

# INTUITIO

PPGFil/UFFS | e-ISSN 1983-4012

DOI: <https://doi.org/10.36661/1983-4012.2024v17n2.14605>

SEÇÃO: Dossiê Fenomenologia e Hermenêutica

## POR UMA REABILITAÇÃO ONTOLÓGICA DO SENSÍVEL EM MAURICE MERLEAU-PONTY

*Towards an ontological rehabilitation of the sensible in Maurice Merleau-Ponty*

Amauri Carboni Bitencourt<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0001-9138-8538>

[artesamauri@hotmail.com](mailto:artesamauri@hotmail.com)

**Resumo:** O presente artigo tem por escopo refletir sobre o projeto de uma reabilitação ontológica do sensível em Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Sua filosofia almeja reabilitar o Ser no sensível, apreendendo com o universo da pintura se projeta além do visível – seu *entre* –, ensinando-nos que o Ser se desvela em partes, nunca na totalidade. Isto faz da vida e da criação uma única aventura: reaprender a ver o mundo. Trata-se de uma aventura que requer nosso envolvimento contínuo, pois o mundo é inacabado e está por se fazer. Diante disso, veremos como, para o pensador francês, a criação – tanto o ato criativo do artista quanto a retomada da obra pelo espectador – permite refletir sobre a nossa participação no mundo da vida, mostrando que somos atravessados por uma passividade fundamental. De acordo com ele, esta passividade não é oposta à atividade; uma vez que a atividade e passividade são partes de um mesmo fenômeno. Para o nosso estudo, investigaremos os escritos do filósofo em que trata desse tema, especialmente no texto inacabado *O visível e o invisível*.

**Palavras-chave:** Passividade. Ontologia. Pintura. Maurice Merleau-Ponty.

**Abstract:** The purpose of this article is to reflect on the project of an ontological rehabilitation of the sensitive in Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). His philosophy aims to rehabilitate Being in the sensible, learning how the universe of painting projects itself beyond the visible – its in-between –, teaching us that Being reveals itself in parts, never in totality. This makes life and creation a single adventure: relearning how to see the world. It is an adventure that requires our continuous involvement, as the world is unfinished and yet to be created. In view of this, we will see how, for the French thinker, creation – both the artist's creative act and the viewer's resumption of the work – allows us to reflect on our participation in the world of life, showing that we are permeated by a fundamental passivity. According to him, this passivity is not opposed to activity; since activity and passivity are parts of the same phenomenon. For our study, we will investigate the philosopher's writings in which he deals with this topic, especially in the unfinished text *The visible and the invisible*.

**Key words:** Passivity. Ontology. Painting. Maurice Merleau-Ponty.

### 1 Introdução

<sup>1</sup> Doutor em filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professor no Instituto Federal Catarinense - Campus Rio do Sul.

Merleau-Ponty abraça o sensível como um modelo para pensar objetos a partir de três instâncias: 1 – como *pensamento*: se o pensamento é aquilo que geralmente concebemos como algo cristalizado, então estaremos diante da experiência da instituição. É nessa direção que foram criadas as bibliotecas, os museus, os objetos do mundo da cultura. A idealidade pura, sendo a linguagem falada o melhor exemplo desta ideia, é tomada como ponto de chegada de um mundo que começou na prática perceptiva, e se petrificou como nossa inserção no mundo humano. 2 – como *ações*: a idealidade de horizonte, como uma linguagem falante que se põe no berço das coisas, fazendo com que nos situemos na experiência da expressão. É nessa instância que nos instalamos para lidar com o que podemos fazer com aquilo que aparece em nossa vida como falta, como desejo, como uma forma criativa de laborar os dados de nossa existência. É desta forma que temos a liberdade para criar (ou, ao contrário, criamos para nos libertar). 3 – como *rastros*: quando nos propomos a participar do mundo da percepção e nos aventuramos na atividade-passividade da criação artística. Desse modo, percebemos que há determinados fenômenos que agem quase que autonomamente, os quais não dominamos, e que atravessam nossos pensamentos e ações. Assim, temos a experiência da perda e do estranhamento. Se o outro se mostra de frente como um objeto, outrem, por sua vez, causa esquite: de alguma forma “este” se impõe em nosso universo aparecendo como uma passividade não contrária à atividade.

O sensível, então, é tratado por Merleau-Ponty não sendo apenas como aquilo que se concebia anteriormente, como figurações de nosso corpo psico-físico-biológico. Tampouco o filósofo está interessado em alguma instância para além do próprio sensível<sup>2</sup>. Neste sentido – e na contramão de Platão – numa nota de trabalho de 27 de outubro de 1959, de *O visível e o Invisível*, Merleau-Ponty afirma que “não há mundo inteligível, há mundo sensível”.  
Prosegue ele:

O sensível é precisamente o meio em que pode existir o ser sem que tenha que ser posto; a aparência sensível do sensível, a persuasão silenciosa do sensível é o único meio de o Ser manifestar-se sem tornar-se positividade, sem cessar de ser ambíguo

---

<sup>2</sup> “Foco de irradiação que incide dentro e fora, o sensível traduz a experiência laboriosa da *Carne*, em seu embrionário processo de deiscência. Preenhe de transcendência, o Ser é o que exige nossa criação a fim de experimentá-lo impedindo a reflexão regressar ao ser *berço natal*, desde onde, há *parto perpétuo*. É nesse sentido que a noção de ‘criação’ radicaliza a própria ideia de experiência ontológica: o ser nos abre para a *Experiência (Erfahrung)* como potência dialética na qual, originariamente, se opera o elo inextinguível entre o *em si* e o *para si*” (SILVA, 2006, p. 179).

e transcendente. O próprio mundo sensível no qual oscilamos, e que constitui nosso laço com outrem, que faz com que o outro seja para nós, não é, justamente como sensível, 'dado' a não ser por alusão – O sensível é isso: essa possibilidade de ser evidente em silêncio, de ser subentendido, e a pretendida positividade do mundo sensível (quando a perscrutamos até suas raízes, quando se ultrapassa o sensível empírico, o sensível segundo de nossa 'representação', quando se desvela o Ser da Natureza) prova ser justamente um *inatingível*, só se vê finalmente num sentido pleno a totalidade onde são recordados os sensíveis. O pensamento está pouco mais adiante dos *visibilia* (MERLEAU-PONTY, 2003, p., 199).

Vemos assim, que o tema é concebido por Merleau-Ponty como algo que se põe a nossa frente à medida que, olhamos, ouvimos, degustamos, tocamos e cheiramos através de órgãos sensoriais. De alguma forma, os diversos sentidos se entrelaçam, fazendo com que o nosso mundo e o de outrem tenha uma íntima relação.

O projeto filosófico delineado por Merleau-Ponty (1991, p. 184), e exposto no texto *O Filósofo e sua sombra*, afirma que:

Há uma relação do meu corpo consigo mesmo que o converte no *vinculum* entre o eu e as coisas. Quando minha mão direita toca a minha mão esquerda, sinto-a como uma "coisa física", mas no mesmo momento, se eu quiser, ocorrerá um acontecimento extraordinário: eis que a mão esquerda também começará a sentir a mão direita [...] Logo, toco-me tocante, meu corpo efetua "uma espécie de reflexão". Nele, por ele, não há somente relação em sentido único daquele que sente com aquilo que sente: a relação inverte-se, a mão tocada, torna-se tocante, e sou obrigado a dizer que o tato está espalhado em meu corpo, que o corpo é "coisa que sente", "sujeito-objeto". Cumpre ver que esta descrição subverte também a nossa ideia da coisa e do mundo, e conduz a uma *reabilitação ontológica do sensível*<sup>3</sup>.

É necessário, pois, repensar as coisas e o próprio mundo: tomá-los por meio de nossa inserção corporal como fazendo parte da *carne do mundo*. Nesse contexto, Marilena Chauí (2002, p. 146) define a experiência sensível:

A reversibilidade e transitividade das cores, superfícies e movimentos – carne das coisas -, dos nossos sentidos em si – Carne de nosso corpo –, deles e das coisas como ressonância e reverberação sem começo e sem fim é desvendamento do sensível como "o meio onde há o Ser sem que pareça de ser posto". É isto a *experiência sensível*.

A ontologia esboçada por Merleau-Ponty é feita a partir de experiências do mundo da percepção, a qual, mais do que a reversibilidade do visível e do invisível, revela-nos uma experiência em que somos passivos em relação a outrem. Se o pintor lida com cores,

---

<sup>3</sup> Itálico nosso.

superfícies e movimentos, tal como escreve Chauí – observando as artes plásticas –, então, cabe-nos retomar o procedimento artístico do pintor e do espectador para podermos, situar, ao menos em partes, o seu projeto ontológico. Começaremos, pois, investigando o entrelaçamento entre os diferentes sentidos<sup>4</sup>: afinal, somos capazes de ver com as mãos e de tatear com os olhos.

## 2 Imbricação entre os sentidos

Em *O olho e o espírito* Merleau-Ponty (2004, p. 17) reflete acerca do enigma que “consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível”; o que resulta em afirmar que “ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o ‘outro lado’ de seu poder vidente”; não apenas isso: “ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo”. Quando a minha mão esquerda, por exemplo, toca a mão direita, sinto a textura macia da minha pele, tanto de uma quanto da outra, e se deixo a análise de lado, esquecendo que foi a minha mão esquerda que tocou a direita, não saberei qual delas tocou a outra primeiro. Nesse tocar, há uma imbricação (*empiètement*) entre ambas as mãos, de modo que não consigo localizar, ao certo, a mão tocante e a tocada. Assim, “por meio desse cruzamento reiterado de quem toca e do tangível, seus próprios movimentos se incorporam ao universo que interrogam, são reportados ao mesmo mapa que ele; os dois sistemas se aplicam um sobre o outro como as duas metades de uma laranja” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 130). Para Merleau-Ponty, há uma reversibilidade entre os dois lados do meu sentido: afinal, o olhar vê e se sente visto; de forma semelhante, a mão toca e se sente tocada. Esse enigma se desdobra: não apenas vê e se sente visto, mas o olhar também toca<sup>5</sup> as coisas; a mão vê as cores e texturas... Há, portanto, uma estranha imbricação (*empiètement*) entre os diferentes sentidos. Merleau-Ponty lembra uma citação de Marlaux: “ouço com minha garganta” (2003, p. 140). Normalmente, diríamos o inverso: que ouvimos com os ouvidos e não com a garganta... Encontramos outro exemplo parecido no poema *Matinal*, de Mário Quintana (1997, p. 147):

*A tua voz nas minhas veias corre,  
e alguns pedaços do meu sonho  
devem andar por esse ar, perdidos...”.*

---

<sup>4</sup> “Os sentidos comunicam-se entre si” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 308).

<sup>5</sup> “Um cego sabe exatamente, pelo tato, o que são galhos e folhas, um braço e os dedos da mão” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 303).

Isso só é possível de pensar porque há uma cumplicidade entre os dois sentidos. Afinal, a voz pode ser sentida nas veias da mesma forma que podemos pensar com as mãos e os pés, tal como exprimiu Fernando Pessoa (2013, p. 51-52) em um dos trechos de *O guardador de rebanhos*:

*Penso com os olhos e com os ouvidos  
E com as mãos e os pés  
E com o nariz e a boca.  
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la  
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.*

O pintor pensa com as mãos; a dançarina sorri com o corpo; o poeta tateia nas palavras. Cada qual a sua maneira, porque “todas as artes provêm da mesma e única raiz” (KANDISNSKY, 1999, p. 351): o sensível. Em uma entrevista a Georges Duthuit, de 1936, Miró (1999, p. 436) indica um caminho de como se deve proceder: “pintura ou poesia se fazem como se faz amor; uma troca de sangue, um abraço total, sem nenhuma prudência, nenhuma proteção...”.

Em *O visível e o invisível* Merleau-Ponty nos apresenta três experiências do ato de tocar que não são distintas, tampouco “se subtendem” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 130). Assim, há “um tocar o liso e o rugoso, um tocar as coisas – um sentimento passivo do corpo e de seu espaço – e, enfim, “um verdadeiro tocar o tocar, 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, 2003, p. 130).

É interessante notar que além da experiência ativa do tocar, há também um “tocar” como experiência passiva deste ato. Merleau-Ponty mostra que essa reversibilidade do corpo é percebida através da experiência sensível e que, por consequência, “todo visível é moldado no sensível” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 131). Desta forma, há “imbricação [*empiètement*] e cruzamento [*enjambement*], não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado [...]” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 131). Afinal, é o mesmo corpo que possui o dom da vidência e da tangibilidade<sup>6</sup>, e isso só é

---

<sup>6</sup> Ciente deste sistema de trocas – entre o vidente e o visível – Merleau-Ponty assegura que “[h]á topografia dupla e cruzada do visível no tangível e do tangível no visível, os dois mapas são completos e, no entanto, não  
*Intuitio, Chapecó-SC, v. 17, n. 2, p. 1-21, jan.-dez. 2024 (p. 5)*

possível porque ambos fazem parte do mesmo mundo. Só há essa imbricação (*empiètement*) e cruzamento porque fazem parte do mesmo universo visível e tátil. Se podemos experienciar a visibilidade no tangível, e a tangibilidade no visível, é porque, reiteremos, “os dois mapas são completos e, no entanto, não se confundem” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 131). É nesse sentido que Merleau-Ponty fala sobre um sistema de trocas dos sentidos por meio da “fundamental fissão” ou “segregação” do senciente e do sensível, de um corpo no outro, pois fazemos parte da mesma “carne do mundo”. Assim,

Há um círculo do palpado e do palpante, o palpado apreende o palpante; há um círculo do visível e do vidente, o vidente não existe sem existência visível; há até mesmo inscrição do palpante no visível, do vidente no tangível e reciprocamente; há, enfim, propagação dessas trocas para todos os corpos do mesmo tipo e do mesmo estilo que vejo e toco – e isso pela fundamental fissão ou segregação do senciente e do sensível, que lateralmente, faz os órgãos do meu corpo entrarem em comunicação, fundando a transitividade de um corpo a outro (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 139).

A visão é “palpação pelo olhar<sup>7</sup>”, afirma Merleau-Ponty (2003, p. 131). Isso só é possível se “aquele que olha não seja, ele próprio, estranho ao mundo que olha” (2003, p. 131). A visão, mais do que uma percepção do olho sobre o objeto do exterior, revela a reversibilidade do visível. O que acontece, outrossim, é que a visão se desdobra numa visão complementar ou numa outra visão. Temos então um “eu mesmo visto de fora, tal como se outro me visse, instalado no meio visível, no ato de considerá-lo de certo lugar” (2003, p. 131). Nessa reversibilidade do olhar, as coisas não se mostram inteiramente: só vemos e sentimos até certo ponto, certos ângulos, certos detalhes, numa massa ainda confusa e misturada. Sentimos algo ainda em formação que vai se mostrando ao olhar. E ao ir se revelando uma outra massa disforme vai se apresentando...

Queremos o primeiro contato com as coisas: a gênese do mundo, a raiz de onde brotam todos os ramos. Nesse “lugar”, mais do que seres ativos e pensantes, somos seres passivos e receptivos. Empregamos nosso corpo, mas somos levados pelo fluxo do mundo da vida. É nesse sentido que Creusa Capalbo (2004, p. 103-104) ilustra que:

---

se confundem. As duas partes são partes totais, e, todavia, não passíveis de superposição” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 131).

<sup>7</sup> “Se, reciprocamente, apalpa e vê, não é porque tenha diante de si os visíveis, como objetos: eles estão em torno dele, até penetram em seu recinto, estão nele, atapetam por fora e por dentro seus olhares e suas mãos” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 134).

No sentir não há uma pura impressão do sensível, uma pura recepção passiva dos dados; eles já vêm misturados, a esta passividade, de uma certa atividade que se exerce apesar da sua latência face à tomada de consciência desta atividade. Em todo rigor o que se deve dizer é que não há receptividade a não ser quando ela é dada pela espontaneidade, e vice-versa. Há passagem de uma à outra pela dialética de cruzamento. É preciso, porém, aprofundar um pouco mais esta análise descritiva, pois não se trata apenas de descrição de um processo, mas também de uma explicação de como coexistem atividade e passividade.

Como entender esta atividade-passividade, tal como uma espontaneidade que atravessa nosso sensível? Diversos pintores, especialmente os modernos, afirmaram que suas criações não se baseavam tanto em uma intenção inicial que era seguida fielmente, mas que algo estranho e inesperado se apresentava como uma marca e que conduzia a maior parte do processo. Pablo Picasso (1999, p. 272) disse: “no momento em que faço um quadro, penso num branco e aplico o branco. Mas não posso continuar a trabalhar, pensar e aplicar um branco; as cores, como os traços, seguem a mobilidade da emoção”. As cores que o artista pensou estarão no quadro, só que não do mesmo jeito que pensara antes de iniciar a pintura, tampouco na quantidade e no lugar previstos. “Pode-se fazer quadros combinando diferentes partes deles”, afirma Picasso (1999, p. 274), “mas então lhes faltará o drama”.

A experiência da passividade é sentida e relatada pelos pintores de maneiras diferentes: “inesperado”, “acaso”, “imprevisto”, “experimentação”, “inconsciente”, “acidente”, “vontade<sup>8</sup>”, são alguns dos nomes dados. Diante disso, a experiência da passividade pode nos ensinar que não somos tão detentores de nossos pensamentos e ações como acreditáramos outrora.

### 3 A passividade criadora

A socióloga Sarah Thornton escreveu um livro em que investiga os bastidores da arte e de artistas contemporâneos<sup>9</sup>. Um desses artistas de que ela se ocupa é a pintora brasileira Beatriz Milhazes. Acompanhando o processo criativo desta, Thornton (2015, p. 367-8) observa que

---

<sup>8</sup> “E pode ocorrer que, quando os mestres animam a Natureza de seu ideal, eles equivocam-se. É possível que ela seja governada por uma Força indiferente ou por uma Vontade da qual nossa inteligência é incapaz de penetrar os desígnios” (RODIN, 2015, p. 46).

<sup>9</sup> Apesar de tratarmos especialmente da arte do final do século XIX e início do século XX, optamos por introduzir esta obra contemporânea para mostrar que a ideia de passividade é testemunhada nos procedimentos artísticos atuais.

O fato de que as pinturas de Beatriz tomem emprestado a textura do plástico também faz com que elas pareçam apropriadas para os nossos dias. No entanto, muitas vezes a transferência da tinta para a tela é imperfeita, deixando aparições fantasmais na camada de baixo. Embora a artista descreva a si mesma como uma “pessoa controladora”, ela parece bem resignada com o fato de que seu método contém elementos do acaso.

Na contemporaneidade fica cada vez mais evidente, entre os artistas dos mais diferentes segmentos, o quanto uma obra não segue as intenções iniciais do seu autor. Se somos pintores, sentimos constantemente, no processo expressivo, que há algo que escapa ao nosso controle. É como se uma mão invisível guiasse nossa mão e conduzisse o restante do processo. Na maior parte das vezes somos afetados pelo inesperado, frustrando ou superando nossas expectativas e, nessa extensão, abrindo nossa visão para outras visões; nosso mundo para outros mundos, nossa arte para novas possibilidades artísticas. Se o inesperado não acontecesse, dificilmente teríamos uma arte inovadora. Este inesperado tem na filosofia de Merleau-Ponty a denominação de passividade.

O que é a experiência da passividade? “É reencontrar essa visão das origens”, afirmam Merleau-Ponty (2003, p. 195), “aquilo que se vê em nós, como a poesia reencontra o que em nós se articula, sem o sabermos”. Não sendo sinônimo de inatividade, ociosidade ou mesmo de inércia, a passividade coabita o momento expressivo do artista, como uma espontaneidade criadora, fazendo com que a obra saia para além dos seus limites reflexivos. Manoel de Barros (2015, p. 98) escreve algumas palavras que mostram a sua concepção de onde deve “se instalar” para que a escrita criadora aconteça:

*Carrego meus primórdios num ardor.  
Minha voz tem o vício das fontes.  
Eu queria avançar para o começo.  
Chegar ao criancimento das palavras.*

O escritor Ferreira Gullar (2004, p. 397) fala sobre como nasce um poema:

*há quem pense que sabe como nasce um poema  
eu mal sei como gostaria que ele fosse  
porque eu mudo  
o mundo muda  
e a poesia irrompe  
donde menos se espera  
às vezes  
desatada no olor  
da fruta podre  
que no podre se abisma [...]”.*



Affonso Romano de Sant'Anna (2012, p. 118), por sua vez, relata:

*Tenho olhado o céu  
Em várias partes do mundo  
Com o mesmo pasmo infantil.  
Não tenho sequer a sabedoria dos astrônomos astecas  
Dos babilônios e egípcios  
- mas olho.  
Inclusive alguns eclipses. Olho  
e escrevo.  
No papel  
Surgem constelações  
Igualmente inexplicáveis.*

É da atividade-passividade do artista que a obra nasce. Outros escritores brasileiros descreveram como lhes acontece o processo de escrita de textos e poemas. Semelhantemente a Manoel de Barros, Ferreira Gullar e Affonso Romano de Sant'Anna, estão João Cabral de Melo Neto, Mário Quintana<sup>10</sup>, Carlos Drummond de Andrade<sup>11</sup>, só para citarmos alguns nomes. Sobre essa forma de escrita, afirma Derrida (1971, p. 61):

Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo [...]. Abandonar a escritura é só lá estar para lhe dar passagem, para ser o elemento diáfano da sua procissão: tudo e nada. Em relação à obra, o escritor é ao mesmo tempo tudo e nada.

Esse sentimento de ser autor e não-autor ao mesmo tempo, faz do pintor (ou do escritor<sup>12</sup>) um ser duplo: por um lado, vê as coisas tentando traduzir em objeto visível aquilo que vê e, por outro, sente a “metamorfose do vidente e do visível” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 23) em que os papéis inevitavelmente se invertem – não se sabe direito “quem pinta e quem é pintado” (2004, p. 22).

---

<sup>10</sup> “Poesia: Impossível qualquer explicação: ou a gente aceita à primeira vista, ou não aceitará nunca: a poesia é o mistério evidente. Ela é óbvia, mas não é chata como um axioma. E, embora evidente, traz sempre um imprevisível, uma surpresa, um descobrimento” (QUINTANA, 2007, p. 812).

<sup>11</sup> Carlos Drummond de Andrade (2007, p. 574) escreve sobre a arte de escrever: “Já fatigado de escrever em prosa,/ este vago cronista pede ao verso/ que de mansinho desabroche em rosa/ e a Raquel de Queiroz hoje se oferte/ pelo muito que amamos em seus livros/ fraternos e pungentes, seres vivos”.

<sup>12</sup> É claro que esta atividade-passividade não se restringe apenas ao escritor e ao pintor. Essa experiência é sentida por artistas associados às mais diversas tendências. Também em nossa vivência diária, seja artista ou não, sentimos que não dominamos todos os nossos atos e intenções. Somos atravessados por algo que não dominamos e que se impõe em nossas relações e experiências.

Merleau-Ponty (2003, p. 195), ao falar da passividade que perpassa o procedimento criativo dos artistas, cita uma declaração de Max Ernst<sup>13</sup>: “Do mesmo modo que o papel do poeta, desde a célebre carta do vidente, consiste em escrever sob o ditado do que se pensa, aquilo que nele se articula, o papel do pintor é circunscrever e projetar o que nele se vê”.

Stéphanie Ménasé (2008, p. 224-225) também comenta alguns artistas nos quais encontrou esboçado o tema da passividade:

Ao considerar diferentes formas de passividade em arte, constatamos que a obra de certos artistas trabalha esta dimensão da passividade explorando-a tecnicamente. [...] É o caso de Michaux<sup>14</sup> e a água [...]. Duchamp e os fenômenos da física como a gravidade ou o calor<sup>15</sup>. [...] Encontramos uma outra forma de passividade nos esgarçamentos de Jean Arp [...], ou ainda nas decalcomanias de Max Ernst.

Em suas experiências de decalcomanias – ou *frotage* –, Max Ernst (1999, p. 433) relata que uma obsessão visual começou a lhe surgir, em 1925, e que o levou a descobrir novos meios técnicos: “[...] desempenhara o papel do provocador óptico de uma visão de meio sono, e encontrando-me, numa noite chuvosa, num albergue à beira-mar, fui atingido pela obsessão que o soalho exercia sobre meu olhar irritado, cujas rachaduras haviam sido acentuadas por mil lavagens”. Essa reversibilidade do vidente e do visível fez com que o artista se aventurasse em tirar uma série de desenhos, os quais conseguiu colocando folhas de papel, ao acaso, sobre as tábuas. O resultado era obtido, pois ele esfregava chumbo grosso no papel.

Insisto no fato de que os desenhos assim obtidos perdem cada vez mais, através de uma série de sugestões e transmutações que se oferecem espontaneamente – à maneira do que ocorre com as visões hipnagógicas –, o caráter do material interrogado (a madeira, por exemplo) para assumir o aspecto de imagens de uma

---

<sup>13</sup> Transcrevemos essa citação de *O visível e o invisível*, em que Merleau-Ponty a extrai de um livro de Georges Charbonnier. Encontramos também a entrevista de Max Ernst (1999, p. 434) na obra *Teorias da arte Moderna*, a qual apresentamos, aqui, para uma melhor compreensão do tema: “É como espectador que o autor assiste, indiferente ou apaixonado, ao nascimento da sua obra e observa as fases do seu desenvolvimento. Assim como o papel do poeta, desde a célebre *lettre du voyant* de Rimbaud, consiste em escrever sob o ditado daquilo que se pensa (se articula) nele, o papel do pintor é o de cercar e *projetar aquilo que se vê a si mesmo nele*”. Merleau-Ponty também cita esta mesma passagem em *O olho e o espírito*.

<sup>14</sup> “O espaço tossiu sobre mim/ e eis que deixei de existir/ os céus rebolam os olhos/ os olhos que não dizem nada/ e não sabem grande coisa” (MICHAX, 1999, p. 245).

<sup>15</sup> “A nota manuscrita para ‘O grande vidro’ nos oferece um exemplo disso: ‘O regime da gravidade -/ ministério das coincidências. Departamento/ (ou melhor):/ Regime de coincidência/ ministério da gravidade./ Quadro ou escultura./ Recipiente plano em vidro – [recebendo]/ todo tipo de líquidos coloridos, pedaços/ de madeira, de ferro, reações químicas./ Agitar o recipiente e olhar/ Por transparência –” cita Ménasé (2008, p. 225).

precisão inesperada, provavelmente de um tipo que revela a causa primeira da obsessão ou produz um simulacro dessa causa (ERNST, 1999, p. 434).

Ernst (1999, p. 434) fica surpreso com o resultado obtido: “fui surpreendido pela intensificação sutil de minhas faculdades visionárias e pela alucinante sucessão de imagens contraditórias, que se sobrepunham umas sobre as outras com a persistência e a rapidez das lembranças amorosas”. Via essa experiência, o pintor começou a interrogar todos os materiais que se encontravam em seu campo visual: “folhas e suas nervuras, as bordas desfiadas de um pano de saco, as pinceladas de uma pintura ‘moderna’, um fio de bobina desenrolado, etc.” (ERNST, 1999, p. 434). O que até aquela experiência ele considerava como o “autor” da obra, começa a revelar-se para Ernst como uma atividade-passividade<sup>16</sup>, em que o pintor “assiste” o nascimento das próprias obras.

A passividade pode ser o que Van Gogh (1999, p. 37) relata a Emile Bernard: “Exagero, por vezes faço modificações num motivo; mas apesar de tudo, não invento todo o quadro; pelo contrário, encontro-o pronto na natureza, ele precisa ser apenas extraído”. Em outra carta endereçada a Paul Gauguin relata: “[...] pois não sei, com frequência, o que estou fazendo, já que trabalho quase como um sonâmbulo” (VAN GOGH, 1999, p. 39). Ao falar que encontra o quadro pronto na natureza, ou que trabalha quase como alguém que anda dormindo, numa espécie de semiconsciência, Van Gogh demonstra o quanto a sua pintura não é feita somente a partir de si, mas que a obra segue o seu curso meio que automaticamente.

Ou a passividade também pode significar o que Jean Dubuffet (1999, p. 624) disse em 1957 sobre o seu trabalho: “Muito docilmente a princípio, numa pressa inadvertida, minhas plantinhas escrevem sua história nas folhas que lhe são oferecidas”. Esse artista francês tanto escreveu quanto se envolveu com a pintura, sobretudo dizendo que o acaso é um fator importante do processo de criação, quer dizer, trata-se de uma experiência suprema, num

---

<sup>16</sup> “Entregando-me cada vez mais a essa atividade (passividade), que mais tarde viria a ser chamada “paranoico-crítica”, e adaptando aos meios técnicos da pintura (por exemplo: raspagem de pigmentos sobre um fundo preparado em cores e colocado sobre uma superfície desigual) o procedimento de *frottage* que a princípio parecia aplicável apenas ao desenho, e procurando restringir cada vez mais minha própria participação ativa no desenvolvimento do quadro a fim de ampliar a parte ativa das faculdades alucinatórias do espírito, vim a assistir como espectador ao nascimento de todas as minhas obras a partir de 10 de agosto de 1925, dia memorável da descoberta do *frottage*. Homem de “constituição ordinária” (emprego aqui as palavras de Rimbaud), tudo fiz para tornar minha alma monstruosa. Nadador cego, fiz-me vidente. Vi. E fiquei surpreendido e apaixonado pelo que eu via, querendo-me identificar-me com ele” (ERNST, 1999, p. 434-436).

envolvimento com os objetos do mundo físico e natural, afastando-se daquilo que era raro ou fantástico. Destes últimos ele desconfiava. O que é interessante notar, é que em seus trabalhos está presente “a contradição constante, o contraste entre paisagens indefinidas, quase abstratas, e figuras simétricas claramente articuladas, entre o desenho preciso e a ausência de linha” (CHIPP, 1999, p. 602), como se aquilo que percebia do mundo natural lhe aparecesse ao mesmo tempo de maneira nítida e obscura.

O pintor Francis Bacon, numa entrevista concedida a David Sylvester, da *Sunday Times Magazine*, em 1963, comenta o seu procedimento artístico e o quanto a atividade era atravessada por uma espontaneidade. Afirma Bacon (1999, p. 634) ao jornalista:

Você sabe que no meu caso todo quadro – e quanto mais velho fico mais assim é – constitui um acidente. Eu o provejo. Ele se transforma pelo ato concreto de pintar. Na verdade, com muita frequência não sei o que a tinta fará, e ela faz muitas coisas que são melhores do que eu poderia forçá-la a fazer.

Outros tantos artistas<sup>17</sup> experienciaram a questão da passividade que perpassa a atividade criadora. Na obra *Teorias da arte moderna*, de Herschel Chipp, podemos constatar vários relatos<sup>18</sup> sobre este processo, os quais apresentamos alguns exemplos aqui.

Merleau-Ponty também faz alusão à passividade em diferentes notas de trabalho de *O visível e o invisível*. Em uma destas, em novembro de 1959, escreve: “A filosofia nunca falou – não de uma *passividade*: não somos efeitos – mas diria antes de uma passividade de nossa atividade” (2003, p. 204). Nossas ações e iniciativas “nascem no âmago do ser, estão engrenadas com o tempo que jorra em nós” (2003, p. 204). Sendo um pivô na ontologia de Merleau-Ponty, já que não somos os senhores de nossos atos tal como disseram os racionalistas, a passividade aparece em frases como “eu não sou nem mesmo o autor deste vazio que se faz em mim pela passagem do presente à retenção, não sou eu quem me faz pensar, como não sou eu quem faz meu coração bater” (2003, p. 204-205). Desse modo, a

---

<sup>17</sup> Citamos mais um testemunho: Em uma entrevista a James J. Sweeney, Miró (1999, p. 439) afirmou: “Eu começava sem qualquer ideia preconcebida. Umhas poucas formas sugeridas aqui provocavam outras formas em outros pontos, para equilibrá-las. Estas, por sua vez, exigiam outras. Parecia interminável. Foi necessário pelo menos um mês para produzir cada aquarela, que eu retomava dia após dia, para cobrir novos pontos minúsculos, estrelas, ondas, pontos infinitesimais de cor para conseguir finalmente um equilíbrio total e complexo”.

<sup>18</sup> Eis mais um exemplo: “Quando estou no meu quadro, não tenho consciência do que estou fazendo. Só depois de uma espécie de período de ‘conhecimento’ é que vejo o que estive fazendo. Não tenho medo de fazer modificações, de destruir a imagem, etc., porque o quadro tem uma vida própria. Procuo deixar que esse mistério se revele” (POLLOCK, 1999, p. 556).

filosofia, de outrora, que postulava que tínhamos o controle de nossa vida, agora deve ser abandonada, pois, cabe passar a adotar outra que se instale em “nossa *Urstiftung* [fundação originária]” (2003, p. 205). Uma filosofia assim compreendida é tal qual uma obra de arte. Ora, esta ideia de filosofia, Merleau-Ponty encontrou justo na pintura de Cézanne.

Ao seu filho, Cézanne (1999, p. 19) lamenta-se: “não tenho a magnífica riqueza de colorações que anima a natureza”. De alguma forma, o pintor percebia que a natureza se projetava para além daquilo que ele poderia expressar em obra. Também relatou a Gasquet a passividade que experienciou ao pintar a *Velha do rosário*: “Este maravilhoso castanho-azulado apoderou-se de mim, cantava na minha alma. Estava completamente submerso nele” (CÉZANNE, 1993, p. 56). Não somos “apanhados”, vez ou outra, por determinada cor? Não há trechos de músicas que se apoderam de nós, os quais cantarolamos o dia inteiro, mesmo que não queiramos? De alguma forma, observamos que alguns substratos do mundo cultural se apoderam do nosso corpo e espírito e guiam nossos pensamentos e ações.

Como a passividade se dá na obra de arte? Ela aparece na pintura como pequenas deformações coerentes, como equívocos, como pequenos erros. Na percepção do mundo há um equívoco, mas ele não determina a percepção, tampouco é determinado por ela. A percepção tem rastros, restos, um equívoco que faz com que agimos “sem saber” qual o próximo passo a ser dado. No equívoco nós não sabemos por que determinados traços foram impressos na tela de um jeito que não tínhamos planejado *a priori*. São as pequenas distorções que aparecem na pincelada do pintor e que não se deixa apreender – é aquilo que escapa ao domínio do próprio artista. Em suma, a criação artística tem a ver com a espontaneidade que atravessa a ação do pintor, que submerso em seu trabalho, presencia o inédito e inesperado acontecer em sua obra.

Fazendo parte do processo criativo do artista, a passividade também se estende ao espectador moderno. Ao olharmos para uma pintura sentiremos que nossa visão também é atravessada por uma passividade. Assim, nosso olhar que parecia ser o agente único da ação, juntamente com a teoria merleau-pontyana, passa a ter uma dupla função: atividade e passividade num único gesto, num mesmo movimento – o fato de olhar e ser também olhado pela obra –. “É preciso desacostumar a conceber a criação como uma modalidade da atividade pura”, comenta Ménasé (2008, p. 243). Desse modo, ao nosso pequeno mundo, abre-se outras perspectivas para além daquilo que imaginamos poder existir.

#### 4 O espectador como co-criador da obra

Espectador é aquele que é observador de uma obra. Mais do que se postar diante dela, e admirá-la, o espectador moderno precisa interagir com ela: é necessário empregar seu corpo, imbricar-se (*s'empîèter*) e entrecruzar-se com a obra. É desse modo que experienciamos um sentimento semelhante ao do artista-feitor, pois co-criamos com ele. Sobre a “ação” da visão, descreve Merleau-Ponty (1991, p. 21), “ver é, por princípio, ver mais do que se vê, é ter acesso a um ser de latência. O invisível é o relevo e a profundidade do visível, e, assim como ele, o invisível não comporta visibilidade pura”. Não apenas o visível é visto pelo espectador, mas também o invisível. Este é poroso e lacunar. Mais do que se mostrar, insinua-se no próprio visível. Não sendo visibilidade pura, tampouco algo sedimentado pelo saber humano, a pintura traduz a deiscência da carne – aparece na obra como passividade, como desvio, como lacunar, como espessura sem ter dimensão, ou uma presença em que está presente sua ausência.

Você vai ao Louvre, por exemplo. Você observa a multidão que se estabelece em frente ao quadro *Monalisa*, a fim de fotografá-lo, ou fotografar-se com ele. Na maioria das vezes, pouco sabem dos detalhes da obra: apenas que Leonardo da Vinci a pintou, que tem um sorriso enigmático e que é um dos quadros mais famosos do mundo. Dificilmente se dão conta que numa sala próxima, num lugar não tão privilegiado, há um outro quadro *Santa Ana, a virgem e a criança*, tão enigmático quanto *Monalisa*. Raríssimos são os que observarão um abutre que o manto da Santa Ana faz ver<sup>19</sup>. Poucos também sabem que Leonardo pintara poucos quadros. O que querem, sobretudo, é registrar a imagem: alguns por já terem visto em reproduções, outros por quererem aparecer perto de uma obra tão famosa. Ao conhecê-la primeiro em catálogos, quando a olham no museu ficam frustrados por acharem-na pequena. A expectativa é que fosse um quadro maior do que é. Afinal, o Louvre a destaca das demais obras e vemos reproduções dela que ocupam paredes inteiras! Aparece nos principais guias da cidade. Nos corredores do museu, há sinalizações para que o turista a encontre facilmente. Afinal, não se pode ir ao Louvre, ou a Paris, sem ver a *Monalisa*. Podem até não saber que em Paris viveram grandes nomes da arte mundial: pintores, escultores, músicos, escritores..., mas a atenção é voltada para essa pintura italiana. O público em geral quer saber do famoso, da arte reconhecida mundialmente, cujo

---

<sup>19</sup> Obviamente, segundo determinados comentadores, como Sigmund Freud.

valor de venda é incalculável. Para um artista que pintou uma obra de tamanha magnitude – pensam – só pode tratar-se de um gênio. Esquecem da vida privada de seu autor, dos seus sofrimentos, erros e procuras, inquietações e frustrações, para lembrarem apenas daquilo que se tornou, após alguns séculos. Em função disso, se guiam por especuladores, críticos, comentadores da arte, que a divinizaram, cujo objetivo é torná-la o símbolo maior do museu, e assim, atrair o maior número de pessoas ao seu encontro.

Não é desse espectador que estamos nos reportando: este só está inserido na superficialidade. Queremos o espectador que se inquieta com a obra, que a observa por longos momentos, que a estude, que a deixa seduzi-lo e enamorar-se dela. É somente desse modo que a obra pode falar “mais alto” – ir mais além – e participar do mundo do vidente, ora lhe causando prazeres, ora lhe causando desejos. Afinal, você pode olhá-la e sentir uma saudade daqueles dias ensolarados em que passeava na praça com sua enamorada. A obra pode motivar isso. Por outro lado, pode provocar-lhe também desejos: abrindo buracos em seu corpo e seu espírito, causando angústias, fazendo você sentir algo diferente, levando-o a seguir adiante. Inundando o seu ser, convida-o – ou o exige – a entrelaçar-se com ela, penetrar em suas entranhas, infiltrar-se em seus segredos... Desta forma, o espectador sente uma espécie de reviravolta e experiencia um sentimento de reversibilidade, e acaba descobrindo que a obra que lhe chamou tanto a atenção fala muito do que ele é. Mais do que mostrar o que ele é, a pintura mostra suas faltas. Ao ver-se diante de suas faltas, ele sente que um desejo lhe foi provocado. É o desejo de preencher um vazio, uma falta, que a obra lhe chama a atenção. Assim, porém, é um desejo que nunca pode ser realizado de fato.

O espectador pinta com os olhos da mesma forma que o pintor com as mãos. Os órgãos são diferentes, entretanto, tanto o gesto visual quanto o gesto manual fazem parte de um mesmo universo carnal. Um produz algo visível, o outro trabalha com o virtual (exceto naquelas obras em que há a necessidade de colocar-se como autor, onde a obra esteja inacabada e precisa da inserção do outro para continuá-la<sup>20</sup>). Se realmente meu olhar pode “esposar as coisas”, como nos diz Merleau-Ponty, então posso também pintar com os olhos. É um gesto virtual que delinea no horizonte, a partir da retomada da obra, um outro possível exemplar. A obra, ao se abrir, amplia-se, multiplica suas significações e possibilidades. De alguma forma, ela fala ao espectador, pede-lhe que a observe, que lhe empreste substratos

---

<sup>20</sup> Em que o espectador, de fato, precisa pegar o pincel e continuar a pintura.

carnais; mas ele, meio timidamente, meio sem jeito, como se não soubesse direito o que fazer, vai adentrando no obscuro desdobrar-se dela. E tateando por entre linhas, cores e formas vai produzindo um movimento que se entrelaça com seu corpo, alcançando o mundo, e arrastando consigo uma série de desejos, faltas, vontades....

O que nos desconcerta não é o convencional e o equilibrado, mas àquilo que nos faz agir. A “grande Pintura<sup>21</sup>” equilibrou o olhar do espectador, fixando-o numa contemplação prazerosa. A pintura moderna, ao contrário, solicita o trabalho do espectador, deslocando-o de seu lugar contemplativo, fazendo-o movimentar-se e entrelaçar-se com o próprio ato criativo. Mais do que vidente, o espectador moderno da arte é um fazedor: ele retoma a pintura, movimenta o seu corpo, e com um gesto sensível dá continuidade à cor e ao traçado que o artista deixara inacabados. Mais do que fornecer-lhe dados do mundo cultural, a pintura provoca-o, instiga-o a aprender novos modos de ver o mundo, algo semelhante ao cego que adquire a visão no decorrer da vida. Se a obra não lhe causa nenhum impacto, então deixa-a num momento posterior ao olhá-la. Dessa maneira, entretanto, se a pintura o capturou, se esta o tocou profundamente, então atingiu não-sei-o-quê de sua carne – seu “entre” –, levando o espectador a interagir com ela. Ela o provoca: pede que a retome e se enlace com ela. A pintura *A origem do mundo*, de Gustave Courbert, causa-nos ainda, após mais de cinco séculos de sua criação, a sensação de algo escandaloso e imoral. O realismo do nu feminino é retratado de forma escancarada, crua, do fragmento corporal, do qual não conseguimos visualizar sequer o rosto da modelo. Courbert relaciona o ventre de uma mulher à origem do mundo e, conseqüentemente, da vida. Nesta obra, o pintor mostra o dilema ético-moral que nos habita: desejamos o corpo, mas o escondemos debaixo das roupas. Ao escancará-lo, Courbert provoca o espectador e defronta-o com a ambigüidade da qual, na maior parte do tempo, quer se afastar. Se, de um lado, o corpo é algo que procuramos para satisfazer nossos desejos mundanos, de outro, especialmente a partir do momento em que entramos em contato com o título da obra, é também o lugar de onde se origina a vida. Entre o profano e o sagrado, situa-se nosso desejo de preencher uma falta. Em síntese, a obra de Courbert funciona qual outrem em nossa vida.

## 5 Considerações finais

---

<sup>21</sup> Alguns livros de história da arte denominam a pintura renascentista como a “Grande Pintura”.



Com a experiência sensível na pintura, vemos e sentimos um outro visível, de tal modo como se ele se apresentasse a minha frente. Por meio da imbricação (*empiètement*) com obras de arte, inserindo-nos no mundo visual e senciente, tornando-nos conscientes de que fazemos parte do mundo, e mais do que isso, somos feitos do mesmo tecido de que o mundo é feito. Através dos estilos de diferenciação, sendo pintura, poema, objeto visual, sonoro ou palpável, como se cada um de nós, fazendo parte do mundo visível, fôssemos uma espécie de outrem de outrem.

No seio da visibilidade, no *entre* visíveis, instaura-se uma invisibilidade. Entre uma pintura e outra, ou mesmo entre um traço e outro, ou ainda entre uma cor e outra, percebemos uma ausência que não é contrária à presença, mas como algo que estivesse ali, da mesma forma que a outra visível, como seu anverso, e se impusesse ao nosso olhar, denunciando nossas faltas. Esse espaçamento entre diferentes aspectos do visível, produz uma lacuna que precisa ser preenchida. É a partir dessa fissura, como se de alguma forma pudéssemos alcançar o outro lado do visível, o seu avesso, a ausência-presença, que nos propomos a nos aventurar na criação. A arte, de alguma forma, permite com que exerçamos a liberdade de nossa vida, retomando todos os dados e rastros “flutuantes” em nosso espaço virtual, reelaborando-os numa atualidade simbólica. Emerge aí “a falta que nos olha como um vidente outro é um convite à ação, ao deslocamento, à transposição (*enjambement*)”, afirma Marcos José Müller (2015, p. 399). Como horizonte de ideias, constituímos um novo tipo de ser: “um ser de porosidade, de pregnância ou de generalidade, e aquele diante do qual o horizonte se abre” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 144). Desse modo, temos duas opções: ou cristalizamos esse horizonte em instituições ou nos propomos a entrar no mundo da criação. Afinal, podemos escolher olhar para o mundo tal como os pensadores reflexivos e não aprender muita coisa de novo, vivendo como se o mundo estivesse fixado e imóvel. Ou, ao contrário, podemos mergulhar na própria experiência do pensamento, do fazer e do falar, e, de maneira semelhante aos pintores e poetas, participar do mundo ainda por se construir, lançando obras que sejam matrizes de ideias, produzindo novas significâncias, fazendo com que as vidas dos interlocutores ganhem novas experiências.

Pensamos que diante de uma falta na qual se instala um desejo que queremos realizar, basta-nos criar, como se tivéssemos a possibilidade inteiramente em nossas mãos. Se isso fosse de tal modo fácil e direto, não precisaríamos de tantos tratados, estudos e anos

de análises para tentar entender nossas frustrações e sentimentos advindos de diferentes lugares e situações, bem como retiradas em nosso corpo através dos tempos. Algo, porém, parece fugir ao nosso controle: já lemos no decorrer deste estudo que uma espontaneidade se atravessa em nossos pensamentos, falas e ações, os quais não dominamos. Assim, sofremos a ação de algo que se doa por antecipação, não sabemos de onde, mas que se faz presente em nossos empreendimentos corporais. É nesse sentido que Marcos José Müller (2015, p 407) considera que:

À diferença da experiência da imbricação (*empiètement*) na carne do mundo, qual vivência de desdobramento sensível no mundo da percepção e da cultura; à diferença da experiência simbólica de transposição (*enjambement*) do visível em benefício de idealidade de horizonte que pudesse preencher a lacuna (a falta) inaugurada pelo olhar do outro; o encontro de que agora se trata é muito mais o advento de um “rastros”, o que significa dizer, de algo que se antecipa, que nos precede (*precede*), impondo-nos algo sem que tal necessite ser buscado.

Com meu corpo, sei que vejo. A partir desta visão minha, vejo que outrem também vê. Quando percebo que outrem vê e me vê também, descubro-me outrem. Através do olhar de outrem, quando percebo que sou visto, ocorre a instauração da vidência, de uma esquize, de algo estranho que vem invadir a relação de reversibilidade do olhar. No meio da reversibilidade tem uma esquize, uma fissura, uma mancha.

Tanto o pintor quanto o espectador podem experienciar essa passividade de algo que se antecipa à sua análise e reflexão do quadro. Mesmo que ele não busque alguma relação ou significação na obra, ela lhe “ataca”, tornando-o diferente: ao olhar para a obra e sentir-se olhado por ela, sem querer, ele não sairá o mesmo desta experiência. Por isso, “ante este olhar que se apresenta para mim como rastros de algo que me precede, que se doa como antecipação com a qual não posso me nivelar, o que sucede a mim é o descentramento” (MÜLLER, 2015, p. 410). Em síntese, Merleau-Ponty diz que “[e]ssa precessão do que é sobre o que se vê e faz ver, do que se vê e faz ver sobre o que é, é a própria visão<sup>22</sup>” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 44).

A filosofia que reabilita o Ser no sensível, que aprende com o universo da pintura a ver além do visível – seu *entre* –, que nos mostra que há determinadas coisas que não

---

<sup>22</sup> “Essa visão devoradora, para além dos ‘dados visuais’, dá acesso a uma textura do Ser da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, textura que o olho habita como o homem sua casa” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 20).

conseguimos compreender, pois, de alguma forma, o Ser é inapreensível, faz da vida e da criação uma única aventura: reaprender a ver o mundo. Ver, criar, sentir, estão ligados a “uma única rede do Ser” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 45). Mesmo que queiramos retornar ao ponto de partida, agora, não mais poderemos: uma nova abertura se faz. Não há mais, entretantes, que considerar a busca como se em algum momento ou lugar do mundo pudéssemos encontrar o ideal e o estabilizado. Ao contrário, no mundo, cientes do sistema de trocas, da ambiguidade presente em nossa visão e co-extensiva aos nossos sentidos, teremos que seguir em frente, avisados de que o mundo está inacabado e por se fazer.

### Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- BACON, Francis. Entrevista, 1963. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARROS, Manoel de. *Meu quintal é maior do que o mundo: Antologia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- CAPALBO, Creusa. *A filosofia de Maurice Merleau-Ponty: historicidade e ontologia*. Londrina: Humanidades, 2004.
- CÉZANNE, Paul. Excertos de cartas. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Experiência do pensamento – ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DUBUFFET, Jean. Empreintes. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ERNST, Max. Sobre o frottage. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GULLAR, Ferreira; BOSI, Alfredo. *Melhores poemas: Ferreira Gullar*. São Paulo: Global, 2004.
- KANDINSKI, Willy. A arte concreta. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MÉNASÉ, Stéphanie. “Passividade e criação: pintura e abertura, a partir de Merleau-Ponty”. Trad. Leandro N. Cardin. In: *Merleau-Ponty em Salvador*. Salvador: Arcádia, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Giannotti e Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. Trad. Maria E. G. Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MIRÓ, Joan. Entrevista com Georges Duthuit. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MÜLLER, Marcos José. *Gestalt* como filosofia da carne e os três registros da experiência: imaginário, simbólico e real. In: SILVA, Claudinei Aparecido de Freitas da; MÜLLER, Marcos José (Org.). *Merleau-Ponty em Florianópolis*. Porto Alegre: Fi, 2015.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caetano*: obras poéticas II. Porto Alegre: L&PM, 2013.

PICASSO, Pablo. Conversação. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

POLLOCK, Jackson. Três declarações. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

QUINTANA, Mário. *Antologia poética*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

QUINTANA, Mário. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

RODIN, Auguste. *A arte*. Trad. Plínio A. Coelho. São Paulo: Intermezzo/Imaginário, 2015.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Sísifo desce a montanha*. Rio de Janeiro: Sociedade Literária, 2012.

SILVA, Claudinei A. de Freitas. O enigma do olhar. In: GONÇALVES, Anderson, et al (Org.). *Questões de filosofia contemporânea*. São Paulo: Discurso Editorial; Curitiba: Editora da UFPR, 2006, p. 171-192.

THORNTON, Sarah. *O que é um artista?* Trad. Alexandre B. de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

VAN GOGH, Vincent. Excertos de cartas. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

*Recebido em: 21/08/2024*

*Aprovado em: 22/10/2024*

*Publicado em:27/11/2024*