



VIBRANDO O CONTORNO DAS COISAS: VISÃO E CRIAÇÃO EM MERLEAU-PONTY

10.62506/phs.v6i2.251

Vibrating the contour of things: vision and creation in Merleau-Ponty
Vibrar el contorno de las cosas: visión y creación en Merleau-Ponty

AMAURI CARBONI BITENCOURT*

Vibrar el Contorno de las Cosas: Visión y Creación en Merleau-Ponty

Resumo: O presente texto tem como objetivo o de investigar a questão da visão e da criação artística na filosofia de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Este autor mostra que, não sendo apenas um ato unilateral, ocorre na visão algo muito significativo: percebemos que ao olhar para um objeto, este também nos olha. Reconhecemos, então, que há uma reversibilidade da visão. Assim, ao mesmo tempo em que vê as coisas o vidente percebe que é olhado por elas. Esta ação ambígua do olhar – ver e ser visto - é vivenciado como criação pelo artista. Não é uma experiência apenas do pintor, mas também do poeta, do escritor, do músico, do escultor e de todo aquele que prestar atenção na percepção do novo e original que surgem a todo momento diante de si, fazendo vibrar o contorno das coisas. Para desenvolver nosso estudo investigaremos os escritos de Merleau-Ponty em que trata sobre esse tema, especialmente a obra inacabada O visível e o invisível, além de recorrer aos relatos de alguns artistas. Ao final, procuraremos concluir que a experiência criativa permite-nos perceber a reversibilidade do olhar, o qual é paradoxal, enigmático e que não cessa de interrogar a nossa condição de ser no mundo.

Palavras-Chave: Reversibilidade; Criação Artística; Visível e Invisível; Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

Abstract: The present text aims to investigate the issue of vision and artistic creation in the philosophy of Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). This author shows that, not being just a unilateral act, something very significant happens in vision: we realize that when we look at an object, it also looks at us. We recognize, then, that there is a reversibility of vision. Thus, at the same time as the seer sees things, he realizes that he is being looked at by them. This ambiguous action of the gaze – seeing and being seen - is experienced as a creation by the artist. It is not just an experience for the painter, but also for the poet, the writer, the musician, the sculptor and anyone who pays attention to the perception of the new and original that emerges every moment in front of you, making the contours of things vibrate. To develop our study, we will investigate Merleau-Ponty's writings in which he deals with this topic, especially the unfinished work The Visible and the Invisible, in addition to resorting to the reports of some artists. In the end, we will seek to conclude that the creative experience allows us to understand the reversibility of the gaze, which is paradoxical, enigmatic and which never ceases to question our condition of being in the world.

Keywords: Reversibility; Artistic Creation; Visible and Invisible; Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

Resumen: El presente texto tiene como objetivo investigar la cuestión de la visión y la creación artística en la filosofía de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Este autor muestra que, no siendo sólo un acto unilateral, algo muy significativo ocurre en la visión: nos damos cuenta de que cuando miramos un objeto, él también nos mira. Reconocemos, entonces, que hay una reversibilidad de la visión. Así, al mismo tiempo que el vidente ve las cosas, se da cuenta de que ellas lo miran. Esta acción ambigua de la mirada –ver y ser visto - se experimenta como una creación del artista. No es sólo una experiencia para el pintor, sino también para el poeta, el escritor, el músico, el escultor y cualquiera que preste atención a la percepción de lo nuevo y original que emerge cada momento frente a ti, haciendo vibrar los contornos de las cosas. Para desarrollar nuestro estudio, indagaremos en los escritos de Merleau-Ponty en los que se ocupa este tema, especialmente la obra inacabada Lo visible y lo invisible, además de utilizar los relatos de algunos artistas. Al final, buscaremos concluir que la experiencia creativa permite comprender la reversibilidad de la mirada, que es paradójica, enigmática y que no deja de cuestionar nuestra condición de estar en el mundo.

Palabras clave: Reversibilidad; Creación Artística; Visible e invisible; Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

* Instituto Federal Catarinense - Rio do Sul, IFC
- Rio do Sul. Email: artesamauri@hotmail.com.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2095-9609>



Introdução

“Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos” (Merleau-Ponty, 2003, p. 15). É assim que Merleau-Ponty inicia o primeiro capítulo de seu livro, inacabado, *O visível e o invisível*. Parece ser uma fórmula simples, básica, e que traria a ideia de como o mundo funciona aos olhos do vidente. Penetraríamos, contudo, “num labirinto de dificuldades e contradições” (Merleau-Ponty, 2003, p. 15) se fôssemos questionar “as coisas”, “o ver” e “o mundo”. Neste caso, parece haver algo mais complexo e profundo que o simples fato de vermos, sejam as coisas, seja o mundo. No segundo parágrafo, ele afirma que “[a]o mesmo tempo é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo” (Merleau-Ponty, 2003, p. 16). Mais do que aprender a ver o mundo, precisamos reaprender a vê-lo¹. Isto implica em olhar o mundo como que pela primeira vez, como se estivéssemos nascendo a todo instante. Ademais, parece que somos apenas agentes ativos no fato de olhar, mas “[s]ão as próprias coisas, do fundo do seu silêncio, que deseja conduzir à expressão” (Merleau-Ponty, 2003, p. 16). Com isso, Merleau-Ponty nos insere a dinâmica do olhar: mais do que uma visão unilateral, ocorre nesse ato, algo muito mais significativo: percebemos que ao olhar para algo, este algo também nos olha. Reconhecemos, então, que há uma reversibilidade da visão. Ora, se “é acima da própria percepção que precisamos procurar a garantia e o sentido de sua função ontológica” (Merleau-Ponty, 2003, p. 18), então, cremos ser necessário investigarmos a questão da reversibilidade do olhar e os desdobramentos advindos dela.

Na obra *O visível e o invisível* Merleau-Ponty (2003, 20) diz que “[...] meus movimentos e de meus olhos fazem vibrar o mundo [...]”, que não está no campo da representação, mas são “pré-coisas”, que habitam o mundo primordial, o nascimento das coisas querendo vir à expressão. É neste lugar que muitos artistas “se instalaram” para criar suas obras. Paul Cézanne é o pintor que mostra ao filósofo não apenas as coisas, mas o “movimento da percepção” do mundo, a vibração das coisas querendo se mostrar, o qual podemos chamar de “percepção originária”. Esta “percepção originária” é a expressão do artista. Assim, a arte possibilita habitar o dentro e o fora, o avesso e o direito, o visível e o invisível, que para Merleau-Ponty, não são polos opostos, mas que fazem parte de um mesmo fenômeno. É dentro deste contexto que aparecem as noções de Ser bruto e Espírito Selvagem.

O Ser é bruto, pois é anterior à toda reflexão e análise, que ainda não foi classificado e rotulado; e o Espírito é selvagem, pois ainda não foi “domesticado” ou capturado. O Ser se mostra em partes, em perfis, semelhante às obras de arte que não conseguem expressar o todo do mundo visível, mas são recortes da percepção do artista. Assim, a pintura e a literatura são maneiras que Merleau-Ponty encontrou para falar do Ser. É dentro desta perspectiva que escreve Chauí (2002, p. 166):

A pintura revela que a experiência de pintar é experimentar o que em nós se vê quando vemos. [...] Experiência: algo 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, desta maneira, ensina à filosofia o filosofar, ensinando-lhe a reversibilidade entre atividade e passividade, que a tradição julgava opostas. Através da arte podemos aceder a este mundo enigmático que a nossa percepção detecta na natureza.

Na experiência artística, Merleau-Ponty afirma que o vidente também sofre, “por parte das coisas, a visão por ele exercida sobre elas; daí, como disseram muitos pintores, o sentir-se olhado pelas coisas, daí, minha atividade ser identicamente passividade [...]” (Merleau-Ponty, 2003, p. 135). De fato, todo objeto que olhamos lança sobre nós um olhar, interroga-nos, nos faz sentir que não somos os únicos agentes da ação. Assim, ao mesmo tempo em que agimos sofremos também a ação inversa. Então, correlativamente, entre olhar e ser visto, a visibilidade se dá entre um vidente e um visível. A visão não é a ação unilateral do olho para o objeto, aquilo que acontece de dentro para fora, do interior do vidente para o exterior do mundo visível, mas também ocorre pela conjuntura de “ser visto por ele, existir nele, emigrar para ele, ser seduzido, capturado, alienado pelo fantasma de sorte que vidente e visível” – bem como o espectador e a obra, ou o pintor e as coisas – “se mutuam reciprocamente, e não mais se saiba quem vê e quem é visto” (Merleau-Ponty, 2003, p. 135).

Isso acontece porque somos carne, porque o mundo inteiro é carne. “Se pudermos mostrar que a carne é uma noção última”, explica-nos Merleau-Ponty, “que não é a união ou composição de duas substâncias”, não é matéria, não é espírito, “mas pensável de *per se*, se 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”, que me leva a pensar que sou um agente entre tantos outros parecidos, “pode atravessar e animar tanto os outros corpos como o meu” (Merleau-Ponty, 2003, p. 136-137).

Meu corpo e o mundo visível são projetos dessa mesma carne que não são “corpúsculos de ser que se

¹ Este tema central já aparece na *Fenomenologia da Percepção*.



adicionariam ou se continuariam para formarem os seres” (Merleau-Ponty, 2003, p. 135). Ademais, “a carne (a do mundo² e a minha) não é contingência, caos, mas textura que regressa a si e convém a si mesma” (Merleau-Ponty, 2003, p. 142). Se pude compreender como nasce em mim a abertura, a reversibilidade entre o visível e o invisível, “como o visível que está acolá é simultaneamente minha paisagem”, então, “com mais razão posso compreender que alhures ele também se fecha sobre si mesmo, e que haja outras paisagens além da minha” (Merleau-Ponty, 2003, p. 137). Em outra passagem, Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 2003, p. 142-143) aprofunda a questão da carnalidade:

O que chamamos carne, essa massa interiormente trabalhada, não tem, portanto, nome em filosofia alguma. Meio formador do objeto e do sujeito, não é um átomo de ser, o em si duro que reside num lugar e num momento únicos: pode-se perfeitamente dizer do meu corpo que ele não está *alhures*, mas não dizer que ele esteja aqui e agora, no sentido dos objetos; no entanto, minha visão não os sobrevoa, ela não é o ser que é todo saber, pois tem a sua inércia e seus vínculos, dela.

Em sua descrição sobre a questão da carnalidade, prossegue Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 2003, p. 143): “é preciso pensar a carne, não a partir das substâncias, corpo e espírito, pois seria então a união dos contraditórios, mas, dizíamos, como elemento, emblema concreto de uma maneira de ser geral”. A carne é o Ser de indivisão, não pensado como algo maciço, sólido e fechado, mas um Ser de porosidade, esburacado, que contém o dentro e o fora, o direito e o avesso, zonas claras e opacas³...

Minha carne e a do mundo comportam, portanto, zonas claras, focos de luzes em torno dos quais giram suas zonas opacas; a visibilidade primeira, a dos *quale* e das coisas não subsiste sem uma visibilidade segunda, a das linhas de força e das dimensões, a carne maciça sem uma carne sutil, o corpo momentâneo, sem um corpo glorioso. (Merleau-Ponty, 2003, p. 144)

A noção essencial para a filosofia que Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 2003, p. 234) pretende fazer é a de carne como “sensível no duplo sentido daquilo que sentimos e daquilo que sente”. A minha própria carne, por sua vez, “é um dos sensíveis no qual se faz uma inscrição de todos os outros, sensível pivô do qual participam todos os demais, sensível-chave, sensível dimensional” (Merleau-Ponty, 2003, p. 234). A minha carne, ou o meu corpo, “é, no mais alto grau, aquilo que qualquer coisa é: um *isto dimensional*” (Merleau-Ponty, 2003, p. 234). Um “isto⁴” que não se consegue definir ou mensurar de fato, cujo entrelaçamento com a carne do mundo e com a carne de outrem acontece por generalidade e mútua imbricação (*empiètement*). Ademais, “meu corpo não é somente um percebido entre os percebidos, mede-os a todos, *Nullpunkt* [ponto nulo] de todas as dimensões do mundo” (Merleau-Ponty, 2003, p. 225).

Sendo um dos sensíveis do mundo, meu corpo habita o “entre” do dentro e do fora, do visível e do invisível. É nesse lugar que o artista se instala para elaborar suas criações. Em outras palavras: o artista faz vibrar o contorno das coisas querendo se mostrar ao mundo. Vale lembrar que não é um ato apenas dele, mas há algo que se instala na sua ação criativa o qual Merleau-Ponty chama de passividade. Assim há uma atividade que contém uma passividade. Disso trataremos mais adiante. Tratemos, antes, de aprofundar a reversibilidade do olhar.

Habitando o “entre” do dentro e do fora, do visível e do invisível

De acordo com Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 2004a, p. 35), quando estou em um avião e vejo o e claro que se forma entre as árvores próximas, e as distantes, ou quando observo a escamoteação das coisas umas pelas outras, que a técnica da perspectiva define, considera ele: “essas duas vistas são muito explícitas e não [me] suscitam questão alguma” (Merleau-Ponty, 2004a, p. 35). O enigma da visão está na ligação entre suas partes. Ao ver diferentes coisas disputarem meu olhar, como se todas elas fossem apenas figuras e não fundo – porque todas aparecem ao mesmo tempo – vejo algo entre elas que não sei direito o que é, e que esta *Gestalt*, entrementes, apresenta-se ainda em formação, de forma selvagem, bruta, como um todo indivisível, e que ainda não fora refletida. Eu sentiria, no entanto, dificuldades de dizer onde exatamente cada parte se localiza. Para representar essa rivalidade na tela, o pintor tem que imprimir uma cena de tal maneira que estivesse passeando por entre os objetos pintados⁵.

2 “A carne do mundo não é explicada pela carne do corpo, ou esta pela negatividade ou pelo si que a habita – os três fenômenos são simultâneos” (Merleau-Ponty, 2003, p. 227). Contudo, “é através da carne do mundo que se pode, enfim, compreender o próprio corpo” (Merleau-Ponty, 2003, p. 227).

3 Escreve Manoel de Barros (2013, p. 278): “Há frases que se iluminam pelo opaco”.

4 Em *Água viva*, Clarice Lispector (1998, p. 74) escreve que “vou te dizer uma coisa: não sei pintar nem melhor nem pior do que faço. Eu pinto um ‘isto’. E escrevo um ‘isto’”. Em outro trecho afirma: “o que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua” (Lispector, 1998, p. 95). O “isto” é utilizado pela autora para designar algo que não pode ser dito plenamente, mas que se insinua no próprio movimento criativo. De alguma forma, tanto o autor quanto o leitor percebem a existência deste algo que escapa à objetivação.

5 Ao falar do seu processo criativo e do observador, o pintor Francis Bacon enuncia: “gostaria que meus quadros dessem a impressão de que um ser humano passou entre eles, como uma lesma, deixando um rastro da presença humana e um traço dos acontecimentos passados, tal como a lesma deixa seu sulco. Creio que todo o processo desse tipo de forma elíptica depende da execução do detalhe e de como as formas são refeitas



A noção de reversibilidade está naquilo que Merleau-Ponty aponta como enigma, aquilo que liga diferentes partes de um mesmo mundo, fazem parte da mesma carne, e que ainda não foi cristalizado pela cultura. Sabemos que há algo entre as diversas coisas, contudo, não temos como objetivar o mundo percebido em seu momento de formação: só fazemos isso *a posteriori*. De toda sorte, a reversibilidade acontece porque há no próprio visível uma profundidade que permite ver o invisível. Este emblema nos é familiar e temos dificuldades em descrevê-lo, tal qual Agostinho ao falar do tempo⁶. Para entendermos melhor o tema em questão, a nota de trabalho de *O invisível e o invisível* (Merleau-Ponty, 2003, p. 237) esclarece:

Reversibilidade: o dedo da luva que se põe do avesso – Não há necessidade de um espectador que esteja *dos dois lados*. Basta que, de um lado, eu veja o avesso da luva que se aplica sobre o direito, que eu toque um por meio do outro (dupla ‘representação’ de um ponto ou plano do campo) o quiasma é isto: a reversibilidade –
Prosegue Merleau-Ponty (2003, p. 237):

É somente através dela que há passagem do ‘Para Si’ ao Para Outrem – Na realidade, não existimos nem eu nem o outro como positivos, subjetividades positivas. São dois antros, duas aberturas, dois palcos onde algo vai acontecer – e ambos pertencem ao mesmo mundo, ao palco do Ser.

O Para Si e o Para Outrem não existem como entidades autônomas, pois eles são o verso e o reverso um do outro. O que há é aquilo que margeia, que bordeia o Ser, como uma estrutura que nunca se mostra frontalmente. Porém, o que conseguimos, de fato, é vislumbrar algo em formação, meio escondido, que se oferece ao olhar por dentro: de tal forma que o espectador passa, assim, a ter uma experiência do Ser Bruto e do Espírito Selvagem. Vale ressaltar que não é uma experiência que um espectador absoluto teria - plena e absoluta do Ser -, mas um desdobrar de fenômenos visíveis que traz consigo outros visíveis latentes (invisíveis). É na fronteira entre o visível e o invisível que o olhar percebe que há algo ali que ele não consegue compreender completamente, mas sabe, de alguma forma, que um todo indivisível se insinua, cuja clareza ainda não está escancarada. O que vale salientar é que Merleau-Ponty (2003, p. 173) concebe o Ser de indivisão como sendo uma espécie de “pré-conhecimento, um pré-sentido, um saber silencioso”, uma espécie de “grandeza antes da medida”, que o mundo humano ainda não cristalizou. Aquilo que se apresenta como Ser de indivisão tem, na terminologia merleau-pontyana, o correlato de carne, Ser Vertical, Ser Bruto. O essencial, para Merleau-Ponty (2003, p. 192) é descrever a carne como “o Ser vertical ou selvagem como este ambiente pré-espiritual sem o qual nada é pensável, nem mesmo o espírito, e pelo qual nos interpenetramos uns nos outros, e nós próprios em nós para possuímos o *nosso tempo*”. Desta forma, por que somos feitos do mesmo tecido, do mesmo estofo, é que podemos dizer que somos seres intersubjetivos. Ou seja, não há uma ação nossa que não afete o mundo de outrem. Ele e nós habitamos um mesmo mundo e sofreremos as mútuas interferências, quer de pontos parecidos e harmoniosos, quer de situações estranhas e obscuras. Há, assim, algo em outrem que não conseguimos alcançar: outrem está mais além do que aquilo que projetamos sobre ele.

É no interior do próprio visível que a expressão se mostra bruta e não lapidada. É criativa no sentido de ir fazendo-se quase por conta própria: exigindo, entretanto, o trabalho do pintor. Não é, entretanto, um atividade centrada apenas nas intenções dele próprio, mas é mergulhando⁷ no invisível do visível que ele ressurgem, liberta-se, renasce, como se tudo o que tivesse dito antes tivesse que ser dito de outra forma. Ora, não vemos relatos de escritores e artistas que sentiam que a arte tomava um curso meio autônomo⁸ após iniciarem seus trabalhos?

O escritor brasileiro, João Cabral de Melo Neto (2007, p. 704), por exemplo, discorre sobre a inspiração e o trabalho criativo:

[...] o ato de escrever o poema, que neles se limita quase ao ato de registrar a voz que os surpreende, é um ato mínimo, rápido, em que o poeta se apaga para melhor ouvir a voz descida, se faz passivo para que, na captura, não se derrame de todo esse pássaro fluido.

O poeta Mário Quintana (2007, p. 735), por sua vez, falou sobre a obra de Balzac:

ou colocadas levemente fora de foco para introduzir os traços da memória” (Bacon, 1999, p. 633). Em certo sentido, Bacon já aponta para a importância do espectador na retomada da obra de arte.

⁶ Isso nos faz lembrar da inquietação de Agostinho em relação ao tempo, comentada, aliás, por Merleau-Ponty (2003, p. 15) no início do primeiro capítulo de *O visível e o invisível*: “Agostinho dizia do tempo, que este é perfeitamente familiar a cada um, mas que nenhum de nós é capaz de explicar aos outros.”

⁷ “Ao mergulhar no mundo percebido, longe de termos estreitado nosso horizonte e de nos termos limitado ao pedregulho ou à água, encontramos os meios de contemplar as obras de arte da palavra e da cultura em sua autonomia e em sua riqueza originais” (Merleau-Ponty, 2004b, p. 65-66).

⁸ “Alto lá, meu livrinho! Devagar! Calma agora! Chegamos ao fim da jornada, e você ainda quer galopar adiante, sem controle, transpor a página derradeira, como se o seu serviço já não estivesse feito” (Marcial citado por Giannetti, 2008, p. 358). Em sua obra *Epigrammaton*, século I d.C., Marcus Valério Marcial já apontava para autonomia do texto ao ser escrito. Paulo Leminski, em um poema chamado *Desencontrários*, escreve sobre a “autonomia” da escrita: “Mandeí a palavra rimar,/ ela não me obedeceu./ Falou em mar, em céu, em rosa,/ em grego, em silêncio, em prosa./ Parecia fora de si,/ a sílaba silenciosa” (Weintraub, 2006, p. 35).



Balzac inicia as histórias de um jeito que já no seu tempo devia ser soavadíssimo e, lá pelas tantas, dava-lhe de fazer umas digressões que ninguém conseguia acompanhar até o fim, exatamente por serem infindáveis. Bastava, porém, que o autor cedesse o papel a seus protagonistas e logo surgia diante de nossos olhos... um romance? Não. Mas o próprio mundo dos homens, fremente e palpitando a vida até hoje.

De fato, o artista precisa estar “em trabalho” para que a criação vá acontecendo, para que o fogo se acenda - a inspiração surja - e o procedimento pegue fogo, tornando possível a criação de um novo visível. No último tópico deste capítulo voltaremos a tratar a questão da passividade na criação. Por ora, é importante ressaltar que o artista aprende com a própria arte. De alguma forma, ele se impressiona com o resultado obtido após emergir do subsolo em que estava ao se aventurar na elaboração da obra. Afinal, ela torna-se maior que as intenções prévias dele mesmo.

E se o escritor pretende produzir obras que sejam experiências que desencadearão nas consciências dos leitores a profundidade do mundo da vida, que possam fazê-los adentrar em outros lugares que ainda não eram seus, então, a sua escrita deve mostrar um impensável. Entende-se por impensado aquilo que ainda não foi pensado pelo escritor. É assim que ele mostra, entre um signo e outro, o silêncio, o intervalo entre as palavras, que agarra o leitor, entrelaça-se com este, envolvendo-o num mundo novo e original. De forma semelhante se dá o processo criativo do pintor, do músico, do escultor, do dançarino... O pintor, por exemplo, ao buscar a expressão pela gênese da natureza - pela raiz do mundo - tenta dar conta do Ser Bruto e do Espírito Selvagem, que se oferece confusamente ao seu olhar. Por isso, Cézanne dizia “atacar” por todos os lados a tela: sua pintura ia se fazendo em todos os pontos da tela, de tal modo que não lhe aparecia bem definido o que fosse figura e o que fosse fundo. Sobre isso, escreve Chauí (2002, p. 154):

Ser Bruto e Espírito Selvagem estão entrelaçados, abraçados e enlaçados: o invisível permite o trabalho de criação do visível, o indizível, o do dizível, o impensável, o do pensável. Merleau-Ponty fala numa visão, numa fala e num pensar instituintes que empregam o instituído - a cultura - para fazer surgir o jamais visto, jamais dito, jamais pensado - a obra. O Ser Bruto era o que Cézanne desejava pintar quando dizia dirigir-se “à fonte impalpável da sensação” porque “a Natureza está no interior”. “Fonte impalpável”, o Ser Bruto é o originário, não como algo que se desejaria repetir ou ao qual se desejaria regressar, mas a origem como o aqui e agora que sustenta, pelo avesso, toda forma de expressão.

Junto ao Ser Bruto e Espírito Selvagem, bem como na aventura do artista ao pintar sua obra, é que percebemos a reversibilidade. Fato que aparece não só entre o vidente e o visível, mas também entre a mão que toca e a tocante, ou entre o verso e o reverso do olhar que esposa as coisas visíveis e tangíveis. A reversibilidade da visão, por exemplo é observada em *A ronda noturna*, de Rembrandt. Vemos nesta obra o avesso da mão do capitão a partir de sua sombra. Só a vemos porque somos espectadores de um mesmo mundo visível que possui espessura. Em todo caso, o espectador, mesmo vindo de um lado - o exterior -, percebe também o outro lado - o dentro -. Ver apenas do exterior é apreender apenas um perfil do objeto. Ele deve olhar, todavia, como que se estivesse também do lado de dentro. Mais do que isso, deve habitar a dobra entre o visível e o invisível, ou o “entre”⁹, o dentro e o fora. É nessa dobra que podemos perceber a fissão¹⁰ e a segregação do Ser.

Sobre a visão e o tangível, podemos, aqui, citar a passagem de Schilder no espelho¹¹, mostrada por Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 2004a, p. 22-23) em *O olho e o espírito*: “Schilder observa que, ao fumar cachimbo diante do espelho, sinto a superfície lisa e ardente da madeira não só onde estão meus dedos, mas também naqueles dedos gloriosos, naqueles dedos apenas visíveis que estão no fundo do espelho”.

Somente posso sentir a imbricação (empiètement) e a reversibilidade da visão e do visível, com o tangível, porque não há muita diferença entre o que vejo, o que é visto e o que sinto. Se posso sentir a textura na visão do espelho é devido ao fato de que “o fantasma do espelho puxa para fora minha carne, e ao mesmo tempo todo o invisível de meu corpo pode investir os outros corpos que vejo” (Merleau-Ponty, 2004a, p. 23). Se consigo experimentar este fenômeno do espelho é porque esta ambiguidade também me permite considerar que há um ponto onde acontece a reversibilidade do visível e o invisível. Para melhor entenderemos este fato, voltemos nossa atenção para a análise da luva que Merleau-Ponty faz - e que citamos anteriormente -, do dentro e do fora, do avesso e do direito. Mais especificamente, afirma Merleau-Ponty (2003, p. 237):

9 “Não há que escolher *entre* o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber, a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o *entre*” (Didi-Huberman, 1998, p. 77).

10 “A visão [...] é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do Ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim” (Merleau-Ponty, 2004a, p. 42). Sobre isso escreve Chauí (2002, p. 162-3): “Ao fazer falar a experiência como *fissão no Ser*, Merleau-Ponty leva-nos de volta ao recinto da encarnação, abandonando aquela maneira desenvolta com a qual a filosofia julgava poder explicá-la, perdendo-a. Doravante, não se trata, em primeiro lugar, de explicar a experiência, mas de decifrá-la nela mesma, e não se trata, em segundo lugar, de separar-se dela para compreendê-la. Somos levados ao recinto da experiência pelas artes, cujo trabalho é a iniciação que nos ensina a decifrar a *fissão no Ser*. [...] como divisão no interior da indivisão: a experiência se efetua como aquele momento no qual um visível (o corpo do pintor) se faz vidente sem sair da visibilidade [...]”. Enfim, fissão é a experiência que não separa.

11 Sobre o fenômeno da duplicação do visível através do espelho - ou pela visão indireta das coisas -, muitos pintores o abordaram em diversas obras clássicas. Basta ver o *Casal Adorfini*, de Van Eyck, ou o espelho enigmático da obra *As meninas*, de Velásquez. No primeiro exemplo, a pintura mostra bem que a imagem que o espelho reflete é realmente a do casal sendo pintada. Já no segundo caso, não temos como verificar, ao certo, se o casal que está aparecendo no retângulo retratado no meio da obra é um espelho refletindo o que está sendo pintado, ou se se trata apenas um quadro pendurado na parede. Velásquez torna esse detalhe ambíguo ao nosso olhar, dividindo a opinião dos comentadores da obra.



Dado somente o eixo – a ponta do dedo da luva é o nada, - mas nada que se pode pôr do avesso e onde então se veem *coisas* – O único ‘local’ onde o negativo pode existir verdadeiramente, é a dobra, a aplicação um ao outro do interior e do exterior, o ponto de virada –

O nada¹² aparece como o outro lado do Ser, como o negativo, a outra face do positivo, que, por uma espécie de quiasma, permite ligar ambas as partes; mas, um ligar que contém buracos, lacunas, brechas, cavidades, vazios. O quiasma eu-mundo e eu-outrem, em analogia, é “realizado pelo desdobramento do meu corpo em fora e dentro, – e o desdobramento das coisas (seu fora e seu dentro)” (Merleau-Ponty, 2003, p. 237). Ademais, “são estes 2 desdobramentos que possibilitam: a inserção do mundo entre as duas faces de cada coisa e o mundo” (Merleau-Ponty, 2003, p. 237). Não estamos nos reportando a um antropocentrismo, mas ao estudar os dois lados da luva – o dentro e o fora, devemos encontrar a “estrutura do ser” (Merleau-Ponty, 2003, p. 237). Merleau-Ponty não vê o Ser como positivo e o nada como negativo – como fez Sartre –, mas ambos são como os dois lados de uma mesma moeda: pertencem, portanto, a mesma estrutura do Ser.

A passividade na experiência criativa

O quiasma me projeta para um conhecimento para além de mim, como puro agente, e do outro, como sendo exterior a mim, bem como me permite perceber o ser e o nada como fazendo parte de uma única estrutura. Fornece-me, também, a ideia de que pertencemos a um mesmo mundo: que não é objetivo ou que haja apenas rivalidade de mim com outrem, mas algo como um “co-funcionamento”, de forma a percebermos que “funcionamos como um único corpo” (Merleau-Ponty, 2003, p. 200).

Merleau-Ponty (2003, p. 200) mostra que

o quiasma não é somente troca eu-[outrem] (as mensagens que recebe, é a mim que chegam, as mensagens que recebo é a ele que chegam), é também troca de mim e do mundo, do corpo fenomenal e do corpo “objetivo”, do que percebe e do percebido: o que começa com uma coisa termina com consciência da coisa, o que começa com “estado de consciência” termina como coisa.

A reversibilidade é a “animação interna” do visível, é o lugar onde podemos vivenciar a expressão no momento em que se faz gesto. Com ela percebemos que a pintura também está no corpo do pintor (e do espectador), como se eles estivessem infiltrados na obra, bem como a obra neles. “Em todas suas formas e em todas as partes, a expressão é sempre uma operação criadora e o expresso é sempre inseparável de um processo de criação” (Müller, 2001, p. 221). Lendo um texto, pintando, observando a natureza ou um quadro, a experiência da expressão se dá de maneira semelhante. Nesse processo expressivo, há uma passividade como um rastro que não pode ser alcançado, mas que possibilita a criação. Comenta Shepherdson (2006, p. 121):

[...] na experiência do olhar, minha percepção é revelada em uma passividade fundamental – não uma passividade entendida como o familiar oposto de “atividade”, mantendo um dualismo simétrico e binário, mas outra, mais fundamental, uma passividade mais primordial, na base das quais ambas são possíveis: passividade e atividade.

O que aprendemos com Shepherdson, na esteira de Merleau-Ponty, é que a passividade, além de estar presente no procedimento criativo do artista, também aparece no olhar do espectador. Esta passividade fundamental atravessa toda e qualquer experiência humana, quer estejamos conscientes dela ou não. Afinal, somos passivos ao que dizemos, ao que vemos e ao que fazemos. Desta forma, não há um pensamento anterior que comanda a ação. “Nos atrás do pensamento está a verdade que é a do mundo”, afirma Clarice Lispector (1998, p. 85). Não há uma verdade lógica e linear, mas algo bruto e selvagem que está presente na atividade artística. Não sendo lógica e linear, a percepção que o artista experimenta na natureza torna-se, portanto, praticamente impossível dizê-la ou pintá-la objetivamente. Tampouco é da ordem do pensamento operativo. É de outro mote. Sua tarefa, por isso, não pode ser feita de maneira direta, mas indiretamente. É falando, pintando ou escrevendo o mundo em seu movimento

originário, como se tivesse compondo um mosaico de palavras ou de cores, que transforma o percebido em uma obra. Obviamente que as dificuldades são imensas e inúmeras, pois não são apenas as palavras e os aspectos picturais que devem aparecer, mas todos as nuances que se observa na natureza. Tarefa, diríamos, impossível, pois há algo que sempre escapa à percepção, ficando à margem daquilo que vemos ou sentimos. Percebemos, contudo, de alguma forma, que no percebido há muito mais coisas do que conseguimos captar.

É nesse ínterim entre aquilo que se mostra e que se ausenta, que aparece o quiasma, o verso e o reverso do olhar. “O quiasma, a reversibilidade”, nos diz Merleau-Ponty (2003, p. 238), “é a ideia de que toda percepção é forrada por uma contrapercepção [...] é ato de duas faces, não mais se sabe quem fala e quem escuta”. Não

¹² “Sobre o nada eu tenho profundidades” – escreve Manoel de Barros (2015, p. 125).



apenas isso, a reversibilidade está presente como algo que circula em torno de seu próprio eixo: “circularidade falar-escutar, ver- se visto, perceber-se percebido, (é ela que faz com que nos pareça que a percepção se realiza nas próprias coisas) – Atividade= passividade” (Merleau-Ponty, 2003, p. 238). Aqui, Merleau- Ponty relaciona a atividade como o outro lado, o avesso da passividade. Ménasé, afirma também que

Se a passividade habita o movimento do pensamento, como o mundo habita o corpo, torna-se compreensível que a verdade de adequação, a verdade congruente com o definitivo, seja destituída para ser substituída por uma verdade emergente marcada pela modalidade da reversibilidade (Ménasé, 2008, p. 237).

Somente podemos afirmar que a passividade está presente no movimento do pensamento se considerarmos este na fala, na operação de expressão, quando ele vai se formando como se não tivesse um norte pré-definido, de forma bruta e selvagem. Então ele faz- se nas coisas e é feito por elas, no momento presente, como um todo que se inscreve no mundo. Já a palavra escrita, se ela for refletida e analisada, ao contrário, torna-se instituição, é linguagem falada. A linguagem falante, criativa, se dá de maneira espontânea, como nas poesias de Michaux, Drummond ou nas de Manoel de Barros¹³, por exemplo, cuja significação está para além da própria palavra em sentido apofântico. A poesia elaborada por eles, e tantos outros, remetem-nos a um mundo inédito e estranho, inaugura a própria linguagem e inicia o leitor num outro lugar, fazendo vibrar seu lado de dentro. Parafrazeando Merleau-Ponty (2003, p. 207): “as palavras [do poeta] fazem-me falar e pensar porque criam em mim outro diferente de mim, um afastamento em relação a...”

Há também as escritas em prosa, onde percebemos semelhante elaboração de um inédito, cuja criação verificamos, também espontaneidade e passividade. Ao lermos alguns textos de Clarice Lispector, havemos de verificar essa nossa afirmação. Em uma nota introdutória ao livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*¹⁴, a autora diz: “este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu” (Lispector, 1999, p. 9).

No conto *O ovo e a galinha*, Clarice Lispector (1977, p. 81) fala da experiência da reversibilidade do olhar: “de manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo. Olho o ovo com um só olhar”. Além desse olhar que se dirige ao ovo, este também lança o olhar sobre o vidente: “o ovo me vê. O ovo me idealiza? O ovo me medita? Não, o ovo apenas me vê” (Lispector, 1977, p. 81), considera a autora. Nesse trecho do texto, a autora chama a atenção para um olhar não analítico, mas que também, de alguma forma, mostra que somos olhados pelas coisas.

De maneira semelhante ao escritor, o pintor nos apresenta o todo indivisível, mostrando que a minha carne é similar à carne das coisas. “O grânulo da cor, o não-se-que que anima o contorno” (Merleau-Ponty, 2003, p. 193) da pintura de Cézanne, por exemplo, para Merleau- Ponty, é a própria carne. Esta carnalidade também pode ser verificada na ciência, “como nas experiências de Michotte”¹⁵ (Merleau-Ponty, 2003, p. 193) em que ele faz o retângulo rastejar.

O ato de ver como paradoxo

“O pintor vive na fascinação” (Merleau-Ponty, 2004a, p. 22) em exprimir a sua relação com o mundo. Isso acontece porque o pintor se enlaça com as coisas, porque “suas ações mais próprias – os gestos, os traços de que só ele é capaz, e que serão revelação para os outros, porque não têm as mesmas carências que ele – parecem-lhe emanar das coisas mesmas, como o desenho das constelações” (Merleau-Ponty, 2004a, p. 22). Parece que ele detém um saber e um imaginário e que os colocará na obra. O pensamento operatório – cristalizado – considera que sua criação seja uma comunicação de si com os dados do seu mundo vivido e pensado. Sabemos, contudo, pelo testemunho de vários pintores, que acontece algo de estranho e enigmático na elaboração da obra. O pintor, no entanto, é aquele que percebe que o mundo quer ser expresso. Sobre isso, afirma Merleau-Ponty:

13 O poeta Manoel de Barros (2013, p. 276-277), em *Uma didática da invenção*, destaca esta maneira de escrever criativa: “No descomeço era o verbo./ Só depois é que veio o delírio do verbo./ O delírio do verbo estava no começo, lá onde/ a criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*/ A criança não sabe que o verbo escutar não funciona/ para cor, mas para som./ Então se a criança muda a função de um verbo, ele/ delira./ E pois./ Em poesia que é a voz de poeta, que é a voz de fazer/ nascimentos -/ O verbo tem que pegar delírio”.

14 Não é assombroso o fato de Clarice Lispector (1999, p. 11) iniciar um livro com uma vírgula, como se a narrativa já estivesse em curso? Parecendo dar prosseguimento em uma história, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* se inicia com “, estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço, embora só viesse para deixar almoço e jantar prontos, [...]”. Outro aspecto importante é que o livro termina com dois pontos, como se história não terminasse ali, tal como o mundo que é inesgotável...

15 Sobre o interesse de Merleau-Ponty por Albert Michotte, recomendamos o artigo *Visão de causalidade: Merleau-Ponty em Michotte*, de Lester Embree. Em um dos trechos de seu artigo, Embree (2007, p. 223) escreve: “É uma das virtudes exemplares de Merleau-Ponty ter procurado aprender com cientistas experimentais, principalmente dos psicólogos da tendência gestalista. Esse exemplo foi seguido, mais tarde, por colegas com respeito à Ciência Cognitiva, mas algum deles poderia desejar por mais consideração fenomenológica há algum tempo, como David Katz em relação à cor e ao tato, por exemplo. E, apenas a respeito de Michotte, existem títulos promissores após *La perception de la causalité* como *La perception de la fonction outil* (1951), *Perception et causation* (1955), e *Réflexions sur le rôle du langage dans l'analyse des organisations perceptives* (1959) que poderiam ter sido levados em consideração. Mas Merleau-Ponty parece se referir claramente apenas a *La perception de la causalité* e faz muito bem em *Structure et conflits de la conscience infantile*, mas se refere novamente mais significativamente em *A Natureza* e em *O Visível e o Invisível*.”



Entre ele e o visível, os papéis inevitavelmente se invertem. Por isso tantos pintores disseram que as coisas os olham, e disse André Marchand na esteira de Klee: “Numa floresta, várias vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias, senti que eram as árvores que me olhavam, que me falavam [...] Eu estava ali, escutando [...] Penso que o pintor deve ser traspassado pelo universo e não querer traspassá-lo [...] espero estar interiormente submerso, sepultado. Pinto talvez para surgir” (Merleau-Ponty, 2004a, p. 22).

Assim, Merleau-Ponty nos mostra a reversibilidade do olhar experienciada pelo artista em seu processo criativo. Também conseguimos perceber, em muitos momentos da nossa experiência cotidiana, que os objetos nos comunicam. Alguns parecem estar cansados, outros riem de nossas ações, outros, ainda, querem dançar ao sabor do movimento do vento. Um detalhe importante na citação merleau-pontyana é a afirmação “pinto talvez para surgir”. Não basta apenas perceber o verso e o reverso do visível: há que se entrelaçar com ele de tal forma que haja necessidade da criação da obra para que se experiencie a liberdade.

Cumprir compreender que na ação perceptiva há uma espécie de reação-percepção da natureza. Os poetas sentiam isso acontecer e por diversas vezes expressaram-na em versos. Em um dos belos poemas de literatura brasileira, Mário Quintana (1997, p. 107) escreveu:

*Não sei
o que querem de mim essas árvores
essas velhas esquinas
para ficarem tão minhas só de as olhar um momento.*

Manoel de Barros também descreve esta mútua imbricação entre o homem e a natureza, cuja abertura se dá de maneira a ter uma melhor compreensão do mundo perceptivo. Escreve o poeta (Barros, 2013, p 266):

*Quando menino encompridava rios.
Andava devagar e escuro – meio formado em silêncio.
Queria ver a voz em que uma pedra fale.
Paisagens vadiavam no seu olho.
Seus cantos eram cheios de nascentes.
Pregava-se nas coisas quanto aromas.*

“O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”, escreveu Georges Didi-Huberman (1998, p. 29). Não apenas isso, “inelutável porém a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”. O ato de ver, então, para Didi-Huberman (1998, p. 29), é um paradoxo que “só se manifesta ao abrir-se em dois”. Podemos experienciar o paradoxo da visão ao olharmos, por exemplo, uma pintura mostrando o horror da guerra, de Kathe Kollwitz. *Mortalidade infantil*, de 1925: nesta imagem, os traços expressam uma pessoa em estado de tristeza profunda, cuja atitude é de impotência perante a barbárie humana na guerra. Kollwitz explora a tragédia da perda através de uma mãe que em desespero segura nas mãos um caixão que faz crer tratar-se da morte de seu filho. Ao olharmos para essa xilogravura em preto e branco – o que acentua ainda mais os traços fortes e contundentes da cena –, entramos em contato com a nossa própria morte. Com e através dessa pintura, somos levados a pensar no sofrimento que sentimos e presenciemos diante de alguém que passa por esta tragédia humana. Afinal, sabemos que um dia iremos morrer e que também presenciaremos muitos dos nossos familiares e amigos passarem por tal situação. Este é um fato incontestável, mesmo por aqueles que acreditam existir vida pós-morte. Não é apenas a nossa própria morte e a morte de outrem que o quadro faz ver. É, sobretudo, a questão social da degradação da espécie humana que a obra nos escancara. A mãe que segura a morte parece querer entregar o sofrimento a nós num movimento que se desdobra em dois: como se, como espécies da raça humana, tivéssemos participação neste ato ou, por outro lado, querendo dividir a emoção arrebatadora que a vida lhe impõe. O drástico contraste das linhas verticais e horizontais, bem como o branco impresso em um fundo negro acentuam a ambiguidade que a obra faz ver. O quadro me olha “porque impõe em mim a imagem impossível de ver daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo” (Didi-Huberman, 1998, p. 38), que em breve passará por uma experiência similar. Assim, diante da pintura, eu mesmo caio na angústia que a morte me traz. Talvez seja por conta disso que preferimos, na maior parte das vezes, obras coloridas e alegres ao invés de sombrias e tristes.



Daquilo que nos causa angústia queremos nos afastar. De qualquer forma, a pintura nos abre para um vazio existencial. Ela que nos olha, mostra nossa fragilidade diante da morte e do sofrimento, lançando-nos “à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser [nosso¹⁶] próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume” (Didi-Huberman, 1998, p. 38), e experimentar a finitude como um horizonte possível da nossa existência.

Poderemos tentar preencher os buracos, “saturar a angústia que se abre em nós diante da [morte], e por isso mesmo nos abre em dois” (Didi-Huberman, 1998, p. 38). Seria isso possível? Será que podemos resolver o problema existencial da angústia que nos atravessa constantemente? “Ora, saturar a angústia não consiste senão em recalcar”, afirma Didi-Huberman (1998, p. 38). De alguma forma, ela se apresenta escancarada na obra. Ou melhor, a obra faz ver a nossa própria angústia.

Considerações finais

Em diferentes épocas, os pintores nos apresentaram objetos estranhos em suas pinturas, cujos emblemas nos fazem entrar em contato com a finitude de nossa existência. O objeto, por excelência, utilizado por eles para ilustrar que um dia também iremos morrer é, sobretudo, a caveira. Este símbolo nos adverte que tudo o que existe neste mundo é passageiro e fugaz. Um dos exemplos da utilização da caveira para mostrar a mortalidade humana é a pintura *As vaidades da vida humana*, de Harmen Steenwyck. Esta pintura do mestre holandês do século XVII é “cheia de referências à morte ao vazio da vida, e quanto mais a analisamos, mais ela parece um sermão visual baseado nos ensinamentos do livro do Eclesiastes, do Velho Testamento” (Cumming, 2010, p. 52). A pintura de Steenwyck apresenta vários objetos perturbadores que escancaram que o poder, a riqueza e as vaidades da vida humana um dia acabarão, pois, de fato, todos iremos deixar este mundo. Atualmente, pode ser que não olhemos o quadro com tamanha seriedade e estranheza. Na época, todavia, em que fora pintado, a sociedade holandesa passava por uma alta mortalidade infantil em que “morte por males que consideramos triviais e tratamento médico rudimentar para combater as doenças faziam da caveira de dentes à mostra uma realidade sempre presente” (Didi-Huberman, 1998, p. 38).

O que nos interessa, aqui, entretanto, não são as significações advindas da obra, mas perceber que ao olharmos determinada pintura – ou a natureza – sentimo-nos olhados por ela também. Entre esse olhar do vidente e do visível, há algo que escapa da nossa percepção e do nosso entendimento. Ou seja, não conseguimos abarcar todas as nuances e situações que permeiam o ato ambíguo do olhar.

Marcos Müller-Granzotto (2008, p. 12) faz uma reflexão que visa esclarecer o tema da reversibilidade em Merleau-Ponty:

[...] a reversibilidade é muito mais (ou muito menos) que o consórcio entre irmãos. Trata-se da paradoxal vivência de um negativo, de uma ausência, de um duplo errante. Não posso localizar esse negativo em lugar algum, nem dentro, nem fora, nem à frente ou atrás. Ainda assim posso experimentá-lo como uma sorte de descentramento, decaída do meu ser em um domínio de generalidade onde não há mais centro”.

Uma das melhores maneiras de percebermos o “negativo”, a “ausência” ou o “duplo errante”, é olhando uma obra de arte. Se de um lado não podemos “localizar” essas vivências, de outro, podemos experimentá-las, entrelaçando-nos com experiências de criação. No seio da invisibilidade, a partir do quadro, posso perceber, em certo sentido, a presença de uma esquizo. A arte não busca a reflexão em primeira instância, mas, antes de tudo, experimentar o novo, o inédito, o inaugural. Também lida com o que é estranho, que não se deixa objetivar, com o “selvagem”. A obra de arte, mais além de imprimir a imagem de um mundo percebido e pensado, mostra aquilo que faz mancha, quebrando, vazando e descentrando o nosso mundo ordenado e instituído.

Referências

- Bacon, F. (1999). “Entrevista, 1963”. In: H. B. Chipp (Org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- Barros, M. (2013). *Poesia completa*. São Paulo: LeYa.
- Barros, M. (2015). *Meu quintal é maior do que o mundo*: Antologia. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Chauí, M. S. (2002). *Experiência do pensamento – ensaios sobre a obra de Merleau- Ponty*. São Paulo: Martins Fontes.
- Cumming, R. (2010). *Arte em detalhes*. Trad. Maria da Anunciação Rodrigues. São Paulo: Publifolha.

16 Adaptamos para a primeira pessoa do plural.



- Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Embree, L. (2007). Visão de causalidade: Merleau-Ponty em Michotte. *Revista da Abordagem Gestáltica*, 13 (2), p. 222-227. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672007000200006
- Lispector, C. (1998). *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Lispector, C. (1999). *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. São Paulo, Rocco.
- Lispector, C. (1977). "O ovo e a galinha". In *A Legião Estrangeira* (p. 81-84). São Paulo: Ática.
- Melo Neto, J. C. (2007). *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Ménasé, S. (2008). "Passividade e criação: pintura e abertura, a partir de Merleau-Ponty". Trad. Leandro N. Cardin. In: *Merleau-Ponty em Salvador*. Salvador: Arcádia.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva.
- Merleau-Ponty, M. (2004a). *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify.
- Merleau-Ponty, M. (2004b). *Conversas: 1948*. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes.
- Müller, M. J. (2001). *Merleau-Ponty acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Müller-Granzotto, M. J. (2008). Merleau-Ponty e Lacan a respeito do estranho. *Revista AdVerbum* 3 (1) Jan a Jul de 2008: pp. 3-17.
- Quintana, M (2007). *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Quintana, M. (1997). *Antologia poética*. Porto Alegre: L&PM.
- Shepherdson, C. (2006). Uma libra de carne: A leitura lacaniana d'O visível e o invisível. *Discurso* – Revista do Departamento de Filosofia da USP. nº 36.
- Weintraub, F. (2006). *Poesia marginal*. São Paulo: Ática.

Recebido em 20.08.2024 – Primeira Decisão Editorial em 03.10.2024 – Aceito em 20.01.2025