



DESENHO INFANTIL E PINTURA: ENTRELAÇAMENTOS A PARTIR DE MAURICE MERLEAU-PONTY

Dibujo infantil y pintura: Entrelazamientos a partir de Maurice Merleau-Ponty

WANDERLEY CARDOSO DE OLIVEIRA*

Children's drawing and painting: Entanglements from Maurice Merleau-Ponty

Resumo: Nosso objetivo é relacionar o desenho infantil com questões relativas à pintura, tratadas pela história da arte e, especialmente, pela fenomenologia. Partimos da crítica à má fama da imagem, que remonta a Platão e vem até os nossos dias. Ao avançar no tempo, vemos que a ideia da pintura como representação surgiu e se tornou dominante no ocidente a partir da invenção, na renascença, da perspectiva geométrica. Mostramos que ao compreendermos a representação perspectivista, em sua historicidade, como um modo de expressão de nossa experiência do mundo e não como o único, estamos liberados das coerções que a perspectiva impunha ao desenho e à pintura e podemos concebê-los como uma maneira de ver, que não pretende imitar as coisas, mas expressá-las. O desenho infantil pode, assim, ser situado não mais na ordem da imitação, mas da expressão, não mais na ordem da representação, mas da apresentação. Ao passarmos da representação para a apresentação, abandonamos, tanto na pintura quanto no desenho infantil, o tema da imitação, da secundariedade, da cópia de um modelo, do “vir-depois” e o desenho infantil aparece como um modo genuíno e criativo pelo qual a criança expressa o mundo em que vive.
Palavras-chave: Expressão; Fenomenologia; Desenho Infantil; Pintura.

Resumen: Nuestro objetivo es relacionar el dibujo infantil con cuestiones relativas a la pintura, tratadas por la historia del arte y, en especial, por la fenomenología. Partimos de la crítica a la mala fama de la imagen, que se remonta a Platón y llega a nuestros días. Avanzando en el tiempo, vemos que la idea de pintura como representación surgió y se volvió dominante en occidente a partir de la invención, en el Renacimiento, de la perspectiva geométrica. Mostramos que al comprender la representación perspectivista, en su historicidad, como un modo de expresión de nuestra experiencia del mundo y no como el único, estamos liberados de la coerción que la perspectiva imponía al dibujo y a la pintura y podemos concebirlos como una manera de ver, que no pretende imitar las cosas, sino expresarlas. El dibujo infantil puede, de esta manera, ser situado no más en el orden de la imitación, sino de la expresión, no mas en el orden de la representación, sino de la presentación. Al pasar de la representación para la presentación, abandonamos, tanto en la pintura como en el dibujo infantil, el tema de la imitación, de la secundariedad, de la copia de un modelo, del “venir después” y el dibujo infantil aparece como un modo genuino y creativo por el cual el niño expresa el mundo en que vive.
Palabras clave: Expresión; Fenomenología; Dibujo Infantil; Pintura.

Abstract: Our aim consists of relating children's drawing to issues related to painting, addressed by the history of art, and, especially, by phenomenology. We begin through the criticism of the image's bad reputation, which dates back to Plato and continues currently. As we move forward in time, we see that the idea of painting as representation emerged and became dominant in the West following the invention, during the Renaissance, of geometric perspective. We show that by understanding perspectivist representation, in its historicity, as a way of expressing our experience of the world and not as the only one, we are freed from the constraints that the perspective used to impose on drawing and painting and we can conceive them as a way of seeing, which does not intend to imitate things, but to express them. Children's drawing can thus be situated no longer in the order of imitation, but of expression, no longer in the order of representation, but of presentation. As we move from representation to presentation, we abandon, both in painting and in children's drawing, the theme of imitation, of secondariness, of copying a model, of “coming-after” and children's drawing appears as a genuine and creative way in which the child expresses the world where he or she lives in.
Keywords: Expression; Phenomenology; Children's drawing; Painting.

* Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Email: woliv2@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6467-5910>



Introdução

Para Pedro e Marcos

O desenho infantil não desperta muita curiosidade no meio filosófico. Psicólogos e psicanalistas se interessam mais por ele do que os filósofos. Contudo, Merleau-Ponty, neste caso, foge à regra. Quando assumiu a cadeira de Pedagogia e Psicologia da Criança na Sorbonne em 1949, a qual deixou quando foi eleito para o Colégio de França em 1952, pelo menos em dois episódios, tomou o desenho infantil como tema de suas aulas. É o que podemos constatar nos cursos: “Estrutura e conflitos da consciência infantil” e “Método em psicologia da criança”. Nestas duas ocasiões, seus estudos em torno do desenho infantil se estabelecem, especialmente, no diálogo com Luquet, Piaget e Prudhommeau. Para o presente artigo, contamos com tais cursos, mas eles não são nossa principal fonte; já que seguem mais na perspectiva da psicologia do que da filosofia e da arte, caminhos pelo qual pretendemos enveredar. Neste sentido, o que propomos é, justamente, relacionar o desenho infantil com questões relativas à pintura, tratadas pela história da arte e, especialmente, pela fenomenologia, partindo de Merleau-Ponty. Sendo assim, há outro trabalho do filósofo que nos será bem mais oportuno. Referimo-nos ao livro *A prosa do mundo*, obra inacabada, redigida entre os anos de 1951 e 1952, mas só publicada em 1969, por Claude Lefort. Composta por seis pequenos capítulos, o último deles, intitulado “A expressão e o desenho infantil”, com apenas oito páginas, é o que nos interessa. Nele Merleau-Ponty (1969) nos lança uma assertiva, contendo uma previsão, que tomamos como ponto de partida para as reflexões que desenvolveremos a seguir. Sua afirmação é a seguinte: “os meios de expressão da criança, quando tiverem sido retomados deliberadamente por um artista num verdadeiro gesto criador, nos darão [...] a ressonância secreta pela qual nossa finitude se abre ao ser do mundo e se faz poesia.” (p. 209).

O Desenho Infantil e a Virada Icônica: A Representação em Questão

Com a citação acima, seguimos em direção ao nosso objetivo, tratando, primeiramente, de situar o desenho infantil dentro do cenário que Carbone (2011), em seu livro, *A carne das imagens*, nos descreve como sendo aquele de uma “virada icônica”. Para o filósofo italiano:

[...] o desenvolvimento contínuo das tecnologias óticas e mediáticas não cessam de abrir nossas existências a formas inéditas de visualização e de experiência visual, dando às imagens uma centralidade nova, não somente no nível prático e profissional, mas também no nível teórico. É sobre esta base que a partir dos anos noventa do último século se começou a evocar, em nossa cultura, uma ‘virada icônica’ [...] impondo uma análise renovada do estatuto contemporâneo das imagens. (p. 9).

Vivemos num momento, afirma o autor, de “inversão do platonismo” (p. 9). A má fama da imagem remonta a Platão e vem até os nossos dias. Carbone, esclarece, recorrendo a Merleau-Ponty, que desde o filósofo grego “[a] palavra imagem é mal afamada porque se acreditou de modo impensado que um desenho era um decalque, uma cópia, uma segunda coisa” (p. 10). Esta crença irrefletida está na base do que o filósofo francês chama de “ilusão objetivista” (Merleau-Ponty, 1969, p. 205). Para o autor de *A prosa do mundo*, esta crença está tão “bem instalada em nós”, que ela nos leva à convicção de que “o ato de exprimir, em sua forma normal ou fundamental, consiste em, dada uma significação, construir um sistema de signos tal que a cada elemento do significado corresponda um elemento do significante, isto é, em *representar*” (p. 205).

Linhas abaixo, Merleau-Ponty nos explica o que entende por “representar”. Trata-se de “dado um objeto ou um espetáculo, transferi-lo e fabricar dele, sobre o papel, uma espécie de equivalente, de tal maneira que, em princípio, todos os elementos do espetáculo sejam assinalados sem equívoco e sobreposição.” (p. 205-206). Mas, o que nos cabe perguntar é: será que pintar ou desenhar é sempre representar? De onde nos vem esta ideia?

Jan Patocka, filósofo tcheco, em seu livro, *A arte e o tempo*, afirma que o universo da arte, “longe de ser um museu onde obras-primas [...] coexistiriam pacificamente, [...] é um universo de pesquisas e de conflitos.” (1990, p. 344. Itálicos nossos). Neste sentido, se o que está subjacente à opinião comum do desenho ou da pintura como cópia, imitação, uma segunda coisa, é o platonismo, avançando no tempo, veremos que a ideia da pintura como uma janela que nos reenvia a outra coisa, ou seja, da pintura como representação surgiu e se tornou dominante no ocidente a partir da renascença. São as pesquisas renascentistas que descobriram a

perspectiva e deram origem à Geometria Descritiva compreendida como “a ciência que ensina a representar os objetos tridimensionais sobre uma superfície bidimensional, de modo que a imagem perspectiva coincida com aquela que fornece a visão direta” (Reina citada por Emiliani, 1975, p. 7).

Como demonstra Erwin Panofsky (1975), historiador da arte alemão, em sua clássica obra, *A perspectiva como forma simbólica*, a perspectiva geométrica não tem nada de natural ou realista. É uma construção da pintura renascentista, que se impôs, desde então, ao olho ocidental como a forma canônica ou a norma absoluta para expressarmos o mundo que vemos. Se voltarmos à pintura egípcia ou bizantina, não encontramos a perspectiva, isso porque ela ainda não tinha sido inventada.

Pinturas Egípcia¹ e Bizantina²



Logo, se a perspectiva não é natural, mas artificial, se ela não é realista, mas uma construção dos renascentistas, à luz desta compreensão não temos mais o direito de ver o desenho infantil como incompleto, só porque ele não nos apresenta algo parecido com o que vemos, só porque ele parece uma representação mal feita em relação ao desenho do adulto. É que o adulto já aprendeu a visão perspectivista, a qual lhe permite representar o espaço que vê, ao passo que a criança ainda não. O espaço para ela é espaço vivido instituído pelo corpo e não espaço representado. Em relação à experiência do espaço na infância, “a visão perspectiva é secundária e derivada, ela não está ali, desde sempre, sob os olhos da criança, é resultado de condicionamentos socioeducativos, e não uma etapa natural e inelutável na evolução do desenho infantil ou de nosso olhar para o mundo.” (Damiano & Oliveira, 2010, p. 89).

Na visão do desenho infantil, se tomamos como referência a perspectiva planimétrica do olhar do adulto, não há outro caminho, veremos todo o aprendizado do desenho pela criança subordinado à observação do real que ela deve “aprender a olhar” e a “copiar” (Mèredieu, 2006, p. 40). O desenho infantil “certinho” será, para nós, aquele correspondente ao estágio que Luquet define como o estágio do *realismo visual*, no qual a criança, a partir dos oito anos, desenha os objetos procurando torná-los semelhantes ao que vê fora de si, colocando detalhes que permitem identificar os personagens, as casas, respeitando a proporção dos elementos, enfim, fazendo de seu desenho uma construção representativa. Pode-se dizer, neste estágio, que a criança desenha aquilo que vê, sob determinado ângulo, em função da exigência de coerência visual que seu ponto de vista estabelece. Ela se dedica a articular, uns com os outros, os elementos constitutivos daquilo que desenha, ou seja, tenta adequar seu desenho à aparência do objeto visado. Deste momento em diante, para Luquet, a criança adquire “o princípio da perspectiva geométrica” (Merleau-Ponty, 1990, p. 217). Seu desenho, que, no início, era uma atividade essencialmente lúdica, torna-se, pouco a pouco, uma atividade séria, dando-lhe acesso ao universo do adulto. É o fim do desenho infantil. Desenhar, assim, se reduz a representar e a representação aparece como o único modo verdadeiro de expressão do objeto. Expressão e representação se tornam idênticas, fazendo do desenho infantil sempre a transposição, bem ou mal-sucedida, para o papel, de uma espécie de equivalente do objeto visto.

O Desenho Infantil: Da Representação à Apresentação

Mas tudo muda quando compreendemos a representação perspectiva em sua historicidade como *um* modo de expressão de nossa experiência do mundo, e não como *o* modo canônico, normal e verdadeiro de exprimi-la.

1 Disponível em: <https://historiadamodaindumentaria-blog.tumblr.com/post/69594329623/egito>. Acessada em 27/08/2024.

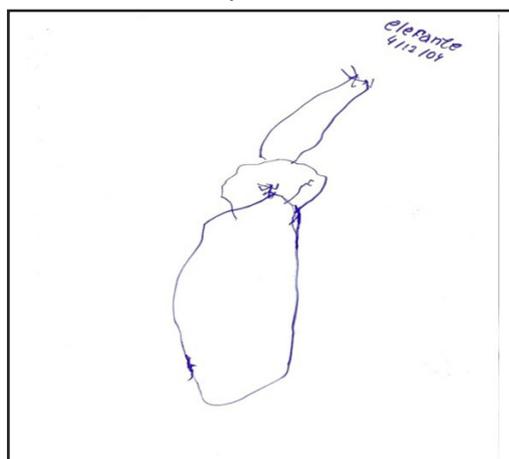
2 Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@/5ZKCGY-Giotto-Di-Bondone-madonna-e-crianca>. Acessada em 27/08/2024.



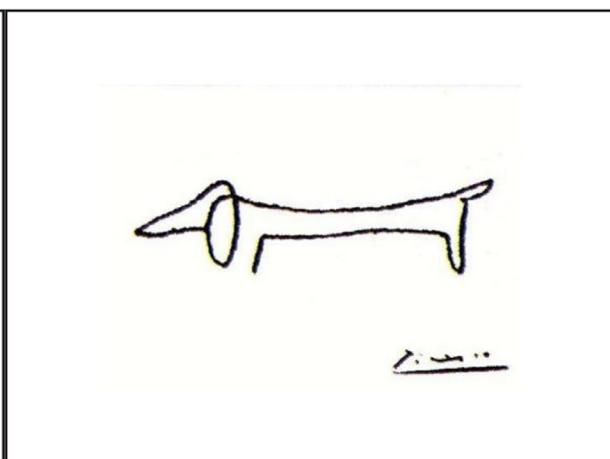
Assim, ela não pode mais ser tomada como a “expressão do mundo que percebemos”, nem tampouco “reivindicar um privilégio de conformidade ao objeto” (Merleau-Ponty, 1969, p. 206). A partir dessas observações, podemos nos considerar liberados das coerções que a perspectiva impunha ao desenho, livres, por exemplo, para “expressar um cubo por seis quadrados ‘disjuntos’ e justapostos no papel, [...] representar o morto pela transparência em seu caixão, o olhar por dois olhos separados da cabeça, [...] para indicar as bochechas por um círculo. É isto – complementa Merleau-Ponty (1969, p. 208) - o que faz a criança.” Os rabiscos, as transparências, as desproporções, os rebatimentos, as justaposições e as supostas deformações do desenho infantil aparecem, sob esta nova luz, não como imperfeições advindas da imperícia motora, da desatenção e da incapacidade sintética da criança; mas como outra maneira de ver, que não pretende *imitar* as coisas, mas *expressá-las*.

Do ponto de vista que acabamos de definir, o desenho infantil não é mais da ordem da imitação, mas da expressão, não é da ordem da cópia, mas da criação, não é da ordem da representação, mas da apresentação. Isso parece que a arte moderna e contemporânea compreendeu bem, trata-se de sair do modo de pintar das escolas clássicas (Realismo, Romantismo, Neoclassicismo), comprometido com a representação e a perspectiva, com as imagens figurativas, espaciais e bem delimitadas pelas linhas, com os mesmos temas (paisagens, cenário histórico ou religioso, retratos, naturezas mortas, etc), com a harmonia e a beleza. Desarmônica, descomprometida com a beleza e a simetria, não figurativa, abstrata, dando a ver motivos “banais”, libertando a linha de seu compromisso com os contornos e as formas, a pintura contemporânea, na esteira do desenho infantil, se impõe não mais como uma arte da representação, mas da apresentação. “Antes – afirmava Picasso – eu desenhava como Rafael, mas precisei de toda a minha existência para aprender a desenhar como crianças.” (Citado por Mèredieu, 2006, p. 1).

Elefante/Criança de três anos e meio³



Cachorro de Picasso⁴



Mas que fique bem entendida uma coisa: a atenção privilegiada da contemporaneidade à arte dos “primitivos”, ao “desenho das crianças e dos loucos”, o recurso à “expressão bruta” não se fez *contra* a arte dos museus; mas, justamente, para torná-la viva, lembrando-nos do poder criador da expressão que ela carrega, mas que deixamos de sentir nela precisamente “porque nos instalamos, como que num solo natural”, sobre as aquisições que ela nos deixou. (Merleau-Ponty, 1969, p. 204). Portanto, não se trata de recusar a herança renascentista na pintura, mas de reconhecê-la como um modo de expressão do mundo e ir em frente, na busca de novas formas de aprender a ver o mundo e expressá-lo. O que está em questão é o próprio poder criativo e expressivo da arte, que deixa de existir quando fazemos de um modo de expressão o único, o real ou o modo natural de tornar visível o mundo.

Ao passarmos da representação para a apresentação, abandonamos, tanto na pintura quanto no desenho infantil, o tema da imitação, da “secundariedade”, da “cópia” de um modelo, do “vir-depois”. Eles não “vêm depois” de nada, pintar ou desenhar em nada consiste “representar”, mas “em apresentar os modos do aparecer.” (Escoubas, s.d., p. 224). Tal como a palavra, que “não se *assemelha* ao que designa”, assim também, “a pintura não é uma cópia” (Merleau-Ponty, 1966, p. 23). Mesmo na pintura clássica, quando os artistas, com os olhos fixos no mundo, acreditavam ter dele o segredo de uma representação fiel, ainda assim, sem saberem, transfigurava-o na pintura. Ao olhar o mundo, pensavam soletrá-lo, quando na verdade o recriavam pela pintura. Parafraseando Van Gogh (1997, p. 183), mesmo que pudéssemos fixar com todas as cores e traços o reflexo da realidade num espelho, o resultado não seria de modo algum um quadro. Toda esta riqueza de cores atuando umas sobre as outras na natureza é perdida se a pintura limita-se a ser uma cópia literal da natureza; ao contrário, ela é resgatada se, na pintura, procura-se recriá-la através de uma gama de cores paralelas que não tem que ser fatalmente idêntica à da natureza, mas que se harmoniza tão bem na tela quanto é harmônica na natureza. Trata-se, portanto, de buscar uma identidade da pintura consigo mesma e não entre a pintura e

³ Acervo pessoal.

⁴ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/630644754042013439/>. Acessada em 27/08/2024.



a natureza. Pintar não é copiar servilmente as coisas da natureza, pois tal submissão faria da arte uma mera imitação sempre inferior ao original. Em tais termos, podemos afirmar com o pintor suíço, Paul Klee, “a arte não reproduz o visível; ela torna visível” (1985, p. 34).

Portanto, se no horizonte da representação vemos “segundo” o quadro ou o desenho, no da apresentação vemos “com” eles. “Ver segundo” e “ver com” são expressões que, como explica a professora Eliane Escoubas (2005), marcam a distância do espaço pictural como espaço da “reprodução” ou da “duplicação do real” para o espaço “do aparecer e da manifestação” (p. 164). Neste sentido, não há no quadro ou no desenho “outra figuração que não seja a figuração dele mesmo. O quadro moderno só se refere a si mesmo, isto é, ele não se refere senão à própria pintura. O quadro não mostra nada mais que a pintura: o quadro é um quadro (ele não representa nada).” (Escoubas, s.d., p. 226). Como define Patocka (1990), deparamo-nos com “a arte como criação de obras das quais a contemplação *possui seu sentido nela mesma, enquanto vivida, enquanto ela não nos reenvia à outra coisa*. E esta definição se aplica [...] à arte da época estética” (p. 362. Itálicos nossos). Arte que requer do espectador que ele entre no quadro para experimentar a sensação que ela comunica, que só se torna disponível na “unidade daquele que sente e do que é sentido.” (Deleuze, 2007, p. 42).

Desenho e Pintura: A Primazia da Sensação e a Insubordinação da Mão

A sensação se apresenta, assim, como uma espécie de comunhão entre um sensível (o quadro ou o desenho) e um senciante (nosso corpo). Compreenderemos isso melhor considerando, por exemplo, a arte abstrata. “Uma presença age sempre diretamente sobre o sistema nervoso e torna impossível o estabelecimento ou a sugestão de uma representação” (Deleuze, 2007, p.57). O sistema das cores e traços é um sistema de ação direta sob o sistema nervoso. Ela se apodera, diretamente, do olho pelas cores e pelas linhas. E embora se remeta a este órgão dos sentidos, embora cada um deles nos abra para uma dimensão sensível diferente no mundo (o olfato para os odores, o tato para as texturas, a audição para os sons, o paladar para os sabores), nenhum deles é uma ilha isolada sem comunicação com os outros. Cada um tem uma maneira de se remeter aos outros, independentemente, do órgão afetado. Como sugere Deleuze (2007, p. 49): “Entre uma cor, um gosto, um toque, um odor, um barulho, um peso, haveria uma comunicação existencial que constituiria o momento ‘pático’ (não representativo) da sensação”. Deleuze nos dá aqui uma definição dupla da pintura, subjetivamente, enquanto “se apodera de nosso olho, que deixa de ser orgânico para se tornar órgão polivalente e transitório”; “objetivamente”, enquanto “ela põe diante de nós a realidade de um corpo, linhas e cores liberadas da representação orgânica.” (p. 95).

Longe da tradição linear das escolas clássicas, para as quais o desenho era imprescindível, assim como longe do próprio desenho, que se pode arbitrariamente separar da cor, o desenho de exatidão automática ensinado na Escola de Belas Artes, na contrapartida destas tradições, encontramos, por exemplo, na pintura moderna, Paul Cézanne, que acreditava que somente a cor, bem modulada, bastaria para tudo exprimir: “a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos – Cézanne dizia inclusive: seu odor” (Merleau-Ponty, 1966, p. 20). Na pintura contemporânea, mais próxima dos rabiscos e manchas infantis, por exemplo, “a descoberta incomparável dessa pintura”, que “é de uma linha (e de uma mancha-cor) que não faz contorno, que nada delimita, nem interior nem exterior, nem côncavo nem convexo: a linha de Pollock, a mancha de Morris Louis” (Deleuze, 2007, p. 107).

Como a criança, entre os dois ou três anos, que joga a folha no chão, que não olha para nada e traça linhas e rabiscos ao acaso, sem que tenham, de início, um significado, o olho acompanhando a mão e a questão do sentido do que produz não lhe apresentando grande interesse; de modo parecido, com o expressionismo abstrato de Pollock e sua radicalização na *Action Painting*, o pintor também abandona o cavalete, símbolo da subordinação da mão ao olho, “elemento decisivo não apenas na sustentação de uma aparência figurativa, não apenas na relação do pintor com a Natureza (a busca do motivo), mas também para a delimitação (moldura e bordas) e organização interna do quadro (profundidade, perspectiva).” (Deleuze, 2007, p. 110).

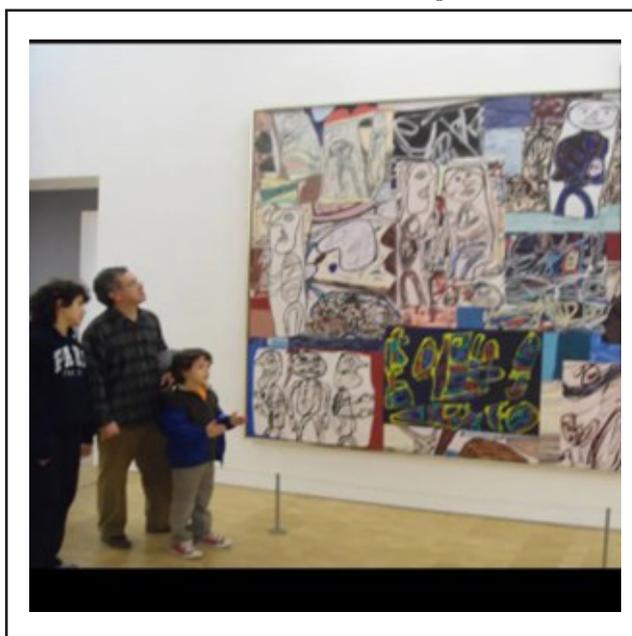
Na *Action Painting*, livre de sua submissão ao olhar, a mão usa paus, esponjas, panos e seringas, com todo seu corpo, o pintor dança freneticamente “ao redor do quadro, ou melhor, no quadro, que não está estendido no cavalete, mas pregado, não estendido, no chão.” (Deleuze, 2007, p. 108). O horizonte ótico, que o pintor vislumbra a partir de seu cavalete, se converte “completamente em chão táctil.” (p.108). O espaço pictural perde “todas as suas referências tácteis imaginárias que permitiam ver profundidades e contornos, formas e fundos na representação clássica tridimensional.” (p. 109). A pintura abstrata suprime “a tarefa que o olho ainda tinha, na representação clássica, de comandar a mão.” Mas que isso, “a *Action Painting* faz outra coisa: ela inverte a subordinação clássica, ela subordina o olho à mão, impõe a mão ao olho, substitui o horizonte por um chão” (p. 109).

Considerações Finais

Espero, com este breve artigo, ter contribuído com novos olhares para o desenho infantil a partir da fenomenologia e da história da arte. Que as ideias aqui compartilhadas possam auxiliar aquele(a)s que trabalham com crianças na refletirem e avaliação de suas práticas pedagógicas no sentido de uma valorização

positiva da criança e de seus modos de expressão. Para encerrar, gostaria de recorrer a duas citações, uma do escritor francês, Louis-Ferdinand Céline, e a outra, do filósofo tcheco, Jan Patočka (1990). De Céline ouvimos que: “Os professores, armados com o Programa, têm que fazer um longo esforço para matar o artista que existe na criança.” (Citado por Mèredieu, 2006, p. 1). E Patočka (1990) nos ensina que a arte é “instrumento indispensável da humanização, no sentido que ela é a única das atividades humanas a cultivar o sentimento” (p. 367). Ela “representa uma exploração do mundo sensível como ambiente e morada do homem, e, portanto, uma condição necessária de toda cultura verdadeiramente humana.” (p. 367-368). Resta-me, para concluir, pensar em voz alta com vocês: não privemos nossas crianças da arte, vamos deixá-las fazer arte, porque nunca sabemos o que ainda podemos aprender com elas.

Duas crianças e um adulto diante de um quadro de Dubuffet⁵



Referências

- Carbone, M. (2011). *La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture e cinema*. Paris: Vrin.
- Damiano, G. A.; Oliveira, W. C. (2010). Merleau-Ponty e as relações entre corpo, percepção e expressão na infância. In: Damiano et al. (Orgs). *Corporeidade e educação: tecendo sentidos...* São Paulo: Cultura Acadêmica Editora. p. 75-92.
- Deleuze, G. (2007). *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Emiliani, M. D. (1975). La question de la perspective. In: PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique*. Paris: Les Éditions Minuit, 1975. p. 7-35.
- Escoubas, E. (s.d). *Alguns temas da estética francesa contemporânea*. p. 219- 232. Texto integral disponível em: http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/alguns_temas_da_estetica_francesa_contemporanea/artigos219232.pdf. Acessado em 20/10/10.
- Escoubas, E. (2005). Investigações fenomenológicas sobre a pintura. *Kriterion*. Belo Horizonte, nº 112, Dez., p. 163-173.
- Klee, P. (1985). *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoel.
- Mèredieu, F. (2006). *O desenho infantil*. 11º. Ed. São Paulo: Cultrix.
- Merleau-Ponty, M. (1990). *Merleau-Ponty na Sorbonne: resumo de cursos*. Filosofia e linguagem. Tradução Constança M. Cesar. Campinas, São Paulo: Papirus.

⁵ Acervo pessoal.



Merleau-Ponty, M. (1969). *La prose du monde*. Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1966). Le doute de Cézanne. In: *Sens et no-sens*. Paris: Gallimard. p. 13-33.

Panofsky, E. (1975). *La perspectiva comme forme symbolique*. Traduction sous la direction de Guy Ballangé. Paris: Minuit.

Patocka, J. (1990). *L'art et le temps*. França: P.O.L. Éditeur.

Van gogh, V. (1997). *Lettres à son frère Théo*. Comprenant un choix de lettres françaises originales et de lettres traduites du hollandais par Georges Philippart. Et précédées d'une notice biographique par Charles Terrasse. Paris: Bernard Grasset. (Les Cahiers Rouges).

Submetido em 29.08.2024 – Primeira Decisão Editorial em 19.02.2025 – Aceito em 13.04.2025