie de Husserl.** Paris: PUF, 1998.

_____. **Du corps parlant:** le langage chez Merleau-Ponty. Bruxelles: Ousia, 1987.

TRÉGUIER, Jean-Marie. **Le corps selon la chair:** phénoménologie et ontologie chez Merleau-Ponty. Paris: Éditions Kimé, 1996.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos:** escritos sobre cinema. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

VALDINOCI, Serge. **Merleau-Ponty dans l'invisible:** l'Œil et l'Esprit au miroir du Visible et l'invisible. Paris: L'Harmattan, 2003.

VALVERDE, Monclar (org.). **As formas do sentido:** estudos em estética da comunicação. R Raymond. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____ (org.). **Merleau-Ponty em Salvador.** Salvador: Arcádia, 2008.

VAUDAY, Patrick. **L'invention du visible:** l'image à la lumière des arts. Paris: Hermann Éditeurs, 2008.

VIEGAS, Susana Isabel Rainho. Olhar e memória na percepção cinematográfica. In: CONTE, Jaimir (org.). **Princípios:** revista de filosofia. V. 15, n. 24, jul./dez. Natal: EDUFRN, 2008.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. **Compreender Bergson.** Trad. Mariana de Almeida Campos. Petrópolis: Vozes, 2007.

VINCIGUERRA, Lorenzo; BOURLEZ, Fabrice (dir.). **L'œil et l'esprit:** Merleau-Ponty entre art et philosophie. Paris: Épure, 2010.

VOLLARD, Ambroise. **Ouvindo Cézanne, Degas, Renoir.** Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

WILDE, Oscar. Life as the imitation of art. In: ALPERSON, Philip. **The philosophy of the visual arts.** New York/Oxford: Oxford University Press, 1992.

WÖLFFLIN, Henrich. **Principes fondamentaux de l'histoire de l'art:** le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne. Trad. Claire et Marcel. Paris: PLON, 1952.

ZERNIK, Clélia. Un film ne se pense pas, il se perçoit: Merleau-Ponty et la perception cinématographique. In: DEGUY, Michel (dir.). **À quoi pense le cinéma?** Paris: PUF, Revue Collège International de Philosophie, Rue Descartes nº 53, 2006.