

MERLEAU-PONTY E O CARÁTER PARADOXAL DA SEMELHANÇA NAS IMAGENS PICTÓRICAS

Plínio Santos Fontenelle

Universidade Federal do Maranhão

Resumo: Este artigo representa um recorte da nossa tese de doutorado intitulada “Da percepção à visão radical do mundo: a condição de abertura do *plano das imagens* no percurso de Merleau-Ponty”, apresentada na Universidade de São Paulo e tem como objetivo central, analisar o conceito de semelhança nas imagens pictóricas conforme Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), principalmente na fase fenomenológica do filósofo que prima pelo sentido da percepção enquanto presença aberta no mundo como campo aonde nos dirigimos intencionalmente. Neste sentido, verifica-se a semelhança como um ato pictórico capaz de ultrapassar a representação puramente delineada nas formas clássicas de conceber o mundo. Levanta-se, enquanto fato paralelo, a tese de um *plano das imagens* presente neste ato pictórico, capaz de uma organização estruturante das obras a fim de serem vistas pelo sujeito da percepção; com este esquema, a semelhança passa a ser mais bem disposta.

Palavras-chave: Merleau-Ponty, imagens, pintura, fenomenologia, semelhança.

Abstract: This article is part of our thesis of doctorate entitled: “Of the perception to the radical vision of the world: the condition of opening of the *plan of images* on the course of Merleau-Ponty”, presented at University of São Paulo and have the central aim to analyze the concept of similarity at the pictorials images according to Maurice Merleau-Ponty (1908–1961), mainly in the phenomenology phase of the philosopher that evidence the sense of perception like a open presence in the world in a space where we go with intention. In this way, is possible to see the similarity like a pictorial act that get to surpass the pure representation outlined in the classical shapes to conceive the world. Thus, we developed the thesis of a plan of images like a parallel fact present in this act pictorial, that get make a structural organization of the works in order to be seen by the subject of perception; with this outline, the similarity it becomes more arranged.

Keywords: Merleau-Ponty, images, painting, phenomenology, similarity.

Na primeira parte do pensamento de Maurice Merleau-Ponty detectamos um discurso crítico sobre as ciências determinadas a conceber o mundo de modo “esvaziado”. Tal esvaziamento encontra-se na implicação direta com o sentido de experiência do sujeito e do ser-no-mundo. Essa filosofia irá questionar desde sempre sobre a relação das ciências com o esquecido corpo enquanto sujeito da percepção, sujeito de situação, inserido no mundo objetivo, pois deriva delas a pretensão de determinar os objetos com os quais manipulam como uma realidade em si. A referência às ciências não dista também da determinação cartesiana em compreender o mundo enquanto extensão substancial. Aliás, a extensão neste pensamento tradicional moderno é convertida em essência do corpo. Daí, Merleau-Ponty ter se referido nas obras iniciais aos “prejuízos clássicos” oriundos do empirismo e do intelectualismo, correntes que coincidem com a análise inconsistente do sentir. “Ambos guardam distância a respeito da percepção, em lugar de aderir a ela” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 34). O *retorno* à percepção coincide com a volta às experiências sensíveis do mundo. Faltarão sempre o fenômeno da percepção para estas correntes que querem imprimir um mundo transparente e objetivo; mundo determinado que é “sempre definido pela exterioridade absoluta das partes e apenas duplicado em toda a sua extensão por um pensamento que o constrói” (*Ibid.*, p. 49).

Sem a existência de uma filosofia como esta que pode refletir sobre as ciências e os prejuízos clássicos do mundo, as imagens se “afundariam”, em tempos atuais, nas circunstâncias numéricas, demarcadas por pontos microscópicos ou invisíveis com a pretensão inventiva de construir um outro mundo e sempre o mesmo para a humanidade⁶⁶. A presunção desta afirmação sinaliza a investida dessa filosofia e de outras que mais contemporaneamente visaram às reflexões tradicionais da ciência e do pensamento modernos. As artes, nessa conjuntura, propiciam um esforço do nosso filósofo em romper com o caráter dominante de objetividade do mundo, catalisando, por meio das imagens pictóricas, uma das questões oriundas de toda uma tradição, qual seja, a da harmonia das formas delineadas pelo fenômeno da representação.

⁶⁶ Compreendemos, assim, uma passagem de Vilém Flusser que afirma o seguinte: “O mundo, desintegrado em elementos pontuais pela decomposição dos fios condutores, deve ser reintegrado a fim de voltar a ser vivenciável, compreensível (...)” (2008, p. 39).

A estética correspondente à objetivação do mundo não poderia deixar de crer nas imagens, a cópia perfeita que reproduziria o real sem deturpá-lo enquanto modelo. Esta estética mantida por Descartes não conseguiu sustentar as imagens, a não ser como um engano. O próprio Merleau-Ponty fará, em várias obras, uma abordagem precisa e crítica daquele filósofo que tratou das imagens como moldes perfeitos do mundo.

A estética da representação nas reflexões merleau-pontyanas será encarada pelo poder que a arte moderna tem de retomar o princípio da visão como o fenômeno que aproxima mais as imagens de seus autores. No cerne do processo pictórico moderno, surgem várias questões que comprovam esta tarefa de proximidade, imbuída, sobretudo, do retorno do olhar mais articulado. Na pintura moderna, Merleau-Ponty encontra a forma de questionar os referidos “prejuízos clássicos” oriundos das ciências e da filosofia, e o faz articulando a maioria de suas análises também num “percurso” que viveu o pintor francês Paul Cézanne, o mais citado pelo nosso autor, ou o artista que empreende a pintura como o modo de nosso acesso ao aparecer. Sendo assim, na pintura da arte moderna, Merleau-Ponty encontra em Paul Cézanne a maneira de interrogar aquilo que denominou de “prejuízos clássicos” do conhecimento, ocupados em manipular o mundo, recusando-se habitá-lo. Também a divisão entre o mundo e o sujeito da experiência perceptiva e a distinção da alma e do corpo. Ora, aproximar-se de Cézanne não destoa de uma “orientação” incorporada pelo pintor em criticar a ordem estética da pintura clássica, mesmo porque o filósofo e o pintor têm em comum a busca de um mundo antepredicativo. Os dois coincidem com a ideia de *primordialidade* do mundo ou a maneira pela qual os objetos afetam nossa experiência de perceber.

Quanto ao contexto da arte clássica, compreende-se que ela pode ser circunscrita a partir das características da arte moderna. Indicamos Jean-Yves Mercury que, neste sentido, aprofunda uma análise sobre a arte clássica do século XV ao século XVIII, sobretudo, o que tem de mais expressivo nas escolas da Itália, Holanda e França quanto à pintura que prima pela representação da natureza “à qual ela é subserviente” (MERCURY, 2000, p. 274) e por essa técnica apurada que atende no limite o objeto e o homem. “A pintura clássica procura assim o *ideal* de fidelidade ao real, o que estipula e fixa a natureza como insuperável” (*Ibid.*, p. 275)⁶⁷

⁶⁷ “Cette nature est, bien sûr, celle qui s’offre au spectateur et/ou à un sujet car elle est *extériorité*. Mais elle peut également exprimer la nature humaine à partir de la fixité des caractères, de l’immobilisme de certaines attitudes ou poses qui sont des manières d’exprimer des sentiments” (*Ibid.*, p. 274. Grifo nosso). Jean-Yves Mercury

pelo embelezamento e maestria dessa técnica. Encontraremos, na expressão *espelho da natureza*, a maneira mais característica de denominar a pintura clássica na forma de captar o exterior, tão compatível com a ação de um espelho.

Este breve comentário sobre as pinturas clássicas e modernas ajuda pelo menos na percepção de dois importantes aspectos: a diferença que uma exerce em relação à outra na interrogação viva do mundo pelos sentidos e capacidades visuais, e, em se tratando da arte mesma, temos aquela que se sobressai na adequação pura da natureza, como é o caso do Renascimento, que encerra a vontade de representar o mundo como realmente ele é.

Toda esta demarcação é proposital para analisarmos um dos aspectos capitais desenvolvidos por Merleau-Ponty a respeito da pintura, sobre o qual defendemos que não foi tão explicitamente formalizado. Trata-se do aspecto da “semelhança” que serve de entrecruzamento das referências estabelecidas por ele entre a pintura clássica e a pintura moderna. O sentido deste termo não encontra no filósofo um posicionamento demarcado, como disse, a ponto de averiguar os estilos que cada pintor traçou no período clássico ou se, no período moderno, o artista tomou apenas a si próprio como marca e potência das ações pictóricas.

Sabe-se que o pintor moderno não deve contar com a representação enquanto finalidade intrínseca no instante de criar as imagens da arte. Não seria o mesmo que forjar um estilo a ponto de afastá-lo do mundo, sem o qual não existiria também o fundo onde se dá a percepção. Não queremos delimitar com isso uma determinação subjetiva para o pintor, ele quem de fato perfaz os atos da criação, mas o estilo que lhe é próprio e que lhe serve de pretexto, “desculpa”, não o recolhe a um *laboratório íntimo* como se pintar não fosse um procedimento contraído do mundo vivido. Esta qualidade de não-apartamento do mundo que mantém o pintor na realização de seu trabalho criativo não é o mesmo que “repetir” os traços do mundo lá fora. Contrário às práticas repetitivas, ele leva à tela um *estilo* que lhe é próprio, como pressuposto de que pintar é, como diz Malraux, um chamamento do mundo. Assim,

(...) mesmo quando o pintor já pintou, e se tornou em certos aspectos senhor de si próprio, o que lhe é proporcionado com seu estilo não é uma maneira, um certo número de processos ou de

indica as imagens clássicas da pintura holandesa, referindo-se primordialmente às cenas do cotidiano humano, suscitando sentimentos muito mais que ações.

tiques que possa inventariar, um modo de formulação tão reconhecível para os outros (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 53).

Merleau-Ponty reconhece que o pintor tem um estilo⁶⁸, por certo, mas que não o encerra à sua *vida interior*. O filósofo referido crê que o pintor “está muito ocupado em exprimir suas relações com o mundo para orgulhar-se de um estilo que nasce como que à sua revelia” (*Ibid.*, p. 55), e que este contato com o mundo, num fundo da percepção, solicite um gesto expressivo⁶⁹. No enfoque que faz da pintura moderna, não existe um pintor que se limite ao mundo de maneira única e individual, pois a “decisão” de ver lhe transporta da “ordem dos acontecimentos para a da expressão” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 67)⁷⁰, enfim, “o que o pintor põe no quadro não é o si-mesmo imediato, o próprio matiz do sentir, é seu *sentir*, e tem de conquistá-lo não só em suas próprias tentativas, como também *na pintura dos outros* no mundo” (*Ibid.*, p. 53. Grifo nosso). Mas o que podemos compreender pela expressão “pintura dos outros” apesar de a representação restringir o trabalho do pintor ao que é semelhante e individual?

Com a pintura moderna passa a existir certa liberdade de o artista pintar descentralizado da representação pura. Essa liberdade aludida também nos impulsiona à reflexão de uma imagem criada, da mesma maneira que terá a potência de ser recriada diante da natureza. Como nos diz Gombrich em uma de suas análises sobre a representação: “Malraux sabe que a arte nasce da arte, não da natureza” (GOMBRICH, 1986, p. 19). Merleau-Ponty, por seu turno, reafirma também tal recriação na *arte abstrata*, aquela que desconhece a representação identificada nas formas dos objetos desprovidos da imagem figurativa; mas isso não seria “uma negação ou (...) uma recusa do mundo?” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 58). Com referência a esta questão, Alphonse De Waelhens critica nosso filósofo declarando que não há o trabalho da pintura sem a mediação do

⁶⁸ A questão do “estilo” na arte moderna não determina de fato o pintor em sua interioridade. Se considerarmos a arte clássica, o termo pode estar mais centrado em sua realidade, se assim for concebido entre os pintores desse período, o estilo por convenção a agrupar os aspectos das imagens quase sempre parecidos e semelhantes, numa espécie de tempo ideal que concretiza as obras em unidade tradicional, mesmo levando-se em consideração as diferenças com que cada pintor usava seus dispositivos.

⁶⁹ “Aussi convient-il de préciser que le peintre est précisément celui qui trouve dans sa perception l'exigence d'exprimer celle-ci par un travail. La perception ne s'exprime pas de soi, elle appelle un labeur” (PEILLON, 1994, p. 117).

⁷⁰ “(...) existe une continuité entre la perception et l'expression. Pour le dire autrement, le peintre ne vit pas dans deux mondes, celui de sa perception et celui de sa peinture, le monde tel qu'il le voit et le monde tel qu'il peint” (PEILLON, 1994, p. 117).

real⁷¹. No entanto, não se trata aqui de uma recusa do mundo nem essencialmente de um desviar-se do real. No “percurso” merleau-pontyano, da experiência perceptiva do sujeito à *celebração da visibilidade* – modos corpóreos de entrega ao mundo –, não existe afirmação de que o real seja tão claro e transparente para nós. Kandinsky, por exemplo, surpreendeu o realismo na pintura, marcado pelo materialismo dos objetos e pela “veracidade” das imagens artísticas com o recurso abstrato das formas, capazes de resgatar a essência da arte e seu conteúdo que ultrapassa o objeto concreto (KANDINSKY, 1992, p. 134)⁷². Sobre a análise da imagem *Primeira aquarela abstrata*, de Kandinsky, Giulio Argan nos diz o seguinte (1992, p. 446):

Kandinsky se propôs reproduzir experimentalmente o primeiro contato do ser humano com o mundo do qual não se sabe nada, nem sequer se é habitável. É apenas algo diferente de si: uma extensão ilimitada, ainda não organizada como espaço, cheia de coisas que ainda não têm lugar, forma ou nome.

Tal análise apontada para esta obra traz inicialmente o modo não-figurativo da arte pictórica e possibilita uma aproximação, mesmo que anônima, daquela ideia de Merleau-Ponty sobre o não-afastamento do real. Em um exame mais detalhado, Argan sustenta que, na pintura de Kandinsky, existe uma forma de ele perceber o mundo, “afirmando sua vontade de fazer a realidade” (*Ibid.*), não mais a representação do que existe, mas um *fragmento do real*⁷³. Merleau-Ponty acredita que, em Kandinsky, o sentido do mundo permanece uma presença constante, um sentido duradouro que se faz em nós também num além da superfície da tela, cujas cores, luzes, linhas e perspectivas tornam esse real disponível.

⁷¹ “Torna-se impossível para um quadro libertar-se de toda e qualquer referência ao real, visto que esta referência é constitutiva do próprio ser do homem” (DE WAELHENS, 1962, p. 433).

⁷² Com aproximadamente quarenta anos, este pintor inaugura o Abstracionismo ao se utilizar de imagens que não imitam a realidade. “A gramática visual de Vasily Kandinsky é constituída de formas geométricas simples, formas livres com contornos irregulares, linhas retas e curvas, reunidas em combinações sempre variadas. Nessas composições, ganham importância as relações de equilíbrio, de peso visual, de valor cromático entre os elementos pictóricos” (PRETTE, 2008, p. 379).

⁷³ A título de ilustração, Kandinsky inspirou alguns movimentos e também pintores, como David Hockney, que destinava às imagens uma singular força sinestésica a qual inverte o real, sem tirar-lhe o sentido, ou seja, imagens que “vibram”, com as cores que “ressoam” e sons que podem ser “vistos”... Hockney é um artista contemporâneo inglês, que lida também com cenografia e som-imagem.

Se quisermos ilustrar convenientemente a questão da representação das imagens pictóricas analisadas pela história da arte durante o desenvolvimento da arte moderna, podemos ver, na consolidação do Impressionismo, a transgressão da “ordem” acadêmica e da imitação do real. As imagens impressionistas pretendem capturar instantes fugazes que ultrapassem a imitação e os gostos daqueles acostumados, nos grandes Salões,

(...) a ver um acabamento meticuloso: cada botão do uniforme de um oficial corretamente pintado (...). Queriam em suas paredes quadros de camponeses robustos, anedotas que lhes despertassem sorrisos, cenas de batalhas grandiosas, retratos respeitosos de Jesus ou da Virgem Maria que elevassem seus pensamentos. E vinham os impressionistas lhes oferecer coisas humildes, que não passavam de meros rascunhos. Houve gente com fama de pretense conhecedor das artes que visitou as galerias e julgou que as obras impressionistas não mereciam sequer um comentário (GAY, 2009, p. 93).⁷⁴

De todo modo, o pintor que destina as imagens como cópia e imitação determinante da natureza desconhece algumas informações primordiais a respeito de nossa comunicação com o mundo e das coisas que nos circundam. Mas o trabalho continuamente recommençado possibilita ao pintor – aquele que é capaz de instaurar *sempre* o sentido da expressão, visto que a pintura “sempre” dirá algo – o ímpeto de se lançar ao improvável. Isso nos leva a pensar nas “verdades” estabelecidas por historiadores da arte, quando apostam, por exemplo, que cor e luz deveriam ter um uso mais limitado nas imagens concernentes às paisagens. A resposta a tal questão, ao que nos parece, está muito próxima da realidade moderna da arte e entre os impressionistas, que afirmam que as fulgurações de luz e cor nas imagens “pulsam” para garantir os efeitos fugazes e distantes de contornos, até à reaproximação do que é familiar. É o mesmo que pensar na

⁷⁴ A mestria com que executou esta obra faz de Peter Gay um dos maiores historiadores da arte. Concentrando inovações marcantes sobre a arte moderna, traça com inovação o jeito singular de “contar” esta parte da história. Uma história que prima pela contestação dos cânones fixos de imagens e que prima pelo desconhecido, enfim, pelo moderno. É conveniente acentuar estas características quando trata do Impressionismo na forma da transgressão: “As pinturas são pinturas, nada mais, com cores fortes e pinceladas enérgicas, marcantes, visíveis, que chamam a atenção para si mesmas enquanto pinturas. Parecem feitas às pressas, e uma crítica frequente às telas impressionistas era que os autores não tinham se dado ao trabalho de terminá-las. Tratava-se de um grave equívoco, embora compreensível, mas uma coisa era verdade: os quadros impressionistas vinham de dentro” (*Ibid.*, p. 92).

reaproximação do mundo tanto na experiência da percepção, quanto na visão radical levantada por Merleau-Ponty.

A aproximação das coisas não se destina à pretensa cópia perfeita da natureza, mas à possibilidade de se experimentar sensivelmente o que é exterior. Justamente porque a representação não é cópia perfeita daquilo a ser pintado, “é mais uma questão de ‘captar uma *semelhança*’ do que de copiar” (GOODMAN, 2006, p. 46. Grifo nosso)⁷⁵. De fato, Merleau-Ponty se posiciona contrário à questão da representação, pois o sentido da arte não se faz pela imitação dos seres e das coisas, mesmo porque a arte moderna conserva uma crítica diante da representação à qual não há um espetáculo de mundo que se imponha à percepção como modo indispensável ao artista criador. De todo modo, queremos encontrar aqui o cerne para a questão da semelhança nas imagens e responder, assim, à questão posta sobre a semelhança ser um elemento restrito da representação, pelo menos da representação estruturada entre os clássicos.

Vimos antes que, justamente porque o artista não pode viver diante de suas criações, isolado do mundo exterior, deve haver uma inclinação sensível ao que é semelhante e a partir daquilo que se dispõe diante do olhar. Seria uma forma “diferente” de reconhecer a representação na arte em conexão com aquilo que o mundo pode ceder. Se isso nos parece um paradoxo, já que a arte moderna, sobretudo, está enredada em sua criação, distante dos padrões representativos, por que então acreditar na “semelhança” na ordem deste pensamento? Se isso, mais uma vez, parece uma contradição de um pensador que resgatou a questão da imagem esquecida no âmbito da tradição filosófica, serve, no entanto, para a compreensão de um pensamento ambíguo⁷⁶.

⁷⁵ A seguinte citação do referido autor indica que os efeitos conseguidos por uma imagem pictórica nunca são de uma imitação exaustiva. Mesmo que o pintor possa inserir elementos novos e inéditos como parte de sua organização, ele não conseguiria uma representação perfeita de quaisquer objetos, senão a semelhança: “As imagens são geralmente vistas enquadradas num contexto, por uma pessoa que pode andar à sua volta e mover os olhos. Pintar uma imagem que fornecerá, em tais condições, os mesmos raios de luz que o objeto, visto sob quaisquer condições, seria inútil mesmo que fosse possível. Pelo contrário, a tarefa do artista ao representar o objeto que tem diante de si consiste em decidir que raios de luz, nas condições da galeria, conseguirão representar o que pretende. Não é uma questão de copiar, mas de transmitir” (*Ibid.*, p. 45-46).

⁷⁶ A expressão “filosofia da ambiguidade” foi intensificada por Alphonse De Waelhens em seu livro *Une philosophie de l'ambiguïté*. Cabe ressaltar, que no pensamento merleau-pontyano, naquilo que chamamos de “percurso”, a referida expressão pode ter aspectos diferentes nas questões singulares de sua filosofia relacionadas à arte. A reconhecida expressão nos fornece a garantia de que a “representação” só é possível quando as coisas as quais percebemos são vistas, sentidas e tocadas, sendo de sua essência mesma estarem *abertas* na cumplicidade com o mundo. Mas a ambiguidade que caracteriza esta garantia diz respeito a nossa “incompleta” experiência dessas coisas e do mundo, visto que são dotados de perfis inacabados. Em outras

Da mesma forma como vimos afirmando na história da arte, sobretudo nas artes visuais, que a semelhança é uma condição adstrita e considerável para a representação, nos perguntamos também se ela seria de fato uma qualificação suficiente e necessária da representação. O que fazem os pintores de uma forma geral a quererem representar o mundo lá fora em imagens, especialmente os pintores modernos, não tem a ver com a pretensão de igualar as coisas em imagens perfeitas, cópias, com as quais extrairiam a expressão e imaginação que possuem para o instante da criação. Por isso, levantamos a tese da existência de um *plano das imagens* presente nas ações de pintar e que traz a possibilidade de serem “organizadas” em qualquer dispositivo, para se chegar a significados diversos que possam transcender também as características físicas das coisas aparentemente dispostas na natureza. A abertura do *plano das imagens* não diz respeito à verdade da semelhança por adequação, pois, ao arranjar com ele o sentido interno da obra, o pintor não se encontra afastado daquilo do qual ele pretende se aproximar.

Com isso, estabelecemos um diálogo com Luiz Damon Moutinho quando afirma que, na pintura moderna, não existe a semelhança, principalmente levando-se em consideração as posições da arte pictórica em Merleau-Ponty. A contradição neste modo de pensar a semelhança está exposta em diversos argumentos quando faz referência ao trabalho do pintor: “se o pintor constitui um *novo sistema*, não pautado pela semelhança, nem por isso ele deixa de se *voltar para o mundo de sua percepção*, pois esse sistema, segundo Merleau-Ponty, o pintor o encontra esperso na própria *aparência*” (MOUTINHO, 2006, p. 380. Grifos nossos). Nossa intenção em grafar algumas expressões nesta citação do autor nos auxilia primeiramente na afirmação de que o “novo sistema” de um pintor não se consolida apartado de uma experiência de perceber os arredores do mundo, do aparecer do mundo; o novo, pois, não constitui um milagre de surgimento das coisas em tela. Mesmo que os pintores encontrem “variações” e inovações das técnicas, nada os distanciaria de uma correlação com o mundo. O *plano das imagens*, conforme o nosso propósito, já consolida por si só uma espécie de conformidade ativa com o aparecer. Não queremos afirmar que a conformidade seja uma correspondência fiel ao que se posta diante do pintor, mas pelo processo de

palavras, o sujeito da experiência não está em um mundo constituído. “L’expérience naturelle de l’homme le met d’emblée dans un monde de choses et il s’agit pour lui de s’orienter parmi ces choses et de prendre un parti” (DE WAELHENS, 1978, p. 10).

organizar os aparatos, o espaço da pintura, bem como o “lançamento” expressivo e corporal sobre o ato de pintar, ele encontre na semelhança uma aproximação com a intenção de significar. Não seria esse mesmo o motivo suscitado pelo autor referido, no qual o pintor somente encontra um sentido para as obras em estado nascente, “atravessado por essa exigência” (*Ibid.*), a do “arranjo interno da obra”? (*Ibid.*). Como então pensar que essa exigência não seria também uma aproximação ao que é semelhante? Ainda da citação retiramos a expressão *voltar para o mundo de sua percepção*, reiterada pela seguinte citação:

(...) a pintura pode retomar o mundo percebido e não falar de outra coisa que do seu encontro com o mundo, sem que seja necessário que ela se guie pela *categoria de semelhança*, segundo o registro do modelo e da cópia, embora, evidentemente, a “similitude” clássica não seja decalque, mas envolva criação, isto é, “deformação”, expressão. Em suma, o mundo é o tema – e isso para toda a pintura –, mas como um invariante ou uma típica que *permite deformações, variações, múltiplas expressões*: é outro mundo que vemos na tela do pintor – ou antes, é o mesmo mundo, é o mundo percebido, mas segundo variações que, não sendo mais, entre os modernos, as da “similitude”, são ainda expressões desse mundo (*Ibid.*, p. 381. Grifos nossos).

O sentido de indicarmos os *instantes fugazes* da pintura impressionista confirma que o pintor pode atuar sobre uma imagem sem fazer decalques, cópias perfeitas da natureza, permitindo as deformações indicadas acima, sem que, para isso, seja impedido de *voltar ao mundo de sua percepção*. A “similitude” pode não ser cópia, mas os efeitos alcançados podem conservar uma correspondência com o objeto representado, mesmo com as pinceladas possivelmente incertas e imprecisas. A exemplo de *La gare Saint-Lazare* (1877), de Monet, o trem e a fumaça não estão extraviados dessa correspondência perceptiva, nem as pessoas esperando ali o dito transporte. A própria estação não deixa de corresponder no geral ao propósito, o de ser a imagem de uma *gare*. No entanto, e sobre o que podemos destacar nestes termos da pintura impressionista, a semelhança não constitui uma forma passiva na atividade de pintar. Ao realizar uma pintura dos objetos, sem a clareza definida das formas, o pintor requer um plano de “organização” das cores, luzes e tons, também de reavaliação dos contornos e isolamento das formas que levam o

espectador a alguma revelação. A semelhança se encontra muitas vezes na unidade da imagem, ao mesmo tempo em que os detalhes indispensáveis particularizam certos gestos, disposições de edifícios, abertura de paisagens, posicionamento das árvores, movimento e calma dos lagos. Assim, apostamos que a semelhança está no ritmo das manchas e das pinceladas; encontra-se afinal nos efeitos vibrantes ou anuviados. Os impressionistas “queriam tornar visíveis a aparência-imagem ilusória de uma cena no espaço profundo e a substância tangível da pintura como efeitos produzidos pelo artista na superfície restrita da tela” (SCHAPIRO, 2002, p. 66).

A referida correspondência da semelhança a que aludimos é atingida pelas cores, tons e contornos não definidos que dizem respeito aos detalhes dos objetos ou dos sujeitos representados. Schapiro ilustra tal efeito em relação à cor da pele de figuras humanas com a qual o pintor Monet não imita o tom real e utiliza manchas irregulares a fim de se aproximar de tal semelhança. Ele indica as variações com que se utiliza o pintor para combinar cores a fim de alcançar “correspondências proporcionais” (*Ibid.*, p. 69). Ainda sobre um quadro do referido pintor, *Catedral de Rouen: portal ao sol*, afirma Schapiro:

O pintor produziu várias pinceladas que traduzem intensas sensações de cor. Elas foram selecionadas habilmente para produzir efeitos como os da sensação não-interpretada; considerados em conjunto, esses elementos formam um todo que tem a vaga aparência da catedral, mas também uma *semelhança* extraordinariamente exata com um aspecto específico da fachada em uma determinada hora do dia e a uma certa distância (*Ibid.*, p. 69-70. Grifo nosso).

Mesmo que o espectador, por condições próprias, possa vagar as imagens, primeiramente captando os traços a partir da superfície do suporte – o que não indicaria uma dimensão sensível da obra –, ou no sentido de contemplar “elementos preferenciais” (FLUSSER, 2011, p. 22) vistos na mesma imagem, com a atenção devida, ele nunca verá a cópia perfeita a que submeteu o pintor no instante de compor um objeto.

Ao representar um objeto, não copiamos [uma] tradução ou interpretação – *alcançamo-la*. Por outras palavras, nada é alguma vez representado quer desprovido quer na posse plena das suas propriedades. Uma imagem nunca se limita a representar x (GOODMAN, 2006, p. 41)⁷⁷.

⁷⁷ Vejamos outra citação de Nelson Goodman a este respeito: “Mas o que é o *mundo* que se apresenta de tantos modos? Falar de modos de ser do mundo, ou modos de descrever ou retratar o mundo, é falar de descrições do mundo ou de imagens do mundo, e não implica a existência de uma coisa única – ou mesmo de

Um objeto, enfim, pode ser alcançado num grau máximo de semelhança por um artista, mas nunca lhe será dada a condição de representar aquilo a que ele se volta por justa imitação. A percepção é uma experiência que nos faz voltar à contemplação de elementos vistos no quadro e por diversas vezes, e isso não implica em ser vista a unidade perfeita do quadro por pura adequação. Certamente, existe o “primeiro olhar” que é o do pintor; resta o convite de o espectador contemplar sempre as imagens sem a obrigação de serem *mapas do mundo*, no tempo que lhe for conveniente: “(...) o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro (...). O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o do eterno retorno” (FLUSSER, 2011, p. 22).

Existem tantos outros movimentos modernos na pintura com os quais nos auxiliariam em ilustrar a presença do espectador ao sentido novo do mundo, a fim de ser questionada a representação notável pintada nos quadros, mas escolhemos o Impressionismo como o movimento que não traduz este mundo pela reprodução fiel dos elementos fixados na natureza. Mais que reprodução, Schapiro afirma que tal movimento trata de temas da percepção (SCHAPIRO, 2002, p. 24).

Muitas vezes fazemos uma leitura errônea deste teórico impressionista quando trata da “possível semelhança” que os pintores fazem das imagens como representação, como imitação mesmo. Ele se utiliza, em nota, da expressão “o prazer da representação” (*Ibid.*) para referir-se ao todo da imagem ou unidade que evidencia o sentido da percepção no tempo e no espaço, das cenas transformadas em temas e visualizadas pelo pintor. Desse modo, a representação para Schapiro seria o estímulo à imaginação porque auxilia a percepção das cenas visualizadas pelo artista no momento apropriado, pois este vive suas práticas que “derivam de interesses, de afinidades pessoais que devem ser considerados” (*Ibid.*). O *prazer da representação* desperta no pintor interesses para conhecer as coisas a serem representadas em imagens. As reflexões que Schapiro faz em seu livro não nos deixam incólumes diante das questões sobre as imagens de pintores densos, sobretudo, aqueles apontados por Merleau-Ponty. Entre essas questões está a da “semelhança” enquanto ideia de representação. Afirma que os objetos pintados enquanto imagens não se identificam na tela pelas propriedades inteiramente físicas que habitualmente conhecemos. Daí serem

alguma coisa – que seja descrita ou retratada. É claro que nada disto implica, igualmente, que nada seja descrito ou retratado” (*Ibid.*, p. 38).

reconhecidos na correspondência com signos indicados por ele de “indícios”, que possibilitam um efeito semelhante dos objetos aos nossos olhos: “(...) a imagem, desse modo, produz nos olhos o mesmo, ou suficientemente semelhante, efeito que o objeto” (*Ibid.*, p. 46):

(...) percebemos e reagimos a objetos como entidades reconhecíveis, mesmo quando aparecem turvos ou incompletos. Os tipos diferentes de objetos para os quais olhamos, assim como suas qualidades individuais (...), sugerem possibilidades diferentes na arte. A representação habitual do céu, mar, campo, floresta e deserto, do dia e da noite, do clima e das estações, das plantas e dos animais, foi a base de uma série de formas e cores na tela, menos provável numa arte que representava somente o corpo humano (*Ibid.*, p. 28).

Este mesmo sentido nos leva a crer no modo como Merleau-Ponty acolhe a semelhança em seu pensamento na relação direta com a ambiguidade, entendendo essa e outras questões relativas à expressão estética. Aliás, em todo seu pensamento, contrapor a ambiguidade é um típico sinal do pensamento objetivo. Aludimos esta observação precípua pela necessidade de esclarecer que tal ambiguidade acolhe a semelhança no processo das imagens pintadas por pintores que não se limitam em imitar e representar puramente a natureza. Nosso autor sugere um meio em que o pintor incorpore a semelhança a partir da existência de certa “fraternidade” com o passado, tendo assim a “eficácia da retomada ou da ‘repetição’” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 95), mas sem ser contrário às suas potencialidades e princípios enquanto capacidades implicitamente criativas.

Vejamos que, ainda em *Fenomenologia da percepção*, a percepção como motivo condutor de toda uma primeira fase que teve de ser definida pela negação dos dualismos clássicos é retomada como expressão da fala e do pensamento como elementos que não reconstróem coisas sem incorporar o passado no presente, de maneira a verificarmos que o caráter paradoxal da semelhança pode também estar assim fundamentada: a expressão da fala é construída pela experiência daquele que tem contato intenso com a sua vida, apesar de possuir origem nas significações obtidas culturalmente; e a expressão do pensamento é também construída pela experiência daquele que, enraizado no mundo, não necessite reproduzi-lo (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 450). Como diz Merleau-Ponty, o sentido que obtemos das coisas é, antes de tudo, aquilo que assumimos em “uma experiência humana” (*Ibid.*, p. 462), portanto,

Para o pintor ou para o sujeito falante - [aquele que concebe o modo diferente, portanto, expressivo da forma falada instituída pela cultura] -, o quadro e a fala não são a ilustração de um pensamento já feito, mas a apropriação desse mesmo pensamento (*Ibid.*, p. 446).

A expressão, neste sentido, se torna a personagem principal na experiência do sujeito pintor e do sujeito falante que visam às ações de criar. Mesmo assim, percebemos que nenhuma ação nestas condições expressivas de viver o mundo deve traduzir apenas o adquirido, retirando o que se tem de originário. Certamente, não se trata de banir o “adquirido” das ações expressivas; ele “recai” sempre no mundo cultural, mas como “abertura sempre recriada na plenitude do ser, (...) que reitera, (...) assim como uma onda, ajunta-se e retoma-se para projetar-se para além de si mesma” (*Ibid.*, p. 229-230). Acreditamos, portanto, que a presença de tal ambiguidade cuja ação do pintor possibilita aquela “retomada”, mas que não deixa de “acrescentar” algo ao novo, nos faz recorrer à questão de como acolher a semelhança no processo das imagens pintadas por aqueles que não se limitam em imitar e representar puramente a natureza. Giacometti assim afirma: “o que me interessa em todas as pinturas é a semelhança, isto é, o que para mim é a semelhança: o que me faz descobrir um pouco o mundo exterior” (GIACOMETTI apud MERLEAU-PONTY, 2004, p. 19).⁷⁸ E Merleau-Ponty repetirá que o pintor

(...) jamais cria no vazio, *ex nihilo*. Sempre se trata de levar mais longe o mesmo sulco já esboçado no mundo como ele o vê, em suas obras precedentes ou nas do passado, de retomar e de generalizar essa inflexão que apareceu no canto de um quadro anterior, de

⁷⁸ Esta conotação em Giacometti mais parece uma inexplicável maneira de se pensar a questão da semelhança enquanto concepção para criar obras de arte. Numa entrevista concedida a Davis Sylvester, Giacometti reconhece na semelhança a maneira de “copiar” a natureza. Mas sem cair em contradição, a referida cópia pela semelhança não tem nada de objetivo a ponto de imaginarmos um retrato perfeito da natureza. “E quando você olha alguém de frente, não está pensando conceitualmente, está pensando visualmente” (GIACOMETTI apud SYLVESTER, 2012, p. 210). A ideia de semelhança para Giacometti confirma-se na seguinte passagem: “Para todo mundo, e sempre foi assim. Ou seja, ela só se torna objetiva quando várias pessoas acham que a mesma coisa tem semelhança. Mas para a pessoa que a fez é única e estritamente subjetiva. Quando estou copiando a natureza, copio apenas o que resta dela em minha consciência. Isso é direto, portanto totalmente subjetivo. Quando você olha uma arte feita por outra pessoa, você a vê segundo suas necessidades. Você busca nela aquilo que ela contém – ou o que é mais útil ou o que está mais perto de você, a despeito de você mesmo” (*Ibid.*, p. 246-247).

converter em instituição um costume já instalado sem que o pintor nunca possa dizer, porque isso não tem sentido, o que é dele e o que é das coisas, o que estava em seus quadros precedentes e o que ele acrescenta, o que ele tomou de seus predecessores e o que é seu (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 94-95).

Essas questões explícitas no processo de criação do artista estabelecem um eco no presente e a partir do passado buscado por Merleau-Ponty no uso do termo husserliano *Stiftung* que designa a fecundidade existente em cada tempo, e diríamos, em cada tempo em que tal artista se encontra em seu processo de criação, procurando restabelecer certo diálogo com as significações anteriores. Assim, compreende-se a maneira como Merleau-Ponty recupera o sentido de “fundação” ou de “instituição” que, na filosofia em geral, contrapõe-se ao sentido radical de constituição da consciência e, intensamente na arte, visa à “retomada” do passado, mas sem a determinação constitutiva do mundo aos olhares do pintor.

As imagens da arte moderna, nesse sentido, resultam de um diálogo com o passado, mas não considerado enquanto doação de sentido e fundamento, pois recuperar o passado muitas vezes é ultrapassá-lo. Cabe ressaltar que a semelhança é o acontecimento “inesperado” que impele, todavia, o artista ao seu apropriado “centro”⁷⁹. O que seria da pintura contemporânea, por exemplo, sem os estudos das cores realizados pelos impressionistas? Para estes, um verde operado nas imagens não se tratava de um verde em si. Para além da técnica repetida de misturar o amarelo com o azul, eles atingiam o mesmo verde acomodando tais cores para a nossa percepção; daí o resultado da “impressão” (ALBERS, 2009, p. 42). Ou seja, existem as experiências pictóricas de cada artista ao instituir uma imagem e a partir de um *plano*, cada um realizando experimentos para chegar aos tons específicos de sua obra, dando forma às imagens no processo aberto de sua “organização” peculiar. Até mesmo Cézanne, entre os impressionistas, apostou em situações cromáticas fortes e intensas, sendo potências que ultrapassaram a linha e o desenho tradicionais com seus contornos firmes e constantes. Podemos constatar que ele também teve a sensibilidade de ultrapassar a sensação impressionista “quase” única com a utilização do

⁷⁹ Segundo David Sylvester, existe a seguinte problematização a respeito da semelhança: “Mas quais seriam os elementos que, segundo Giacometti, poderiam determinar sua noção de semelhança?” (SYLVESTER, 2012, p. 50). O semelhante para o pintor não é o resultado ou efeito cabal de uma imagem a ser esperada idealmente como cópia. Na concepção do pintor, ele chega inesperadamente: o semelhante “pode chegar de surpresa, pode dar à obra uma forma que ele teria preferido que ela não tivesse” (*Ibid.*).

brilho das cores em um “moderno” *plano das imagens* a revisar o *plano* padrão. Vimos então se aprofundar em Cézanne a impressão apurada neste movimento, mas na condição de transpor para as imagens certa atmosfera *en pleine air*. Temos, com isso, o exemplo deste pintor moderno que, como os impressionistas, se utiliza da semelhança de seus predecessores, mas “institui” diferentemente a maneira de alcançar a sensação natural das imagens.

Os impressionistas

(...) faziam pinturas muito mais brilhantes nos tons do que qualquer um dos seus predecessores, mas Cézanne ainda não se satisfazia com o resultado. (...) Não admira que, frequentemente, ficasse à beira do desespero, trabalhasse como um escravo em sua tela e jamais deixasse de realizar experimentos. O verdadeiro motivo de espanto é que Cézanne conseguiu realizar em suas obras o que era aparentemente impossível (GOMBRICH, 1995, p. 539).

Certamente existem artistas modernos que não aceitam o fato de as imagens pintadas estarem fundadas no princípio da semelhança. Paul Klee e Kandinsky, quando liberaram as formas dos objetos pela pintura abstrata, apartaram-se da imagem como representação e semelhança, ou seja, a imagem passa a ser, ela própria, uma coisa. Para eles, linhas e traços pertencem ao espaço da imagem em transmutação das formas⁸⁰. Mas o impressionismo de Cézanne ao qual Merleau-Ponty se refere, encontra-se *aberto* sensivelmente à natureza e sempre conciliado com seus efeitos visuais. Certamente, o filósofo não nega a Cézanne o sentido que há no trabalho da pintura de uma certa coerência interna e deliberada das condições de “representar” a natureza. Em toda relação com o mundo, conforme o que já indicamos, existe uma espécie de gesto próprio do artista, um modo de garantir um *instante* que faz da sua (re)criação a possibilidade de novas expressões. Neste sentido, não existe a reconstituição de imagens no lugar dessa condição de criação como instante. A reconstituição deve ser substituída pela “aproximação” daquilo a que se quer expressar, sem fazer

⁸⁰ Num estudo mais apurado sobre a “forma” das imagens pictóricas em Paul Klee e Wassily Kandinsky, iremos perceber que há logicamente um distanciamento do modo como os renascentistas obtêm a profundidade das imagens pela aparência do perspectivismo, utilizando-se das linhas, traços e cores que criam vida própria para suas imagens. Aparecem, sobretudo, nas imagens de Klee, angulações e tonalidades capazes de transformar a superfície dos quadros a resultar na pretensa profundidade.

desse processo uma cópia. Ora, podemos encontrar o cerne dessa questão em *Signos* (1991, p. 83):

Se o pintor pega o pincel, é porque num sentido a pintura ainda está por fazer. (...) Justamente se a pintura está sempre por fazer, as obras que o novo pintor vai produzir se acrescentarão às obras já feitas: não as tornam inúteis, não as contêm expressamente, rivalizam com elas.

Esta rivalidade também é proposta por Gombrich de maneira que o artista concretize a imagem pela crítica a seus antecessores, partindo de um padrão que lhe pareça não começar do zero. Para este teórico, o pintor deve se encaminhar ao processo de experimentação de variações e efeitos utilizando-se de *planos* que possibilitam sondar a realidade. Ele ainda afirma radicalmente que a *perspectiva* do Renascimento não deve ser tratada por simples convenção como reivindicam os modernos. O intento do referido teórico, em linhas gerais, é o de não retirar o caráter essencial e importante da representação das formas do mundo, pois a forma das imagens parece ter atravessado uma linha cronológica capaz de influenciar realizações artísticas acompanhadas de reflexões sobre essas práticas. A representação aqui requer para as pinturas vindouras uma maneira de captar mais uma semelhança do que propriamente realizar cópias, “no sentido em que uma semelhança que uma fotografia não capta pode ser captada numa caricatura” (GOODMAN, 2006, p. 46)⁸¹.

A alusão que fizemos anteriormente de Merleau-Ponty a Giacometti auxilia também na compreensão da semelhança para a composição das imagens pictóricas. Quando citamos que a semelhança é para o artista a maneira de descobrir um pouco do mundo exterior, termina por garantir a aproximação das coisas a serem expressas em imagens, bem como a proposta de inacabamento do mundo evidenciada por Merleau-Ponty. Aliás, o “inacabamento” que se faz questão filosófica, a nosso ver, tem origem nas imagens pictóricas da arte moderna na qual Merleau-Ponty se inspirou a fim de traçar seu “percurso” que se inicia com a experiência da percepção. Mas como entender a razoabilidade das imagens pictóricas para a compreensão do inacabamento? Quando Merleau-Ponty se refere à percepção e mais tarde à *fé perceptiva*, ele toma Paul Cézanne ao pé da letra, pois essa

⁸¹ Neste mesmo texto, Goodman faz várias incursões sobre a “perspectiva” e a “semelhança” das análises pictóricas de Ernst Gombrich.

vinculação advém das disposições inacabadas das imagens do pintor em um espaço do quadro que não sofre pelos limites da borda. Entende-se, assim, a arte moderna como rejeição da estética da representação⁸² que identifica, neste mesmo contexto, a questão do inacabamento da obra. Fato que só confirma em Merleau-Ponty que a pintura e as artes visuais em geral não devem ser aquelas que resultam de cópias, como as imagens do passado que alcançavam o ideal de uma obra concluída.

Talvez devêssemos apostar em um termo para designar a questão da representação na arte moderna, levando-se em conta principalmente as imagens pictóricas. Na mesma esteira de Robert Klein, partilhamos da ideia de *referência* a fim de ser designado o princípio norteador dessa arte, não de uma referência determinada ao artista como medida ideal para o ato de criação, mas justamente a *falta* ou seu desaparecimento. Ele afirma:

A referência mudava com as épocas: ora era uma obra precedente a ser imitada, ora o modelo exterior a ser restituído, ora a ideia interior, preexistente, a ser realizada, ora a lei do gênero a ser satisfeita, ou qualquer norma estética, ou simplesmente a emoção ou a personalidade do artista, que era preciso exprimir de maneira convincente e contagiante (KLEIN, 1998, p. 398).

Numa certa inspiração baudelairiana, diríamos, em que a experiência que os artistas modernos têm das coisas, contrários à construção harmoniosa das formas, permite o aparecimento de um trabalho livre da imitação ou

⁸² Não podemos deixar de lado uma reflexão coerente sobre a semelhança segundo Hans Jonas, o que pode dirimir uma possível contradição aqui exposta do conceito de "representação". Para ele, "a representação imagética apropria-se do objeto de uma nova maneira não-prática, e precisamente este fato, de o interesse nele poder ser inerente ao seu *eidós*, atesta uma relação nova com o objeto" (JONAS, 2004, p. 183). E ainda: "Como recriador das coisas 'em sua imagem', o *homo pictor* submete-se à medida da verdade. Uma imagem pode ser mais ou menos verdadeira, isto é, mais ou menos fiel ao original. O propósito de reproduzir uma coisa reconhece esta coisa como ela é, e aceita o veredito de seu ser sobre a adequação do tributo imagético" (*Ibid.*, p. 194). Então, a pura representação de uma arte pictórica "bem mais antiga", clássica por denominação, sendo a responsável pela articulação de opacidade do mundo, pode ser rebatida pela representação que eleve a intenção do artista a formas nunca vistas, comumente consideradas por certa liberdade capaz de incorporar nas imagens, o poder de transgressão imbuído, sobretudo, de um olhar mais articulado, livre da predominância perspectivista das imagens, mas que, pela existência do *plano* apropriado do pintor, organiza a semelhança de um objeto. Assim, entendemos que "a imagem, através da relação de semelhança, é a imagem de alguma coisa, do objeto reproduzido, com o qual mesmo a mais perfeita semelhança jamais se confunde" (*Ibid.*, p. 189-190).

cópia enquanto exigências de expressão. Seria a “autorreferência” que eleva a arte moderna a uma condição “diferente” da arte do passado. A este respeito, o próprio Klein nos faz pensar que “a obra, antiga e pouco conhecida, certamente ergue objeções fundamentais, sobretudo por causa da oposição radical que estabelece entre ‘realidade’ lógica e ‘sentido’” (*Ibid.*, p. 402), este que pertence ao domínio estético sendo “uma modalidade do ato intencional” (*Ibid.*). Sentido, conforme Merleau-Ponty, que se coloca numa direção que ultrapassa o determinado ao encontro da expressão. E é isso que podemos esperar da pintura: um sentido expressivo, *voz silenciosa* que sempre dirá algo, na “espontaneidade que não se submete a regras” (*Ibid.*).

A tendência que vimos apresentando sobre a semelhança com a qual as imagens pictóricas podem evocar um resultado a partir das criações dos pintores modernos, pautado numa inovação que não dispensa totalmente o já criado, pode ser verificada nos novos rumos que Merleau-Ponty dará ao problema da percepção e graças à *expressão* que acabamos de anunciar. No segundo momento do filósofo, o da fenomenologia da linguagem, não há um rompimento com a experiência da percepção, mesmo porque nunca neste pensamento deixará de existir a relação do sujeito com o mundo; trata-se, sobretudo, de certo *prolongamento* que Merleau-Ponty quis dar à questão da linguagem como condição expressiva de comunicação e criação. Por isso, ao caracterizarmos a noção de semelhança na pintura, precisaríamos ter mais concretizada a ideia de expressão neste prolongamento. Tal ideia resultou em *A prosa do mundo* que se distancia da obra principal da primeira fase, ou pelo menos vai mais além, com a potência expressiva, ao encontro de uma consistência da relação *fala-falada* e *fala-falante*, momento em que nosso filósofo estabelece a expressão criadora como *meio* nessa relação. Não como meio que garanta o poder dos signos apreendidos sempre num *sistema*, mas como meio fundante que correlaciona significados entrecruzados a ponto de estabelecer um pertencimento entre o “eu” e o “outro” num *fundo de mundo*. Por enquanto, a referência à semelhança até aqui indicada, já nos oferece a relação das imagens pictóricas com o mundo e a tendência do filósofo em fundamentar certa *abertura* constante de ao ser sensível. Abertura que inclusive remete o criador das imagens a um consentimento de acessibilidade e reciprocidade com o mundo; confirmando o que Merleau-Ponty dirá mais tarde: “viver na pintura é ainda respirar este mundo” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 103).

Referências

- ALBERS, J. “Mistura óptica – imagem consecutiva revista”. In: *A interação da cor*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- ARGAN, G. C. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAUDELAIRE, C. *Poesia e prosa*. Traduções, introduções e notas Alexei Bueno (et. alli). Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.
- DE WAELHENS, A. “Merleau-Ponty: philosophe de la peinture.” In: *Revue de métaphysique et moral*. Paris, nº 4, 1962.
- _____. *Une philosophie de l’ambiguïté: l’existencialisme de Maurice Merleau-Ponty*. Louvain: Ed. Nauwelaerts, 1978.
- FONTENELLE, P. S. *Da percepção à visão radical do mundo: a condição de abertura do plano das imagens no percurso de Merleau-Ponty*. 187 fls. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo (USP), 2014.
- FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Apresentação de Norval Baitello Júnior. São Paulo: Annablume, 2011.
- GAY, P. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GIACOMETTI apud MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Seguido de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dúvida de Cézanne*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- GIACOMETTI apud SYLVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*. Trad. Maria Thereza Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1995.
- GOODMAN, N. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Trad. Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.

- KANDINSKY, W. "Concerning the Spiritual in Art". In: ALPERSON, P. *The philosophy of the visual arts*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992.
- KLEIN, R. *A forma e o inteligível: escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna*. Trad. Cely Arena. São Paulo: EDUSP, 1998.
- MERCURY, J.-Y. *L'Expressivité chez Merleau-Ponty: du corps à la peinture*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- _____. *Signos*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *A prosa do mundo*. Trad. Paulo Neves. Edição e prefácio de Claude Lefort. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- _____. *O olho e o espírito*. Seguido de *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dúvida de Cézanne*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Prefácio de Claude Lefort e Posfácio de Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- MOUTINHO, L. D. S.. *Razão e experiência: ensaio sobre Merleau-Ponty*. Rio de Janeiro: Editora UNESP, 2006.
- PEILLON, V. *La tradition de l'esprit: itinéraire de Maurice Merleau-Ponty*. Paris: Grasset, 1994.
- PRETTE, M. C. *Para entender a arte: história, linguagem, época, estilo*. Trad. Maria Margherita de Luca. São Paulo: Globo, 2008.
- SCHAPIRO, M. *Impressionismo: reflexões e percepções*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. Prefácio de Sônia Salzstein. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SYLVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*. Trad. Maria Thereza Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

Email: fontenelleplinio@gmail.com

Recebido: 06/10/2015

Aprovado: 19/01/2016