

ENTRE LINGUAGEM E PINTURA: A PERCEPÇÃO EM MERLEAU-PONTY

BETWEEN LANGUAGE AND PAINTING: PERCEPTION IN MERLEAU-PONTY

Alex de Campos Moura¹

Resumo: Este artigo busca tratar da aproximação entre linguagem e pintura proposta por Merleau-Ponty, buscando mostrar que ela se baseia no reconhecimento de um vínculo intrínseco existente entre a percepção e a expressão e, por meio dele, de uma passividade inerente a toda criação. Trabalharemos, desse modo, a compreensão do filósofo de que é impossível manter os pressupostos da ontologia dualista que opera com a distinção completa entre o subjetivo e o objetivo, na medida em que a estrutura perceptiva explicita um movimento significativo que desconhece a antinomia dos termos, oferecendo-se como solo comum que tanto a pintura quanto a linguagem retomam, revelando ambas não como constituição pura, mas como transformação e subversão.

Palavras-chave: Merleau-Ponty – linguagem – pintura – percepção

Abstract: This article seeks to work the convergence between language and painting proposed by Merleau-Ponty, trying to show that it is based on the recognition of an intrinsic link between perception and expression and, through it, the passivity inherent to all creation. This will provide us the possibility to work the philosopher's understanding about the impossibility of maintaining the dualistic ontology that operates with a complete distinction between subjective and objective. The perceptive structure shows a signification that ignores the contradiction between the terms, working as a common ground that supports both the painting and the language, revealing them not as a constitution but as a transformation and a subversion.

Key-words: Merleau-Ponty – language – painting – perception

Neste artigo, trabalharemos a aproximação entre linguagem e pintura proposta por Merleau-Ponty, procurando mostrar que ela se apoia no vínculo intrínseco que a expressão mantém com a percepção e, por meio dele, na partilha de uma dimensão espontânea operante em todo movimento de configuração de sentido, anterior à cisão entre o subjetivo e o objetivo. A dinâmica perceptiva, como veremos, se oferece como solo comum responsável pela articulação de um significado latente que tanto a linguagem quanto a pintura retomam, que as solicita e que elas transformam, mas que permanece originário, aquém de todo movimento deliberado:

Dos dois lados [na pintura e na linguagem], portanto, é a mesma transmutação, a mesma migração de um sentido esparsa na

¹ Pós-doutorando pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. E-mail: alexdcmoura@yahoo.com.br

experiência, que abandona a carne onde não conseguia reunir-se, que mobiliza em seu proveito instrumentos já investidos e que os emprega de tal forma que enfim se tornem, para ele, o corpo mesmo de que precisava, no momento em que passa à dignidade da significação expressa.²

Para tratar da questão, Merleau-Ponty faz um comentário crítico sobre o estudo de Malraux a respeito da história da pintura³, recusando sobretudo a separação apontada por ele entre arte clássica e moderna. Partindo da ideia de “expressão criadora”, presente no próprio Malraux⁴, Merleau-Ponty mostra que é possível reconhecer uma aproximação entre as duas artes – e, ponto em que nos concentraremos mais, entre linguagem e pintura – já pelo fato delas engendrarem algo novo, recusando-se à categoria de cópia da realidade. À essa criação, contudo, a análise do filósofo acrescentará a restrição de que seu processo permanece motivado, situado dentro de uma dinâmica mais ampla à qual ele responde, distanciando-se portanto do modelo de uma pura constituição. Longe do aparente objetivismo dos clássicos e do suposto subjetivismo dos modernos defendidos no estudo de Malraux⁵, a análise de Merleau-Ponty busca o terreno comum anterior à cisão dos termos, à dualidade do sujeito e do objeto puros, vinculando-os, como veremos, à percepção e ao mundo percebido.

A pintura clássica, na interpretação do filósofo, ainda que se pretendesse uma pura representação do objeto, cópia fiel de uma natureza exterior, não se eximia de um certo trabalho criativo, de uma enformação dos dados. A própria noção de perspectiva se revela uma criação, um modo de formulação culturalmente engendrado, relacionado à construção simbólica de um mundo dominado pelo olhar humano⁶. Sua organização supõe que cada termo do mundo deixe de solicitar para si toda a atenção, cesse de rivalizar com os demais e de coexistir efetivamente com eles. Enquanto no mundo percebido, o olhar, ancorado em uma coisa, sente a solicitação de todas as outras, abre-se ao seu horizonte e à sua pretensão à existência, aqui o ser percebido perde sua dinâmica interna, seu movimento, cristaliza-se na forma de um objeto inteiramente apreensível por uma consciência que o domina:

²MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.74

³Como indica Lefort em seu prefácio à *Prosa do mundo*, Merleau-Ponty recorre principalmente à *Psicologia da arte* de Malraux, cujo último volume foi publicado em julho de 1950 (*A prosa do mundo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 11)

⁴Como veremos, Merleau-Ponty parece fazer uma retomada crítica dos argumentos de Malraux visando explicitar uma filosofia latente ou possível que eles conteriam, baseada na articulação interna entre singular e o geral, o para si e o outro. Será essa filosofia, como procuraremos indicar, que interessará ao filósofo.

⁵Conforme a leitura que dela faz Merleau-Ponty.

⁶MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 77

Enquanto eu tinha a experiência de um mundo de coisas fervilhantes, exclusivas, que não poderia ser abarcado senão por um percurso temporal em que cada ganho é perda ao mesmo tempo, eis que o ser inesgotável se cristaliza numa perspectiva ordenada, em que os longes se resignam a ser somente longínquos [...] em que nada, em suma, retém o olhar e representa o presente – o quadro inteiro está no modo do passado ou da eternidade.⁷

Enquanto no percebido opera uma temporalidade que impede o Ser de repousar em si, tornando-o simultâneo e aberto, configurado pela passagem de um termo ao outro que diferencia e conserva, a perspectiva constrói um mundo estático, eterno, sem mudanças ou relações, desprovido de qualquer excesso ou metamorfose. Privadas de sua relação interna, postas como identidade, as coisas se fecham em si, e a visão passa a ser a soma de visões monoculares, articulando uma síntese instantânea da qual o olhar dá apenas o esboço ao tentar em vão manter juntas todas as coisas⁸. Diante da simultaneidade conflituosa do percebido, diante de sua temporalidade, a perspectiva recusa o tempo e a contingência, ao compor os objetos segundo uma lei extrínseca, determinando para cada um um lugar inequívoco e absoluto, sem modificação ou passagens possíveis. Ela *cria*, enfim, um mundo dominado, relacionando-se ao percebido como tentativa de objetivá-lo, de esgotar sua síntese e abertura em uma forma completamente determinada: “A pintura clássica, antes de ser e para ser representação de uma realidade, deve ser primeiro metamorfose do mundo percebido em universo peremptório e racional, e do homem empírico, confuso e incerto, em caráter identificável.”⁹

Em contrapartida, mas também ultrapassando suas premissas mais deliberadas, a pintura moderna, que aparentemente seria a expressão pura da subjetividade¹⁰, celebração do indivíduo e de sua auto-fruição, acaba por revelar-se atada ao mundo e à generalidade perceptiva. A apresentação de esboços e a tolerância com o inacabado, por exemplo, procedimentos recorrentemente chamados para sustentar a hipótese de que a arte moderna se resumiria ao “prazer de si mesmo e do si mais individual”¹¹, não implicam necessariamente a afirmação do processo subjetivo em detrimento da própria obra. Merleau-Ponty recorre a Baudelaire¹² para indicar que eles podem ser vistos

⁷MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio, IN: Signos, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 51

⁸MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 79

⁹Idem, p. 80

¹⁰Segundo a análise de Malraux, trabalhada criticamente por Merleau-Ponty.

¹¹MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 81

¹²Idem, p. 81

também como recusa da identificação entre obra feita e obra acabada, a obra se afirmando não no instante em que adquire a completa determinidade do objeto, mas quando seu sentido se torna apreensível¹³, quando o espectador retoma e prossegue o ato que a criou. Ao invés de significar a afirmação de si, a tolerância com o inacabado – na medida em que reconhece e afirma um tipo de unidade cuja formação permanece processual e aberta, detentora de um sentido indireto e implícito – desdobra a síntese que Merleau-Ponty descobre já operante no mundo percebido, a articulação dos termos em processo unitário espontâneo e aberto:

Já que a percepção nunca está acabada, já que as nossas perspectivas nos dão para exprimir e pensar um mundo que as engloba, as ultrapassa e anuncia-se por signos fulgurantes como uma palavra ou um arabesco, por que a expressão do mundo seria sujeita à prosa dos sentidos ou do conceito? É preciso que ela seja poesia, isto é, que desperte e reconvoque por inteiro o nosso puro poder de expressar para além das coisas já ditas ou já vistas.¹⁴

Explicitando a percepção e o mundo percebido como bases da expressão – como base da passagem do singular ao geral – o inacabamento da obra indica, mais do que um puro sujeito, a retomada ou a continuação do movimento espontâneo que se faz no próprio mundo percebido, em sua referência espontânea da parte a um todo jamais inteiramente dado: sua dinâmica já é poética, isto é, ela já é expressiva, na medida em que se faz como metamorfose e abertura capazes de reestruturar e resignificar os dados, inserindo-os em uma unidade comum. Procedimento indireto movido por uma lei interna, a percepção e o percebido, segundo Merleau-Ponty, respondem originariamente por uma síntese não objetiva, passagem interna de um termo ao outro pela qual se forma uma significação processual e aberta. Se a própria estrutura perceptiva é movimento e abertura, o gesto inacabado do artista, ao invés de negá-la, a prossegue, compartilhando do “[...] reconhecimento de uma maneira de comunicar que não passa pela evidência objetiva, de uma significação que não visa um objeto já dado, mas o constitui e o inaugura, e que não é prosaica porque desperta e reconvoque por inteiro nosso poder de exprimir e nosso poder de compreender.”¹⁵

Assim, a arte moderna, na medida em que se pretende ainda comunicável, não pode pôr em relevo simplesmente a volta ao indivíduo, mas também a necessidade de se

¹³Idem, p. 82

¹⁴MERLEAU-PONTY, Maurice. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, IN: *Signos*, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 53

¹⁵MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 82

reconhecer esse solo comum capaz de assegurar a comunicação entre os homens sem recair na alternativa entre um sujeito e um objeto puros, reconhecimento de uma unidade compartilhada capaz de garantir a simultaneidade e a passagem entre o si e o outro, preservando tanto a singularidade quanto a generalidade da expressão. A dimensão participável implícita em todo gesto expressivo, longe de recorrer a uma subjetividade autônoma e posicional ou a uma realidade em si, se apoia portanto nisto que configura um dos eixos principais da filosofia de Merleau-Ponty: a percepção e o percebido como formas originais da dinâmica expressiva.

E é também esse eixo que lhe permite afirmar que a análise da relação entre pintura clássica e moderna feita por Malraux não conduz necessariamente a uma filosofia do indivíduo ou da morte, da subjetividade fechada sobre si, podendo apontar também para uma teoria centrada na relação entre o singular e o universal¹⁶. É nessa direção que ele se apropria das análises do crítico, dando ênfase à sua abordagem da noção de estilo¹⁷, procurando circunscrevê-la não como expressão do si imediato, mas justamente como mediação entre a generalidade espontaneamente formada no mundo e a singularidade do ato criativo. Também aqui, esse papel mediador se deve ao vínculo mantido com a percepção. O estilo não é, segundo o filósofo, identidade ou auto-posição, mas uma espécie de “esquema interior” que se constitui gradualmente na relação do homem com o mundo; ele não se faz por deliberação, mas por desdobramento espontâneo de um desvio constante, de um modo singular de formulação:

[...] como se cada expressão realizada prescrevesse ao autômato espiritual uma outra tarefa ou ainda fundasse uma instituição da qual jamais terminaríamos de experimentar a eficácia. Este ‘esquema interior’ sempre mais imperioso a cada quadro [...] para Van Gogh, ele não é legível em suas primeiras obras, nem mesmo em sua vida interior [...] ele é essa vida mesma na medida em que ela sai de sua inerência, cessa de nutrir-se de si mesma, e se torna meio universal de compreender, de ver e de dar a ver – não pois fechada nas trevas do indivíduo mudo, mas difusa em tudo o que ele vê.¹⁸

¹⁶MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio, IN: Signos, São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 53

¹⁷Segundo o filósofo, Malraux não teria chegado ao cerne da noção de estilo, pois lhe teria escapado o momento em que este opera antes da separação entre homem e mundo.

¹⁸MERLEAU-PONTY, Maurice. Le langage indirect et les voix du silence, IN: Signes, Paris: Gallimard, 2003, p. 85: “(...) comme si chaque expression réussie prescrivait à l’automate spirituel une autre tâche ou encore fondait une institution d’où il n’aurait jamais fini d’éprouver l’efficacité. Ce ‘schéma intérieur’ toujours plus impérieux à chaque nouveau tableau (...) pour Van Gogh il n’est lisible ni dans ses premières œuvres, ni même dans sa vie intérieure (...) il est cette vie même en tant qu’elle sort de son inhérence, cesse de jouir d’elle-même, et devient moyen universel de comprendre, de voir et de donner à voir – non

Instituição de uma nova estrutura, o estilo se configura na “superfície da experiência” do sujeito, isto é, precisamente em sua percepção do mundo, quando um sentido latente encontra os emblemas de que precisava para manifestar-se, tornando-se manejável¹⁹ para o autor e acessível aos demais. Espécie de sistema de equivalências que orienta a obra de manifestação do artista, ele é o índice universal e concreto da “deformação coerente” pela qual o homem concentra o sentido esparso em sua percepção e o faz existir expressamente, movimento que “[...] retoma e ultrapassa a conformação do mundo que se inicia na percepção”²⁰; nascendo como uma exigência dela²¹. Formando-se quase que à revelia do autor²², o estilo participa de uma generalidade que ele próprio não constitui, efetivando uma modulação do todo que se inicia espontaneamente na estrutura perceptiva²³:

Ela [a convergência de todos os vetores visíveis e morais do quadro em direção a uma significação X] começa desde que ele percebe – quer dizer, desde que ele reúne ao inacessível pleno das coisas certas concavidades, certas fissuras, figuras e fundos, um alto e um baixo, uma norma e um desvio, desde que certos elementos do mundo assumam valor de dimensões em relação às quais a partir de então reportaremos todo o resto, na linguagem das quais o exprimiremos.²⁴

Apontando a dimensão ontológica da percepção²⁵ – questão central da filosofia de Merleau-Ponty –, se é ela quem inicia a estilização da experiência, a unificação do diverso em uma estrutura constante, é por ser responsável pela introdução do negativo na plenitude do ser em si, instaurando a diferença no idêntico, formando contornos, relevos, uma configuração singular do ser percebido, respondendo por uma estrutura de

pas donc renfermé aux tréfonds de l’individu muet, mais diffus dans tout ce qu’il voit” [tradução nossa]

¹⁹MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*, Paris: Gallimard, 2003, p. 85

²⁰MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.88

²¹MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*, Paris: Gallimard, 2003, p. 97

²²Idem, p. 86

²³“Portanto, a percepção já estiliza, isto é, ela afeta todos os elementos de um corpo ou de uma conduta, de um certo desvio comum em relação a uma norma familiar que possuo em meu íntimo” (MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.86)

²⁴MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*, Paris: Gallimard, 2003, p. 88: “Elle commence dès qu’il perçoit – c’est-à-dire dès qu’il ménage dans l’inaccessible plein des choses certaines creux, certaines fissures, des figures et des fonds, un haut et un bas, une norme et une déviation, dès que certaines éléments du monde prennent valeur de dimensions sur lesquelles désormais nous reportons tout le reste, dans le langage desquelles nous l’exprimons” [tradução nossa]

²⁵Em nossa leitura, a percepção dispõe, ao longo de toda a filosofia de Merleau-Ponty, de uma dimensão ontológica, centrada na recusa das antinomias dualistas do pensamento da Tradição. Não dispomos, neste artigo, de espaço para desenvolver detidamente essa questão. Tratamos dela, entre outros, em nosso livro *Liberdade e situação em Merleau-Ponty: uma perspectiva ontológica*, São Paulo: Humanitas, 2010.

ser em que o nada é constitutivo²⁶. A dinâmica perceptiva estabelece as dimensões e os traços fundamentais em relação aos quais o sistema de equivalências de cada artista se forma, configurando-se como estilo. Uma vez instituídas, essas “linhas de força” adquirem certa autonomia, reclamam sua consistência e dinâmica próprias, apoiadas na lógica interna do movimento perceptivo, fazendo com que suas significações não dependam de um ato deliberado.

Inscrito no próprio percebido e em sua dinâmica estrutural, o sentido se revela portador de uma dimensão parcialmente autônoma – agora do lado da percepção e não mais do sujeito, diferença e não constituição –, vindo daí a distância que a análise de Merleau-Ponty reivindica em relação ao *O que é a literatura?* de Sartre²⁷. Se o sentido começa a se formar na estrutura percebida, ele não pode limitar-se, como supõe a teoria sartreana, à “uma bruma de calor” imersa no quadro ou na obra, simples efeito da composição incapaz de afirmar-se efetivamente. Mais uma vez, estarão no horizonte da divergência entre os dois autores as questões da liberdade e da significação, especialmente na relação que estas mantêm com o mundo percebido.

Já no início de seu texto²⁸, Sartre assume o ponto de partida que os textos posteriores de Merleau-Ponty se empenharam em recusar: a separação entre literatura, no caso a prosa²⁹, e pintura, afirmando a impossibilidade de se estabelecer entre elas uma aproximação ou mesmo um paralelismo, reconhecendo em cada uma uma dinâmica própria e diversa da outra. Enquanto a prosa faz um uso significativo da palavra, utilizando-a como signo para uma significação específica, a pintura “coisifica” seus elementos, cria uma unidade fechada sobre si dada apenas à contemplação³⁰. Segundo Sartre, a diferença entre elas começa a se estabelecer já pelo material de que se servem, pois cores e formas, ao contrário das palavras, são incapazes de remeter para fora de si, de significarem³¹; ainda que disponham de um certo sentido, este acaba por se diluir na materialidade da obra, obscurecido pela impossibilidade da qualidade exprimir algo que

²⁶De acordo com nossa linha de interpretação, explicitada na nota anterior.

²⁷A distância entre os dois autores nessa temática, como sugere *Parcours deux*, se desdobra em várias questões, como por exemplo: na compreensão da prosa e da poesia, no estabelecimento da relação existente entre elas e no lugar ocupado pelo escritor em relação à linguagem. (MERLEAU-PONTY, Maurice. *Parcours deux*, Verdier, 2000, p. 44, 45).

²⁸SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?*, São Paulo: Ática, 1993

²⁹Sartre trabalha com uma distinção clara entre prosa e poesia, afirmando que enquanto a primeira opera com signos, fazendo um uso significativo da palavra (p. 18, 19), a segunda lida com “coisas”, forma estruturas que existem por si mesmas, sem constituir-se propriamente em significação (p. 10,11, 18)

³⁰SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?*, São Paulo: Ática, 1993, p. 10, 18

³¹Idem, p. 10, 12

não ela própria³².

Para Merleau-Ponty, ao contrário, atado à dinâmica perceptiva, o sentido dispõe como vimos de uma consistência intrínseca, configura-se como uma sintaxe, capaz de exigir e comandar a composição. Ao invés de afirmar uma pura liberdade subjetiva, sua coerência provém do fato dele retirar do percebido suas articulações *gerais*, pré-formado em uma experiência que não é apenas sua, participável por outrem e anterior às deliberações pessoais; o que o torna mais consistente do que sugere a análise de Sartre, mais geral e menos subjetivo do que um objeto posto por uma consciência. Na perspectiva de Merleau-Ponty, como estamos procurando mostrar, não é o sujeito, mas o mundo que ele percebe o fundamento do processo significativo.

Dotado daquela abertura que indicamos acima, cabe ao percebido inaugurar a dinâmica que faz com que um elemento *signifique*, isto é, com que ele se abra a um sentido mais amplo, exprimindo uma transcendência interna e espontânea: cada fragmento do mundo percebido, segundo ele, ensina, *para além de si*, “um número infinito de figuras do ser”³³, responde ao olhar ecoando uma série de variações possíveis e fornecendo ao artista, como solo de toda criação³⁴, uma “maneira geral de dizer o ser”³⁵. Cada uma de suas partes visada pela percepção se oferece não de modo objetivo e inteiramente singular, mas como momento de uma totalidade que a engloba e à qual ela se refere, termo “diacrítico” cuja existência necessariamente remete para além e para fora de si, implicando uma unidade geral que a sustenta. Cada uma delas se afirma como abertura, feita por horizontes que a ultrapassam e a impedem de repousar em si, metamorfose e descentramento internos.

Vem daí que Merleau-Ponty possa reivindicar, diferindo novamente de Sartre³⁶, um “[...] imaginário alojado no mundo”, pois a abertura dos termos, sua transformação e recriação, revela-se dinâmica própria a esse mundo, intrínseca à percepção, e não mais resultado da atividade de um sujeito. O possível – que é sempre o domínio da criação –

³²Idem, p. 11. Sartre afirma que, ainda que seja impossível afirmar que esse conjunto não possui uma alma, esta acaba submersa, oculta pelo “(...) esforço imenso e vão, sempre interrompido a meio caminho entre o céu e a terra, para exprimir aquilo que sua natureza lhes proíbe exprimir.”

³³MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 89

³⁴Idem, p. 89

³⁵(...) on ne demande à la mer – mais elle seule peut l’enseigner, - que sa façon d’interpréter la substance liquide, de l’exhiber, de la composer avec elle-même, en somme une typique des manifestation de l’eua (...) le style qui définira le peintre aux yeux des autres, il lui semble le trouver dans les apparences mêmes et qu’il croit épeler la nature au moment où il la récreate.” (MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*, Paris: Gallimard, 2003, p. 90)

³⁶Para Sartre, o imaginário pressupõe um movimento de negação do em si, uma niilização responsável por ultrapassar o dado (Conforme, por exemplo, *O Ser e o Nada*, Rio de Janeiro: Vozes, 1999).

não é um “[...] surgimento arbitrário, ex nihilo – mas aparecimento lateral de um aparelho de sentido que só aos poucos manifesta seu conteúdo”³⁷, isto é, formação espontânea e indireta, estabelecendo os contornos privilegiados do campo em que a liberdade se exerce; abertura ou instituição gradual, estruturada pela dilatação interna do mundo percebido. Cabe a ele, e não à subjetividade, sustentar esse sentido capaz de formar-se espontaneamente: é na relação da parte ao todo, *relação presente e estruturante do mundo percebido* – responsável por fazer de cada elemento uma abertura e uma referência aos outros – que se encontra a matriz de toda expressão, de toda referência do atual ao possível, da passagem do presente aos seus horizontes. Não há pura gratuidade na criação, afirmação de uma liberdade completa como pretendia Sartre, porque o “outro mundo” que o artista desvela e cria é ainda, em certo sentido, o mesmo que ele percebe: “Um outro mundo – entendamos: o mesmo que o pintor vê, apenas liberado do peso sem nome que o conserva no fundo e o mantém no equívoco. Como o pintor ou o poeta diriam outra coisa que seu encontro com o mundo?”³⁸

Desse modo, a “matéria” de todo gesto expressivo, o mundo, deixa de ser um dado objetivo, ser cristalizado e determinado, para revelar-se como estrutura expressiva originária, instituição da passagem interna entre o singular e o geral. Contra a ideia de uma subjetividade constituinte e contra a simétrica ideia de uma aglomeração fortuita de fatos objetivos, a expressão se apoia na dinâmica própria ao mundo para configurar a significação: sendo ele próprio abertura, transcendência que faz de cada elemento referência a uma unidade ou a um sentido mais gerais, ele assegura que toda singularidade, na medida em que se relaciona de algum modo a ele, integre-se em uma lógica mais ampla, que cada termo ou ação novos sejam imediatamente inseridos em uma estrutura generalizada: “O que eles [os modernos] puseram no lugar de uma inspeção do espírito que descobriria a textura das coisas, não é o caos, é a lógica alusiva do mundo.”³⁹ Entre eles, entre a ordem dos fatos e a da criação, o que se configura é um mesmo movimento, ora passivo, ora ativo, ora latente, ora manifesto; a significação se fazendo como subversão gradual do dado, realização livre de uma possibilidade nele próprio resguardada. A mesma dinâmica se revela, enfim, operante tanto no dado quanto na criação, difusa na generalidade do percebido e na singularidade do gesto livre

³⁷Idem, p. 69

³⁸MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*, Paris: Gallimard, 2003, p. 91: “Un autre monde – entendons: le même que le peintre voit, seulement libéré du poids sans nom qui le retenait en arrière et le maintenait dans l'équivoque. Comment le peintre ou le poète diraient-ils autre chose que leur rencontre avec le monde?” [tradução nossa]

³⁹MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 91

que o retoma.

Em uma profunda transformação do modelo defendido pela Tradição, o mundo agora – na medida em que se dá a perceber – se oferece como presença irrecusável dotada de uma transcendência interna, de um excesso sobre si mesma. Alargado, capaz de distender-se e diferenciar-se, ele não é mais um território oposto ao imaginário e à criação; ao contrário, cabe a ele sustentar o movimento que impede o singular de repousar em si, unificando o diverso pela relação interna que estabelece entre a parte e o todo: “A metamorfose (esta ou, em geral, a do passado pelo presente, do mundo pela pintura, do passado do pintor pelo seu presente) [...] só é possível porque o *dado era* pintura, porque há um Logos do mundo sensível (e do mundo social e da história humana).”⁴⁰

Se o “dado já era pintura” é porque ele já era mais que si próprio, já se organizava dentro de um conjunto significativo, referindo-se aos demais, articulando-se e solicitando a metamorfose que viria confirmá-lo como momento de um totalidade mais ampla. Em uma palavra, ele já era expressão. É por isso que todo ato expressivo, sem abdicar de sua liberdade, encerra necessariamente um tipo de espontaneidade que não se refere ao sujeito, e sim à sua participação nessa lógica operante no mundo sensível, dinâmica expressiva originária responsável pelo ultrapassamento interno característico do processo significativo:

[...] o poder de transcendência da fala e da percepção resulta precisamente da própria organização delas. A passagem à *Bedeutung* não é um salto no ‘espiritual’ [...] a significação e o signo são da ordem do perceptivo, não da ordem do Espírito absoluto. [...] Mas esses dois fatos não são senão o fato mesmo da percepção e da racionalidade, do *logos* do mundo estético. Exigir uma explicação é [...] de *obscurum per obscurius*.⁴¹

Explicitando o vínculo interno entre percepção e linguagem, cabe reconhecer que a fala, como todo movimento expressivo, participa da racionalidade e do Logos do mundo instituídos pela dinâmica perceptiva – racionalidade e Logos centrais do pensamento de Merleau-Ponty, que aqui, devido ao espaço de que dispomos, abordamos indiretamente. Compreendidas sob esse prisma, a sedimentação e a transcendência, a existência singular de cada parte e a unidade comum que as engloba, deixam de ser movimentos antagônicos, cuja relação se explicaria pela atividade externa de uma

⁴⁰Idem, p. 96

⁴¹MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.60

consciência, para se apresentarem como momentos interligados em um processo único de significação. Em nossa leitura, essa abertura a uma significação que não se forma subjetivamente é um dos principais eixos que sustenta a aproximação entre pintura e linguagem pretendida por Merleau-Ponty. Ambas revelam-se como desdobramentos dessa unificação espontânea que as enforma e à qual elas respondem: “Contra a ideia de uma *ação* da linguagem que [seja?] verdadeiramente nossa [...] devemos realmente colocar em suspenso a linguagem ‘significante’ para deixar aparecer a linguagem ‘pura’, e a linguagem é pintura assim como a pintura é linguagem. Precisamos nos desfazer da ilusão de ter possuído dizendo”⁴². Recusando o sentido como objeto posto, explícito, que nada deveria ao mundo, as diferentes formas de expressão se encontram por essa espécie de passividade intrínseca⁴³, prolongamento de uma unificação já em curso e de um procedimento indireto que não possui seu objeto, mas o desdobra, centrando-se na lógica tácita do percebido.

Sendo assim, a aproximação da linguagem com a pintura se precisa: em ambas há a presença dessa significação que se faz pela lógica interna aos signos, pelo arranjo espontâneo das partes, capaz de formar um conjunto que se furta à completa positividade do objeto; sentido perceptivo e síntese operante que não se deixam apreender inteiramente⁴⁴. Um romance, dirá Merleau-Ponty, exprime tacitamente, como um quadro⁴⁵. Ele não se oferece na forma de um conjunto de enunciados, significação direta exposta sem qualquer resíduo, mas como inauguração de um estilo, sentido oblíquo ou latente que é primeiramente *percebido* como desvio no universo cultural.⁴⁶

De maneira similar à pintura, o romance exprime descentrando uma experiência, singularizando e transformando uma generalidade que ele não contém, significação mais ampla que seu gesto recria e manifesta. Como o filósofo mostra através do exemplo de Balzac⁴⁷, sua força expressiva não se encontra em suas teses objetivas, mas

⁴²Idem, p. 96

⁴³Segundo nossa perspectiva, a questão da passividade é uma das marcas distintivas da reflexão de Merleau-Ponty, central já na *Fenomenologia da Percepção*, (conforme MOURA, Alex de Campos. *Liberdade e situação em Merleau-Ponty: uma perspectiva ontológica*, São Paulo: Humanitas, 2010). Esse tema é explicitamente trabalhado pelo filósofo em seus cursos no Collège de France de 1954 e 1955.

⁴⁴MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.116

⁴⁵MERLEAU-PONTY, Maurice. A Linguagem indireta e as vozes do silêncio, IN: Signos, São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 80

⁴⁶“Do mesmo modo que o da pintura, o sentido próprio da obra de arte não é perceptível, de início, senão como uma deformação coerente imposta ao visível. E jamais o será a não ser assim (...) significação inesgotável de que o romance se viu revestido quando veio descentrar, distender, solicitar para um novo sentido nossa imagem do mundo e as dimensões da nossa experiência” (MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.120)

⁴⁷MERLEAU-PONTY, Maurice. A Linguagem indireta e as vozes do silêncio, IN: Signos, São

em sua maneira de tornar visível um estado de coisas ou uma configuração do real, rearranjo do dado que busca manifestar algo que nele permanece como possibilidade e latência. Nem existência objetiva (“superexistência”), pois atada a uma síntese aberta, e nem arbitrária ou ficcional, também porque atada a essa síntese, a linguagem, como a pintura, se coloca no intermeio entre os dois campos, “existência sublimada”. Fora do espaço cindido entre o subjetivo e o objetivo, as duas modalidades passam a dispor de uma verdade que não é mais semelhança com o real, adequação a um objeto⁴⁸ – já que seu próprio pressuposto, a exterioridade entre o representante e o representado, foi posto em questão –, mas coerência interna desse processo cuja organização provém da estrutura referencial de suas partes. Unidade do movimento que configura o conjunto e garante à cada termo um respaldo no todo, também a verdade retira agora da percepção a matriz de uma dinâmica que não se contenta em reproduzir o dado ou em constituir-lo:

Não aceitam uma verdade que seja a semelhança entre a pintura e o mundo. Admitiriam a ideia de uma verdade que fosse a coesão de uma pintura consigo mesma, a presença nela de um princípio único que destinasse a cada meio de expressão um certo valor de emprego. Ora, quando uma pincelada substitui a reconstituição em princípio completa das aparências para nos introduzir na lã ou na carne, o que substitui o objeto não é o sujeito, é a lógica alusiva do mundo percebido.⁴⁹

Se a expressão não é constituição, mas desdobramento do significado, sua verdade passa a se situar na coesão com que retoma (por continuidade ou diferença) o movimento geral do percebido, a articulação das partes que assegura a densidade do significado. É esse laço com o percebido, trabalhado ao longo do texto, que faz com que a reordenação do mundo prosaico⁵⁰ realizada pela pintura e pela linguagem, seja ainda formação de uma outra ordem⁵¹; movimento que desfaz os laços comuns das coisas na tentativa de encontrar a estrutura mais geral de que participam, dispondo de uma verdade que se faz por retomada e recriação concomitantes.

Enfim, se a percepção não é decalque de um real externo, é porque ela forma,

Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 81

⁴⁸c “A pintura moderna, como o pensamento moderno em geral, obriga-nos a admitir uma verdade que não se assemelhe às coisas, que não tenha modelo exterior, nem instrumentos de expressão predeterminados, e que seja contido verdade” (MERLEAU-PONTY, Maurice. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, IN: Signos, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 59)

⁴⁹MERLEAU-PONTY, Maurice. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, IN: Signos, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 58

⁵⁰MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 90

⁵¹Idem, p. 90

em sua estrutura mesma, uma unidade significativa, dotada de uma capacidade interna de composição que recria o dado, transformando-o e realizando-o. Unidade cuja coerência provém de sua abertura, o movimento expressivo iniciado no percebido se desdobra tanto na pintura quanto na linguagem: como mostramos no decorrer do artigo, o que as aproxima é precisamente este vínculo que mantêm com o mundo percebido, lógica alusiva e instituição originária, feito da simultaneidade entre unidade e abertura, apresentando-se ao filósofo como alternativa aos marcos da ontologia clássica. Ao gesto expressivo, seja à palavra ou ao quadro, não cabe enfim reproduzir uma realidade objetiva ou espelhar uma pura subjetividade, mas prosseguir os sentidos que encontra pré-figurados no mundo, refazendo, por sua conta, o movimento interno e espontâneo da percepção.

REFERÊNCIAS

- MERLEAU-PONTY. M. *La Prose du Monde*, Paris: Gallimard, 1969
_____. *La Structure du Comportement*, Paris: PUF, 1967
_____. *Le Visible et le Invisible*. Paris: Gallimard, 1964
_____. *L'Oeil et L'Esprit*, Paris: Gallimard, 1964
_____. *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumés de Cours 1948-1952*, Grenoble; Cynara. 1988
_____. *Parcours*, Lagrasse: Verdier, 1997
_____. *Parcours II*, Lagrasse: Verdier, 2000
_____. *Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard, 1997
_____. *Résumés de Cours. Collège de France 1952-1960*, Paris: Gallimard, 1968
_____. *Sens et non Sens*, Paris: Gallimard, 1997
_____. *Signes*, Paris: Gallimard, 1968
SARTRE, J. P. *O Ser e o Nada*, Rio de Janeiro: Vozes, 1999
_____. *Que é a literatura?*, São Paulo: Ática, 1993