

---

---

## MERLEAU-PONTY DIALOGA COM O RACIONALISMO E A PINTURA EM “O OLHO E O ESPÍRITO”

---

---

Valéria Loturco\*

**Resumo:** Em *O olho e o espírito* (*L’oeil et l’esprit*), Maurice Merleau-Ponty dialoga com o Grande Racionalismo, principalmente, com Descartes, critica as pretensões ingênuas da ciência do começo do século XX, de reproduzir fenômenos em laboratório, e rende tributo à pintura, essa forma de expressar que mostra à filosofia seu próprio ponto de partida: o vivente no mundo, que conjuga os verbos “eu vejo” com o “eu posso”. Somos, ao mesmo tempo, vidente e visível e nos deslocamos, mesmo que com o olhar; outrossim tocamos e somos tocados num entrelaçamento que forma o quiasma do sensível. E para construir sua ontologia, Merleau-Ponty discorda de todo ponto de vista de sobrevôo, que transforma as coisas em objetos a serem analisados por sujeitos, e valoriza a atividade do pintor que se funde com a pintura ao usar seu corpo para pintar, pois que fornece elementos para sua filosofia em que o vidente não se diferencia do visível, o sujeito do objeto, o eu do mundo. E nesse uso da pintura para expressar sua filosofia, Merleau-Ponty ganha como adepto Gilles Deleuze, crítico da fenomenologia, mas não desse mundo em fusão promovido por suas filosofias e pela pintura.

**Palavras-chave:** vidente, visível, quiasma, pintura, ontologia.

### 1) Merleau-Ponty: crítica à ciência e a certo cartesianismo

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) escreve seu texto derradeiro *O olho e o espírito* (*L’oeil et l’esprit*) no verão de 1960, numa linguagem poética, recusando-se a expressar-se por meio de um discurso técnico, embora não menos rigorosa. Sua interrogação se volta para o corpo humano e sua inexplicável animação, sua carne<sup>1</sup>, sobre sua relação muda consigo próprio, com os outros, com o mundo e que passa primordialmente pela

---

\* Doutora em Filosofia pela USP. [Este texto foi originalmente apresentado em seminário durante reunião do Grupo Espinosano - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH].

questão da visão. Indagações que a ciência não consegue responder. Isso porque “a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las” (Merleau-Ponty 16, p.85), trata-as como “objetos em geral”, recusa-se ao contato, preferindo um pensamento de sobrevôo. Ela cria modelos para que melhor se apliquem a suas técnicas e se distancia do mundo. Merleau-Ponty não se interessa em falar sobre o mundo, ele quer *fazer falar* o mundo. Ele reclama de uma ciência em que “pensar é ensaiar, operar” e que efetua um controle experimental onde só intervêm fenômenos altamente “trabalhados”. Segundo Serge Valdinoci (24, p.27), exemplo desse tipo de fenômeno “trabalhado” é um acelerador de partículas que, submetido a condições energéticas suficientes, acaba por engendrar partículas, que faz com que “o contexto experimental” seja soberano e haja um “reino da engenharia generalizada”. E acrescenta: são “farrapos do real idealizado tecnologicamente”. Dessa maneira, na concepção merleau-pontiana (16, p.86), é “como se tudo o que foi ou é nunca houvesse sido senão para entrar no laboratório”, é “dizer que o mundo é, por definição nominal, o objeto X das nossas operações”, levando ao absoluto a situação de conhecimento do sábio. Conforme Merleau-Ponty, é prática comum na ciência experimentar em toda parte um mesmo modelo bem sucedido numa ordem de problemas, como é o caso dos “gradientes”. De acordo com Valdinoci, o gradiente mede as taxas de variação de uma grandeza física em função do espaço e do tempo, valendo não somente em embriologia e na biologia, como aponta Merleau-Ponty, mas também na teoria elétrica, na meteorologia etc, além de ser o número e a função matemática que substitui à “ordem ou totalidade” dos Clássicos. A ciência constrói-se sobre modelos artificiais que se encaixam em determinadas situações, ignorando o que não se adapta.

Há também uma filosofia das ciências de prática construtiva, autônoma e cujo pensamento “se reduz ao conjunto das técnicas de tomada ou de captação que ele inventa” (Merleau-Ponty 16, p.85). Segundo Marilena Chaui, a crítica de Merleau-Ponty tem um duplo alvo:

“o objetivismo espontâneo do cientista que, mesmo construindo o objeto do conhecimento, mantém o postulado do naturalismo realista, e o objetivismo tematizado pelo filósofo da ciência, que só consegue afastar o postulado do cientista recorrendo ao formalismo extremo” (Chaui 2, p.213).

Conforme ela, a verdade e o sentido dos fatos do cientista, por um lado, estão nos próprios fatos tidos como realidades em-si, e a verdade e o sentido do filósofo da ciência, por outro lado, estão em sua tarefa de interpretação do trabalho científico, valendo-se do artificialismo, construtivismo e autonomia da prática científica. O artificialismo operatório substitui e anula o verdadeiro e o falso e o homem ao conceber o mundo como algo a ser manipulado assim também concebe a si próprio. Chaui (2, p.213) os compara: “enquanto o cientista julga que o objeto é uma realidade em si e que os modelos são instrumentos de acesso ao real, o filósofo da ciência (particularmente se crítico da metafísica e vago herdeiro das filosofias transcendentais) afirma que o objeto foi *posto* pelos procedimentos científicos”. O que se perde com tais construções em “operações cegas” é o “mundo bruto ou existente”, a opacidade do mundo, sobre o qual a ciência é construída e que não mais o reconhece. É certo, porém, que Merleau-Ponty admite que a ciência clássica (galileano-newtoniana, do século XVII, segundo Valdinoci), buscou para suas operações um fundamento transcendente (divino) ou transcendental na tentativa de lidar com o mundo opaco. Conforme ele, “assim, a ciência clássica é operatória sem cair no positivismo” (Valdinoci 24, p.26).

Na realidade Merleau-Ponty está aqui contrapondo, em outros termos, o que ele chama de grande racionalismo e pequeno racionalismo, exposto no texto *Em toda e em nenhuma parte (Partout et nulle part)*. Segundo ele, o pequeno racionalismo é

“aquele professado ou discutido por volta de 1900 e que consistia na Explicação do Ser pela ciência. Supunha uma imensa ciência já feita nas coisas a que a ciência efetiva viria reunir-se no dia de seu acabamento, sem nos deixar coisa alguma para perguntar, pois toda questão sensata teria recebido resposta”. “É o fóssil de um grande racionalismo – o do século XVII, rico de uma viva ontologia”, “momento privilegiado em que o conhecimento da natureza e a metafísica acreditaram encontrar um fundamento comum. Cria a ciência da natureza sem, contudo, tomar o objeto da ciência como cânone da ontologia. Admite que uma filosofia sobrepasse a ciência, sem ser sua rival. O objeto de ciência é um aspecto ou um grau do Ser; justifica-se em seu lugar e talvez seja, até mesmo por ele que aprendemos a conhecer o poder da razão. Mas este poder não se esgota no objeto científico” (Merleau-Ponty 17, p. 226-227).

Para Merleau-Ponty, há um primado da percepção e é necessário se situar num âmbito mais primordial, perdido pelo idealismo e pela ciência com suas construções. É preciso se colocar num “há” prévio<sup>2</sup> que é o “solo do mundo sensível e do mundo lavrado tais como são em nossa vida, para nosso corpo”. Esse corpo nada tem a ver com o “corpo possível”, tratado tal qual “uma máquina de informação”, como o faz a ideologia cibernética. A proposta primordial de Merleau-Ponty é pensar esse solo sensível para “esse corpo atual que digo meu”. E além de meu corpo, há os outros corpos. Não corpos entendidos como “congêneres” como a zoologia classifica os animais em sua história natural, mas corpos que se entrelaçam, que se freqüentam ou se assediam, “com quem eu assedio um só Ser atual, presente”. Então, o corpo surge como horizonte para a percepção de si próprio, do outro corpo e do mundo, todos entrelaçados num único Ser; trata-se, pois, do corpo em situação. Merleau-Ponty não é contra a ciência, pois, para ele, se destituída do artificialismo e da manipulação, a exemplo

do grande racionalismo, “nesta historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a insistir nas próprias coisas e em si mesmo, tornará a ser filosofia ...” (Merleau-Ponty 16, p.86).

Merleau-Ponty nos propõe uma interrogação filosófica como recomeço radical que implica o abandono dos dualismos cartesianos que, segundo Chauí (2, p.160), impediu “um pensamento ancorado na união entre a alma e o corpo e na relação originária do sujeito e do mundo”. Trata-se, pois, de romper com “os erros gêmeos e rivais do idealismo e do realismo, do intelectualismo e do empirismo, passando a interrogar os fenômenos e a experiência depois de haver renunciado à ficção da reflexão como coincidência entre pensar e ser” (Chauí 2, p.160), ou seja, rejeitar toda essa herança filosófica deixada pelo cartesianismo.

Esse retorno ao fenômeno opõe-se diretamente ao idealismo de Descartes e à ciência de pensamento operatório e construtivista que só pensa por assimilação, transformando tudo em pensamento. Como vimos, o “pensamento de sobrevô”, do “objeto em geral” quer controlar a si mesmo e estender seu domínio à realidade exterior que lhe é heterogênea. E, para forjar essa situação, tal pensamento representa a realidade, transforma-a em idéia. Foi a dicotomia sujeito-objeto cartesiana que validou essa cisão consciência-mundo: o pensamento torna-se representativo. Segundo Michel Foucault (14, p.93; orig. p.92), a partir de Descartes, o pensamento passa a se representar a si mesmo. “As representações não se enraízam num mundo do qual tomariam emprestado seu sentido; abrem-se por si mesmas para o espaço que lhes é próprio e cuja nervura interna dá lugar ao sentido”. De acordo com Chauí (3, pp.XI e X), é essa cisão que funda os dois enganos complementares que, na concepção merleau-pontiana, constituem o “humanismo”<sup>3</sup>: o subjetivismo filosófico e o objetivismo científico. Assim procedeu todo o pensamento ocidental. Conforme ela, “o pensamento do sobrevô na filosofia converte o mundo em representação

do mundo. O pensamento do sobrevôo na ciência converte a ciência num resultado aparente de “acontecimentos que pertencem à esfera dos objetos naturais”. São “pensamentos do sobrevôo”, do “objeto em geral”, não-fundantes, com origem comum na separação sujeito-objeto, sendo que toda tentativa de união resulta sempre na redução de um termo ao outro. Para Merleau-Ponty (16, p.100), o segredo perdido é reencontrar “um equilíbrio entre a ciência e a filosofia, entre nossos modelos e a obscuridade do «há»”, para descobrir o “ser bruto”, sem artificialismos, pois, “o «há» reserva-se a um ser sem mistura, positivo, pleno”(Merleau-Ponty 20, p.89). Mesmo porque a ciência passou a rejeitar as restrições de campo impostas por Descartes, seus modelos não são mais deduzidos dos atributos de Deus, que dispensaram o desvio pela metafísica. “Nossa ciência e nossa filosofia são duas conseqüências fiéis e infiéis do cartesianismo, dois monstros nascidos do desmembramento dele” (Merleau-Ponty 16, p.100).

Não é por acaso que Merleau-Ponty em *O olho e o espírito* resolve tecer uma crítica peculiar à *Dióptrica* de Descartes, parte da obra cartesiana publicada em 1637<sup>4</sup> intitulada *O Discurso do Método, a Dióptrica, os Meteoros e a Geometria (Le Discours de la Méthode, la Dioptrique, les Météores et la Géométrie)*, sendo a *Dióptrica*, desses ensaios, o mais antigo. Neste texto, a atenção cartesiana, que em outros se dirige para o mundo, se volta para o corpo do homem e, em especial, para a visão. Descartes inicia seu discurso primeiro sobre a “luz” afirmando que de todos os nossos sentidos, dos quais dependemos para a condução de nossa vida, a visão (*la vue*) é a mais nobre e universal (Descartes 7, I, p.651). *A Dióptrica* está dividida em dez discursos sendo o primeiro consagrado à tentativa de “explicar como seus raios [da luz] entram no olho e como podem ser desviados pelos diversos corpos que encontram”. Descartes justifica que tal empreendimento não exige que explique sobre a *natureza da luz*, ou seja, o ser das coisas, mas que se servirá de “duas ou

três comparações” para elucidar “suas *propriedades* que a experiência nos faz conhecer para deduzir em seguida todas as outras que não podem ser tão facilmente observadas”(Descartes 7, I, p.653 e 654). O estudo da natureza ou do ser das coisas corresponderia a um estudo físico ou metafísico para o caso da matéria ou do espírito, mas o estudo de suas propriedades, a que se propõe Descartes, deve ser considerado propriamente científico, ou seja, matemático<sup>5</sup>. De acordo com Valdinoci (24, p.73), trata-se de uma posição anti-aristotélica, ao conduzir o estudo para as propriedades “eminente matematicamente”, que segue “a ordem das razões – do «como se faz» a visão”. A crítica de Merleau-Ponty (16, p.94) se concentra no fato de que *A Dióptrica* não raciocina sobre a luz que vemos, mas sobre a luz que de fora entra pelos nossos olhos e comanda a visão. Isso é motivo suficiente para ele considerar que *A Dióptrica* se constitua um fracasso, “o breviário de um pensamento que não mais quer assediar o visível e decide reconstruí-lo segundo o modelo que dele se proporciona”.

O homem cartesiano tem um posto eminente, pois participa a um só tempo da extensão, onde tudo é mecanismo (que o permite descrevê-lo como máquina), e do pensamento. Não se trata de um homem empírico, observa Valdinoci, mas do homem inserido numa ciência universal depois da reforma das matemáticas e da formulação de um método, é uma maneira de tornar a filosofia mais límpida, exorcizar espectros, fazendo deles “ilusões ou percepções sem objeto, à margem de um mundo sem equívoco” (Merleau-Ponty 16, p.94). Segundo Foucault, a aventura de Descartes foi propor o mecanicismo como modelo teórico para certos domínios do saber como a medicina ou a fisiologia e um esforço acentuado de matematização do empírico (Cf. Foucault 14, p.71; orig. p.70). Na célebre imagem da árvore do conhecimento nos *Princípios da Filosofia*, a Matemática não se encontra representada, pois “como ciência da extensão, ela condiciona diretamente o conhecimento das coisas sensíveis”, e serve “essencialmente como

paradigma da dedução rigorosa, é exercício imediato do método”(Granger, 15, p.10), cultivando-o inicialmente no domínio da ordem e da grandeza.

Então, a crítica de Merleau-Ponty contra Descartes está parcialmente justificada: a limpidez e a falta de equívocos presentes, tal qual na segunda das *Regras para a direção do espírito (Regulae ad Directionem Ingenii)* que afirma: “Os objetos de que nos devemos ocupar são apenas aqueles que os nossos espíritos parecem conseguir conhecer de uma maneira certa e indubitável” (Descartes 9, p.14). Merleau-Ponty é contra esse construtivismo que anula o aparecer próprio do fenômeno, transformando-o em pensamento ou idéia. De acordo com Valdinoci (24, p.72), “o equívoco é o motor do pensamento de Merleau-Ponty. Ele está na encruzilhada no *plenum* da carne, transação ontológica no alinhavo do mundo imanente”.

Para explicar a visão, n’*A Dioptrica*, Descartes imagina, comparativamente, a seguinte situação: ele descreve alguém caminhando à noite por lugares de difícil trânsito, sem iluminação, e que necessita do auxílio de uma bengala para conduzi-lo. Essa pessoa pode sentir, pela intromissão dessa bengala, os diversos objetos que encontra ao seu redor, e pode mesmo distinguir se há árvores, pedras, areia, água, erva ou lama, ou alguma coisa parecida. Descartes ressalta que esse sentimento, um pouco confuso e obscuro para quem não está acostumado, não o é para os nascidos cegos que se servem da bengala por toda sua vida. O reconhecimento para eles é tão perfeito e exato que poderia quase dizer que “vêm com as mãos” ou que a bengala é um órgão tal como um sexto sentido adquirido devido à falta de visão. Descartes propõe pensar que a luz, nos corpos nomeados luminosos, é um certo movimento ou uma ação fortemente viva, que passa por nossos olhos pela intromissão do ar e de outros corpos transparentes, comparativamente, da mesma forma em que ocorre o movimento ou a resistência dos corpos encontrados por esse cego, que passa por sua mão por intromissão de sua bengala (cf. Descartes 7, I, pp.654 a 655). Descartes utiliza a bengala como instrumento de comparação com a luz porque se baseava, equivocadamente,

na teoria corpuscular da luz cuja ação operava por contato.

Merleau-Ponty (16, p.94) observa que, dessa maneira, a luz é pensada como “uma ação por contato, tal como a bengala do cego”. A exemplo dos cegos que, para Descartes, “vêm com as mãos”, “o modelo cartesiano da visão é o tato”. “Ele nos desvencilha da ação à distância e dessa ubiqüidade que constitui toda a dificuldade da visão (e também toda a sua virtude)”. É preciso ressaltar que Descartes (cf. 7, I, nota de rodapé, p.654-655) acreditava erroneamente na propagação instantânea da luz, sem refletir sobre sua velocidade ou sequer sobre sua distância. Para ele, a luz propaga seus raios num instante desde o sol até nós, da mesma maneira que a ação empregada numa das pontas de uma bengala também passa num instante à outra, independente da distância entre elas, mesmo que desde a terra até o céu, o que indica uma propagação mecânica do movimento.

Para Merleau-Ponty, em *O visível e o invisível*,

“quando eu me movo, as coisas percebidas possuem um deslocamento aparente que é inversamente proporcional à sua distância – as mais próximas movem-se mais – a amplitude do deslocamento pode servir de índice à distância”. (Merleau-Ponty 20, p.211).

Enfatizando sua crítica a Descartes, ele considera

“absolutamente *artificial* recompor o fenômeno como o faz a óptica geométrica, construí-lo a partir do deslocamento angular na retina das imagens correspondendo a *tal* ou *tal* ponto. Ignoro essa geometria e, fenomenalmente, o que me é dado é apenas a *diferença* entre o que se passa a tal e tal distância, é a integral dessas diferenças e não um feixe de *deslocamentos* ou *não-deslocamentos* deste gênero; os «pontos» que a análise óptico-geométrica se «dá», são fenomenalmente não pontos, mas estruturas minúsculas, mônadas, pontos *metafísicos* ou transcendências” (Merleau-Ponty 20, p.211).

Segundo Lambert Dousson (12, p.131), não se trata, em Descartes, de pensar a visão a partir de si mesma “e raciocinar sobre a luz enquanto a «vemos», mas de analisar cientificamente e dedutivamente seu funcionamento”, tendo como sua principal homologia o sentido do tocar. Nesta física cartesiana, a transmissão de movimento é por contato das partes exteriores umas às outras (*partes extra partes*). Com a visão concebida por Descartes, “perde-se o entrelaçamento de proximidade e de distância própria ao quiasma e à carne do visível e se anula a autonomia do ver do corpo operante e atual”, em prol de “uma sensação traduzida pelo entendimento”. Descartes constrói, pois, seu modelo inteligível da visão, ou faz uma “reconstrução” da visão, de acordo com Valdinoci (24, p.72), tomando como base “a idéia de uma ciência primeira, universal, formulada segundo a ordem da *máthêsis universalis*”. Conforme Foucault, para além do mecanicismo e da matematização, Descartes está inserido no contexto mais amplo de todo o saber clássico que mantém uma relação íntima como a *máthêsis*, entendida como ciência universal da medida e da ordem (Cf. Foucault 14, p.71; orig., p.70). A ordem é o “artifício” instituído pelo entendimento para, dentre outros, pensar a visão e a luz.

“Essa relação apresenta dois caracteres essenciais. O primeiro é que as relações entre os seres serão realmente pensadas sob a forma da ordem e da medida, mas com este desequilíbrio fundamental de se poderem sempre reduzir os problemas da medida aos da ordem. De sorte que a relação de todo conhecimento com a *máthêsis* se oferece como a possibilidade de estabelecer entre as coisas mesmo não-mensuráveis, uma sucessão ordenada. Nesse sentido, a *análise* vai adquirir bem depressa valor de método universal” (Foucault 14, p.72; orig., p.71).

O dualismo substancial, a princípio, está bem demarcado nas análises de Descartes sobre a visão. Não há um homem que seja

simultaneamente alma e corpo, mas sim a situação de uma alma posta num corpo cujas naturezas e leis são heterogêneas. Para sentir, a alma não necessita contemplar imagens que sejam enviadas por objetos até o cérebro. Descartes, porém, concede que

“para nos distanciar o menos possível das opiniões já aceitas, nós gostaríamos de admitir que os objetos que nós sentimos enviam verdadeiramente suas imagens para nosso cérebro”, todavia, “é necessário ao menos observarmos que não há imagens, nenhuma sequer, que devem em tudo se assemelhar aos objetos que elas representam: pois de outro modo, não haveria ponto de distinção entre o objeto e sua imagem; mas que basta que elas se assemelhem em poucas coisas; e mais frequentemente, sua perfeição depende do que elas não se assemelham” (Descartes 7, IV, p.685).

Isso justifica a observação de Merleau-Ponty de que no mundo cartesiano “há a própria coisa, e fora dela há esta outra coisa, que é o raio de luz refletido, e que tem com a primeira uma correspondência regulada, dois indivíduos, portanto, ligados de fora pela causalidade. A semelhança entre a coisa e a sua imagem especular não é, para elas, senão uma denominação exterior, pertence ao pensamento” (Merleau-Ponty 16, p.94). Tanto é assim que Descartes determina mesmo a impossibilidade de uma total semelhança: “os que consideram que [as imagens] devem ter semelhança com os objetos que representam, lhes é impossível de mostrar como elas podem ser formadas por esses objetos, e recebidas pelos órgãos dos sentidos exteriores e transmitidas pelos nervos até o cérebro” (Descartes 7, IV, p.684). Segundo Merleau-Ponty (16, p.94), “um cartesiano não se vê no espelho: vê um manequim «exterior»” e dessa maneira igualmente os outros o vêem, mas que nem para si mesmo nem para os outros é uma carne. “A sua «imagem» no espelho é um efeito da mecânica das coisas;

se ele se reconhece nela, se a acha «parecida», é seu pensamento que tece esse vínculo, a imagem especular nada é *dele*”.

Para demonstrar a dessemelhança entre a imagem do cérebro e os objetos, Descartes nos oferece, a título de comparação n’*A Dióptrica*, o exemplo dos talhos-doces (*tailles-douces*)<sup>6</sup> que, com um pouco de tinta aqui e acolá sobre o papel, nos representam florestas, cidades, homens e mesmo batalhas e tempestades, não havendo nenhuma só figura que tenha propriamente semelhança. Conforme Descartes, trata-se de uma semelhança bem imperfeita, visto que numa superfície plana, em perspectiva, representam-se os círculos por ovais e não por outros círculos, quadrados por losangos e não por outros quadrados e assim todas as outras figuras, de sorte que para obter qualidade de imagem mais perfeita e melhor representar um objeto, elas devem não lhe assemelhar. Ora, observa Descartes,

“é necessário que pensemos da mesma maneira a respeito das imagens que se formam em nosso cérebro e que nós notamos que é somente questão de saber como elas possibilitam à alma sentir todas as diversas qualidades dos objetos aos quais elas se reportam e não como elas lhes têm em si semelhança” (Descartes 7, IV, pp.684 a 685).

Merleau-Ponty (16, p.95) conclui que o talho-doce “só é a «imagem» das coisas com a condição de «com elas não se parecer». Se não é por semelhança, como é então que ele age?”. Descartes (7, IV, p.684-685) “responde” a indagação merleau-pontiana: “há várias outras coisas além das imagens que podem excitar nosso pensamento a exemplo dos sinais e das palavras que não se assemelham de nenhuma maneira às coisas que elas significam”. Descartes (cf. 7, IV, nota de rodapé, p.685-686) quer, pois, substituir a noção de imagem-semelhança pela de signo que, conforme ele, melhor oferece o meio de conhecer o que significa

sem lhe assemelhar necessariamente. Na concepção merleau-pontiana, falta ao cartesianismo promiscuidade do vidente e do visível. A relação de semelhança é estabelecida pelo pensamento tornando a coisa mesma um invólucro vazio. Merleau-Ponty ressalta que

“já não há mais o poder dos ícones”; “tanto quanto os talhos-doces, aquilo que a luz traça em nossos olhos e, dali, em nosso cérebro, não se parece com o mundo visível”. Indo das coisas aos olhos e dos olhos à visão, “não mais que das coisas às mãos do cego e, das suas mãos, ao seu pensamento. A visão não é metamorfose das próprias coisas na sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que decifra estritamente sinais dados no corpo. A semelhança é o resultado da percepção e não a sua mola” (Merleau-Ponty 16, p.95).

No caso de Descartes, a pintura não é “uma operação central que contribua para definir o nosso acesso ao ser”, tal como em Merleau-Ponty (16, p.95), para quem “toda teoria da pintura é uma metafísica”. Descartes considera que ela “é um modo ou uma variante do pensamento canonicamente definido pela posse intelectual e pela evidência” (Descartes 7, VI, p.699). Significativo, para Merleau-Ponty, é que, tendo de falar de “quadros”, tome como típico o desenho em talho-doce que é apresentação do objeto pelo seu exterior ou envoltório, pela forma. Segundo Descartes (7, VI, p.700), “todas as qualidades que nós percebemos nos objetos da visão podem ser reduzidos a seis principais que são: a luz, a cor, a situação, a distância, a grandeza e a figura”. No que concerne à luz e à cor, “é necessário pensar que nossa alma é de tal natureza que a força dos movimentos, que se encontram nas partes do cérebro de onde vêm os filetes dos nervos ópticos, lhe proporciona o sentimento da luz e a maneira desses movimentos, aquele da cor” (Descartes 7, VI, p.700). Para Descartes, os

pequenos filetes do nervo óptico se movem conforme à violência da luz, como no caso de olharmos para o sol ou uma luz muito viva, os olhos retêm, depois de um tempo e mesmo fechados, diversas cores que mudam e passam de uma para outra, o que mostra que a natureza das cores consiste na diversidade do movimento.

Merleau-Ponty observa que se Descartes tivesse examinado realmente a cor, qualidade segunda que nos proporciona uma mais profunda abertura às coisas, ele ter-se-ia se deparado com “uma universalidade” e “uma abertura-às-coisas sem conceito”, ter-se-ia indagado “como o murmúrio indeciso das cores pode apresentar-nos coisas, florestas, tempestades, enfim o mundo, e talvez a integrar a perspectiva, como caso particular num poder ontológico mais amplo” (Merleau-Ponty 16, p.96). Mas, atenta Merleau-Ponty, para o cartesianismo, cor é ornamento e o poder da pintura consiste no poder do desenho e sua relação com o espaço, conforme a projeção em perspectiva. Ele conclui que o desenho permite a Descartes pensar a extensão, pois, só se pinta coisas existentes, ou seja, extensas; o desenho é a representação da extensão. Destituída de qualquer estatuto ontológico, na concepção merleau-pontiana, a pintura, para Descartes, é um artifício que apresenta uma projeção das coisas como que na percepção comum, “que na ausência do objeto verdadeiro, faz-nos ver como se vê o objeto verdadeiro na vida, e que especialmente nos faz ver espaço onde não há” (Merleau-Ponty 16, p.96).

O quadro cartesiano é uma coisa plana que nos oferece conforme a altura e a largura sinais diacríticos da dimensão faltante: a terceira dimensão deriva das outras duas. Segundo Merleau-Ponty, a profundidade tem algo de paradoxal: “eu vejo objetos que reciprocamente se escondem, e que, portanto, não vejo por estarem um detrás do outro. Vejo-a [a profundidade], e ela não é visível, visto que ela se conta do nosso corpo às coisas, e nós estamos colados a ele” (Merleau-Ponty 16, p.96). Contudo, diz Merleau-

Ponty, esse é um falso mistério porque o que vejo é, na realidade, uma outra largura. Além disso, a perspectiva linear do Renascimento está longe de ser uma construção exata. Sempre se está aquém ou além da profundidade e as coisas nunca estão por trás da outra, não há latência ou superposição, na concepção cartesiana. Tudo que as coisas têm de positivo são pensamentos e não atributos das coisas. Somente Deus, onipresente, poderia vê-las desdobradas. “Isso a que chamo profundidade não é nada, ou é a minha participação num Ser sem restrição, e, primeiramente, no ser do espaço, para além de todo ponto de vista” (Merleau-Ponty, 16, p.97). Esse ser de duas dimensões me faz ver uma terceira, uma janela (ou um ser furado, como preferem os homens do Renascimento) que abre para o *partes extra partes*.

Descartes necessita da visão onipresente de Deus para oferecer a totalidade do espaço, sem profundidade. Segundo Merleau-Ponty, o talho-doce cartesiano é esse espaço sem esconderijo sustentado pela identidade do Ser, com um espaço que existe em si, é o em-si, homogêneo. Na concepção merleau-pontiana (16, p.97), Descartes primeiro idealiza o espaço<sup>7</sup>, concebe “esse ser perfeito no seu gênero, claro manejável e homogêneo, que o pensamento sobrevoa sem ponto de vista” para se “compreender que o espaço não tem três dimensões”. O erro cartesiano consiste, pois, em erigir o espaço “num ser inteiramente positivo, para além de todo ponto de vista, de toda latência, de toda profundidade, sem nenhuma espessura verdadeira”. Faltou a Descartes o âmbito da existência e de sua opacidade, o ser bruto (a profundidade). Conforme Merleau-Ponty, a projeção plana nem sempre nos faz encontrar a forma verdadeira das coisas como queria Descartes, que se encaminha ao nosso ponto de vista passado certo grau de deformação; as coisas fogem para uma distância que nenhum pensamento transpõe. “Algo no espaço escapa às nossas tentativas de sobrevôo. A verdade é que nenhum meio de expressão adquirido resolve os problemas da pintura, transforma-a em técnica” (Merleau-Ponty 16, p.98).

Em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty chama de “profundidade”, “costas” e “atrás”, “a dimensão do oculto por excelência”. Diz ele que a profundidade é necessária para que exista o ponto de onde eu vejo, que o mundo me rodeia. Ela é

“a dimensão por excelência do simultâneo”, ou seja, através dela, “as coisas coexistem cada vez mais nitidamente, deslizam umas nas outras e se integram”. Por meio dela, existe um mundo ou Ser, “é então ela que faz com que as coisas tenham carne: isto é, que oponham obstáculos à minha inspeção, uma resistência que é precisamente a sua realidade, sua «abertura», o seu *totum simul*. O olhar não vence a profundidade, contorna-a”. “É por uma propriedade de campo, que se realiza essa identificação de 2 vistos impossíveis, e porque a profundidade me é aberta, porque possuo essa dimensão para aí deslocar meu olhar, aquela *abertura*” (Merleau-Ponty 20, nota de trabalho de novembro de 1959, p.203).

Em *O visível e o invisível*, o espaço parece ser entendido como o enrolamento do visível em si próprio (cf. Merleau-Ponty 20, p.136-137). Trata-se de um “ser indiviso entre nós” (Merleau-Ponty 19, p.50), como afirma em *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas* (*Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*).

Mas há um enigma da visão em Descartes: ele não consegue estabelecê-la unicamente pelo pensamento. Não basta pensar para ver, ou seja, não há visão sem pensamento. Em *As paixões da alma* (*Les passions de l'âme*, de 1649), o próprio Descartes admite as limitações do poder da alma com respeito ao corpo. Ele (10, artigo 41, p.233) distingue duas espécies de pensamento na alma: as ações que são suas vontades e as paixões que “compreendem todas as espécies de percepções”. Destarte, “os primeiros estão absolutamente em seu poder e só indiretamente o corpo pode modificá-

los, assim como, ao contrário, os últimos dependem absolutamente das ações que os produzem, e a alma só pode modificá-los indiretamente, exceto quando ela própria é sua causa”. Além disso, Descartes reconhece que

“nem sempre é a vontade de provocar em nós algum movimento ou algum outro efeito que pode levar-nos a excitá-lo”, “como por exemplo, se quisermos olhar mais longe ou mais perto, essa vontade faz com que a pupila se dilate ou se contraia, respectivamente, mas se se pensar apenas em alargar ou contrair a pupila, em vão teremos tal vontade, pois nem por isso conseguiremos alargá-la ou contrai-la”, “já que a natureza não uniu o movimento da glândula [pineal] que serve para impelir os espíritos [animais] ao nervo óptico da maneira necessária a dilatar ou a contrair a pupila com a vontade de dilatar ou contrair, mas antes com a de olhar objetos afastados ou próximos” (Descartes 10, artigo 44, p.233-234).

Da mesma maneira quando falamos, mexemos língua e lábios muito mais rapidamente ao pensarmos no significado das palavras do que nos movimentos necessários para executar tal tarefa. Na concepção cartesiana, explana Merleau-Ponty,

“a visão é um pensamento condicionado; nasce por «ocasião» daquilo que sucede no corpo, é” “excitada a pensar por ele. Não escolhe nem ser ou não ser, nem pensar isto ou aquilo”. “O pensamento da visão funciona segundo um programa e uma lei que ele não se deu; não está de posse de suas premissas; não é pensamento todo presente, todo atual: há em seu centro um mistério de passividade” (Merleau-Ponty 16, p.98).

Na análise merleau-pontiana, Descartes tem de abrir mão da primazia do pensamento puro e límpido e conceder o fato que a alma, que

habita o corpo, pensa segundo o corpo e não segundo si própria, pois há um pacto natural que os une. Ele parece admitir parcialmente isso quando afirma que o que faz com que sintamos não é a semelhança entre a imagem em nosso cérebro e os objetos, mas sim os movimentos pelos quais ela é composta, que, agindo imediatamente contra nossa alma, “enquanto unida a nosso corpo”, são “instituídos da Natureza para lhe fazer ter tais sentimentos”(Descartes 7, IV, p.699).

Para Merleau-Ponty, contudo, a “auto-traição” de Descartes ocorre quando ele teoriza sobre o espaço, a distância exterior, sobre certas partes de nosso cérebro que se alteram para que nossa alma perceba mudanças de distância informadas por modificações nas figuras do corpo do olho, por meio de seus nervos ópticos. Admite Descartes (7, VI, p.707) que essa alteração no cérebro é instituída pela “Natureza”: “e isso acontece ordinariamente sem que nós reflitamos sobre isso; da mesma maneira que quando apertamos algum corpo com nossa mão, nós a conformamos à sua grossura e à figura desse corpo, e o sentimos por meio dela, sem que para isso seja necessário que nos pensemos em seus movimentos”. Descartes (cf. 7, VI, p.707) denomina tal situação de “Geometria natural” (*Géométrie naturelle*), que dá conta do conhecimento da distância que provêm da relação existente entre nossos dois olhos. A mesma observada num cego que, munido com duas bengalas e ignorante do comprimento delas, pode conhecer onde está determinado ponto baseando-se no intervalo entre suas mãos e a grandeza do ângulo formado com as bengalas.

Contudo, na análise merleau-pontiana, nessas situações, o corpo tem a primazia sobre a alma:

“O corpo é para a alma seu espaço natal e a matriz de qualquer outro espaço existente. Destarte, a visão se desdobra: há a visão sobre a qual eu reflito, e não posso pensá-la de outro modo como pensamento, inspeção do

Espírito, senão juízo, leitura de sinais. E há a visão que tem lugar, pensamento honorário ou instituído, esmagado num corpo seu, cuja idéia não se pode ter senão exercendo-a, e que entre o espaço e o pensamento introduz a ordem autônoma do composto de alma e de corpo. O enigma da visão não é eliminado; ele é remetido do «Pensamento do ver» à visão em ato”(Merleau-Ponty 16, p.99).

Então, por um lado, no cartesianismo o conhecimento é constituído pelo pensamento, por outro lado, não basta pensar para ver, há uma visão atual, que se faz “sozinha” por meio de um pensamento passivo. Descartes admite, conforme a análise merleau-pontiana (20, p.213), a esse corpo habitado por uma alma uma espécie de automatismo da visão, um certo poder ao corpo. A visão em ato cartesiana parece estar entrelaçada com o movimento dos olhos que submete o “eu penso” à expressão do “eu posso”, o que transforma Descartes quase num “fenomenólogo”. Neste caso, “não cabe mais levantar o problema das relações da *alma* e do *corpo* como de duas substâncias positivas”, e que agora “deve ser compreendido como laço do convexo e do côncavo”.

Segundo Merleau-Ponty (16, p.99), “esta visão de fato e o «há» que ela contém não transtornam, entretanto, a filosofia de Descartes”. Contudo, “sendo pensamento unido a um corpo, por definição, ela não pode ser verdadeiramente pensamento. Pode-se praticá-la, exercê-la e, por assim dizer, existi-la, mas não se pode tirar dela nada que mereça ser dito verdadeiro”, já que não se chega a concebê-la como pensamento corporal. Merleau-Ponty lembra das correspondências entre a rainha Elisabeth e Descartes em que o filósofo viu-se obrigado a explicar a maneira pela qual concebia a união da alma com o corpo e como teria ela a força de movê-lo. Na carta de 21 de maio de 1643, ele compara o movimento da alma à força da gravidade e na missiva de 28 de junho de 1643 afirma a união da

alma e do corpo como uma mistura total em que a alma teria, de algum modo extensão, pois estaria espalhada em todas as partes do corpo sem ser divisível (Cf. Descartes 11, pp.297 a 303). Conforme Merleau-Ponty (1984, p.99), ele se vê obrigado a recorrer a Aristóteles e à Escolástica para “conceber o pensamento como corporal”, “única maneira de formular perante o entendimento a união da alma e do corpo”. No *Tratado da alma*, Aristóteles explica que o exercício da percepção implica a unidade do senciante e do sentido (*Apud*, Valdinoci 24, p.96). Entretanto, em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty presta um tributo a Descartes, pois considera que

“a idéia cartesiana do corpo humano enquanto humano *não encerrado*, aberto enquanto governado pelo pensamento, é, talvez, a mais profunda idéia da união da alma com o corpo. É a alma intervindo num corpo que *não pertence ao em si* (se fosse em si, seria fechado como um corpo animal), que só pode ser corpo e vivente – humano concluindo-se numa «visão de si» que é o pensamento.” (Merleau-Ponty 20, p.214-215)

Apesar disso, na concepção merleau-pontiana, o impasse cartesiano não se resolve: “tudo o que se diz e se pensa da visão faz dela um pensamento”, entretanto, para

“compreender como é que vemos a situação dos objetos, não há outro recurso senão supor a alma, que sabe onde estão as partes de seu corpo capaz de transferir sua atenção a todos os pontos do espaço que estão no prolongamento de seus membros” (Merleau-Ponty 16, p.98).

Mas, contraditoriamente, no ato de ver, o cérebro apresenta movimentos sem que haja qualquer reflexão ou intervenção do pensamento. A Descartes só resta insistir nesse argumento que concebe uma noção de “sensibilidade postural” como condição para a “percepção do espaço”. Diz ele que

“não somente a alma conhece em qual local está cada parte do corpo que ela anima, a despeito de todas as outras; mas também que ela pode transferir daí sua atenção a todos os lugares contidos nas linhas retas que se pode imaginar tiradas da extremidade de cada uma dessas partes e prolongadas ao infinito” (Descartes 7, VI, p.704).

Conforme essa concepção, nosso conhecimento da situação do objeto, além de depender da direção do raio luminoso enviado em direção ao olho, subordina-se também à tomada de consciência da atitude de nossos membros e à maneira pela qual o corpo se insere no mundo que o cerca (cf. Descartes 7, VI, nota de rodapé, p.704). Segundo Valdinoci, o pensamento que tende ao infinito se “desobriga” da visão pelo corpo. Para Merleau-Ponty, todavia, somente por absurdo se submete ao entendimento puro a mistura do entendimento e do corpo. “Estes pretensos pensamentos são os emblemas do «uso da vida», as armas falantes, da união legítima sob condição de não serem tomadas como pensamentos. São os indícios de uma ordem da existência – do homem existente, do mundo existente – que não somos incumbidos de pensar” (Merleau-Ponty 16, p.99). Contudo, diz ele, essa “metafísica da profundidade” de Descartes não nos leva a terras incógnitas nem restringe o poder do pensamento porque é sustentado por uma Verdade maior, a de Deus, que é para nós insondável, puro abismo. Para Merleau-Ponty (16, p.99), “é tão inútil sondar esse abismo como pensar o espaço da alma e a profundidade do visível”.

Cabe à nossa filosofia “empreender a prospecção do mundo atual”. Segundo Merleau-Ponty, o espaço não é mais aquele descrito por Descartes n’*A Dióptrica*,

“rede de relações entre objetos, tal como o veria uma terceira testemunha da minha visão, ou um geômetra que a reconstrói e a sobrevoa; é um espaço contado a partir de

mim como ponto do grau zero da espacialidade. Eu não vejo segundo o seu invólucro exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele” (Merleau-Ponty 16, p.100).

Merleau-Ponty contrapõe os conceitos da fenomenologia com os do cartesianismo, respectivamente:

“o mundo está em torno de mim” e não “adiante de mim”, “a luz é reencontrada como ação à distância”, e “não mais reduzida à ação de contato”, “a visão retoma o seu poder fundamental de manifestar, de mostrar mais do que a si mesma” e “a sua transcendência já não é delegada a um espírito leitor que decifre os impactos da luz-coisa sobre o cérebro”, “já não se trata de falar do espaço e da luz e sim de fazer falar o espaço e a luz que aí estão” (Merleau-Ponty 16, p.100).

Mas a questão interminável da visão se reabre: o que é profundidade ou luz, não para o espírito isolado do corpo, mas para aquele espalhado no corpo como o próprio Descartes afirmou, e para eles mesmos, profundidade e luz, que nos atravessam e nos englobam. É preciso fazê-los “falar”. Segundo Merleau-Ponty (16, p.101), esta é uma filosofia ainda virtual, ainda por fazer, ela é que anima o pintor no instante silencioso e criador em que a sua visão se torna gesto, quando, como diz Cézanne, ele “pensa com a pintura”.

## 2) Merleau-Ponty : significação ontológica à pintura

Merleau-Ponty, dentre todos os seres da face da Terra, em *O olho e o espírito*, elege o pintor como aquele que melhor sabe conciliar expressivamente corpo e visão ao exercer sua atividade de pintura. O pintor, em exercício, espontaneamente conjuga o “eu vejo” com o “eu posso”.

Pintor e pintura se tornarão, pois, figuras-chave da ontologia merleau-pontiana. Mas, o que dá direito a Merleau-Ponty de emancipar a pintura e o pintor, figuras banidas da filosofia por Platão (428 ou 7-348 ou 7 a.C.) e que, desde então, esquecidas, não ocupavam o plano principal? Qual a alteração primordial da leitura merleau-pontiana em relação à platônica para conferir-lhes um estatuto central? Em *A República*, Platão (22, X, pp.456-472) considera o pintor um “imitador daquilo de que os outros são artífices”, um “charlatão”, que imita não a realidade, mas a aparência e tenta se passar por sábio universal, que representa, pois, não seres reais, mas fantasmas, que “não tem conhecimentos que valham nada sobre aquilo que imita, já que a imitação é uma brincadeira sem seriedade” e, portanto, “o imitador não saberá nem terá uma opinião certa acerca do que imita, no que toca à sua beleza ou fealdade”. Sendo a pintura “a arte de imitar”, o pintor “executa as suas obras longe da verdade” e “só produz mediocridades”. Decretando Platão, por fim:

“e assim teremos desde já razão para não o recebermos numa cidade que vai ser bem governada, porque desperta aquela parte da alma [a parte irracional] e a sustenta, e, fortalecendo-a, deita a perder a razão, tal como acontece num Estado, quando alguém torna poderosos os malvados e lhes entrega a soberania, ao passo que destruiu os melhores” (Platão 22, X, p.456-472, colchetes nossos).

Platão entendia a pintura como imitação e o pintor, destituído do conhecimento dos artífices que fazem coisas reais e úteis. De Platão a Merleau-Ponty, o deslocamento é radical: abandona-se o mundo das idéias e sua busca da “verdade racional” em direção ao mundo sensível, sem cair num empirismo. Contudo, banido da República “ideal” de Platão, o pintor se torna habitante “privilegiado” no mundo merleau-pontiano que valoriza o corpo e a percepção. Os olhos do pintor de Platão não suportariam a

luminosidade plena de sol (e de conhecimento racional) fora da caverna, de onde talvez jamais saísse, destinado a ver espectros sem objeto, fantasmas projetados na parede ou mesmo, a permanecer na total escuridão sem nada ver. O mesmo pintor na “caverna” (Lascaux) de Merleau-Ponty funda uma tradição, a da pintura, unicamente por recolher outra, a saber, a percepção: ele pinta animais na parede confundidos com a fenda ou o empolamento do calcário. “Um pouco para diante, um pouco para trás, sustentados por sua massa da qual se servem habitualmente, eles [os animais] irradiam em torno dela sem jamais romperem a sua inapreensível amarra” (Merleau-Ponty 16, p.89-90, colchetes nossos). Haveria uma grande dificuldade de dizer onde está o quadro que se olha, pois não está sendo olhado como uma coisa fixa em seu lugar. “Meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser e eu vejo, segundo ele ou com ele, mais do que o vejo”. (Merleau-Ponty 16, p.89-90).

Merleau-Ponty posiciona-se na imanência do campo perceptivo, âmbito próprio da pintura. A teoria da percepção recoloca o pintor no mundo visível e restitui o corpo como expressão espontânea. Conforme ele (16, p.87), “a arte e, notadamente, a pintura, nutrem-se inocentemente nesse lençol de sentido bruto”, nesse “há prévio”, ponto de partida da percepção, em que sujeito e objeto não estão separados e sim em confusão. Para Valdinoci (24, p.34), “o lençol espesso de sentido bruto é precisamente a imanência”, envolta num paradoxo, pois ao mesmo tempo remete ao dentro e ao fora, tal qual definem Gilles Deleuze e Félix Guattari:

“Dir-se-ia que *O plano de imanência* é, ao mesmo tempo, o que deve ser pensado, e o que não pode ser pensado. Ele seria o não-pensado no pensamento. É a base de todos os planos, imanente a cada plano pensável que não chega a pensá-lo. É o mais íntimo no pensamento, e todavia o fora absoluto. Um fora mais longínquo que todo mundo exterior, porque ele é um dentro mais profundo que todo mundo interior: é a imanência” (Deleuze e Guattari 4, p.78; orig., p.59).

Em *O visível e o invisível*, mas também em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty propõe-se à tarefa de que, em filosofia, é necessário

“recomeçar tudo de novo, rejeitar os instrumentos adotados pela reflexão e pela intuição, instalar-se num local em que estas ainda não se distinguem, em experiências que não foram ainda «trabalhadas», que nos ofereçam concomitante e confusamente o «sujeito» e o «objeto», a existência e a essência, e lhe dão, portanto, os meios de redefini-los” (Merleau-Ponty 20, p.129).

Essa é a dimensão segundo a qual Van Gogh quer ir “mais longe”, ou seja, *retornar* a esse âmbito de imanência de sentido bruto, anterior às dicotomias sujeito e objeto. Ao pintar, o pintor inicia-se no mistério do tempo como pura inquietação. Conforme Chauí,

“tomar a experiência como iniciação ao mistério do mundo significa reconhecer que o sair de si é o entrar no mundo. A pintura revela que a experiência de pintar é experimentar o que em nós se vê quando vemos. Experiência: algo que age em nós quando agimos, como se fôssemos agidos no instante mesmo em que somos agentes. A obra de arte é a chave do enigma da experiência e do espírito e, dessa maneira, ensina à filosofia a filosofar, ensinando-lhe a reversibilidade entre atividade e passividade, que a tradição julgara opostas”. (Chauí 2, p.166-167)

De acordo com Dousson, o objetivo de Merleau-Ponty é evidenciar a função metafísica da pintura como operador principal contribuinte para a definição de nosso acesso ao ser, abrindo-se sobre uma ontologia. Para ele, a pintura efetua uma redução fenomenológica, ou antes,

“um retorno às coisas mesmas, aos fenômenos enquanto fenômenos, ao acontecimento de sua aparição, de

maneira antepredicativa (antes de todo julgamento, toda conceitualização, toda teorização) e pré-objetiva (aquém de sua constituição em objeto de conhecimento teórico ou de matriz prática ou técnica)” (Dousson 12, p.82).

Merleau-Ponty (20, pp.137 a 138), enfatiza a renúncia feita pelo pintor “à bifurcação «consciência de ... » e o objeto”, de que “meu corpo sinérgico não é objeto, que reúne um feixe de «consciência» aderente a minhas mãos, a meus olhos”, que “«minha consciência» não é a unidade sintética, incriada, centrífuga”, “mas que é sustentada pela unidade pré-reflexiva e pré-objetiva do corpo” (que será chamado de “corpo reflexivo” quando considerado espírito encarnado). Por isso, Merleau-Ponty afirma ser o pintor o único a ter direito de olhar as coisas sem nenhum dever de apreciação, pois diante dele, perdem força as palavras de ordem do conhecimento e da ação. Trata-se de um retorno silencioso ao fenômeno. O pintor se instala no meio das coisas, olha para elas e faz uma “ruminação do mundo”, destituído de qualquer técnica “a não ser a que seus olhos e suas mãos se dão, à força de ver, à força de pintar” (Merleau-Ponty 16, p.86-87). Segundo Merleau-Ponty, esse é o fundamental não só da pintura, quicá de toda a cultura.

Em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* (*Le langage indirect et les voix du silence*), Merleau-Ponty explica que “o ato de pintar reúne dois aspectos”: por um lado, “há a mancha ou traço de cor que se põe em um ponto da tela”, e por outro lado, “há seu efeito no conjunto, que não se pode medir como o primeiro, pois não é quase nada, sendo, não obstante, suficiente para mudar um retrato ou uma paisagem” (Merleau-Ponty 18, p.145-146). O olho colado ao pincel, observando o pintor de muito perto, “só veria o avesso de seu trabalho”. O lado “direito” exige distanciamento e é o efeito no conjunto, em que “o pintor nos atinge através do mundo tácito das cores e das linhas, dirige-se a uma capacidade de decifração em nós informada e que não

chegaremos a dominar senão após tê-la cegamente exercido, depois de ter gostado da obra” (Merleau-Ponty 18, p.145-146).

Uma vez, Matisse foi observado de duas maneiras distintas em pleno ato de pintar: uma, a olho nu e outra, pela lente de uma câmera de filmar, o que proporcionou dois efeitos antagônicos nos espectadores. Por meio dos olhos humanos, Matisse parecia saltar de ato a ato, ele olhava o conjunto aberto da tela iniciada e conduzia o pincel ao traçado que o chamava “para que o quadro fosse por fim o que estava em vias de se tornar. Resolveu num gesto simples o problema”. Contudo, o mesmo ato de pintar, filmado em câmera lenta, transformou-se *a posteriori* num número infinito de dados. Fora do tempo e visão humanos, ou seja, no tempo *artificial* da câmera lenta, seu pincel não parecia mais *saltar*, mas “aparecia a *meditar*, num tempo dilatado e solene, a uma iminência de princípio do mundo a tentar dez movimentos possíveis” e “a lançar-se enfim, qual relâmpago, sobre o único traçado necessário”. Contudo, “é a câmera que enumera os possíveis” (Merleau-Ponty 18, p.136); trata-se de um mundo construído que transforma a espontaneidade de um movimento em meditação, a percepção visual em pensamento.

Com o engenho da câmera lenta, o “eu vejo” e o “eu posso” fenomenológicos (que veremos adiante) tornam-se o “eu penso” cartesiano. “Tudo aconteceu no mundo humano da percepção e do gesto”, mas o artificialismo da câmera, em outra dimensão, mais lenta, nos faz crer “que a mão do pintor opera no mundo físico onde uma infinidade de opções se tornam possíveis”. As hesitações ou os possíveis gestos de Matisse registrado pela câmera, que mostram uma escolha dentre vinte condições informadas esparsas pelo quadro, são “informáveis para qualquer outro que não Matisse, uma vez que só se definiam e impunham pela intenção de fazer esse *quadro que ainda não existia*”. Longe do artificialismo do olhar “científico” da câmera, há apenas um gesto: o feito. Contudo, é preciso

considerar que o ato de pintar pode ser tal qual a palavra em que se tateia “em torno de uma intenção de significar que não se guia por um texto que, justamente, está escrevendo”, ou seja, que é necessário atentar o ato de pintar tanto quanto “a palavra antes que seja pronunciada, contra o fundo de silêncio que sempre a envolve e sem o qual nada diria, ou desvendar ainda os fios de silêncio que a enredam” (Merleau-Ponty 18, p.146), que é uma espécie de devir. Apesar disso, o fato é que “o pintor em ação desconhece a antítese do homem e do mundo, da significação e do absurdo; do estilo e da «representação»: está demasiado ocupado em exprimir seu comércio com o mundo para poder orgulhar-se de um estilo que surge como que à sua revelia”. Pois há especificidades: “a linguagem diz, e as vozes da pintura são as vozes do silêncio” (Merleau-Ponty 18, p.152 e p.173).

O pintor usa seu corpo, que é seu ponto de partida concreto. A pintura permite a Merleau-Ponty<sup>8</sup>, a exemplo de Baruch Espinosa (1632-1677) no escólio da proposição 2, parte III da *Ética*, a também questionar: o que pode o corpo? Segundo Espinosa, “ninguém, na verdade, até aqui, determinou o que o corpo pode”, “pois, até aqui, ninguém, conheceu a estrutura do corpo tão acuradamente que pudesse explicar todas suas funções”. Tal como o sonâmbulo espinosano que faz coisas que em vigília não ousaria, o que revela um poder próprio ao corpo, o pintor merleau-pontiano “emprega o seu corpo”, ou melhor, tem um poder corporal de transformar o mundo em pintura, emprestando seu corpo ao mundo e “não se vê como um Espírito pudesse pintar” (Merleau-Ponty 16, p.88).

A questão cartesiana está novamente em jogo: a ação de uma alma ou mente no controle do corpo. Espinosa afirma que

“ninguém sabe de que maneira e por quais meios a Mente move o corpo, nem quantos graus de movimento pode atribuir ao corpo, nem com que rapidez pode movê-lo. Onde segue que quando os homens dizem que esta ou aquela ação

se origina da Mente, a qual tem império sobre o Corpo, não sabem o que dizem, e nada outro fazem senão confessar, por belas palavras, que ignoram a causa daquela ação sem admirar-se disso” (Espinosa 13, *EIII*, escólio da P2, s/pag.).

Em Espinosa, a mente ou a alma não age sobre um corpo que padece ou vice-versa, como ocorre em Descartes: eles são uma mesma coisa, pensados de maneiras diferentes, ou ainda, pertencem a atributos diferentes, a saber, pensamento e extensão. Em Merleau-Ponty, o texto *O olho e o espírito* nos revela um corpo que não se reduz à interioridade da consciência e nem à exterioridade de processos físicos-fisiológicos. O corpo não é sujeito nem objeto. Para compreender o que pode o corpo, para Merleau-Ponty (16, p.88), é preciso “reencontrar o corpo operante e atual”, “que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções”, como em Descartes, “mas um entrelaçado de visão e movimento”.

Podemos atingir as coisas sem que mesmo saibamos como isso procede na “máquina nervosa”, tal como tentava especificar Descartes. Segundo Valdinoci, foi a ciência que construiu “a idéia-limite, portanto, idealizada, de uma retina imóvel receptora de fótons. Nessas condições artificiais precisas, a retina, o olho e o corpo são «pedaços de espaços»” (Valdinoci 24, p.40), são *partes extra partes* do Mundo, colocados no espaço do mundo objetivo ou do em si. Contudo, para Merleau-Ponty, há dois mapas: do visível (do “eu vejo”) e do “eu posso” (de meus projetos motores, de deslocamento dos olhos, do corpo), “partes totais do mesmo Ser” que revela, conforme Valdinoci, uma relação interna (*partes intra partes*) com a totalidade que a compreende. “Como é o caso, numa melodia, de uma série de notas com o conjunto melódico ou, em pintura, de um momento vermelho com uma mais vasta extensão de vermelho”, exemplifica ele. Meu corpo móvel faz parte do visível, por isso, posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, só se vê aquilo que se olha. Portanto,

há uma reciprocidade entre visão e deslocamento, entre o mapa do visível e o mapa do “eu posso”: a visão nada seria sem o movimento de meus olhos ao mesmo tempo em que meus deslocamentos nada seriam sem a precedência da visão. Segundo Chauí (2, p.241), o corpo, região do “eu posso” e não do “eu penso”, inaugura uma estrutura simbólica destruindo a oposição cartesiana do objetivo e do subjetivo “porque situa o para-si no domínio que parecia pertencer ao em-si”.

Se para Espinosa o corpo possui um poder de ser afetado, o corpo merleau-pontiano é visível e tem o poder de ver e mover-se numa sorte de entrelaçamento entre visão e movimento. O mapa do visível (do “eu vejo”) revela que tudo está ao meu alcance, pelo menos de meu olhar, o que indica um poder de meu corpo (o que meu corpo pode) e assinala o mapa do “eu posso”. Segundo Valdinoci (24, p.41), o mundo visível, aquele de minhas intenções ou projetos, formam um “quiasmo estesiológico, ou seja, fora da oposição estética de um sujeito e de um objeto”. E esse quiasmo é o “Ser”. Há a carne do corpo e a carne do mundo e em cada um deles há uma interioridade que propaga para o outro numa reversibilidade permanente, portanto, a relação corpo-mundo é estesiológica.

Tanto o corpo espinosano quanto o merleau-pontiano são móveis e dirigem-se no visível do qual eles fazem parte, sem que isso seja uma decisão do espírito que, do retiro subjetivo, decretaria alguma mudança “miraculosa” executada na extensão. Conforme Espinosa,

“tanto o decreto da Mente quanto o apetite e a determinação do Corpo são simultâneos por natureza, ou melhor, são uma só e a mesma coisa que, quando considerada sob o atributo Pensamento e por ele explicada, denominamos *decreto* e, quando considerada sob o atributo Extensão e deduzida das leis do movimento e do repouso, chamamos *determinação*” (Espinosa 13, EIII, P2, escólio, s/pag.).

Segundo Merleau-Ponty (16, p.88), meu movimento é “a seqüência natural e o amadurecimento de uma visão. Uma coisa é movida, mas meu corpo se move, meu movimento se desdobra e “irradia de um si” e não de um Eu que pensa ver, pensa mover-se ou de uma alma que dirige meus movimentos. Portanto, a visão não é uma operação do pensamento que ergueria diante do espírito, tal qual um quadro, uma representação do mundo, criando um mundo da idealidade. O vidente está imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, não se apropria do que vê, o tem à distância, “só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo”. E o pintor traz o seu corpo e faz da pintura a transubstanciação entre o corpo do pintor e o corpo das coisas. “É que – segundo Chauí (2, p.177) – a visão e o movimento são inseparáveis, embora diferentes”. “Nosso corpo é uma potência vidente e motriz que vê porque se move e se move porque vê”.

Então, o enigma se resolve num paradoxo: no fato de que meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível.

“Ele que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o «outro lado» do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa o que quer que seja assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, por inerência daquele que vê naquilo que ele vê, daquele que toca naquilo que ele toca, do senciante no sentido” (Merleau-Ponty 16, pp.88 e 89).

O corpo visível trabalha sobre si mesmo e elabora uma visão, desencadeando a longa maturação ao fim do qual e, de repente, o corpo visível verá, isto é, será vidente para si mesmo, instituirá a metamorfose do vidente e do visível. Minha visão não sobrevoa os objetos, pois tem seus vínculos e não é o ser que é todo saber. Esse primeiro paradoxo produz

outros. Visível e móvel, meu corpo está entre as coisas, é uma delas; ele “é captado na contextura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa”. Ou seja, formam-se novos entrelaçamentos ou quiasmas, desta vez, de meu corpo com o mundo. Contudo, como ele está na condição daquele que vê e se move, “ele mantém as coisas em círculo à volta de si”, que são

“um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do mesmo estofo do corpo. Estes deslocamentos, estas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, de lá onde (...) a indivisão do senciente e do sentido persiste” (Merleau-Ponty 16, p.89).

O “Ser atual, presente”, mencionado por Merleau-Ponty (19, p.50), é “ser indiviso entre nós” e parece traduzir a idéia de “carne do mundo” como noção última, pura imanência, em que “há uma relação do visível consigo mesmo que me atravessa e me transforma em vidente, este círculo que não faço, mas que me faz, este enrolamento do visível no visível pode atravessar e animar tanto os outros corpos como o meu”(Merleau-Ponty 20, p.136 a 137). Esses múltiplos quiasmas não fazem mais nada que um só “não no sentido da síntese, da unidade originariamente sintética, mas sempre no sentido [da] imbricação, da irradiação do ser. As coisas me tocam como eu as toco: carne do mundo – distinta da minha carne: a dupla inscrição dentro e fora” (Merleau-Ponty 20, p.235).

De acordo com Merleau-Ponty,

“há uma topografia dupla e cruzada do visível no tangível e do tangível no visível, os dois mapas são completos e, no entanto, não passíveis de superposição”. Ele explica em *O visível e o invisível* que “todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está votado 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, do mesmo modo que, inversamente, este não é uma visibilidade nula, não é sem existência visual”. (Merleau-Ponty 20, p.131)

Todo o movimento de meus olhos e todo deslocamento de meu corpo ocorrem no universo do visível e por meio deles eu exploro o mundo. Inversamente, toda visão tem seu alcance no espaço tátil. Em outras palavras, “quando minha mão direita toca minha mão esquerda apalpando as coisas, pelo qual o «sujeito que toca» passa ao nível do tocado, descendo às coisas, de sorte que o tocar se faz no meio do mundo e como nelas” (Merleau-Ponty 20, p.130). Quando partindo do corpo, indago como ele se faz vidente, e quando examino a região crítica de meu corpo estesiológico, tudo se passa “como se o corpo visível permanecesse inacabado, aberto, como se a fisiologia da visão não lograsse fechar o funcionamento nervoso sobre si mesmo estando os movimentos de fixação, de convergência, na dependência do advento para o corpo de um mundo visível”; como se a visão viesse, de repente dar os meios para fazer “do visível, um vidente, e de um corpo, um espírito, ou pelo menos uma carne” (Merleau-Ponty 20, p.142).

Assim sendo, a humanidade não é produzida por efeitos de nossas articulações e a animação de nosso corpo não é junção de partes nem a descida de um espírito que incorpora como um autômato (que suporia um corpo sem interior e sem “si”), tal qual ocorre em Descartes (8, p.55 e nota 82), no *Discurso do Método (Discours de la méthode)*, “ao supor que Deus criara uma alma racional [do homem] e que a juntara a esse corpo”, enquanto animal-máquina. É porque esse corpo se reflete, se sente que há humanidade. De um lado, o corpo é reflexivo, o que sempre foi atributo da consciência e, de outro, ele é visível, o que sempre foi atribuído ao objeto. Para Merleau-Ponty (16, p.89), “um corpo humano

aí está quando, entre vidente e visível, entre tateante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão, faz-se uma espécie de recruzamento, quando se acende a centelha do senciente-sensível”. Isso significa que quando a mão toca a outra é impossível se determinar quem é o sujeito e quem é o objeto, quem toca e quem é tocado.

Entretanto, a reversibilidade não é tão simples assim, ela gera um impasse. Em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty afirma que a reversibilidade é, na realidade, sempre iminente e nunca se realiza de fato. “Minha mão esquerda está sempre em vias de tocar a direita no ato de tocar as coisas”, porém, nunca ocorre de fato a *coincidência*: “eclipsa-se no momento de produzir-se”, pois, “ou verdadeiramente minha mão direita passa para o lado do que é palpado, mas então interrompe sua apreensão do mundo – ou ela a conserva, mas então, não a toco verdadeiramente, *dela* apenas apalpo, com minha mão esquerda um invólucro exterior”. (Merleau-Ponty, 20, p.143)

Essa minha impotência de sobrepor exatamente um ao outro, “o palpar as coisas com minha mão direita e o palpar minha mão esquerda por essa mesma mão direita”, contudo, não é um fracasso,

“pois se tais experiências não se recobrem exatamente, se escapam no momento em que se encontram, se há entre elas uma «distância», é precisamente porque minhas duas mãos fazem parte do mesmo corpo, porque este se move no mundo”. (Merleau-Ponty, 20, p.143)

Não se trata de um “vazio ontológico, um não-ser”, pelo contrário, “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 ao outro”. (Merleau-Ponty, 20, p.143)

Isso mostra que minha carne e a do mundo comportam zonas claras (visibilidade primeira: “a dos *quale* e das coisas”), mas também zonas

opacas (visibilidade segunda: “a das linhas de força e das dimensões, a carne maciça, sem uma carne sutil, o corpo momentâneo, sem um corpo glorioso”). O fato é que o corpo e suas distâncias, que participam da mesma corporeidade ou visibilidade em geral reinante entre eles, nos faz tocar aqui “no ponto mais difícil, a saber, no vínculo da carne e da idéia, do visível e da armadura interior que o vínculo manifesta e esconde” (Merleau-Ponty 20, p.144). Trata-se “das relações entre o visível e o invisível na descrição de uma idéia que não é o contrário do sensível, mas que é seu dúplice e sua profundidade” (Merleau-Ponty 20, p.144). Óbvio que não é o caso de uma distinção dualista entre visível e invisível, extensão e pensamento. O fato é que, devido ao nosso corpo reflexivo, a questão da reversibilidade se resolve, pois não existe idealidade pura “sem carne nem liberta das estruturas de horizonte”, “ela brota e se espalha nas articulações do corpo estesiológico, nos contornos das coisas sensíveis”, e “serve-se do mistério fundamental destas noções «sem equivalente»”, “adivinhadas nas juntas do mundo visível” (Merleau-Ponty 20, p.147). O autor coloca um “ponto final” no impasse ao afirmar “que a carne é uma noção última, que não é união ou composição de duas substâncias, mas pensável de per si” (Merleau-Ponty 20, p.136-137) e que “há uma relação do visível consigo mesmo que me atravessa e me transforma em vidente, este círculo que não faço, mas que me faz, este enrolamento do visível no visível pode atravessar e animar tanto os outros corpos como o meu”(Merleau-Ponty 20, p.136-137).

A descoberta do “corpo reflexivo” e observável, segundo Chauí, produz uma ambigüidade e

“leva Merleau-Ponty a mostrar que a experiência inicial do corpo consigo mesmo é uma experiência em propagação e que se repete na relação com as coisas e na relação com os outros. Ao tomar a experiência corporal como originária, Merleau-Ponty redescobre a unidade fundamental do mundo como mundo sensível” (Chauí 3, p.XI).

O pequeno mundo privado de cada um é envolvido um pelo outro,

“constituindo, todos juntos, um Senciente em geral, diante de um Sensível em geral. Essa generalidade que faz a unidade de meu corpo se abre aos outros corpos. O aperto de mãos também é reversível, posso sentir-me tocado ao mesmo tempo em que toco. Por que não existiria a sinergia entre diferentes organismos, já que é possível no interior de cada um? Suas paisagens se cruzam, suas ações e suas paixões se ajustam exatamente: isto é possível desde que se pare de definir primordialmente o sentir pela pertença à mesma «consciência», compreendendo-o, ao contrário, como retorno sobre si no visível, aderência carnal do senciente ao sentido e do sentido ao senciente. Não se coloca aqui o problema do *alter ego* porquanto não sou *eu* que vejo, nem é *ele* que vê, ambos somos habitados por uma visibilidade anônima, visão geral, em virtude dessa propriedade primordial que pertence à carne de, estando aqui e agora, irradiar por toda parte e para sempre, de, sendo indivíduo, também ser dimensão universal” (Merleau-Ponty 20, p.138).

Ademais, Merleau-Ponty (cf. 20, p.139) aponta dois tipos de circularidade: 1) do palpado e do palpante bem como do visível e do vidente, em que um apreende o outro e 2) do palpante no visível e do vidente no tangível, reciprocamente. Ocorre, pois, uma propagação dessas trocas para todos os corpos pela fundamental fissão do senciente e do sensível, que, lateralmente, funda a transitividade de um corpo a outro. A conclusão desse fato de que vemos outros videntes resulta em nossa total visibilidade.

“Doravante, somos plenamente visíveis para nós mesmos, graças a outros olhos, sem depender de espelhos. “Essa lacuna onde se encontra nossos olhos, nosso dorso, é de fato preenchida, mas preenchida por um visível de que não somos titulares; por certo, para acreditarmos numa visão

que não é a nossa, é sempre inevitável e unicamente ao tesouro de nossa visão que recorremos. É próprio do visível ser a superfície de uma profundidade inesgotável: é o que torna possível sua abertura a outras visões, além da minha” (Merleau-Ponty 20, p.139).

Há, então, segundo Merleau-Ponty, um visível de segunda-potência, “essência carnal ou ícone do primeiro”. Esse estranho sistema de trocas, de reversibilidade, permite-nos vislumbrar as coisas e meu corpo feitos do mesmo estofa; assim, cumpre que a visão de meu corpo se faça de alguma maneira nelas, nas coisas, ou que a visibilidade das coisas se reforce em meu corpo tal como uma visibilidade secreta. Ou seja, de uma certa maneira, as coisas “também vêem e sentem”, não só meu corpo é reflexivo, todos os corpos e coisas também o são. Meu corpo também passa a ser uma coisa entre coisas. “Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão aí diante de nós, aí só estão porque despertam um eco em nosso corpo, porque este lhes faz acolhida”. Diz Cézanne: “a natureza está no interior” (Merleau-Ponty 16, p.89), na imanência perceptiva. As ações mais características do pintor parecem emanar das próprias coisas. “É por isso que tantos pintores disseram que as coisas olham para eles” (Merleau-Ponty 16, p.92), tal como André Marchand e Paul Klee, que, estando numa floresta, sentiam que eram as árvores que os olhavam e lhes falavam, como se o pintor fosse transpassado pelo universo, e não o contrário, ressurgindo com a pintura, respirando no Ser.

“Já não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado. Diz-se que um homem nasceu no momento em que aquilo que, no fundo do corpo materno, não passava de um visível virtual torna-se ao mesmo tempo visível para nós e para si. A visão do pintor é um nascimento continuado” (Merleau-Ponty 16, p.92).

Merleau-Ponty indaga: como uma montanha se faz aos nossos olhos? “Luz, iluminação. Sombras, reflexos, cor, todos esses objetos de pesquisa não são inteiramente seres reais: só têm existência visual” (Merleau-Ponty 16, p.91). Então, o olhar do pintor indaga-lhes para saber como se arranjam para se fazer “alguma coisa” que nos faz ver o visível. A pergunta do pintor é aquela daquele que ignora dirigida a uma visão sábia (que tudo sabe) que se faz em nós e não o contrário. Ele explica em *O visível e o invisível* que o vidente está preso no que vê, portanto, numa visão narcísica, continua a ver-se a si mesmo: “há um narcisismo fundamental de toda visão”, o que explica que o vidente sofre por parte das coisas a visão que ele exerce sobre elas. Isso justifica o fato de muitos pintores sentirem-se olhado pelas coisas, como afirmamos acima, em que minha atividade se identifica com minha passividade. Há, pois, um outro sentido mais profundo do narcisismo da visão: “não ver de fora, como os outros vêem, o contorno de um corpo habitado, mas, sobretudo, ser visto por ele, existir nele, emigrar para ele”, “de sorte que vidente e visível se mutuam reciprocamente, e não mais se saiba quem vê e quem é visto”(Merleau-Ponty 20, p.135). Segundo Chauí (2, p.147),

“o narcisismo fundamental do corpo em sinergia, que se propaga entre os corpos numa reflexão intercorporal inacabada ou encarnação permanente na comunidade dos Narcisos, é a *experiência da intercorporeidade* como existência originária do eu e do outro”. “A leitura de *O visível e o invisível* nos leva a ousar a expressão: *persona narcísica*, um anônimo”. “Essa caracterização do corpo, ao mesmo tempo como ninguém e Narciso, é, certamente, a forma final da desconstrução do sujeito na filosofia”.

No trabalho da visão, o espelho surgiu no circuito aberto do corpo vidente ao corpo visível. Segundo Merleau-Ponty (16, p.92), “mais

completamente do que as luzes, as sombras, os reflexos, a imagem especular esboça nas coisas o trabalho de visão”. “O espelho aparece porque sou vidente visível, porque há uma reflexividade do sensível; ele traduz e reduplica”. Por conseguinte, diz Merleau-Ponty,

“graças a ele, o meu exterior se completa, tudo o que tenho de mais secreto para esse rosto, esse ser de plano fechado”. O espelho é um fantasma que impele minha carne para fora e, da mesma forma, “todo o invisível de meu corpo pode investir os outros corpos que vejo. Doravante, meu corpo pode comportar segmentos extraídos dos outros como minha substância se transfere para eles: o homem é espelho para o homem” (Merleau-Ponty 16, p.93).

Na concepção merleau-pontiana, é lugar comum entre os pintores refletirem sobre o espelho, porque, por meio desse «truque mecânico» tanto quanto o da perspectiva, “reconheciam a metamorfose do vidente e do visível, que é a definição da nossa carne e da vocação deles” (Merleau-Ponty 16, p.93). “Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura baralha todas as nossas categorias ao desdobrar o seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes, de mudas significações” (*Idem ibidem*).

Merleau-Ponty recusa, pois, o significado tradicional atribuído à imagem, como cópia, decalque, uma segunda coisa e a imagem mental como um desenho desse gênero. A imagem, para ele, é o interior do exterior e vice-versa que a duplicidade do sentir possibilita, “e sem os quais nunca se compreenderão a quase-presença e visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário”(16, p.90). Conforme Paul Klee, “o aspecto esquemático e fantástico da imaginação é um dado adquirido que, ao mesmo tempo, expressa grande exatidão”(Apud Partsch 21, p.54). O imaginário, em *O visível e o invisível*, “são «elementos»”, “isto

é, não objetos, mas campos”, “- não é coincidência, mas deiscência que se sabe tal”(Merleau-Ponty 20, p.239). Deiscência<sup>9</sup> é um termo emprestado da botânica para designar, ao nosso ver, a abertura do ser. Segundo Merleau-Ponty, o imaginário, por um lado, é

“o diagrama da sua vida em meu corpo, a sua polpa ou o seu avesso carnal exposto pela primeira vez a olhares” e, por outro, ele oferece ao espírito não “ocasião de repensar as relações constitutivas das coisas, mas ao olhar, para que este os espouse, os vestígios da visão interior, e à visão aquilo que atapeta interiormente, a textura imaginária do real” (Merleau-Ponty 16, p.90).

A filosofia, segundo Chauí, precisa prestar um tributo à arte. Como vimos, a pintura exerce um papel fundamental na teoria da percepção merleau-pontiana, pois ela celebra o enigma da visibilidade. Se o pintor empresta seu corpo ao mundo, que é transformado em pintura, seu mundo é do visível. Mobilidade e visibilidade são os entrelaçamentos do pintor e da pintura: o pintor se desloca e a pintura irradia. Merleau-Ponty afirma que “a pintura desperta e eleva à sua última potência um delírio que é a própria visão, já que ver é ter à distância, e que a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do Ser, que de alguma maneira devem fazer-se visíveis para entrar nela” (Merleau-Ponty 16, p.91). Conforme Chauí,

“pela primeira vez na história da filosofia, graças à obra de arte, descobrimos que a reflexão não é privilégio da consciência nem essência da consciência, mas que esta recolhe uma reflexão mais antiga que a ensina a refletir: a reflexão corporal”. Ou seja, o corpo reflexiona. “Ora, o trabalho selvagem do artista revela algo mais: a reflexão corporal não é plena posse de si nem plena identidade do corpo consigo mesmo, mas inerência e confusão dele consigo mesmo e com

as coisas. Essa descoberta ensina à filosofia a impossibilidade para a consciência de realizar uma reflexão completa e de ser posse intelectual de si e do mundo. Os olhos nos fazem descobrir quando a filosofia perdeu o foco: quando falou em olho – no singular – e o designou como olho do espírito. Há os olhos . Há o olho e o espírito” (Chauí 2, p.179-180).

A pintura nos mostra que a reflexão, segundo Dousson, não é tal qual o *cogito* de Descartes, ou seja, está longe de ser identidade imediata e transparência a si de um espírito, mas sim de um corpo, que é o meu, num relacionamento consigo mesmo, se separando de si mesmo: “a presença é desdobramento, a possessão é desapossamento, a experiência do mesmo é experiência do outro e o acesso de si à si, simultaneamente passagem e distância de si à si” (Dousson 12, p.91).

Quatro séculos depois do Renascimento e três após Descartes, Merleau-Ponty retoma a questão da profundidade e da cor, desta vez sob a perspectiva de sua ontologia. A profundidade está sempre renovada e ainda constitui um enigma, segundo ele,

“é que eu vejo as coisas cada uma em seu lugar justamente porque elas se eclipsam umas às outras”. “É sua exterioridade conhecida no envolvimento delas e a mútua dependência delas na sua autonomia” (Merleau-Ponty 16, p.103).

Contendo todas as outras, não é mais uma dimensão, deixa, pois, de ser terceira, quando muito a primeira.

“A profundidade é mais propriamente a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma “localidade” global onde tudo está a um só tempo, cuja altura, largura distância são abstratas, de uma voluminosidade que se exprime com uma palavra dizendo que uma coisa lá está. Quando Cézanne procura a profundidade, é essa deflagração do Ser que ele

procura, e ela está em todos os modos do espaço, e na forma igualmente” (Merleau-Ponty 16, p.103).

Conforme Merleau-Ponty (20, p.135), no plano ontológico, enquanto “a película superficial do visível” é apenas para minha visão e para meu corpo, a profundidade, que está sob essa superfície, contém meu corpo e, por decorrência, também minha visão. Na superfície, “meu corpo como coisa visível está contido no grande espetáculo, mas”, na profundidade, “meu corpo vidente subtende esse corpo visível e todos os visíveis com ele. Há recíproca inserção e entrelaçamento de um no outro” (Merleau-Ponty 16, p.103).

Na pintura, a partir da profundidade, o problema generaliza-se para além da distância, da linha e da forma, e alcança o da cor. Longe de se tratar das cores, «simulacro das cores da natureza»; o que interessa aqui é a dimensão de cor, aquela que por si mesma cria identidades, diferenças, uma contextura, uma materialidade (cf. Merleau-Ponty 16, p.103). Num de seus diários, o de número 9260, Klee, após uma viagem a Tunis, em 1914, descreve assim a cor: “Fico possuído pela cor; não preciso ir à procura dela. Ela possui-me para sempre, sei-o. Eis o sentido do momento feliz: cor e eu somos um. Eu sou pintor”(Apud Partsch 21, p.20).

Merleau-Ponty alerta que não há receita do visível, muito menos a cor sozinha e tampouco o espaço. O retorno merleau-pontiano à cor, desprezada por Descartes, aproxima «do coração das coisas». Por conseguinte, não se trata de acrescentar uma dimensão às duas dimensões da tela, de criar uma ilusão parecida com a visão empírica. Não se sabe como a cor, a profundidade, a largura e a altura pintadas germinam e pousam sobre a tela.

“A visão do pintor não é mais um olhar sobre um *exterior*, relação «físico-óptica» somente com o mundo. O mundo não

está mais diante dele por representação: antes, o pintor é que nasce nas coisas como concentração e vinda a si do visível”, ele é “«espetáculo de nada», rebentando a «pele das coisas» para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo se faz mundo”. Henri Michaux e Klee observavam que as cores “parecem lentamente nascidas na tela, emanadas de um fundo primordial”; sem ser construção artificial, relação a um espaço e mundo de fora, a arte “é verdadeiramente «grito inarticulado»”(Merleau-Ponty 16, p.104).

Numa conferência em janeiro de 1924, Klee revela que, em primeiro lugar, a cor é qualidade, em segundo, é densidade (pois além de intensidade, tem outrossim um grau de claridade), em terceiro, é medida, porque apresenta seus limites, sua amplitude, sua extensão, seu lado mensurável. “O claro-escuro é, primeiro, densidade e, depois, na sua extensão ou nos seus limites, é medida. Mas a linha é apenas medida” (Apud Partsch 21, p.60). E Cézanne define: “a cor é o «lugar onde o nosso cérebro e o universo se juntam»” (Apud Merleau-Ponty 16, p.103).

Para Gilles Deleuze, tanto quanto para Merleau-Ponty, uma tela de pintura nunca é branca. O pintor se funde com sua pintura. Não há modelos nem cópias, sujeitos nem objetos, mas sim a fusão pintor-pintura num processo em que a tela jamais é branca, pois está povoada por imagens atuais e virtuais. Já não se pode mais perguntar quem é que pinta ou qual é o objeto do pintor. Embora crítico da fenomenologia, Deleuze parece aderir a essa *sui generis* ontologia da pintura merleau-pontiana:

“É um erro crer que a pintura está diante de uma superfície branca. A crença figurativa decorre desse erro: com efeito, se a pintura estivesse diante de uma superfície branca, poderia reproduzir um objeto exterior funcionando como modelo. Mas não é assim. O pintor tem muitas coisas na cabeça ou em torno dele, ou no atelier. Ora, tudo o que ele tem

na cabeça ou em torno dele está já na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece seu trabalho. Tudo isso está presente sobre a tela, a título de imagens, atuais ou virtuais. Se bem que a pintura não tem uma superfície branca, ele teria antes de esvaziar, desentulhar, limpar. Ele não pinta, pois, para reproduzir sobre a tela um objeto funcionando como modelo, ele pinta sobre imagens já aí, para produzir uma tela da qual o funcionamento vai reverter as relações do modelo e da cópia. Em suma, o que é necessário definir são todos esses «dados» que estão sobre a tela antes que o trabalho do pintor comece” (Deleuze 5, p.57).

Ao nosso ver, Merleau-Ponty constrói em sua filosofia uma visibilidade cujo desdobramento revela, para além do visível, o invisível, para além do corporal, o “incorporal”, conforme o significado conferido pelos estóicos. Há situações em que as coisas se tornam uma grande superfície, uma paisagem, em termos merleau-pontianos, uma carne, que supera o corporal e alcança o incorporal. Diz ele:

“quando eu vejo através da espessura da água, o ladrilhado no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos; vejo-o justamente através deles, por eles. Se não houvera essas distorções, essas zebruras do sol; se eu visse sem esta carne a geometria do ladrilhado, então é que cessaria de o ver como ele é, onde ele está, a saber: mais longe do que qualquer lugar idêntico. A própria água, o poder aquoso, o elemento xaroposo cintilante, não posso dizer que esteja *no* espaço: ela está noutra lugar, mas também não está na piscina. Habita-a, nela se materializa, nela não está contida, e, se ergo os olhos para a tela dos ciprestes onde brinca a rede dos reflexos, não posso contestar que a água a visita também, ou pelo menos a ela envia sua essência ativa e viva. Esta animação interna, essa irradiação do visível é

que o pintor procura sob os nomes de profundidade, de espaço e de cor” (Merleau-Ponty 16, p.104-105).

Então, essa irradiação do visível, que o pintor nomeia de profundidade, espaço e cor, é uma transgressão (ou superação) do espaço objetivo (físico), entendido como continente e conteúdo, e se configura como misturas de corpos que parecem entrelaçar-se como um único Ser, como carne do mundo. o que parece, essa “paisagem” merleau-pontiana pode ser entendida também como um “efeito incorporal”, como uma “maneira de ser”, um “acontecimento”. Émile Bréhier, em sua reconstituição do pensamento estóico afirma:

“quando o escalpelo corta a carne, o primeiro corpo produz sobre o segundo não uma propriedade nova, mas um atributo novo, o de ser cortado. O *atributo* não designa nenhuma qualidade real ..., é sempre ao contrário expresso por um verbo, o que quer dizer que é não um ser, mas uma maneira de ser. Esta maneira de ser se encontra de alguma forma no limite, na superfície de ser e não pode mudar sua natureza; ela não é bem dizer nem ativa nem passiva, pois a passividade suporia uma natureza corporal que sofre uma ação. Ela é pura e simplesmente um resultado, um efeito não classificável entre os seres .... Os (Estóicos distinguem) radicalmente, o que ninguém tinha feito antes deles, dois planos de ser: de um lado o ser profundo e real, a força; de outro, o plano dos fatos [dos acontecimentos], que se produzem na superfície do ser e instituem uma multiplicidade infinita de seres incorporais” (Bréhier 1, p.12; *apud* Deleuze 6, p.6; orig., p.14).

Conforme essa teoria, a água na piscina e a refletir nos ciprestes “*aqueja*” ou no mínimo “habita” a piscina e “reflete” nos ciprestes. Isso talvez denote, tal como nos estóicos, o “ser profundo” que Merleau-Ponty chamaria de “zonas opacas”, das “forças” (ou visibilidade segunda)

e a “superfície do ser”, que se traduziria nas “zonas claras” merleau-pontianas, das “coisas” (visibilidade primeira), como vimos acima. Essa “visita” da água aos ciprestes ou essa sua “morada” na piscina parecem se configurar como “maneiras de ser”, de inspiração estóica. Destarte, a “irradiação do visível” é um “acontecimento”. Segundo Deleuze (no caso dos estóicos), os acontecimentos incorporais de superfície são resultados das misturas no fundo dos corpos (cf. Deleuze 6, p.7; orig., p.15), são o desdobramento dos corpos, tal qual o invisível é a dobradura do visível na concepção merleau-pontiana.

Merleau-Ponty (20, p.21) parece confirmar essa leitura quando diz que “vista de fora, a percepção desliza por sobre as coisas, e não as toca”, tal qual na interpretação deleuzeana,

“os acontecimentos, na sua diferença radical em relação às coisas, não são mais em absoluto produtos em profundidade, mas na superfície, neste ténue vapor incorporal que se desprende dos corpos, película sem volume que os envolve, espelho que os reflete, tabuleiro que os torna planos”. “*É seguindo a fronteira, margeando a superfície, que passamos dos corpos ao incorporal*”. E parafraseando Paul Valéry, Deleuze arremata: “o mais profundo é a pele” (Deleuze 6, p.10-11; orig. p.19-20).

Ao nosso ver, os incorporais parecem ser a deiscência ou abertura do Ser. E os aspectos da arte corroboram tal análise. Paul Klee afirma que a arte “não imita o visível, «torna visível»”(Apud, Merleau-Ponty 16, p.105 e apud Patsch, 21, p.54). Segundo Merleau-Ponty (16, p.105-106), o esforço da pintura moderna consiste menos na escolha entre a linha e a cor, ou entre a figuração das coisas e a criação de sinais, do que “em quebrar a sua aderência ao envoltório das coisas”. Para ele, “a pintura deu a si mesma um movimento sem deslocamento, por vibração ou irradiação”, deu a si, em nossa concepção, uma *maneira de*

*ser*. Pode-se dizer é visível e invisível ao mesmo tempo, ou antes, que há uma invisibilidade na visibilidade, uma incorporeidade no corporal.

Por conseguinte, a irradiação é o movimento próprio à pintura. Contudo, segundo Rodin, “as vistas instantâneas, as atitudes instáveis petrificam o movimento”, tal como em fotografia de atletas que ficam para sempre congelados. Mesmo a “Noiva” (*Mariée*), de 1912, de Marcel Duchamp, conforme essa concepção, não se “mexe”, parecendo um corpo rígido como armadura cujas articulações funcionam, mas “ele está aqui e está ali, magicamente, porém, não vai daqui até lá” (Merleau-Ponty 16, p.107). Contudo, nos parece que na pintura o “Nu descendo uma escada”, também de 1912, o mesmo Duchamp obtém êxito em figurar o movimento já que há uma mistura de imagens em posições impossíveis. Até mesmo a fotografia de Duchamp descendo uma escada, publicada na capa da revista *Life Magazine* nº 284 de 1952, parece-nos bem-sucedida em captar o movimento ao registrá-lo com o obturador aberto por mais tempo. Os movimentos do pintor aparecem multiplicados, borrados, misturados, impossíveis, e ele parece ir daqui até lá. Todavia, tanto na pintura quanto na foto falta unidade aos movimentos disparatados, são várias imagens distintas como se fossem vários indivíduos.

Rodin, entretanto, fala de algo mais radical, segundo Merleau-Ponty:

“o que dá o movimento é uma imagem em que os braços, as pernas, o tronco, a cabeça são tomados cada um em outro instante, uma imagem em que, portanto, figura o corpo num instante que ele não teve em nenhum momento, e impõe entre suas partes ligações fictícias, como se esse enfrentamento de impossíveis pudesse, e só ele, fazer surgir no bronze e na tela a transição e a duração. Os únicos instantâneos bem sucedidos de um movimento são os que se aproximam desse arranjo paradoxal, quando, por exemplo, o homem que anda foi apanhado no momento

em que seus dois pés tocavam o solo: porque quase se tem a ubiqüidade temporal do corpo, que faz que o homem *monte o espaço*” (Merleau-Ponty 16, p.107).

Rodin exige o registro da impossibilidade de atos, de um tempo ubíquo, absoluto, em que o quadro nos faça ver o movimento por meio de sua discordância interna. A posição de cada membro, desconjuntada, justamente pela incompatibilidade a dos outros, segundo a lógica do corpo, é diversamente datada, e, dado que todos permanecem visivelmente na unidade de um corpo, é ele que se põe a saltar a duração. “Seu movimento é algo que se premedita entre as pernas, o tronco, os braços, a cabeça, em algum foco virtual, e ele só se evidencia em seguida, mudando de lugar”. Coisa que a fotografia dos cavalos de corrida do Derby de Epsom<sup>10</sup>, de autoria de Etienne-Jules Marey, do século XIX, por exemplo, não consegue captar “porque mantém abertos os instantes que a arrancada do tempo logo torna a fechar; ela destrói a ultrapassagem, a invasão, a «metamorfose» do tempo”(Merleau-Ponty 16, p.107). O médico (e fotógrafo) Marey fazia experimentos com fotografia seqüencial. Ele capturava corpos em movimento, como cavalos ou pessoas, em série de instantâneos, igualmente separados por um curtíssimo espaço de tempo, indicando já nos anos de 1870 e 1880 o caminho para o surgimento do cinema concretizado em meados da década de 1890. Contudo, o resultado são fotografias de cavalos que parecem saltar sobre o chão e não correr, com as patas quase dobradas sobre eles. Ao contrário, portanto, da pintura de Théodore Géricault, intitulada *Epsom Racecourse*<sup>11</sup> (*Pista de corrida Epsom*), de 1821, em que as patas de seus cavalos encontram-se totalmente estendidas, parecendo voar, mas, que, segundo Rodin, ele sim conseguiu dar visibilidade ao movimento, tornando visível a “metamorfose” do tempo, porque os cavalos têm em si o «deixar aqui e ir para ali», porque tem o pé em cada instante. Merleau-Ponty reproduz as palavras profundas de Rodin: “É o artista que é verídico,

e a foto é que é mentirosa, porquanto, na realidade, o tempo não pára”. “A pintura não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas”, a pintura “está sempre no carnal”. (Merleau-Ponty 16, p.107-108)

O movimento da pintura, de que fala Rodin, parece, de certa maneira, figurar a “fissão do Ser” merleau-pontiana. Segundo Merleau-Ponty (16, p.108), a visão não é nem um certo modo do pensamento nem presença a si, mas “é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro a fissão do Ser”. Para Chauvi (2, p.162), essa é a própria definição do que é experiência que, muito além de ser abertura para o que não é nós e excentricidade, é um meio de ausentar de mim mesmo, observar na interioridade a fissão do Ser, “fechando-me sobre mim mesmo somente quando ela chega ao fim, isto é, nunca”. Conforme ela, a tradição filosófica jamais suportou “a experiência selvagem do querer e do poder, inerência de nosso ser ao mundo” (Chauvi 2, p.162-163). Ela sempre procurou domesticá-la, buscando “refúgio no *pensamento da experiência*, isto é, *representada* pelo entendimento e, portanto, neutralizada” (*Idem ibidem*). A Experiência merleau-pontiana como fissão no Ser é um retorno à encarnação e um abandono das explicações tradicionais filosóficas. A experiência não deve ser explicada e sim decifrada; ela nos leva “ao recinto da experiência pelas artes, cujo trabalho é a iniciação que nos ensina a decifrar a *fissão no Ser*” (*Idem ibidem*). A fissão no Ser é divisão no interior da indivisão e se transforma naquela experiência em que um vidente (o corpo do pintor) se faz visível e um visível se faz vidente (o quadro), ambos sem sair da visibilidade.

Merleau-Ponty (cf. 16, p.92) propõe procurar uma filosofia figurada da visão nos próprios quadros, como que a sua iconografia. A arte é uma “ciência pictural” que fala, não por palavras, mas por obras existentes no visível, tal qual às coisas naturais, é ciência *calada* dirigida ao olho, tido como uma “janela da alma”, pela qual é revelada à nossa contemplação

a beleza do universo, “cuja vista faz a alma ficar contente na prisão do corpo” (Merleau-Ponty 16, p.109). Com nossa visão, tocamos o sol, as estrelas e, por nossa imaginação, vemos outros lugares sem estarmos lá efetivamente, numa espécie de visão iminente. Visamos livremente e vamos buscar na visão os seus meios. Trata-se de um “mundo que é segundo minha perspectiva *para* ser independente de mim, que é para mim *a fim de ser* sem mim, a fim de ser mundo”. O “*quale* visual” (carne do mundo) me dá a presença daquilo que não sou, considerando que, como textura, “é concreção de uma visibilidade universal, de um Espaço que separa e que reúne, que sustenta toda a coesão”, mesmo do passado com o futuro, pois eles são partes no mesmo Espaço. A visibilidade me dá a presença daquilo que não sou eu e cada coisa visual funciona como uma dimensão, pois é o “resultado de uma deiscência do ser”, de uma abertura. Isso significa “que é próprio do visível ter um forro invisível no sentido próprio, que ele torna presente como uma certa ausência” (Merleau-Ponty 16, p.109). O autor explica que a relação entre mundo e ser é “a do visível com o invisível (latência)”, portanto, “o invisível não é outro visível («possível» no sentido lógico), um positivo somente *ausente*” (Merleau Ponty 20, notas de trabalho de maio de 1960, p. 227 e p.230). O verdadeiro negativo é “um originário do alhures”.

Para Merleau-Ponty (cf. 20, nota de trabalho de novembro de 1960, p.239), uma nova filosofia deve ser elaborada a partir da lógica do quiasma, da reversibilidade, a do Espírito Selvagem” e do “Ser Bruto”, ou seja, “a idéia de que toda percepção é forrada por uma contrapercepção”, “é ato de duas faces, não mais se sabe quem fala e quem escuta. Circularidade entre falar-escutar, ver-ser visto, perceber-ser percebido (é ela que faz com que nos pareça que a percepção se realiza nas próprias coisas – Atividade = passividade” (Merleau-Ponty 20, nota de trabalho de novembro de 1960, p.238). Conforme Chauí, o que o “Espírito Selvagem” e o “Ser Bruto” revelam é que a irreflexão está na própria reflexão, ela não é seu exterior,

pelo contrário, é o seu interior, algo como “uma experiência muda de sua encarnação num corpo”, assim sendo, “o pensamento vive simultaneamente dentro e fora de si” (Chauí 2, p.160-161). Ela explica que essa simultaneidade do sair de si e do entrar em si é a definição mesma do espírito, sendo o mundo carne ou interioridade e a consciência originariamente encarnada. Segundo Chauí, a experiência da visão “é o ato de ver, advento simultâneo do vidente e do visível como reversíveis e entrecruzados, graças ao invisível que misteriosamente os sustenta” (Chauí 2, p.164).

Em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty afirma que há sempre um invisível tanto quanto um intocável. Por exemplo,

“aquilo que se opõe a que eu me veja é, de início, um invisível de fato (os meus olhos são invisíveis para mim), mas, para além deste invisível (cuja lacuna se preenche através de outrem e da minha generalidade), um invisível de direito: não posso ver-me em movimento, assistir ao meu movimento”. “(Eu sou para mim zero de movimento mesmo no movimento, *não me afasto de mim*) justamente porque eles são homogêneos”. “Espécie de reflexão”, “o mesmo tufo”, ou entrelaçamento. Merleau-Ponty explica que “as coisas são o prolongamento do meu corpo e o meu corpo é o prolongamento do mundo, através dele o mundo rodeia-me – Embora eu não possa tocar no meu movimento, este movimento está inteiramente tecido de contatos comigo – É preciso compreender o tocar-se e o tocar como avesso um do outro – A negatividade que habita o tocar (e que eu não devo minimizar : é ela que faz com que meu corpo não seja fato empírico, que tenha significação ontológica), o intocável do tocar, o invisível da visão, o inconsciente da consciência”, “é o *outro lado* ou o *avesso* (ou a outra dimensionalidade) do Ser sensível; não se pode dizer que ele esteja aí, embora existam seguramente pontos nos quais onde *ele não está*” (Merleau-Ponty 20, nota de trabalho de maio de 1960, p.230).

O pintor consegue tocar nesses dois extremos (visível-invisível, positivo-negativo) pela visão. Merleau-Ponty explica que no invisível, “no fundo imemorial do visível algo se moveu, acendeu-se, o qual lhe invade o corpo, e tudo o que ele pinta é uma resposta a tal suscitação” (Merleau-Ponty 16, p.109). Tal qual numa encruzilhada, a visão é o encontro de todos os aspectos do Ser. Não há rupturas neste circuito, sendo impossível estabelecer onde finda a natureza e começa o homem ou a expressão. O próprio Ser mudo, pois, manifesta seu próprio sentido. A visão se formula na precessão paradoxal do ser e do ver e do visível, ou seja, “daquilo que é sobre aquilo que se vê e se faz ver, daquilo que se vê e se faz ver sobre aquilo que é”. Merleau-Ponty recolhe a fórmula ontológica da pintura do epitáfio de Klee: “«Sou inapreensível na imanência»”.

Outro ensinamento que a pintura fornece à filosofia, segundo Chauvi, é que

“o pensamento não pode fixar-se num pólo (coisa ou consciência, sujeito ou objeto, visível ou vidente, visível ou invisível, palavra ou silêncio), mas precisa sempre mover-se no entre-dois, sendo mais importante o mover-se do que o entre dois, pois entre-dois poderia fazer supor dois termos positivos separáveis, enquanto o mover-se revela que a experiência e o pensamento são passagem de um termo por dentro do outro, passando pelos poros do outro, cada qual reenviando ao outro sem cessar. Eis por que as artes ensinam à filosofia a impossibilidade de um pensamento de sobrevôo, que veria tudo de uma só vez, veria cada coisa em seu lugar e com sua identidade, veria redes causais completas, veria todas as relações possíveis entre as coisas”, “geométral<sup>12</sup> de todos os pontos de vista. Merleau-Ponty insiste em que o artista ensina ao filósofo o que é existir como um *humano*” (Chauvi 2, p.165).

O pensamento mudo da pintura, muitas vezes, dá a falsa impressão de deter uma vã significação. Contudo, tanto as figuras da pintura (e seu pensamento silencioso), bem como da literatura e da filosofia não são aquisições que se acumulam num tesouro estável; até mesmo a ciência reconhece “uma zona «fundamental» de seres espessos, abertos, dilacerados”. Em pintura, “profundidade, cor, forma, linha, movimento, contorno, fisionomia são ramos do Ser” e não há problemas separados sem progresso acumulado bem como ausência de recuo. O pintor pode retomar um emblema afastado e o fazer falar de modo diverso, por isso o saber adquirido se desfaz diante de uma nova maneira de expressá-lo. Toda a pintura, inclusive a primeira delas, já vai até ao “fundo do porvir”, ou seja, tem diante de si quase toda sua vida. Nenhuma pintura ou obra conclui absolutamente, “cada criação muda, altera, aclara, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria de antemão todas as outras” (Merleau-Ponty 16, p.111).

Merleau-Ponty dá uma significação ontológica à pintura em *O olho e o espírito*, exemplarmente expressa na passagem em que o filósofo cita a seguinte experiência:

“fumando cachimbo diante do espelho, sinto a superfície lisa e ardente da madeira não somente lá onde estão meus dedos, mas também nesses dedos gloriosos, nesses dedos apenas visíveis que estão no fundo do espelho. O fantasma do espelho arrasta para fora minha carne”. (Merleau-Ponty 16, p.93)

A ontologia esclarece o conhecimento do corpo e do mundo na visão (cf. Dousson 12, p.112). Não é à toa que tantas pinturas trazem o espelho em suas tintas. O reflexo não é a representação, a tentativa da semelhança, mas a visibilidade da carne, visão especular trazida para o lado de fora.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. Bréhier, Émile, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Paris, Vrin, 1962, trad de Gilles Deleuze in *Lógica do sentido*, São Paulo, Perspectiva, 1994; orig. *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
2. Chaui, Marilena, *Experiência do pensamento*, São Paulo, Martins Fontes, 2002.
3. \_\_\_\_\_, introdução em *Merleau-Ponty in col. Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1984.
4. Deleuze, Gilles, e Guattari, Félix, *O que é a filosofia?*, Rio de Janeiro, ed.34, 1992; 2ª ed. 1993; orig. *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991.
5. Deleuze, Gilles, *Francis Bacon – Lógica da sensação*, tomo I, Paris, Éditions de la différence, 1996.
6. \_\_\_\_\_, *Lógica do sentido*, São Paulo, Perspectiva, 1994, p.6 ; orig. *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
7. Descartes, René, *La dioptrique*, Paris, Éditions Garnier, tome I, Discours I, IV e VI, 1966.
8. \_\_\_\_\_, *Discurso do método (Discours de la méthode)*, quinta parte, São Paulo, Abril Cultural, 1983.
9. \_\_\_\_\_, *Regras para direção do espírito*, Lisboa, Editorial Estampa, 1977.
10. \_\_\_\_\_, *As paixões da alma ((Les passions de l'âme, de 1649)*, São Paulo, Abril Cultural, 1983.
11. \_\_\_\_\_, *Cartas*, in col. *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1983.
12. Dousson, Lambert, “*Dossier: Les mots du texte*” in “*L’oeil et L’esprit*”, Paris, Gallimard, 2006.
13. Espinosa, Baruch, *Ética (Ethica, 1677)*, parte III, tradução feita pelo Grupo Espinosano, s/d, não publicado.
14. Foucault, Michel, *As palavras e as coisas*, São Paulo, Martins Fontes, 1992, p.93; orig. *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
15. Granger, Gilles-Gaston, Introdução de *Descartes* in col. *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1983.
16. Merleau-Ponty, Maurice, *O olho e o espírito*, in col. *Os Pensadores*, São Paulo, 1984; orig. *L’oeil et l’esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
17. \_\_\_\_\_, *Em toda e em nenhuma parte (Partout et nulle part)*, col. *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1984.
18. \_\_\_\_\_, *A linguagem indireta e as vozes do silêncio (Le langage indirect et les voix du silence*, in *Signes*), São Paulo, Abril Cultural, 1984.
19. \_\_\_\_\_, *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*, Campinas, Papirus, 1990; orig. *Le primat de la perception et ses conséquences philosophique*, Cynara, 1989.
20. \_\_\_\_\_, *O visível e o invisível*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1992; orig. *Le visible et l’invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
21. Partsch, Susanna, *Paul Klee, Confissão de um criador, 1920 e Diário 9260 in Klee*, Colonia, Taschen, 1993.
22. Platão, *A República*, livro X, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
23. Rodin, *L’Art*, conversas reunidas por Paul Gsell, Paris, 1911.
24. Valdinoci, Serge, *Merleau-Ponty dans l’invisible – L’oeil et l’esprit au miroir du visible et l’invisible*, Paris, L’Harmattan, 2003.

**MERLEAU-PONTY DIALOGUES WITH THE  
RATIONALISM AND THE PAINTING IN THE “EYE AND MIND”**

**Abstract:** In the *Eye and Mind* Maurice Merleau-Ponty dialogues with the Great Rationalism, specially with Descartes, criticizes the ingenuous pretensions of the sciences of the early 20th century to reproduce the phenomena in laboratory and pays tribute to the painting, a form of expression that shows to the philosophy its own point of departure: the living in the world, that conjugates the verbs ‘I see’ with ‘I can’. We simultaneously see and are seen and we dislocate ourselves, even if only with the regard; moreover we touch and are touched, forming an interlacing that forms the chiasm of sensibility. In order to construct his ontology, Merleau-Ponty disagrees with every point of view that only overflies, transforming things in objects that ought to be analyzed by subjects. In contrast, he valorizes the painter’s activity, in which the painter, using his own body to paint, fuses himself with the painting. It provides elements to his philosophy, in which that who sees does not differ from that which is seen, nor the subject from the object, nor the ‘I’ from the world. In doing this, Merleau-Ponty wins as adept Gilles Deleuze, which, although critic of the phenomenology, endorses this amalgamation of painting with philosophy.

**Keywords:** seer, visible, chiasm, painting, ontology.

## NOTAS:

1. Em *L'homme et l'adversité*, carne é definido como corpo “animado”. (Merleau-Ponty 18, p.287)
2. Segundo Merleau-Ponty, dizer sobre esse “há prévio”, “o que há?” e ainda “o que é o há?” é o próprio desvendamento de um Ser que não é posto, que “está silenciosamente atrás de todas as nossas afirmações, negações e até mesmo atrás de todas as questões formuladas”, pois, “a filosofia é a reconversão do silêncio em palavra um no outro”.(Merleau-Ponty 20, p.126)
3. Conforme Foucault, o humanismo ou “o homem, na analítica da finitude, é um estranho duplo empírico-transcendental, porquanto é um ser tal que nele se tomará conhecimento do que torna possível todo conhecimento”. (cf. Foucault 14, p.334, orig. p.329)
4. *O Discurso do Método, a Dióptrica, os Meteoros e a Geometria (Le Discours de la Méthode, la Dioptrique, les Météores et la Géométrie)* foi publicado em francês e não em latim, uma novidade para a época. Antes, Descartes já havia escrito, dentre outros, as *Regras para a Direção do Espírito* em 1628 e o *Tratado do Mundo* em 1634.
5. Conforme a segunda nota de rodapé da página 653 de *La Dioptrique*.
6. Talhos-doces são gravuras entalhadas só com o buril, sem água-forte ou ácido azótico sobre uma prancha de metal.
7. Segundo Valdinoci, o espaço cartesiano assim liberado torna-se uma plataforma técnica que se opõe às concepções aristotélicas e da Escola de Paris dos séculos XIV e XV. (Cf. Valdinoci 24, p.86)
8. Segundo afirmação de Marilena Chauí durante reunião do Grupo Espinosano no primeiro semestre de 2008.
9. Segundo o *Novo Dicionário Aurélio*, deiscência é a “abertura espontânea de órgãos ou partes vegetais ao alcançarem a maturidade”, São Paulo, Nova Fronteira, p.427. Para Chauí, “*deiscência da Carne* significa que a Carne – do mundo e nossa – é o originário e este é gênese interminável que pede, exige nossa criação para que possamos experimentá-lo; e podemos responder ao seu apelo porque somos feitos da mesma polpa insondável que ele. Somos espíritos verdadeiramente *encarnados*”. (Chauí 2, p.156)
10. Derby é uma corrida para cavalos de três anos de idade, fundada em 1780, ocorrida anualmente em Epsom Downs na Inglaterra.
11. Essa pintura encontra-se no museu do “Louvre” em Paris.
12. Que mostra as dimensões, forma e posição das partes de uma obra.

---



---

## POTÊNCIA DA RAZÃO E LIBERDADE HUMANA: UMA ANÁLISE DO PREFÁCIO, AXIOMAS E DAS QUATRO PRIMEIRAS PROPOSIÇÕES DA PARTE V DA *ÉTICA*

---



---

Adriana Belmonte Moreira\*

**Resumo:** Este artigo apresenta o sentido da sinonímia entre potência da razão e liberdade humana na Parte V da *Ética*, a partir de uma análise de seu prefácio, axiomas e quatro primeiras proposições. No decorrer de nossa análise mostramos porque a potência da qual trata Espinosa não é a de uma vontade livre, mas se identifica à potência da razão ou intelecto em realizar um império sobre os afetos, sendo precisamente o exercício deste governo o que oferece sentido à idéia de liberdade humana em Espinosa.

**Palavras-chave:** potência, liberdade, afeto, razão, vontade.

Espinosa intitula a Parte V de “Da potência do intelecto ou da liberdade humana” e inicia o Prefácio se propondo a tratar da potência da razão contra os afetos, como caminho necessário para explicar o que é a liberdade:

“Passo, por fim, à outra parte de ética, que trata da maneira, ou seja, do caminho que conduz à liberdade. Nesta parte, tratarei, pois, da potência da razão, mostrando qual é seu poder sobre os afetos e, depois, o que é a liberdade ou a beatitude da mente” (Espinosa 7, EV Praef).

Destarte, para entendermos o significado da sinonímia presente no título é necessário partirmos da compreensão do que pode a razão contra os afetos, pois é precisamente sua potência no governo deles o que oferece sentido à idéia de liberdade humana em Espinosa.

Mas, embora ele diga que irá tratar da maneira ou via que conduz à liberdade, esclarece que não irá fazer uma lógica, entendida como a técnica

---

\* Professor da Faculdade de Filosofia da Unifesp