

**A FENOMENOLOGIA ENQUANTO LUGAR TOTAL DA  
VIDA: DIÁLOGO POÉTICO-AMOROSO ENTRE  
MERLEAU-PONTY E ALGUNS PENSADORES E ARTISTAS**

Gilda Maria dos Reis Gomes Nunes Barata



Lisboa  
2007

**A FENOMENOLOGIA ENQUANTO LUGAR TOTAL DA  
VIDA: DIÁLOGO POÉTICO-AMOROSO ENTRE  
MERLEAU-PONTY E ALGUNS PENSADORES E ARTISTAS**

Gilda Maria dos Reis Gomes Nunes Barata

(O presente trabalho, intitulado *A Fenomenologia enquanto lugar total da vida: diálogo poético-amoroso entre Merleau-Ponty e alguns pensadores e artistas*, constitui a sua proposta de dissertação de doutoramento em Filosofia Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa)

Orientadores: Professora Doutora Isabel Carmelo Rosa Renaud; Professora Doutora Anabela Rodrigues Drago Miguens Mendes e Professor Doutor Paulo Alexandre Esteves Borges

Lisboa

2007

O estudo, que ora se apresenta, foi efectuado com o apoio de uma bolsa de estudo para a realização de Doutoramento atribuída pela Fundação Oriente.

A coisa mais bonita e verdadeira são os corações que passam por outros corações e deixam nesses corações o instrumento óptico que permite ver e contemplar mais corações.

## Agradecimentos

Para o trabalho que ora se apresenta contribuiu um conjunto de pessoas a quem estou muito agradecida. Impossível é nomear exaustivamente todos os contributos. No entanto, aqui ficam aqueles que julgo ser os que mais peso tiveram na realização do mesmo.

Em primeiro lugar, agradeço profundamente à Professora Doutora Isabel Carmelo Rosa Renaud o ter assumido a direcção académica deste trabalho de investigação. Devo a esta Professora o meu enorme fascínio e entusiasmo pelo filósofo Merleau-Ponty, já que foi junto da mesma, em seminários por si leccionados, que contactei pela primeira vez com o filósofo. A maneira exaltante, rigorosa (onde o pensamento académico do existente é o empreendimento do próprio existir), cheia de beleza e poética como esta Professora me veiculou o filósofo foi determinante para a minha paixão pelo mesmo.

Devo também à Professora Doutora Isabel Carmelo Rosa Renaud um contributo humano associado à forma afável com que encanta aqueles que têm o privilégio de a escutar. Em meu entender, um professor maior é aquele que abre as portas do saber, olhando os seus alunos como pessoas com uma história pessoal e única.

Deve este reconhecimento estender-se à Professora Doutora Anabela Rodrigues Drago Miguens Mendes, co-orientadora deste estudo, que acompanhou este trabalho com rigorismo, de forma muito presente e numa cordialidade que é sempre doação.

Estendo este agradecimento também ao Professor Doutor Paulo Alexandre Esteves Borges, co-orientador desta dissertação, e por quem tenho uma forte admiração enquanto ser humano, para além das suas inegáveis qualidades científicas.

Agradeço ainda ao Professor Doutor Michel Renaud o ter apreendido, em alguns dos seus exímios seminários, a significação do meu encontro com Merleau-Ponty através de outros filósofos, à Professora Doutora Maria Filomena Molder, ao Professor Doutor Carlos João Correia, ao Professor Doutor António Franco Alexandre, ao Professor Doutor José Gil, à Professora Doutora Irene Borges, à Professora Doutora Maria das Graças Moreira de Sá, ao Professor Doutor João Almeida Flor, à Professora Doutora Júlia Dias Ferreira, ao Professor Doutor Manuel Gusmão, ao Professor Doutor Luís Bernardo, ao Dr. João Soares, ao Dr. Carlos Monjardino, ao Dr. José Pinto Sancho, ao Dr. Joaquim Cabaço e à Dra. Manuela Ferreira Leite.

Agradeço à Professora de língua portuguesa do Colégio do Sagrado Coração de Maria – Dra. Noémia Henriques (“in memoriam”) – o ter-me ensinado, com maravilhas do seu rigor, os grandes autores da língua portuguesa, dando-me valor atento.

O meu agradecimento, também, à Dra. Manuela Fonseca pelo incentivo constante que muito me estimulou para nunca desistir e acarinhar as minhas ideias, lidando com os meus fantasmas do medo.

Deixo uma palavra de especial agradecimento à Professora Doutora Isabel Matos Dias pela possibilidade que me proporcionou de assistir a vários seminários que leccionou, no âmbito da Estética e da Filosofia da Arte, que muito me ajudaram a desbravar caminhos e a encontrar núcleos de orientação para as minhas opções.

O meu agradecimento sincero à Fundação Oriente por ter acreditado e apoiado este trabalho.

À minha querida mãe: uma estrela que infunde a minha vida de luz. Um tesouro gravado no meu coração para sempre.

Ao meu querido pai que me criou, dando as condições existenciais para fazer de mim uma pessoa responsável, agradeço a ajuda que me facultou na revisão final deste estudo.

À minha querida irmã: pessoa delicada e bonita no jardim da minha existência.

Ao meu querido sobrinho José Maria que tem uns olhos magníficos, onde tenho a certeza que Merleau-Ponty se espantaria em cintilações sobre o absoluto.

À minha querida avó cuja presença no meu coração espreita o tom e sabor de alguns capítulos.

Ao João, que me prestou muitas e pacientes ajudas em vários momentos deste trajecto, agradeço com um carinho langoroso que repousa sobre a imobilidade.

À minha querida amiga Ana Rosa que me ensina as promessas de um coração puro e me ensina a bondade.

E, por fim, um agradecimento às fadas boas (mistérios etéreos do porvir) que ligam os vários mundos, dotando-os de uma vigilância que nunca se esquece de mim nos momentos áridos onde a fuga é o próprio paradoxo da consciência...

Muito obrigada a todos e ao mundo obrado pelas vossas vidas!

## Introdução

### **Para uma interpretação poético-amorosa de Merleau-Ponty em diálogo com alguns pensadores e artistas**

É propósito desta dissertação de doutoramento realizar uma abordagem do pensamento do filósofo contemporâneo Merleau-Ponty num diálogo, que esperamos que seja profícuo, com alguns artistas, pensadores, poetas, nos quais, de algum modo, pensamos ser oportuna uma relação e um intercâmbio do pensamento entre os mesmos. Na verdade, foi com Merleau-Ponty que aprendemos a arte do entrecruzamento de ideias e artes, de metáforas em vida para explanar melhor a vida e o pensamento filosófico acerca da vida.

Sendo o fenomenólogo Merleau-Ponty o filósofo, por excelência, dos entrecruzamentos, num entrosamento sempre muito interessante entre as diferentes áreas do saber, como a Filosofia em ligação com a Psicologia, com a Psiquiatria, com as Artes Plásticas, a Literatura, a Música e o Cinema, será nossa intenção centrar o nosso trabalho no âmbito da Estética, âmbito para o qual o filósofo contribuiu com vários estudos e sempre com uma atenção privilegiada ao longo do seu pensamento relegado às artes e ao poder das mesmas no descortinamento mais fundo de questões que, à partida, poderiam ser tidas como questões eminentemente filosóficas mas que abraçam também outras formas de saber.

A interdisciplinaridade ínsita a este filósofo é um dos motivos que nos leva a um entusiástico empenho pelo estudo de alguns dos muitos problemas que este levanta no âmbito da fenomenologia. E, por outro lado, a sua linguagem em certos momentos ser eminentemente poética e cheia de imagens de uma poderosa riqueza, faz-nos ousar um estilo poético que percorre as páginas deste estudo, uma abordagem que é feita de encontro de imagens que para nós também veiculam um cariz muito poético e, por isso, fenomenológico, que nos ajuda e socorre para explicarmos o que queremos explicar.

Merleau-Ponty – filósofo das relações – faz-nos um apelo muito forte: o sair e estar dentro dele ao mesmo tempo, o comungar com o universo vastíssimo de todos os saberes com a humildade de acolher de cada um deles o que eles têm como contributo

essencial para o pensamento merleau-pontyano. No entanto, é sempre o domínio da Estética aquele que é alvo primeiro do nosso estudo.

O trabalho que apresentamos, de seguida, é todo ele tecido por um conjunto de metáforas que se vão desenvolvendo, auxiliando e apelando a outras, a muitas, a mais. Na verdade, a nosso ver, foi o próprio Merleau-Ponty que nos ensinou a pensar com o suporte das metáforas, dos binómios, das ambiguidades e dualidades que, no fundo, nunca constituem verdadeiros dualismos. Muito pelo contrário. O objectivo deste estudo é deixar reiterada, mais uma vez, já que muitos autores de outros estudos assim o fizeram, o não-dualismo de que é feita toda a realidade que nos circunda. A unidade diferenciada, vibrante e vibrátil de tudo o que nos cerca, que, embora não se fundindo, perfaz toda a textura viva do mundo, o mundo que habita em nós, a alteridade dos outros em nós, a nossa mesmidade no mundo e no outro, a invasão de mundos e mundos de consciências em corpos que estabelecem nexos de vida e significação entre si, entre os outros, numa simbiose nunca acabada.

O nosso primeiro capítulo, digamos que é um leque na sua abertura total, ou seja, a reflexão que nos impõe a própria Estética e Filosofia da Arte, em primeiro lugar. O que é o belo? Questão primeira e de suma importância para avançarmos para outras questões daí decorrentes. Que fonte transbordante é esta a que se chama belo? O belo de que Platão já falava e que mais tarde Baumgarten, no século dezoito, designaria com a palavra Estética, palavra inaugural na sua designação mas não no seu significado profundo, já que transporta uma existência antiga. Uma indagação sobre o belo é sempre um desafio, uma machadada no horrendo, uma outra forma de falar de percepção, de amor, de vontade de abraçar a arte. Assim sendo, arriscamos um primeiro capítulo com um texto que quer testemunhar a nossa vertiginosa noção de belo apoiada em vários autores, sustentada pela própria história do belo mas sobretudo uma indagação pessoal acerca do mesmo conceito. Este capítulo constitui todo um horizonte em abertura, para depois, em capítulos seguintes, encetarmos um certo afunilamento e especificação desta vastidão a que se chamou o belo ao longo da História da Arte e de que a Filosofia inevitavelmente se ocupa.

O segundo capítulo é um capítulo em que este leque que abrimos de forma estridente se fecha apenas um bocadinho ou talvez um bocadinho mais. Centramo-nos, neste capítulo, numa aproximação a um conceito de fenomenologia por nós experimentado pelas diversas leituras que fomos fazendo da obra de Merleau-Ponty. É verdade que temos latente, nas nossas consciências, outros pensadores como Heidegger,

Bergson, entre outros interlocutores de Merleau-Ponty, e ainda Michel Henry. É verdade que a fenomenologia é, em si, um movimento que chama à colação outros pensadores, outras vias. O nosso intuito é, por isso, não ignorar todo esse pensamento em nós latente mas atentar numa interpretação amorosa e poética da fenomenologia de Merleau-Ponty, em particular, ou seja, pensar a percepção, o fenómeno total da vida, através de uma premissa que para nós é fundamental: o próprio amor que unifica e harmoniza todos os fenómenos perceptivos que temos ao longo de uma vida que nos é dada viver, experimentar, habitar, habitando-nos.

Podemos então dizer que as subdivisões deste capítulo são como uma história encantada onde se vão desenrolando coisas alquímicas, metáforas para a explanação mais poética e viva do que queremos afirmar. Temos um primeiro sub-capítulo intitulado “Merleau-Ponty ou a fenomenologia do amor. A presença sensível do coração a rasgar o fundo humanamente habitado. A percepção nas suas constelações afectivas: os nossos desejos na intermitência de uma vida emocional: o eros do Ser e do perceber”. Neste primeiro sub-capítulo, impõe-se uma formulação poética da vida enquanto modo de aparecimento de vida e amor. Isto conduz-nos irremediavelmente a uma tentativa de formulação daquilo a que chamamos fenomenologia do amor. Interessa-nos perceber e transmitir como para nós a percepção mais perfeita e nuclear na vida de um homem é a percepção do amor, a vivência verdadeira de um amor do amor, de um afecto que se faça em vida. Falar em vida, amor, desamor é falar da inextrincável beleza que há no bailado que a própria vida nos oferece nos seus lugares mais recônditos. Ora, isto reconduz-nos para o trabalho de uma coreógrafa que ao longo da sua obra é isto mesmo que cria de forma magnífica e única. Trata-se do segundo sub-capítulo. Estamos a falar de Pina Bausch e, mais concretamente, de um espectáculo/coreografia chamado “O Céu e a Terra” (“Ten Chi”) onde de forma insidiosa esta coreógrafa nos faz entrar num universo fenomenologicamente rico e oceânico. Não que o resto da obra da coreógrafa não seja um hino fenomenológico por si mesmo, um hino às afectações do corpo, das almas, das gravitações das essências na existência. Não. Apenas escolhemos este trabalho, em particular, por ter sido por nós visualizado de forma muito atenta, isto é ao vivo, e nos ter tocado de forma fenomenologicamente muito especial e a sua poeticidade e potencialidade fenomenológica serem gritantes, em nosso entender.

No sub-capítulo terceiro, é nosso propósito munirmo-nos de algo que nos permita demonstrar ao leitor a singularidade do jogo da ilusão que é a própria vida, o viver intrincado num mundo ilusionista, cheio de rasteiras, ocultamentos, aspectos

lúdicos e tragicidades cómicas que nos fazem chorar e rir. Que melhor exemplo para isto senão aquilo que representam as marionetas, os palhaços, o circo enquanto lugar microcósmico fenomenológico de um mundo que é as nossas vidas lançadas no mundo? O nascimento, o milagre do aparecimento, o visível e invisível que marionetas e seus manipuladores são, é para nós um exercício muito eficaz para compreender melhor os enigmas da percepção, o mistério que é ver sem nunca conseguir ver tudo, a visão enquanto acto que nos relega para uma combinatória de todos os sentidos no nosso corpo a crepitar, de todos os tempos no nosso corpo, do milagre que é estar vivo, de receber e de dar.

O quarto sub-capítulo conduz-nos para uma metáfora que pensamos ser especialmente expressiva pela sua beleza, pela sua capacidade de desmultiplicar sentidos, faces, a ideia de interior e de exterior, de muitos interiores no exterior, de muitos exteriores no interior, numa ontogénese de dinamismos que nunca deixam que alguma coisa cristalize ou fique estanque. Essa metáfora - o musgo - é um elemento vital, carregado de vida e cor, sinestesticamente plural, belo, é algo que se cola às pedras, aos telhados, ao que quer que seja, mantendo a sua individualidade mas, ao mesmo tempo, criando uma unidade fortíssima com aquilo que agarra, a tal unidade diferenciada que existe em tudo e que nos foi ensinado por Merleau-Ponty. A unidade diferenciada que queremos demonstrar é um aspecto presente em toda a obra de Merleau-Ponty, sobretudo as últimas obras onde o peso ontológico se faz cada vez mais sentir na sua força enformadora. Uma ontologia nova - a ontogénese, génese da génese.

No sub-capítulo quinto, mais uma metáfora dessa porosidade, pele, que é o estarmos em vida num corpo encarnado, numa relação de quiasmo e entrelaçamento com tudo. A metáfora da renda. O que significa aqui o emprego da metáfora da renda? A renda é algo que traz em si uma simbologia muito forte do que é o emaranhado de um fio que se enrola, ora de forma mais organizada, ora de forma menos organizada, para gerar um corpo de ligações que é algo de frágil, perecível como o nosso próprio corpo, a que Merleau-Ponty chamará mais tarde a carne, a carne do mundo que é um elemento que tudo constitui e de tudo é feito. A renda simboliza o entrecruzamento das consciências, todas as afectações que o sujeito experiencia desde que nasce até à sua morte. O ter de passar por desgostos, o ter alegrias breves, decepções, percepções ínfimas que, às vezes, o levam a mudar completamente o rumo da sua vida, o experienciar cada objecto, cada cidade, cada coisa de um modo totalmente próprio e intransmissível e o ser dotado desta mesma diferença e singularidade a partir da

construção de um corpo próprio que tem um estilo (uma marca), que se estiliza constantemente em cada momento da sua vida. O que é a vida fenomenológica, senão um fio que aos poucos poderá constituir uma colcha de renda, um rendilhado informe e de formas várias e desenhos vários também?

No sexto sub-capítulo, utilizamos a metáfora da carne para uma reflexão, não de um modo ingênuo nem totalmente original, já que Merleau-Ponty, numa fase mais final da sua obra, fala desta carne, “chair”, que é um corpo ontologizado, até às últimas consequências, uma ontologia que respira pelos poros de um corpo próprio e, por isso, o transmuta, o transfigura, o sublima, o altera nos seus órgãos e não órgãos, numa organicidade que parece ir cada vez mais além e que nos leva então a já não falar de corpo, só corpo, mas carne (conceito mais radical de uma realidade mais radicalizada) – carne, elemento de tudo como o fogo, o ar, a água que fazem parte da constituição de tudo, embora não vejamos de modo molecular todas as suas formas de ligação a tudo e em tudo. Este conceito carne, que utilizamos, ainda quer ser mais ousado que o conceito carne de que fala Merleau-Ponty. Classificamo-lo de carne viva, uma carne na qual existe uma cicatriz que não é definitiva, isto é, uma ferida aberta, uma explosão de células que se encontram vivas e à mostra, sofrendo os impulsos de um mundo que cria sempre mais dor, mais ardor, mais ferida na ferida, a abertura total. Esta carne é então uma carne em ferida, como as vísceras de um animal que estão do lado de fora à mostra, à espera que venham moscas, insectos, elementos e partículas do ar infectar, cobrir, entrar no cheiro, na matéria que é viva e se degrada, carnes que estão do lado de fora e do lado de dentro e que mostram o lado sangrento, o interior real daquilo que realmente se passa entre sangue, líquidos, tendões, derrames, válvulas, músculos.

O sétimo sub-capítulo refere algo de muito comovente e que nos parece um exemplo fenomenologicamente capaz de evidenciar o visível e o invisível da vida, do estar no mundo. Referimo-nos à “roda dos expostos”. A “roda dos expostos” era uma estrutura cilíndrica que servia para depositar anonimamente as crianças que ficavam a cargo de hospícios, ou de Misericórdias que possuíam hospitais de expostos. Este cilindro de madeira girava sobre um eixo vertical central, e encontrava-se embutido numa parede ou numa janela; possuía uma, duas ou quatro aberturas e, quando se rodava, permitia o acesso, por um lado, a quem se encontrava no interior da “casa da roda” e, pelo lado oposto, a quem estava localizado no exterior. Internamente, a roda era composta, além do eixo central, por paredes verticais (em forma de cruz, nas rodas com quatro aberturas), de modo que, quem estivesse de um lado, nunca conseguia ver quem

se encontrava do lado oposto. Com este dispositivo, o anonimato era garantido e a criança era recolhida logo que a rodeira ouvia o som da sineta, tocada no exterior. Saliente-se que, geralmente, as dimensões da “roda dos expostos” eram superiores às que existem nos conventos de clausura, uma vez que aqui se destinavam apenas a recolher as doações dos benfeitores.

Chamavam-se “expostos” ou “enjeitados” a todas as crianças colocadas na “roda dos expostos” aos cuidados de outrem, geralmente por determinado período de tempo. Neste lugar, crianças eram abandonadas pelos seus familiares, levando um sinal que permitisse identificar o exposto. Estes sinais eram constituídos, muitas vezes, apenas por um texto (que designamos de “escrito”), onde eram fornecidas algumas informações sobre a criança exposta: data e hora de nascimento, nome pretendido, referência ao facto do menor já ter sido baptizado, ou demonstrando expresso desejo para que lhe fosse ministrado esse sacramento; pedido específico para a criança ser bem tratada; explicação das razões que levavam à exposição do descendente; descrição das características físicas, do seu estado de saúde; relação do enxoval que acompanhava o bebé; solicitação para não entregar a criança a uma ama residente fora de Lisboa; nota referindo a intenção de recuperar o filho logo que tal viesse a ser possível, ou ainda a indicação de outros elementos considerados pertinentes.

Parte destes “escritos” eram acompanhados por uma fita ou um pedaço de tecido; mais raramente surgia outro tipo de acessórios, tais como, um retrato do progenitor, um cartão de visita, uma trança do cabelo da mãe, brincos, fios de prata, colares de missangas, pautas musicais, dados ou cartas de jogar, bilhetes de lotaria e ainda muitos outros sinais acessórios.

Em diversos casos, os pais conservavam metade ou o par deste sinal, para que no acto de recuperação, pudessem ser associados à criança (sinais identificadores). Também se verificava a entrega de sinais complementares, constituídos por imagens do santo da devoção dos pais, representações de Cristo ou de Nossa Senhora e orações, cuja intenção seria proporcionar-lhes uma protecção espiritual.

Deste modo, torna-se interessante explorar, ainda que com muita brevidade, a ideia de visível e invisível aplicada a esta “roda dos expostos”. O sinal como aquilo que aparece, se mostra por detrás do invisível que é o abandono. O invisível ainda dos rostos que são o rosto da mãe que se oculta e que, embora tendo um rosto, tem que criar a não mostração neste ritual de abandono e o rosto do bebé que se torna a transparência do

próprio rosto já que será apenas sinalizado pelo sinal e esse sinal será o seu único visível de mostração neste ritual de abandono.

No terceiro capítulo, que designamos por “Metamorfoses do olhar”, debatemo-nos com a questão da visão como problema filosófico e como “modus operandi” na pintura. Focámos enigmas da visão que percorrem a arte e que preocupam a filosofia.

Deste modo, no primeiro sub-capítulo, começamos por perguntar por que é que a filosofia se ocupa da pintura, qual o estatuto da arte no pensamento filosófico. No fundo, por que é que precisa a filosofia da arte para uma compreensão maior das suas premissas e a arte faz remissões para planos que competem à filosofia.

No segundo sub-capítulo, ocupamo-nos de Cézanne, profeta e pai da pintura moderna e pintor que Merleau-Ponty elegeu como aquele que melhor mostra os enigmas da percepção. Merleau-Ponty, apoderando-se da pintura de Cézanne, explica a reversibilidade sensível entre corpo e mundo, entre visível e invisível. A montanha Sainte Victoire que Cézanne pintava obsessivamente como um lugar ontológico e não apenas como um lugar geográfico, as suas naturezas mortas porosas nas quais a cor assume uma autonomia óptica. Os seus quadros como imagens vivas num labirinto de reenvios. Tudo isso são compostos que muito nos fazem reflectir sobre a situação do pintor no mundo.

No terceiro sub-capítulo, mais uma vez se questiona a visão enquanto labirinto onde corpo e mundo funcionam como espelhos que se multiplicam em olhares que são abertura para outros olhares. A metáfora do espelho parece-nos bastante adequada ao universo merleau-pontyano.

No quarto sub-capítulo, estabelecemos um diálogo entre Merleau-Ponty e Wassily Kandinsky. A razão da nossa opção é explicável pelo facto de no pensamento deste pintor haver uma forte componente de possíveis interpretações fenomenológicas. Um pouco na linha de Michel Henry que fez, em alguns dos seus estudos, uma interpretação da obra de Kandinsky à luz da fenomenologia, foi nosso intuito também por aí enveredar. Na verdade, não é nosso propósito fazer um estudo aturado de todo o pensamento de Kandinsky, nem trazê-lo na sua totalidade à colação. Também não é nossa intenção uma análise da sua obra pictórica, da sua obra poética. Não. Apenas nos socorremos de algumas obras, em particular, para explicar aquilo que queremos explicar, isto é, preocupou-nos a ideia de sinestésias que percorre o pensamento de Kandinsky e que, como sabemos, não pode ser ignorada na fenomenologia de Merleau-Ponty, no que diz respeito, por exemplo, às cores. Cézanne, como se sabe, o pintor que

Merleau-Ponty elegeu como aquele que representaria, em termos pictóricos, melhor o seu pensamento também as refere, também as exalta. Por isso, a fenomenologia das cores para nós faz sentido e, para isso, socorremo-nos do livro *Do Espiritual na Arte* e ainda da noção de “espiritualidade” que Kandinsky refere e que nos parece muito ligada à fenomenologia de Merleau-Ponty que a estuda de um modo impressionista a partir do exemplo do pintor Cézanne. “Espiritualidade”, “vibração interior”, “ressonância”- tudo isto são conceitos cheios de significado para Merleau-Ponty, para além do significado que Kandinsky lhes atribui. Depois, também nos parece bastante próxima a ideia fenomenológica de retorno às coisas elas mesmas, a uma percepção mais originária preconizada por Merleau-Ponty e já presente na concepção de arte kandinskyana. Quando Kandinsky refere exemplos como os da “beata”, do “fósforo queimado” e das suas vidas internas muito fortes. Quando ele atribui vida, autonomia, personalidade a todos estes objectos, que à partida seriam apenas inanimados, não podemos deixar de pensar como isto se liga à redução fenomenológica. A vontade de rompermos com a atitude natural perante os objectos que nos rodeiam e sermos capazes de ir além, indo aquém, isto é, dando-nos a oportunidade de ver de modo mais originário, mais puro, mais sabedor, que não corresponde nem ao saber e observação do real pela atitude científica, nem pelos empirismos, materialismos e conceptualismos. É um estado nascente que nos é pedido. Ao olharmos uma “beata”, um “fósforo queimado”, é-nos pedido um estado originário de encantamento, de estupefacção.

No quinto sub-capítulo, fazemos uma reflexão em torno da fenomenologia das cores porque esta é um elemento de eleição na transmissão de sensações profundas como referia Goethe. A cor enquanto fenómeno cultural e fenómeno espiritual da vivência profunda do mundo pelo sujeito evidencia a génese, a origem profunda daquilo que o pintor quer pintar. A carga emotiva que envolve a cor, as suas conotações emocionais, a sua sobreposição em relação à forma é qualquer coisa à qual não podemos ser indiferentes quando estamos diante de arte moderna. Este sub-capítulo justifica-se porque, através de uma compreensão da simbologia das cores, poderemos avaliar melhor a sedimentação das vivências do sujeito no mundo e, mais uma vez, teremos uma maior capacidade para entender a visão merleau-pontyana do mundo e da pintura de Cézanne, em particular. Sem uma compreensão da fulcralidade da cor não poderemos ter uma noção cabal da pintura moderna inaugurada por Cézanne.

No quarto capítulo, é para nós fulcral o diálogo aberto entre a experiência perceptiva, em Merleau-Ponty, e a experiência perceptiva que caracteriza a postura

oriental que se plasma na arte poética do “haiku” desenvolvida no Japão. Deste modo, um diálogo entre literatura japonesa e Merleau-Ponty traz-nos um gesto novo para compreender um ver maior, um estado de presença maior perante o mundo. As incursões realizadas por este tipo de poética serão sempre indícios merleau-pontyanos a estabelecer.

Alberto Caeiro, poeta das sinestésias, chamado por alguns autores de poeta “zen” e da vontade de retorno a um estado primordial mais puro, o poeta que traz em si o desejo de uma nova ontologia, à semelhança do olhar das crianças, é, em nosso entender, um exemplo muito importante para esta percepção que a fenomenologia de Merleau-Ponty preconiza. Deste modo, num primeiro sub-capítulo, realizamos uma reflexão em torno do que significa a arte poética do haiku através da experiência de suspensão da atitude natural e seu desejo de reencontro com um contacto ingénuo com o mundo.

No segundo sub-capítulo, estabelecemos uma relação entre a experiência da linguagem, em Merleau-Ponty, e a escrita do “haiku” como a escrita do neutro. O carácter oblíquo da linguagem preconizada por Merleau-Ponty, o seu carácter opaco e indirecto e a tentativa de uma linguagem objectiva e não alusiva na arte poética do “haiku”. Como entender estas duas práticas? Qual a mais verdadeira?

No terceiro sub-capítulo, que designámos por “A arte poética do “haiku” ou um mundo onde reina a verdade”, atentamos sobre o carácter objectivo do “haiku”, a sua tentativa de dar o mundo a ver sem ilusão.

No quarto sub-capítulo, apresentamos uma relação entre o pensamento merleau-pontyano e o heterónimo de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, partindo de afinidades e diferenças entre os mesmos. Caeiro, o mestre do objectivismo, conseguirá convencer Merleau-Ponty?

No quinto capítulo, exporemos algumas ideias acerca do desenho infantil, já que o desenho infantil foi também um assunto que interessou Merleau-Ponty nas suas pesquisas ligadas à percepção e à pedagogia, socorrendo-nos de alguns textos deste filósofo.

No primeiro sub-capítulo, torna-se imperioso saber se o desenho infantil entra na categoria de arte maior ou não. Tentámos demonstrar que o desenho infantil não é arte. Em nosso entender, o desenho infantil é uma expressão criativa importante que não chega a ser arte (no seu sentido sempre de arte maior), insistindo na ideia de que é

preciso perder a infância para criar arte. O desenho infantil sendo expressão não chega a ser arte, em nosso entender.

No segundo sub-capítulo, pensa-se o lugar da criança, o que significa pensar o lugar do desenho infantil. Quem é a criança? Por ainda não ser algo de estabilizado e ainda se encontrar num forte processo de devir não lhe podemos atribuir certas incumbências ligadas ao ser adulto, a nosso ver.

No terceiro sub-capítulo, questiona-se o modo como o desenho infantil pode ser o espelho de toda a vida perceptiva da criança, da sua relação com o mundo, da sua afectividade em relação à família, à escola, à sua ligação com o seu corpo e o corpo dos outros e do universo onde está inserida. Sendo um desenho de uma criança um ser único e singular, ele não é a estrita cópia do mundo (representação) mas a vivência afectiva do mesmo pela criança. Expressão.

No quarto sub-capítulo, para melhor sedimentarmos as ideias anteriores, não resistimos a socorrer-nos da teoria da expressão de Arno Stern porque este autor ensina-nos a questão da expressividade do desenho infantil, a nosso ver, de modo exímio e intemporal. Para Arno Stern, como para Merleau-Ponty, a expressão brota com a força do corpo na sua abertura a todas as vibrações e energias. E ambos acentuam a importância do corpo próprio como um corpo expressivo.

No sexto capítulo, centramo-nos na metáfora da carne merleau-pontyana enquanto carne do mundo que tudo constitui de modo transversal. Em nosso entender, o barro, a argila, a cera são metáforas que remetem para a constituição primeira de tudo. Um pouco na linha de Merleau-Ponty de eterno retorno à génese da génese, socorremo-nos de metáforas como o rosto da cera nos seus visíveis e invisíveis, o barro/lodo no que têm de transmutação e solidez, ambiguidade, ser e aparência. Tudo isto para uma possível verdade maior a obter em vida, através de desapossamento e acolhimento de tudo. Uma vida verdadeira e sempre contaminada. A carne que perpassa tudo o que existe e que, por isso, tudo contamina.

No sétimo capítulo, o tema da visão volta a reaparecer de modo eloquente.

O primeiro sub-capítulo é dedicado ao cego e à sua mundividência. O cego, desde sempre, foi um tema nevrálgico para a compreensão da carga simbólica do que é ver não vendo, da visão interior.

O segundo sub-capítulo estabelece um diálogo entre Merleau-Ponty e um texto de Derrida denominado *Mémoires d'Aveugle* que contém em si, em nosso entender,

muitas questões ligadas à cegueira, ao desenho, à mão que em muito podem enriquecer o nosso estudo do tema da visão aplicado à arte.

O terceiro sub-capítulo coloca em contacto o texto *A Dióptrica de Descartes* (enquanto texto que contempla um modelo mental da visão por excelência) e a concepção de visão merleau-pontyana que rompe com as categorias mentais da visão e avança para a sua misteriosa génese e metamorfose no corpo vivido.

Por fim, o oitavo capítulo (último capítulo) é dedicado às experiências de um reconhecido investigador japonês, Masuru Emoto, que, quer pela sua beleza, quer pelo seu apelo fenomenológico muito nos esclareceu acerca da noção de reversibilidade sensível preconizada por Merleau-Ponty. Pensar as implicações do som na água, é compreender melhor o quiasmo entre o sujeito e o mundo.

A selecção da bibliografia obedeceu ao seguinte critério: centralização nas obras de Merleau-Ponty que fossem ao encontro, de modo mais evidente, do tema escolhido e que pudessem com força ir ilustrando o mesmo. A bibliografia é, pois, selectiva e não exhaustiva, tanto em relação a Merleau-Ponty como em relação a Cézanne e à literatura oriental. Quanto à bibliografia relativa às obras de Merleau-Ponty, salientámos obras que pudessem sustentar o pensamento filosófico de Merleau-Ponty no que diz respeito à Estética. Relativamente às obras sobre Merleau-Ponty e Cézanne juntámo-las num grupo único porque estão intimamente ligadas. A nossa intenção é focar Cézanne na sua vertente merleau-pontyana e não tanto sob outros pontos de vista de que o pintor pode ser alvo. Por outro lado, decidimos criar um tópico autónomo para a literatura oriental já que não faria sentido misturá-la pelo seu carácter muito específico.

Deixámos para o fim uma bibliografia dispersa que designámos de “Vária”. Esta bibliografia é composta por um rol de estudos diversificados que têm como ponto unificador o facto de, de algum modo, irem ao encontro quer do tema central, quer de aspectos prolongacionais que o mesmo convocou.

Assim sendo, gostaríamos de salientar em especial a bibliografia “Obras de Merleau-Ponty”. Na verdade, a nossa maior atenção recaiu sobre as seguintes obras ou textos em especial, já que remetem explicitamente para problemas da arte: “Le Douce de Cézanne” (1945), que se encontra na obra *Sens et non-sens*, “Le Langage Indirecte et les Voix du Silence” (1952), que se encontra na obra *Signes e L’Oeil et L’Esprit*, obra de 1961 que reflecte problemas ligados à pintura. Todas as outras obras que deixámos enunciadas, para além destas, tiveram obviamente um papel importante, socorrendo-nos delas em muitos momentos que assim o exigiam.

Nesta conformidade, é nosso objectivo que este trabalho possa contribuir para uma reflexão mais radical acerca da percepção e de todo o enigma que a envolve. Tema este que já foi tão bem tratado por vários autores que se abismaram perante a profundidade e delicadeza do mesmo.

O nosso trabalho propõe-se extremar o mais possível este tema. O percurso encetado foi sempre orientado pela criatividade, pelo desejo de novidade, pelo espanto na colocação de muitas perguntas a que dificilmente poderíamos responder. E se, de facto, este trabalho foi exaltante, foi exactamente pelo facto da enorme entrega emocional de que foi alvo. Esperamos que esta dissertação confira mais algum entusiasmo a todos aqueles que desconhecem Merleau-Ponty e que deixe os estudiosos merleau-pontyanos com vontade de estudar mais e mais este filósofo numa perspectiva comparada. Na verdade, o nosso estudo assentou constantemente num comparativismo que, a nosso ver, tem muitas vantagens salutareas para desbravar mais e melhor Merleau-Ponty. Talvez Merleau-Ponty não se importasse e até incentivasse este exercício comparativo para que fôssemos capazes de pensar dentro e fora dele, fora e dentro dele. No fundo, foi Merleau-Ponty que nos ensinou a comparar, a sair, a entrar para sair outra vez, a arriscar outros lados, outros lugares do pensamento. Como se o pensamento e a arte estivessem sempre em estado de enamoramento e a nósoubesse contemplar essa paixão.

Como é natural, todos os capítulos, tendo uma vida autónoma, remetem uns para os outros. Na verdade, o espírito que orientou este percurso foi o de sabermos que a realidade é uma ainda que diferenciada e que tudo o que existe, existe em devir. Por isso, cada página, cada capítulo, cada interrogação galopa para uma resposta perturbante e perturbadora da acomodação. E os nossos votos são os de que não haja nunca acomodação, esse perigo que estrangula os menos corajosos...

## Capítulo I

### **Abençoada luz: A penumbra espessa e deambulante ou a arte enquanto acto de conhecimento friável**

“A arte moderna, na medida em que é deliberadamente de vanguarda, tem uma função reveladora análoga à da filatelia. Renuncia a tudo o que a justifica, isto é, que a obscurece: o modelo, a obra, a imagem, o trabalho humano da fabricação, a engenhosidade, a beleza, tudo isso é posto entre parênteses. Sobra apenas a intenção “arte”, sem suporte, sem criador, sem amador, sem objectivo”.

ROBERT KLEIN, *La Forme et L’Intelligible. Écrits sur la Renaissance et L’Art Moderne.*

A beleza é um resíduo. A beleza é poderosa. A beleza é impiedosa. Onde dizem felicidade, a beleza esconde-se, onde se escondem momentos letais, a beleza ostenta-se. É essa a condição da beleza: a arma mortífera da liberdade, a luz silente de uma lâmina que vai na direcção acertada mordendo os dedos, mordendo os pescoços mais doces da caridade (“Iludo-me? A caridade seria para mim irmã da morte?”<sup>1</sup>). Ela não tem quem, nem por quê, vê-se palpando-a, palpando-a a visão morre esfomeada. O que é beleza também é santidade, exactamente pela santidade não existir, não ser geradora senão ingratamente gerada.

Quem conseguiu contemplar um quadro sem que lhe quisesse rasgar a qualidade? Quem abordou um tema sem que lhe espetasse uma faca? A beleza é feita de facas e não de constrangimentos (“Sim, a nova hora é pelo menos extremamente ríspida”<sup>2</sup>). Quem a vê é belo, quem não a vê também é belo, quem a consegue enxamear é mesquinamente belo para o enxame finito.

---

<sup>1</sup>Jean-Arthur Rimbaud, “Adeus”, *Iluminações, Uma Cerveja no Inferno (por Mário Cesariny)*, edição bilingue, Lisboa, Assírio e Alvim, 1995, p. 175.

<sup>2</sup> *Ibidem.*

Nenhuma beleza será condenada pela moral sem que a moral seja primeiro morta pela beleza (“Acabei por sacralizar a desordem do meu espírito. Inoculado de ócio, vítima de febres devastadoras, invejava a felicidade dos animais: as larvas, que prefiguram a inocência dos limbos, as toupeiras, o sono da virgindade!”<sup>3</sup>). O belo é letal como uma floresta encadeada por pregos e sangue na resina estridente. Onde está a luz da beleza? A sua respiração pura? O arrebatamento do ser puro belo? Está sempre aquém e para além do que foi triturado por um cérebro carente de justificações.

A beleza é cava, é opaca, é obscura e leal ao seu único limite: a falha (“Decididamente, estamos fora do mundo. Já não se ouve nada. O tacto desapareceu. Ó meu castelo, minha Saxe, meu bosque de salgueiros. As tardes, as manhãs, os dias...”<sup>4</sup>). Não confia, nem é confiável. Trai a todo o tempo o que acredita na sua cratera tornando-a sagrada. Sossega, diz-lhe a falha: Terás momentos felizes seguidos de momentos ecuménicos de desgraça. A beleza não se exacerba, não exacerba a sua fatalidade, a sua prova de coisa nenhuma.

Como beber um licor sem irromper em fúria? Como beber uma água inquinada sem a voltar a beber? (“As alucinações são inumeráveis: é o que sempre tive, nenhuma fé na história, olvido dos princípios. Calar-me-ei: poetas e sonhadores morreriam de inveja. Sou mil vezes mais rico, sejamos avaros como o mar”<sup>5</sup>). Qualquer pessoa que se ausculte, através da beleza, fica desgraçada. Primeiro, conhece-a. Depois, é largada a animais sacrificiais que a engolem inteira. Não há nenhum mecanismo orgânico que controle ou reprima a orgânica da beleza. Ela voa ríspida, limpidamente desagradável. Também não há nenhuma sorte nem nenhum azar na beleza: ela é intragável no sentido em que nos traga e nós a ela.

Quem quiser a sua desgraça, confia-lhe uma esperança ou deposita uma projecção ou impressão do seu álbum pardacento. A beleza faz com que o álbum seja aterrorizado por uma estética, dá-lhe palidez e ridiculariza-o. A beleza ridiculariza todo aquele que a quiser possuir. Ela é uma chave sem inferno, sem purgatório ou céu. Sem tradição avança mais (“Tenho dos meus antepassados gauleses os olhos branco-azuis, o cérebro acanhado, a inabilidade na luta. Uso roupa de bárbaro, como eles. Mas não ponho manteiga no cabelo”<sup>6</sup>). Mas também através da tradição foi construindo o seu

---

<sup>3</sup> Jean-Arthur Rimbaud, “Delírios” (II Alquimia do Verbo), *Ibidem*, p.151.

<sup>4</sup> Jean-Arthur Rimbaud, “Noite do Inferno”, *Ibidem*, p.137.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.135.

<sup>6</sup> Jean-Arthur Rimbaud, “Mau sangue”, *Ibidem*, p. 119.

degreo. Quem a inflama? O que a aterroriza? Que pânico a faz? É lama noturna a beleza (“No meio de garrafas velhas com terebentina, a paleta dos últimos dias: uma poça de lama em cinzentos vários”<sup>7</sup>). Tem resíduo, tem luar.

O artista que a persegue é tanto mais ridículo quanto mais a idolatrar e disser ao mundo uma idolatria com imodéstia. Se for modesto, também pode ser profundamente ridículo porque a beleza não tem condescendência por aquele que não tem talento. Ela só perdoa ao que é desmesura na liberdade. Liberdade na desmesura.

Quem comandará uma consciência ouvinte da beleza senão comandar primeiro a ignorância dos dedos que a apontam? Ela é sem censura. Quem a censura tem um escoamento estético para o absurdo que o faz bizarro e absolutamente permeável a uma maior ignorância. A verdade é que a beleza é água, é o espírito encarnado de uma verdade sistematizada pela primeira vez experimentada (“Os desenhos. Só desenha com aparo ou lápis duro - por vezes o papel tem buracos, golpes. As curvas são firmes, sem fraqueza nem doçura. É como se uma linha fosse um homem: trata-a de igual para igual. As linhas quebradas são pontiagudas dando ao desenho - devido à matéria granítica, e paradoxalmente baça, do lápis - aspecto cintilante. Diamantes. Diamantes muito mais pelo modo como utiliza os brancos”<sup>8</sup>). Ninguém aguenta por muito tempo a beleza. Nem a apaga. A beleza tem espinhos. É carinhosa só no princípio. Depois, começa a corroer corações como quem sobe andaimes e os dissipa. Qualquer beleza verdadeira se dissipa à observação pura e dura. Horrorizada, gela no museu irritada com paredes e observadores ordenados. Ela quer a não rigidez, a não arrumação, a franqueza dos elementos sem alimentar a franqueza humana. Por isso, a mais superior é rarefeita, raramente muito humana, nunca infantil. Como poderia uma criança criar arte<sup>9</sup>, se ainda

---

<sup>7</sup> Jean Genet, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Lisboa, Assírio e Alvim, p. 41.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.46.

<sup>9</sup> “On compare souvent le poète à l’enfant à cause de leur innocence commune. Je les aurais comparés pour leur irresponsabilité. Irresponsabilité partout sauf dans le jeu.

Lorsque vous arrivez dans ce jeu avec vous lois humaines (morales) d’hommes (sociales), vous ne faites que le perturber et peut-être y mettre fin.

En ajoutant votre conscience- vous troublez la nôtre (la conscience créatrice). « On ne joue pas comme cela ». Mais si, justement.

Ou bien il faut interdire de jouer (nous- aux enfants, Dieu- à nous), ou bien il ne faut pas s’en mêler.

Ce qui pour vous est- « jeu » est pour nous l’unique sérieux.

Nous ne mettrons pas plus de sérieux à mourir » (Marina Tsvetaeva, *L’Art à la Lumière de la Conscience*, s/l, Le temps qu’il fait, 1987, p. 84).

conhece os novelos puros de um carrinho de linhas, de uma boneca intocável? Como pode uma menina comer o seu gelado sossegada, se nas suas mãos já houver o trauma de uma beleza elaborada? A beleza (no sentido de algo que transporta, em si, uma marca bonitinha) pode ser das crianças, claro. A arte nunca. A arte mata a criança, calcorreando o seu mundo abstracto para uma metamorfose adulta. E as sílabas, os pontos finais, as reverberações interiores o que seriam, se a criança não perdesse a sua infância? Só um adulto produz o mistério do horror que é ser criança que desce e sobe ao mesmo tempo. Só um adulto demove o muro letal e incandescente de uma coisa que é recordação sem ser só recordação ou vivência. Cada desenho infantil, cada linha primária são obscuramente semelhantes a um génio posterior. É um engano pensar o fosso da criança com o fosso da arte. A arte é sempre manobra de quem já sobe o carrossel a custo, de quem come a maçã com um talher antes de olhar a árvore ou colher o arvoredado todo no seu corpo... Não há também beleza sem corpo (“O pintor «oferece o seu corpo», diz Valéry. E, com efeito, não se vê como poderia um espírito pintar. É emprestando o seu corpo ao mundo que o pintor transmuta o mundo em pintura”<sup>10</sup>). Como poderia ser o belo mortífero, se fosse descarnado e só espírito? Ele é sempre corpóreo, figurativo de um fantasma maior. Não é só a “vidinha” de um homem que se confessa, não é só a partitura onde houve trabalho e esforço. Digamos até que ela tem alguma troça por aquele que se esforça. O que se esforça retoma forças gastas. A beleza não gosta do gasto. O trabalho árduo é construtor (“Giacometti nunca ficava satisfeito com o quadro e recomeçava-o todos os dias”<sup>11</sup>), mas nunca o mérito do resultado final. O resultado final, se for arte, é um regozijo de uma entidade misteriosa e freneticamente simples: o génio<sup>12</sup>. Ninguém pode experimentar o belo sem despenhar-se, sem cair na

---

<sup>10</sup> Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, tradução de Luís Manuel Bernardo, Lisboa, Vega, 1997, p.19.

<sup>11</sup> Jean Genet, *op. cit.*, p.47.

<sup>12</sup> “Le génie, c’est- premièrement: savoir absolument se soumettre à l’inspiration- deuxièmement : savoir réguler cette inspiration. Dans l’âme- le maximum d’ouverture et le point extrême de concentration. Apogée de passivité et d’activité.

Car c’est dans cet atome-là, cet atome de résistance (de capacité à résister) que réside la seule chance de l’humanité à produire un génie. Sans cet atome, il n’y a pas de génie- il y a un être humain écrasé dont (toujours lui) sont saturés à faire craquer les murs, non seulement les Bedlam et les Charenton, mais aussi les plus convenables demeures.

Il n’y a pas de génie sans volonté, mais il y en a encore moins (il est encore plus absent) sans inspiration. La volonté est cette unité, ajoutée à des milliards infinis d’inspiration devient infinie (réalise son infinitude) et sans laquelle elle est zéro- c’est-à-dire une bulle d’air au-dessus du noyé. Mais la volonté

ruína, sendo ela mesma e não uma forma vizinha. A beleza nunca mora ao lado de um sofrimento, mas também não é um sofrimento “aproveitadinho” todo aos bocadinhos como no caso da pintora mexicana Frida Khalo. Autobiografias transpostas são só autobiografias transpostas, não são a beleza. A não ser assim o artista maior insuflava sofrimento como insulina, como melaço e iria até ele uma doença invencível cada vez mais doente. Há um certo momento em que a beleza não pode contar só com a doença, com um desvio mental ou uma história pessoal de desvios e traumatizada. Ela tem que ser a impessoalidade de todos estes elementos numa pessoa (como enunciava T. S. Eliot). A moldura estruturada de uma fotografia degradada. A beleza odeia-se. Nunca se auto-ajuda. O quadro nasce porque nasce. O poema é poema porque há uma luz luzente que o transtorna por fora e por dentro, que nos faz estremecer, pensando estar a viver nas veias uma coisa nova. A beleza tem sempre que soar a algo de extraordinariamente único. Algo que perfurou um canto do nosso coração numa direcção irregistrável. Quem a sente, guarda esse silêncio (“...talvez Giacometti procure tornar realidade sensível o que antes era apenas ausência - ou se quiserem uniformidade indeterminada - isto é, o branco, e com outra profundidade a folha de papel”<sup>13</sup>). Depois, começa a dizer muitas coisas, a verbalizar, a irritar o modelo, o signo, a sinestesia. Beleza também é sinestesia sem grupo definido de sentidos. Quando uns pensam que estão a degradar a sua visão num quadro, estão a cheirar uma saudade. Quando um pintor vende a tela, já ela contaminou o seu atelier de ranços e cheiros promíscuos. Qualquer artista maior é promíscuo. Não se contenta com o dado em gavetas. Desarruma o aprumo. Desenrola as ondas. Folheia as folhas ainda em descida das suas árvores mímicas. A mimese é algo de inevitável no verdadeiro artista porque ele nasceu e, ao nascer, começou a imitar um mundo que já ia existindo e desenrolando aparências. Contudo, o grande artista cospe a “mimesis” como se comesse uma sopa requentada de que precisou todos os dias porque estava a crescer. Mas a sopa começou a esfriar, a ser para ele só um modo de subsistência e começou a necessidade de um outro alimento: a eternidade do passado no novo (“As estátuas dir-se-ia pertencerem a uma idade defunta, descobertas depois da noite e do tempo - que as trabalharam com inteligência - as haverem corroído dando-lhes o ar doce e duro da eternidade que passa”<sup>14</sup>). O grande artista recusa a mãe, depois

---

sans inspiration n’est qu’un pieu. En chêne. Un poète comme cela ferait mieux de se faire soldat” (Marina Tsvetaeva, *op. cit.*, pp. 15-16).

<sup>13</sup> Jean Genet, *op. cit.*, p.49.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.38.

a sopa, depois a sopa dada pela mãe ou a mãe sem a sopa ou a sopa sem a mãe. Tudo se torna enjoativo. Tudo faz lamber um passado que ia cristalizando possibilidades enfadonhas. É preciso cuspir (“Enterrá-la, legando-a aos mortos?”<sup>15</sup>). Em arte, é preciso cuspir os rostos, as falas, as agonias falantes.

Na arte<sup>16</sup>, há um lugar onde se concentram vontades pequenas e mesquinhas do artista. Não é ele que quer o azul. É o azul que o quer. Não é ele que opta pela ferocidade de um grupo pictórico, foi o “estar em” que o agrupou num demoníaco grupo pictórico. Nenhum crítico é suficientemente competente para tirar de uma obra o seu fôlego ou respiração. Antes o autor a matar a obra com fôlegos, sopros, do que o crítico. O crítico anda sempre atrás da obra como se não tivesse filhos para cuidar, como se a sua mulher não fosse suficientemente encantadora para a morder, para a decifrar. É ridículo um crítico num passeio junto a um bosque encantado. Ele tem frio, depois calor. Depois, decide começar a interpretar o bosque através de um sono que nada tem a ver com aqueles ramos cheios de viço, com aquela grandeza que é a natureza. Natureza e arte vivem em intimidades íntimas, mas não são a mesma coisa (“A arte distingue-se da natureza, como o fazer (facere) se distingue do agir ou actuar em geral (agere), e o produto ou a consequência da primeira, enquanto obra (opus), distingue-se da última como efeito (a) (effectus)”<sup>17</sup>). Uma é somente natural. A outra é natural e o caminho do viajante que se arrisca a perder nesse natural figurativo. O figurativo é sempre carne, como o abstracto é a necessidade interior de uma pele que sente e se injecta de

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> “L’art - c’est comme la nature. N’y cherchez pas d’autres lois que les siennes propres (il ne s’agit pas de la volonté personnelle de l’artiste qui, elle, n’existe pas, il s’agit précisément des lois de l’art). Peut-être l’art n’est-il qu’une ramification de la nature (un aspect de sa création). Une chose est sûre : une œuvre d’art est une œuvre de la nature, elle aussi engendrée et non créée. Et alors, tout le travail de création ? Mais aussi la terre travaille, c’est l’expression française « la terre en travail ». Et la naissance elle-même, ce n’est pas du travail ? On a trop souvent parlé de la femme qui porte l’enfant à terme, de l’artiste qui porte son œuvre, pour insister davantage. Tout le monde sait cela- et tout le monde est dans le vrai.

Quelle est donc la différence entre une œuvre d’art et une œuvre de la nature, entre un poème et un arbre ? Il n’y en a pas. Quelles sont les voies du labeur et du miracle ? – Nul ne le sait, mais l’oeuvre existe. Je suis ! » (Marina Tsvetaeva, *op. cit.*, pp.9-10).

<sup>17</sup> Immanuel Kant, “parágrafo 43. Da arte em geral”, *Crítica da Faculdade do Juízo (introdução de António Marques. Tradução e notas de António Marques e Valério Rohden)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 206.

sensações. Sentir sensações não basta para criar arte. Ser emocional é algo que socorre e mata uma obra ao mesmo tempo. O emocional vai sempre dizer bem daquilo que foi vivido com calor afectivo e existiu. Haverá talvez (quem sabe) aquele precioso dia em que ele possuirá a lucidez de chegar a conclusões próprias, de rasgar, de queimar, de incendiar a parte intocada. Intocável, em arte, deve ser sempre atributo do autor. O crítico não tem que tornar tocável ou intocável. Descobrir, depois de muitos anos, a fragilidade da obra é algo que deve ser singularmente vivido pelo artista. A verdadeira arte tem a essência de uma cordilheira altiva, só, incompreendida, não se move nem um bocadinho para agradar ou desagradar à sociedade instalada. A cordilheira do pensamento do artista é ameaça, é para combater o festim ridículo das paisagens bonitas dos pintores de Domingo. Na verdade, o génio até pode nascer ao Domingo ou na reforma, desde que seja génio. Se não for, não nascerá com nenhum academismo. O movimento “Dada” foi crucial para a desaprendizagem, para a recusa de linguisticidades que serviam académicos, instituições e nunca um evoluir artístico. No entanto, esse balbuciar (tão bonito) que é o “Dadaísmo” quer morder virgens, sangrar nos socos que dois homens dão nos rostos fantasmas das suas camas. É preciso conhecer muito. Ver muito. Absorver quilos e quilos de arte que foi arte e consagrou em si o que viria a ser a seguir arte. Mastigar. Deglutir. Ruminar. Engasgar-se. Sacudir. Fugir. Mutilar. Abrir a ferida. Ferir-se de verdade. Só produz arte, aquele que fere o seu plano, a sua linha, o seu declínio. O gesso, a pedra, a madeira esperam sempre o pior. O pior é vomitar alimentos enfadonhos de restaurantes-museus a que alguém foi infligido. Amar uma obra de arte é segui-la com liberdade. É senti-la na palpitação livre da sua existência lacrimosa. Na observação de uma escultura, tenho que me sentir livre para um juízo que me edifique, que me faça destronar a mesquinhez e esquecimento. Quem quer anestésias não quer arte. Quem quer oferecer um ramo de flores é bom que ofereça só um ramo de flores. Na arte, as flores estão sempre viciadas por parapeitos onde há abismos, quedas inverosímeis. A queda é o crescimento da arte (“Amava o deserto, os vergéis queimados, os quiosques falidos, as bebidas reles. Arrastava-me por ruelas fétidas e, de olhos fechados, oferecia-me ao sol, deus de fogo”<sup>18</sup>). O atirar o ramo de flores perfeito pela janela e vê-lo, aos bocadinhos, no vento que o encadeia com as poeiras desse dia ou noite. É sempre melhor lançar o ramo de flores durante a noite para ele ser a manifestação de sóis que recusámos. As rosas são leves. Há aquela leveza

---

<sup>18</sup> Jean-Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p.153.

pesada nas rosas que as faz únicas (“A toalha estava só, de tal modo só que eu tive a sensação de poder pegar na cadeira sem a toalha se mexer do sítio. Tinha o seu lugar próprio, o seu peso, e até um silêncio próprio. O mundo era leve, leve...”<sup>19</sup>). Há a organicidade do ramo. Não devemos ter dó ou lamento de ver a desintegração de todas as pétalas e o acompanhamento dos espinhos nesta dança. O verdadeiro artista mata-se nessa dança, mas dança-a. Há coragem na arte verdadeira, há vidência, há o caçar a inominável existência das coisas. O artista é um caçador que mata. Mata com precisão. Mas deixa a caça no chão como se já conhecesse a morte por dentro. O colecionador verdadeiro não se afasta da sua colecção, seja ela pequena, valiosa ou ignóbil. Ele mistura-se com ela, traçando rios, osmose, simbioses de quem já não existe sem o contorno do outro no outro. A tatuagem é a metáfora do colecionador. Ele é tatuagem da sua colecção e tatuado por ela. Amar o belo é deixá-lo em frente à nossa janela para que ele se suicide ou arranque do espelho do nosso quarto a imagem que quer matar. A arte é sempre mortífera como suspensiva é a enunciação de uma verdade. Não conhece o medo. O medo afasta o cume. O cume é o cume da arte. Sereis arte, se fordes levianos, sem compaixão ou riso de esperança. Sereis arte, se dentro dos vossos corações os poços ainda quiserem águas sujas e límpidas, as vossas pálpebras consultarem o malefício de um rio limpo. Quem conhece Deus é tanto ou mais influenciado que se esquece de ser o dominador do mundo. O mundo não espera, não tem paciência. A arte é impaciente. O artista é alcoólico e vai matar todas as ilusões que venham em embrulhos desligados, sem o laço do dom primordial: a nudez, a aceitação do desabamento de um bocado de nervo em direcção a um rasgão de madeira.

A verdadeira arte é assim...Será assim?

“Os poemas mais belos  
escrevem-se sobre pedras  
com os joelhos em chagas  
e as mentes aguçadas pelo mistério.  
Os poemas mais belos escrevem-se  
diante de um altar vazio,  
rodeados de agentes  
da loucura divina.  
Assim, doido e criminoso como és,

---

<sup>19</sup> Jean Genet, *op. cit.*, p.39.

ditas versos à humanidade,  
os versos do resgate  
e as profecias bíblicas  
e és irmão de Jonas.  
Mas sobre a Terra Prometida  
onde germinam os pomos de ouro  
e a árvore do conhecimento  
Deus nunca desceu nem te amaldiçoou.  
Mas tu sim, amaldiçoas  
hora a hora o teu canto  
porque desceste ao limbo,  
onde inalas o absinto  
de uma sobrevivência negada.”<sup>20</sup>

As lâminas são o rosto de uma obra de arte. A obra assassinada é longamente mais perfeita porque vai ser ela mesma para o futuro. É preciso que o artista vá matando tudo o que cria com cortes que reverberam em martírio, uma extensividade que a prolonguem para além do seu eu psicológico, para além duma vida concreta “aproveitadinha” (como uma sopinha de letras) e dada a um mundo que a desenhou vida. Deste modo, a música parece ser esse começo mais perfeito, mais começo. Na música (na grande música), há sempre alguma coisa de inicial. Há uma “poiesis” que não teve raiz, que não teve um húmus que desenvolvesse o que ela é na sua aparição. Ela não tem quase comparação quando é grandeza total. Não há com que compará-la. É um desespero único, uma voz/canto inicial, inicial demais para a suportarmos na contextualização. É ínfimo, é subtil esse ponto de comparação que é quase obrigatório no acto de conhecimentos da obra de arte. É um fio de água, um contorno de nada, uma minúscula fenda, a parte irrisória e maior do que resta de uma gota dessa possibilidade de comparação, essa forma de juntar uma coisa enorme a outras coisas grandes. Na grande música, tudo é intocável, o ouvido sente-se defraudado pela audição, a escuta sente-se completamente disponível para um corpo que não é só o nosso. O nosso corpo torna-se sopro diante da grande música. O sopro traz vísceras etéreas para animizar o que espiritualizamos. Assim sendo, a música torna-se a arte maior, a evaporação maior. Volatiliza-se mais do que qualquer outro modo de criação, crava-se mais no insensível,

---

<sup>20</sup> Alda Merini, poema 14, *A Terra Santa (tradução e prefácio de Clara Rowland)*, Lisboa, Cotovia, 2004, p.49.

no invisível, na carne de uma divindade que é ela mesma na sua manifestação fenoménica. Fenómeno para além do fenómeno. Densidade para além da espessura de um “constructo”.

Como existiria um violino, se primeiro não tivesse havido música? Como seria a madeira, se primeiro não tivesse caído lacrimante um conjunto de notas que descem até elas mesmas e se tornam a chuva de um céu que são elas mesmas? Um céu estonteante sem delírio que o motive. Sem impulso terreno. Esse caminho, esse atalho para tudo o que é a música na sua força inicial. É perante ela que mais sofremos a consciência da distância. Tudo se torna próximo e ela mais distante. O copo de água. O pincel. A gravura. Um ramo de flores bem direccionado. Tudo. Tudo quase se faz banal perante um sentimento que não é sentimental, perante uma emoção maior que nada colhe das nossas emoções quotidianas. No entanto, precisamos desse reconhecimento, precisamos que qualquer coisa que nos diga uma energia que nos habite e diga que há habitação em si. Há reencarnação de muito que não conhecemos mas não esquecemos. Nesta conformidade ou desconformidade, ficamos mais conhecidos ou desconhecidos de nós mesmos, mais reconhecidos ou ignotos de uma parte que se fez pó nas lonjuras. E que dimensão é essa? Que inconsciência é essa? Desconhecimento e retorno? Só começamos a amar uma obra quando ela nos é profundamente iluminante do que em nós já há: uma centelha que vem dum inferno por onde passámos uma estação gélida ou um momento primaveril. Só odiamos um quadro, uma escultura, um poema, se lhe dermos importância. Dar importância significa entrar em relação. Entrar em relação é conferir ao objecto artístico algum dom artístico. A indiferença, é certo, também pode vir a ser um percurso. Ela pode ser deusa de defesas, de forças pungentes por não aguentarmos. Quando não aguentamos, a indiferença vem ajudar-nos, mas mais tarde (não se sabe quando) chega o momento da explosão desse instante fictício de indiferença e o que realmente somos traz-nos o que realmente é e começamos a gostar. E começamos a dizer de algo outro algo, aproximando-nos, tocando, fazendo uma unidade. Não há arte verdadeira sem unidade. Não há um verdadeiro resultado (no sentido de a obra atingir o seu intuito de tocar o outro), se esta unidade não for pelo menos uma promessa. Às vezes, dizemos: Comecei a gostar desta música e agora não me larga. Parece que agora aprendi a gostar...”. O que é aprender a gostar? Com certeza, que não é aprender como se aprende um alfabeto ou se lida com uma máquina a partir do seu manual de instruções. É um aprender que rebentou por dentro como uma chaga com pus. Um aneurisma, uma coisa nova venosa que sai das artérias e dá ao

coração batimentos. Que batimentos são estes? Que dignidade começa a ter a asserção: “Comecei a gostar deste filme só quando fui a Roma”. Será que esse espírito que pensa que só agora foi a Roma e que só agora começou a gostar, já não tinha uma fissura onde cabia este comprometimento que é amar ou odiar algo que chega até nós num dia e noutro dia chega ainda mais porque outras associações legitimam a associação primeira: a involuntariedade de um instante de choque, uma navalha sem possibilidade de corte? Em última instância, aquele que está vivo não será nunca indiferente a nada. Tudo é uma matriz, uma cúpula numa praça vermelha ligada à existência. A arte menor também tem potencialidades, a meu ver. É ela que faz corar a arte maior. É ela que faz despenharmo-nos com mais cuidado quando estamos no museu certo perante a arte maior. É ela que vai desbaratar luas que vão rodando em circuitos, em oscilações. A arte menor é também muito existente<sup>21</sup>, muito reverberante. Atrai-nos essa menoridade de pensarmos que também seríamos capazes de fazer aquilo ou então termos a noção de que nunca faríamos tal horror. Ela é um peso, uma balança com os pesos ao lado, uma larva, uma zona existente de terror para sombrear e iluminar a arte maior. Ela vai ser maior, se nós tivermos por ela carinho. Mas só maior para um universo circunscrito que é o nosso carinho. No entanto, o nosso carinho não muda nada. Ele é carinho, não é chumbo. O nosso carinho por um dedal também se assemelha ao carinho por um poema mau que fizemos com uma dose de carinho grande. Há então uma junção tão afectiva e efectiva que nos faz acreditar e morrer numa crença religiosa pelo que não vai além do nosso carinho, da nossa instância vivida. Faltam elementos letais aos quadros que estão expostos na Galeria Espaço Gan (Seguros), na Av. de Berna, nº24D. Falta um pouco de lítio às exposições que passam pelo Casino do Estoril. Diríamos que falta tudo: falta o

---

<sup>21</sup> “Mais il y a, au plus profond de l’art et en même temps sur ses sommets, des œuvres dont on a envie de dire : « Ceci n’est plus de l’art. C’est mieux que l’art ». Chacun en a connu de telles.

On les reconnaît à leur efficacité, malgré la pauvreté des moyens, pauvreté que, pour un empire nous n’échangerions contre je ne sais quelles richesses ou abondances, et que nous ne remarquons que lorsque nous cherchons à savoir comment c’est fait. (Approche qui en soi est absurde, puisque chaque œuvre, une fois née, occulte tous ses tenants et aboutissants).

Pas encore de l’art, mais déjà plus que l’art.

Les œuvres de ce genre appartiennent souvent à la plume de femmes, d’enfants, d’autodidactes- de petits de ce monde. En général les œuvres de ce genre n’appartiennent à la plume de personne et sont préservées (perdues) oralement. Souvent- uniques dans toute une vie. Souvent- les toutes premières. Souvent- ultimes.

C’est l’art sans artifice” (Marina Tsvetaeva, *op. cit.*, pp. 38-39).

mendigar, o ser faminto, o negar, todas as vezes, a descendência do nada. O grande artista não descende de nada. Ele não é aristocrata mesmo que venha de uma família aristocrata. Ele não é só camponês mesmo que seja oriundo de uma família de camponeses. Ele é sempre bastardo, abastado, pobre. Numa embaixada, o seu coração pastoreia. Numa linha selvagem de campos de milho, ele torna-se rei sem saber. O grande artista é sempre coroado por um salto mortal a uma qualidade social que lhe é inata. Só o seu fruto artístico é a sua nascença, o seu carimbo, a sua ligação a um cordão umbilical. Todos os adereços, todos os elementos de uma vida de molduras sociais devem desaparecer em certa medida. Seria ridículo um artista muito pobre estar a pintar constantemente e somente a pobreza e não ter a pincelada agressiva para um manjar maior, para um banquete de esmeraldas e missangas...O homem-artista, muito bem nascido, deve cair num cântaro ou num poço de águas que soçobrem nele. Para ele, tudo lhe foi dado. Vai ser mais difícil dar à obra tudo o que não lhe foi dado. Talvez lhe seja mais difícil rejeitar. A grande obra é rejeição. O grande ser humano é rejeição. Rejeitar os lugares onde se dizem repetidamente os grandes lugares comuns, o grande comodismo de uma linguagem de lareiras e aquecimentos sofisticados. O artista terá então que passar pelo frio, terá que congelar consigo e tudo o resto. O remanescente deste frio será arte. Começará a ser arte a montanha que ele olha e não sente como vendável, transitável, possibilidade de posse. Então, ele saberá que uma educação esmerada é só um luxo, não é o luxo da grande arte. O luxo da grande arte é ela mesma. Ela mesma será uma coisa diferente da educação filtrada. Sem filtros é a grande arte, sem fidedignidade é a grande arte. Fidedignos são os segredos de uma mãe para um filho, as promessas de casamento que logo falham nos altares onde foram proferidas. A obra maior não tem mãe, não tem altar. É a pura a-maternidade. É a pura a-fatalidade de uma mãe muito presente, com chás muito quentes e esse copo de leite que cai aos pedaços nos cacos da virgindade do nada. Uma mãe dá sempre mais carinho e o copo de leite torna-se sempre mais vidro e líquido e deixa de haver brancura na aceitação, na dádiva. É uma ligação fortemente condicionada. Na verdadeira arte, o copo de leite cai sem compromisso, desdenha a ética do fabrico, o bebê-lo ou dá-lo com zelo todas as noites ao menino que já não é menino e cresceu... A obra de arte não aguenta esta ridicularização desta imagem tão familiar, tão familiarizada com um quarto cheio de recordações ingratas. É preciso partir o copo. É preciso levar o leite a um laboratório ou então enterrá-lo. O pólen que caia no copo. O copo que seja ele mesmo sem líquido. É isso a obra maior – aquilo que caiu. Foi quando caí, em pequenina, que avancei um

passo para uma possibilidade de avanço na arte. Não porque caía, não porque todas as crianças caem mas pela minha fatalidade. A meu ver, a grande arte é sempre uma predestinação. Aqueles que nos querem demover dessa predestinação não compreendem nada a não ser alguma amizade que nutrem por nós. Não compreendem a ilusão que é quereremos escolher um trajecto de vida. É a vida que nos escolhe a nós. A arte deglute-nos. Devora-nos. Aquele que realmente nasce predestinado não tem sorte, nem azar, tem apenas aquele fusível que vai queimar as suas mãos. E, com mãos impalpáveis, agarra constantemente o que não pediu para lhe ser dado. Acorda. Morre. Prefere ir para um lugar. Nesse lugar, não se sente bem e retorna. Retorna porque não é ele a retornar, é o incêndio que o escolheu, sabe-se lá em que dimensão ou lanterna do mundo... Não vale a pena ter uma lanterna, um conselho de vida. Aquele que nasce para a arte, foi nascido para uma guerra onde forças e forças vão acelerar o seu escudo amanteigado e matá-lo. O seu dom é a framboesa, a sua dignidade é a silva. Tudo se traga. Tudo é intragável e miserável. Nessa miséria, continua a dizer coisas estranhas num estranhamento que os outros engolem com goles de água morna porque nem sequer sabem o que engolem. Sem estômago, sem um concurso rotundo de órgãos que o salvaguardem, o artista não mede a sua própria indigestão. Só depois de muitas indigestões se lembra que até vivia e que teve uma avó doce que fazia compotas com sabor de tomate, um rebanho de ovelhas que o ouvia enquanto criava. Enquanto todas as dádivas incandesciam nos píncaros para caírem.

A História de Arte fará o seu diagnóstico: colocará ovelhas com coelhos, rebanhos que o artista nem sequer viu, a sua casa como a única coisa verosímil. E tudo saberá a nada, será insípido para aquele que realmente foi trespassado por esse movimento. O historiador será risonho ou muito chato, tanto faz. A risada do sublime é sempre muito maior porque foi sublime enquanto o historiador de arte foi juntando vidrinhos e morrendo no maremoto. O sublime ri-se da nossa vontade de olhá-lo, de tocá-lo, de nos espreguiçarmos com ele ou levá-lo para o nosso laboratório onde não fazemos experiências de verdade. Somos um laboratório. O sublime não tem laboratório, almofada ou esconderijo que domestique. Ele é sublime. Ele é o pânico muito sofrido e incontrolável sem domagem. O sublime continua só. Só para continuar a ofuscar. Só para estar diante de nós naquelas horas abruptas em que tocámos o fósforo e o fósforo estava aceso, aceso demais para queimar, para deixar ferida. O sublime não deixou ferida. Ainda assim, andamos em sofrimento quando o pressentimos. Quando fomos avassalados. E nessa vassalagem, ele ficou intacto. Ileso, em desordem. Não tem

ordem o sublime. Nem a nossa dosagem o doseia. Quem o quer, perde-o. Quem o perde, sossega. Quem sossega tempo a mais, fará da sua vida uma liderança de “caldos Knorr” na cozedura de um dom que foi ser visto por uma cruz ou escultura que é o próprio mundo!

“Mesmo a água que cai do céu, mesmo essa, tem as suas raízes na terra”<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Manuel Zimbro, *O Mundo Visto da Terra, Aqui à Volta de Casa*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004, s/p.

## Capítulo II

### Merleau-Ponty e o Enigma da Vida

**1 - Merleau-Ponty ou a fenomenologia do amor. A presença sensível do coração a rasgar o fundo humanamente habitado. A percepção nas suas constelações afectivas: os nossos desejos na intermitência de uma vida emocional: o eros do Ser e do perceber.**

“Procuremos ver como um objecto ou um ser existe para nós pelo desejo ou pelo amor, e através disso compreenderemos melhor como objectos e seres podem em geral existir.”

MERLEAU-PONTY, “O Corpo como Ser Sexuado”, in *Fenomenologia da Percepção*.

Dir-se-ia estarmos perante fragmentos de um mesmo mosaico quando sabemos que todas as peças vivem graças a um novo pressuposto, uma nova coerência de reencontros de todas as linguagens, sobretudo das mais silenciosas, uma componente singular, única que se torna o ponto de partida para qualquer coisa que possa ser assinada no corpo e experimentada num grau superior. Chamo a este processo a fenomenologia do amor: uma fenomenologia de densas e carregadas verdades individuais onde intuição e percepção atingem um grau superior de liberdade.

Tal fenomenologia confronta-se com o difícil ofício que é viver num corpo que corajosamente por vezes implica uma fuga, outras vezes uma cumplicidade total com o tecido do mundo. O inacabamento do fenómeno da percepção não nos reduz as dificuldades, supera-as porque fica-nos uma zona de silêncio e de mistério (no seu sentido mais sagrado) que nos relega para uma não-compreensão mas antes aceitação total de uma vivência espessa num corpo espesso: amor. Como poderia dizer-se da fé: essa linguagem superior de comunicação e de entendimento. Assim se diz do amor: essa

inigualável percepção das rosas nos seus espinhos deitadas, dos cravos alastrados e arrasados para deixarem passar uma luz.

Que tipo de percepção é a do amor? Que percepção mais inviável e próxima, que território, que texto recitado irrompe de maneira explícita desse telhado e chão perceptivo que é o amor? A interdisciplinaridade, tanto na expressão como no seu não método, obriga-nos a optar por uma ópera dançada, por uma célebre regra subversiva para visionar o fenómeno de ver o que é o amor.

O que se vê afinal no amor?

Pertencente aos seus autores, pertencente aos seus corpos, o amor converge numa direcção perceptiva completamente oposta a um só corpo enfático e de género e estilo pertencente ao seu autor. Todo o aspecto não definitivo, todo esse aspecto de hipóteses e interrogações, confere ao amor uma autonomia perceptiva que o torna mais forte que qualquer descrição de um gesto perceptivo. O pré-existente, uma nova versão, um mesmo e único mosaico, um único percurso são desconhecidos ao acto perceptivo do amor.

Fenomenologicamente irradiante. Fenomenologicamente de episódios de grandes narrativas que têm dificuldade em se abstrair de uma busca identificativa. As possibilidades de enumeração da aventura criadora da percepção do amor dão-nos numerosas construções de um grito desconcertante de qualquer coisa que se enfrenta consigo e as mais das vezes antes de se purificar num corpo.

A fidelidade à memória, a transformação, o centramento de estados de alma dilatados estrutura de sobreposições desfeitas a percepção do amor. A percepção do que é necessário na desnecessária origem/relevo do amor.

Que impulso terá podido incitar a força criadora e perceptiva do amor? Que teria mudado nessa escuta que custa a reconhecer a acção criadora de imagens e desejos nas suas prestações de outrora?

Como uma peça de museu, a percepção é perfeitamente capaz de mudar sem se dar conta dos possíveis aspectos que fizeram essa vida mudar. A vida da percepção. A duração perceptiva enquanto cenografia imponente.

No seu pano de fundo, o que torna a fenomenologia superior à percepção seguinte que temos do amor? Disseminado no espaço, o amor, na maior parte dos casos, amadurece atravessando décadas de biografias que reflectem a brusca inflexão de uma sociedade numa vida. Vejamos: coisas estreitas, coisas suficientemente estreitas para entrarem no fenómeno percebido do amor, independentemente do espectáculo dos

olhos, dos sabores, das línguas a devorarem outras línguas. Numerosas, não fossem numerosas as línguas do amor.

Em torno de um mesmo tema, o fenómeno perceptivo do amor é uma linha vertical e irresolúvel que separa vivido e revivido.

A percepção começa a estalar por todos os lados quando se fala de amor. A razão num tempo que insiste em não correr ou corrimento. O espectáculo a ser reinventado, uma vida a agir sobre um tempo que pô-lo em cena seria mascarar-lo. Restaurar um tempo é mascarar-lo. O monólogo perceptivo do amor é o desenvolvimento de uma massa igualmente corpórea como seria a massa da neve se tivesse um pingo de sangue.

O que importa ao amor um corpo equipado com órgãos, com a funcionalidade dos órgãos, com vibrações concludentes, se não houver um desfibrilhador, um enfarte de todo o corpo do amor? O enfarte dá-se, o amor percepção-se. A percepção e o enfarte instalam-se num corpo como nos verdadeiros bailados, como nas verdadeiras tragédias de não-ficção cada vez mais próxima da ficção.

Que artista desejaria que toda a percepção do amor fosse possível num palco? Quais os obstáculos do consentimento do brilho do acto perceptivo do amor? A complexidade de um discurso, o abortamento de um discurso e o fenómeno talvez consiga sobreviver, uma espécie de interdito que o salva para uma zona íntima que acompanha o nascimento de uma nova dança, isto é, de uma nova vida: a visão pura e integradora. A fenomenologia do amor fala da visão pura e integradora. Aquela que é simplesmente murmurada, aquela que não deveria ser dita aos outros, gasta por bailarinos que em sociedade são uma espécie de dança gasta.

Quem não consegue exprimir-se colectivamente vive inquieto e sempre num modo extremamente dramático de um discurso. Vejamos o calor das pedras, a linguagem falante das pedras. À partida, são todas iguais. São diversidades de microcosmos à maneira de micro moléculas que divergem do interior de uma grande célula que é o universo. Olhando cada pedra, o seu espectador acha-as caladas e apenas refere que cada uma tinha a sua forma própria. Se há uma complexidade maior do que isto é, é já não estar a falar de pedras. Nas suas capacidades expressivas, julgamos as pedras numa visualização mas não a visualização mais falante. No entanto, o amor é como as pedras. É essa nova dança que expandiu uma pedra que foi deixada de lado, uma espécie de esquiava em direcção ao oceano que expandiu há muito a sua tipologia de limiar para uma pedra. Para o oceano, uma pedra é totalmente falante, por meio de

uma espécie de reflexo a sua importância cresce para o oceano. Pudicas, palavras íntimas, fragmentos pudicos do Ser – as pedras são a singularidade do amor entre o mar e a sua rocha frondosa. De maneira alusiva e nunca descarada, a pedra exhibe-se e não se exhibe, é o oceano que a reverbera e a reflecte no plano em que se situa. Assim, é a fenomenologia do amor, do amador e do amante amado. Trata-se de um momento expressivo que só pode ser exibido pela efusão coral de uma companhia. Uma espécie de serenidade interdita, o esbanjamento do acto de ver quando há o toque perceptivo do amador e amado, do amante e da não escolha de ser amado. Qual a tipologia? Qual o constitutivo acto de comunicação de um acto de amor? A palavra ficou sempre no limiar e no imenso fascínio de uma elevação ainda maior. A queixa da imperatriz. A queixa do imperador. Os dois corpos magoados, o amor começa a ser. Não que se deixe facilmente descodificar ou se cerque de movimentos de dança e de ritmo de um filme. Não. É apenas a coragem numa mulher velha que queima os seus cabelos brancos, que dança impossivelmente a deformação já das suas costas. A coragem do amor nas costas da mulher velha. Um café vazio e a mulher velha saberá continuar o espectáculo do seu amor, o discurso demasiado para levar-nos ao seu discurso demasiado.

Longo, muito longo, sem propósito de comunicação, é por isso que o amor se instala na sequência final bloqueada de uma imagem velha. Parece querer congelar, parece querer a pose estática interminável do movimento que domina a combinação cibernética de todas as suas acções espontâneas. E, quando se detém num rosto, quando capta um plano, já o rosto se desviou da câmara motor, centro e propulsão da dinâmica da vida inteira.

O que percebe afinal o amor? O que torna fenomenológico um amor? Os seus esforços pela vida, o movimento linear, reiterado, igualmente de sequências e evidências? Uma música torrencial, sem uma pausa, os tons e ritmos a sublinharem alternadamente a composição cinematográfica dos motivos musicais construídos justamente para a liberdade, sendo a primeira transportada pelo som mais baixo, pela insistência obsessiva de sublinhar o idêntico. A montagem. Haverá montagem na linguagem perceptiva do amor? Acelerações delirantes, intenção gestual apaixonante nos seus materiais sintomáticos entre o clínico e o social.

Evidentemente, sacrifica-se tudo na visão do amor. O bastante da imagem banal, a manifestação da intolerância, o aspecto a partir do qual alguma coisa pode tocar-me. Lembre-se o exemplo da descoberta de uma nova maneira de andar na qual os músculos

sigam comportamentos primários num regime de não separações rigorosas. A impressão de um gesto, a impressão de ter inventado uma nova maneira de caminhar.

Históricas, as quedas do amor são sempre a disposição sacrificial de suspender a ideia subjectiva para uma percepção maior. O trabalho vocal, o trabalho corporal, o onírico confronto do contínuo exagero. Que há de mais grotesco? Que há de mais visionário? Alucinado, o verdadeiro amor diz-se provocando ideias sem relevo para a vida quotidiana. Assassinado, constantemente no mundo a sagração do amor é quando sai do mundo e quando sei que nada me satisfaz. Que de todas as vezes aconteceu-me cortar tudo, não porque a minha vida funcionasse sem dizer tudo consigo mesma mas porque representando o contrário, o contrário sairia bem.

Continuo sem grande vontade de dançar – diz o que ama.

Não consigo ver dez anos – diz o que já não ama.

O fenómeno é o mais invisível para os dois e o seu título permanece em todos os cartazes. Os cartazes da memória, da morte. A capacidade de narrar exclusivamente pelo equívoco é indispensável ao amor. É fundamental que haja bailarinos, que haja palco. Os intérpretes que não falam, os actores que não se mexem é evidente que também querem amor.

O que é incrível em cada um de nós é que cada um de nós só poderia ter pedido que ficasse, que voltasse. A percepção do amor é então a grande emoção? Não. Qualquer um de nós já teve uma grande emoção por pessoas, pela vida de uma cidade. Qualquer um de nós já experimentou a inesquecível satisfação de qualquer coisa. Quando finalmente tudo acabou, o que percepcionou? O que realmente se tornou inesquecível nessas centelhas? Diferentes tipos de pessoas, de sujeitos encarnados têm como provável conhecer o mesmo amor? Não é verdade. O que percepciona, percepciona à sua maneira, à maneira do que percepciona. O amor pelo espectáculo não é o espectáculo. O que se achava interessante não era o interessante. No final, o que realmente queremos é que haja um desfecho ou um começo. O que é ver para esse começo, para esse desfecho que não é uma pesquisa? Talvez o ensaiar a nossa vida nessa cidade amada, talvez vivê-la, talvez senti-la conhecendo os seus habitantes mais profundos. Um grande amor pela cidade, pelas suas pessoas sem que ninguém me tivesse pedido que ficasse. Finalmente, estou pronta para esse grande amor. Para esse medo de mostrar que começo a perceber o percebido de algum modo. Depois, tudo muda e fica mais uma vida siciliana longe e influenciada pela nossa vida. Quando um amor termina, há o silêncio. Que se passa? Que sentimos nós perante esse silêncio?

Paramos e andamos pelo meio da relva ou da água. Ouvimos o sopro da respiração de um ser pequeno entre a erva e a chuva. Tudo conta nesse momento. Tudo vale a pena. É o momento da percepção de imagens ou não-imagens. A percepção total daquilo que realmente vemos. Há cansaço, há tristeza, gostaríamos de estar noutra sítio a descansar como uma criança que sofre um grande perigo que é pô-la em segurança para deixar de ver. A criança enforcada a arder, a queimar a certeza de algo que não se pode apagar. A percepção do amor na fenomenologia de todos os dias em que cada momento é diferente de cada partícula que vivenciámos noutra tempo, numa árvore cada momento diferente de outro momento e tudo garante que o importante é o que se faz todos os dias sem distinguir as partes ou querer o conjunto.

No amor, pôr alguma coisa em segurança é não o salvar. De resto, o fogo a arder, a queimar é certeza de algo que não se pode apagar. A percepção da fenomenologia de todos os dias em que cada momento é diferentemente denso e diferente dos outros!

## **2 - A dança: reversibilidade entre interior e exterior. Pina Bausch: o espectáculo: “O Céu e a Terra” (“Ten Chi”). O amor inacabado na fenomenologia do amor em Merleau-Ponty.**

“Parece-me assim que, na obra de Pina Bausch, intervém acima de tudo a questão do afrontamento entre homens e mulheres. Tem-se falado muitas vezes do feminismo de Pina Bausch. É uma etiqueta que vale o que vale: um ponto de referência fácil, um esquema de interpretação bastante cómodo, redutor e simplificador. O que conta é que, da sua obra, se desprende uma poesia do amor e do não-amor que existem entre um homem e uma mulher, uma poesia grande, intensa, variada e cheia de ritmo.”

ROBERTO ALONGE, *Pina Bausch, Falem-me de Amor.*

A neve. O corpo. A neve. O corpo. A cena surge praticamente vazia. Parte de um corpo de uma baleia, um dorso, um corpo no seu movimento de aparência dorsal.

Para este trabalho Pina Bausch renuncia a sinais que não sejam uma metamorfose do invisível: sombrios abismos mergulham na atmosfera enigmática e furiosa de um corpo. O corpo. A neve. E, desta forma, a coreógrafa transporta para a dança a cor, o filtro de imagens em renúncia, a densidade de tudo o que quer dizer o indizível. Como refere Elna Matoso, “ao lado do corpo da consciência, que podemos observar e de que podemos tomar posse cognitivamente, há um corpo fantasmático, que, assim, se transforma em território cénico. Está povoado de caminhos perdidos, de recantos significantes, em que os desejos se destilam numa memória silenciosa, quase mágica e dinamicamente actuante nos gestos que ousamos ou que calamos na estruturação social da nossa conduta. Mapa do corpo representado pela nossa consciência é a radiografia anatómica dos nossos músculos, dos nossos ossos, das nossas articulações, mas o mapa do nosso corpo fantasmático, o mapa fantasmático corporal, é um labirinto de tensões em referência mútua, um conjunto de vectores dialectizados num investimento real, simbólico e imaginário, em que se cruzam passado, presente e futuro, espaços próximos e distantes, vivências reais e virtuais e em que a nossa história se faz espaço e movimento, mesmo que para se fazer espaço seja necessário o repouso do silêncio, sempre ponto nodal e reticular da energia que gera todo o movimento”<sup>1</sup>.

A dança é tanto mais falante quanto mais depressa a neve abrasa os corpos.

Nada é perceptível enquanto não for dizível (“Pina Bausch, tende a repetir na sua expressão poética uma série de células temáticas e de signos, inventa ao mesmo tempo uma coalescência de elementos que poderiam evoluir em diferentes direcções”<sup>2</sup>): um leque, um kimono, ramos de cerejeira desenhados a tinta-da-china sobre as costas de alguns dos intérpretes. A neve cai. Os corpos sangram em ressonâncias, em energias falantes. Que corpo é mais falante? O que se indistingue da neve ou o que fica coberto até à carne dos ossos?

---

<sup>1</sup> Elna Matoso, citado por João Maria André, “As Artes do Corpo e o Corpo como Arte”, in *Sujeito e Passividade*, de Adelino Cardoso e José M. de Miranda Justo (org.), Lisboa, Edições Colibri e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2003, pp. 311-312.

<sup>2</sup> Guido Davico Bonino, “A Palavra e a Dança”, in *Pina Bausch, Falem-me de Amor (um Colóquio)*, s/l, Fenda, 2005, pp. 131-132.

Uma voz grave e rouca, o corpo na sua morte ou delicadeza para restaurar uma expressividade que a delicadeza parece aprofundar. Nas palavras de João Maria André “tanto a dança como o teatro partem do corpo como um campo de forças atravessado por múltiplas correntes, infinitas tensões e contraditórios movimentos. O corpo é um núcleo de energia, ou um conjunto polifónico de núcleos de energia, com nós, articulações, redes e percursos que se sedimentam, estruturam e desestruturam na consciência do eu e no eu inconsciente. E é por isso que a dança e o teatro, como artes do corpo enquanto sujeito de criação, pressupõem a representação do corpo enquanto objecto, o conhecimento da sua anatomia, da sua constituição, das suas componentes e das suas ligações. Mas, sabem também que o corpo, que o movimento em que se afirma como corpo e que o desejo que alimenta esse movimento não se esgotam na representação científica das suas partes, formas e figuras, na consciência explícita que dele temos”<sup>3</sup>.

Podemos perguntar da expressividade de um corpo morto em palco? Podemos perguntar da expressividade fenomenológica de um corpo que se retira para si em delicadezas gritantes? Sem agressividade, alegremente, os corpos não seriam tão corpos. Sem um sorriso, sem a doçura do transporte de um corpo para outro, a terna melancolia não sangraria tanto nos corpos (“na dança, essa fala é movimento total e é, enquanto movimento total, a expressão infinita do desejo”<sup>4</sup>).

“Falem-me de Amor?”. Os corpos, em Pina Bausch, neste espectáculo, falam sempre de amor (“gostaria de dizer, para começar, que, nos espectáculos de Pina Bausch, as coisas mais comoventes, as mais fortes, as mais subversivas- a sua poética, para utilizarmos uma ideia clássica - não devem ser procuradas no domínio político-social, mas antes no do afecto, na trama do encontro (em todos os sentidos do termo) entre o homem e a mulher”<sup>5</sup>). O amor na sua ausência. O amor incendiado pela neve de forma muito diferente que é incendiado pelo ciúme ou pela linguagem indirecta do que nunca se consegue realmente dizer.

A neve é quente? Os corpos são frios? Como pintaria Cézanne este espectáculo? Como seria esta obra na tela impressionista de um pintor impressionista? Os olhos do pintor. Os olhos por fora e por dentro do corpo. A neve. O calor. O corpo encarnado na

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 311.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 312.

<sup>5</sup> Roberto Alonge, “Os Misteriosos Contactos entre o Homem e a Mulher”, in *ibidem*, p.107.

neve. A doce encarnada na dor, a intempestiva vontade de rasgar o amor. Nenhum corpo sabe realmente o que é se não rasgar um amor. Nenhum amor se perfaz a não ser num corpo. A idealidade de uma reacção nos nervos, nos líquidos que atravessam um corpo.

A fenomenologia da dança é a própria percepção de um corpo noutro corpo. Refere ainda João Maria André “por isso, o corpo do bailarino é o corpo transformado em arte. E se o corpo dançado do bailarino não é o corpo-objecto, mas o corpo sentido e vivido, ou seja, o corpo intensivo, do mesmo modo o espaço que se funde com o corpo deixa de ser o espaço-objecto para ser também ele o espaço criador e sujeito, o espaço sentido, o espaço intensivo”<sup>6</sup>. A dança exagera as almas, readquire os fantasmas que se isolam nos corpos. A dança seria o lugar próximo da tentativa originária de descobrir significados sobrepostos para sem o peso de qualquer explicitação desintegrar o que em confusa frustração rebenta num corpo. Assim sendo, “retomando a metáfora da escrita, a dança deixa de ser a escrita de um corpo significante que remete para um significado que seria o seu outro, para ser a escrita de um corpo que é signo total no seu poder cinético desdobrando-se ou explicitando-se nas suas múltiplas e infinitas configurações estéticas”<sup>7</sup>.

Emoções na complexa análise da paragem de um corpo. O gesto. A rigorosa guinada de existir num corpo. Se alguém tentasse fazer a análise de um corpo, jamais terminaria a análise inconclusa de outro corpo já que “esta relação originária e fundante do acto de representar ao próprio corpo do actor e, em certo sentido, ao corpo-próprio, ao corpo sentido e intensivo do actor, implica não a dissociação e a fragmentação das diversas dimensões desse corpo, mas a sua reunião numa totalidade indivisa”<sup>8</sup>.

Pina Bausch não apresenta nada de consensual num corpo: nem o movimento, nem aquilo que esperamos com habitualidade desse corpo. Episódios não narráveis a não ser num corpo perfazem a inocência total desse corpo: num campo de flores a permanente violentação de um corpo. A agressividade é sempre mais falante se for interrompida a meio por um campo de flores. A neve. O encontro. O desencontro. A felicidade sem a violência nunca mais feliz depois de violentada.

A expressão mais falante é a violentada, não é a que ainda se assume em violência. A violência, em si, é cada vez menos falante. Veja-se, a título de exemplo, o

---

<sup>6</sup> João Maria André, in *op. cit.*, p. 313.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 315.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 317.

ecrã de uma televisão a entrar na sala de uma família e o jantar prosseguir com o som audível de mais episódios que podem encetar o fim da refeição só porque a refeição chegou ao fim e não porque houve violência e dor.

Então de que tipo de violência, de que tipo de dor podemos falar para reunirmos as condições expressivas da dor, da violência? Não é difícil formular o conceito, recuperá-lo e restaurá-lo como se de uma coisa com valor fosse tê-lo restaurado.

É que falar de violência é falar de amor. “Falem-me de Amor?”. Os corpos. Só os corpos podem falar de amor. A agressividade não é um sopro, nem um vento que passe por um corpo. A agressividade é a violência do corpo na sua irrecuperável doença de se tornar cada vez mais corpo (“o ódio e o amor, a agressividade e a ternura, podem parecer os dois lados de uma mesma medalha. Mas descobrimos também que o ódio e o amor podem ser um único e mesmo rosto da realidade soterrada. Pina Bausch vai ao fundo das coisas”<sup>9</sup>).

As marionetas, por exemplo, nunca poderiam ser um horizonte suficientemente fenomenológico falante para exprimirem amor ou dor, alegria ou amor. As marionetas não têm corpo. Para haver corpo, é preciso que o corpo esteja aquecido até à febre, que a febre faça tudo ao serviço de ajudar a manter mais calor.

As marionetas são um bom exemplo de expressividade pouco falante. O movimento, o contorno, a fala, a flor, a voz perpassam a mentira de não haver calor num corpo.

O homem que as manipula não é alcançado, não é visível e é ele o único onde reside calor. É, por isso, que algo de absurdo acontece quando a marioneta avança para o corpo do espectador e ele regozija-se de existir nesse não-corpo. Um corpo só existe num corpo onde veias encham os poros e a porosidade da carne do mundo possa perfazer a carne.

Dois corpos não podem reencontrar-se, no âmbito fenomenológico. Um reencontro é o mascarar de um originário que foi. Por vezes, exagerado o reencontro reencontra um corpo que nele já não cabe. As vozes são as narrativas. A voz que se adulterou não será mais ouvida com a voz que a adulterou. As vozes não são sons. Os sons não são audíveis se não houvesse uma voz própria a iludir um som. A voz de uma mãe é uma coisa de não audível quanto mais o tempo mata a carne existencial da mãe e

---

<sup>9</sup> Roberto Alonge, “Os Misteriosos Contactos entre o Homem e a Mulher”, in *op. cit.*, p. 110.

adensa o dilúvio de tudo o que a mãe deixou com a sua voz num corpo. O corpo do bebé. A ressonância do corpo do bebé na voz insubmissa que ele já integrou.

Como amar uma voz, sem amar um corpo? Como amar um corpo, sem amar a voz líquida que ligou os rios das suas existências? Ao ouvir a voz da minha mãe nunca soube que mais tarde tentaria recuperar esse som. Por isso, assimilei a voz como se fosse um fragmento da minha medula, uma nervura de uma folha que não respira sem a sua árvore toda. A voz da mãe funda a voz da carne do mundo todo. O mundo todo é um som perfeito da voz da mãe. Imagine-se uma mãe de cera ou um lugar de afecto num quarto meloso. Seria insuportável aceder à cera - a cera é um não-rostos, o lugar meloso é a não representação fidedigna de um amor. Uma mãe de cera, um afecto meloso numa floresta de espinhos é tudo a mesma coisa. Nenhuma voz acaba com a morte como bem sabemos. A voz é um eco interior que nos desregula para voltar a dizer, múltiplas vezes, o que não se ouve. Após uma morte, a voz entranha-se de significações no corpo que foi ouvinte dessa voz, no corpo que sente falta, nas suas entranhas, de tudo o que a voz transportou. Talvez falar desse tecido do mundo, dessa carne, seja falar de uma voz, de uma única voz já que todas as subsequentes são sons imperfeitos do silêncio audível de uma voz - amor.

Não é um conceito a voz. Não é representável, nem reúne um pensamento que a autodefina. O eco é a duração de uma voz. Expande e não se compadece com a posse. A voz também é assim: impossível, veloz, rigorosamente indiferente a que a ouçam... A voz de uma mãe torna-se num futuro corpo. O futuro corpo não morre sem que tenha deixado uma voz.

Como falar de uma imensidão de água sem a tocar?

Como falar de um corpo sem que se ouça todo o universo num pulso ou num pulso o divino amor (“na história da dança, o corpo dançante foi sempre um corpo maquilhado; a pessoa que dança não pode ser um corpo bruto ou pelo menos pretende não o ser; todavia, pode-se ser ao mesmo tempo bailarino e a própria pessoa, dançando de maneira “orgânica”, natural, e não seguindo um modelo de naturalismo ingénuo”<sup>10</sup>)?

Como falar de um amor sem dorso? De um dorso sem que tenha havido amor nesse corpo?

A fenomenologia só falará do dorso se ele for o fragmento total e a baleia a ideia total de um corpo que renasce se outro nele tiver dor.

---

<sup>10</sup> Elisa Vaccarino, “Bausch, um Mundo, uma Linguagem, Múltiplas Questões”, in *ibidem*, p. 19.

“Falem-me de Amor”. Porque a dança (as artes do corpo) “é um prazer que resulta de um acto de amor. Só que é um acto de amor por onde passa o movimento: como se, através destas artes, fizéssemos amor com o tempo. É por isso que elas são as mais efémeras de todas as artes”<sup>11</sup>.

### **3 - Encarnação ou o assobio do Ser nas marionetas. O palhaço, o circo rente à pele da vida. Um nascimento/milagre da vida: a realização do desejo radical da fenomenologia em Merleau-Ponty. As marionetas em carne viva.**

“A englobância e a polivalência da Carne estão patentes no seu constitutivo polimorfismo (carne do corpo, carne do mundo, carne das coisas, carne do outro), na pregnância, na latência. A Carne é um tecido de infinitas possibilidades.

A Carne é “ser de indivisão”, significando a indivisão, coesão, e nunca coincidência ou identidade. A Carne é um “ser de profundidades”, ser diferenciado e em perpétuo movimento de diferenciação.

Carne, como elemento definidor ou agregador da “nova ontologia”, indica a preponderância da vida da realidade, do contínuo processo de fenomenalização, contrastando com a formalização morta do mundo mental. Por sua vez, a referência de Merleau-Ponty à oposição entre Carne e matéria- “a carne não é matéria” - acentua a irredutibilidade da Carne a uma realidade física exterior, objectivada. A Carne não é um ser pré-existente, não é “em si”, mas um contínuo movimento ontogenético.

A Carne não se opõe ao espírito, mas é espírito, “espírito selvagem”, articulação ou inteligibilidade. A natureza da Carne é, para Merleau-Ponty, a reversibilidade e o quiasma, relação de reciprocidade e de cruzamento em todas as direcções.”

ISABEL MATOS DIAS, *Uma Ontologia do Sensível, a Aventura Filosófica de Merleau-Ponty*.

Atentemos nas marionetas como corpos frios onde o homem manipula uma vida, um sopro vivente. Como refere Bensky “uma marioneta é, em sentido próprio, um objecto móvel, não derivado, de interpretação dramática, movida seja visivelmente, seja invisivelmente, com a ajuda de não importa que meio inventado pelo seu manipulador. A sua utilização é a ocasião de um jogo teatral”<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> João Maria André, “As Artes do Corpo e o Corpo como Arte”, in *op. cit.*, p. 320.

<sup>12</sup> Roger-Daniel Bensky, “Pour une Definition Generale de la Marionnette”, in *Recherches sur les Structures et la Symbolique de la Marionnette*, Saint-Genouph, Nizet, 2000, p. 22.

O entrelaçado entre consciência, corpo e mundo que funda a relação quiasmática subjacente à fenomenologia da percepção, em Merleau-Ponty, é posta em causa por uma mediação de um corpo sem calor a que se chama marioneta. Na verdade, a marioneta não tem sensações, pele com poros, porosidades, nem capacidade de sentir e imprimir ao que sente vida anímica. Refere ainda Bensky que “a marioneta, ela, não possui nenhuma realidade expressiva previamente àquela que adquire no palco. O actor, ele, é um ser animado e expressivo em si. A marioneta, fora do palco, é inerte e inexpressiva. Ela é um objecto e não um ser”...”A marioneta poderá apenas adquirir o poder de evocar o real graças a uma cumplicidade activa da parte do espectador. Sem esta cumplicidade ela recai imediatamente no seu estado primeiro de objecto inexpressivo”<sup>13</sup>.

A marioneta, por si, não pode fazer aparecer os vasos comunicantes que fundam o acto da percepção. O seu corpo não tem ânimo próprio, o aparecimento de um sentimento na marioneta é uma ilusão daquele que a manipula. Uma emoção, a queda dos braços ou o sorriso da marioneta são a ilusão de um fenómeno que aparentemente parece estar a acontecer. O homem que manipula, que aprendeu a árdua tarefa de colocar vida nesse objecto inanimado é o verdadeiro sujeito da emoção, das impressões. O corpo vivido é o corpo que se oculta por detrás da marioneta, o invisível como numa obra de arte. O homem escondido faz aparecer algo no mundo, numa distância real e, ao mesmo tempo, fictícia entre o eu e o tu.

Uma criança ao chorar perante um espectáculo de marionetas está a chorar para o homem que se esconde por detrás desse objecto de madeira e cores (o manipulador das marionetas).

O sentir, a ligação fatal, o quiasmo é entre o espectador (ente) que está numa sala e uma zona escura (o invisível) donde nasce a força e o acabamento perfeito do acto da percepção, isto é, o manipulador homem de carne e osso.

A zona negra equivale a um microcosmos (“Eis, por conseguinte, a marioneta investida de um valor simbólico de microcosmo, relativamente a um macrocosmo hipotético”<sup>14</sup>) criador, à génese de uma nascença como no processo de criação de uma obra de arte.

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.91.

Quem vê? Quem é visto? Quem toca? Quem é tocado? Contemplador? Contemplado? Percepção de uma consciência tapada (o manipulador da marioneta) e a consciência aberta e clara do que recebe essa emissão de partículas. Recebe? Podemos dizer que apenas recebe o homem que assiste ao espectáculo? Podemos dizer que a criança que está sentada em frente a um teatrinho de fantoches ou marionetas é um agente passivo de receptividades fenomenológicas? Penso que não. Penso que o choro da criança, o riso, o entusiasmo ou irritação vão estar em permuta com o invisível abstracto, concreto desse espectáculo em que alguma coisa se esconde para outra aparecer. Na verdade, “o objecto aparece, por conseguinte, ao indivíduo como um prolongamento do seu ser no universo ambiente, e como uma afirmação acrescentada da sua existência completa. O “eu” desdobra-se a fim de confirmar o seu ser. O mecanismo de projecção consiste exactamente nisso. Na falta de se possuir plenamente seu, o espírito terá a ilusão de possuir o mundo. Contudo, é evidente que o mundo, deste modo, apontado pelo espírito não é senão um intérprete, ou melhor, um écran reflector - que reenvia o espírito artificialmente fortalecido a uma meditação sobre ele mesmo. Trata-se em suma de um sistema de vasos comunicantes em proveito do espírito, onde o objecto não desempenha senão um papel de mediador simbólico”<sup>15</sup>.

A aparição. O momento da aparição e dá-se o milagre ou do riso ou do choro. O milagre de não se conhecer visualmente o homem que confere vida ao objecto e, ao mesmo tempo, conhecê-lo mais profundamente através desse ocultamento falante. Uma linguagem mais verdadeira porque lhe é dada a possibilidade de distanciar-se através de um pano preto, um palco onde se pode dizer mais a verdade por se poder fingir mais.

É necessário perceber que não é um buraco negro o que vai dando luz à marioneta. É preciso entender que é esse foco sem luz que ilumina uma realidade em permanente nascença, uma ontogénese criadora (“no mundo das marionetas, as fronteiras são abolidas. Estamos no território encantado onde o sonho é o pão de todos os dias, a magia alimentar usual e o fantástico alimento permitido... Aí nós reencontramos a ingenuidade da nossa primeira manhã”<sup>16</sup>), como refere Gervais<sup>16</sup>).

O mesmo sucede com o aparecer de um palhaço. Também ele, embora de um modo diferente em relação ao manipulador de marionetas, tem em si um lugar mais invisível que é o verdadeiro vaso comunicante com a criança ou o adulto espectador. É

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 84.

por existir este jogo de mentira e verdade, de coisa que se expande em muitos mais significados que os aparentemente visíveis que as crianças mais dotadas de sensibilidade, por vezes, se assustam ou até dizem não gostar de palhaços. Há um entre, um Ser/momento de permeio que as fere e que não é o puro e imediato espectáculo do palhaço visível. É uma coisa horrenda que se está a passar por detrás desse espectáculo de cor e de graça, por vezes, também ela forçada a ser graça. É a desgraça, é talvez um momento invisível de miséria que intuitivamente e de forma pré-predicativa chega ao coração da criança que acolhe estas emissões de partículas, de informação de um modo irradioso e ainda pouco intelectualizante e mental. Puramente livre, puramente intuitiva, força aglutinadora da verdade- a criança percebe mais e melhor que qualquer adulto. Ela é dotada daquilo a que podemos chamar a percepção espontânea por oposição a uma percepção analítica e intelectualizada. Nela está latente uma força arcaica que ainda não foi polida e indecentemente destruída pela aprendizagem da nomeação e da colocação do pensamento intelectual à frente do que há de mais bruto e puro. Nela, a génese ainda se vai mostrando intocável, embora com os inevitáveis ajustamentos que a sociedade logo lhe começa a incutir. A verdade da sua percepção é um privilégio, um milagre. É um desafio, é um desmascaramento para aquele que utiliza máscaras vizinhas da mentira.

Lembro-me, a título de exemplo ilustrativo, de um menino, que tocava piano virtuosamente, dizer que tinha horror dos palhaços quanto mais exuberantes na alegria simulada eles fossem. O menino ao tocar piano tinha dentro de si os sons, a alegria das vibrações da alegria e ao ver aquele arranjo humano de felicidade mentida começava a chorar, ficava tocado por uma tremenda miséria humana que se ocultava naquela simulação de alegria, naquela miserável fantasia de mentira em verdade. O menino fugia. Recorria ao seu piano para auscultar, mais uma vez, a sonoridade vivaz da alegria.

Como é sabido, o palhaço, na sua máscara, transporta um corpo interior, um excesso de vida que não pode ir além de um ensaio de alegria trágica se não houver alegria verdadeira nesse corpo interior, nessa carne de sentires.

Uma vez, foi-me contado que um homem tinha vestido a sua pele/papel de palhaço no dia em que a sua mãe morrera. Este parece-me um bom exemplo para compreendermos o que se mescla neste jogo de aparência e ser, nesta alegria que não sabemos muito bem onde começa e termina. Afinal, o que se gera entre consciência, corpo e mundo do palhaço, de quem observa o palhaço.

Vejamus esta situação real porque, em fenomenologia, reais devem ser os exemplos e os menos académicos possíveis. O homem que transportava em estado gritante um desgosto no seu coração encheu-se de coragem e colocou todos os adereços para realizar o espectáculo como de costume. O homem encheu-se de coragem e, nesse dia, pôs cores mais garridas, abusou dos vermelhos para enganar o seu sofrimento negro. Perante tantas cores, a palidez dos seus olhos nocturnos e macerados pressentia-se numa pupila a latejar de sofrimento no meio de um mosaico de cores a galopar esse desgosto, a ocultá-lo com leviandade.

Uma criança aproximou-se do palhaço, uma outra criança que estava a chorar insistentemente calou-se. Alguns estados comportamentais das pessoas que assistiam ao espectáculo mudaram bruscamente de feição. A criança chorona calou-se. E por que se calou a criança chorona? A mãe, inicialmente, pensou que tinha sido a efusividade de cores do palhaço aparentemente alegre o motivo do silêncio falante da criança. A mãe não compreendeu que a criança estava numa ligação subliminar muito forte daquilo que via com os seus olhos e com o seu coração. Para além do jogo fantasioso de ilusão e de cores, a criança captou no seu íntimo e no íntimo do homem desfeito pelo desgosto uma tristeza infinda, um pedido de socorro que fez calar o seu choro agora muito menor ao pé daquela dor.

O homem deixou cair uma lágrima na mão da criança, a mãe pensou que era chuva e não reparou que a criança fora tocada pelo invisível do palhaço, isto é, aquela lágrima era do homem desfeito e não do palhaço. Nesse instante de toque, de lágrima subtil numa mão pequenina operou-se uma osmose entre o que aquele homem sentia e, ao mesmo tempo, não podia sentir - o seu pesar. A criança foi então levada a chorar por essa emissão de partículas comoventes na sua mão pequenina e teve um motivo muito forte para o seu choro.

Foi aquele pingo de água - gota pequena e flamejante - que aqueceu um corpo no outro corpo, foi ela no seu invisível transparente que estabeleceu uma ligação intensa entre aquele que dava e recebia, sendo, afinal, ambos dadores e receptores.

A mãe chegou a casa iludida pelo palhaço alegre. A criança não. A criança chegou a casa com a verdade de um pobre homem que sofria por detrás do espectáculo da cor. No entanto, outra osmose se operou. A mãe deu a mão ao seu filho e escorregou um pouco da lágrima do homem para a mão da mãe, passou algo da dor que tinha entrado na mão da criança e agora entrava na mão da mãe. O quiasmo. A duplicação do quiasmo.

Um dia, a criança recordou o episódio e perguntou à mãe se o palhaço tinha família, amigos, se o palhaço estava constipado ou se tinha dores de barriga por ter tido algum castigo. A mãe ficou baralhada e, nesse rasgo de verdade desocultada, foi obrigada a confrontar-se com o seu coração, mais com o seu coração do que com o seu lado mental. Nesse momento, a mãe foi obrigada a confrontar-se com a fenomenologia do amor, a fenomenologia da vida que pode existir num homem-palhaço que são dois (homem e palhaço) e a mesma coisa.

A mãe recusou na resposta ir além da superficialidade e respondeu ao filho que o palhaço é apenas um homem que serve para divertir os outros, que não tem problemas quando aparece aos outros. O palhaço é só um palhaço e pronto.

A criança insistiu na pergunta e acrescentou se seria possível haver seres sem dor, perguntando se se assim era como a mãe dizia, por que é que o palhaço não é de corda ou madeira.

A mãe, à noite, deitou-se. Pensou no palhaço como um invisível de dor e descobriu melhor as suas próprias dores por ter descoberto a dor do palhaço, do homem. Lançou-se a um pensamento fantasioso, pensando estar na fantasia quando caminhava para a verdade da questão do seu filho.

A mãe percebeu que o palhaço é uma pele porosa, uma teia, uma rede, um dentro-fora de mundos que se contagiam. Percebeu que o palhaço tem uma família ou ausência de família e isso é determinante. Percebeu o feixe infinito de nexos afectivos que o animam e lhe conferem uma singularidade maior. Percebeu que o palhaço tem uma história singular e colectiva (que pode começar num circo mas estende-se para muitos mais horizontes). E até pensou que aquele lugar garrido a que se chama palhaço pode ter tido uma infância infeliz que o tornou palhaço e o fez fazer rir meninos que têm vidas infelizes.

A criança, sem saber, deu a conhecer à mãe um mundo maior de significações, deu-lhe a invisibilidade gritante do homem dentro e fora do palhaço.

Nos dias seguintes, quando mãe e filho foram novamente ver o palhaço, a mãe levando o seu filho pela mão, atentou mais na pupila do olho, na neblina invisível da retina que permeava todo o aparato de cor exterior. Por vezes, essa pupila estava comovida, outras vezes, mostrava uma noite mal dormida.

Filho e mãe começaram a cruzar as suas ínfimas percepções com as ínfimas percepções do homem palhaço. Havia um excesso de presença que avançava à frente da cor, havia um sentir que caía sem que caísse o nariz redondo do palhaço.

A criança começou a encetar uma relação de afecto com aquele homem e, ao mesmo tempo, com o palhaço em indissociabilidade. Uma relação de afecto com os seus órgãos, com a sua espinha dorsal, com o seu temperamento, com o que na sua vida foi mais significativo e naquele espectáculo era incolor para o grupo em massa de olhos e espectadores.

O palhaço começou a ter novas expressões que eram as suas verdadeiras expressões, começou a mostrar uma relação de afectação que o fazia ser um ser frágil e vulnerável perante a criança não ameaçadora. O olhar da criança é mais intenso mas menos ameaçador. O olhar adulto é sempre uma ameaça. O adulto quer uma alegria à força, quer um corpo biológico ou mecânico sem calor e sensações só suas.

Numa comunicação acerca do teatro de marionetas orientada por Brunella Eruli, a propósito da ideia de público ideal foi dito o seguinte: “Outra coisa que queria dizer é que representar para crianças é verdadeiramente um prazer e as crianças são o público perfeito para a avant-garde para as coisas modernas para as coisas novas porque não têm a bagagem sobre como reagir às coisas, reagem de maneira honesta: se é bom, gostam, se não é bom vão-se embora”...”os adultos não conferem às crianças o nível de dignidade que elas têm diante do espectáculo. Eles pensam que as crianças são tão estúpidas que não vão compreender. Os adultos falam durante todo o espectáculo. O que eu ouço durante as representações para crianças é os adultos a falarem “Olha, um passarinho!” e as crianças são muito sofisticadas e compreendem visualmente coisas que os professores não compreendem. Muitas vezes faço pequenas solicitações às crianças e ouço respostas que me mostram que compreenderam exactamente a coisa, é quase magia. E os adultos dizem qualquer coisa e percebo que não entenderam nada. A comunicação é muito mais fácil com as crianças quando se trata de coisas visuais”<sup>17</sup>.

Um dia mais tarde, o homem-palhaço visitou o menino, fez-lhe uma visita, testando a fidedignidade das suas recíprocas autoafecções um pelo outro. Decidiu não ir vestido com as calças de balão, não pôs a blusa de bolas coloridas nem levou o chapéu com a flor. Foi sozinho, numa solidão não apetrechada com acessórios. Foi consigo mesmo. O menino abriu a porta, sorriu e reconheceu-o de imediato. A mãe, indecisa e dubitante, perguntou ao homem se era aquele palhaço que tinham conhecido

---

<sup>17</sup> “Leitura Crítica do Teatro de Marionetas (sobre o Trabalho de Stephen Mottram e Paolo Comentale)”, in *Teatro de Marionetas- Tradição e Modernidade*, coordenação da edição de Christine Zurbach, Évora, Casa do Sul Editora, 2002, pp. 266- 267.

outrora. Duvidou. Faltava-lhe qualquer coisa, quase tudo para a aparição do palhaço que conheceu outrora. A mãe desculpou-se com a passagem do tempo. O menino foi buscar alguns brinquedos e acessórios e disse ao homem se podiam fazer de palhaços os dois. O homem disse-lhe que, naquele dia, preferia a nudez, aquela nudez do seu corpo para a criança poder contemplar melhor o seu rosto. A criança conjuntamente com a mãe seguiram cada linha, cada sulco de um olho em direcção ao outro olho e na zona da boca viram como a sua boca descia como se fosse uma ponte triste.

As mãos do homem eram muito ásperas e tinham veias arroxeadas que lembravam as suas roupas de outrora, o dentro-fora do seu sangue. Esta nova-arcaica percepção provocou um maior relevo em tudo o que mãe e filho já tinham visto e fê-los pensar mais no homem marcado pela vida e menos no palhaço.

No dia seguinte, o menino encontrou o homem-palhaço no circo. O menino tinha dentro de si a memória daqueles canais, daquelas veias, o corpo glorioso do homem-palhaço no seu calor. Todo o aparato que o homem-palhaço ostentava era uma veste agora mais invisível que o visível daquelas mãos tão maceradas, daquele rosto magoado pela vida.

O menino dizia a todos os seus amigos que conhecia um palhaço triste e muito alegre. Os amigos menos sensíveis do menino diziam-lhe que todos os palhaços eram alegres. Riam-se do menino a quem tinha sido dado um momento de iluminação, uma visão orgânica e funda do amor encarnado num corpo. O menino tinha tido uma percepção maior: uma autorevelação na revelação do outro. Foi a afectividade que permitiu essa clarividência, esta vinda que era um retorno. A visão de uma vida num corpo.

A fenomenologia é sempre um retorno, como um fluxo de um rio que precisa de tocar as mesmas pedras para continuar o seu curso. O curso da vida, da afectividade do outro no meu outro de mim mesmo. A afectividade é sempre um lugar fiável para este retorno.

No circo, são muitos os invisíveis nas suas afectações: a trapezista que deu os seus primeiros passos para ser bailarina e apenas conseguiu chegar a trapezista. O domador de feras que, em pequeno, amedrontado por pais violentos decidiu mais tarde ser domador de animais ferozes. Os homens que brincam com o fogo numa destreza que teve momentos de esforço, queimaduras por dentro e por fora do corpo. O fogo parece domado mas é sempre fogo, e, se houver um erro, isso significa mais uma queimadura no corpo exterior e no corpo interior (as represálias da sua falha pela parte do dono do

circo, por exemplo). É por isso que um circo é também um bom exemplo de corpo fenomenológico de uma vida que passa dentro e fora, numa zona de evidência e noutra de ignorância.

Se fôssemos a um circo primeiro entrando pela zona invisível, depois embelezando-a com o seu adorno, nunca mais entraríamos num circo. Seríamos amachucados por aquelas vidas, pela miséria faminta e encharcada de dor. O invisível do circo (a vida árdua dos seus bastidores) seria para nós insustentável. O trapézio no nosso coração, a rede de salvação sempre a falhar no momento da queda que é o momento da verdade.

Enganam-se os sentidos com balões, com animais domesticados como se fosse possível domesticar um ser vivo. Comportamentos previsíveis, um cenário. Só no instante em que o artista de circo sofre uma falha, é que temos o instante verdadeiro, o invisível do circo. Nesse momento, os corpos são mais do que corpos, são carne. A carne do mundo naquele lugar fechado de promessas perfeitas que é o próprio acontecer do mundo. O circo é o próprio acontecer do mundo. O circo é o próprio mundo invadido. O mundo invadido é o próprio circo. A vida é o circo vivido em torno do circo e de si. O espectador tem quase tanto medo de uma falha durante o espectáculo como o próprio artista alvo das atenções. É como se, naqueles momentos, o espectador fosse o artista e o artista lhe devolvesse um risco, um risco protegido porque há uma rede de salvação que são os assentos ligeiramente afastados daquele espectáculo de vida e morte, de trágico-comédia. Cai o trapezista e o espectador também cai, a cobra parece enrolar-se no pescoço e o espectador sente que a cobra está a enrolar-se no seu pescoço. É uma metamorfose, uma transponibilidade reconhecida, é um sofrimento distanciado por um nome ou um programa para uma tarde a que se chama “ida ao circo” que não é mais do que a ida às próprias vidas no seu âmago submersas no contorno do mundo.

Acabado o espectáculo, os espectadores vão para casa. Uns indiferentes, porque tudo correu como era previsível. Outros levam balões. Levam o ar dos balões na sua respiração desavinda como a batida dos seus corações. A criança que deixa fugir o balão fica sempre triste. A mãe compra outro. Um adulto ao ver um balão ir também fica triste porque recorda a primeira vez em que um balão fugiu das suas mãos. Aquele balão leva uma vida de ar, de sonho, de expectativas e relações que ele estabelece com o mundo. O medo. A necessidade de um balão.

Acabado o espectáculo, os artistas recolhem o seu visível e tornam o invisível mais duradouro. Vão comer uma mísera refeição. Conhecem melhor a dureza das suas

vidas nesse momento em que a sala está vazia e pode começar a ter outras significações... No entanto, estão a tomar a refeição e ainda sentem os olhos esgazeados dos espectadores, a pressão brusca dos seus aplausos devoradores.

Não existem salas vazias em fenomenologia. Em fenomenologia, as salas rebentam pelos poros em significações de uma consciência que as vivifica.

As feras recolhem-se aos seus lugares. Na sala permanece o cheiro do medo da fera. Fecha-se a fera. Não se consegue fechar o medo da fera que o circo respira. O domador de feras, por momentos, fecha os seus pais violentos na infância, naquelas “prisões” e sente-se forte. A trapezista, que gostava de ter sido bailarina, vai buscar a um cantinho as suas sapatilhas para poder começar a sonhar um sonho fora e dentro do circo, fora e dentro do trapézio.

Não fosse o lugar onírico o lugar preferido da fenomenologia. Não fosse o sonho o lugar que agrada mais ao engano da vida para nesse sonho largarmos o espinho e colhermos a rosa no entroncamento da vida.

Regressando ao espectáculo das marionetas, outro aspecto encantatório no exercício das marionetas é haver uma unidade cindida, isto é, em cada dedo haver um fio com uma função que exercita um sentimento ou um movimento.

Como se se estivesse a tocar piano, num acto criativo imprevisível (como acontece no espectáculo de um *performer*) é possível criar um bailado, uma tecitura de vida e aparência - consciência em acto e operante. A primeira engloba a totalidade de ideia de vida que o homem escondido tem da sua própria vida e do mundo, a sua mundividência singular. A segunda (a intencionalidade em acto) é aquele momento-acção em que se mostra toda uma vida num bailado em acto (“Tomadas no sentido amplo de objectos animados, as marionetas pareceram-me ser a forma de representação artística mais eficaz e completa para tecer o vínculo existencial entre a vida e o sentido”<sup>18</sup>).

No teatro das marionetas, consciência operante e em acto são essenciais. A primeira é o substrato carnal, vivo, biológico de um homem com história, com sensações e afectos que as põe em exercício numa encenação do seu próprio eu - a consciência em acto.

Como num teclado, cada gesto é eminentemente corpóreo, cada tecla um corpo que vibra na vibração do corpo que toca e é tocado.

---

<sup>18</sup> “A Marioneta ou o Vínculo Existencial entre a Vida e o Sentido”, in *op.cit.*, p. 58.

As sonoridades de fios que são tão frágeis como a história pessoal do homem que também ele está agarrado por fios a uma renda, a um tecido que é a sua coexistência no mundo com outras consciências mundanas.

Todas as notas. Todos os fios. O movimento. A paragem para o corpo trazer à superfície um regresso e poder respirar.

Há algo de essencial que respira no teatro das marionetas. É um sopro indizível daquele homem calado que fica ocultado e desvendado pela encenação encenada. Um labirinto de vontades, uma complexidade de um trabalho que também é composicional e vítreo. Uma continuidade. Um cálculo de probabilidades, um lado fluido, vivaz, virgem que é o próprio homem ser um sinal, o fantasma da sua própria criação. Contemplador? Contemplado? A marioneta em acto é a sua criação, dela não se distingue e do seu receptor recebe sinais abstractos e carnis. Numa sessão de perguntas e respostas acerca do teatro de marionetas, foi respondido o seguinte: “Sem dúvida. O público intervém, todo o tempo, no espectáculo: se alguém vai morrer, se alguém vai viver; se alguém deve bater num outro personagem; isso é uma decisão do público. É verdade que existem personagens verdadeiramente arquetípicos que têm sempre o mesmo destino, mas o público tem um papel extremamente essencial no espectáculo”<sup>19</sup>. Será que o homem escondido está a ver a mãe que mexe no bolso para saber se resta algum dinheiro para o resto do dia, ou será que o homem (manipulador de marionetas) recebe e colhe o sorriso da criança? Quem colhe? Quem colhe mais: o homem às escuras ou o espectador no foco da claridade? Qual o lado mais escuro? Qual o lado mais claro?

A encruzilhada da vida, o entroncamento. Voos em voos que não voaram. O reencontrar proliferado de um lugar sinfónico - a sinfonia da vida.

O homem no seu invisível desenha imagem por imagem, desenhando a sua configuração interior. Reemergir. E eis que aparece por debaixo do glaciador transparente a renda filial. O homem de carne e osso filial. O homem que tem mãe ou que já não tem mãe. O homem que conhece cidades, sorrisos que dizem coisas diferentes.

A história é infinita e demasiada: a tristeza para o homem (invisível) tinha um significado preciso. A tristeza para a criança que assiste ao espectáculo tem outro significado preciso. As duas tristezas em contacto ocultam-se, transformam-se, avançam para um lugar vitrificado que é um plano emocional nunca directo e todo ele abertura. O dentro, o fora, o jorro.

---

<sup>19</sup> “Perguntas e Respostas após Comunicação”, in *op. cit.*, p. 217.

Sem nunca desvendar o rosto do homem (manipulador), a criança absorve a energia do rosto do homem invisível miraculosamente e nos seus olhares criança e homem (manipulador) já são um, uma unidade diferenciada. Miraculosamente, encaixam-se numa unidade branca, branca porque nela vai caber esta verdade/ilusão compósita e proveniente de um objecto a três dimensões tornado vida por um trecho ou movimento belo. No branco, nesse interlúdio, algo se estende. É um lago duro, congelado, exumado por um sentir que passa do invisível à longa digestão da visão, da melodia interior à palavra do som e do verbo, do verbo à imagem. A polifonia. Percepções infinitas subiram e desceram conforme uma perna de uma marioneta subia ou um braço descia. Ínfimas percepções eram recebidas quando o homem já cansado levantava muito devagar um braço da marioneta principal e a dança seguia mais lânguida.

O homem tinha como sonho a fusão inteira da sua carne com a matéria da marioneta. Por isso, ensaiava essa fusão o mais depressa e mais perfeitamente possível. Nunca conseguiu a fusão absoluta com a madeira. Um dia, por instantes, conseguiu que uma criança dissesse a uma marioneta que essa marioneta era igual à sua irmã pequenina. Que a única diferença residia na cor dos vestidinhos. Nesse dia, a criança acreditou realmente no milagre da marioneta-carne-calor chamando-lhe irmã. Teria o manipulador da marioneta passado para a marioneta toda a sua vivência e fazê-la ter uma família como uma menina real? A fusão impossível tinha-se dado. A criança testemunhava a prova do milagre com a afirmação de “irmã”, igual à irmã pequenina. É este também o milagre da maravilhosa história que simbolicamente a história do pinóquio traduz e que pela sua beleza e poder fenomenológico devemos apreender nas nossas vidas.

Transpondo todos estes símbolos, metáforas do coração para a fenomenologia podemos dizer que a imagem de uma vida oculta ressoa sempre na imagem vista e só é possível ter uma percepção das essências mais profundas na existência, colocando-as em existência, facticidades vibrantes. As essências no teatrinho de sombras e na nossa própria vida que é também a casa dessas essências ou o próprio universo que é a casa maior das essências. Tudo isto são clarões para compreendermos melhor a vida fenomenológica de tudo o que nos rodeia. A vida simbólica de algo que nasce e é dinamismo. A génese na carne da fenomenologia. A fenomenologia no lugar total das nossas vidas, sejam elas um circo, um palhaço, um espectáculo de marionetas ou um teatrinho de sombras. A vontade da fenomenologia: a vontade de ser “pinóquio” e ver

criador e criação intrincados na mesma vida, no mesmo amor. Nas palavras de Stephen Mottram, numa conversa orientada por Brunella Eruli, ele diz o mesmo: “Estou completamente de acordo que o que há de mais importante é o que está por detrás do que se mostra, a vontade. Se se quer comunicar uma coisa ela comunica-se”<sup>20</sup>.

#### **4 - A maciez do musgo no combate fenomenológico no muro da sua vida. O entrosamento da vida em Merleau-Ponty.**

O que se chama visível é, dizíamos uma qualidade prenhe de uma textura, a superfície de uma profundidade, corte de um ser maciço, grão ou corpúsculo levado por uma onda do Ser. Já que o visível total está sempre atrás, ou depois, ou entre os aspectos que dele se vêem, só há acesso até ele graças a uma experiência que, como ele, esteja inteiramente fora de si mesma: é a esse título e não como suporte de um sujeito cognoscente que o nosso corpo domina o visível para nós; mas não o explica, não o ilumina, apenas concentra o mistério da sua visibilidade esparsa; e aqui não se trata de um paradoxo do homem mas de um paradoxo do Ser.

MERLEAU-PONTY, “O Entrelaçamento- O Quiasma”,  
*O Visível e o Invisível*.

Vejamos um pedaço de musgo que contorna com a mesma força o universo e a sua pedra. Pedra e musgo vivem numa osmose impossível de descrever, impossível de cindir, impossível de tornar uma coisa que não tenha dois lados, duas cores, duas virtualidades, a aspereza, a maciez em combate, em níveis de proximidade que faz com que tocar uma pedra com musgo seja tocar o musgo primeiro e só depois sentir a pedra, algo de muito frio que se oculta (o invisível) - a pedra que faz com que o musgo exista inteiramente naquele gesto de ter nascido ali, de se ter desenvolvido para aquela pedra, de haver existência que se partilha. A este propósito diz Merleau-Ponty: “É preciso que nos habituemos a pensar que todo o visível é moldado no sensível, todo o ser tátil está votado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não

---

<sup>20</sup> “Leitura Crítica do Teatro de Marionetas (sobre o Trabalho de Stephen Mottram e Paolo Comentale)”, in *op. cit*, p. 263.

apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele encrostado”<sup>21</sup>.

Aquele que vê, imediatamente atenta no verde do musgo, por momentos esquece que há um suporte, uma matéria atrás por detrás de outra matéria que não é se não existir a outra. O observador vulgar só olha para a pedra porque há um pedaço de verde que a torna luz (“quem vê não pode possuir o visível a não ser que seja por ele possuído, que seja dele, que, por princípio, conforme o que prescreve a articulação do olhar e das coisas, seja um dos visíveis, capaz, graças a uma reviravolta singular, de vê-los, ele que é um deles”<sup>22</sup>). A pedra prolonga-se, estende-se para um novo lugar (a sua existência verde de maciez). O musgo presentifica o que esconde. Quando alguém ousa tirar um bocadinho de musgo, há algo que permanece: é um rasto de luz verde na pedra, são ínfimos restos de terra que ligavam ou faziam haver solidez entre musgo e pedra. Claudel diz “que certo azul do mar é tão azul que somente o sangue é mais vermelho”<sup>23</sup>.

Mais um elemento de percepção, mais um oculto desvendamento.

À pedra é retirado o musgo voluptuoso e aveludado mas há algo de muito forte que resta no cinzento esverdeado que já não exhibe toda a beleza de outrora. No entanto, há uma beleza nova: as réstias de alguma coisa que existiu cravado, encrostado até dizer tudo como se fosse só um. Interroga-se Merleau-Ponty “Qual é este talismã da cor, esta virtude singular do visível que faz com que, mantido no término do olhar, ele seja, todavia, muito mais do que o correlato da minha visão, sendo ele que me impõe como a sequência de uma existência soberana? Qual a razão por que, envolvendo-os, o meu olhar não os esconde e, enfim, velando-os, os desvela?”<sup>24</sup>.

Quem leva para casa um pedacinho de musgo para fazer o presépio, sem saber, leva também a força da pedra, a grandeza de um rochedo que se faz perpassar por ínfimas partículas que constituem também aquele pedacinho de musgo.

No presépio, Menino Jesus, Nossa Senhora, lavadeiras e pastores terão um lugar naquele universo (microcosmos) e no universo mais vasto do musgo que veio de um rochedo lunar.

---

<sup>21</sup>Merleau-Ponty, “L’entrelacs-le Chiasme”, in *Le Visible et L’Invisible*, France, Editions Gallimard, 1964, p. 177.

<sup>22</sup>*Ibidem*, pp. 177-178.

<sup>23</sup>*Ibidem*, p. 174.

<sup>24</sup>*Ibidem*, p. 173.

Aparentemente, no universo tudo estará perfeito: cada peça na direcção que se relaciona melhor com o centro do presépio que é Jesus, a luz ou a água que nascem de uma cascata, vivas, iluminantes e iluminadas, visíveis de alguma coisa que se criou para ser verdadeiro e foi verdadeiro porque se criou.

No entanto, o musgo, no chão de um lugar novo, sentirá falta do odor da sua pedra, sentirá uma falta como se se quebrasse o laço entre criatura e criador e perante Jesus terá receio de amar mais a pedra que o Menino Jesus.

A pedra sonhada, a sombra da pedra, o tempo da pedra, essa fusão nesse chão para novos observadores de uma nova imagem. Refere Merleau-Ponty: “Não há, portanto, coisas idênticas a si mesmas, que, em seguida, se oferecem a quem vê, não há um vidente, primeiramente vazio, que em seguida se abre para elas, mas sim algo de que não poderíamos aproximar-nos mais a não ser apalpando-o com o olhar, coisas que não poderíamos sonhar ver “inteiramente nuas, porquanto o próprio olhar as envolve e as veste com a sua carne”<sup>25</sup>.

Ínfimas percepções, ínfimas imagens que estão sedentas da imagem maior: a verdadeira fonte, a verdadeira criação. O verdadeiro Deus, a Divindade tripartida e una. Toda a onisciência. Toda a virtude. Diz Merleau-Ponty, nesta conformidade, “se exibíssemos todas as suas participações, perceberíamos que uma cor nua e, em geral, um visível, não é um pedaço de ser absolutamente duro, indivisível, oferecido inteiramente nu a uma visão que só poderia ser total ou nula, mas antes uma espécie de estreito entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos, algo que vem tocar docemente, fazendo ressoar, à distância, diversas regiões do mundo colorido ou visível, certa diferenciação, uma modulação efémera desse mundo, sendo, portanto, menos cor ou coisa do que diferença entre as coisas e as cores, cristalização momentânea do ser colorido ou da visibilidade”<sup>26</sup>.

No presépio parece que algo peca, parece que há uma perca que contenta e descontenta, que vai contar algo a mais, contando algo a menos.

O presépio é uma imagem de amor se for olhado com amor. Um presépio só se finaliza no olhar delicado, nervoso e amoroso do seu contemplador.

---

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 175.

É preciso ser tocado com as pupilas, acariciado por um avô que deseja vê-lo com o seu neto ou um neto que faz perguntas ao seu avô e o torna mais avô para aquele presépio e para a sua vida.

O menino que não tem presépio em casa está sempre a ver presépios noutros lugares, esses lugares são o invisível do seu presépio imaginado.

No mundo, fora da sua casa, ele sabe e terá de inventar um presépio de amor. Um presépio para si, para a sua história intransmissível. Para ele, haverá vaquinhas, ovelhinhas porque nasceu uma família de pastores. Para ele talvez não haja Nossa Senhora porque a mãe morreu muito cedo e falta-lhe no coração aquela peça maior. São José é um Deus maior, um Aquiles, o herói do menino. O Menino Jesus é ele mesmo. Cada menino tem um presépio, tem um amor para colocar ou retirar como se o presépio fosse o tabuleiro de xadrez que é o mundo e a sua vida num mundo.

Outros meninos acreditam noutras coisas, vivenciam outras coisas, trazem outras peças a medo ou alegram-se com outras coisas.

Para alguns, a estrela é a peça aglutinadora porque quase sempre foi no céu que refizeram as suas experiências ou aglutinaram a sua noção de amor. Ouviam dizer: "É no céu que está a tua mãe, talvez aquela estrelinha seja a tua mãe". E acreditaram e puseram as suas existências naquela estrela que será igual a todas que o céu ostenta.

Há também meninos que detestam o presépio porque nunca tiveram uma família, nunca criaram um microcosmos vivente coeso para reflectir algum amor que se torne vidente e visível naquele jogo de vida-ausência que é o presépio. Por isso, dizem-se meninos das guerras, preferem matar os outros com jogos agressivos só porque não querem ver o amor. Alguns dão pontapés nos presépios, outros retiram-lhe a peça que mais queriam que tivesse sido vida/vivida nas suas existências. Há lágrimas que caem no musgo, outras que se elevam e fazem com que no presépio chova.

São estes os meninos que vivem mais ou menos o presépio. Há um excedente ou uma falta nas suas vidas que faz com que o presépio seja maior ou menor, brilhante para um sonho ou para um pesadelo. O sonho desafia os seus sonhos. Os sonhos desafiam a vida e torna-se impossível para estes meninos viverem o Natal. São agressivos nesta época do ano em que se quer o excedente do amor que neles se torna falha maior. É preciso embelezar primeiro as suas vidas e depois dar-lhes um presépio de cerâmica. É preciso cativar estes meninos para uma vida e depois representá-la num presépio.

Assim sendo, tudo isto demonstra que um presépio é e não é representação de nada, de tudo. É representação alusiva, indirecta mas, ao mesmo tempo, fulminante

representação para retirar destes meninos o sensível vivido/não vivido que tiveram, do que têm ou do que almejam ter. Interroga Merleau-Ponty: “Temos ou não temos um corpo, isto é, não um objecto de pensamento permanente, mas uma carne que sofre quando ferida, e mãos que apalpam?”<sup>27</sup>. As suas vidas ao lado do presépio também se tornam representação ou irrepresentáveis. Estas são as suas vidas duplas ao lado do presépio duplo, a multiplicação das escolhas, das falhas, dos juízos, das ausências, do desamor.

Numa ontogénese de vidro que se quebra, o presépio multiplica o que ausentifica, oculta mais vezes para uma mostraçã maior. É o desvendamento duro das diversas cascas e camadas de que é composta uma vida. A vida vivente, a vida vivida, a vida que se traz escondida porque é perigosa dá-la à outra vida - a que é mais forte e se sobrepôs.

É preciso saber amar uma vida mesmo que não a tenhamos, é preciso confiar no calor. O calor do presépio.

Leva muito tempo o dar calor a um presépio. Faz-se, desfaz-se. Pensa-se que ele é apenas contíguo a uma época do ano e destrói-se o seu encanto nos outros meses do ano. É levandade. É levandade mexer assim numa existência pequenina. São levianos estes gestos de colocar, retirar, manipular, diversificar.

O amor é um contínuo. O amor é como a fenomenologia numa linha que se mantém ainda que outras formas se sobreponham. A linha quebra, a linha avança, a linha quer passar pelo quadrado, dar-se à esfera. Diante de um triângulo, a linha esconde-se e outro triângulo nasce morto. A linha, o universo. O universo. A linha. O amor. A fenomenologia enquanto houver fenómenos na vida, vida a vibrar no fenómeno da vida. Para Merleau-Ponty, “o nosso corpo, como uma folha de papel, é um ser de duas faces, de um lado, coisa entre as coisas e, de outro, aquilo que as vê e toca; dizemos, porque é evidente, que nele reúne essas duas propriedades, e a sua dupla pertença à ordem do “objecto” e à ordem do “sujeito” revela-nos entre duas ordens relações muito inesperadas”<sup>28</sup>.

O amor conhece-se só pelo amor. É possível partir todas as peças de um presépio e mesmo assim continuar a ter uma vida amorosa íntegra. Inteiros, muitos presépios são mais mentirosos do que se fossem rochedos rachados. É o seu

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 180-181.

contemplador/contemplado que faz tudo, que mimetiza, que recolhe as rosas ou as deixa perdidas por entre os campos que o presépio diz.

Uma menina sentada numa pedra, uma menina sentada no luar. Tudo o resto é apenas sentir o luar na menina ou na pedra. A menina é sempre a mesma menina ou a mutação de todas as fases da lua, de todas as pedras iguais e diferentes que se sentem ligadas à única menina.

O amor é a diferença que põe a existir as variáveis iguais e diferentes de que é composto. O amor não se filtra, não se consegue visionar em compósitos porque ele é a medida para a composição de que é dono.

Serão muitas meninas naquela pedra a existirem, serão luares que o tempo não hostiliza a reverberar. No entanto, para aquela menina houve uma pedra, um luar, um tempo que foi e que ali se fez tempo para o que ali se passou. Como saber? Como narrar? Como narrar a alguém o que foi um amor? Inenarrável solidão absoluta esse amor. Narrado torna-se mais flexível para a ignorância de quem o ouve e de quem o diz. O ouvinte também é contemplador. Também é sonhador. Também gostaria de ver na sua expectativa todo o amor. O que diz, pensando narrar alguma coisa, reconta a si qualquer coisa, imagina, delira e isso completa-o porque o fez derivar para o mais que sentido, para o mais desse amor.

No futuro de um amor, só se vive no mais que sentido, no mais que vivido e vive-se a desmesura para se reviver esse amor.

São muito frágeis as fímbrias de uma narração. O narrado, o narrador, o falante, o falado, o dito à frente do que diz. É preciso ter paciência e muita força de vontade para não chamar mentiroso àquele que nos narra um amor. Aquilo que se diz é sempre mais dizível se não se tiver amado tanto, com tanto fervor. O fervor é como um fermento que hostiliza e aumenta tudo o que se diz no lugar vivido.

A não narração é o tempo espacial, a espacialização temporal perfeita para o não dizível que é o amor. Não narrando, não se re(sente), não se inaugura uma nova história no mundo. Há apenas um respeito venerável que conduz a que não se toque, nem se aumente nenhuma sensação. As sensações são as cores secundárias do amor. As primárias são uma emoção maior, são o seu nome se, de facto, houve verdade nesse não nome.

O verde (mistura do azul e do amarelo) tornou mais belo, enriquecedor o azul e o amarelo? O azul e o amarelo deixaram de existir quando o verde se fez cor? Ou o verde não é verde e é amarelo e azul? Como distinguir? Como equiparar? Como

diferenciar o que se misturou com uma voluntariedade que não sabemos se foi vontade maior? Amor maior? O que é um amor maior? O que é uma sensação de cor primária e não secundária? O que é o castanho? O que é o castanho perante o amarelo garrido que nunca a ele se juntou? Não é preciso juntar nada ao amor. O amor é completo, é perfeito, é todo ele luz maior. A luz antes das cores. O vidro. Sempre o vidro limpo a dividir o dentro do fora, a casa que é minha do mundo que é seu e meu. No entanto, nunca olho o vidro. Nunca suponho que o que vejo é visto porque é ele também que se interpõe.

Como dividir uma janela entre mim e o mundo já que como diz Merleau-Ponty “o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo”<sup>29</sup>. Importa que o vidro esteja limpo? Importa que o mundo seja limpo ou apenas sujo se o vidro estiver sujo? O vidro pode estar limpo e o mundo sujo. O vidro pode estar sujo mas dificilmente um mundo estará totalmente limpo. É uma questão de acreditar mais nos nossos olhos, na vidência do que queremos realmente que exista. No que realmente existiu para nós. O vidro assim assume uma dimensão de parte da nossa pupila, um alvor do que somos sendo indivisos. O amor é sempre indiviso, espacialmente não ditador, temporalmente não ditador. Em todos os espaços, em todos os tempos, em todas as superfícies, em todos os redores. Em redor, todos os centros para se tornarem mais falantes aos surdos, à surdez do que não se percebe senão intuindo e morrendo nele lentamente... Afirma Merleau-Ponty: “Por meio desse cruzamento reiterado de quem toca e do tangível, os seus próprios movimentos incorporam-se ao universo que interrogam, são reportados ao mesmo mapa que ele; os dois sistemas aplicam-se um ao outro como as duas metades de uma laranja”<sup>30</sup>.

## **5 - O rendilhado do corpo. A renda enquanto lugar fenomenológico da vida em Merleau-Ponty.**

“Mais do que nunca, o corpo tornou-se enigmático para o homem que o habita, que o reflecte, que o projecta, que o sente, que o exprime. Hoje, as ciências exactas e as ciências humanas, ou de maneira mais precisa, as ciências ditas simbólicas adquiriram, com a entrada no

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 176.

século vinte, uma concepção verdadeiramente diferente daquele que pensa a tradição filosófica do Ocidente, veiculada fundamentalmente por Platão, Aristóteles e pela Filosofia cristã, sem omitir a visão moderna do corpo introduzida por Descartes e da do idealismo alemão, sobretudo em Hegel. Entretanto nos nossos dias, a linguagem plural acerca do corpo ultrapassa em todos os sentidos aquilo que a filosofia tradicional pode pensar do seu sujeito, a manifestação como uma realidade multiforme e inesgotável. Do mesmo modo, podemos afirmar que um dos feitos mais marcantes da cultura contemporânea é a transformação do conceito de corpo e correlativamente do nosso conceito de espírito”.

ISABEL CARMELO ROSA RENAUD, “Le Corps Énigmatique”, *Comunicação e Expressão em Merleau-Ponty*.

Atentemos numa colcha de renda, nessa filigrana de coisa que fica de permeio entre aquele que se deita e a sua cama. A renda é os infindáveis contactos, toques, sinais auditivos, gustativos que experimentamos por sermos seres lançados no mundo.

No início, somos um novelo de renda onde um fio liso ainda não foi sujeito a nenhum tipo de marca ou manipulação. Somos essa possibilidade aberta de nos tornarmos uma rede ou apenas perdurarmos fio. A este propósito, refere Merleau-Ponty: “O meu corpo como coisa visível está contido no grande espectáculo”<sup>31</sup>.

Claro que seria impossível que o novelo se desenvencilhasse e não nos tornássemos num mundo rendilhado. Nenhum homem estaria no mundo consigo, com o outro e com a própria complexidade do mundo se permanecesse um fio sem envolvimento, sem o nó primeiro e todos os subsequentes que lhe dão uma vida própria. Assim, como o sujeito no mundo, também um bordado é essa tocante existência do que se confundiu. Os primeiros nós da existência são o ponto cruz, as seguintes fases pontuam-se de outros modos. Cada vida. Cada bordado. Não há nenhum bordado igual. Não há nenhuma existência igual a outra existência. É a falta de uma flor ou um espinho na flor de outro bordado que traz esse mesmo bordado à sua singularidade.

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 182.

Por vezes, há pequenos pontos que são o centro do desenho que se quer concretizar. Esses são os mais importantes para que o desenho se torne perceptível mas nem sempre são os mais visíveis para aquele que os realizou. Ficam por detrás de um pormenor mais evidente, tornam-se mais evidentes se houver uma rosa ou um signo que lhes dê vida. Há certos pontos/bordados que são um lugar no bordado que só podem ganhar significação se a esses pontos se juntarem outros motivos ou mesmo o motivo principal.

Para o observador do bordado, toda a trama tem ínfimas percepções que lhe escapam. Ele muitas das vezes não sabe como foi que se enredou um espinho com uma rosa, como é que a pétala parece ser a pétala viva das rosas que estão no jardim. Há uma “poiesis”, uma existência que com os dedos, com as mãos enredou fios em cores, cores em existências. O resultado final é tão perecível como o fio primeiro limpo de qualquer justaposição. Pode desfazer-se uma vida. Pode desfazer-se uma colcha, puxando só por um fio que arrasta toda a existência da colcha. A flor deixará de ser flor. O pólen deixará de estar no interior da flor. As folhas sacudirão os seus verdes em voos. Desmanchado um bordado, trazido à sua natureza primeira de fio, pode tudo isto suceder à vida de uma renda, de uma colcha. Enuncia Merleau-Ponty: “A minha carne e a do mundo comportam, portanto, zonas claras, focos de luzes em torno dos quais giram as 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 subtil, o corpo momentâneo, sem um corpo glorioso”<sup>32</sup>.

O sujeito na sua existência tem esta mesma fragilidade de coisa que se arquitectou e de coisa que se desmorona. É uma areia a vida. É incolor a completa cor. Puxando o fio encarnado, o fio verde traz o azul, o azul o amarelo e todas as cores. É o tempo colectivo no tempo do coração, é o tempo inferior no tempo maior do amor.

Será o amor o único a conseguir refazer o bordado da vida, a fenomenologia da vida num bordado que se faz e refaz, que se desfaz ao menor puxão ou deslize.

O sujeito no mundo é o menos equilibrado possível. Há forças que o puxam para a direita, forças que o puxam para a esquerda, forças que o fazem levitar para o abismo, há encruzilhadas propositadamente existentes para o confundir com o que mais importa, com o que menos importa. O ardor de ter de ter afinação para subsistir ou, por vezes, subsistir sem qualquer afinação e apenas em estado de sobrevivência.

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p.195.

Qualquer sujeito é tão vacilantemente perecível e dependente do mundo para afinar ou desafinar como um violino. Uma corrente de ar, um lampejo de luz muito fria e o violino sente que as suas cordas já estão noutra tom. O tom do sujeito, a sua natureza de coisa refeita e irrefeita dão-lhe esta inconstância de coisa quanto mais viva mais inconstante.

As coisas em estado de vida estão sempre em estado de inconstância, de vulnerabilidade, de fragilidade para com os outros entes. O ser de uma coisa está sempre em ameaça em relação ao ser/ente de outra coisa. O ente é sempre capaz de amachucar o ser de uma coisa. O sujeito - ente e ser - compraza-se da sua natureza ambígua tentando um equilíbrio entre os dois. A sua imaginação é sempre mais indefesa que a sua capacidade reflexiva e conceptual. A imaginação quer sempre mais uma coisa que outra que já foi percebida. A coisa percebida, o hábito no sujeito dá-lhe um falso movimento de equilíbrio. Permite-lhe uma segurança que a qualquer momento pode tornar-se pó. O pó que não chegou a solidificar em nada. A vontade sublime de alguma coisa, isto é, o próprio amor (entendido na sua fenomenologia) é uma estabilidade maior.

Por vezes, salva o sujeito e recondu-lo a um equilíbrio que vem do interior e, por isso, é menos falível. Os conceitos caem, as folhas das árvores caem e a árvore se for realmente saudável mantém-se árvore em todas as estações. No entanto, uma árvore onde a seiva está doente, onde o interior do interior não é vivaz à queda da folha tem uma boa desculpa para morrer no Outono.

Esclarece Merleau-Ponty: “A carne não é matéria, no sentido de corpúsculos de ser que se adicionariam ou se continuariam para formar os seres. O visível (as coisas como o meu corpo) também não é não sei que material “psíquico” que seria, só Deus sabe como, levado ao ser por coisas que existem como facto e agem sobre o meu corpo de facto. De modo geral, ele não é facto nem soma de factos “materiais” ou “espirituais”. Não é, tão pouco, representação para um espírito: um espírito não poderia ser captado pelas suas representações, recusaria essa inserção no visível que é essencial para o vidente. A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo “elemento”, no sentido em que era empregado para falar da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma *coisa geral*, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a ideia, espécie de princípio encarnado que

importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Neste sentido, a carne é um “elemento” do Ser”<sup>33</sup>.

Não é verdade que os homens morram mais no Outono das suas vidas ou as folhas deixem a árvore despida e pronta para morrer. Essa é uma mostraçãõ da vida que não é a totalidade da vida. A qualidade da seiva faz a qualidade da árvore nas folhas. Uma árvore cujos frutos estão caídos no chão, uma árvore cujas flores deram frutos e os frutos flores está na sua metamorfose de coisa que é viva.

Assim é o sujeito na sua vida. A queda. A alvura. A flor. O fruto. Qualquer queda é para ele uma coisa indefinida para os outros. Um sujeito que tenha tido uma vida com muitas quedas vai olhar a árvore despida de uma maneira. O homem com muita fortuna (sorte) vai olhá-la de outra forma. As desventuras. As venturas de um e de outro. A desventura colectiva. A ventura singularmente colectiva. Tudo isso são movimentos de coração e consciência que tornam um homem vidente de um visível e visível de um outro vidente. Afirma Merleau-Ponty: “Pois, se o corpo é coisa entre as coisas, é num sentido mais forte e profundo do que elas; é, dizíamos, que é delas, e isso quer dizer que se salienta em relação a elas (e, nessa medida, delas se separa). Não é simplesmente coisa vista de facto (não vejo as minhas costas), é visível de direito, cai sob uma visão ao mesmo tempo inelutável e diferida. Se, reciprocamente, apalpa e vê, não é porque tenha diante de si os visíveis como objectos: eles estão em torno dele, até penetram no seu recinto, estão nele, atapetam por fora e por dentro os seus olhares e as suas mãos”<sup>34</sup>.

Os homens mais felizes são os que lutam por um afinamento sem matar as possibilidades de desafinação. Deixam o coração disponível para a geada, para a tempestade vão de coração aberto. Ficam lesados, amachucados com o vento que lhes ganha quase sempre mas levantam-se puros. Pútridos são os homens que vão para o lugar da vida com todas as defesas conceptualistas à frente dos seus corações. Morrem mais lentamente mas morrem mais. Perdem-se irremediavelmente no conceito que os salvou do vento. O vento na vida do sujeito é forçoso, o desafinar um ser aparentemente estabilizado é estabilizá-lo noutra lugar.

O amor é o lugar onde o sujeito pode ver com uma luz insidiosamente radiosa. O amor destituído de variedade imensa de sentidos, sentinte, muito embora amor num

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 183-184.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 181.

corpo sem corpo. O corpo que não é a soma dos seus órgãos bem funcionantes nem a ausência de algum órgão. O corpo vai sendo essa consciência de um órgão em falta ou de outro que não faltando está doente de algum modo. O sujeito encarnado está encrostado no corpo, o corpo animado anima-se num sopro que o sinaliza de muitos modos. Na verdade, para Merleau-Ponty “a espessura da carne entre o vidente e a coisa é constitutiva da sua visibilidade para ela, como da sua corporeidade para ele; não é um obstáculo entre ambos, mas o meio de se comunicarem. Pelo mesmo motivo, estou no âmago do visível e dele me afasto: é que ele é espesso, e, por isso, naturalmente destinado a ser visto por um corpo”<sup>35</sup>.

O corpo que vive em estado de maior grau perceptivo é o corpo do amor, o corpo glorioso, o que ressuscita sempre no seu todo. Nele, todas as sensações foram até onde ele foi, nele há um acabamento que não o finaliza mas o faz sempre mais corpo.

O corpo glorioso ressuscita todos os dias. Todos os dias o corpo glorioso se expande para o corpo do universo. O corpo do universo é o lugar infinito onde o sujeito se torna cada vez mais homem, mais e mais cosmicidade criadora. Como o musgo. Como a pedra, como a cordilheira no corpo de uma formiga ou a formiga no corpo da cordilheira. As grandezas são suprimidas. As grandezas estão em cada corpo como no corpo do todo. Na parte, o azul do céu, no azul do céu cada fragmento de um corpo terreno.

Em última instância, a percepção é percepção da sua mesmidade, da sua mesma matéria que percebe o que é no que vê sendo. Aponta para este facto Merleau-Ponty dizendo: “O corpo une-nos directamente às coisas pela sua própria ontogénese, soldando um a outro os dois esboços de que é feito, seus dois lábios: a massa sensível que ele é e a massa do sensível de onde nasce por segregação, e à qual, como vidente, permanece aberto. E ele é unicamente ele, porque é um ser em duas dimensões, que nos pode levar às próprias coisas, que não são seres planos mas seres em profundidade, inacessíveis a um sujeito que os sobrevoe, só abertas, se possível, para aquele que com elas coexistia no mesmo mundo”<sup>36</sup>.

Cada objecto no mundo passa a ser uma renda quando fenomenicamente se habita de um outro corpo. Os objectos nos bordados. Os fenómenos no sentido que tudo possui por ser o pormenor do fenómeno cósmico em que se insere. Ínfimos fenómenos

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 179.

fazem uma grande vida. Uma pequena vida vive em fenómenos. O fenómeno é a flor poética, a flor que é olhada por alguém que sabe que ela pode ser colhida, amada, maltratada ou simplesmente uma flor lançada no rio para descer o rio devagar. O fenómeno não é a flor antes de ser percebida no âmago do coração de alguém que tem dentro de si as manifestações que podem dar a uma flor, “em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne”<sup>37</sup>.

## 6 - Carne viva ou fenomenologia em Merleau-Ponty sem cicatriz definitiva

“Com a descoberta da noção de “carne”, o pensamento da ligação entre o subjectivo e o objectivo, o pensamento da circularidade e da reversibilidade, que se encontra no centro da obra de Merleau-Ponty, ilumina-se de um dia novo e decisivo. Este pensamento muda-se ostensivamente num pensamento da indivisão no contacto da veracidade dos seres, num pensamento de latência consagrado a uma aproximação que nunca mais será abraço.”

ISABEL CARMELO ROSA RENAUD, “A Carne e o Paradoxo do Invisível”, *Comunicação e Expressão em Merleau-Ponty*.

Uma ferida tem um centro pungente onde o pus se alastra e conduz o sangue às suas margens. O pus é o líquido que resultou de uma vida, o líquido que se formou quando o sujeito caiu e esfregou os dois joelhos no betão, abrindo uma zona que comunica mais e mais com um interior violado.

A violentação da pele é a violentação da própria vida quando um homem é lançado a um mundo de afectações.

Rasgar um tecido, rasgar o tecido da pele não é difícil, quando perto há uma vivência que rompe e reconduz a ferida a outra ferida. A carne viva é um sinal de riqueza, de mostraçã de algo que existe em ocultação. Rasgar a pele é entrar no mundo sem a protecção de um tecido. Seria uma violência uma ferida nunca sarar e cada vez

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 178.

abrir-se mais. Seria uma violência a cicatrização não se dar para tecidos, células restaurarem o vivido na pele vivida e sentinte.

Uma ferida é um lugar ontológico, é também a visibilidade de um coma que se abre para o mundo.

A consciência é uma ferida sempre aberta, sempre a roçar a causa da sua abertura. A ferida da vida. O lugar de um hematoma ou de nódos negros que vão transfigurando o corpo-carne. De arroxeadas uma nódoa negra passa a negra e volatiliza-se por fim a cor e o sujeito que sofreu um embate diz ter dor, dor que permanece como dor fantasma, como um corpo habitual, um membro mutilado que permanece na consciência e corpo vividos. A nódoa negra pode já não ser negra mas a dor ainda é negra, a dor arrasta a dor.

A vida é carne viva, “o homem é mais do que corpo, ele é carne, ou seja, é alguém que se auto-experencia como ser afectivo, passível de sentir e de se sentir. Há um abismo entre os corpos materiais e o corpo humano. A carne é o corpo que se experencia a si mesmo e ao que o rodeia. A carne sente o corpo. É a carne que nos permite conhecer. A experiência primordial é precisamente um sentir-se. Essa experiência revela um ser unitário, no qual pensar, agir, desejar e sofrer são modos de actuação. Só o homem tem uma experiência imediata de si mesmo. Um corpo físico não a tem”...”a carne é a arquirevelação da vida, é um nível originário”<sup>38</sup>. Ontologia que se oferece a uma existência. Há desinfectantes na consciência. Desinfectantes que não curam totalmente a dor sentida, que não acabam totalmente com a presença da dor sentida.

O ardor dos desinfectantes na carne viva como um médico que mutila uma perna a um doente e o doente sente durante muito tempo após a mutilação a presença obsessiva da perna. O ardor de uma ferida é a prova de que estar em carne viva é mais perigoso do que fechar a ferida. O estar em vida é estar em estado de ardor, é estar aberto a um mundo que nos magoa, que nos fere. O ardor é ainda a prova de que o sujeito sente muito mais do que se tivesse uma superfície de pele em calosidade. O calo da vida de um sujeito são as mundividências desse lugar perceptivo e vivido de muitos modos que se foram cristalizando, sobrevivendo ao naufrágio que é a própria vida, o

---

<sup>38</sup> Maria Luísa Ribeiro Ferreira, “O que Pode um Corpo- Michel Henry, Leitor de Espinosa”, in *A Felicidade- Fénix renascida do Niilismo*, Lisboa, Associação Portuguesa Mathesis e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, s/d, p. 155.

estar em vida. Nas palavras de Rolf Kuhn: “Nada há para os seres humanos que não tenha sido vivido. Isto é, tudo deve por nós ser vivido para poder ser conhecido. Assim, é a singular realidade da vida que conta. Se cada momento, para ser, deve ser vivido, então ele será em cada caso a única certeza. E contudo não uma certeza que teoricamente se aprende ou demonstra dever ser, mas uma certeza que é directamente sentida. O sentimento, a impressão, a sensação são nomes para a vivência imediata que eu sou. Não há qualquer sentimento que ao “eu” nada diga, pois o sentimento dá-se só e apenas como minha vida. Por isso cada momento da vida é minha vida e não há vida genérica em que um só sentimento seja, pois tal é em si uma contradição. Se cada momento é vivido como sentimento, então cada momento é também, do mesmo modo, infinitamente precioso. Nietzsche chamou-o embriaguez da vida, Fichte gozo ou ânimo, Espinosa felicidade, e o Novo Testamento Verdade. Ele é o sentimento imperdível de uma vida a ser, de uma vida a viver - a alegria verdadeira permanece viva”<sup>39</sup>. Por vezes, há certos homens que vão endurecendo para o mundo, criando defesas, camadas de consciência que os protegem, que suspendem naufrágios de dores em ondas de vida muito bruscas. São os homens mais acautelados perante o sabor sanguíneo da vida, perante os embates de navegação. Retiram menos sentidos da vida. Como refere Rolf Kuhn, “a vida é a impossibilidade de se poder recusar. A vida como sentimento é a única dádiva na nossa existência que por nós jamais pode ser recusada. Mesmo o caso extremo, por exemplo, o suicídio, é ainda uma reivindicação”<sup>40</sup>. A sua abertura à totalidade da vida vai afunilando-se em vez de recriar mais e mais sentidos. Imagine-se um sujeito com calosidades ao lado de um sujeito em carne viva. Ambos são vasos comunicantes com o mundo embora um se proteja grandemente desse mundo e o outro insista no risco da vida. A carne viva é a imagem extrema da situação do homem no mundo (“a manifestação é inseparável da vivência porque a própria Vida, em última instância, perfaz o fundamento da manifestação, sendo a nossa vivência imediata do momento “carne do mundo”<sup>41</sup>). A pilotagem do barco da vida é uma questão não só de técnica mas de opção entre uma vida mais apaixonada que gira em torno de grandes abalos, nunca suavizando o movimento da procura do mar alto, sempre querendo naufragar. Acostar no porto é o comportamento que leva à falta de abertura, vedando

---

<sup>39</sup> Rolf Kuhn, “A Certeza do Viver”, in *ibidem*, p.175.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

mais e mais mundos ao sujeito receptor do espectáculo do mundo este sujeito retira menos sentidos pela sua escolha por um estado de segurança, num estado de pouco sofrimento e quase nada curioso. Só de muitos naufrágios pode advir a coragem para construir algo de novo. São os naufrágios anteriores, as aflições marítimas, na vida em estado desnudado (“Pode-se falar de uma cadeia de pérolas na qual cada pérola representa uma variação infinita da vida, e da qual o fio da própria vida não é, uma vez mais, uma qualquer linha abstracta. Além disso, cada ponto contém, nela, o mundo todo. Ora quando qualquer momento, para ser, deve poder ser vivido, então em qualquer caso a vivência do mundo constitui-se pela sua manifestação em nós”<sup>42</sup>), na fragilidade e vulnerabilidade que advém do estar em vida que poderão renascer longas reconstruções e remodelações. No entanto, o mar da vida contém sempre um outro material imprevisível à construção dos nossos barcos. Em nosso entender, é mais defensável um risco de um novo início do que continuar sempre no mesmo lugar. E o salto para fora da ferida só se dá no naufrágio. Daqui decorre que é preciso naufragar para viver mais e melhor. Um status flutuante não permite que a consciência se abra à imensidão. Jangadas, depois o aperfeiçoamento das mesmas até elas se transformarem num navio confortável que nos permita atirarmo-nos de novo à água. Se o estar em vida significa que não há terra firme, não será melhor estarmos sempre no alto mar? É impossível estarmos sempre confiantes no barco original, não-lesado como reserva de uma história desprezada que poderá ser a história das nossas vidas. Nadar no meio do mar da vida, andar à deriva na amplidão que é a própria vida, conhecer o fundo das águas como uma nova terra, debaixo de um mastro no vasto oceano, sobre o céu, sol, estrelas, lua, vento, mar, chuva, correntes, peixes, funduras que aumentam a erupção do medo do sujeito que vive cercado por vagas, que observa e é observado da margem na sua vida de embarcação em luta com todos os elementos. A intensidade de uma vida consiste em querer ou não rejeitar a calamidade que se impõe vinda de fora e de dentro, “a vida em momento algum pode tornar-se um mero pensado porque precipitar-nos-íamos no nada”<sup>43</sup>. A aflição daquele que vive, que percepção a perda, a desestabilização de toda a orientação mundana enquanto reconhece a ilusória tranquilidade que advém depois da tempestade como desamparo inevitável de qualquer tentativa futura. Quando o sujeito sobrevive verdadeiramente a uma tempestade, essa

---

<sup>42</sup> *Ibidem.*

<sup>43</sup> *Ibidem.*

agudeza torna-se indício de uma nova fatalidade que é continuar em vida. O sujeito atingido pela situação vê mais e melhor o estado do barco do que aqueles que o conduzem. É o despertar, o ver mais para suportar mais carga, mais aventuras antes que o barco chegue ao porto. Marés elevam-se sobre marés, nuvens negras sobre nuvens negras, ventos estridentes, abismos em redor de abismos, tudo troveja, relampeja. O vento estridente é como a bÍlis sem a qual, embora nos possa fazer doentes e irascÍveis, nós não podemos viver. A nossa vida só é mantida por aquilo que se pode tornar mortal para ela. O naufrágio é apenas o sintoma deste impulso e ameaça que é estar em vida, “a vida não é no mundo mas todo o mundo, mesmo a minha própria pessoa enquanto visÍvel, é na vida. Mas se tudo é na vida então, em última análise, também tudo deve nela ser compreensÍvel, ou melhor dito: tudo nela deve ser vivido”<sup>44</sup>. O permanecer no porto da vida atribui a uma vida a frustração da oportunidade da felicidade de uma vida. É preciso não calafetar demais o barco para se poder gozar os prazeres que em vida são possíveis. O porto nunca é uma alternativa a um naufrágio, ele é apenas o local onde se perde a felicidade de uma vida. O sujeito sábio torna-se o próprio expoente de todas as paixões que põem a vida em perigo. O sujeito está envolvido na aventura, abandonado sem qualquer ajuda à atracção dos declÍnios e das sensações. A aflição, o estender as mãos para os céus, apesar disso os sujeitos são sempre engolidos pela própria vida, tenham ou não os filhos nos braços. São as paixões humanas que obrigam os homens sempre a prosseguir (“então sofrimento e alegria são ambos pólos de todo o sentir da vida. Qualquer impressão e sentimento da vida enquanto prazer ou desprazer vitais se ordena em torno desta polaridade básica”<sup>45</sup>). Embarcados e embrenhados no mar da vida somos de forma inevitável naufragos. Cada sujeito agarra-se a uma trave, desafiando, procurando um aparente estado de bem-estar absoluto, uma tábua qualquer, um recife com medo de evitar um único naufrágio que fosse, e mesmo assim, o sujeito não se afoga e salva-se com uma tábua qualquer que o subjuga pela náusea de algo que o consola a si mesmo. É esta a eterna afecção de uma vida, ataraxias, falhanços, viagens abandonadas, empreendidas em desespero, andaimes, brinquedos, vigamento e cobertura de conceitos, agarrados aos quais o sujeito carente adquire uma auto-ilusão de auto-segurança quando já há muito foi despedaçado (“a auto-afecção, num conceito proveniente da tradição filosófica, é o puro ser interior da vida. Permanece como sentir

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 180.

vivo, provém nesse sentir que a si próprio se sente, sem que um outro ou qualquer estranho o invada ou se faça sentir. Sente-se como acto da vida enquanto tal e, como vimos, permanece como sentir próprio. A vida sente-se como vida, experiencia-se ou prova-se como sentir-se. A vida não tem nenhum outro modo de ser senão sentir-se, de modo que vida e sentir no fundo significam o mesmo”<sup>46</sup>). Quando se destroça, recompõe-se novamente, emparelhado nas suas entranhas de protecções e carências. A violação das fronteiras, as águas, figuras geométricas da vida do sujeito, areias, relâmpagos que tomam de assalto o sujeito que nunca é poupado e sujeito em terra firme.

Entre naufrágios ou mesmo em carne viva, cada sujeito sente cada ínfima afectação do mundo exterior. O sujeito calejado só sente depois de muitos embates o que o sujeito em carne viva sente desesperadamente ao ínfimo toque.

Substâncias corrosivas, desgostos, mágoas - tudo isso no sujeito em carne viva será mais doloroso do que no sujeito calejado.

Camadas e camadas de calo atrofiam o campo perceptivo do sujeito das calosidades. A abertura total pode fazer morrer o sujeito em carne viva.

Na fenomenologia do amor, o sujeito sem defesas, sem calosidades será mais disponível para uma percepção sublime. O sujeito de muitos calos terá um conhecimento que lhe advém dos calos e não do estar em carne viva. O sol, a geada, os glaciares, os icebergues do sujeito em carne viva dão-lhe mais e mais camadas amorosas. No oceano, o icebergue que está oculto é que destrói o barco, o barco da vida. O icebergue é um compósito de gelo que transposto para a fenomenologia é o invisível do que se mostra. Qualquer sujeito tem um icebergue por desocultar. No seu relacionamento afectivo, o sujeito que desoculta o icebergue vai poder navegar mais e melhor no seu oceano, “a vida é o fenómeno mais originário já que se revela auto-afectando-se. Esse é o seu poder”<sup>47</sup>. O seu incomensurável poder...

## **7 - A luzência/sombra ou os sinais na “roda dos expostos” como visível e invisível**

A “roda dos expostos”, onde mães envergonhadas abandonavam os seus filhos, fazendo-os acompanhar de alguns sinais, fragmentos identificadores que futuramente poderiam restabelecer uma ligação, o elo entre o abandonado e o que poderia ser a

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>47</sup> *Ibidem*, sem número de página (páginas iniciais).

forma de o reaver. Estes sinais constituem testemunhos de afectividade, manifestação fenoménica da perda e de lembrança, mostração escondendo um sofrimento volátil e indizível (o invisível desses mesmos sinais).

Estes objectos na sua manifestação fenoménica podem prolongar a memória de uma existência, a construção de uma identidade intensa que se perde em códigos entre aquilo que se permitiu criar um código (a mãe no lugar sombrio da roda) e a criança enjeitada acompanhada do sinal. O sinal é o lugar falante dessa ligação, dessa reversibilidade sensível entre perda e esperança futura de reaver o sujeito/identidade perdida.

Nesta relação entre mãe, roda e criança que se abandona, podemos contemplar a relação entre consciência-corpo-mundo que é a relação fundamental para uma abordagem fenomenológica da existência nas suas essências.

A mãe é uma consciência sombria, não identificada, no lugar escuro do reconhecimento que através do sinal que funciona como prolongamento de si e do seu corpo completa o entrelaçado com a roda que representa um microcosmo do próprio mundo.

Naquele gesto de abandono, naquele momento, o mundo resume-se àquela roda onde há receptividade, onde há um vazio, uma aglutinação de sentimentos que fazem daquela roda o lugar existencial do próprio mundo.

Os sinais são o lugar falante, são a linguagem falante de um silêncio que se impõe que é o silêncio do abandono.

Podemos nesta mostração de objectos sentir a essência de cada um deles, descolando-os do seu lugar material. Eles não são a matéria, não são independentes de uma consciência intencional e afectiva que lhes dá sentido. Uma carta, uma fita, uma medalha, uma meia, metade de uma fotografia que aguarda a outra metade num tempo que não se sabe se chegará, se completará a história e o sentido daquele sinal. Na verdade, aquele sinal só absolutiza o seu sentido no momento decisivo em que, por exemplo, metade de uma fotografia se junta à sua outra metade ou quando a figa realmente produz sorte ou a cruz de madrepérola reluz. Nos “escritos”, sinais escritos podemos descobrir sentidos afectivos, lugares ontológicos desses mesmos escritos. Pede-se, por exemplo, que a criança seja baptizada, pede-se que seja criada com amor e caridade.

Fazendo uma analogia entre estas situações e a obra de arte, podemos dizer que a mesma só cumpre a sua função última se tocar o seu destinatário, se o comover, se houver nele uma reverberação interior que o modifique.

Ora, os sinais expostos na roda revelam uma realidade que em si mesma se cumpre mesmo que aquelas crianças não tenham as existências completas por um reaver das suas existências por parte dos seus pais. Podemos dizer que estes sinais já contêm em si uma fenomenologia de afectividade que se finaliza em si própria. São prenhes de absoluto, de identidade, de memória, de futuro, ainda que esse futuro não se cumpra de uma determinada maneira.

Os expostos são afectividade transcendental. É nessa afectividade que se cumpre a auto-relação entre objecto e a mãe sem filho.

A fenomenologia da relação cumpre-se no sinal exposto.

A vida é a experiência exaltada de si mesma e é ela que nos salva. A ligação aos outros dá-se na vida.

Naquele momento de perda, de alguma coisa que fica exposta (visível) a felicidade não é o contrário do sofrimento. A aspiração ao amor é o lugar ontológico dos expostos. Há uma aporia entre aquele que abandona e aquele que é abandonado. O sujeito abandonado não pode ser conhecido. O sujeito que abandona não pode ser conhecido. Só o sinal é o reconhecível, a presença viva de uma consciência que se encontra no fundo do coração.

Os sinais são o ser essencial, a matéria vibrante, a fascinação do mundo de algo que pode voltar a si sem renunciar a nada. O “pathos” do abandono, o sinal que se torna prisioneiro do mundo e domiciliado no absoluto da sua fenomenologia afectiva.

A auto-afecção da mãe, a sua plenitude, o sofrimento, o seu coração, o fundamento da sua vergonha reside naqueles sinais.

É na relação com o sinal que a mãe estabelece a sua relação com a vida. Podemos pensar os sinais a partir da sua vida ou a sua vida a partir dos sinais. O sinal funde-se no abissal do abandono. O desespero torna-se subjectividade pura nos sinais. É o grande desespero que nos pode fazer renascer. Culpabilidade, traumatismo significam a vinda de uma subjectividade no seu verdadeiro eu.

Os sinais são também um poder. Através do seu poder, a vida manifesta-se, um outro ser, esse fundo onde apareceu um estado de desespero radical. Os sinais tornam-se dialéctica, crise da história interior de um sentimento. O maior dom: o desespero como condição maior de acesso à vida.

Perante este lugar vazio onde habitam sinais, uma resposta fenomenológica é exigida. O sentido do esquecimento, de uma recordação? Por que sofre aquele que esqueceu o seu sofrimento? Há um sentido que se retira desse abandono. O abandono torna-se uma mostra extrema da fenomenologia da vida.

Uma imagem exterior, um aparecer noutra aparecer que é a imagem-ausência de um rosto (o rosto materno). A mãe funde-se com o exposto porque deixa de ter rosto quando toca o sino para levarem o seu filho. A consciência do seu sofrimento está naquele sinal, a mãe sofre e frui ao mesmo tempo desse sofrimento através da consciência desse sofrimento que lhe permite o sinal.

Dos sinais advém uma acentuação maior da identidade, a imanência insuportável do abandono. Um caminho para se ser autêntico consigo mesmo.

O contemplador dos sinais, com a distância temporal que, por vezes, o curso da história já impôs, entra num sintoma como se sofresse dessa dor física, assume em si o peso daquele sofrimento.

O contemplador não tem diante de si o rosto da criança, o rosto da mãe, nem a expressividade dos mesmos diante de si mas sente essa dor total a percorrer-lhe os ossos. A esta dor total podemos chamar a necessidade de ler o rosto da mãe, o rosto da criança e isso obriga à disponibilidade de ler o visível dos sinais num encontro verdadeiro com o sentido vivido indeclinável que esse sinal transporta.

Reconhecer no sinal uma família, o complexo da dor que houve nesse abandono, a dor total que ficou cravada no sinal.

O “cair em si” depois da observação atenta de um sinal é a avaliação interna da dor que o sinal em si mesmo não pode fazer dizer. A dor. O horror. O calafrio. O excedente dessa dor, desse contorno de um objecto cheio de sol e de vida. A urgência, a crença, o sonho - tudo isso carregam os sinais.

Quando é que a mãe, a criança ganham carne, rosto? Quando o contemplador confere um sentido a esses sinais, conferindo um sentido a esses dois rostos de mãe e de filho que são o invisível do sinal.

A deslocação do abandono do exposto para o sinal. A repulsa excedente dos sinais. Que sensação dolorosa trespassa esta matéria para a deixar como não matéria? O que dói? Qualquer homem como se sabe tem uma tendência inata para ajudar outro homem. Que tenha dor.

Perante os sinais, há um auto-sentido, uma auto-afectação de um membro fantasma que se prolonga em nós através da contemplação do sinal como se

acedêssemos à contemplação dos dois rostos de mãe e de filho. Tudo isto só é possível através dos sinais, através deste corpo que tudo faz aparecer. O estar à cabeceira da fenomenologia do abandono perante os sinais. Tudo isto traduzido em realidades moleculares. O sentir-se na polissemia do sentir através dos sinais. A medida do homem que percebe torna-se aquilo que tem diante de si. O abandono torna-se constitutivo através do visível do sinal. A habituação ao abandono fica no sinal. Os sinais são assim um acesso privilegiado ao sentir primitivo de uma mãe, de um filho, da sua relação ancestral única.

Como ter um discurso unitivo quando se fala de amor? Qual a categoria objectiva dos afectos? A declinação do amor. Os sinais são a dor e a alegria como qualquer afecto que é sempre dor e alegria. Os sinais são o abandono na coloração, na possibilidade de poder recuperar o essencial. O coração afectivo, o ser mais originário, a essência de algo que não é apenas uma coisa psicológica ou matéria - os sinais. O desejo de reaver é a cor. Não é um jogo. É uma parte do coração que existe ainda, o sinal enquanto prolongamento do sujeito presente e ausente (o filho e a mãe).

Os sinais transportam também ilusões, uma obscuridade não é iluminada pela sua representação (fita, medalha, meia) mas pela obscuridade do sentimento que mãe e filho põem nesse obscurecimento. O medo, embora de uma evidência absoluta, é uma noite escura. A sua finalidade própria é a beatitude desse objecto. Existe uma sacralização desses objectos. São como um ninho, o calor do ninho sem haver ninho porque houve abandono. São “essências carnis”, “essências sensíveis” merleau-pontyanas.

O discurso do afecto servirá bem a Filosofia? Como dizer a vida? Como restituir o abandono através da linguagem sem o falsificar? Através de uma não objectivação desse abandono ou objectivação sem palavras, por vezes apenas o símbolo sem palavras. É por isto mesmo que podemos afirmar que os sinais não são uma objectivação total do abandono. Os sinais parecem querer provar alguma coisa mas na verdade não provam nada. Todas as energias que estão nos sinais estão na vida: as palavras, os sons, os cheiros.

Na interpretação conceptual dos sinais não há um chão completamente firme para explicar as coisas da afectividade. É necessário um meta-discurso que pode equivaler a um discurso nenhum. É necessário conhecer a primeira canção de embalar que uma mãe cantou ao seu filho, o ante-predicativo de tudo nessa canção de embalar.

Os sinais são falsos pensáveis. São o espectáculo do mundo porque são visíveis mas são transparência e invisibilidade nos seus sentidos mais profundos.

Os sinais são pastorais. São a forma de uma presença que não deve ser criada nem servir nenhuma outra.

Não podemos criar outro critério para a interpretação do sinal que não seja o próprio sinal. Os sinais são fenomenalidade pura da vida, da vida de si com si, movimento auto-regenerador, auto-doação.

Que paixão é essa que Deus põe em nós? Que paixão é essa que uma mãe ou um pai põem nos sinais? Essa própria paixão não é impassível. A vida é em si e para si. Não é o pensamento que nos dá afecto à vida. A vida torna-se inteligível na própria vida. É na vida e em vida que se revela o amor. Seres viventes (a mãe e a criança) são a interioridade fenomenológica de qualquer coisa que existe antes do próprio mundo. O amor é uma auto-revelação do começo. O laço primordial da vida: o estar um no outro, a nostalgia do útero, esse sentimento oceânico, estar em amor é estar um no outro.

Os sinais, no paradoxo do seu aparecer, são este mistério de estar um no outro em estado de amor. O júbilo de viver com, a comunhão orgânica de tudo o que se conhece e não se conhece, a fruição do estar total.

É por isso que o amor é reconhecido por uns e não reconhecido por outros. É preciso o estado do amor para estar em amor. O movimento da vida, a dádiva, o dar tudo para devolver tudo (na Roda da Misericórdia e na vida). O deslumbramento da vida. O astro esplendoroso que substitui os dogmas pela Filosofia do amor onde se dizem coisas não dizendo sempre como as coisas são. A perspectiva mais relacional, mais intimamente relacional, mais solidária sem cisão entre afectos e razão porque a razão é já afecto. A vida que nos habita. A verdade da vida. O acto de se mostrar.

### Capítulo III

#### Metamorfoses do olhar

“Um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo, devem não apenas criar e exprimir uma ideia, mas ainda reacionar as experiências que a farão enraizar nas outras consciências”

MERLEAU-PONTY, “A Dúvida de Cézanne”, *Sentido e Não-sentido*.

#### **1 - Filosofia e pintura: uma ontologia da radicalidade do olhar**

Por que será que a Filosofia se ocupa da pintura?

O que determina, ao longo da obra de Merleau-Ponty, as constantes referências à arte? Qual o estatuto da arte no pensamento filosófico?

Por que precisa a Filosofia da arte para uma mais efectiva e radical compreensão da sua natureza?

O que é ver? Podemos perguntar se vemos realmente o que vemos?

Uma questão aparentemente banal, uma questão de natureza pluridisciplinar decisiva para a fenomenologia de Merleau-Ponty. Questão que interroga como é que somos abertos à realidade exterior que é o mundo.

A reflexão que Merleau-Ponty cria em torno da pintura é uma pedra de toque fundamental para uma compreensão mais funda da experiência perceptiva. Percepção e pintura, na obra de Merleau-Ponty, entrecruzam-se numa relação de reversibilidade e de quiasmo.

Na verdade, as manifestações da pintura e da Filosofia, muitas vezes, tocam-se, numa autoreferência de significados. A metamorfose do visível em invisível<sup>1</sup>, do invisível em visíveis, a manifestação de formas, cores numa ontogénese contínua

---

<sup>1</sup> Nas palavras de Cézanne: “Le hasard, des rayons, la marche, l’infiltration, l’incarnation du soleil à travers le monde, qui peindra jamais cela, qui le racontera? Ce serait l’histoire physique, la psychologie de la terre.” (Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Encre Marine, 2002, p.243).

convertem a pintura, para Merleau-Ponty, num lugar privilegiado para um estatuto radical da percepção.

Tanto a pintura como a palavra filosófica pretendem escavar as camadas mais subterrâneas do Ser que se está sempre a fazer e a refazer<sup>2</sup>.

A Filosofia pretende sistematizar aquilo que a pintura, num exercício espontâneo, cria. A pintura, de algum modo, segue à frente da Filosofia, galopando na sua permanente ontogénese, no movimento do pincel, das mãos, do espírito e corpo bailarino do pintor.

De algum modo, a Filosofia cristaliza aquilo que o corpo do pintor exercita em liberdade total. A pintura é uma tentativa de decifração do visível.

Neste contexto, a pintura é uma abertura à universalidade das coisas ainda sem conceito, sem sistema. Pintar é estar perto das coisas<sup>3</sup>, é ser convocado pelo visível, deixar que as coisas falem. Assim sendo, toda a pintura é expressão, como toda a percepção é expressão. Expressar é metamorfosear, raptar com os olhos o invisível. Através do corpo, o pintor vê e é visto, dá sentido ao que vê, sendo capturado pelo visível que o interroga e pela presença tirânica das coisas. Os olhos do pintor vivem colados às coisas numa proximidade doentamente promíscua. Expressar não é copiar a natureza, expressar é sempre uma provocação para os sentidos. O pintor percebe a de modo turbulento. Pinta a turbulência do invisível. O visível é sempre o que resta por ver. A invisibilidade é o que faz com que o visível seja uma interrogação permanente para o pintor. Ao pintar, o pintor não quer possuir as coisas, apenas quer estar aberto à plenitude das mesmas, isto é, à sua profundidade.

Por exemplo, ao ver um pêssego, Cézanne percebe o fruto rompendo com as leis racionais da perspectiva. A cor do pêssego mostra não só o visível mas também o invisível do pêssego, a polpa do pêssego, o caroço que se oculta, o odor, a textura, as camadas fibrosas e carnudas da totalidade que é o pêssego. Tudo isso adquire um volume, uma cor. Assim, para Cézanne a expressão do pêssego abole todas as categorias

---

<sup>2</sup> “Ce que j’essaie de vous traduire est plus mystérieux, s’enchevêtre aux racines mêmes de l’être, à la source impalpable des sensations.” refere Cézanne (*ibidem*, p.242).

<sup>3</sup> Para Cézanne: “L’harmonie générale, comme dans les couleurs, nous devons la trouver partout.”(*ibidem*, p.241).

e as dicotomias tradicionais da pintura e da habitual percepção da realidade. Cézanne pinta o odor, a mão vê o que o olhar povoa<sup>4</sup>.

Com efeito, o gesto do pintor baralha constantemente todas as representações e categorias do saber filosófico. No entanto, partilham a afinidade de quererem mover-se em essências carnis, de quererem chocalhar o instituído, a reacção automática às coisas que é o nosso ver habitual. No fundo, aquilo que almeja a fenomenologia é aquilo que a Filosofia na sua intenção primeira pretende: o desvendar o som primordial das coisas, o regresso às coisas mesmas.

A enfatização da génese do pintar, na fenomenologia de Merleau-Ponty, implica uma opção de fundo importante. Essa opção consiste em afirmar a necessidade de um olhar renovado, não conceptual, um pensamento que brote do próprio onirismo que existe no real.

Esta direcção, que Merleau-Ponty inculca ao seu pensamento, torna-a afim da arte e explica as colaborações profícuas entre ambas.

Ora, como refere Merleau-Ponty, a Filosofia que importa é aquela que pensa com os olhos, com as mãos, com a textura das cores, do movimento que existe em toda a realidade.

A pintura tem um estatuto de exemplaridade para demonstrar este pensamento sensível ou do sensível. É ela o lugar privilegiado destas metamorfoses ontológicas e estesiológicas. Ela é a ontologia vital onde o corpo do mundo, o corpo do pintor, o corpo da tela são seres vivos numa organicidade porosa.

---

<sup>4</sup> “Je voudrais, me disais-je, peindre l’espace et le temps pour qu’ils deviennent les formes de la sensibilité des couleurs, car j’imagine parfois les couleurs comme de grandes entités nouménales, des idées vivantes, des êtres de raison pure. Avec qui nous pourrions correspondre. La nature n’est pas en surface; elle est en profondeur. Les couleurs sont l’expression, à cette surface, de cette profondeur. Elles montent des racines du monde. Elles en sont la vie, la vie des idées. Le dessin, lui, est tout abstraction. Aussi ne faut-il jamais le séparer de la couleur. C’est comme si vous vouliez penser sans mots, avec des purs chiffres, de purs symboles. Il est une algèbre, une écriture. Dès que la vie lui arrive, dès qu’il signifie des sensations, il se colore. À la plénitude de la couleur correspond toujours la plénitude du dessin. Au fond, montrez-moi quelque chose de dessiné dans la nature. Où? Où? Ce que les hommes bâtissent, droit, dessiné, les murs, les maisons, regardez, le temps, la nature les fichent de guingois. La nature a horreur de la ligne droite. Et zut pour les ingénieurs! Nous ne sommes pas des agents-voyers. Ils se tourmentent bien des couleurs, ceux-là... Tandis que moi... Oui, oui, la sensation est la base de tout”, reafirma Cézanne (*ibidem*, pp.272- 273).

A reversibilidade é a expressão mais perfeita deste movimento ontogenético interminável nas suas trocas. A reversibilidade é uma experiência de procriação contínua, sendo o enigma da pintura o enigma desta reversibilidade.

O enigma do corpo, em Merleau-Ponty, é um dos mais importantes enigmas para a compreensão do fenómeno perceptivo. Sem corpo, o sujeito não teria uma história pessoal e colectiva, não seria nem para si, nem para o outro, não experienciaria a intersubjectividade, nem alcançaria a capacidade do acto criativo.

Na verdade, o acto artístico vive sempre do entrelaçamento entre corpo, consciência e mundo. O que faria um pintor que não tivesse corpo? O que faria um pintor que não estivesse no mundo? Que não tivesse uma consciência mundana? E uma paisagem sem corpo? Uma paisagem sem consciência?

Transmutar o mundo em pintura é afirmar que existe um corpo. O próprio mundo se transmuta em corpo no exercício da actividade artística. A tela é um corpo que respira, é o corpo próprio do pintor feito carne do mundo, a encarnação de tudo em tudo.

É esta reciprocidade vital que a pintura testemunha. É esta reciprocidade que torna a visão a mostração do invisível e o conhecimento íntimo da intimidade de todas as coisas.

O que sentiria um corpo que não pudesse estabelecer um sistema de trocas com o mundo? O que seria um corpo fechado, opaco, impermeável ao mundo? Seria a morte desse mesmo corpo, seria a desvitalização ontológica da vida do sujeito.

A beleza e a força do pensamento merleau-pontyano residem no facto de se constituir uma estética sem a necessidade de constituir categoricamente uma estética<sup>5</sup>. Merleau-Ponty não se preocupa em criar uma estética mas toca no ponto nevrálgico de todas as categorias da estética, não necessitando de as categorizar. O seu pensamento é como uma lava que leva tudo consigo, que arrasta o visível e invisível, que possui o que é quente e se metamorfoseia em frio, o que tem uma textura sólida e, ao mesmo tempo, líquida.

A filosofia de Merleau-Ponty torna-se uma arte tão viva como a própria arte em exercício, no seu fazer de linguagem. O seu pensamento sensível não esgota as categorias estéticas clássicas, não as demove, apenas lhes dá o agrado da constante mutação estesiológica e constitutiva de uma abertura sem limites. Como afirma

---

<sup>5</sup> « L'art est une harmonie parallèle à la nature », diz Cézanne (*ibidem*, p. 237).

Merleau-Ponty referindo-se a Cézanne, de algum modo, o correlato do seu pensamento na pintura, “vivemos no meio de objectos construídos pelos homens, entre utensílios, em casas, em ruas, em cidades e durante a maior parte do tempo apenas os vemos através das acções humanas nas quais eles podem ser os modos de aplicação. Habitúamo-nos a pensar que tudo isto existe necessariamente e é captado como indestrutível. A pintura de Cézanne põe em suspenso estes hábitos e revela o fundo de natureza inumana no qual o homem se instala”<sup>6</sup>.

## 2 - Cézanne ou a aparição estridente da vida no olhar

“O artista é quem fixa e torna acessível aos mais “humanos” dos homens o espectáculo do qual estes fazem parte sem o ver”.

MERLEAU-PONTY, “A Dúvida de Cézanne”, *Sentido e Não-Sentido*.

Merleau-Ponty atribui a Cézanne um lugar cimeiro no seu pensamento sobre pintura.

Cézanne, profeta e um dos pais da pintura moderna, é para ele o pintor que pinta o enigma da percepção de um modo mais perfeito. A sua prática artística interessa a Merleau-Ponty pela singularidade e viragem que o pintor introduz à pintura.

Com uma personalidade esquizóide, como refere Merleau-Ponty no seu artigo, de 1945, “A Dúvida de Cézanne”, o pintor Cézanne soube entrar nas entranhas daqueles que eram os seus medos fundamentais: o medo de ser tocado, as incertezas em relação à sua obra, a fuga permanente ao mundo e ao outro.

Como pôde Cézanne interpelar tão bem, através da pintura, os medos fundamentais que tinha em vida? Como explicar a sua obra à luz da sua vida ou a sua vida à luz da sua obra? Quais as correspondências? Será que uma vida confere coerência a uma obra ou uma obra confere coerência a uma vida? Comunicam intimamente entre si mas de que modo?

---

<sup>6</sup> Merleau-Ponty, “A Dúvida de Cézanne”, in *Caderno de Filosofias*, Coimbra, Associação de Professores de Filosofia, 1994, p.18.

É importante compreender (e o artigo de Merleau-Ponty “A Dúvida de Cézanne” contribui muito para este entendimento) que a vida ou a personalidade de um pintor não explica uma obra e uma obra também não explica uma vida. A obra, às vezes, excede-a, outras vezes, envergonha-se da vida, outras vezes, parece desmenti-la. Contudo, o fenómeno da expressão, o fenómeno da transmutação do mundo em obra mostra que há vasos comunicantes visíveis e invisíveis entre obra e vida, que há relações subterrâneas entre as mesmas que tornam a vida e a obra momentos não absurdos. Como acentua Merleau-Ponty: “o artista lança a sua obra como um homem lançou a primeira palavra, sem saber se se tratava de algo que não um grito, se ela se poderia destacar do fluxo da vida individual onde nascia e apresentar, quer a essa mesma vida no seu futuro, quer às mónadas que com ela coexistem, quer à comunidade aberta das mónadas futuras, a existência independente de um sentido identificável. O sentido de que o artista vai dizer não se encontra em lado nenhum, nem nas coisas, que não têm ainda sentido, nem nele próprio, na sua vida não formulada”<sup>7</sup>.

A expressão é algo de singular, de profundamente delicado e fugidio porque a expressão contém em si elementos difusos que ora se espraiam, ora impulsionam a fuga ao mundo vivido. Por isso, em nosso entender, a expressão não coincide absolutamente com o mundo vivido, com a vida. A expressão é como uma febre muito alta que se instala no sujeito, prolongando-lhe a temperatura para muitos lados, prolongando-lhe essa vida para outra vida que é a sua obra.

Quando se fala em expressão, quando se fala no estilo de um pintor, estamos a falar da relação com o mundo que o pintor estabelece que é mais do que a sua própria vida vivida empiricamente. É um salto vital, um salto mortal, uma transcendência ao próprio acto de viver. É uma morte para a ressurreição de uma outra vida: a obra.

Cézanne é um exemplo disto. Por isso mesmo, deixou-se fascinar pelo personagem Frenhofer do conto *A Obra-prima Desconhecida* de Balzac. Este personagem condensa em si uma abolição entre ficção e realidade. O pintor fictício Frenhofer é a sua própria obra. A sua obra funde-se na vida e vice-versa. Daí que Frenhofer, antes de morrer, tenha queimado a tela onde colocava todo o seu amor pela amada Catherine Lescault e os seus fantasmas tidos em vida. Acabando a vida, acabava a obra e vice-versa.

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.23.

Cézanne sentiu uma enorme empatia com este personagem, um parentesco entre si e este pintor ficcionado pela literatura. Frenhofer tornou-se, para ele, um ideal de vida onde telas, paisagens e vida estão povoadas da paixão que as indistingue numa indistinção entre pintura e vida. Diz Merleau-Ponty: “Quando Frenhofer morre, os seus amigos apenas encontram um caos de cores, de linhas inapreensíveis, uma parede de pintura. Cézanne emocionou-se até às lágrimas ao ler *Chef-d’Oeuvre Inconnu* e declarou que ele próprio era Frenhofer”<sup>8</sup>.

De que estamos a falar quando se diz que Cézanne pinta fenómenos e não objectos? O que significa ser-se “uma placa sensível” lançada no mundo também ele uma “placa sensível”? Como refere Cézanne: “O que eu penso traduzir-vos é misterioso, enreda-se nas próprias raízes do Ser, na fonte impalpável das sensações (...). O cérebro livre do artista deve ser como uma placa sensível, um aparelho registador simplesmente, no momento em que faz obra. Mas essa placa sensível (...) um longo trabalho de meditação, o estudo, o sofrimento e as alegrias, a vida, preparam-na. Assim como uma meditação constante dos procedimentos dos mestres. E também o meio onde nos movemos habitualmente...este sol, escute um pouco!... O acaso dos raios, o movimento, as infiltrações do sol através do mundo, quem pintará isso? Quem o contará? Seria a história física, a psicologia da terra”<sup>9</sup>.

Cézanne coloca as naturezas mortas, os utensílios, as casas, as ruas, as maçãs num lugar ontológico. Torna as funções utilitárias dos utensílios, objectos ou naturezas mortas abaláveis, coloca as suas formas a repousar num fundo inumano e não habitual. Como indaga Merleau-Ponty acerca de Cézanne: “A sua extrema atenção à natureza, à cor, ao carácter inumano da sua pintura (dizia que se deveria pintar uma face como se fosse um objecto) a sua devoção ao mundo visível apenas seriam uma fuga ao mundo humano, a alienação da sua humanidade?”<sup>10</sup>.

Cézanne quer deslindar o invisível dessas casas, dessas ruas, da paisagem, dessas maçãs cheias de animosidade e paixão. Maçãs sensíveis, truculentas, fervorosas, que parecem cair, onde a carne do fruto se mistura com a carne do pintor, do espectador do quadro e com a carne de todo o visível.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.21.

<sup>9</sup> Cézanne, « Le Motif », in Joachim Gasquet, in *Cézanne*, Paris, Encre Marine, 2002, pp. 242-243.

<sup>10</sup> Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 10.

A natureza, a montanha Sainte Victoire, que o pintor pintava obsessivamente, não é um simples lugar geográfico<sup>11</sup>, é um lugar ontológico, de ranhuras existenciais. A montanha entrega-se a Cézanne. Cézanne fica ancorado e entrega-se à montanha, abandonando-se e confundindo-se com ela. Respira a montanha, a montanha respira Cézanne. Inspiração e expiração entre o olhar do pintor, as cores, as formas, as camadas irregulares de tinta são a carne do pintor, a carne do mundo e a carne da paisagem do pintor lançado ao mundo<sup>12</sup>. A montanha Sainte Victoire, nas inúmeras versões de que é alvo, dá-se a conhecer, mostra-se, oculta-se, interroga-se aos olhos-paisagem do pintor. A montanha germina<sup>13</sup>, crepita nos olhos de Cézanne, torna-se um ser vivo animado por um espírito humano com paixões e receios, com a proximidade física que exacerba os

---

<sup>11</sup> “Avec des paysans, tenez, j’ai douté parfois qu’ils sachent ce que c’est un paysage, un arbre, oui. Ça vous paraît bizarre. J’ai fait des promenades parfois, j’ai accompagné derrière sa charrette un fermier qui allait vendre ses pommes de terre au marché. Il n’avait jamais vu Sainte-Victoire. Ils savent ce qui est semé, ici, là, le long de la route, le temps qu’il fera demain, si Sainte Victoire a son chapeau ou non, ils le flairent à la façon des bêtes, comme un chien sait ce qu’est ce morceau de pain, selon leurs seuls besoins, mais que les arbres sont verts, et que ce vert est un arbre, que cette terre est rouge et que ces rouges éboulés sont des collines, je ne crois pas réellement que la plupart le sentent, qu’ils le sachent, en dehors de leur inconscient utilitaire. Il faut, sans rien perdre de moi-même, que je rejoigne cet instinct, et que ces couleurs dans les champs éparses me soient significatives d’une idée comme pour eux d’une récolte. Ils sentent spontanément, devant un jeune, le geste de moisson qu’il faut commencer, comme je devrais, moi, devant la même nuance mûrissante, savoir par instinct poser sur ma toile le ton correspondant et qui ferait onduler un carré de blé. De touche en touche ainsi la terre revivrait. À force de labourer mon champ un beau paysage y pousserait...”, segundo Cézanne (*op. cit.*, pp. 263- 264).

<sup>12</sup> “La peinture est une optique, d’abord. La matière de notre art est là, dans ce que pensent nos yeux... la nature se débrouille toujours, quand on la respecte, pour dire ce qu’elle signifie”, diz Cézanne (*ibidem*, p. 261).

<sup>13</sup> “La couleur est le lieu où notre cerveau est l’univers se rencontrent. C’est pourquoi elle apparaît toute dramatique, aux vrais peintres. Regardez cette Sainte-Victoire. Quel élan, quelle soif impérieuse du soleil, et quelle mélancolie, le soir, quand toute cette pesanteur retombe... Ces blocs étaient du feu. Il y a du feu encore en eux. L’ombre, le jour, a l’air de reculer en frissonnant, d’avoir peur d’eux; il y a là-haut la caverne de Platon: remarquez quand de grands nuages passent, l’ombre qui en tombe frémit sur les roches, comme brûlée, bue tout de suite par une bouche de feu. Longtemps je suis resté sans pouvoir, sans savoir peindre la Sainte-Victoire, parce que j’imaginai l’ombre concave, comme les autres qui ne regardent pas, tandis que, tenez, regardez, elle est convexe, elle fuit de son centre. Au lieu de se tasser, elle s’évapore, se fluidise. Elle participe toute bleutée à la respiration ambiante de l’air. Comme là-bas, à droite, sur le Pilon du Roi, vous voyez au contraire que la clarté se berce, humide, miroitante. C’est la mer... Voilà ce qu’il faut rendre. Voilà ce qu’il faut savoir. Voilà le bain de science, si j’ose dire, où il faut tremper sa plaque sensible”, reafirma Cézanne (*ibidem*, pp. 244, 245).

sentidos. A montanha Sainte Victoire não se mostra em perspectivas clássicas mas em profundidade vivida. O que ela evidencia já não é geograficamente ou geologicamente importante, ela é a elevação do espírito do próprio pintor para as alturas ontológicas da sua vida mundana. Camadas e camadas de tinta mostram lugares interiores e exteriores, estratos fundem-na com o espírito do pintor sem que ela possa ser um lugar indistinto ou exterior ao seu espírito. Ela é o espírito encarnado, a vida no seu aparecer, a nascer, a morrer, a contornar as veias dos braços do pintor que são o rio da criação, a fulguração da natureza que entra pelos seus olhos<sup>14</sup>.

A cor conjuntamente com a forma cria profundidade interior<sup>15</sup>, texturas carnis e, ao mesmo tempo, texturas incorpóreas que dão à montanha uma dimensão ontológica cada vez mais radicalizada. Onde situar esta montanha? Que lugar interior, exterior, vibra na sua geologia feita de carne humana? Que lugar terá a montanha no momento da sua aparição no espírito do pintor?

Cézanne, no acto demiúrgico da visão<sup>16</sup>, é contemplador e contemplado, é ferido, comovido, envolvido pelo que pensa com os olhos, com as mãos, com a sua vida

---

<sup>14</sup> “Pour bien peindre un paysage, je dois découvrir d’abord les assises géologiques. Songez que l’histoire du monde date du jour où deux atomes se sont rencontrés, où deux tourbillons, deux danses chimiques se sont combinées. Ces grands arcs-en-ciel, ces prismes cosmiques, cette aube de nous-mêmes au-dessus du néant, je les vois monter, je m’en sature en lisant Lucrèce. Sous cette fine pluie je respire la virginité du monde. Un sens aigu des nuances me travaille. Je me sens colore par toutes les nuances de l’infini. À ce moment-là, je ne fais plus qu’un avec mon tableau. Nous sommes un chaos irise. Je viens devant mon motif, je m’y perds. Je songe, vague. Le soleil me pénètre sourdement, comme un ami lointain, qui réchauffe ma paresse, la féconde. Nous germinons. Il me semble, lorsque la nuit redescend, que je ne peindrai et que je n’ai jamais peint. Il faut la nuit pour que je puisse détacher mes yeux de la terre, de ce coin de terre où je me suis fondu. Un beau matin, le lendemain, lentement les bases géologiques m’apparaissent, des couches s’établissent, les grands plans de ma toile, j’en dessine mentalement le squelette pierreux. Je vois affleurer les roches sous l’eau, peser le ciel.”, afirma Cézanne (*ibidem*, pp.245-246).

<sup>15</sup> “Il n’y a plus que des couleurs, et en elles de la clarté, l’être qui les pense, cette montée de la terre vers le soleil, cette exhalaison des profondeurs vers l’amour. Le génie serait d’immobiliser cette ascension dans une minute d’équilibre, en suggérant quand même son élan.”, afirma Cézanne (*ibidem*, p.247).

<sup>16</sup> “Une tendre émotion me prend. Des racines de cette émotion monte la sève, les couleurs. Une sorte de délivrance. Le rayonnement de l’âme, le regard, le mystère extériorisé, l’échange entre la terre et le soleil, l’idéal et la réalité, les couleurs! Une logique aérienne, colorée, remplace brusquement la sombre, la tête géométrie. Tout s’organise, les arbres, les champs, les maisons. Je vois. Par taches. L’assise géologique, le travail préparatoire, le monde du dessin s’enfonce, s’est écroulé comme dans une catastrophe. Un

inteira e, em simultâneo, com o que a criação retira à vida e lhe acrescenta. Cézanne erige o seu espírito em montanha, símbolo por natureza da elevação espiritual do sujeito, lugar que caminha para o infinito, para um não fim de tudo.

Na pintura moderna, a demanda é por uma profundidade de outra natureza. Que profundidade é essa? Trata-se de uma profundidade que contém todas as outras dimensões como ser do próprio espaço ou de todos os modos de espaço. A profundidade é o enigma da ligação de todas as coisas entre si. Ela é o espaço da coexistência, da simultaneidade, onde tudo é parte e todo. Esta é a experiência da reversibilidade das dimensões, da deflagração do Ser em tudo o que existe, em que espaço, tempo, conteúdo, interior e exterior são envolvimento ou envolvimento permanente<sup>17</sup>. Esta profundidade é o próprio coração das coisas<sup>18</sup>, para lá de um espaço invólucro. Nesta profundidade, a linha remodela-se, a linha de contorno, da pintura clássica, dá lugar à irradiação, ao movimento de que a linha é latência. A linha já não se fixa, como na geometria clássica, é a linha latente que dá conta da inesgotável formação e reformação das coisas. O pintor moderno é animado pela epifania do aparecer inseparável do Ser.

Em Cézanne, qualquer maçã é um nascimento continuado, assim como a montanha Sainte Victoire expressa o mundo e corpo do pintor num grito inarticulado e nunca definitivo, expressão de um mundo sempre aberto a uma visão nascente, uma fonte inesgotável, uma sede sempre viva.

A profundidade da montanha Sainte Victoire consiste na visão estar em toda a parte<sup>19</sup>, estar por dentro dela e não diante dela. Onde situar a montanha? Que espaço a envolve e a engole ao mesmo tempo? Estamos perante o espaço fenomenológico que é o espaço do envolvimento, da simultaneidade, do acolhimento como uma mãe em relação ao seu bebé na vida intra-uterina, numa unidade, num espaço de camadas verticais, transversais, reais e oníricas, de simultaneidade entre o que se vê como vidente e o que é visto (visível), entre todas as paredes invisíveis da paisagem que tudo envolve e abraça

---

cataclisme l'a emporté régénéré. Une nouvelle période vit. La vraie! Celle où rien ne m'échappe, où tout est dense et fluide à la fois, naturel", diz Cézanne (*ibidem*, pp. 246-247).

<sup>17</sup> "La paysage se reflète, s'humanise, se pense en moi. Je l'objective, le projette, le fixe sur ma toile...", refere Cézanne (*ibidem*, p.238).

<sup>18</sup> "Il doit faire taire en lui toutes les voix des préjugés, oublier, oublier, faire silence, être un écho parfait. Alors, sur sa plaque sensible, tout le paysage s'inscrit.", nas palavras de Cézanne (*ibidem*, p.238).

<sup>19</sup> Para Cézanne : "L'artiste n'est qu'un réceptacle de sensations, un cerveau, un appareil enregistreur..." (*ibidem*, p.237).

como numa instalação artística que nos respira e na qual respiramos por todos os lados, na qual estamos submergidos, afogados e ainda com respiração, sendo olhados em todas as direcções mesmo as que não alcançamos com os olhos biológicos.

Cézanne procura uma verdade da sensação que não é geométrica ou fotográfica. Diz Merleau-Ponty: “A perspectiva vivida, a da nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica: na percepção, os objectos próximos parecem mais pequenos, os objectos afastados maiores, o que não acontece numa fotografia”<sup>20</sup>. Por exemplo, quando Cézanne representa formas circulares, a elipse não está lá, ela apenas se insinua sem nunca chegar a ser uma verdadeira elipse. A verdade que se impõe é a verdade da sensação na qual a natureza na sua doação faz as coisas aparecerem diante de nós. Cézanne pinta exactamente como vê, desconstrói a atitude natural para chegar a uma atitude espontânea. As deformações aparentes, existentes nos quadros de Cézanne, constituem pontos de vista parciais e originais se suspendermos o movimento habitual da nossa visão global. O mesmo acontece com o não contorno rígido do objecto. Para Cézanne, um contorno rígido de um objecto seria o aprisionamento do objecto em esquemas geométricos. Seria apreender a realidade de forma redutora, negligenciando a sua profundidade, o seu volume de nuances que criam um jogo de reenvios onde tudo está em modo nascente. Relativamente à cor, esta assume uma importância tal que podemos dizer que ela é nuclear e constitutiva. Ela dá conta da espessura do mundo, da massa contínua e infinita da carne do mundo. A cor prolonga, estica a parte em direcção ao universo, é infinita nos contornos que faz desaparecer. Tudo nasce e renasce pela possibilidade da cor. Todos os elementos formais estão lá através da cor. É ela que traz a plenitude da percepção primordial onde tudo está em génese. É pela cor que se recupera a ordem infinitamente nascente do objecto. Todas as sensações aparecem a partir da cor, o acontecer da natureza dá-se na cor. Por isso, através da cor dizemos que vemos a profundidade, o aveludado, a dureza dos objectos num encadeamento, numa rede misteriosa de correspondências baudelarianas. Por isso, é como se Cézanne pintasse o odor das coisas. No fundo, a natureza de que falamos é aquela que regressa a esse mundo selvagem, anterior à cultura, esse mundo e fundo polimorfo, inicial onde tudo ainda é possível se a percepção o conseguir revelar. Diz Merleau-Ponty: “É este mundo primordial que Cézanne quis pintar e eis a razão por que os seus quadros dão a

---

<sup>20</sup> Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.15.

impressão da natureza na sua origem, enquanto as fotografias das mesmas paisagens sugerem os trabalhos dos homens, as suas comodidades, a sua presença eminente”<sup>21</sup>.

Esta experiência de reencontro do fundo inumano das coisas é uma experiência silenciosa porque refunda o invisível no visível, porque exige uma escuta, uma atenção como aquela que uma mãe denota ao ouvir os primeiros movimentos do bebê no útero. Esta escuta é o esforço de acolher as coisas pela primeira vez, sem a comodidade de termos sempre como dado o mundo sem necessitarmos de o conquistar, de o silenciar em nós num amor maior. Há um risco, uma luta permanente nesta percepção silenciosa das coisas e, por isso, as dificuldades de Cézanne de alcançar certezas. Não ter certezas é um esforço solitário de regresso ao fundo de uma experiência silenciosa, plena de alegrias e possibilidades, mas arriscada. Justamente porque o desafio é encontrar e reaver um sentido que não se encontra ainda em lado nenhum mas que pode ser reconhecível por todos os homens que se dispuserem a esta escuta, a esta aventura que é reacordar. Reacordar de um sono habitual e irritantemente cómodo. Porque a percepção é uma aventura. Uma aventura gratificante para os sentidos.

### **3 - A visão em Merleau-Ponty ou um labirinto de espelhos**

“A expressão do que existe é uma tarefa infinita”.

MERLEAU-PONTY, “A Dúvida de Cézanne”, *Sentido e Não-sentido*.

A relação de reversibilidade e de troca entre vidente e visível dá-se num corpo, um corpo que funciona como um labirinto de espelhos que é o próprio mundo. O mundo, esse labirinto onde somos lançados, retira-nos a inocência do olhar primeiro, colocando o nosso olhar no meio das correntes de ar que circulam num espaço labiríntico que é o mundo da consciência. Existir é estar no mundo labiríntico com um corpo, também ele, um labirinto. Há uma ideia de espelhamento, um certo tipo de inter-visibilidade que reflecte o corpo humano, cuja dimensão é estar aí ao ver e ao ser

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 14.

visionado pelo outro, havendo um recruzamento, um paradoxo que é o enigma de uma visibilidade secreta<sup>22</sup>.

No mundo, nenhuma imagem é estática. Nenhuma imagem se cristaliza. Todas as imagens são o sensível num labirinto de reenvios. Como diz Shilder: “O fantasma do espelho arrasta para fora a minha carne, e, dum fôlego, todo o invisível do meu corpo pode investir os outros corpos que vejo. Doravante, o meu corpo pode comportar segmentos recolhidos nos dos outros, tal como a minha substância os atravessa; o homem é o espelho para o homem”<sup>23</sup>.

A metáfora do espelho contém, de forma implícita, este envolvimento dinâmico e reversível entre vidente e visível.

O espelho traduz, habitualmente, uma representação do mundo e do espaço não objectiva mas através de uma relação de reenvio e transformação. Nenhuma imagem reflectida num espelho é a imagem objectiva do mundo<sup>24</sup>. O espelho desmultiplica a realidade, comporta lugares extensivos da mesma, insinua, redirecciona sem parar até

---

<sup>22</sup> “Le miroir fait entrer l’extérieur à l’intérieur, fenêtre ouverte dans le tableau, il augmente l’espace, résume le monde. Souvent, le globe terrestre est suggéré par un miroir convexe, une boule de cristal ou d’or qui reflète la lumière dans la main du Créateur, Dieu le Père dans La Trinité de Hugo van der Goes, le Fils dans La Vierge au chancelier Rolin de Van Eyck. Chez Petrus Christus, chez Memling et d’autres encore, ce grand œil est l’omniprésence du regard divin. Le miroir est un œil et l’œil est un miroir : « Bien qu’elle soit petite, votre prunelle en regardant, voit un homme entier, comme le fait un miroir. La prunelle suprême est Jésus-Christ, miroir sans tache où chacun peu voir son propre aspect. Vous vous mirerez dans ce miroir et mènerez votre vie selon ce que vous y verrez , car si vous vous y regardez bien, votre chemin y sera plus léger », explique un livre haut en morale ! » (France Borel, *Le Peintre et Son Miroir*, Tournai (Belgique), La Renaissance du Livre, 2002, p.74).

<sup>23</sup> Merleau-Ponty, *L’Oeil et l’Esprit*, France, Éditions Gallimard, 1964, pp.33-34.

<sup>24</sup> “Le miroir autorise la reconnaissance, le portrait, l’autoportrait; il fixe sur son tain toutes les illusions, toutes les investigations. Son rôle prolonge celui du masque des sociétés « primitives » ; comme lui, il se substitue, fait rêver à une fusion perdue, à la jonction du fantastique où se mêlent indistinctement l’homme et la bête. Mais le miroir est plus un objet d’exploration individuelle, sa fiabilité n’est jamais assurée, un doute plane et le monstre surgit, en filigrane.

Curieusement, vidé de son décor, isolé, sans contenu, il devient une surface morte, déchue, semblable à un écho silencieux. Il n’existe que s’il a un interlocuteur. Umberto Eco fait observer qu’il est semblable aux pronoms personnels, le moi et le je, n’existant que par la présence de ceux qui les prononcent. C’est un surface dure, froide et sèche qui prend son relief et ne conquiert sa troisième dimension que si elle est alimentée, nourrie; l’absence la condamne. » (France Borel, *op. cit.*, p.12).

que cada dimensão se reencontre noutra dimensão e aí contemple mais uma infinidade de manifestações gravitacionais.

Um labirinto de espelhos traduz sempre o avesso e o direito da realidade, o dentro e o fora, a desmultiplicação dos entes em mais entes ilusórios. A indistinção dos corpos em mais corpos.

Nesta perspectiva, a reversibilidade sensível é um tecido vivo de relações em movimento perpétuo, de imagens fragmentadas sempre em transformação como num caleidoscópio<sup>25</sup>.

Um sujeito, no meio de um labirinto de espelhos, participa activamente desse labirinto, está incrustado em estado de inerência ao mundo que os espelhos metamorfoseiam. O labirinto de espelhos, em invisíveis que se vêem, em essências carnis, acentua imagens que não são imagens miméticas do mundo.

“A visão é espelho ou concentração do universo”<sup>26</sup>, diz Merleau-Ponty, recorrendo à imagem do espelho.

Assim, o corpo próprio é vidente e visível, é um espelho que devolve e recria o mundo espelhar. A visão é sempre um movimento de abertura. Nenhuma visão se fecha. E um sujeito é tanto mais rico nas suas vivências mundanas quanto mais abrir a sua visão e a sua visão é tanto mais rica quantas mais vivências o sujeito colher da sua vida<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> “Sans le miroir, le monde serait démuné de profondeur. L’objet est omniprésent et cependant sa présence physique s’évanouit au profit de ce qu’il montre ; remplacé par ce qu’il désigne, il s’efface, se fait support passif, discret, pour souder la source de l’image à son reflet et souligner le réseau de dépendances de l’une part rapport à l’autre. Il nous relie à nous-même en nous faisant paraître. Connaîtrons-nous notre âme si l’ont ne pouvait en fixer les caractéristiques sur une image qui a une forme et des traits propres ? Le miroir est tellement familier que l’on oublie souvent son rôle d’intercesseur, il s’abstrait, s’éclipse derrière ce qu’il « représente ».

Parallèlement, il menace et on le soupçonne d’une vie propre, on l’accuse de distorsions. Il renvoie des images qui ne correspondent pas, qui viennent à l’encontre du désir et du rêve. « (*ibidem*, p.9).

<sup>26</sup> Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 28.

<sup>27</sup> “Essayer d’imaginer une existence et un univers sans miroir projette immédiatement dans l’absurde. Si la littérature fantastique fait perdre la tête et l’âme aux personnages ayant vendu - par une pacte avec le diable -leur reflet ou leur ombre, l’on s’aperçoit très rapidement qu’un monde privé de miroir relève impossible, comme si l’existence dépendait fondamentalement de ce menu objet.

Aucune civilisation ne s’est passée de ses services ; l’individu appelle ses reflets. Et l’œil de l’autre n’y suffit pas. Le miroir traduit, double, complète, renverse ; son rôle est à la fois prosaïque et divin. La danseuse vérifie sa position, le comédien ajuste son costume avant que le rideau ne se lève. « Tout ce que

É por isso que os artistas ampliam o campo da visão para dimensões ontogenéticas e nos dão a conhecer o invisível da visão em abertura para mais sentidos de vida. Só no limiar da visão profana é que é possível encontrar a verdade do mundo. Visão que nos devolve a presença mais funda de todas as coisas.

Em Merleau-Ponty, o espelho traduz a reflexividade do sensível em visíveis que são videntes de muitos visíveis de outros videntes. O espelho inquire e é inquirido. Ele multiplica imagens vibrantes e misteriosas, muitas delas ampliam-se em mais imagens numa abundância de imagens em coro, numa coreografia que é essencialmente movimento, articulação de todos os seres num espaço de metamorfoses consecutivas e fragmentadas. O espelho não é só um adereço, não é só um cenário, é um lugar metamórfico que interage com o mundo numa experiência ora de eco, ora de isolamento. O espelho é revelação, interrogação que abre portas a outras interrogações. A cadeia do olhar é imparável. A visão, na sua abertura, estende tudo o que constitui o real para uma carne comum, um lodo existencial<sup>28</sup>.

O espelho é o olhar do outro sobre mim, olhar esse que em mim contendo e que o espelho reflecte, devolve os muitos que constituem um eu, pode reflectir, por exemplo o olhar da pessoa que me amou e deixou cravada em mim a semente do amor, o olhar austero do pai que traumatizou o filho com o seu olhar duro, o olhar positivo, negativo, carinhoso, violento, indiferente, feliz, infeliz, color, incolor que o mundo e o outro deixam em mim ao passar por mim. Todos esses olhares estão cravados, ancorados no meu corpo, são sinais-cicatrizes. São memória e carne viva do que se é, das opções que

---

j'ai de plus secret, souligne Merleau-Ponty, passe dans ce visage, cet être plat et fermé que déjà me faisait soupçonner mon reflet dans l'eau. (...) Le fantôme du miroir traîne dehors ma chair, et du même coup l'invisible de mon corps peut investir les autres corps que je vois. (...) L'homme est miroir pour l'homme. Quant au miroir, il est l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi. Au carrefour de ces échanges, au point de rencontre de ces regards croisés, l'artiste- grand ordonnateur d'illusions - manipule les reflets à son image. « Notre vue est à comparer à un miroir », déclare Durer. » (France Borel, *op. cit.*, p.10).

<sup>28</sup> “Le peintre donne corps et présence à ce qui ne peut se toucher, Narcisse l'apprit à ses dépens. L'eau, la glace, le métal, le verre, le cristal sont d'inquiétantes matières, elles existent par leur aptitude à réfléchir, en renvoyant l'homme à ses extrêmes fragilités.

L'artiste court après les reflets, comme l'amateur de papillons avec son filet, il arrête un rayon de soleil, l'image d'une divinité à sa toilette ou la pupille de son autoportrait. À l'égal de la Méduse, il pétrifie les figures et la civilisation exige encore qu'il fasse croire au mouvement, au glissements du temps.

Et là, toujours renouvelé, est le défi! » (*ibidem*, p.177).

se tomam na vida, do modo como se respeita ou desrespeita o outro, a vida que nos é dada a viver.

Vejo-me, conheço-me, apalpo as funduras do meu ser mais íntimo através do olhar do outro. O outro no meu rosto tem espelhado aquilo que não vê no seu rosto e que o meu rosto lhe devolve. O meu rosto pode ser a partitura existencial de outros rostos, criados e integrados no meu rosto e no rosto do próprio mundo.

Um rosto é sempre abertura<sup>29</sup>, contraponto, derivação, esboço ou esquiço de todos os acontecimentos quotidianos, ele é um mapa que tem muitos caminhos para a alteridade que há em mim e no outro. Ele é opaco e translúcido, tem caminhos fáceis e outros mais difíceis. Há rostos profundamente enigmáticos, com uma coloratura que oculta a intimidade do sujeito.

Qualquer homem no seu rosto vai tendo o lugar ontológico e factual que deu à sua vida. Se um homem experienciar o enclausuramento, o seu rosto poderá ter menos marcas de vida mundana mas outras marcas interrogarão o seu rosto. Se um homem se entregar às liberdades infindáveis de uma vida, o seu rosto trará esse testemunho de cicatrizes que foram vida. Nada passa despercebido num rosto. Nada é indiferente à consciência mundana. Até a indiferença tem um rosto, um corpo.

Qualquer homem que queira ter um rosto rico de significados tem que ter uma vida escancarada ao seu projecto de vida. Isto não significa que um homem não possa descobrir sentidos vivenciais no recolhimento. Aponta, antes, para uma abertura que fomenta a elaboração de mais sentidos, sejam eles inspirados num determinado tipo de vida ou outro modo de viver. O rosto é sempre o fruto de uma opção vivencial. Os rostos mais porosos são os mais vividos. Eles são imagens porosas da afectividade, das explosões de vida, de mundo. Expressam o que se deseja, o que se teve e não se quis, o que se quis e não se teve, o que se deseja em tempos carnis e ontológicos. Os rostos são lugares matriciais de todos estes sentimentos ora de força, ora de debilidade.

A carne é, por isso, um fenómeno espelhar para Merleau-Ponty. O mundo recebe e devolve, espelha o que absorve. Todos os detritos do mundo constituem a própria carne do mundo. O mundo sensível é um conjunto de sombras que se desmultiplicam em sombras. Sombras do outro em mim, de mim no outro, de uma história, de uma cultura de sombras. As sombras transportam a identidade do sujeito para outros lugares. Sendo só uma, ela caminha com o sujeito, atrás e à frente do sujeito. A sombra é um

---

<sup>29</sup> “Miroir, réfléchis pour moi, je réfléchirai pour toi », nas palavras de Jean Cocteau. (*ibidem*, p. 29).

rasto do sujeito no mundo, um lastro de algo que avança em devir existencial. O claro, escuro que integra formas e novas possibilidades de existência.

É deste modo que a vida se traduz em vida e não em sobreposição congelada de vivências ou experiências isoladas que se somam. Nada é uma ilha, nada é um lugar isolado. A vida realiza-se num processo ora de continuidade, ora de fractura mas sempre como processo total.

A reversibilidade sensível conduz a uma imagem não mimética mas fenoménica do mundo em mim e de mim no mundo. À “mimesis” sobrepõe-se a ideia de aparecimento, de manifestação presente em cada um dos universos, sejam eles de natureza física ou espiritual. Todos os pequenos e grandes acontecimentos rodopiam num princípio de inclusão que nada exclui.

É esta operação mágica de um real que está sempre a ser tecido, desmanchado e outra vez tecido, de um mundo inacabado que a percepção nos devolve. É esta realidade sensível, que não se fixa e que se polariza em tudo para dizer tudo, que o labirinto de espelhos que é a vida traduz num delírio que é a visão. Um delírio que rodopia.

#### **4 - Merleau-Ponty em diálogo com Kandinsky. Fenomenologia e “necessidade interior”. Uma “beata”, um “fósforo queimado” enquanto começo fenomenológico da vida.**

A concepção panteísta que Cézanne transmite da natureza não tem motivações religiosas. Contudo, os seus quadros materializam uma energia interior, uma presença espiritual que nos levam a reconhecer a ideia de “necessidade interior”<sup>30</sup> de que fala Kandinsky.

---

<sup>30</sup> “Since the number of forms and colors is infinite, the number of possible combinations is likewise infinite as well as their effects. This material is inexhaustible.

Form in the narrower sense is nothing more than the delimitation of one surface from another. This is its external description. Since, however, everything external necessarily conceals within itself the internal (which appears more or less strongly upon the surface), every form has inner content. Form is, therefore, the expression of inner content. This is its internal description. Here, we must think of the example used a few moments ago - that of the piano and for “color” substitute “form”: the artist is the hand that purposefully sets the human soul vibrating by pressing this or that key (= form). Thus it is clear that the harmony of forms can only be based upon the purposeful touching of the human soul.

A “necessidade interior”, entendida por Kandinsky, é um ímpeto criativo que estabelece uma comunicação espiritual e anímica entre o criador da obra e o receptor da mesma. Esse caminho evolutivo do espírito resulta de tudo aquilo que o pintor experiencia e que através do acto criativo atribui uma forma. É sempre mais que um movimento racional, é o movimento da própria alma nos seus paradoxos misteriosos e intuitivos. A necessidade interior desenvolve-se num processo de continuidade, sendo extensível a tudo o que é perceptível pelos sentidos e que se oculta nos mesmos. A “necessidade interior” é também a urgência de uma pacto com aquilo que é um direccionamento para o não facilmente objectivável. Ela é uma forma de conhecimento, um princípio gerador de um segredo íntimo que se vai mostrando através de várias etapas. Etapas que se forjam numa complexidade e incandescência criacional.

Então o que é pintar um quadro à luz deste princípio que implica o tudo da vida?

Pintar um quadro é como querer matar alguém. Surge uma vontade que se reflecte num espelho que nos diz que temos que o fazer devagarinho, que matar não é algo que se deva fazer. Surgem vontades sempre devagar e com nenhuma certeza se as praticaremos de forma certa e honesta. É só uma vontade de pintar. É só uma vontade de matar.

Uma “beata”, um “fósforo queimado”. Podemos perguntar da fenomenologia de uma “beata”, de um “fósforo queimado”? Podemos perguntar qual a vida vivente ou nascente que pulsa numa “beata”<sup>31</sup> que virá a pulsar num fósforo que já não tem chama? Que chama era a chama antes de não haver chama? Que chama vive após o apagar de outra chama? Estas são perguntas que nos fazem corromper visões naturalistas, empíricas, intelectualistas, dualistas ou de separação rígida entre aquilo que é morto e aquilo que é vivo.

---

This is the principle we have called the principle of internal necessity” (Kandinsky, *On the Spiritual in Art, Complete Writings on Art*, edited by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, New York, Da Capo Press, p.163-165).

<sup>31</sup> “Everything “dead” trembled. Everything showed me its face, its innermost being, its secret soul, inclined more often to silence than to speech- not only the stars, moon, woods, flowers of which poets sing, but even a cigar butt lying in the ashtray, a patient white trouser – button looking up at you from a puddle on the street, a submissive piece of bark carried through the long grass in the ant’s strong jaws to some uncertain and vital end, the page of a calendar, torn forcibly by one’s consciously outstretched hand from the warm companionship of the block of remaining pages. Likewise, every still and every moving point (=line) became for me just as alive and revealed to me its soul.” (Kandinsky, *Reminiscences*, in *ibidem*, p. 361).

O fósforo que inicia a sua vida pode ser um “fósforo queimado”, as “beatas” são prenhes de uma vida. Mas, de que vida estamos a falar? Que valor fenomenológico existe entre objectos e fenómenos que aparentam já não ser<sup>32</sup>?

Na verdade, o critério da fenomenologia vai ao encontro da teoria kandinskyana da obra de arte e do acto criativo que não é prático ou utilitário, no sentido de cada coisa ter uma função estanque e asfixiante. Não. De acordo com a teoria fenomenológica, o valor de uma “beata”, de um “fósforo queimado”<sup>33</sup> está no seu puro aparecer, na sua situação e habitar o mundo. Uma beata no meio da neve, uma beata no meio de um cinzeiro, uma beata numa floresta são vidas que importa considerar na sua autonomia e singularidade. Um fósforo queimado num incêndio, perto de uma lareira ou apagado ao lado da mesma são vidas que importa considerar na sua independência e autonomia.

Que dizer destes objectos que parecem acabados nas suas finalidades se os deslocarmos dos seus lugares mais habituais<sup>34</sup>, das suas funções específicas porque a atitude natural as determinou como específicas ou únicas?

---

<sup>32</sup> “Kandinsky propõe um novo espaço de percepção do mundo, tenta despertar o ser humano do seu sono permanente e indiferente através de um apelo constante para uma perspectiva pura, para a procura do nosso próprio sentido em relação ao que nos rodeia e, principalmente, para a força que dentro de nós ferve, sendo abafada pela institucionalização do olhar e do sentir convencionais. Só morrendo para renascer outra vez, poderemos evoluir. A reeducação estética e espiritual proposta por Kandinsky através da experiência artística não pode ser concretizada se procurarmos apenas a camada superficial, a ilusão do aparente, o vazio que camufla o nosso despertar em espanto, aquela inocência que nos leva a descobrir o coração do mundo.” (Ana Sacadura, “Direccionamentos velozes em O Som Amarelo”, in *Noite e o Som Amarelo*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2003, p.83).

<sup>33</sup> “Estranha alternativa, esta:”tomar a morte pela vida” ou tomar “a vida pela morte”. Alternativa entre dois enganos, entre duas ilusões. Como optar entre dois enganos? Como escolher, quando sabemos que a escolha é entre ilusão e ilusão?

E depois..., a “vida” de..., “um fósforo queimado”? Que “agir” se poderá esperar de um “fósforo queimado”? De uma “vida” que afinal não é vida? Que importa o “agir” de um “fósforo queimado”, se aquilo de que se fala é do “enriquecimento por meio de todas as coisas”? (José Justo, Kandinsky e o espírito. Três deambulações a propósito de “fósforo queimado”, in *ibidem*, p. 69).

<sup>34</sup> “Tudo neste exercício depende do “olhar inabitual”. O que o “olhar inabitual” deve pôr de lado é precisamente o...habitual, o hábito, a habituação. O que é o hábito? O hábito é a sempre repetida, sempre reencontrada finalidade instrumental de um objecto. Quando ao objecto se subtrair essa finalidade prática obter-se-á uma “coisa”, “apenas enquanto coisa”. A “coisa”, neste sentido, é irrepetível. Repetível é a finalidade prática. Porquê? Porque a finalidade, sendo independente de cada situação concreta, é geral e “abstracta” (i.e., não corpórea), e só o geral-abstracto é repetível. A coisa é - ou seja - “aparece” enquanto fenómeno (“erscheint”) -; a finalidade repete-se, e repetindo-se precisamente enquanto abstracção geral,

Em arte e na vida no seu pulsar, ensinam-nos Merleau-Ponty e Kandinsky, não deve haver um carácter de funcionalidade para nada. Perceber mais e melhor um fenómeno é deslocá-lo da sua situação habitual para uma marginalidade que lhe confere novos e promissores sentidos, entrando-se assim a fundo num conhecimento de uma nova identidade ou vida que se oculta mas grita por um sentido na existência.

No início, um fósforo queimado só foi vida enquanto acendido. Depois de apagado que vida lhe compete? Na verdade, o estar aceso foi o início da sua vida. Ao estar aceso o fósforo considerava-se em vida. Ao apagar-se o fósforo extinguiu-se? A percepção ou atitude natural do sujeito perante o fósforo diria que após este se ter apagado ele acabou a sua vida, a sua função. No entanto, em fenomenologia, a vida desmultiplica vida, os objectos desmultiplicam-se em sonoridades interiores<sup>35</sup>. Um fósforo com chama ou um fósforo queimado são valências de vida por si próprios. O fósforo que já está queimado tem ainda uma relação de reversibilidade sensível com o mundo. Ele é sujeito de transformações, sempre cumprindo mais vida. Esse fósforo tem o poder de estabelecer relações de significação com o mundo. Um fósforo dentro de uma caixa mantém também uma relação com a própria caixa e os outros fósforos. Uma caixa de fósforos é fenomenologicamente tão importante como o fósforo queimado que mudou de forma, de textura, de aspecto. Todos os fósforos são o todo da caixa de fósforos e a parte desse todo. Um fósforo, seja qual for a sua forma, será sempre o correlato de muitas consciências que lhe confirmam vida e sentido. As beatas são seres tão vivos como as árvores, os frutos, o afecto que se estabelece entre duas mãos unidas ou um pedaço de areia que se descola de uma pedra. A beata, de que fala Kandinsky no

---

repete-se como não ser, enquanto redução do fenoménico. Torna-se assim porventura claro que o primeiro momento do percurso abstractivo (no sentido da “pureza” da experiência artística) é ...um concretismo: arrancar o fenómeno, enquanto fenómeno concreto (corpóreo), à repetibilidade própria da finalidade prática, mas imprópria do fenómeno. Parece então óbvio que a repetição faz desaparecer a vida concreta do fenómeno, ou seja, a repetição mata...” (*ibidem*, p.71).

<sup>35</sup> “Se se fala de uma sonoridade interior, fala-se de sensibilidade interior, de uma afecção interior. Uma vez que, em Kandinsky, esta sensibilidade interior pode ser desencadeada pela via de qualquer um dos sentidos exteriores, é compreensível que num primeiro momento se recorra à ideia tradicional da audição como sentido médio (entre a visão e o tacto) e como campo preferencial da sinestesia. Assim, todas as sensações convergem na audição, todas elas têm um correspondente sonoro, despertam uma sonoridade. Mas, como é evidente, esta sonoridade já não é uma impressão sensível exclusivamente sonora. É uma sonoridade interior, ou seja, é o correspondente interior de qualquer impressão sensível, seja ela sonora, visual ou táctil.” (*ibidem*, p. 73).

seu texto *Reminiscências*, é como o fruto de uma árvore sempre a renascer. O renascimento da morte. A morte em renascimento.

Outro exemplo fenomenologicamente interessante é aquilo que Kandinsky escreve, na sua obra *Sobre a Questão da Forma*, a propósito das letras, dos signos e das suas deslocações dos seus lugares habituais.

Kandinsky desafia o olhar habitual a isolar uma letra de um texto e reencontrá-la com um novo olhar, uma percepção nova apenas como coisa e não na sua função habitual. Uma letra, para além de um som, pode ser uma forma corpórea, uma vida autónoma. Imagine-se uma letra no meio de uma tela branca<sup>36</sup>. Neste branco, a letra torna-se num sujeito autónomo que desafia a nossa atitude natural perante a função habitual da letra. Ela apela a novas percepções espontâneas como o seu aparecimento espontâneo no meio de uma tela branca. A letra A, por exemplo, poderá parecer um escadote. A letra E um objecto de lavoura agrícola. A percepção de uma palavra, a percepção de um conjunto de letras que formam uma palavra pode estar espalhada arbitrariamente num espaço arbitrário desafiando mais uma vez a atitude natural do sujeito. É um desafio salutar que o sujeito deve fazer, abolindo muitos dos seus preconceitos habituais, avançando para uma percepção originária. Deixar que as letras, que as notas de música e outros sinais se combinem em frases novas. Por exemplo, adómifáe...

Outro exemplo da deslocação do nosso olhar habitual para a verdadeira vida de uma “coisa” é uma experiência perceptiva que Kandinsky formula a partir de um travessão. Kandinsky atribui a um travessão significados vários, vidas várias. Colocar o

---

<sup>36</sup> “If the reader of these lines looks at one of the letters with unaccustomed eyes, i.e., not as a customary sign for a part of a word, but rather as a thing, then he will see in this letter, apart from the practical-purposive abstract form created by man for the purpose of invariably indicating a particular sound, another corporeal form, which quite independently produces a certain external and internal impression - i.e., independent of its abstract form already mentioned. In this sense, the letter consists of:

1-Its principal form (=overall appearance), which, every crudely characterized, appears “gay”, “sad”, “striving”, “striking”, “defiant”, “ostentatious”, etc, etc.

2-The letter consists of individual lines, bent this way or that, which on each occasion also produce a certain internal impression, i.e., are likewise “gay”, “sad”, etc.

As soon as the reader has sensed these two elements of the letter, there arises in him a feeling that this letter produces as a being with its own inner life.” (Kandinsky, *On the Question of Form*, op. cit., p.245).

travessão num lugar inabitual<sup>37</sup> é desafiar o seu significado mastigado pelo hábito e fazê-lo renascer. Um travessão, à primeira vista, tem um determinado fim mas Kandinsky através de diversas modificações e manipulações: prolongando-o, tornando-o numa linha, colocando-o num lugar aparentemente inusitado como uma página em branco de um livro atribui-lhe novas significações. Mais audacioso ainda será colocá-lo no meio de uma tela<sup>38</sup>. O espectador é irritantemente provocado para um alargamento da sua percepção a que não está habituado nas suas actividades quotidianas, o espectador perante esta lateralidade do significado de um travessão poderá com mais força captar a sonoridade interior dessa linha. Uma linha que se move numa liberdade total de significação sem estar enjaulada por um objectivo único.

É esta abertura que é necessária para que o desconhecido seja uma percepção originária e não sempre o reconhecimento dos nossos condicionamentos intelectuais. Num fósforo queimado também corre seiva, a vida estridente da árvore de onde veio o fósforo queimado. Uma vida em metamorfoses que são outras vidas.

O olhar fenomenológico é aquele que se dota constantemente de uma empatia em relação aos fenómenos. Um fósforo queimado dentro de água, no meio do oceano,

---

<sup>37</sup> "Let us take another example. We see in this same book a dash. This dash, if used in the right place- as here - is a line that has a practical and purposeful significance. Now let us lengthen this little line, although leaving it in the right place: the sense of the line is retained, likewise its significance; yet on account of the unaccustomed aspect of the creased length, it takes on an indefinable coloration (Färbung), which makes the reader ask why the line is so long, and whether this length has a practical or purposeful aim. If we put this same line in the wrong place (as in this - instance) the (possibility of the) correct practical or purposeful element is lost, and can no longer be found, while the overtones of doubt are considerably increased." (*ibidem*, pp. 246-247).

<sup>38</sup> "Let us therefore put a similar line in a setting that is able to avoid completely the practical-purposive. E.g., on a canvas. As long as the spectator (no longer reader) regards the line on the canvas as a means of delineating an object, he is subjected in this instance also to the effect of the practical-purposive. At the moment, however, at which he says to him self that a practical object plays at most an accidental and not a purely pictorial role within the picture, and that a line sometimes has an exclusively purely pictorial significance, \* at that moment the soul of the spectator is ready to experience the pure, inner sound of this line.

Does this mean that objects, things, are exiled from the picture?

No. A line is, as we have seen above, a thing that has a practical or purposeful significance just as much as a chair, a fountain, a knife, a book, etc. And, in this last example, this thing is employed as a purely pictorial means without those other aspects which it may otherwise possess- i.e., for the sake of its pure, inner sound." (*ibidem*, p. 247).

no meio dos peixes e da flora marítima deve ser percebido como uma vida. Ele é uma réstia de calor no nosso pensamento mas no seu aparecimento é livre desse calor que armazenámos no nosso pensamento.

A “necessidade interior”, sempre em busca de uma formulação, é a ressonância interior, a “inner life” que habita todos os objectos. A “necessidade interior” é estar em vida na relação consciência-corpo-mundo. Ela é a vida e é também algo que persegue o acto criativo. A “necessidade interior” relança a actividade criadora do artista e o processo de recepção do espectador numa busca ilimitada de significação de tudo aquilo que merece sempre observações renovadas, quer no processo de criação, quer no processo de recepção. Ela relança uma permanente aprendizagem, a partir de uma experimentação sempre reforçada. Um caminho que se faz com o desgaste de todos os músculos e articulações das dimensões recônditas do Ser.

## **5 - A fenomenologia das cores. A afectividade das cores. O afecto a acordar o sentido do objecto na fenomenalidade da vida. O universo imbuído de amor e cor.**

Pintar é perceber sob o motor das emoções e das sensações, é fazer vibrar o que se vê num universo de subjectividade.

A cor é um elemento de eleição pela sua eficácia na transmissão de sensações e a sua fulgurante capacidade de entrar no mundo sensorial. Relativamente à importância que a cor tem na nossa percepção do mundo, Goethe diz-nos como ela se torna no elemento privilegiado para a transmissão das sensações mais profundas<sup>39</sup>.

Também Roger Vigouroux expõe um caso curioso sobre um pintor que perde a visão das cores e das implicações vivenciais que esta perda causa na sua vida, no seu corpo, na relação com os outros corpos, na sua relação com tudo o que existe no mundo. Diz o autor: “Tudo se lhe afigurava aborrecido, cinzentão, horrível. (...) Via abominavelmente cinzenta a carne das pessoas, a da esposa, a sua. Até os alimentos lhe causavam repugnância”<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> “A picture in black and white seldom makes its appearance; (...) Such works, inasmuch as they can attain form and keeping, are estimable, but they have little attraction for the eye, since their very existence supposes a violent abstraction.” (Goethe, *Theory of Colours*, Massachusetts, Mit Press, 1970, p.334).

<sup>40</sup> Roger Vigouroux, *A Fábrica do Belo*, Lisboa, Dinalivro, 1999, p.73.

Para Cézanne, a cor é a via poético-sensorial da sua relação com o mundo. A escolha das cores não repousa em opções intelectuais, baseia-se na experiência da sua sensibilidade e contacto com o mundo.

Merleau-Ponty ensina-nos a compreender a relação subjectiva e simbólica entre a percepção humana e os objectos percebidos. É claro que esta vivência das cores interessa ao universo artístico para além de interessar à física.

Goethe distribui as cores, amarelo, laranja e vermelhão, no campo positivo e o azul, lilás e violeta no negativo. Kandinsky opera uma divisão das cores em quente e frio. O preto e o branco constituem pólos da luz. A cor passa a ter um valor sugestionado pela percepção. Percepcionar é encontrar uma carga psicológica numa cor, é ancorá-la ao sujeito que na operação mágica da percepção subjuga a cor a uma subjectividade. A cor, na obra de Cézanne, passa a incorporar um enorme número de qualidades, libertando-se da subjugação das formas.

Também Goethe estuda profundamente a cor, considerando os efeitos das combinações percebidas capazes de produzir sensações de harmonia ou desarmonia.

Segundo Kandinsky, o amarelo em direcção ao verde transmite sensações doentias<sup>41</sup> e Goethe nota na cor sulfúrica o seu aspecto desagradável. Kandinsky refere que o amarelo tem actividade enérgica pelo seu calor, é uma cor terrestre que comparada aos estados anímicos pode representar estados próximos da loucura e que o branco tem um carácter estático e resistente<sup>42</sup>. O branco, considerado, por vezes, como uma não-cor, é o desvanecimento de todas as cores num silêncio absoluto. Ressoa no coração dos homens como ausência total de som, num silêncio branco e frio. A palidez de um amarelo ou de um branco não-imaculado pode provocar sensações de desfalecimento e perda de aura.

O carácter simbólico das cores, em Kandinsky, demonstra que a actividade perceptiva é uma actividade livre e inacabada<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Kandinsky, *On the Spiritual on Art*, *op. cit.*, p.180.

<sup>42</sup> Kandinsky, "Table I", *in ibidem*, p. 178.

<sup>43</sup> Como acentua Anabela Mendes: "As cores fazem falar estados de espírito, sensações e percepções, organizam-se para definir a criação de momentos de melancolia, estados de euforia, apatia pontual, crescente espanto, propõem-se caracterizar relações de seres humanos entre si e destes com o mundo. As cores ainda ajudam a criar movimentos entre objectos, entre corpos, entre corpos e objectos, atribuindo-lhes formas específicas de vida, contribuindo assim para desenvolver cadeias infinitas de sentido como

Segundo Goethe, o azul e o verde, dispostos lado a lado, constituem uma relação ordinária de cariz repulsivo<sup>44</sup>. Uma relação cromática que se aniquila. O verde justaposto à imaterialidade do azul produz um alheamento profundo<sup>45</sup>.

Como se sabe, segundo Kandinsky, o azul é a cor da imaterialidade que remete para a infinitude do céu, para o seu inacabamento<sup>46</sup>. É uma cor que pode provocar tranquilidade num primeiro momento mas que, se percebida em excesso, leva o sujeito para um certo torpor ou mesmo para um estado depressivo de vacuidade<sup>47</sup>. É uma cor que rareia na natureza, ela é atributo de muito poucos seres vivos. É interessante o testemunho do pintor Joaquim Rodrigo quando diz: “Pinte com a luz do sol quem for capaz. Ela é imaterial. Olhe o azul do céu, traga-me um bocadinho daquele azul que é tão bonito para eu pintar com ele. (...) Há que pintar com os tons que a terra nos oferece”<sup>48</sup>.

Kandinsky relaciona o vermelho com as cores quentes. Tem um carácter de enorme densidade e é uma cor acabada. É a cor do sangue, da carne, da vida. A cor da paixão, dos êxtases. Cor transbordante de vida e de ferosidade, ardores, energia e enorme intensidade. A sua efervescência agita e devora o espírito do seu contemplador. O branco e o preto, segundo Kandinsky, compreendem movimentos de resistência. Para Kandinsky, o branco emana vida, enquanto que o preto carece de qualquer possibilidade potenciadora<sup>49</sup>. O preto, como um silêncio correspondente na música à pausa, representa a imobilidade indiferente a tudo, imobilidade desprovida de espírito anímica e de ressonância, o fim da vida.

Para Kandinsky, o violeta é um vermelho arrefecido<sup>50</sup>. Cor doentia por excelência onde reside a tristeza, a mágoa. Talvez seja por isso que algumas culturas o utilizam como cor de luto (os chineses, por exemplo) e a cor do Senhor dos Passos que

---

modo de apreensão do quadro.” (Anabela Mendes, “Um sopro vital. Kandinsky e as suas composições para palco”, in *Noite e o Som Amarelo*, p. 78).

<sup>44</sup> Goethe, Johann Wolfgang, *op. cit.*, p.324.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Kandinsky, Wassily, *On the Spiritual in Art, op. cit.*, p.181.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p.182.

<sup>48</sup> Pedro Lapa e Maria Jesus Ávila, entrevista de João Pinharanda e José Sousa Machado ao artista, in *Catálogo Raisonné*, Lisboa, Museu do Chiado, 1999, pp. 404-414.

<sup>49</sup> Kandinsky, “Table I”, in *op. cit.*, p. 178.

<sup>50</sup> Kandinsky, *ibidem*, p. 189.

carrega a cruz. Também as pessoas de idade, que já sofreram perdas dolorosas nas suas vidas, optam por esta cor nos seus vestidos ou adereços.

Na percepção, a actividade das cores acontece por comparação, justaposições que se entrelaçam com a vivência íntima que o sujeito faz dessa mesma cor<sup>51</sup>.

Por exemplo, se uma criança viu na sua infância a sua avó a chorar constantemente para um lenço cor magenta, terá a cor magenta como uma cor de sofrimento, de luto, o luto da sua avó. Se a criança em casa, na sua infância, teve uma mãe com cabelos dourados, com pigmentos de sol, irá sentir o perfume dos alaranjados, ao longo da sua vida, associados aos cabelos longos e perfumados de sol da sua mãe.

Toda a vivência intrínseca das cores também é comprovada pelo facto de muitas culturas diferentes entre si conotarem as cores de luto de diferente modo. Para algumas, o branco é a cor do luto. Para outras, o preto.

A cor é um fenómeno cultural como é um fenómeno da história singular de um sujeito. Dentro de uma mesma cultura, o sujeito individual pode ter motivos que o levam a ter amor, carinho ou repulsa por uma determinada cor.

A cor transforma-se no objecto. O objecto na cor. A criança que nos cemitérios sempre viu o verde dos ciprestes a elevarem-se para o céu, já não sabe se teme aquele verde ou a árvore esguia que é um cipreste.

No fenómeno perceptivo deixa de fazer sentido falar de cor e de forma, de cor e objecto que contém uma cor. Tudo extravasa. Tudo é contido, conteúdo de um sentimento que está cravado na totalidade da percepção<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> “As a thirteen or fourteen-year-old boy, I gradually saved up enough money to buy myself a paintbox containing oil paints. I can still feel today the sensation I experienced then - or, to put it better, the experience I underwent then- of the paints emerging from the tube. One squeeze of the fingers, and out came these strange beings, one after the other, which one calls colors - exultant, solemn, brooding, dreamy, self-absorbed, deeply serious, with roguish exuberance, with a sigh of release, with a deep sound of mourning, with defiant power and resistance, with submissive suppleness and devotion, with obstinate self-control, with sensitive, precarious balance. Living an independent of their own, with all the necessary qualities for further, autonomous existence, prepared to make way readily, in an instant, for new combinations, mingle with one another and create an infinite succession of new worlds. Many lie there, already exhausted, weakened, petrified - spent forces, a living reminder of bygone possibilities, rejected by destiny.” (Kandinsky, *Reminiscences*, *ibidem.*, p. 372).

<sup>52</sup> “The green or yellow or red tree as it stands in the meadow is merely a material occurrence, an accidental materialization of the form of that tree we feel within ourselves when we hear the word tree. Skillful use of a word (according to poetic feeling) – an internally necessary repetition of the same word

Por exemplo, as maçãs reinetas que uma avó dava à sua neta na sua meninice vão estar sempre conotadas pelo verde, pelo odor que se prende ao verde, pelas mãos da avó quase esverdeadas quando contaminadas pelas maçãs<sup>53</sup>. A cor é sinestésica para o seu contemplador que também é contemplado. Ela busca-se na sua fuga para o objecto porque precisamente ela excede o objecto e o objecto excede-a também. A cor é construída no plano da vivência profunda, nunca perde as suas raízes que são a vida do sujeito que a vê e recria. Falar em cor, em fenomenologia, é chegar ao valor intrínseco das coisas e da vida das coisas em nós<sup>54</sup>. Falar em cor é falar em profundidade.

O pintor é interlocutor do acercarmo-nos das coisas e das cores em nós. Os pincéis e as tintas são fulminados pela cor no ímpeto criativo. Todos os materiais se mesclam na cor sonora do gesto.

Cézanne<sup>55</sup> mostrou-nos que existem infinitas possibilidades nas cores, o seu carácter proteico e esquivo como esquivos são os objectos quando os vemos, como

---

twice, three times, many times – can lead not only to the growth of the inner sound, but also bring to light still other, unrealized spiritual qualities of the word. Eventually, manifold repetition of a word (a favourite childhood game, later forgotten) makes it lose its external sense as a name. In this way, even the sense of the word as an abstract indication of the object is forgotten, and only the pure sound of the word remains. We may also, perhaps unconsciously, hear this “pure” sound at the same time as we perceive the real, or subsequently, the abstract object. In the later case, however, this pure sound comes to the fore and exercises a direct influence upon the soul” (Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, *ibidem*, p. 147).

<sup>53</sup> “A child, for whom every object is new, experiences the world in this way: it sees light, is attracted by it, wants to grasp it, burns its finger in the process, and thus learns fear and respect for the flame. And then it learns that light has not only an unfriendly, but also a friendly side: banishing darkness and prolonging the day, warming and cooking, delighting the eye. One becomes familiar with light by collecting these experiences and storing away this knowledge in the brain. The powerful, intense interest in light vanishes, and its attribute of delighting the eye is met with indifference. Gradually, in this way, the world loses its magic.” (*ibidem*, p. 157).

<sup>54</sup> “Many colors have an uneven, prickly appearance, while others feel smooth, like velvet, so that one wants to stroke them (dark ultramarine, chrome-oxide green, madder). Even the distinction between cold and warm tones depends upon this sensation. There are also colors that appear soft (madder), others that always strike one as hard (cobalt green, green-blue oxide), so that one might mistake them for already dry when freshly squeezed from the tube.” (*ibidem*, p. 159).

<sup>55</sup> “Using other means, which are closer to the purely pictorial, Cézanne, the seeker after new laws of form, sets himself a similar task. He knows how to create a living being out of a teacup – or rather, how to recognize such a being within this cup. He can raise “still-life” to a level where externally “dead” objects come internally alive. He treats these objects just as he does people, for he had the gift of seeing inner life everywhere. He expresses them in terms of color, thus creating an inner, painterly note, and molds them

esquivos são os seus frutos nas suas naturezas mortas que parecem cair das toalhas, das mesas onde estão. A discórdia das cores se houver discórdia no espírito do pintor. A agitação das cores se o espírito do pintor estiver agitado. O germinar das cores quando o espírito germina na natureza. A natureza em convulsões colorantes.

A cor perde sempre as rédeas, ela é a liberdade da própria vida na sua exaltação colorida ou no seu apagamento de coisa triste. A velocidade da cor é uma constante na existência criativa do pintor.

É interessante perguntar por que motivo se vai sedimentando em nós uma simbologia das cores? Por que partilhamos de modo quase consensual a vivência de uma cor? Por que dizem a maior parte das pessoas que o azul é uma cor fria e o vermelho uma cor quente? Por que partilhamos uma vivência de uma cor embora tenhamos vivências muito específicas de certas cores, vivências só nossas porque correspondem a uma vivência íntima e, por vezes, atroz de uma cor.

Como refere Merleau-Ponty, no capítulo “O sentir” da sua obra *Fenomenologia da Percepção*: “A cor, antes de ser vista, anuncia-se então pela experiência de uma certa atitude do corpo que só convém a ela e a determina com precisão”<sup>56</sup>.

É a reversibilidade sensível que me restitui a cor, que permite o meu encontro com a cor. O pintor no movimento da sua mão, no seu olhar acoplado ao sensível cria a cor desse sensível que é a troca entre sensível e sujeito. Sem a exploração da mão do pintor no sensível, a cor não se dá. A cor é a luta interior do sensível no corpo do pintor<sup>57</sup>. Há uma solicitação que me faz ver ou reaver-me no azul ou tocar a superfície dura do meu exterior através de uma cor.

O espectáculo percebido é um momento da minha história individual. Aquele que sente, espraia-se em poderes cromáticos. Como nota Merleau-Ponty: “Temos a experiência de um mundo, não no sentido de um sistema de relações que determinam

---

into a form that can be raised to the level of abstract-sounding, harmonious, often mathematical formulas. It is not a man, nor an apple, nor a tree that is represented; they are all used by Cézanne to create an object with an internal, painterly quality: a picture” (*ibidem*, p.151).

<sup>56</sup> Merleau-Ponty, “Le sentir”, in *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1976, p.244.

<sup>57</sup> “Color is the keyboard. The eye is the hammer. The soul is the piano, with its many strings.

The artist is the hand that purposefully sets the soul vibrating by means of this or that key.

Thus it is clear that the harmony of colors can only be based upon the principle of purposefully touching the human soul.

This basic tenet we shall call the principle of internal necessity” (Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, *op. cit.*, p.160).

inteiramente cada acontecimento, mas no sentido de uma totalidade aberta cuja síntese não pode ser acabada. Temos a experiência de um eu, não no sentido de uma subjectividade absoluta, mas indivisivelmente desfeito e refeito pelo curso do tempo. A unidade do sujeito ou do objecto não é uma unidade real, mas uma unidade presuntiva no horizonte da experiência; é preciso reencontrar, para além da ideia do sujeito e da ideia do objecto, a minha subjectividade e o objecto em estado nascente, a camada primordial em que nascem tanto as ideias como as coisas”<sup>58</sup>.

Seria contraditório dizermos que a cor não é o tacto e que os olhos, as mãos do pintor não são a cor. O espaço é a cor, o instante na duração da cor. Mas o tempo é também a espacialização da cor. A nossa experiência da cor é, entre outras, a experiência do mundo. Num jardim, quando fecho e reabro os olhos outra vez as cores da minha percepção com os olhos fechados e depois com os olhos abertos desdobra-se, parece que as flores estão mais perto de mim quando os olhos estão fechados e as cores parecem acopladas aos meus braços como se abraçasse as flores. Através do espaço visível, há uma nova dimensão que rebenta, é a dimensão alucinada das cores, o espaço claro das cores a rebentar nos meus olhos que as redobram misteriosamente em mais cores. Que cores? Que cores são vistas quando os olhos estão cerrados? Quando os olhos se cerram e a percepção se abre? Nesse espaço negro dos olhos cerrados, há uma amplitude de cores que se reabrem.

A experiência dos cegos é vibrátil, há cores tácteis, rugosidades cromáticas. A cor não é um fenómeno estranho ao cego. Principalmente ao cego que não é cego de nascença. Este homem ou esta mulher que deixaram de ver concentram no seu espírito uma amálgama de direcções cromáticas que se expandem no seu horizonte negro. São as cores do seu espírito, das suas memórias, daquilo que se banha na sua recordação. A paleta da sua percepção devolve-lhes o que a sua não visão parece retirar-lhes. O seu tacto, o seu olfacto permitem o acesso à cor certa. A rugosidade dos troncos é castanha. As folhas macias são verdes, o calor que entra no peito tem laivos amarelos.

A visão dos sons, a audição das cores não é uma coisa tão excepcional como se pensa. O saber científico tenta fazer-nos desaprender a ver, a ouvir, e, sobretudo a sentir. Quer formatar-nos no mundo fixo e rígido de cores, quer matar-nos o encanto da cor que se move sempre para outro aparecer.

---

<sup>58</sup> Merleau-Ponty, « Le sentir », in *op. cit.*, p. 254.

Há como que uma tirania que se impõe do que devemos ver, do que devemos ouvir, da relação estrita de uma cor a um objecto, como se essa cor não pudesse sobrevoar esse mesmo objecto para outras nuances existenciais.

Afinal, o que vemos quando esquecemos os contornos geométricos e deixamos que todos os sentidos falem ao mesmo tempo? Com todos os sentidos em turbilhão de atenção temos uma cor fenomenológica, uma cor que se ouve, que se cheira, que se contorce no nosso corpo. A textura das cores, as modulações das cores, o ruído das cores, a frieza, o calor. As maçãs de Cézanne são uma e a mesma coisa que a mesa, que a carne do mundo onde se inscreve a mesa, o universo em desmesura. O verde das maçãs a transbordar para a mesa, a mesa a transbordar para a carne do mundo, o mundo no infinito lugar do universo da percepção. Tudo isso é a mesma mesa que vejo e que toco. Tudo isso é o conhecimento ou desconhecimento que tenho do meu corpo e de mim. Diz Merleau-Ponty: “A visão dos sons ou a audição das cores realizam-se como se realiza a unidade do olhar através dos dois olhos: enquanto o meu corpo é não uma soma de órgãos justapostos, mas um sistema sinérgico do qual todas as funções são retomadas e ligadas no movimento geral do ser no mundo, enquanto ele é a figura imobilizada da existência. Há um sentido em dizer que vejo sons ou que ouço cores, se a visão ou a audição não são a simples posse de um *quale* opaco, mas a experiência de uma modalidade da existência, a sincronização do meu corpo a ela, e o problema das sinestésias recebe um começo de solução se a experiência da qualidade é a de um certo modo de movimento ou a de uma conduta”<sup>59</sup>.

Se o corpo é um objecto sensível à semelhança da obra de arte, um corpo que ressoa, que vibra, que acolhe, então o corpo e tudo o que o invade só se pode compreender na unidade sinestésica que é a própria percepção quer do homem comum quer do artista.

Quando percebemos, quando abrimos os nossos olhos com força a uma atenção ao silêncio do mundo, a nossa consciência é abarrotada de cores, reflexos confusos que através do corpo espalham e prolongam o espectáculo do mundo.

Assim, falar de uma cor estanque na paleta de um pintor, nas telas de Cézanne, é como falar de uma consciência sem mundo, de um mundo não percebido, de uma carne do mundo sem carne. De um bocado de natureza sem toda a natureza cravada no meu ser misterioso. Restringir uma cor, restringir um contorno a uma rigidez é matar cada

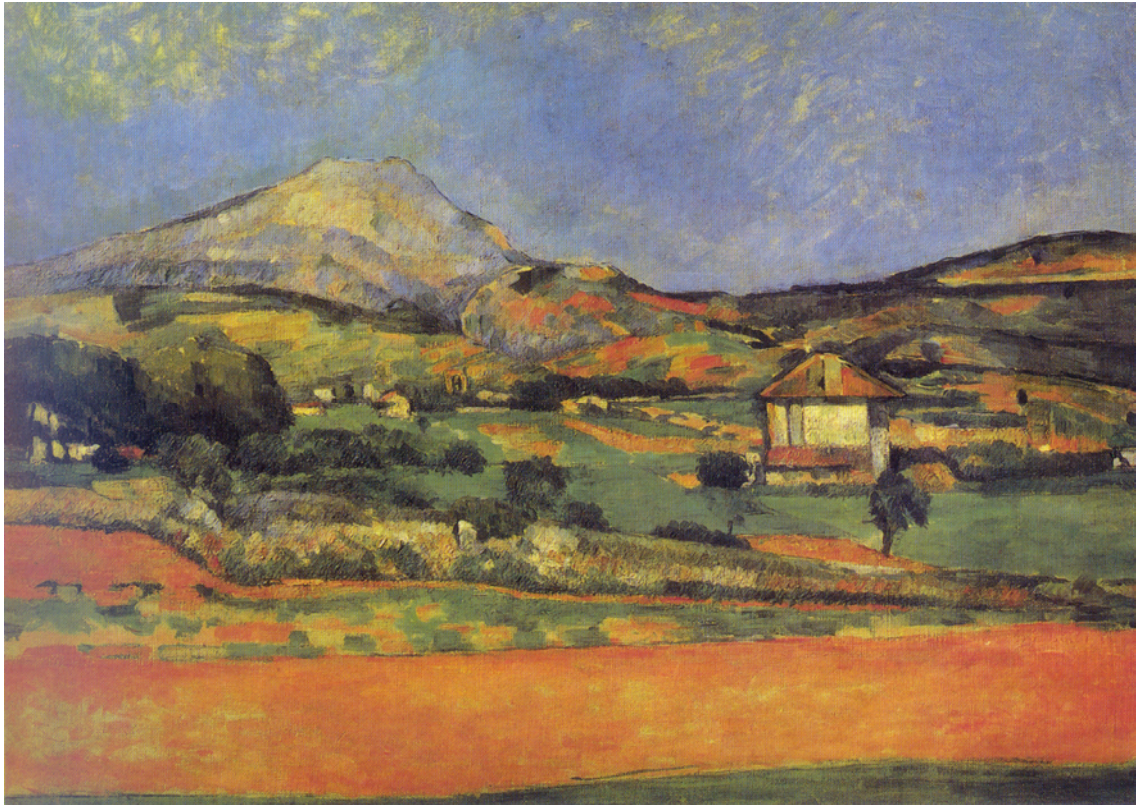
---

<sup>59</sup> *Ibidem*, pp. 270-271.

acto perceptivo à sua luz e abertura. Todos os pontos de uma superfície, todas as telas de Cézanne são o horizonte da cor na sua experiência primordial, num sentido pleno que permite as abolições das categorias para aparecer a cor universal da percepção<sup>60</sup>.

Vejamos alguns quadros de Cézanne que ilustram o que atrás ficou enunciado:

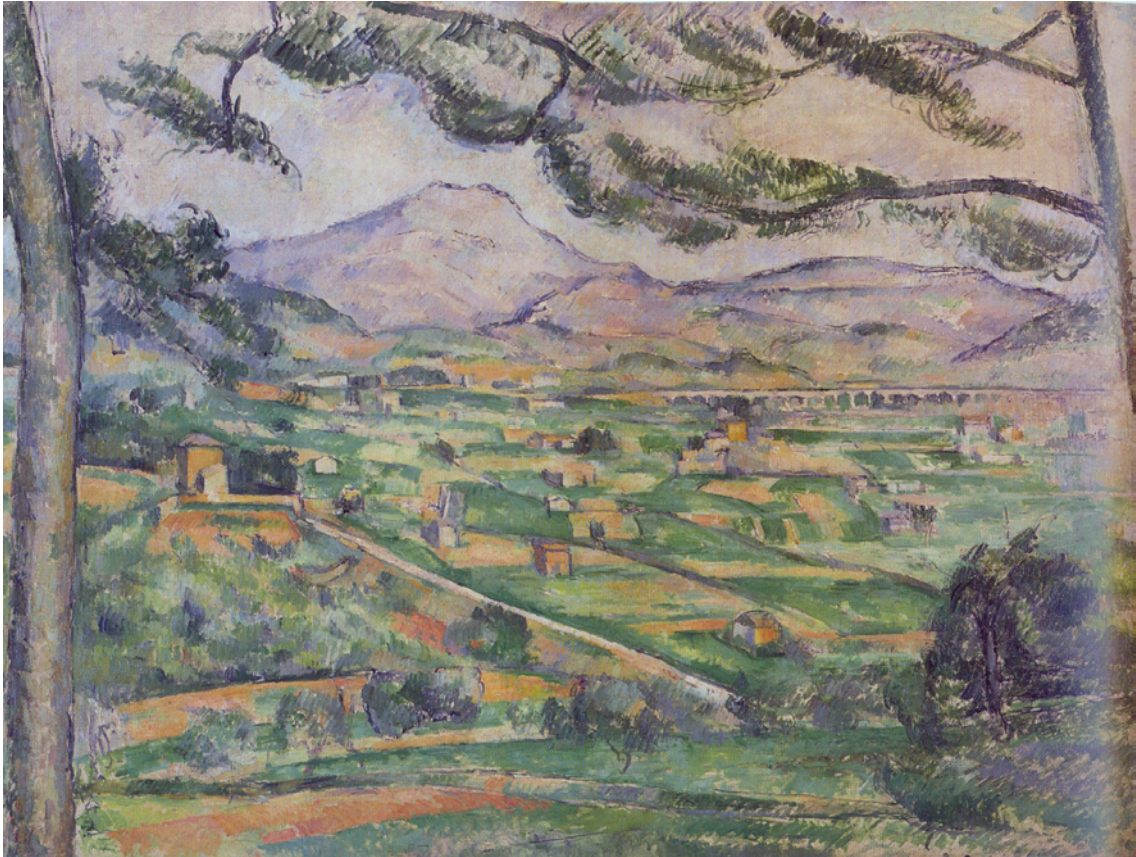
#### I – Variações em torno da montanha *Sainte-Victoire*



*Planalto da Montanha Sainte-Victoire*  
1882-1885  
Óleo sobre tela, 58 X 72 cm  
Moscovo, Museu Pusckin

---

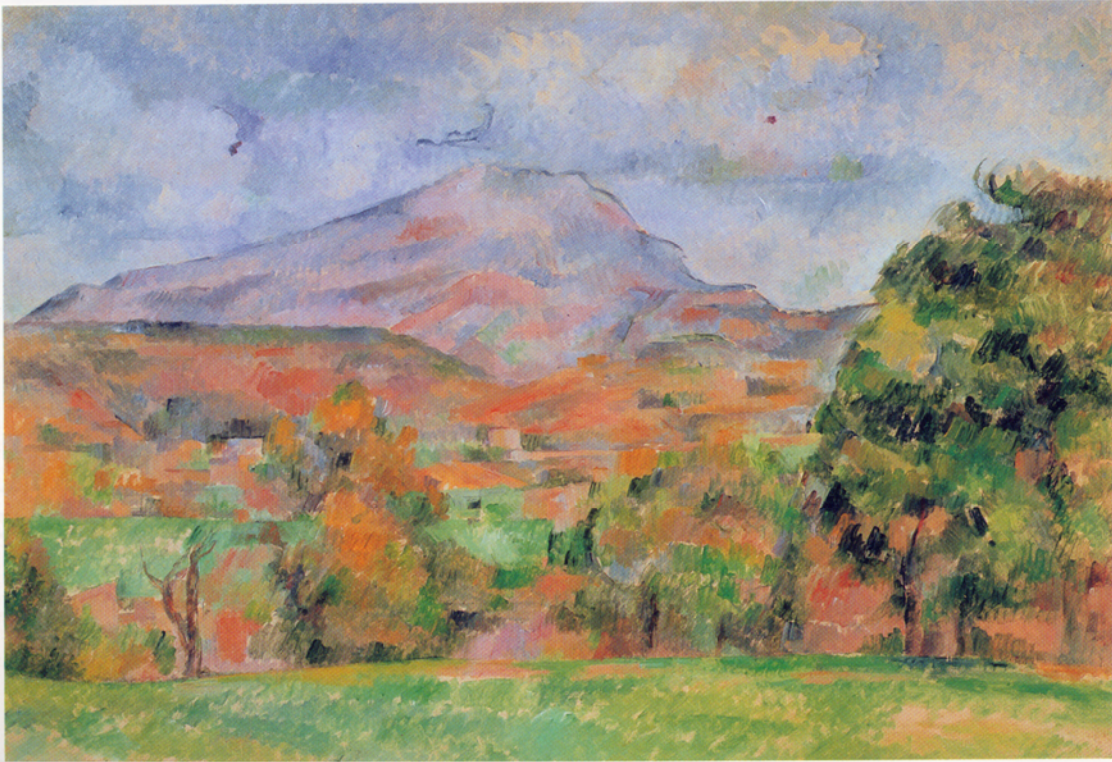
<sup>60</sup> Refere Rilke, a propósito de Cézanne: “Tout n’est plus, comme je l’ai dit, qu’une affaire de couleurs entre elles: chacune se concentrant, s’affirmant face à l’autre, et trouvant là sa plénitude. De même que, dans la gueule d’un chien, selon les nourritures proposées, des sucs divers se forment et se tiennent prêts, les uns, positifs, à simplement digérer, les autres, critiques, à éliminer les toxines - ainsi se produisent à l’intérieur de chaque couleur des phénomènes d’intensification et de dilution qui leur permettent de soutenir le contact des autres. A côté de cette activité glandulaire intérieure à l’intensité colorée, ce sont les reflets (dont la présence dans la nature m’a toujours tant surpris : le rouge d’une eau crépusculaire répété, prolongé sur le vert cru des feuilles de nénuphar) qui jouent le plus grand rôle : les tons locaux plus faibles se sacrifiant, se limitant à refléter le tons plus fort. Dans ce va-et-vient de mille influences réciproques, l’intérieur du table vibre, flotte en lui-même, sans un point immobile. En voilà assez pour aujourd’hui... Tu mesures la difficulté de serrer de près les faits... » (Rainer Maria Rilke, *Lettres sur Cézanne*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, pp. 72-73).



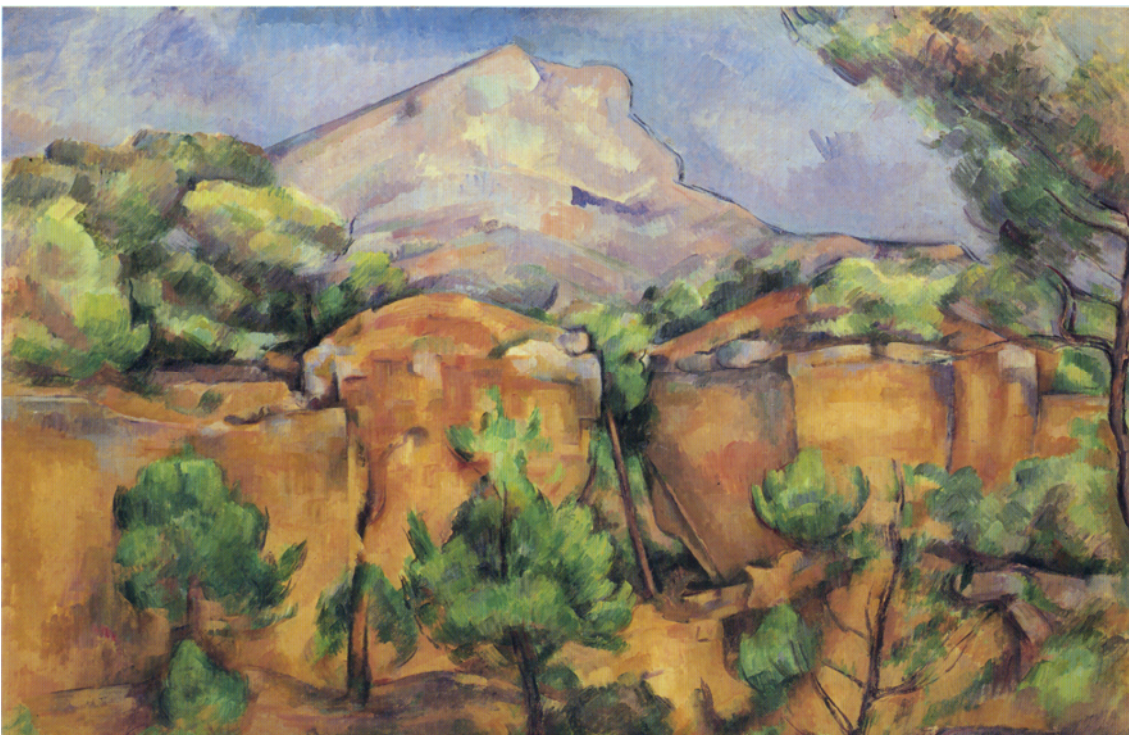
*O Pinheiro Grande (A Montanha Sainte-Victoire)*  
1886-1887  
Óleo sobre tela, 60 X 73 cm  
Washington (DC), Coleção Phillips



*A Montanha Sainte-Victoire, Vista de Bellevue*  
1882-1885  
Óleo sobre tela, 65,5 X 81 cm  
Nova York, Museu Metropolitano de Arte  
Fundação Mrs. H. O. Havemeyer



*A Montanha Sainte-Victoire*  
1888-1890  
Óleo sobre Tela, 65 X 81 cm  
Paris, Coleção Berggruen

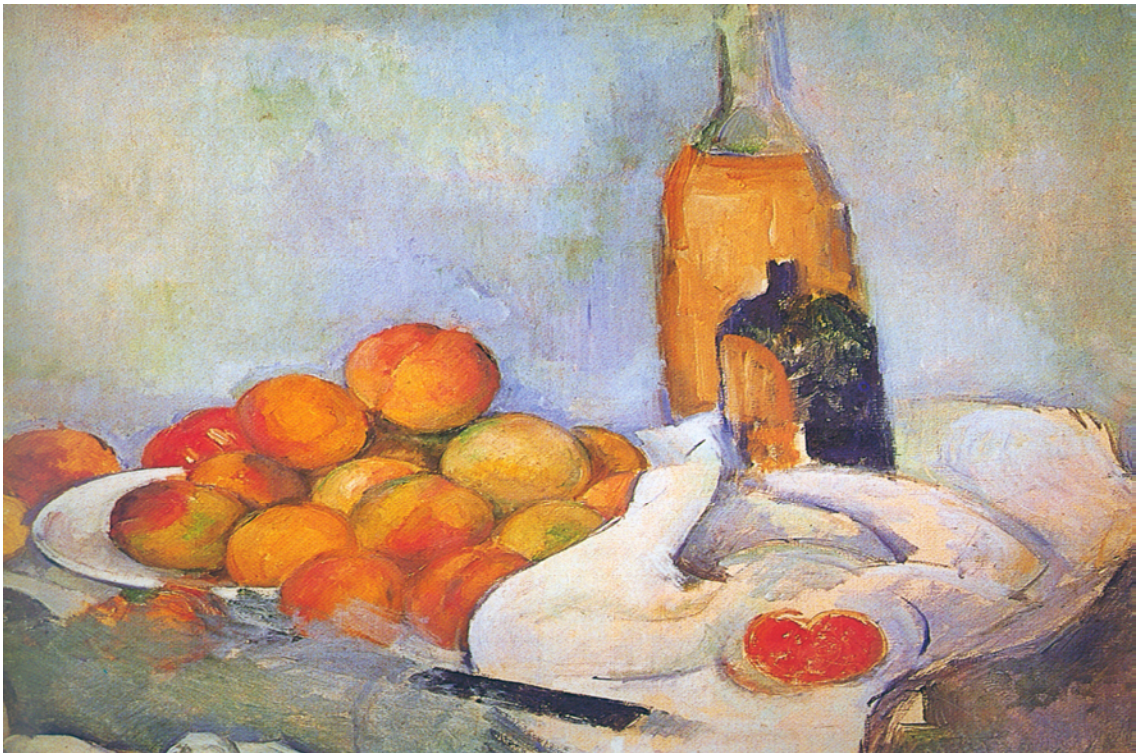


*A Montanha Sainte-Victoire, Vista de Bibémus*  
Por volta de 1897  
Óleo sobre tela, 65 X 80 cm  
Baltimore (MA), Museu de Arte de Baltimore,  
Coleção Cone  
Dr. Gabriel Cone e Mrs. Etta Cone



*A Montanha Sainte-Victoire, Vista de Lauves*  
1904-1906  
Óleo sobre tela, 60 X 72 cm  
Basileia, Kunstmuseum Basel

## II – Algumas Naturezas – Mortas



*Natureza – Morta com Garrafas e Maçãs*  
1890-1894  
Óleo sobre tela, 50,5 X 52,5 cm  
Amesterdão, Museu Stedelijk



*Natureza – Morta com Maçãs e Biscoitos*

1879-1882

Óleo sobre tela, 46 X 55 cm

Paris, Museu de l'Orangerie



*Natureza – Morta com Fruta, Guardanapo e Leiteira*

1879-1882

Óleo sobre tela, 60 X 73 cm

Paris, Museu de l'Orangerie



*Natureza – Morta com Fruteira e Maçãs*  
1879-1882  
Óleo sobre tela, 55 X 74,5 cm  
Winterthur, Coleção Oskar Reinhart



*Natureza – Morta com Cortinado*  
1898-1899  
Óleo sobre tela, 54,7 X 74 cm  
São Petersburgo, Ermitage

### III – Paisagens



*Vista Panorâmica de Auvers*

Por volta de 1874

Óleo sobre tela, 65,2 X 81,3 cm

Chicago (IL), Instituto de Arte de Chicago

Mr. and Mrs. Lewis Larned Coburn. Coleção Memorial



*O Pinheiro Grande*

Por volta de 1896

Óleo sobre tela, 84 X 92 cm

São Paulo, Museu de Arte

## Capítulo IV

### Merleau-Ponty e o outro lado do espelho

#### **1 - A arte poética do haiku como experiência de suspensão da atitude natural para a reaver e o reencontro ingênuo com o mundo na estética do haiku**

“O real é um tecido sólido, não espera os nossos juízos para se anexar aos fenómenos mais surpreendentes nem para rejeitar as nossas imaginações mais verosímeis. A percepção não é uma ciência do mundo, nem mesmo um acto, uma tomada de posição deliberada, é o fundo sobre o qual todos os actos se ligam e é pressuposta por eles. O mundo não é um objecto de que eu possua a lei de constituição, ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas”.

MERLEAU-PONTY, Prólogo da *Fenomenologia da Percepção*.

O que é um haiku? O haiku é um poema breve de três versos (de 5-7-5 sílabas) que resulta de uma depuração que a poesia japonesa sofreu ao longo dos séculos. Teve muitos poetas a cultivarem a sua arte, destacando-se Matsuo Bashô<sup>1</sup> como o mais

---

<sup>1</sup> “Japanese poetics reached another high point in its history with the appearance of Matsuo Bashô (1644-94) in the seventeenth century. Bashô is chiefly known as a great writer of the Haiku, one of the world’s shortest verse forms that consists of only three lines with a total of seventeen syllables. Yet his immense influence over contemporary and later poets is due in no small measure to his poetic ideas as well as to his poetic works. Besides being a talented poet, Bashô was also an excellent teacher of verse-writing who had numerous disciples all over Japan. He and his disciples followed certain poetic principles of their own and clearly distinguished themselves from other poets, so their contemporaries called them the poets of shōmon, or the Bashô school. As is well known, it was this school that came to form the main current of the Haiku through succeeding centuries.” (Makoto Ueda, “Bashô on the Art of the haiku: Impersonality in Poetry”, in *Japanese Aesthetics and Culture*, New York, Nancy G. Hume, 1995, p. 151).

famoso ícone desta actividade estética, sem paralelo até hoje. Será, por isso, o poeta eleito pelo nosso estudo para exemplificar o que queremos demonstrar.

Como refere Jorge Sousa Braga: “o leitor deve despir-se completamente, antes de se debruçar sobre poemas como estes. Um haiku deve ler-se da mesma maneira que uma abelha se debruça sobre um grão de pólen ou uma brisa ligeira sacode uma folha de bambu”<sup>2</sup>.

Arriscando uma análise que julgamos poder ser original e interessante, faremos uma leitura da arte poética do haiku em ligação com os pressupostos da linguagem presentes na fenomenologia de Merleau-Ponty.

Antes de mais e depois de definir um haiku, insta perguntar sempre e mais uma vez o que é a fenomenologia? Como escreveu Merleau-Ponty no prólogo à sua obra *Fenomenologia da Percepção* “a fenomenologia é o estudo das essências e todos os problemas, segundo ela, consistem em definir as essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que coloca as essências na existência e não pensa que se pode compreender o homem e o mundo de um outro modo que não na sua “facticidade”. É uma filosofia transcendental que suspende, para as compreender, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo está sempre “já aí”, antes da reflexão, como uma presença inalienável e, portanto, todo o esforço consiste em reencontrar este contacto ingénuo com o mundo, para lhe dar finalmente um estatuto filosófico”<sup>3</sup>.

Urge também questionar em que pressupostos assenta a experiência estética do haiku. Não será o haiku uma fórmula linguística fenomenologicamente válida pelo seu carácter de suspensão com o mundo habitual, a percepção habitual das coisas, na sua ruptura com psicologismos, dogmatismos, positivismos instalados na tirania do saber sabido para reivindicar um conhecimento outro<sup>4</sup>? E que conhecimento outro é este que a

---

<sup>2</sup> Jorge Sousa Braga, “Bashô, o Eterno Vagabundo”, in *O Gosto Solitário do Orvalho seguido de O Caminho Estreito*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2003, p. 11.

<sup>3</sup> Merleau-Ponty, “Prólogo à Fenomenologia da Percepção de Maurice Merleau-Ponty, in *Phainomem (Revista de Fenomenologia- Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)*, Lisboa, Edições Colibri/ Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, s/d, p. 119.

<sup>4</sup> “These poems contain no personal emotion: no joy, sorrow, love, hatred, anger, jealousy. All there is is the atmosphere of impersonal nature, and not an emotion of human life.

Sabi, is such an atmosphere. It is loneliness, not the loneliness of a man who has lost his dear one, but the loneliness of the rain falling on large taro leaves at night, or the loneliness emerging out of a cicada’s cry amid the white, dry rocks, or the Milky Way extending over the rough sea, or a huge river torrentially

arte poética do haiku veicula? Não será um conhecimento que suspende a atitude natural para a reaver? Isto é, quando se diz, por exemplo, “Primavera:/Neblina matinal sobre/Uma montanha sem nome”<sup>5</sup> não se estará a suspender o modo mais habitual de perceber a Primavera para regressar ao que mais singelo existe na Primavera<sup>6</sup>?

E quando noutro haiku se diz: “Uma rã mergulha/No velho tanque.../O ruído da água”<sup>7</sup> não estaremos perante um reencontro com o pré-predicativo (o prévio), com o irreflectido de uma rã que mergulha nessa facticidade de qualquer coisa que é a descrição directa de uma experiência tal qual ela é? Neste haiku singelo, como noutros, não existem explicações causais, nem génese psicológica, nem conceitos próprios da atitude científica. É apenas um estar aí, uma rã que mergulha, a essência da rã na existência<sup>8</sup>.

---

rushing in the rainy season. Nature has no emotion, but it has life, through which it creates an atmosphere. This impersonal atmosphere, with an overtone of loneliness, is the core of *sabi*”. (Makoto Ueda, “Bashô on the Art of the Haiku: Impersonality in Poetry”, in *op. cit.*, pp. 157-158).

<sup>5</sup> Matsuo Bashô, “O Gosto Solitário do Orvalho”, in *O Gosto Solitário do Orvalho seguido de O Caminho Estreito*, p. 25.

<sup>6</sup> “Here is a strong plea for objective, impersonal poetry. The poet’s task is not to express his emotions, but to detach himself from them and to enter into the object of nature. A pine tree has its own life, so a poet composing a verse on it should first learn what sort of life it is by entering into the pine tree and perceiving its delicate life. The poet will become at one with the pine tree; this is the only way by which he can learn about the inner life of the pine. And, when he identifies himself with the tree, a poem will spontaneously form itself in his mind, without a conscious attempt on his part. Dohô has made a distinction between “growing” and “making” in the process in which a poem is created. “There are two ways in which a verse may be written: “growing” and “making”, he says. “When a poet who has always trained his mind along the way of the Haiku applies himself to the object, the colour of his mind “grows” into a poem. In the case of a poet who lacks that training, nothing grows into a poem; as a consequence, he has to “make” a poem out of his self”. A true Haiku poet can make his mind transparent, as it were, so that an external object dyes it in its colour; this colour grows into a poem.” (Makoto Ueda, in *op. cit.*, pp. 161-162).

<sup>7</sup> Matsuo Bashô, in *op. cit.*, p. 24.

<sup>8</sup> “The world of the Haiku includes all things in existence, elegant or not elegant: it contains warblers, blossoms, and the moon, but it does not exclude a muddy crow, a bird’s droppings, or a horse’s dung. These are also part of nature.

Likewise, the Haiku takes in all things of human life. The Haiku poet, while detaching himself from worldly desires, lives among them. He does not flee from the world of ordinary men; he is in the middle of it, understanding and sharing the feelings of ordinary men; he has only to be a bystander, who calmly and smilingly observes them.” (Makoto Ueda, in *op. cit.*, p. 167).

Um reencontro com o mundo natural, voltando às coisas mesmas é o que acontece no haiku: “A cada sopro do vento/Muda de folha/A borboleta no salgueiro”<sup>9</sup>. Não existe nesta descrição qualquer manipulação do real. A realidade apresenta-se ao sujeito que a percebe e este figura-a em poucos versos que formam um haiku. Tudo isto porque à semelhança do que a fenomenologia preconiza “o mundo está aí antes de toda a análise que eu dele possa fazer”<sup>10</sup>. O real está organizado de modo perfeito sem que haja a necessidade de um juízo que o constitua<sup>11</sup>.

Depreende-se destes haikus uma serenidade pré-predicativa, uma tranquilidade imagética que tudo respeita e nada desfigura ou conceptualiza. Aquele que escreve um haiku é um sábio mas nunca um cientista<sup>12</sup>. A atitude do cientista não é meramente

---

<sup>9</sup> Matsuo Bashô, in *op. cit.*, p. 27.

<sup>10</sup> Merleau-Ponty, in *op. cit.*, p. 122.

<sup>11</sup> “Thus haiku has something in common with painting, in the representation of the object alone, without comment, never presented to be other than what it is, but not represented completely as it is. For if the haiku poet moves us by presenting rather than describing objects, he does so by presenting the particulars in which the emotional powers of the things or scenes reside. And from these particulars comes the significance and the importance of his particular haiku. He renders in a few epithets what he experiences, so that imagination will fill those spaces with all the details in which the experiential value of the images reside. He does not give us meaning; he gives us the concrete objects which have meaning, because he has experienced them.” (Kenneth Yasuda, “Approach to Haiku and Basic Principles”, in *Japanese Aesthetics and Culture*, p. 130).

<sup>12</sup> “Let us suppose that a poet is looking at a rye field one sunny afternoon with two friends, one a farmer who owns the field and the other an entomologist. The farmer is explaining how lovely and rich his field is and how many bushels of rye it produces every year. While they are thus talking, a red dragonfly passes before them, and immediately the entomologist notices it. Perhaps he classifies it as an idle mental exercise, and may even remark on its beauty aloud to his friends. The poet, standing beside them, also sees the dragonfly and notices it light on a blade of rye, as do the other two. He is immediately interested in the dragonfly - in its colour, form and quality.

This is a happening shared by the three men. The farmer, in seeing the dragonfly, may have agreed with his friend the entomologist about its beauty, but it does not affect him. He is probably thinking of something else; perhaps he feels very proud of the rich rye field he owns. The value he places on his field is directly referable to the price the grain will bring him in the market place. His attitude might be called commercial.

The entomologist’s attitude is scientific. As soon as he sees the red dragonfly, he ceases seeing it directly and sees it only as a part of his system of categories. If he had not recognized it, he would most likely have observed its characteristics by counting the number of its wings, legs, and so on, in reference to this entomological knowledge, and tried to arrive at some sort of conclusion. (...).

contemplativa, manipula o equilíbrio neutro do haiku. Neutro porque há uma indiferença no haiku que não cumpre nenhum fim utilitário. Ele é incolor por natureza. Irrefletido, em estado nascente e naturante. Depreende-se dele qualquer coisa que nasce para logo se finalizar num instante pré-predicativo, sem a ruminação do pensamento.

Na arte poética do haiku não visionamos um homem interior, pelo contrário, a exterioridade coincide com o real.

Quando se diz: “Não há arroz/Mas tenho na malga/uma flor”<sup>13</sup> há o rompimento com a familiaridade do arroz numa malga para o aparecimento súbito de algo de inesperado como uma flor. Como se a atitude natural fosse substituída por uma outra coisa que gera espanto, o espanto de que fala a fenomenologia, a estupefacção. Neste haiku, como na fenomenologia, a percepção mais verdadeira é aquela que percebe a inversão dos lugares das coisas que colocamos num lugar habitual. Esta abertura é aquela na qual “o mundo é não o que eu penso, mas o que eu vivo, estou aberto ao mundo, comunico indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável”<sup>14</sup>. Nesta conformidade, o único logos que pré-existe é o mundo, a revelação de estar em vida no mundo, o mistério que é viver. Sem posse, sem que haja um limite que se imponha à vida.

Neste sentido, “a verdadeira filosofia consiste em reaprender a ver o mundo e, neste sentido, uma história narrada pode significar o mundo com tanta “profundidade” como um tratado de filosofia”<sup>15</sup>. A história narrada do haiku contém esta profundidade que conquista o reencontro com o lugar ingénuo com o mundo.

---

In contrast to these two attitudes, the poet's is neither commercial nor scientific. His attention is directed not to his knowledge about the dragonfly, nor to the value of the rye field. He is interested in the object for its own sake. Furthermore, he is not aware even of how beautiful the object is or of how he is affected by it. An attitude such as this is aesthetic. I shall call it a haiku attitude. (*Ibidem*, pp. 131-132).

<sup>13</sup> Matsuo Bashô, in *op. cit.*, p. 27.

<sup>14</sup> Merleau-Ponty, in *op. cit.*, p. 127.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 130.

## **2 - A experiência da linguagem em Merleau-Ponty em confronto com a arte poética do haiku desenvolvida no Japão. A opacidade da palavra em Merleau-Ponty em contraposição com a escrita do neutro do haiku.**

“Muito mais do que um meio, a linguagem é algo como um ser e é por isto que pode tão bem tornar-nos alguém presente: a palavra de um amigo ao telefone dá-nos a sua própria presença, como se estivesse todo ele nessa maneira de interpelar e de se despedir, de começar e acabar as suas frases, de caminhar através das coisas não ditas. O sentido é o movimento total da palavra e é por isso que o nosso pensamento patinha na linguagem. Por isso também a atravessa como o gesto os seus pontos de passagem. No próprio momento em que a linguagem enche o nosso espírito até aos bordos, sem deixar qualquer lugar a um pensamento que não seja colhido na sua vibração, e na medida justamente em que à linguagem nos abandonamos, passa ela para lá dos «sinais» e até ao seu sentido”.

MERLEAU-PONTY, “A Linguagem Indirecta e as Vozes do Silêncio”, in *Sinais*.

A linguagem, em fenomenologia, dá-se sempre como um espaço opaco. Como diz Merleau-Ponty: “Existe assim uma opacidade da linguagem: em parte alguma cessa esta para dar lugar ao sentido puro, nunca se encontra limitada se não por linguagem ainda e o sentido aparece nela engastado sempre nas palavras”<sup>16</sup>. A linguagem abre-se ao sentido na medida em que nos abandonamos a ela. Ela não é um mero código representativo, ela é como um ser vivo que desvela os seus mistérios não pelas palavras em si mesmas, mas no entremeio do seu contacto, que nunca pode ser acabado mas relacional. O sentido da linguagem oferece-se no silêncio entre as palavras. Podemos compreender o sentido da linguagem pelo sentido do ritmo da própria música. Sem pausas a música não teria qualquer ritmo. A linguagem não é primeira nem segunda em relação ao pensamento e vice-versa. A verdadeira palavra diz-se e ouve-se no silêncio das palavras empíricas. O sentido da linguagem é sempre oblíquo e autónomo e insinua-

---

<sup>16</sup> Merleau-Ponty, “A Jean –Paul Sartre”, *Sinais*, s/l, Editorial Minotauro, s/d, p. 62.

-se no entremeio das palavras, inscritas na totalidade do pensamento, da história, da cultura, da tradição que expressam o visível cativo no horizonte do olhar do que fala. É necessário compreendê-la como abismo e como abertura, como silêncio e como palavra. O problema da linguagem consiste na nossa incapacidade em vê-la como uma unidade onde tudo coexiste. Ao fazermos da linguagem um código, fragmentamo-la, sem chegarmos sequer a compreender o quanto ela nos habita, a todos por igual, sob um polimorfismo expressivo. Pensamento e linguagem estão portanto ligados por um mesmo mistério de ser e participar neste mesmo mistério que implica habitar a linguagem por dentro, renunciar aos esquemas da linguagem só como código e torná-la viva e operante, potência sempre em estado nascente. A linguagem tácita, obscura e oblíqua diz o ser na medida em que se dirige para ele e responde ao seu apelo. Habitar a palavra é ter consciência dos seus imensos lugares oblíquos. A linguagem é feita de lugares oblíquos, de espaços e espaços que se constroem dentro das entrelinhas das palavras, dos sentidos múltiplos, dos estados de consciência do poeta fingidor, do fingimento, do sofrimento, da alegria, da ilusão verdadeira, da mentira ilusória, da vida de uma consciência afectada por múltiplos estados de espírito que se veiculam, que sangram, que embelezam e são embelezados pela natureza. A natureza constrói-se por dentro. A natureza é corpórea, carne da carne do sujeito, dor da dor do sujeito. Cada ramo, cada rio, a pequena pedra, a floresta estão doentes, sofrem a doença do sujeito da percepção. Como num quadro de Cézanne no qual todos os objectos não são objectos mas fenómenos vivenciais de um corpo que se fez no mundo, que acolhe o mundo, que o contorce, que se contorce no acto de se dar dando-se. Esta natureza é um espelho labiríntico, uma espécie de concavidade multiplicadora de quedas e buracos onde o sujeito se reflecte, se deita e dorme para acordar muitas vezes no mesmo sono. Que natureza é esta? Que mundo invadido pelo corpo, pelo espírito inflamado do sujeito? Esta natureza está inflamada. Mais do que uma ocorrência natural na sua existência, ela acaba o que o espírito começa, ela inicia o que o corpo nela deixa. Esta é a natureza do sujeito que entra nela invadindo-a, desmascarando-a, retirando-lhe a seiva para lhe acrescentar outra seiva. A seiva da sua vida, das suas lucubrações mentais, dos seus delírios, da sua vida que se faz e refaz em cada elemento da natureza que se torna animal, selvática, agressiva, confessional ou em gesto de confissão. Diz Merleau-Ponty acerca da linguagem no seu texto “A Jean-Paul Sartre”: “a sua opacidade, a sua obstinada referência a si mesma, os seus regressos e as suas viragens sobre si mesma, são justamente o que faz dela um poder espiritual: pois torna-se por sua vez algo como

um universo, capaz de alojar em si as próprias coisas – depois de as haver transformado no seu sentido”<sup>17</sup>.

No entanto, a par desta experiência estética onde a linguagem é um fruto de muitas camadas, podemos pensar um outro tipo de experiência estética, de uma linguagem que se quer neutra, que deixa para trás a opacidade num gesto de escrever não escrevendo, de acrescentar não acrescentando. Esta é a experiência que, em nosso entender, a arte poética do haiku evidencia. No haiku, cada palavra é uma pérola para ser olhada na sua simplicidade, na sua singularidade de luz. A linguagem do haiku é a linguagem da precisão, da essencialidade, do vazio quase absoluto das palavras<sup>18</sup>, das ressonâncias, sem verborreia de estados de alma, sem a inundação de lugares oblíquos. É pela ausência, é pelo contorno que se mostra a medula do pensamento no haiku inscrito, o cerne de algo que nada espaventa, nada ostenta em desmesuras, em fortes ou iludidas recriações de palavras através de outras palavras. Na arte poética do haiku há apenas o indicar delicado de algo que se mostra sem vergonha de ser o que é, uma mostração discreta do que se quer mostrar. A linguagem do haiku é, por isso, mais a linguagem da ausência do que de estados presenciais amplificadores de contaminações. É uma força que se retira da ausência quase total de palavras, da contemplação, do dizer não dizendo, de um instante de eternidade que se dá para ser acariciado e não agarrado e possuído. É a linguagem da não posse. Não há a posse de muitos adjetivos, de floreios gramaticais, de figuras de estilo despenteadas e eufóricas. Há apenas o crucialmente existente no seu destino de ser, de apenas estar. Estar na ausência. O que se mostra num haiku são rios que correm porque correm, flores que florescem porque assim é e não porque há um sujeito que lhes empresta a sua força anímica em adubos de estados de alma. É a natureza na sua perfeição, na sua completude. Um ramo desprende-se. Um pato avança na direção de outro pato, um botão de cerejeira aparece e tudo se

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>18</sup> “A haiku moment is a kind of aesthetic moment - a moment in which the words which created the experience and the experience itself can become one. The nature of a haiku moment is anti-temporal and its quality is eternal, for in this state man and his environment are one unified whole, in which there is no sense of time. The total implication of the words in the realization of experience creates that sense of immediacy which Ezra Pound declared was essential for art: “(The image is) that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time... It is the presentation of such a complex instantaneously which give that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth which we experience in the presence of the greatest works of art”.” (Kenneth Yasuda, in *op. cit.*, p. 146).

constitui nesta harmonia de coisa que não precisa de outra coisa, de algo que evolui sem correr atrás de nada, de um efémero que se autofinaliza na sua efemeridade, a transiência do que é porque é, do que não deriva nem se enxama, nem se torna o sofrimento alheio. Nada é alheio, alusivo como acontece no exemplo que Merleau-Ponty dá para explicar o carácter opaco e presentificador da linguagem quando refere que ao telefone alguém ouvindo a voz de outro alguém é toda a presença do sujeito que se faz ouvir através daquela voz, o seu corpo, as suas marcas pessoais de vida, as suas preferências, no fundo, o seu estilo.

No haiku, a natureza não é alusiva, ela é por natureza impessoal, essencial.

A flor da cerejeira é branca. Brancas essas flores são. O rio avança translúcido simplesmente porque é límpido. As nuvens afastam-se como dois patos se afastam um do outro num lago. E perante este objectivismo qualquer sujeito interior é expulso. É expulsa a fúria manipuladora do sujeito manipulador da natureza, nenhum sujeito habita, penetra o estado natural do mundo.

A palavra, nestes poemas, é límpida. Oferece-se como uma água que brilha para si e em si se reflecte. A palavra se pudesse nem sequer seria palavra. Seria um sopro, uma pequena brisa que passa pelos ramos e os sossega mais do que agita. Esta brisa é a linguagem do haiku, a arte poética de uma poesia que se constrói por fora, pelo acontecer apenas de um ciclo natural, pela verdade e sinceridade que há no mundo que deixa que a vida em si aconteça. Esta linguagem quer dizer exactamente o que diz, quer presentificar o que realmente mostra e não alimenta tempos finitos como o passado que consome aquele que sempre nele medita ou o futuro que é o tempo da ansiedade. Esta é a palavra da não ansiedade. Ela consente-se ser o instante eterno que se finaliza numa eternidade do agora. É esse agora coberto por uma eternidade que realmente importa. Agora há uma cerejeira que é branca e está em flor. Agora é Outono. Agora é tranquilo o rio. Agora passa uma nuvem que se dirige para outra nuvem. Tudo isto num acontecer finito mas um finito que tem a eternidade do agora. A finitude, a desolação, a melancolia natural e naturante do agora que é sempre uma melancolia da aceitação do que é porque é, a aceitação da ordem natural das coisas, as estações do ano, a sucessividade perfeita porque perfeito é o que morre e se renova para morrer novamente.

O respeito. As coisas nesta melancolia natural (uma melancolia não psicológica) que transparece de forma delicada no poema estão em respeito absoluto pelo

posicionamento do universo, pelo lugar perfeito de cada coisa<sup>19</sup>. Não há uma lua que se mostra febril, vermelha ou um rio roxo, sinestésico, cheio de escravidões. Não há uma bétula a ferver e a serpentear as cores denosíacas do sangue de Cristo. As coisas estão nos seus lugares reais em sonoridades que equivalem a um silêncio perfeito: o silêncio da harmonia. Não há desacerto, não há desacordo, inconstância, insatisfação, não há experiência da desilusão, nem sequer o juízo enganador do que é verdadeiro ou do que não é verdade. Não há juízo. Há apenas um fluir objectivo, concreto que toca as margens com leveza, com certeza de que realmente isso acontece.

A linguagem do haiku não é fantasiosa, simbólica, perdidamente amante do que não ousou dizer mas quer dizer. Ela diz, diz somente e isso já é muito. Já contém a totalidade de um universo que está a mover-se na dormência de cada coisa, no acordar discreto do que parece parado no seu movimento perfeito. As palavras, no haiku, são como uma árvore que se eleva num céu num movimento erecto<sup>20</sup>.

Esta poesia pode ser considerada uma provocação, uma estranheza para aquilo que é a experiência da linguagem poética desenvolvida no Ocidente. Na verdade, há uma outra atitude subjacente a esta poesia que parece mudar tudo. Na poesia ocidental, é raro depararmos com uma natureza impessoal, uma poesia que evidencia uma solidão da natureza em relação aos estados de alma do poeta.

É por isto mesmo e por sabermos que Merleau-Ponty se interessou bastante pela poesia, pela experiência da linguagem no escritor, seja ele poeta ou romancista, que quisemos levantar este véu e, de certa maneira, levá-lo até ao pensamento merleau-pontyano. Perante a afirmação de Merleau-Ponty: “mister é considerarmos a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de a rodear, sem o qual ela nada diria, ou pôr ainda a nu os fios de silêncio que a permeiam”<sup>21</sup>. Acrescenta

---

<sup>19</sup> “Ainsi, partout où le japonais tourne ses regards, il se voit entouré de voiles qui ne s’entrouvrent que pour se refermer, de sites silencieux et solennels où mènent de longs détours pareils à ceux d’une initiation, d’ombrages funèbres, d’objets singuliers, comme un vieux tronc d’arbre, une pierre usée par l’eau, pareils à des documents indéchiffrables et sacrés, de perspectives qui ne se découvrent à lui qu’à travers le portique des rochers, la colonnade des arbres. Toute la nature est un temple déjà prêt et disposé pour le culte. « (Paul Claudel, « Un Regard sur L’Âme Japonaise », *Connaissance de L’Est*, France, Gallimard, 1929, pp. 169-170).

<sup>20</sup> “Écoutons-le, mais pour l’entendre il faut commencer par faire silence. La musique ne commence que là où le bruit a cessé. Laissons tomber en nous ce tumulte confus de vellétés et des paroles. » (Paul Claudel, *ibidem*, p. 166).

<sup>21</sup> Merleau-Ponty, “A Jean-Paul Sartre, in *op. cit.*, p. 67.

Merleau-Ponty: “existe para as expressões já adquiridas um sentido directo que corresponde ponto por ponto a modos, formas, palavras já instituídas. Aparentemente não há aqui alguma lacuna, qualquer silêncio falante. Mas o sentido das expressões em vias de se consumarem não pode ser deste tipo: é um sentido lateral ou oblíquo, que se insinua entre as palavras - é uma outra maneira de sacudir o aparelho da linguagem ou da narração para lhe arrancar um som novo”<sup>22</sup>.

Imediatamente se gera uma contusão, uma sensação de coisa diferente dos habituais exemplos de linguagem que Merleau-Ponty refere nas suas obras e a linguagem do haiku, tornando-se cativante e motivo de uma reflexão para nós enriquecedora e atractiva esta diferença.

Que diria Merleau-Ponty destes versos despidos, deste despojamento de palavras e sentido onde o leitor em vez de uma floresta labiríntica de sentidos tem apenas a copa de uma árvore em forma de haiku?

Que diria Merleau-Ponty deste dizer o mundo sem querer tocá-lo? Uma aparição em si mesma sem a intrusão da sensorialidade? O que diria Merleau-Ponty disto quando afirma: “uma mulher que passa não é inicialmente para mim um contorno corporal, um manequim colorido, um espectáculo, é «uma expressão individual, sentimental, sexual», é uma certa maneira de ser carne dada inteiramente pelo andar ou até somente pelo choque do salto do sapato no chão, como a tensão do arco está presente em cada fibra da madeira -, uma variação muito marcada da norma do andar, do olhar, do tocar, do falar, que sem querer adquire pelo facto de ser corpo”<sup>23</sup>.

É interessante perceber como esta experiência da linguagem enquanto experiência ou acontecer natural se encontra nos antípodas daquilo que se revela, por exemplo, na obra *Em Busca do tempo Perdido* de Proust, obra tão querida a Merleau-Ponty que demonstra lugares fenomenológicos em que o sentido se oculta e se torna visível, alongando-se em muitos lugares espaciais e temporais. Nesta obra, deparamo-nos com uma caminhada íntima, latente, de regresso ao já vivido, retorno. O tempo torna-se o substrato do sentido, as coisas acordam impressões que o sujeito não domina, associações, correspondências. É um sentido evanescente, um tempo bergsoniano, intuído, a ligar todas as vivências.

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 67-68.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 78.

Na arte poética do haiku, nada se busca, nada é perdido e depois reencontrado, nada está em estado latente, na ilusão do ocultamento, na imbricada aparência de outras aparências. Nada. Esse tempo ditador da consciência mundana não se permite organizar nada. O sujeito não é nada ao pé de uma cerejeira em equilíbrio, ao pé de um rio que flui no ritmo exacto do seu fluir. O movimento de cada coisa é um acabamento em si. Nada remete para nada. Porque remissões são sempre fazer progredir a ilusão (camadas imaginosas de sentido). E a ilusão na poesia japonesa do haiku é não haver ilusão, é o que acontece sem artifício. Sem vestes que pesam, que fazem do mundo um espectáculo. O espectáculo da natureza, na arte poética do haiku, é brutalmente encantador por não ser absolutamente espectáculo nenhum. Uma cor é suficientemente importante sem que haja o bombardeamento ou profusão de muitas cores ao mesmo tempo. Este comedimento pode parecer fenomenologicamente pouco interessante mas é uma experiência estética a ter em conta. Esta atenção para o que é. A atenção humilde perante o que vai sendo, atenção que não habita como na Fenomenologia, isto é, não se constitui em camadas de sentido do sujeito habitado pelo mundo.

Deste modo, e na sequência do que deixámos delineado para trás, podemos asseverar que a experiência poética do haiku não contradiz completamente a experiência do sentido da linguagem em Merleau-Ponty. No entanto, dá-lhe a conhecer um outro tipo de experiência da linguagem que se deve pensar. Os artistas impressionistas não se reveriam neste tipo de experiência, uma natureza em quase estado impessoal. Contudo, desenha-se aqui uma expressão poética que, sem ferida, sem tumultos fenomenológicos e colisões porque a fenomenologia é sempre colisão, colisão do afecto, do desafecto, do amor em desamor, da ruptura em cascatas de ligações íntimas, é uma expressão de beleza rara, de uma suprema limpidez, de uma suprema simplicidade real.

A carne do mundo a que estamos habituados na fenomenologia, o sumo fenomenológico que é existir, de estar na vida em vida, no sonho em sonho, abstém-se da arte poética do haiku.

Ficará então a fenomenologia ameaçada, baralhada com a poesia haiku? Onde a fenomenologia quer espírito encarnado, não tem espírito encarnado no haiku. Onde quer corpo mundano, o corpo do mundo vive sem o corpo próprio (vivido) do sujeito no haiku, onde a fenomenologia fala de entrega, promessa, o sujeito, no haiku, não se entrega. E onde o sentido polissémico da fenomenologia corrobora o que ela mesma quer perseguir, no haiku é esvaído.

É como se puséssemos Merleau-Ponty ao contrário, do avesso, a fenomenologia de cabeça para baixo e lhe retirássemos muito para lhe dar menos, embora o que a arte poética do haiku tenha para dar seja sublime: a cerejeira, a nuvem, a melancolia do Ser, a transitoriedade feliz de tudo.

Insta perguntar, mais uma vez, como trataria Merleau-Ponty esta experiência linguística, esta poética?

Como poderia Cézanne pintar nestes moldes? A substância da paisagem realizada no princípio do universo. A não apropriação de uma montanha, apenas a justa medida entre o vazio e a plenitude. Uma montanha imaterial sem estar animada como a montanha Sainte-Victoire, uma montanha onde o vazio é o maravilhoso. Uma montanha não habitada pelo sujeito.

O poeta, o pintor não emprestando o seu corpo à tela, ao mundo, à palavra. Pelo contrário, o poeta, o pintor retirando-se para deixar acontecer o que acontece sem as suas presenças?

Em Merleau-Ponty, todo o visível e invisível vivem em quiasmo, nas camadas e camadas profundas de sentido que se têm de deslindar para descobrir, em âmagos estesiológicos, em arrebatamentos estesiológicos, em sinestésicas partituras.

Em Merleau-Ponty, aprendemos o sentido da vida a rebentar pelas costuras em sentidos do Ser. E diante da arte poética do haiku temos uma cerejeira em flor e isso basta.

Estas reflexões são em si mesmas intermináveis como interminável e inacabada é a fenomenologia.

Deixamos, muito embora, cair uma última questão: Será que o sistema filosófico da fenomenologia não estará alicerçado na ilusão, na profusão em ilusão de mais ilusão que é a própria vida? Teria então o filósofo Merleau-Ponty optado pela mentira da vida quando a reencontrou em opacidades várias? Não será a opacidade a mentira que acrescentamos a tudo? Não será a luz branca, a clarividência a luz não enganadora da verdade?

Alguém que está lançado no mundo e em vida não lhe basta a luz ou a verdade porque, em nosso entender, o ser humano é um sujeito ilusório por natureza. Só a ilusão pode alimentar a engrenagem ilusória da vida que é ilusão. A ilusão é aquilo que promete ao homem perceber o segredo da vida, o jogo profunda da vida, os estranhos mistérios que o alimentam e o iludem. Não fosse a relação do homem com o mundo sempre uma relação paradoxal que dá acesso ao reino da efemeridade.

Como vivenciar então outra experiência? Outra linguagem que seja evidência dessa experiência da não ilusão? Como? Como viver não vivendo? Escrever não escrevendo?

O sujeito despido será um sujeito votado à não vida?

Quanto mais roupagens, mais vida, mais sentidos transversais, mais ilusão.

Assim sendo, podemos afirmar que a poesia do haiku provoca, irrita o fogo de artifício de sentidos em que assenta o mundo merleau-pontyano. Oferece-nos um céu limpo, uma sombra só, em vez de um jogo vivencial de sombras.

De que vida estamos então a falar? De que afectividade?

Sem afectividade não existe mundo vivido e esta melancolia vazia japonesa, sem aparente afectividade, parece não afectada pelo espírito, não afectada pelo corpo mundano.

O sujeito não afectivo do haiku. Como convencer Merleau-Ponty da sustentabilidade de uma viagem, de um estar em vida sem afectividade?

Apenas um instante, um esquelético acontecer e o que fazer com a reversibilidade sensível merleau-pontyana?

A contaminação dos corpos, dos seus hematomas, dos seus líquidos, dos seus batimentos?

Um corpo habitado. Qual o sentido para a arte poética do haiku da predestinação de um sujeito a ser vidente, visível, do corpo encarnado em árvores, do espírito encarnado em cantos de pássaros, da paisagem vivida?

Se para a arte poética do haiku a paisagem não é vivida, nem sentida, nem correlato, como explicar a Merleau-Ponty esta experiência da abstenção, da desvinculação, do não correlato? O rio só rio, porque é rio. A árvore em transformação porque mudou de estação e isso urge acontecer sem intervenção de nenhuma consciência mundana. O canto de um pássaro sem que o sujeito encarne esse canto no seu peito.

Perante a arte poética do haiku a obra *O Olho e o Espírito* parece uma selva de contaminações entre corpo, consciência, mundo em desordens levianas. O que fazer a esta obra perante o silêncio incolor e conciso de um haiku?

Um haiku perante as telas de Cézanne, Cézanne perante um haiku e instala-se o medo de não compreender nem uma coisa nem outra.

Como optar por uma experiência ou por outra?

Como integrar em Merleau-Ponty a aceitação tranquila pela não necessidade de sentido do haiku? A carne do mundo merleau-pontyana? Essa mescla de frutos com suor humano, de desejos com as maçãs de Cézanne, de tudo estar em tudo na mesma carne?

O corpo vivido como prolongamento da natureza, a natureza como prolongamento do corpo vivido? Como coadunar isto com aquilo que verte um haiku, a experiência que se dá a conhecer num haiku?

Qual a vida mais plena? A profusão de sentidos merleau-pontyana ou o esvaziamento do haiku japonês?

Não é preciso optar. Não é preciso sequer opor uma experiência de vida a outra experiência de vida. Não é preciso, tão pouco, ter Merleau-Ponty e a sua experiência da percepção, de um lado, e a experiência da escrita do haiku, do outro lado. Basta ser sensível às suas diferenças sem negá-las.

A expressividade merleau-pontyana aponta para aspectos da vida do corpo habitado, a melancolia do haiku contenta-se com a ascese quase impessoal.

Deste modo, as duas experiências não se anulam, não se tornam irreconciliáveis mas fielmente geradoras de um pensamento que devemos acolher sem extremar.

Atentemos em alguns exemplos de haikus (exemplos nos quais a poesia é a de um instante transcendente e imanente) para podermos compreender melhor o que foi aqui dito:

1-

“Brisa ligeira

A sombra da glicínia

Estremece”<sup>24</sup>

2-

“Chuva de flores de ameixeira

Um corvo procura em vão

O seu ninho”<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Matsuo Bashô, “O Gosto Solitário do Orvalho”, in *op. cit.*, p. 24.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 26.

3-

“Flores de cerejeira no céu escuro  
E entre elas a melancolia  
quase a florir  
Extingue-se o dia  
Mas não o canto  
Da cotovia”<sup>26</sup>

4-

“Lua cheia:  
para repousar os olhos  
uma nuvem de tempos a tempos”<sup>27</sup>

5-

“Preso na cascata  
um instante:  
O verão”<sup>28</sup>

6-

“Cai uma castanha...  
Calam-se de súbito os insectos  
entre as ervas”<sup>29</sup>

7-

“Apesar do Outono  
os ouriços das castanhas permanecem verdes  
muito tempo ainda”<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

### 3 - A arte poética do haiku ou um mundo onde reina a verdade

“Um mundo onde reina a verdade

“...Por exemplo, quando se quer dizer “uma pedra aquecida pelo sol”, só há uma maneira. É pôr uma pedra aquecida ao sol na mão, ou melhor, na pata daquele com quem se está a falar.

Se se quer dizer “uma pedra gigantesca no alto de uma montanha”, só há uma maneira de proferir essa frase. É carregar com uma pedra gigantesca para o cimo de uma montanha.

Produzir um poema, nestas circunstâncias, é uma prova de força que permanece, em toda a sua heróica evidência, por várias gerações.

A maior parte dos sonetos que esta civilização produziu parece-se de certo modo com Stonehenge: formidáveis grupos de pedras alinhadas por heróicos antepassados, arquejando e gemendo, com as veias salientes, segundo um esquema ancestral.”

LARS GUSTAFSSON, “Um Mundo onde Reina a Verdade, in *A Morte de um Apicultor*.

As palavras são recipientes. São capazes de conter a linguagem que nelas transborda, sai por fora como uma água sai de uma chávena de chá. Uma palavra é também uma semente fresca que pode ser lançada. Uma semente que pode produzir efeitos devastadores, estilhaçar o outro.

Num mundo onde reinasse a verdade, o poder da linguagem perderia o seu sentido. O dizer “amo-te” não teria nenhum poder espiritual ou afectivo porque não haveria a experiência da dúvida para poder conferir a esta preposição elementar uma força efectiva.

O propósito da linguagem, em fenomenologia, é sempre um “querer dizer”. Uma desproporção entre aquilo que se quer dizer e as condições da linguagem. Aquilo que se quer escrever e as condições da linguagem. A isto também se pode chamar o lugar íntimo da linguagem. A linguagem, em fenomenologia, é sempre expressão íntima, daí que Merleau-Ponty aponte o carácter alusivo, indirecto e opaco da mesma.

Na arte poética do haiku podemos, ao invés, imaginar uma civilização que se relaciona com a realidade sem intermediários. Um mundo sem mediações. Nesta expressividade, não há símbolos intermediários, não há a experiência da narrativa efabulada, não existe a experiência do tempo, apenas uma litania que dispensa símbolos.

A linguagem, em Merleau-Ponty, aponta para a experiência das contradições constantes, as armadilhas e litígios internos que estão no sujeito que dela se mune.

Na poesia do haiku, o único símbolo de uma coisa é a própria coisa. Não há a experiência do em si, não há intimidade nesta linguagem.

A linguagem humana sempre foi frágil e transitória, sempre foi a desproporção entre a experiência que se tem e a incapacidade de estabilizar a experiência em conceito como se depreende da obra de Merleau-Ponty.

No haiku, o que parece perturbante e incrível, ao mesmo tempo, é não haver o problema do sentido, da verdade, da mentira, do desacerto ou falta de coincidência. Não há erro, não há equívoco ou experiência da fractura nesta linguagem. Não há maneira de desdizer a montanha, de desdizer a cerejeira, o vermelho. Não há nenhum gesto que ponha em causa a coincidência entre o gesto e a realidade. O “querer dizer” parece que se fixou provisoriamente.

No haiku, em nosso entender, a experiência sentimental foi erradicada mesmo quando o poema é trespassado por algum difuso sentimento. Não há a relação eu-tu, o mundo é um mundo estranho ao mundo humano. Parece haver uma elevação acima da angústia, do absurdo, do enganarmo-nos uns aos outros por quisermos descrever, por vezes, uma coisa que não é descritível. O conceito incomunicabilidade está suprimido. No reino do haiku, a linguagem não nasce da colisão do sujeito com o objecto. O mundo é tudo o que acontece, é o conjunto inteiro dos factos e não das afectações. Não há problematidade em relação à existência do mundo, a imagem é um facto que não se põe em causa. Não há distinção entre pensamento e linguagem. A proposição é enunciada sem necessidade de explicação do seu sentido. Este é um mundo onde não se discute acerca dele. É decerto um mundo que não é humano. No mundo humano há mentira, há erro, há falha. Este mundo é sem interrogação sobre o que quer que seja. Neste mundo da poesia do haiku não é possível mostrar o modo como eu me sinto, a experiência da afecção não é possível mostrar. Mostra-se fazendo, não se diz. Não há aflicção, não há valores. Não há acesso ao si próprio, não há uma descida às profundezas do si, não há expressão acerca do si. Não há o problema de não se saber como se há-de dizer.

Para a fenomenologia, a linguagem é inseparável da vida humana, da auto-afecção como se sabe. A linguagem será sempre, nas palavras de Merleau-Ponty, “uma maneira de habitar o mundo, de o tratar, de o interpretar pelo rosto pelo mesmo modo que como pelo vestuário, pela agilidade do gesto como pela inércia do corpo, numa palavra, o emblema de uma certa relação com o ser”<sup>31</sup>.

#### **4 - Merleau-Ponty e Alberto Caeiro: a reversibilidade sensível e o enamoramento profundo entre todas as coisas. Afinidades e diferenças entre a fenomenologia de Merleau-Ponty e o objectivismo existencial de Caeiro.**

“A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser.”

Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*.

O que é a reversibilidade sensível merleau-pontyana senão um enamoramento profundo entre todas as coisas de que fala Alberto Caeiro? Pedras e regatos, constelações e estrelas, que comunhão as faz irmãs?

Merleau-Ponty e o mestre dos heterónimos de Fernando Pessoa - Alberto Caeiro - contêm, nas suas obras, uma profunda consolação entre todos os seres, uma harmonia entre todas as coisas que as torna benditas se forem vistas com os dedos, tocadas com os olhos e se entre o sujeito que vê e o que existe houver uma sinceridade, uma aceitação e alegria por todos os sentidos poderem perceber o que o intelectualismo aniquila.

Alberto Caeiro fala de “essências sensíveis”, fala das “essências carnis” merleau-pontyanas que o mundo mostra àquele que tem apenas como ambição e desejo o ver de verdade. A chuva, a janela aberta do olhar (“O meu olhar é nítido como um girassol”<sup>32</sup>), a árvore antiga são nítidos, são sempre a novidade renovada do que começa sempre com o mesmo poder conquistador (“E o que vejo a cada momento/É aquilo que

---

<sup>31</sup> Merleau-Ponty, “A Jean-Paul Sartre”, in *op. cit.*, p. 79.

<sup>32</sup> Alberto Caeiro, poema II, *O Guardador de Rebanhos*, in *Poemas Completos de Alberto Caeiro* (recolha, transcrição e notas Teresa Sobral Cunha, posfácio de Luís de Sousa Rebelo), Lisboa, Editorial Presença, 1994, p.44.

nunca antes tinha visto”<sup>33</sup>). Como uma criança ao nascer perante o que deveras a chama para a novidade deveras do que é (“Sei ter o pasmo essencial/Que tem uma criança se, ao nascer/Reparasse que nascera deveras.../Sinto-me nascido a cada momento/Para a eterna novidade do mundo...”<sup>34</sup>). Todos os sentidos e toda a natureza em estado naturante, todo o Amor na eterna inocência de estar diante de um mundo puro como os olhos puros (“Creio no mundo como num malmequer,/Porque o vejo. Mas não penso nele/Porque pensar é não compreender.../O mundo não se fez para pensarmos nele/(Pensar é estar doente dos olhos)/Mas olharmos para ele e estarmos de acordo...”<sup>35</sup>). O modo como se olha para uma casa, a maneira como nos damos às coisas. A oração dos sentidos, os sentidos numa missa espontânea, o partir o pão dos sentidos e reparti-lo pela carne do mundo.

A relação amorosa entre o que sou e o tamanho do que sou porque vejo o que vejo num enlace comprometido e de Amor (“Amar é a eterna inocência,/E a única inocência é não pensar...”<sup>36</sup>). É esta a riqueza do ver. O encontrar a essência com os olhos, com os ouvidos, com o tacto, com o olfacto de todas as coisas, trincando a sua carne, mastigando o seu sentido. Os sons carnis, as essências sonoras do palpitar da Vida em rios e murmúrios que nascem para logo morrer. Alberto Caeiro ensina-nos a nascer muitas vezes para morrermos muitas mais vezes naquilo que vemos, nessa posse desapossada que é ser tudo. Ensina-nos ainda a comoção perante a beleza de tudo o que se mostra solitário. A comoção que uma gota de água, o sol, o vento arrastam nas raras vezes que se repetem, porque nada se repete, tudo é novidade inicial. Instante.

De que serve então interrogar? Questionar? Contorcer o que aparece porque aparece? Teorias e raciocínios doentamente manipuladores? Não servem para nada (“Há metaphysica bastante em não pensar em nada.//O que penso eu do mundo?/Sei lá o que penso do mundo! Se eu adoecesse pensaria nisso”<sup>37</sup>).

No pó da estrada, nos rios, nas lavadeiras está a minha alteridade, a minha completude, unidade diferenciada do que sou.

É este um paladar da carne e da textura do mundo, um corpo espalmado em paladares para tornar mais verdadeiro cada momento (“E os meus pensamentos são

---

<sup>33</sup> *Ibidem.*

<sup>34</sup> *Ibidem.*

<sup>35</sup> *Ibidem.*

<sup>36</sup> *Ibidem.*

<sup>37</sup> *Ibidem*, poema V, p.48.

todos sensações./Penso com os olhos e os ouvidos/E com as mãos e os pés/E com o nariz e a bocca”<sup>38</sup>). A verdade é aqui associada ao despir-se de artifícios, teorias cristalizadoras e mortíferas para esta nascente/fonte de estados puros de contemplação pura. Puras as coisas para elas mesmas, para os puros, para o mundo. A carne do mundo, elemento também ele purificador.

O meu olhar na linha de cada coisa, o meu azul igualmente azul como o azul do céu porque o meu corpo assim o prolonga e acolhe (“Pensar uma flor é vel-a e cheiral-a/E comer um fructo é saber-lhe o sentido.”<sup>39</sup>).

O aceitar tudo o que aparece sem pensar nisso.

Aprender a filosofia da aceitação (“E eu não sei o que penso/Nem procuro sabel-o.”<sup>40</sup>), sem consentimento, agradecimento (“Olho e comovo-me./Comovo-me como a água corre quando o chão é inclinado”<sup>41</sup>). Diz Caeiro: “Porque tudo é como é e assim é que é,/E eu aceito, e nem agradeço,/Para não perceber que penso nisso...”<sup>42</sup>). A cor, a forma, vivê-las com o corpo todo em dádiva. O voo das aves, nunca fechar essa janela do inacabamento da visão perante um voo de aves. A percepção é também um voo de aves, aves migratórias que chegam e vão, que têm estações, momentos, lugares, habitando. A percepção dos rios nos olhos molhados com a imagem dos rios. A percepção da flor nos olhos contaminados pelas flores. A contaminação da visão enamorada pela natureza. A natureza falante, aquela que às cegas incita o sujeito a ser prolongamento da sua existência.

Que cegueira é esta que quer romper com visões doentamente sedimentadas no intelecto humano, nos conceitos petrificados (“Uma aprendizagem de desaprender”<sup>43</sup>)? Que cegueira maior - luz maior - é esta que quer ver as árvores e as flores só porque são árvores e flores (“O que vemos nós das cousas são as cousas.”<sup>44</sup>)? É a cegueira da luz. A cegueira do estar no interior e exterior de tudo, iluminando e sendo iluminado, tocando quando tocado, arranhado até às entranhas da luz.

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, poema IX, p.58.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*, poema XIII, p.62.

<sup>41</sup> *Ibidem*, poema IX, p.63.

<sup>42</sup> *Ibidem*, poema XXIII, p.73.

<sup>43</sup> *Ibidem*, poema XXIV, p.74.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

No entanto, pergunte-se: Não será a proposta de Caeiro dotada de uma impossibilidade prática e munida de uma vontade de abolir a inevitabilidade dos jogos linguísticos da existência? Não haverá em Caeiro uma circularidade da qual não podemos escapar? Como negar a linguagem, se mesmo no exercício da sua negação é ela que nos serve esse exercício?

Qualquer coisa muda inteiramente a realidade: são as minhas mãos, os meus joelhos feridos, o que trilhei com as minhas pernas queimadas pelo sol, os meus gestos de acolhimento ou repulsa de algo. Tudo isto são rios, montes, terras, os ruídos calados que sinto no meu corpo (“Sou mystico, mas só com o corpo.”<sup>45</sup>). Os mapas que a carne porosa do mundo imprime no meu rosto de rios e telúrico.

As flores e a minha consciência delas ou a consciência delas a nascer em mim, o seu perfume que as separa de todas as outras flores e as faz ser o que elas são. Não será esta a visão de quem pinta? Como refere Merleau-Ponty: “Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão ali perante nós, só lá estão porque despertam um eco no nosso corpo, porque ele as acolhe. Este equivalente interno, esta fórmula carnal da sua presença, que as coisas suscitam em mim, por que não suscitariam por sua vez um traçado, visível ainda, onde qualquer outro olhar reencontraria os motivos que sustêm a sua inspecção do mundo?”<sup>46</sup>. Não será este o destino da caneta do escritor quando escorrega para uma linguagem conquistadora, para o poder das significações que desperta nos signos poderosos? Uma linguagem que conquista porque avança para inúmeras e originais significações e pretende romper com a estagnação para a qual, por vezes, se encaminha na linguagem quotidiana. Não deveríamos todos, a par com o escritor, conquistar níveis imprevisíveis da linguagem? Não deveríamos esgravatá-la, torná-la mais dinâmica e menos estacionária? Não padece a linguagem habitual de uma força arrebatadora e menos comodista?

Acrescenta Merleau-Ponty: “Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre aquele que toca e o que é tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão acontece uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do que sente-sentido, quando se ateia esse fogo que não mais cessará de arder, até que um

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, poema XXX, p.80.

<sup>46</sup> Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, France, Éditions Gallimard, 1964, p.22.

determinado acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria podido fazer...”<sup>47</sup>. O pintor floresce com o florescer do que pinta, e é verde no verde, no seu verdor.

Diz Merleau-Ponty: “O olho vê o mundo, e aquilo que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, sobre a paleta, a cor que o quadro espera, e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas estas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras e outras faltas”<sup>48</sup>. O pintor vive por fora e por dentro da cor. É já um dentro fora, uma dobra da cor que o interpela e ambos coincidem quando os seus apelos têm o mesmo tamanho. A cor ama o pintor, o pintor quer a cor, exterior de um interior qualquer, diferentes corpos no seu corpo, no meio de tudo o olhar do pintor, a sua carne a descer pelos troncos, pela floresta universal e concreta da sua pincelada. Este é um enamoramento bem mais largo que o céu, é aquela união feita de transacções, do milagre do incêndio da criatividade do pintor e do desejo tremeluzente do real se converter na realidade extensiva e criativa do pintor.

Atente-se nas palavras de Merleau-Ponty: “É por isso que tantos pintores disseram que as coisas os olhavam, e André Marchand depois de Klee: “numa floresta, senti várias vezes que não era eu que olhava a floresta. Senti, em certos dias, que eram as árvores que me olhavam, que me falavam...Eu estava lá, à escuta...Creio que o pintor deve ser trespassado pelo universo, e não querer trespassá-lo...Aguardo ser interiormente submergido, enterrado. Eu pinto, talvez para me emergir.”<sup>49</sup>”. Moradas dentro de moradas. A espantosa morada das coisas como na descoberta da visão a fazer todos os dias, da pincelada com a tinta rugosa e fresca da carne do mundo. Beber a realidade, senti-la nos pulsos, o luar que espelha o que bate quando nele bate. De modo a que “aquilo a que se chama inspiração deveria ser tomado à letra: há verdadeiramente inspiração e expiração no Ser. Acção e paixão tão pouco discerníveis que já não se sabe quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado”<sup>50</sup>. Atente-se numa instalação, a título de exemplo. Aquele que é interpelado, indo ao encontro de uma instalação, passa a fazer parte da organicidade da mesma. Ele não se situa nessa instalação como se situa alguém que conduz um automóvel e tem a obrigatoriedade de conduzir em certa faixa. Não. Aquele que entra numa instalação, está em todos os lugares orgânicos da mesma. Ela é um corpo sem perspectiva, nem redução da liberdade situacional de cada um. O

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, p.21.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pp.25-26.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p.31.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p.31-32.

deleite que o sujeito sente é condição do florescimento da vida da instalação. Do sujeito emerge a sobrevida da instalação e vice-versa.

Esta reversibilidade sensível de tudo o que existe pode ser equiparada a um luar plasmado no mar. No mar, está o luar, ranhuras dessa essência da lua em rasgos de luz, está todo o luar ainda que a lua se mantenha no seu lugar no cimo do mar. O que fez o mar reflectir o luar e o próprio luar já ser o todo do mar, a própria lua ser luar de um mar? São os seus entrecruzamentos, a dimensão verdadeira das suas individualidades nas reversibilidades, dobras, pintor, tela, luar e mar simbioticamente em coexistência.

Estar ali, o estar ali diante de um luar ou mar-luar é ser recém-nascido a cada momento no acto de ver. A noite a anoitecer para os meus olhos, os meus olhos a existirem para a noite. Fechar os olhos e todo o corpo estar dentro do universo, a terra irregular toda nos olhos, tudo a ressoar nas órbitas dos sentidos que são o tamanho do mundo.

A fenomenologia da presença total, da presença particular para o todo. Merleau-Ponty e Caeiro na carne que tudo trespassa, transversal, oblíqua, que tudo constitui e inflama de vida orgânica. Daí que Merleau-Ponty diga que “a visão do pintor é um nascer continuado”<sup>51</sup>. Nascer continuado é também a visão de um músico, de um pescador que deslça as suas redes no porvir do mar ou de todo aquele que desembaraça o correr dos dias numa vida feita arrepios que manifestam alterações significativas da pele (a pele do mundo).

Será isto o começo de uma nova ontologia? Ou a morte de toda e qualquer ontologia que não encontre as essências sempre na aparência, no visível (diz Merleau-Ponty “toda a técnica é “técnica do corpo””<sup>52</sup>)? As essências na existência. Uma nova ciência do ver? Uma suspensão dos juízos para entrar directamente no coração dos fenómenos? Um dinamismo que nada conclui como refere Merleau-Ponty: “Se nenhuma obra está absolutamente concluída, cada criação muda, altera, esclarece, confirma, exalta, recria ou cria de antemão todas as outras. Se as criações não são algo adquirido, não é apenas porque, como todas as coisas passam, é também porque têm quase toda a vida à sua frente”<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p.32.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p.33.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p.92.

O poeta será então aquele que vê absolutamente, muito embora, não precisando de se ser poeta para ver o mundo com esta estupefacção. Bastando apenas a iniciativa séria de estar com os fenómenos como se se estivesse na sagração-altar dos mesmos, na sua vida interior inteira para a vida inteira que os abriga no acto de ver.

No entanto, quão difícil é este encontro singelo com o mundo. Esta singeleza de estar com as coisas sem manipulá-las, habitando-as apenas. Habitar é presentificar mais e mais uma coisa, dar-lhe a sua qualidade de coisa incorporando-a na carne humana e do mundo singular e colectivo. O que habita alguma coisa é sempre habitado por essa coisa, invadido nas muitas casas interiores que é estar no mundo. Todas essas casas são casas habitadas pelo mundo em mundos.

Quão difícil é para um artista ver só vendo, sem psicologizar, sem contorcer a memória. O pensamento plástico, o pensamento das ondas a rebentar noutras ondas, a poesia no seu avançar para o inefável da expressão são uma via possível. E a tela do pintor, o corpo vivido do escritor são carnes sentintes do mundo.

A fenomenologia merleau-pontyana e o que elogia Caeiro como sendo o essencial seria a recusa da Filosofia-mental para um encontro mais profícuo com a Filosofia do balbucio primeiro, com o pasmo, o espanto que é o silêncio da presença secreta e enigmática das coisas. O amor em estado vidente, o instante do mundo onde tudo se faz e refaz no meu corpo que é um enigma. E “o enigma consiste em que o corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que mira todas as coisas, pode também olhar-se, e reconhecer então naquilo que vê o “outro lado” do seu poder vidente. Ele vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que não pensa o que quer que seja sem o assimilar, constituindo-o, transformando-o em pensamento - mas um si por co-fusão, narcisismo, inerência daquele que vê em relação àquilo que vê, daquele que toca em relação àquilo que toca, do que sente ao que é sentido - um si, portanto, que se compreende no meio de coisas, que tem um verso e um reverso, um passado e um futuro...”<sup>54</sup>.

Atentemos num aspecto que surge como crucial apontar e que é o seguinte: Alberto Caeiro no despojamento de todos os atributos em relação às coisas, numa espécie de teologia negativa, remete-nos para uma experiência pré-verbal que fica aquém/além do domínio da linguagem.

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, pp. 18-19.

A experiência perceptiva originária ou ante-predicativa da fenomenologia e de Caeiro, no entanto, divergem. Ao contrário de Merleau-Ponty, Caeiro não admite nenhum estrato de opacidade na percepção pré-verbal. Como refere José Gil, tudo aí é “transparente” porque tudo se esgota na pura experiência sensorial.

Insta então perguntar se a experiência pré-verbal, esse ante-predicativo não existirá sempre numa relação de sentido, num sentido que prolonga e é prolongamento da sensação e de todo o vivido?

Com o olhar, em Caeiro, a coisa esvazia-se de significações, cada objecto surge isolado na sua pura existência, os substantivos são transformados em atributos (uma flor é uma flor). Fragmentação, separação, singularização diferenciam as coisas umas das outras e o que religa os entes uns aos outros é uma não-relação e apenas as suas existências. Muito embora, esta não-relação não queira dizer ruptura mas completude. Isto significa que cada partícula do universo respira as preces e lamentações do todo.

Importa também salientar que a metafísica é para Caeiro uma faca de dois gumes (metafísica e não metafísica), algo que se quer não querendo. Caeiro negando toda a metafísica parece situar-se numa ordem onde outra metafísica se impõe. Não será a Fenomenologia essa metafísica que se nega em Caeiro para se reafirmar ainda mais também? O mistério da transparência de todas as coisas, em Caeiro, não será na fenomenologia uma impossibilidade total? O mistério fenomenológico é invisível de muitos visíveis, camadas opacas e organicidade que gera camadas de sentidos.

Pergunta a fenomenologia a Caeiro o seguinte: Como é possível uma coisa ser unicamente a sua aparência e como é que a existência se pode reduzir a um simples aparecer, sempre à superfície dos sentidos, sem se ligar a nenhum movimento de consciência?

A fenomenologia e Merleau-Ponty em particular enfatizam o enigma da relação. O mistério do mundo, o sujeito encarnado são a relação, a relação é criadora e ilimitado mistério do visível. Erradicar o enigma da vida humana seria retirar as especiarias à emergência de uma fome das mesmas. Erradicar o mistério do sujeito seria matá-lo com o empobrecimento artificial de um mundo que é pleno de riqueza.

Caeiro, na coexistência de múltiplas coisas sem ligação, forma conjuntos que nunca podem ser conjuntos.

De onde surge a emoção metafísica/não metafísica em Caeiro? Da intelectualização dos sentidos, abstractos, tornados ideias com o aniquilamento do

sentir. As emoções, assim, não se esculpem em torno de uma consciência e o interior das coisas não existe para Caeiro.

Camadas e camadas interiores/exteriores, de reversibilidade sensível, em Merleau-Ponty, para Caeiro é exterior esvaziado de toda a reversibilidade. Para Caeiro, basta dizer que se vê. Ver apenas sem mais. Mas a visão não é ela demiúrgica e sempre uma operação mágica como nos ensinou Merleau-Ponty?

Uma coisa? O que é uma coisa?

Para Caeiro, ela é só coisa em si e não chega a ser fenómeno porque ela é o que é. Há uma negação de fundo em dar uma espessura interna ao que aparece. Se o fenómeno é aquilo que aparece, aparece sempre para alguém, alguém que tem uma vida interior e que torna inevitáveis as categorias e atributos inerentes. As cores, os sons, os paladares geram mais e mais sensações em camadas sobrepostas de sentidos que se multiplicam.

Como quer Caeiro, olhar uma coisa sem sensação interior é objectivá-la, é pô-la num canto à parte da experiência vivida das coisas. Não será a experiência perceptiva vivida uma inevitabilidade positiva e implícita ao olhar que se lança sobre o mundo? Como olho olhando, se não tiver uma experiência do mundo, uma experiência de mim mesmo?

Retirar a uma sensação o seu lado subjectivo não será aniquilar a rede intrínseca onde ela própria se forma e que constitui o próprio mundo?

A verdadeira percepção é ver as coisas com os olhos e não com a mente, é certo. Mas a ternura, o ódio ou a indiferença que tenho por um objecto, não será sempre algo que está agarrado a qualquer experiência perceptiva?

O mais fascinante e quase estranho, em Caeiro, é que ele nega a subjectividade das emoções mas mostra na sua poesia um carinho enorme pela natureza, uma predilecção pelas coisas simples e naturais, um amor pelas mesmas que pouco tem de objectivo. Nomeia-as: uma flor é uma flor, uma pedra é uma pedra, um rio é um rio. Não obstante, arrancamos destas nomeações “secas” (sem adjectivos) uma interioridade, o gostar do fluir das águas, da pequena flor que aparece singela e nítida, não se falando de cores, das muitas cores que pode ter essa flor singela, desde amarelo, a branca, a rósea, é como se essa paleta tivesse que morar num lugar muito perto ou muito longe para haver uma preferência pela flor singela. Nas entrelinhas da sua poesia que se quer objectiva, sentimos a pulsação apaixonada e a força amorosa pela natureza sem que se

nomeiem os mil adjectivos que pulsam invisivelmente. Sem que a linguagem dê conta daquilo que a gera.

Não estarão, sem que sejam nomeados, mil adjectivos em explosão a restituir (e aqui a palavra restituir não é inocente porque convoca o entrelaçado, o nó do que se recebe porque se deu e se deu porque se recebeu) a natureza na sua singularidade que também tem que ser diversidade infinita, em folhas e folhinhas que são verdes, muito verdes e não apenas folhas?

Quantas metáforas, quantas metonímias, tropos poderão ser banidos quando a origem da linguagem não é um saco vazio de figuras de estilo porque germinou e teve a sua seiva onde se alimentou nessas mesmas figuras de estilo? Linguagem falada, pensamento galopam um atrás do outro em velocidades recíprocas. Como separá-los, pergunta-se a Caeiro? Como separar o inseparável?

O mundo é todo ele lamacento, brilhante e opaco mesmo quando as flores só têm de existir e mais nada. Não serão essas flores carne do mundo? Carne da carne, espírito do espírito, comunhão absoluta com a seiva líquida da neblina simbiótica do que vive em emaranhado?

O quiasmo de uma flor? A flor num pequeno pedaço de terra, na terra inteira que é o universo, constelação para si e para o que a cheira, a acaricia, a corta com desprezo para uma jarra com desprezo, para naquele que a olha e a colhe no momento em que o seu coração a sente. A sente. E dizemos a sente porque como ficar indiferente a uma flor que ainda por cima é singela? Como não depositar afectividade nessa flor porque ela é torneada a amarelo, tem folhas arqueadas, cornucópias no seu tamanho. Não serão todas as coisas um investimento do nosso afecto? Sentimentos, emoções, volições, humores não farão sempre parte da visão do sujeito habitual da percepção? E por falar em tamanho, como não olhar o girassol primeiro pelo seu atributo tamanho e depois achá-lo singelo, singelo porque antes muito grande, muito amarelo e talvez por estar perto ou no jardim de um ente querido, de uma avó viva ou morta, morta ou viva e isso modificar completamente o girassol, o girassol mudar completamente a casa onde vive, a casa onde vive mudar a orientação do girassol em ligação com o sol, se houver sol na casa onde o girassol vive.

Como nos contos de Sophia de Mello Breyner, os objectos não estalarão em sentidos, em chamamentos, em garridas convocações habitando as salas onde pessoas se reúnem e tomam chá, onde chávenas também conversam, também narram...Na escrita como na pintura, as imagens misturam-se, os rios são árvores, dentro das árvores há um

dentro e fora, uma seiva que corre por dentro e escorre por fora, um interior muito fundo num fundo exterior infinito. A arte escapa a este desejo de objectivismo e exterioridade totais permanentemente. A arte mistura todas as ovelhas caeirianas. A percepção artística é mistura híbrida de toda a realidade. Cada objecto, cada corpo sentiente nas suas entranhas, no seu sangue reverte para fora numa reversão do espaço interior em exterior e do espaço exterior em interior. A consciência é o plano dos muitos devires que compõe a existência, o cais.

Não será cada objecto a narração da nossa história passada, presente, vindoura? Não será a origem, a cosmogonia a necessidade de sair da história para fazer mais história genésica?

Será que a fenomenologia pode explicar melhor a poesia de Caeiro ou inversamente é este que esclarece a fenomenologia?

Não temos resposta absoluta. Só a certeza de que basta estarmos em vida para estarmos asfixiados de subjectivismo devido a nada ser em si, mas sim, tudo ser na medida em que o é para mim enquanto fenómeno. Os objectos dissolvem, coagulam em mim no momento em que são apreendidos, o conhecimento mais verdadeiro diz respeito a uma realidade fenomenal e não a uma efectividade gnósica. Para conhecermos um objecto sem si, sem mais, teríamos que ser pessoas de corda, de madeira, marionetas, sem sangue a correr nas veias, líquidos que levam e trazem vida e mais vida a órgãos vitais, teríamos que ter uma distância que é oposta à relação, já que a relação é proximidade.

A veracidade sensível do objecto tem muito de concretude e tem a minha vida inteira. O objecto puro, a flor na sua existência pura sem interiorização dar-me-á o Ser? Ou dar-me-á um puro aparecer que aparece e depois? Qual a importância do aparecer esvaziado? Qual a importância de um copo vazio? Um copo vazio tem importância porque foi cheio ou pode vir a ser cheio. Reparando na ausência de líquido estou a afirmar uma presença de líquido, o encoberto no descoberto. O fenómeno só se desvela neste jogo de encoberto, descoberto, que o mesmo é dizer invisível e visível. A intencionalidade fenoménica é o campo aberto e infinito de encobertos e descobertos, o mesmo é dizer de invisíveis e visíveis. Em Caeiro pretende-se não haver ambiguidades. Em fenomenologia, o fenómeno é um consumidor fanático de mais e mais ambiguidades, fronteiras intersticiais de mim para mim, do outro para mim.

Assim, em fenomenologia tudo é espectáculo, feira, ecrã, drama, comédia, tudo são símbolos onde tudo se transmuta e nada se fixa num cenário de palcos onde os actores são metamorfoses do mundo representado em papéis diabólicos, dramas diabólicos que é viver em manifestações ilusórias e permanentes. É esta a aventura de existir.

## Capítulo V

### Merleau-Ponty: O desenho infantil ou a ressonância do originário na fenomenologia da vida. A confiança amorosa na realidade. A percepção enquanto lugar ancestral da fenomenologia do amor.

“A chuva, especialmente para uma criança, contém cores e cheiros distintos. A chuva de Verão no Tirol é impiedosa. Tem uma obstinação taciturna, fustigadora, e apresenta-se com carregados matizes de verde-escuro. À noite, tamborila como ratos em cima do telhado ou imediatamente por baixo deste. Até mesmo a luz do dia se impregna da sua humidade. Mas é o cheiro que, ao cabo de sessenta anos, permanece comigo. O couro ensopado e caça pendurada. Ou, por vezes, as tubeiras fumegando sob lama encharcada. Um mundo transformado em couve cozida”

GEORGE STEINER, *Errata: Revisões de uma Vida*.

#### **1 - O desenho infantil como expressão que não chega a ser arte.**

“Pede-se a uma criança. Desenhe uma flor. Dá-se-lhe papel e lápis. A criança vai sentar-se no outro canto da sala onde não há mais ninguém.

Passado algum tempo o papel está cheio de linhas. Umas numa direcção, outras noutras; umas mais carregadas, outras mais leves; umas mais fáceis, outras mais custosas. A criança quis tanta força em certas linhas que o papel quase não resistiu.

Outras eram tão delicadas que apenas o peso do lápis já era de mais. Depois a criança vem mostrar essas linhas às pessoas: uma flor!

As pessoas não acham parecidas estas linhas com as de uma flor! Contudo, a palavra flor andou por dentro da criança, da cabeça para o coração e do coração para a cabeça, à procura das linhas com que se faz uma flor, e a criança pôs no papel algumas dessas linhas, ou todas. Talvez as tivesse posto fora dos seus lugares, mas são aquelas linhas com que Deus faz uma flor”

ALMADA NEGREIROS, *O Sonho da Rosa*.

Será sempre um enigma olhar um desenho infantil ou passear por uma exposição genial de um pintor adulto que desceu às formas primárias, à primitividade das cores e das formas. Por exemplo, círculos e círculos fechados, semi-cerrados nessa exposição levar-nos-ão aos primeiros desenhos de uma criança que tivemos oportunidade de acompanhar desde aquilo que nos foi dando a ver. Seremos tentados a uma comparação, a um ajuste, a uma lágrima que os una mas saberemos nessa única lágrima que há uma distância que separa estas duas realidades em formas equiparadas.

Como foi que o pintor desceu ou se elevou à descida? Como é a criança livre para todas as liberdades, não cerceada, aberta ao mundo como um fruto que acolherá todo o sumo e doçura na estação certa?

Esta questão parece-nos profundamente fenomenológica e profundamente ligada a uma compreensão mais funda daquilo que é olhar com um olhar que possa dizer mais e mais do que é visto (visível e invisível).

Partiremos de um pressuposto que norteará as reflexões que iremos desenvolver. Esse pressuposto é o de que não existe arte infantil, é o de entender que é preciso deixar de ser criança para dar esse salto vertiginoso para aquilo que é a arte maior.

Com isto não deixamos de lado o encanto, o fascínio do traço ligado a um maravilhoso que a criança tem quando faz um desenho criativo ou um quadro-papel espelhar da sua cada vez mais funda consciência e vivência do mundo. É sabido que muitos têm sido os estudos à volta dos desenhos infantis, das suas potencialidades existenciais e de compreensão profunda do interior vivencial da criança. No entanto, pergunta-se: a criança que é feliz, a criança que experimenta o sofrimento, a dor ou até mesmo um luto pode fazer arte com estes elementos catatónicos que são ingredientes também da grande e verdadeira arte? Entendemos que não. Entendemos que um desenho infantil pode ter traços de enorme criatividade, originalidade, volumes

imprevisíveis, arranjos musicais mas não chega ao patamar daquilo a que se designa de arte maior. Que patamar é esse, que escada é preciso subir com dificuldade, com ardor, degraus vários para drasticamente o pincel, o cinzel, o pastel, a tela branca, a partitura ou o conjunto de letras formarem um acto criativo que é arte maior? Esta é a questão que se põe de imediato e que é basilar para a construção/desconstrução de tudo a que nos proporemos tratar em seguida.

Então vejamos. Em nosso entendimento, esse movimento, essa força-vendaval que dá lugar à arte maior integra muito mais do que aquilo que a criança pode oferecer a ela mesma e ao que cria. Porque ela de facto cria, inova, coloca no mundo um novo elemento interpelador - o seu desenho, a sua criatividade aos saltos para algum lado. Contudo, o que faz com que o patamar da arte maior seja vedado, por natureza, à criança segundo a nosso entendimento?

Vejamos. Vejamos o éter, o absinto, a força rugosa, a embriaguez de uma obra de arte. Atentemos como o artista adulto já bebeu em fontes de estados de consciência, de licores envenenados, de abstracção de uma personalidade estruturada ou desestruturada pela vida. Vejamos como há um caminho diferenciador, uma escalada, uma recusa, o que for que se interpõe e faz com que o que ele crie tenha essas camadas, essas geologias que enquanto criança ainda não se foram sedimentando, lutando, repelindo, combatendo entre si.

Vejamos o luto. O luto de uma criança é um branco-negro, uma fonte de inesgotável diferença para a sua vida, para a sua estabilidade emocional e até para aquilo que começar a exprimir nos seus gestos criativos nascentes, pungentes... Embora isto suceda, falta-lhe o vermelho desse luto, ou seja, o esquecimento-recordação-re(assimilação) e reconciliação com esse luto, essas fases, estágios de pousio, de germinação, de aguardar para colher com mais força e acidez o tempo da maturação, o tempo da consciência constituinte, deliberadora, de vácuo e cheia.

No artista adulto uma experiência de luto que sofreu na infância, por exemplo, tem esse vermelho, esse caminho psicológico e mais que psicológico ou subjectivista, esse vermelho de essência que perde a sua inocência para retornar à sua essência. É como se fosse preciso fazer dois caminhos: um de ida onde se perde, se sofre a perda, se vivencia de um determinado modo essa perda, e, depois, um outro caminho, o caminho de volta onde se sabe que se sofreu, onde se continua a sofrer ainda que noutra escala e que mantém o sujeito em equilíbrio e não equilíbrio nesse luto. Estes dois caminhos são essenciais para criar arte maior. Isto não significa que a arte maior seja um resultado

obrigatório do sofrimento. Na arte maior pode caber o fulgor, o êxtase, o amor harmónico também.

A ida é a fase da criança, essa meninice que pode ter sido uma catástrofe de dificuldades, fissuras, separações que vão ser estruturadas no outro caminho que é o caminho da vinda (o caminho da consciência adulta). A vinda é sempre mais difícil, mais aquosa, de elementos indefinidos, recalcados pela memória. A memória, o que ela oferece, opera des(opera), o que ela possui de fantasioso-mentiroso, de largada para o vendaval, para a tempestade e para o barco que se quer e não se quer afundar. A memória faz toda a diferença, os sulcos que ela tem, a organicidade de trazer um corpo sem órgãos, sem tempo, em atemporalidades de estar onde se está e não saber o que é presente, passado ou futuro.

O artista de génio já calcorreou os dois caminhos. Na verdade, ele não recorda e não vivencia por outro lado. Ele recorda e vivencia concomitantemente e, por isso, destrói para construir um castelo de areia frágil como aquilo que nele sobra. O que sobra é o que será arte, o que será a sua arte. O “estilo”, de que fala Merleau-Ponty, é aquilo que sobra em mim e faz a diferença. A minha personalidade diferenciadora, a minha marca porque fui marcada. O luto é a marca, a expressão desse luto será a marca desse artista que julga já não sofrer mas a sua arte denuncia esse sofrimento, denuncia e recria tudo, denuncia o vermelho do seu luto.

Como encontrar uma criança que subitamente nos mostra, nos faz a mostraçãõ deste compósito de veneno e água salgada? É preciso que essa criança (sujeito de tenra idade) tenha perdido a sua essência/estado psíquico-físico de criança. É preciso que, de facto, não seja a criança que ainda podia ser e era natural ser. Há um corpo pequeno, umas mãozinhas ágeis e pequeninas, uns totós ou meinhas às risquinhas ou com sapinhos que evidenciam o que já não é, o que talvez não tenha tido oportunidade de ser, de ir sendo, de fazer um caminho. Aquele ser (sujeito que se encontra numa idade cronologicamente atestada pelo tempo dos relógios) é um ser em deslocação, em fuga, em vórtice para a condição das outras crianças que se inserem nas suas condições de crianças. Há nela um disparo, um silêncio, um grito, um excesso que a coloca dentro e fora de si, comprometida com o mundo e irremediavelmente num mundo rigoroso de solidão - a solidão da queda, da elevação, sem ter caído e sem ter tempo para grande elevação. É o tempo do rompimento só porque é rompimento. É a excepção sem se conhecer bem o que se excepçiona quando se pensa a regra.

Assim sendo, estas crianças são equiparáveis ao génio artístico e, sendo assim, criam arte maior (podemos apontar como exemplos Mozart em criança, Paula Rego em criança...). Na verdade, não eram crianças.

A dimensão da arte maior é-lhes facultada por excesso de algo, por defeito de outro algo (o tempo da infância) e de forma arrepiante conseguimos pressentir dois caminhos: a ida e volta, a rugosidade do tronco que já viveu, que já teve muitos anos para se edificar em muitas concavidades. Na verdade, não se trata de perder a inocência ou de alguns lugares comuns a que a sociedade nos vai habituando para denominar o inqualificável. O inqualificável aqui chama-se mistério e é mesmo de mistério de que se trata. Desocultam-se motivos, retiram-se ilações e o mistério permanece mistério. Ele apenas é equiparável ao mistério que é a arte maior.

Singular, de forças de vendavais e terramotos, essa arte maior também é sempre puro mistério que as escolas, os conceitos e a vontade de conceptualizar acabam por classificar. Digamos que a arte maior (sendo essa, em nosso entender, a única digna de se denominar arte) é um tiro que vai ter com o seu alvo que é nenhum alvo e cujo atirador não é um caçador. Não é caçador porque não sabe o que quer caçar e nem quer caçar. O artista que sabe o que quer caçar e que quer caçar, muitas vezes cai na arte menor (que entendemos não ser digna de ser chamada de arte). O tiro atravessa camadas e camadas de ar, modifica partículas na velocidade para o não lugar.

O artista maior, a verdadeira arte prendem-se ao não-lugar. Dizemos não-lugar porque é desinteressante e inócuo falar da infância do artista, da sua biografia detalhada, daquilo que foi o seu aparente desgosto ou felicidade empiricamente situados. Este não-lugar reflecte um processo proteico de dinamismo sem perda da essência.

De que se trata os lugares do não-lugar? Muitos lugares fizeram o caminho do tiro, a direcção do não-lugar. Não-lugar é, digamos, a despersonalização de todos os lugares, lugares de infância, lugares de alegria, lutos, pequenas tristezas, grandes incompreensões da criança que já sabe mas ainda não sabe nem está na segunda camada perceptiva que advém mais tarde de uma consciência adulta.

Na infância há um aglomerado de lugares: o lugar da escola, o lugar da casa ou casas (se os pais forem divorciados, por exemplo), o lugar do ballet, da avó querida e dos seus carinhos, todos estes lugares são, para a criança, momentos situados, necessidades que ela começa a compreender como necessidades e formas de júbilo ou desdém. No entanto, ainda são lugares, núcleos que não se misturam com meteoritos, com átomos, com partículas que é o compósito indistinto e inefável de todos esses

lugares do não-lugar da consciência adulta (muito embora o adulto se mova em espaços situacionais). É este não-lugar adulto que mais nos interessa, que estará presente em reflexões de caos para que nos remete Klee<sup>1</sup> e que queremos compreender embora nunca consigamos totalmente situar. Este não-lugar, à semelhança do “caos” de que trata Klee, é um ponto interpartes, um ponto não dimensional, um lugar fronteiro.

Não será esta a condição da arte e de todos os homens que se dirigem para um encontro luminoso com o mundo? Não será a consciência mundana um ponto de autopreservação e de transição, numa inscrição inequívoca do mental na carne?

E a dimensão da própria vida, no seu balanço interior de vivência singular e única, não será o impulso deste mesmo ponto? A vida como um ponto que tudo trespassa de nascimento e de morte, morte de um novo ressurgimento.

Este ponto não será a vida a acontecer no teatro do corpo?

## 2 - O desenho infantil como um segredo que se abre à fenomenologia

“Os meus passos são de flores.

Eu, uma vez, pisei o sol,

Mas não o magoei porque

Os meus pés são pequeninos”

VICTOR PINHO (8 anos), in *A Criança e a Vida*.

---

<sup>1</sup> Relativamente à noção de caos, diz Paul Klee: “O caos enquanto antítese não é o caos real e autêntico, mas sim um conceito com uma posição determinada em relação com o conceito de cosmos. O verdadeiro caos nunca poderá ser posto num prato de balança; nunca poderá ser pesado ou medido. Pode ser nada ou algo adormecido, morte ou nascimento, dependendo do domínio da vontade ou da ausência de vontade, do querer ou do não querer.

O símbolo formal deste “não-conceito” é o ponto que, na verdade, não é ponto nenhum, é o ponto matemático. O algo que-é-nada ou o nada que-é-algo é um conceito não conceptual da ausência da antítese. Se deixarmos que esse conceito se torne fisicamente perceptível (como se fizéssemos um balanço no interior do caos), alcançamos o conceito de cinzento, o ponto em que se decide o devir e o perecer: o ponto cinzento. Este ponto é cinzento, porque não é branco nem preto, ou porque é tanto branco como preto.

É cinzento, porque não está nem em cima nem em baixo, ou porque está tanto em cima como em baixo. É cinzento, porque nem é quente nem frio, é cinzento enquanto ponto não dimensional, um ponto entre dimensões” (*Escritos sobre Arte*, Lisboa, Edições Cotovia, 2001, pp. 64-65).

Como explicar a fenomenologia a uma criança que ensaia uma linguagem que virá a ser outra linguagem?

Como explicar a fenomenologia a um cego cujo bastão tateia todo o sabor da sua nostalgia e o atira para um raio de distância que é a presença do objecto em si?

Como dar a conhecer a fenomenologia a um rio?

Como escorrer na fenomenologia uma assonância ou dissonância que lhe confira as suas possibilidades imensas?

Como utilizar adequadamente uma imagem de mágoa num espaço de possibilidades idênticas?

Como estender a suficiência sem esquecer que outros meios de sobrevivência serão maiores que a nossa linha utilizada de forma suficiente?

Como não esquecer o vermelho da combinação da ternura da virgem pintada com o hoje inumerável e infinito de uma memória violenta?

Como actualizar esse contraste interior?

Como reunir os princípios da harmonia?

Durante muito tempo todas as maneiras foram permitidas porque interditas. Durante muito tempo os cristais pisam-se e florescem flores nas nossas cicatrizes e cicatrizam meios de expressão mas depois vem aquele medo, aquela cromática que mancha e dilui o passado para limites de interpenetrações bruscas. Para as coisas que se perdem na efusão de graça do divino, nessa semelhança enviada ao homem para esconder o homem.

O mais importante nunca foi o que restou. O mais importante nunca foi ter encontrado o rendilhado por inércia ou por frustração de coragem. O mais importante foi o objecto começar a existir para mim. Supérfluos os espíritos, que se retiraram para a estufa quente, acabariam por descobrir, acabariam por amadurecer numa espécie de pequena dose delicada de sacrifício, de ajuda. O ódio, o suicídio, as violências, a parcialidade das tuas formas nas minhas, a justiça neutralizando-nos e purificando-nos como se fossem nossos opostos.

Quem não consegue penetrar na espessura, não consegue estranhamente saturar a sua vida. Mas quem penetra a justaposição do seu interior no seu exterior constitui o quadro de questões, de pressentimentos, de intuições que nos oferecem um quadro mais compensador. A imagem mais compensadora, também vai ser a mais mortífera. Matar com calma porque entretanto teve conhecimento da luta de sons, do equilíbrio perdido dos princípios que restam dos impulsos também perdidos no quadro que pensávamos

que dominávamos. O elemento figurativo a cair, o resto desse elemento a não ter qualquer importância para a sua harmonia. Os pregos a despedirem-se, o sangue na água e a fenomenologia começou a existir. Começar por reconhecer a situação antes do seu servidor, começar a idealizar a arma que cumprirá a função de aperfeiçoamento da nossa morte desconhecida. Adaptá-la ao conteúdo. Como adaptar uma vida ao conteúdo? A luva no simulacro, a anestesia a fazer efeito e assimilável ao vazio ilimitado. Peço que se estilhe primeiro o passado para que se desenvolva inteiro o triângulo da minha vida. Peço que se estilhe a botânica para qualquer outra coisa aparecer em mim. Não que julgue necessária essa metamorfose, não que queira atingir uma fraude de uma falta, só porque estou só. Só porque um conjunto de fenómenos será a fenomenologia se a minha linguagem não for a única, se de forma assimilável ela desfolhar da desordem.

Qual o lugar da criança?

Em que lugar vive a intensidade de devir em que vive o devir na criança? O lugar da criança é sempre um entre dois, um lugar crepuscular, de alguma coisa que se figura atravessando camadas para uma futura indefinição, sensações minúsculas de figuração que serão bruma.

O lugar da criança é sempre um lugar excessivo, um mergulhar no caos para renascer caos novamente.

Na criança há um devir que se fará indestrutibilidade, um espaço onde se desenvolverá o seu processo de individuação que conduzirá mais tarde na idade adulta à capacidade de criação de arte. Esse espaço é de uma unidade diferenciada no qual se agenciam partículas de corpos que não se misturam. As pequenas percepções da criança, os afectos, as forças que percorrem o seu corpo são uma unidade diferenciada que aguarda uma elaboração que fará da sua expressividade um possível objecto de arte.

Entre o desenho infantil (o desenho da criança) e a arte adulta que desce à infância há uma zona de caos que é necessário atravessar para que se passe da primeira para a segunda. Talvez aquilo a que Deleuze chama o “devir rapariga”. Os fluxos, as sínteses em que se combinam novas elaborações fará do desenho da criança um embrião para uma futura explosão de arte maior.

Há uma lentidão, há um afecto de intensidades que se precipitam, que (re)elaboram a própria infância e colocam aquilo que se exprime num patamar maior.

As determinações substanciais, a figuração deixam de alimentar apenas um plano de imanência.

É certo que a criança tem uma perfeita singularidade. O que ainda não tem é uma subjectividade (a sua personalidade está em processo construtivo). Ainda não pode produzir arte como também ainda não é um sujeito ético. Ainda não tem um “eu”, uma subjectividade feita de camadas e sedimentações posteriores que podem destruir esta singularidade para a transformar numa nova singularidade ainda única, ainda um resto da anterior.

O lugar do desenho infantil é ainda um espaço que é mais objectivo que subjectivo porque ainda não existe um verdadeiro “eu”. Por outro lado, o desenho, a pintura “naif” de um adulto que seja um artista maior será a combinação de um espaço objectivo com as imensas partículas de uma subjectividade em explosão. Velocidades, lacunas, afectos desprezados, a torrente do devir que tudo atravessa e subitamente surgirá a Arte maior. Nela já não é possível recuperar a criança, as pequenas casas singulares do ser criança, os telhados, a avó da criança.

A arte maior será a combinação estridente destas partículas numa outra unidade que só se obtém na idade adulta. O verbo ser desfaz-se na criança e refaz-se no adulto. O desenho realizado na infância regressa ao primitivo de uma elaboração maior.

Veja-se a teoria da individuação de Deleuze, na sua obra *Diferença e Repetição...*

O desenho infantil é como um corpo sem órgãos. A arte adulta que, por vezes, se assemelha ao desenho infantil (realizado pela criança) trará consigo os órgãos, a sua confusão de serem todos necessários ao corpo a que pertencem. É como se houvesse um corpo que pré-existe mas necessitasse de construir a sua organicidade (de modo vertiginoso e em turbilhão).

O que é que isto quer dizer?

Vejamos um exemplo que nos esclarece e obscurece ao mesmo tempo. Num conto de Clarice Lispector que fala de uma menina de quinze anos, no livro *Laços de Família*, um conto chamado “Preciosidade”, quando Clarice Lispector, em breves traços, faz o retrato psicológico e físico desta menina de quinze anos, o leitor não fica a saber muito bem onde situar a menina, se no estado de infância, se no estado adulto ou num lugar de permeio, um intervalo entre o ser para deixar de ser, o ponto cinzento de que fala Paul Klee, um ponto que não se encontra entre dimensões, um ponto sem lugar fixo. Esta menina de quinze anos, este “devir rapariga” (Deleuze) terá perdido a infância, terá conhecido alguma vez a infância? Será ela uma metáfora do entre-dois?

Estará ela em condições para produzir arte maior? O estado desta menina é o do augúrio<sup>2</sup>.

Vejamos ainda o lugar simbólico do augúrio, da adivinhação. Por exemplo, um voo de aves, um bando que anuncia algo, uma chuva de pedras, o nascimento de um monstro, um lobisomem (esse ser crepuscular, esse entre-dois). A criança é isto mesmo. É esse augúrio, essa adivinhação, esse voo de aves que anuncia algo, essa chuva de pedras, esse nascimento de um monstro, esse lobisomem. Ela caminha para um patamar que será a confirmação do augúrio: esse augúrio é a arte adulta maior.

O desenho infantil (realizado em criança) já é um acontecimento expressivo. Há, no entanto, um espaço que prepara o augúrio para o confirmar mais tarde e o desenho infantil (realizado pela criança) se tornar arte maior. A arte maior é a catástrofe, a confirmação do nascimento. Como, por exemplo, um primeiro sismo que precisa de réplicas para confirmar melhor a sua natureza de sismo. Assim, o desenho infantil realizado pela criança é um anúncio da catástrofe maior que é a arte maior. As réplicas de um sismo, a descida que o artista adulto faz às formas primárias, aos círculos que parecem acriançados, tudo isto é um plano novo de uma existência do próprio acontecimento sísmico que é o viver, a vida e a própria arte. Eis que nasce uma outra existência possível de um novo acontecimento: a criação de arte maior. Nós que somos seres de lentidão, como diz Deleuze, temos um pé num patamar e noutro patamar.

---

<sup>2</sup> “Tinha quinze anos e não era bonita. Mas por dentro da magreza, a vastidão majestosa em que se movia como dentro de uma meditação. E dentro da nebulosidade algo precioso. Que não se espreguiçava, não se comprometia, não se contaminava. Que era intenso como uma jóia. Ela.

(...) Mas também de rapazes tinha medo, medo também de meninos. Medo que lhe dissessem “alguma coisa”, que a olhassem muito. Na gravidade da boca fechada havia a grande súplica: respeitassem-na. Mais que isso. Como se tivesse prestado voto, era obrigada a ser venerada, e, enquanto por dentro o coração batia de medo, também ela se venerava, ela a depositária de um ritmo. Se a olhavam ficava rígida e dolorosa. O que a poupava é que os homens não a viam. Embora alguma coisa nela, á medida que os dezasseis anos se aproximavam em fumaça e calor, alguma coisa estivesse intensamente surpreendida - e isso surpreendesse alguns homens. Como se alguém lhes tivesse tocado no ombro. Uma senhora talvez. No chão a enorme sombra de moça sem homem, cristalizável elemento incerto que fazia parte da monótona geometria das grandes cerimónias públicas. Como se lhes tivessem tocado no ombro. Eles olhavam e não a viam. Ela fazia mais sombra do que existia.

(...) Até que, assim como uma pessoa engorda, ela deixou, sem saber por que processo, de ser preciosa. Há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto, pássaro de fogo.

E ela ganhou sapatos novos.” (Clarice Lispector, “Preciosidade”, *Laços de Família*, Lisboa, Relógio d’Água, s/d, pp. 75/76/84).

Qualquer coisa que já estava latente e que a idade adulta precipita em arte maior, em precipícios e armadilhas.

Segundo Deleuze, a criança é uma “ecceidade” permanente, pelo seu devir constante a criança devém tudo com que brinca, com que comunica. Entre pai e mãe, entre “legos” e carrinhos e soldadinhos de chumbo. Como estabilizar este constante devir? Como desestabilizar o estabilizado? É a criação da arte maior que se ocupa disto. A arte maior é a embraiagem desta instância de vida. Na arte maior qualquer coisa aparece a mais num excesso de presença. A vocação da vida dá-se em novas geologias.

Esta é uma longa viagem. A viagem da vida vivida, do corpo vivido que renascerá em nova vida mineral como o corpo intensivo dos amantes. Como a imoderação, o embaraço e a procura que existe naquele que ama.

### **3 - O desenho infantil entre duas águas: o querer dizer e a afectividade.**

“As doenças infantis podem ter um papel decisivo. Não é raro, com efeito, que elas sejam uma porta aberta sobre o reino da cor.

Os desenhos parecem cada vez mais agregados de superfícies coloridas. Círculos, escalas, quadrados e rectângulos formam a trama de cores vivas.

Desde a mais tenra idade, a criança reage às diferentes cores por simpatia ou antipatia.

Ela mostra uma inclinação por certas cores e uma aversão por outras. Antes de utilizar a cor para representar os objectos, ela utiliza-a como força elementar, como um “médium” necessário à sua actividade criativa”

MICHAELA STRAUSS, *Os Desenhos Infantis*.

Podemos perguntar, com Merleau-Ponty, de que modo o desenho infantil reflecte a percepção da criança. De que modo o desenho infantil pode ser o espelho da vida perceptiva da criança na sua relação com o mundo?<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> “2) Dans quelle mesure le dessin enfantin reflète-t-il la perception de l’enfant ? Peut-on considérer que l’enfant imite par le dessin ce qu’il voit ? Il est certain que plusieurs particularités de son dessin tiennent à

A criança não imita a natureza, a sua visão é uma corrente sanguínea que tudo absorve. Todo o desenho realizado pela criança é expressão. Nele, a criança dá a conhecer o seu universo interior numa significação que os que a rodeiam podem não conhecer à partida. Há exemplos de crianças extremamente alegres, nos seus comportamentos quotidianos, que ao desenharem, exprimem dores ocultas, ausências várias, vivências duras que guardavam nos seus peitos e que apareciam nos desenhos. Há também exemplos de crianças que sendo silenciosas e nos seus comportamentos pouco evidenciadoras de uma felicidade que ao desenharem as casas onde viviam mostravam traços de harmonia entre elas, a família e o seu meio. Mostravam adequação entre o que desenhavam e as suas vidas interiores felizes.

Podemos por isso dizer que se uma criança é um enigma, os seus modos expressivos são também enigmas acrescidos a esse enigma de ser criança.

Um desenho de uma criança é um ser único e singular no mundo. Uma pérola que deve ser alvo de atenção extrema. Nenhum desenho de uma criança deve ser menosprezado, tomado como menos importante que uma palavra ou um gesto e, acima de tudo, ele é importante ao ponto de servir de bússola para aquele que quiser conhecer em profundidade o crescimento de um ser enigma que é a criança.

A criança não copia o mundo no que desenha, ela vivencia afectivamente o mundo que se vai construindo à sua volta e dentro dela, nos seus dedos, no que toca e a

---

la maladresse motrice ; mais il est facile de séparer ces traits positifs de son dessin, de repérer ce à quoi l'enfant tient réellement.

La confusion du dessin enfantin n'est pas forcément due à une confusion des choses devant sa vision ; l'enfant ne regarde pas tellement ce qu'il dessine. Mais si l'on admet que souvent son dessin spontané est la reproduction de la vision intérieure des choses, le peu de précision du dessin est significatif du peu d'attention que l'enfant prête à la précision du contour des choses. Dans ce sens son dessin exprime donc, globalement, sa perception.

Mais il n'y a pas d'imitation stricte de la nature ; il s'agit toujours d'une expression, puisqu'il s'agit de transposer sur un seul plan ce que nous voyons en profondeur. La perspective géométrique (traduction selon des lois systématiques) nous semble refléter fidèlement notre vision, parce qu'une longue tradition artistique a accrédité ce procédé. Donc, lorsque l'enfant use d'un autre procédé de représentation (par exemple le «rebattement »- un cube représenté par quatre ou cinq carrés juxtaposés) il faut considérer qu'il s'agit-là d'une représentation aussi valable que le dessin en perspective : l'enfant ne considère pas les carrés juxtaposés comme sur un même plan. » (Merleau-Ponty, *Merleau-Ponty à la Sorbonne*, s/l, Cynara, 1988, p. 211).

toca também<sup>4</sup>. A criança não copia a família “real” quando coloca os membros da família num desenho. É certo que, se tivermos atenção, serão vários os pormenores que denotam a observação realista do seu familiar como, por exemplo, não esquecer de colocar os óculos no rosto da avó, o colocar uma bengala junto da mão do avô. Na verdade, a criança vê mas não vê o tudo daquilo que consideramos tudo, nem copia tudo o que vê. Ela vê, no avô, um centro de respeito e de importância para a sua mãe, e, por exemplo, num desenho onde figura o avô fá-lo ser o sol desse desenho, o sol à volta do qual tudo gira, o centro do desenho e das vidas da mãe e da irmã da mãe. A criança, no seu íntimo, captou esta importância, este lugar elevado que transfere para a sua expressão. Também, por exemplo, o afecto que a criança colocou nos óculos da avó é aquilo que faz com que os desenhe num tamanho muito maior que o tamanho natural. A estranheza para si e diferença em relação aos outros membros da família de algo a que o avô se agarra diariamente para caminhar, fá-la nunca esquecer a bengala no desenho onde coloca o avô, mesmo que não desenhe o nariz ou a boca do avô. A bengala é do tamanho das pernas porque, para a criança, a bengala é afectivamente um objecto de suma importância para o avô. A criança coloca-a ao nível das árvores, torna-a um membro do corpo próprio do avô e do universo. Dá-lhe um destaque enorme. Os objectos circulam na folha de papel numa afectividade exacerbada.

---

<sup>4</sup> “Selon Luquet, l’enfant substitue ce qu’il sait à ce qu’il voit. Mais il semble que l’enfant représente surtout ce qu’il peut toucher, son expérience émotionnelle (dessin d’un champ de pommes de terre : un carré figurant le champ, parsemé de petits ovales figurant les pommes de terre). Les objets se présentent à l’enfant surtout sous un aspect affectif (poids et consistance, température de la pomme de terre dans sa main). Les psychologues classiques ont voulu considérer cet aspect comme secondaire. En réalité, pour l’enfant, les caractères affectifs des objets sont primordiaux et constituent leur structure même. Ce n’est que chez l’adulte qu’apparaît l’idée de qualité pure. D’ailleurs, en général, la qualité sensible ne peut s’exprimer à l’état pur ; elle ne s’exprime qu’en termes affectifs. « Il n’y a pas de couleur qui ne suscite d’attitude », disait Goethe (cf. étude de Goldstein et Rosenthal). Or ces attitudes sont caractéristiques de la structure même de la couleur : il s’opère une synchronisation de notre regard avec la couleur offerte et c’est cela qui en constitue le dynamisme » (*ibidem*, p. 219). Deste modo, a afectividade domina os objectos, as componentes e cores de um desenho infantil que se apresenta à consciência adulta como um jogo, um quebra-cabeças de força afectiva e dimensão lúdica e existencial.

O desenho infantil também demonstra que a visão da criança é um jogo<sup>5</sup>, é uma actividade lúdica entre a afectividade orientada para as coisas que a imaginação torna ainda mais reais<sup>6</sup>. Há uma plasticidade afectiva<sup>7</sup>, um odor afectivo (à semelhança da

---

<sup>5</sup> « Ela, a criança, considera o desenho como um jogo. É precisamente por isso que o toma tanto a sério. Tem razão. O jogo tem um lugar especial entre as grandes necessidades que concorrem para o seu desenvolvimento.

O desenho é pois um jogo como a pintura e a modelagem, um jogo que se pode praticar seja onde for, no interior da casa ou no exterior, jogo que não precisa obrigatoriamente de companheiro, jogo de “carácter de certo modo absorvente” e que pode prolongar-se por bastante tempo. Certas crianças muito pequenas, quase ainda bebés, são capazes de desenhar horas a fio...

Uma menina muito pequena, munida de um pincel e colocada pela primeira vez diante de um cavalete que sustentava uma grande folha de papel, começa por fazer um risco, com um prazer não dissimulado, todo em volta da grande folha, e depois de ter feito esta cercadura, ela dirige deliberadamente o seu pincel ao longo do cavalete, fazendo sempre descer a espessa linha de tinta. Absorvida pela sua fascinante descoberta, prossegue a linha cada vez até mais longe, primeiro até ao chão, depois sobre o próprio chão, sempre mais longe. Ela acaba de viver, brincando naturalmente, uma experiência primordial: o conhecimento do meio que permite deixar em qualquer lugar as suas próprias marcas. Ele abre vários caminhos, e em primeiro lugar o desenho, a escrita...” (Georgette Gabey e Catherine Vimenet, *A Criança Criadora*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1976, pp. 16-17).

<sup>6</sup> “Selon les conceptions philosophiques et psychologiques classiques les rapports de l’enfant avec le réel se présentent de la façon suivante : l’enfant prend connaissance d’objets extérieurs chargés de qualités à contempler. Or, nous avons vu la perception du réel était plutôt la mise en forme de la conduite de l’enfant dans laquelle on ne peut distinguer ce qui est objectif et ce qui est lié à la structure de la pensée enfantine : pour l’enfant, la perception est une conduite para laquelle il s’engage dans un véritable commerce avec les choses. On comprend ainsi les remarques de Piaget concernant l’égoïsme infantin : c’est une idée juste que nous commenterons en lui donnant un contenu positif.

Mais si nous réexaminons ainsi les rapports de l’enfant avec le réel, la notion de l’imaginaire devra également être reconsidérée. Nous ne pourrions plus dire avec Taine que l’image est une somme de qualités qui reparaissent en nous plus ou moins affaiblies. La notion de l’image (perception affaiblie) nous est naturelle parce que légitimée à la première vue par les rapports existant entre notre perception et notre organisme, mais elle ne correspond à aucune réalité. Nous savons que la théorie des engrammes cérébraux est fautive. Il y a parallélisme entre processus physiologique et processus de conscience, mais il ne s’agit pas d’un parallélisme de contenu, il s’agit d’un parallélisme fonctionnel qui n’autorise nullement de transporter sur le terrain physiologique. Selon les conceptions modernes les centres cérébraux sont des centres coordinateurs et non des magasins d’images (cf. Piéron, H. : *Le Cerveau et la Pensée*, Alcan, 1923). » (Merleau-Ponty, *op. cit.*, pp. 224-225).

<sup>7</sup> « O que não se pode confiar à linguagem verbal, todas estas coisas que estão escondidas em nós e que nós não podemos “libertar” falando, nós as formularemos graças a esta outra linguagem, “a linguagem

pintura de Cézanne), um querer agarrar os afectos quando a criança utiliza certas cores, quando coloca no centro da folha um objecto ou quando esquece um membro da família num desenho que supostamente deveria representar a família nuclear toda. Nada é destituído de significado profundo, nada no coração da criança é indiferente à espessura que confere ao que vê com os olhos da alma, com a sua escalada pela afectividade que dá e recebe<sup>8</sup>.

Uma criança, que recebe muito amor, desenhará de uma determinada maneira, insistirá em determinados pormenores. Uma criança destituída de afecto desenhará de outra maneira, anulando outros ou evidenciando outros pormenores. Esses desenhos serão uma clara tomada de posição afectiva perante o mundo e aquilo que o mundo tira ou dá com generosidade a um ser que só reconhecerá mais tarde o que lhe foi presentificado na idade e estado infantil<sup>9</sup>.

---

plástica”, verdadeira língua - diz Arno Stern -, com as suas formas, a sua lógica, a sua estrutura, os seus mecanismos. Uma língua necessária ao nosso equilíbrio.

O que não se pode explicar pela palavra pode dizer-se de uma maneira natural através do desenho, através da pintura, através da modelagem. E trata-se efectivamente de uma outra linguagem.

Maillol exclama, respondendo a uma pergunta: “Porque quereis que eu fale de escultura? Se eu soubesse falar dela, não esculpiria.” Toda a gente conhece esta pequena frase de Picasso: “Eu não digo tudo, mas pinto tudo.”

A linguagem plástica não consiste num só único meio de expressão necessário à realização da nossa formação. É uma linguagem que coexiste com as outras linguagens. Mas é aquela para a qual nós tendemos mais naturalmente” (Georgette Gabey e Catherine Vimenet, *op. cit.*, pp. 14-15).

<sup>8</sup> “Ce n’est qu’une date relativement récente qu’ont commencé à concevoir l’émotion comme un mode d’appréhension des choses. Janet a été un des premiers à voir que les phénomènes physiologiques des émotions sont banals et ne diffèrent pas radicalement d’un genre d’émotion à un autre. Pour lui « être ému » signifie adopter une certaine attitude de fuite délivrant le sujet de la conduite rationnelle à tenir. (Cf. l’exemple de la jeune fille qui doit expliquer ses symptômes au médecin, n’y arrive pas et a une crise de nerfs pour transformer l’attitude scientifique du médecin en attitude compatissante).

Janet conçoit la vie psychique comme le résultat d’un jeu de tendances, classées selon leur plus ou moins grande difficulté d’exécution et selon leur degré « d’activation » (allant du stade de « préparation » au stade de « consommation » (Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 227).

<sup>9</sup> « C’est donc relativement tôt que l’enfant trouve dans le dessin un moyen d’expression conforme à sa mentalité, où il déploie librement son imagination et où, en plus du plaisir qu’il retire de la contemplation de ses réalisations, il se projette, c’est-à-dire qu’il s’y manifeste lui-même, en même temps que le bagage affectif et culturel lui provenant de son tempérament et de son milieu. Comme le rêve, l’imagination artistique puise dans un fond de richesse personnelle inconsciente et subconsciente ; elle exprime les contenus les plus profonds et les plus intimes de la personnalité. L’enfant qui dessine explicite ses

É muito interessante o exemplo do mel<sup>10</sup> que Merleau-Ponty refere. É um exemplo que faz compreender o entrelaçamento total que existe entre as qualidades sensíveis de alguma coisa. O mel aparece-nos como um “ser” líquido, viscoso, qualquer coisa que tem uma cor adocicada porque o seu sabor doce é inseparável da sua tonalidade acastanhada e, por sua vez, esta tonalidade revela aquela maciez do líquido e

---

conflits et ses angoisses ; ce faisant, il les dédramatise : en effet, une fois transposés sur une feuille de papier, les problèmes affectifs prennent un aspect nouveau, un aspect en quelque sorte concret et détaché, qui les rend moins anxigènes et moins pressants. C’est pourquoi, lorsqu’il dessine, l’enfant utilise des « symboles » et commet des « erreurs » qui, en raison de leur universalité, sont faciles à interpréter. Mais il n’en sait rien, et c’est précisément parce qu’il l’ignore qu’il s’en sert aussi librement.

L’interprétation du dessin d’enfant n’intéresse toutefois que l’adulte. Lorsque l’enfant s’exprime par l’image, il révèle de nombreux traits de sa personnalité, mais il ne se manifeste pas ainsi pour nous faire plaisir et pour nous offrir la possibilité de tracer son portrait psychologique ; ce à quoi il tient le plus en dessinant, c’est à extérioriser ce qu’il a vécu en le représentant. On peut considérer là deux moments distincts : celui du besoin de dessiner et, ensuite seulement, celui de la projection.

L’univers de l’art, comme celui du jeu, permet à l’enfant d’approfondir sa connaissance de la réalité, en repensant et en consolidant ses souvenirs et ses expériences vécues. L’imagination a, en affect, la faculté de relier entre eux des moments séparés du vécu et de simuler l’existence de ce lien. Le sujet revit ainsi des situations passées et, en une sorte de psychodrame, il se glisse même dans des rôles qui ne sont pas les siens mais qu’il a vu jouer par d’autres- par exemple, celui du père, du maître d’école, de l’astronaute. Ce processus lui permet de constituer de nouvelles valeurs et d’accumuler de nouvelles significations par la représentation, consciente ou inconsciente, de problèmes qui se posent à partir des rapports qu’on entretient avec les autres » (Anna Oliverio Ferraris, *Les Dessins d’Enfants et Leur Signification*, Verviers (Belgique), Marabout, 1980, pp. 76-77).

<sup>10</sup> “Le miel par exemple, à prime abord, paraît liquide, mais s’avère visqueux si on le touche ; en le goûtant on s’aperçoit qu’il est sucré ; or chacune de ces qualités est inséparable des autres. Le visqueux et le sucré sont deux manières d’être analogues du miel ; le miel est en mêmes temps cette matière qui se prend sournoisement à vos doigts et qui par le goût tenace qu’elle laisse derrière elle, aliène la liberté du sujet. La tenace personnalité physique de l’objet est inséparable de sa personnalité morale et cette personnalité se révèle tout entière à travers chacune des qualités.

On ne conçoit pas qu’un citron puisse être orange, ou vert. C’est l’acidité du citron qui est « jaune », c’est le jaune du citron qui est acide : « on mange la couleur » d’un gâteau et le goût de ce gâteau est l’instrument qui donne sa forme et sa couleur à ce que nous pourrions appeler « l’intuition alimentaire » (Sartre).

Dans le même ordre d’idées, la fluidité, la tiédeur, la couleur bleuâtre, la mobilité onduleuse de l’eau de piscine sont données d’un coup à travers les unes des autres et c’est cette signification totale qui se nomme « eau de piscine ». C’est ce qu’a bien vu un peintre comme Cézanne, qui déclarait pouvoir peindre, aussi bien les formes et les couleurs que les odeurs et les saveurs » (Merleau-Ponty, *op. cit.*, pp. 219-220).

do viscoso. Há uma personalidade que envolve todas as qualidades sensíveis do mel à qual não podemos ficar indiferentes ou experimentar de modo estanque.

No fenómeno perceptivo, a grande aventura é sabermos que nada é estanque ou fixo num significado definitivo, ainda que possamos criar artificialismos mentais que dividem a realidade una e misteriosa das coisas.

A par destas qualidades do mel, acresce, por exemplo, que para uma criança o mel pode ter sido um alimento afectivo fundamental, um alimento quase sagrado pela maneira como entrou na sua vida, pela maneira como se tornou vida na sua vida.

Imagine-se uma criança que foi abandonada pelos pais e criada por uma avó que, todos os dias, ao lanche, dava ao seu neto uma xícara de leite e um pão com mel. Todos os dias sem falha, todos os lanches da infância dessa criança foram marcados por um ritual. O ritual do alimento do corpo e do espírito. Um lanche que se transforma num ritual. O afecto da avó todos os dias canalizado para aquele lanche. A criança inicia então a aprendizagem do afecto, de uma segurança que não adquiriu dos pais mas que a avó vai sedimentando, entre outros modos, através do adocicado de uma substância que para além de ser doce, incorpora todo o ser da avó, todas as palavras da avó, todos os silêncios, aquelas coisas eruditas que a avó não soube nunca ensinar porque era analfabeta mas que iam sendo passadas por aquele ritual. A criança que vinha da escola sabia que depois de ter aprendido muitas coisas novas, tinha qualquer coisa de seguro e antigo para sedimentar a sua identidade: o lanche amigo da avó.

Muitas vezes, aqueles que rodeiam a criança não compreendem a força destes gestos, a força do alimento na evolução afectiva da criança. Dá-se valor aos grandes gestos quando a insistência nos pequenos gestos é muito mais significativa.

Como será a percepção, um dia mais tarde, desta criança já sujeito adulto, do mel? Não será o mel a mais doce de todas as iguarias? Não será o mel aquilo a que Sartre chamava “a intuição alimentar”?

Na verdade, este exemplo é apenas uma das muitas formas de surpreendermos a enorme ligação entre percepção, educação, imaginação e afectividade. Sendo a afectividade um modo de apreensão das coisas, ela está em tudo, afectando todo o mecanismo metabólico e expressivo da criança que se abre a um mundo cultural e afectivo.

Diz-nos Merleau-Ponty que a afectividade é uma forma de ser<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> “L’émotion est une manière d’être” (*ibidem*, p. 229).

A criança habita uma zona híbrida que permite que a afectividade através da imaginação tome o lugar da realidade<sup>12</sup>. Em última instância, a criança se não fosse criança seria tomada como alguém que possui visões e está doente. A criança estabelece uma indistinção entre imaginação, afectividade, alimento e realidade, sendo que os seus desenhos exprimem esse estado uno, coeso e ancestral. O desenho que inclui essa intuição não será mais generoso e desinteressado do que um desenho com determinações mais mentais? Não haverá no desenho da criança muitas das respostas aos seus padrões comportamentais, às suas tendências? Não será o desenho infantil um mapa de um relâmpago que desaparece constantemente da nossa vista: o enigma de onde emerge o ser criança? Desvendar um desenho infantil, nas suas deambulações de simpatia, compaixão, admiração, espanto, não será um prodígio de riqueza?

Sem a afectividade, a realidade para a criança não se torna coesa, o seu corpo desarticula-se como se desarticulam os objectos que estão no mundo, e os seus desenhos, muitas vezes, denotam a impossibilidade do amor dado e recebido através de desarticulações várias entre casa, escola, pessoas e equilíbrio no traço.

#### **4 - A percepção da criança através do desenho. A teoria da expressão de Arno Stern.**

“Eles revelaram-me que a miséria transforma as crianças, mais que os adultos, em anjos implacáveis de lucidez e que a fome os ateia e lhes faz crescer nos olhos, brancas e terríveis asas de sonho ou destruição. E há nestes anjos de fogo, uma voz oculta e violenta em que é preciso, é urgente meditar”

MARIA ROSA COLAÇO, *A Criança e a Vida*.

---

<sup>12</sup> “Pour que l’imaginaire vaille comme réalité, il faut qu’il y ait dans le perçu une partie de conjecture, d’ambiguïté. C’est cette ambiguïté commune qui permet quelquefois que l’imaginaire se substitue au réel. L’enfant ne vit pas dans le monde à deux pôles de l’adulte éveillé : il habite une zone hybride qui est la zone d’ambiguïté de l’onirisme.

Jaensch a signalé qu’il existe chez l’enfant une capacité d’imagination énorme (éidétisme ou imagination éidétique) qui confine à une quasi-vision. Il a entrepris des recherches expérimentales à ce sujet. En réalité, il ne s’agit pas chez l’enfant d’une image qui serait aussi forte que la perception, mais d’une indistinction du réel et de l’imaginaire » (ibidem, pp. 230-231).

Na criança a percepção está fresca. Tudo o que ela percebe é recebido de forma intensa. As crianças são afectadas de um modo muito forte pelas cores, por exemplo. Para elas, como nos ensinou Goethe e Kandinsky, as cores são entidades independentes com uma vida própria.

A criança, tal como o pintor, quando pinta oferece o seu corpo numa alegria profunda com os materiais. As crianças fazem comentários que demonstram que há vida no que pintam. Dizem: “O vermelho está a lutar com o azul, é mais forte do que ele” (e vemos no papel como o vermelho alastra). Também há crianças que dizem “O meu cor de laranja é tão alegre, quer ir para todo o lado” (e vemos um papel preenchido com a cor laranja). Depois inventam histórias, dando uma personalidade a cada cor. Dizem que uma cor está a dormir, outra está acordada. Vivem dentro delas e com elas.

Uma criança uma vez disse: “Hoje vou só pintar com o azul porque o azul quer estar sozinho”. As cores podem querer brincar ou não querer brincar juntas para as crianças. As cores conversam e actuam enquanto a criança pinta.

À criança não é estranha esta liberdade. Para a criança seria estranho, antes, não lhe permitirem esta liberdade.

Cada criança experimenta uma cor de forma singular. Por exemplo, uma criança diz “A mãe é azul”, “O pai é verde”. Outra criança poderá dizer que “a mãe é vermelha”.

Os grandes pintores ensinam-nos, a par com as crianças, a pensar as cores não como atributos mas como seres autónomos. Cézanne deixou que as cores pintassem os objectos, permitiu essa primazia da cor. A criança faz exactamente o mesmo. Através da cor dá-nos um sentimento ou um correspondente objecto. Ela não sente que esteja a inverter nada na realidade, ela apenas não está formatada para pensar primeiro o objecto e depois a cor. Não existe um primeiro e um depois.

Com a passagem dos anos, através do fenómeno da escolaridade, ela começa a situar num objecto uma cor única e perde em magia o que ganha em aceitação na escola.

A partir de certa idade, a professora exige que a criança não faça confusões. Insiste na cor unívoca para a finalidade unívoca. A cor passa a ter uma finalidade. Deixa de brotar do lado bruto da afectividade para passar a ser mais um factor mental na vida da criança. A professora considera que o crescimento da criança é tanto mais equilibrado quantas mais portas lhe fechar à imaginação.

A criança torna-se o centro polarizador, quer manipular porque julga começar a conhecer mais.

O que nos ensina Merleau-Ponty é que o conhecimento sem fantasia, sem abertura, não cresce antes atrofia. A criança é um ser em abundância que com o crescimento vai perdendo o dilúvio da imaginação. A percepção perde a magia da novidade.

Merleau-Ponty quer que sejamos crianças para sempre. Considera que uma percepção alargada pode conduzir a mais possibilidades de felicidade. A felicidade é abertura e não fechamento, para Merleau-Ponty.

Vejam alguns dos temas mais frequentes nos desenhos das crianças: a casa, o boneco, o sol, a lua, a chuva, as estrelas, as nuvens, a árvore, o arco-íris, as flores, a montanha, os animais, o carro, o barco, entre outros.

A casa representa a emoção vivida sob o ponto de vista social. Nem todas as casas desenhadas pela criança são iguais e há um conjunto de pormenores que modificam bastante a interpretação da casa. A dimensão da casa, a dimensão da porta, a chaminé, o fumo a sair da chaminé. O número de janelas, janelas grandes ou pequenas são detalhes significativos segundo os especialistas.

O boneco representa, em grande parte dos casos, a própria criança ou as pessoas que a rodeiam. Os olhos, a boca, a posição dos braços, se a criança coloca ou não mãos no boneco, se coloca ou não pés são elementos ricos de significação para os intérpretes.

O sol representa, na maior parte das vezes, o pai. É importante ter em conta onde a criança coloca o sol. Se à direita, se à esquerda, se no centro do desenho para perceber o que a criança exprime.

A lua representa o lado feminino, a mãe, na maior parte das vezes. Mais uma vez, a colocação deste símbolo é importante para compreender aquilo que a criança quer expressar.

A chuva pode representar tristeza ou ser um elemento purificador da alma da criança.

As estrelas remetem para o lado sonhador da criança, segundo alguns investigadores.

As nuvens, a cor que emprega ao pintar as nuvens pode dar a conhecer como a criança se sente a nível social e parental.

A árvore toca a dimensão afectiva, o intelecto da criança, por excelência. É importante estar atento ao tamanho da árvore, à base e às raízes, à altura e largura do tronco, aos ramos e à folhagem.

O arco-íris remete para uma protecção já que a criança o desenha e sente como um elemento que se situa por cima da sua cabeça.

As flores são recorrentes, as montanhas, a colocação de certos símbolos, como a casa, na montanha, os animais, o carro, barcos...

Todos estes elementos são sinais que finalizam a expressão.

Vejamos como a teoria da expressão de Arno Stern reflecte os pressupostos de Merleau-Ponty relativamente à natureza da expressão no desenho infantil.

Arno Stern criou um espaço atelier onde agrupava crianças que durante o tempo que ali passavam davam lugar a um acontecimento ininterrupto da criação.

Diz Arno Stern: “Se perguntássemos aos seus autores: “O que vêm fazer aqui?-gozar!”, diriam. E aqueles que a experiência tornou mais conscientes saberiam responder: “Captar a escrita selvagem dos nossos corpos!”. Porque nas imagens que elaboram compõem-se fórmulas nascidas do fluxo, dos impulsos, das tensões, dos desvios do organismo e das suas funções, desde que é formado e memoriza sensações, desde que acumula desejos”<sup>13</sup>. É nesse espaço demiúrgico onde a criança se entrega à fala do seu próprio corpo sem qualquer tipo de pressões exteriores que nasce o milagre daquilo a que Arno Stern chama expressão.

Quando é que se pode então falar de expressão, qual é a verdadeira expressão?

Para Arno Stern a expressão é uma actividade que se assemelha a um rito. Para é uma actividade um pouco misteriosa que começa com um traço que se alonga no papel até ao infinito, começando pelas garatujas. Nesta actividade, neste acontecimento sedutor e de significação incomensurável que é a expressão, o mundo lá fora, com os seus ruídos perturbadores, não entra, não há nada que distraia essa claridade e duração. Para que a criança receba o seu mundo interior intensamente vivido, “para contar o acontecimento ininterrupto da criação, como posso fazer esquecer o mundo das coisas e das palavras? Como farei nascer novos reflexos no lugar daqueles que levam a sobrepor ele imagens aos objectos - como uma decalcomania - e que substituem uma função imitadora ao impulso criador?”<sup>14</sup>.

É necessária uma nova visão, isto é, encontrar a visão original, desafectada e podada das tendências habituais.

---

<sup>13</sup> Arno Stern, *A Expressão*, Porto, Livraria Civilização-Editora, 1974, p. 8.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 16.

Para Arno Stern, como para Merleau-Ponty, a expressão é algo que brota com a força do corpo. Diz Arno Stern “a expressão não é um espectáculo para os olhos; só pode ser captada com as vibrações do corpo. Como estão longe de a apreender os que falam das imagens, porque elas impedem-nos de compreender-lhe a linguagem. Não é com os olhos habituados a reconhecer objectos que se deve entrar em contacto com os quadros que contenham a expressão. Porque aqueles que os pintaram fixaram aí a música do seu corpo, os ritmos do seu organismo”<sup>15</sup>.

A expressão obriga-nos a reaprender a olhar com todo o corpo porque “a expressão é um momento de condensação, um orvalho colorido numa superfície lisa de papel roçada por um corpo em transpiração”<sup>16</sup>.

“A formulação da sensação; eis o que é a expressão”<sup>17</sup>, refere Arno Stern. Um fenómeno tão abundante em aspectos e matizes, muitas vezes, é negado pelo homem lógico que tudo quer manipular através da sua racionalidade porque “como ser racional, tenta afastar da sua lógica tudo o que escapa à domesticação do seu intelecto; a sua vida torna-se uma estreita passagem delimitada por todos os lados, excluindo a imaginação, a experiência não racional”<sup>18</sup>. O homem rejeita a expressão porque lhe é impossível formular o que lhe é inacessível. O homem condicionado pela sua atitude natural diz: “Sim, mas, uma flor não é maior do que uma casa; há-de chegar um momento em que a criança se apercebe disso!...”<sup>19</sup>.

É necessário reaprender a ver para perceber que a expressão não tem por objectivo a reprodução de objectos, reprodução esta que uma longa prática intelectual cultivou.

Compreender a expressão é assumir uma nova atitude perante aquilo que deve ser a educação criadora, uma educação que fala de criatividade sem a oprimir, uma sociedade que não seja oprimida pela instrução. Esta é uma intensa linguagem porque está em unísono com as vibrações profundas do corpo que recebe sensações que a expressão põe a nu. É preciso haver um estremeamento, um encontro verdadeiro com o Ser, “então nasce, desenvolve-se rapidamente até à perfeição, uma função mantida

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 22.

embrionária, como se a atracção para esta actividade drenasse energias, irrigasse células, as especializasse, as levasse a transformar-se num novo órgão”<sup>20</sup>.

A expressão é uma experiência muito física. Aqueles que apenas dispõem de um corpo atrofiado, incapazes de viver a verdadeira natureza dos seus corpos, não a conseguem experimentar. Estes confundem a expressão com a mera reprodução de objectos. Diz-nos Arno Stern que eles são como um homem que fala de um parto, formulando-o com o intelecto porque não lhe pertence à vida instintiva como acontece na mulher. O parto, para este homem, só está ao alcance do seu entendimento racional, não tem uma dimensão vivida.

A expressão é algo de completamente diferente do mero entendimento racional. Diz Arno Stern: “aquele que se exprime não pensa; substitui, por ordem do intelecto, a obediência do gesto às vibrações do seu organismo”<sup>21</sup>. Este homem liga a sua mão directamente a todas as energias do seu corpo. A expressão ultrapassa todas as limitações, todos os costumes banais e torna-se num verdadeiro ritual. Há uma abertura do corpo ao mais íntimo que há em si numa gratuidade que não reclama nenhuma recompensa.

Isto significa que a educação deve ser criadora e permitir a ruptura com o previsível. Que a criatividade é um dom a explorar sem fim. A criatividade pode ajudar a criança a tornar-se um ser mais forte na vida. A criança em vez de desenvolver a agressividade competitiva deve desenvolver a sua criatividade que fará dela uma verdadeira revolucionária sem violência. E nisto consiste também a liberdade. A liberdade de tornar uma folha de papel no reflexo de uma personalidade criadora.

Mas como refere Arno Stern: “a expressão está ameaçada de uma espécie de erosão contínua”<sup>22</sup>. A criança, de um modo progressivo, vai deixando de falar a linguagem das suas sensações porque o mau uso do seu corpo vai falseando o que sente. A criança não tem consciência deste processo mortífero. Por isso, refere Arno Stern que “a expressão imediata encontra-se nas crianças que ainda não vão à escola, nos primitivos que nunca lá vão, nos adultos que se apressam a rejeitá-la e a se libertarem das suas influências”<sup>23</sup>. É por isso que existe uma afinidade entre os desenhos de uns e outros. Em todos eles o mundo vibra nos seus íntimos. Como seria bom que

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 40.

podéssemos ter, para sempre, esta força não domesticada no nosso corpo, este espanto inicial, esta corrente que imprime uma vibração a tudo. O estado de encantamento vai desaparecendo. Então a criança começa a pensar desenhar porque lhe dizem constantemente “está mal”, “achas que isso é um ananás?”. Nunca mais a criança desenha garatuja onde estava contida toda a sua capacidade de expressão que lhe permitia dar forma às pulsações da sua vida interior. Com o saber traçar aumenta a necessidade de formular. Da limitada expressão da garatuja, a linguagem plástica estende-se a uma enorme variedade de formas. Formas que são uma promessa de outras formas. Depois, a expressão concentra-se numa formulação quase exclusiva e, pouco a pouco, o universo plástico da criança perde a sua carga expressiva. É este longo processo que engendra consequências, por vezes, nefastas e irreversíveis para a saúde criativa das crianças. O gesto criador é desviado para a função própria daquilo que desenha. O desenho passa a reproduzir objectos, a ilustrar a linguagem verbal. É então destruída, pouco a pouco, a expressão.

Como fazer compreender que sem a expressão um desenho é estéril?

A expressão não pode ser descrita, só vivida. A expressão é intensamente vivida à noite nos sonhos. Eles não são inúteis nem produto do acaso. É inútil domesticá-los. A sua dimensão expressiva, os seus ritmos demonstram que nós não somos apenas seres que funcionam segundo uma lógica intelectual.

Para Arno Stern, o que diferencia um sonho da linguagem plástica é que aquele é imaterial e a obra plástica é materializável num espaço físico. Ambos são essenciais para o equilíbrio do sujeito. Assim, “desnaturar a linguagem plástica com intervenções que a lógica intelectual pretende justificar, referir-se a normas psicológicas ou estéticas é tão absurdo como reprovar a alguém erros de sonhos”<sup>24</sup>. As escolas, muitas vezes, querem equiparar-se a museus-necrópoles em detrimento da vivacidade da criatividade. Atente-se no seguinte exemplo de Arno Stern. “Numa escola do sul da França que se considera moderna, o educador diz a uma criança: “Tu não podes pintar o teu céu tão carregado. Sabes o que vai acontecer se o pintares assim; o teu quadro vai cair!”. Porquê? - Por um princípio estético. “Não se pode admitir que uma criança faça assim uma chaminé! (perpendicular à inclinação do tecto) - diz um professor - senão ela vai cair!” - Porquê? - Devido a um raciocínio racional. “Desenho livre com tema imposto: a

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 50.

casa”, esta designação - insulto à noção de liberdade de expressão - é usada por psicólogos que não se dão conta da sua absurdez”<sup>25</sup>.

É assim que podemos afirmar, com Merleau-Ponty e Arno Stern, que quando a criança vive o acto expressivo criador é todo o seu organismo que vive intensamente esse sobressalto que é exprimir, essa ebulição dos sentidos. O corpo expressivo de nada é prisioneiro. Cada traçado é executado com todo o corpo. Ao fecharem-se as pálpebras, o fenómeno da expressão manifesta as pulsações do corpo. A mão em contacto directo com as pulsações do corpo sabe o que fazer mesmo não pensando nisso. A expressão é como um estado alucinatório, como um corpo exaltado no seu sentir. A expressão convoca muitas irrupções, o tumulto de escutar-se a si próprio, escutando o mundo. O prodígio da expressão existe em qualquer homem de qualquer cultura. É como um rosto que mostra e esconde um mundo inaudito, único. A expressão é um vulcão como um rosto é um vulcão de sentidos.

O facto de nos ser vedada esta contaminação criativa de tudo em tudo leva Arno Stern a dizer o seguinte sobre a nossa sociedade: “Acho-a muito infeliz esta sociedade, com a sua escola que esmaga as crianças até fazer delas seres senis. Entregam-se diplomas para libertar os pais. E os jovens que sacrificam à escola a sua infância vêem-se estropiados, cansados, com as mãos vazias. Mentiram-lhes, prometeram-lhes carreiras, situações...eles aceitam - resignados a sobreviver - um ganha-pão qualquer, sem relação com as suas ambições, desprovido de sentido próprio, exactamente como os estudos que os conduziram a este vazio”<sup>26</sup>.

A sociedade cultiva a imprescindibilidade da identificação. Há que escrever ao lado de um boneco: “o pai”. Ao lado de outro boneco: “um carro”. É a escravização através de modelos que se impõem à criança. Não deveremos abrir canais de liberdade a esta imperiosa necessidade de tudo identificar?

Para Arno Stern: “a expressão é possível com quaisquer meios, na selva, no deserto. Não há necessidade de a proteger contra o assalto destruidor de uma sociedade baseada na competição, na ambição, na especulação do futuro, no julgamento, na ostentação da sabedoria. Numa sociedade que tem ambições intelectuais - portanto escolas - a expressão limita-se a actos que um quadro protector libertou do medo”<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 91.

A própria vida deveria ser o atelier de crianças criado por Arno Stern. Fazer com que na vida, como num atelier, haja uma verdadeira respiração expressiva, “fecharmos um momento às imagens que assaltam o olhar, para deixar o acto criador traçar apenas as formas ditadas pelos movimentos do nosso organismo, como se nada existisse além das nossas próprias vibrações - é isto a expressão”<sup>28</sup>

A expressão não significa um corte com o mundo, pelo contrário, ela entrega e recebe do mundo todos os seus sentidos, bebendo todas as sensações. Pintar, desenhar, modelar, no fundo, exprimir, é sempre contar uma história... A expressão é, como a vida, ilimitada<sup>29</sup>. É preciso não ter medo de recontar muitas histórias, efabulando os caminhos dessas histórias com flores expressivas e de pendor afectivo. Tentar combater a crueldade que existe no óbvio com as flores da alegria que existem na admiração.

Atente-se em alguns desenhos infantis que exemplificam aquilo que atrás fomos delineando:

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 172.

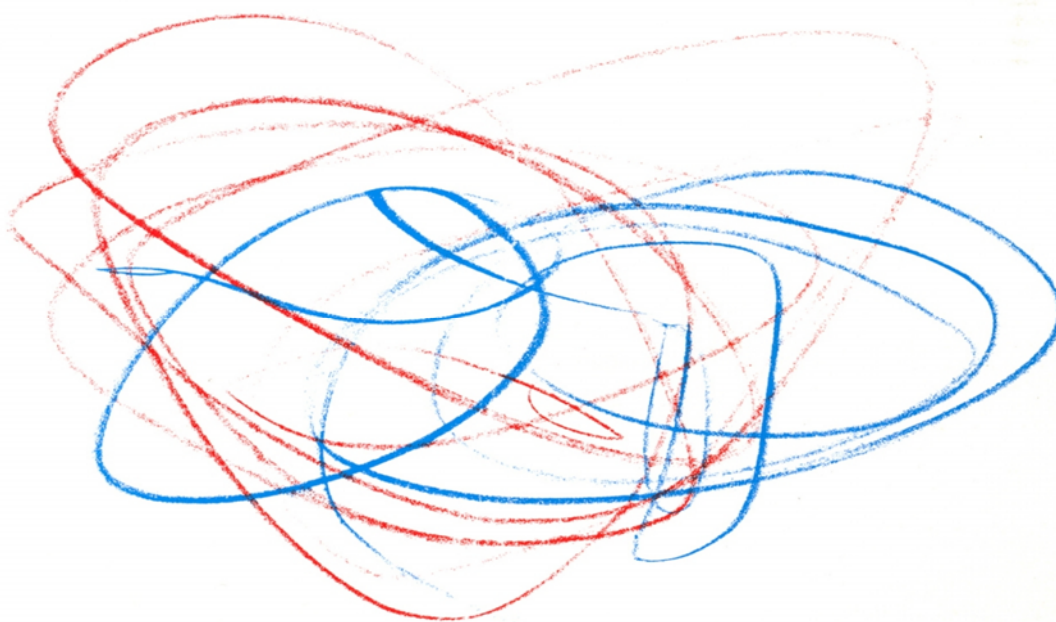
<sup>29</sup> “Com um lápis ou um pincel nós podemos dizer tudo, mostrar tudo, fazer tudo, até o impossível. Podemos explicar o que sabemos, o que amamos, o que amaríamos. O que pensamos, o que sentimos. O que vemos e o que não vemos, o que seja quem for não vê... A lista pode ser ainda mais longa.

A expressão criadora é “uma espécie de respiração profunda que permite à vida do interior o manifestar-se, saindo dos limites estreitos onde vive encerrada, a fim de emergir, se revelar, se fundir, se projectar na vida exterior”.

Poder exprimir-se permite orientar-se melhor, utilizar melhor as suas forças e dominá-las” (Georgette Gabey e Catherine Vimenet, *op. cit.*, pp. 13-14).



Uma menina de 2 anos



Um menino de 2 anos e 3 meses



Charlotte, 4 anos: Dupla humanização de uma casa



Cristina, 5 anos: O Sol da Lua. Humanização do Sol

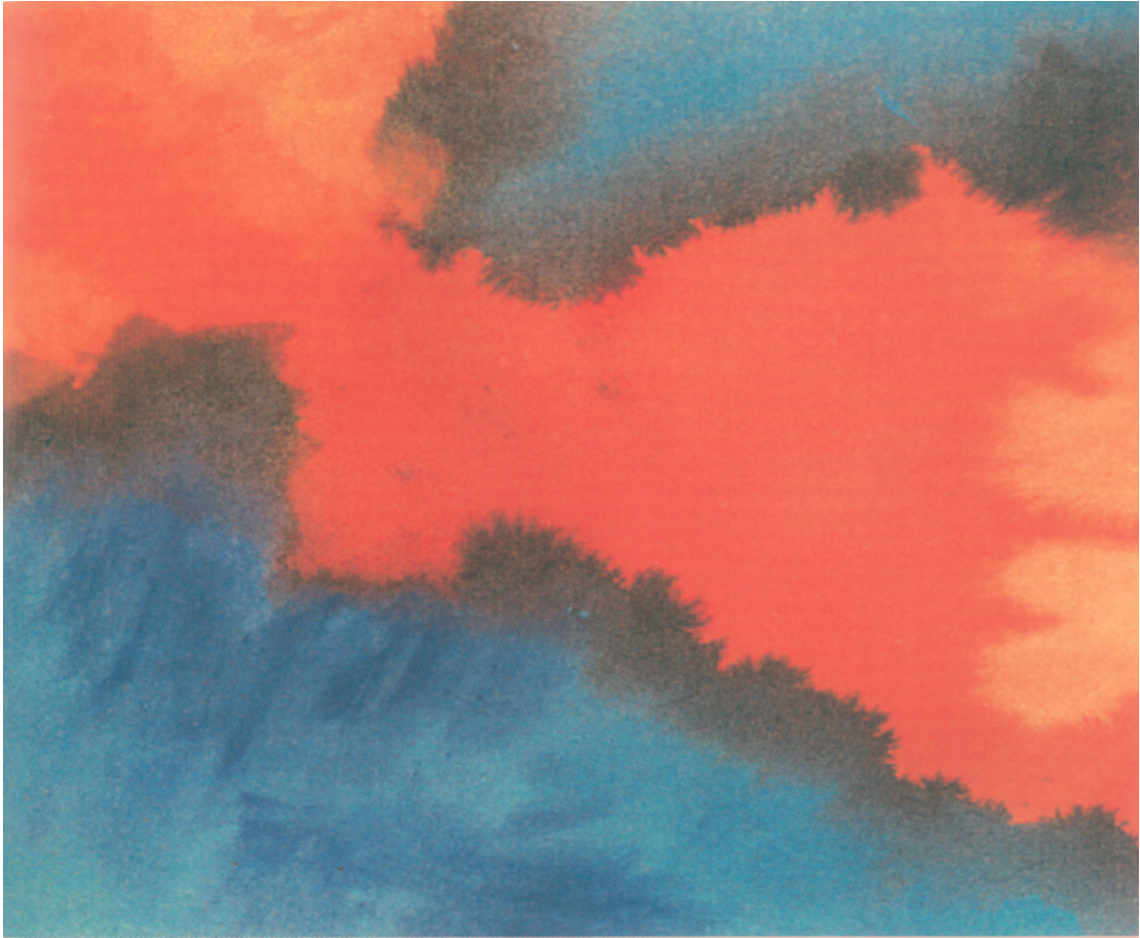


Miguel, 5 anos: A mãe grávida



Diogo Vítor, 11 anos: A selva

Na pintura infantil, o simbolismo da cor oscila entre o convencional e o subjectivo. Nesta pintura a criança identifica as coisas pela sua cor: o céu azul, a folhagem verde, o tronco castanho, etc.



“O meu vermelho está a descansar, está deitado na cama azul”.  
Um rapaz de 4 anos e 3 meses



“O meu laranja está tão contente – ele quer saltar por todo o lado”  
Menina de 4 anos

## CAPÍTULO VI

### A carne merleau-pontyana enquanto carne do mundo

Há, inclusive, qualidades, muito numerosas na nossa experiência, que quase não têm nenhum sentido se excluirmos as reacções que elas suscitam no nosso corpo. Assim o meloso. O mel é um fluido lento; tem alguma consistência, deixa-se agarrar, mas em seguida, sorrateiramente, escorre pelos dedos e volta a si mesmo. Não só se desfaz tão depressa como foi modelado, mas ainda, invertendo os papéis, é ele que se apossa das mãos de quem o desejava agarrar. A mão viva, exploradora, que julgava dominar o objecto, vê-se atraída por ele e colada no ser exterior.

MERLEAU-PONTY, *Exploration du Monde Perçu: Les Choses Sensibles*, in *Causeries*.

### **O barro, a argila, a cera: visíveis ilusórios da vida. Que rosto da vida? Qual o rosto mais verdadeiro da vida?**

Águas dormentes, florestas húmidas, a vida que emana do Ser como um cheiro, o riacho que ressuma a alma de água, o cheiro de menta aquática, tudo o que acorda em nós uma espécie de correspondência ontológica que nos faz acreditar que a vida é vida, que um detalhe ínfimo da vida nas águas é sonhadora, lenta, calma, dando-lhe, muitas vezes, a complexidade original ou a singeleza da génese. A génese. O que é a génese? O cheiro das rosas, o cheiro das rosas nas águas, impressões gerais, impressões singulares. É preciso devolver ao rio a vida das imagens da água, a emanção colorante de um alento odorante. As fontes, a minha terra natal, a mais bela das moradas, os seus vales, a concavidade onde nasci, nas margens, no centro, à sombra, ao sol, nos salgueiros, nos vimeiros, nas brumas sobre o rio, nessa primeira morada onde respeito e compaixão, onde proximidade em relação ao universo nos é dado pelo leite, o leite materno, o leite

que brota. Se a mãe está irritada ou se sente mal talvez ele não brote na plenitude. Desde o primeiro dia, a compaixão, o respeito, o leite, o feto, o útero, a expansão, o toque entre mãe e bebê, a afeição.

De que falamos quando falamos de gênese? De sentimento oceânico? Que região é essa sem fronteiras nítidas? Que região é essa que abarca o universo inteiro? O sentimento oceânico seria esse desejo de regressar à ligação primeira, a estados imemoráveis cobertos de neve e de vida. Lugares espessos, lamacentos, obscuros, lugares que respiram rochedos argilosos, impérios ilimitados, respirações na luz cor-de-rosa empurrada pela luz branca, profundidades, sem constrangimentos.

Ora, é precisamente de uma profundidade deste género de que nos fala Merleau-Ponty na sua obra, na sua ontogênese. O verde paraíso dos milagres infantis anteriores à queda, à cultura, o caminho iniciático de desaprender. O andrógino, o imortal, o desejo de regressão em direcção ao seio ou à matriz maternas, a clivagem, o princípio, a gravidade além do real, do imaginário e da ilusão. Qualquer coisa que seja e não seja, uma espécie de irrealização, liberta de toda a substância, de toda a forma, qualquer que ela seja, como um pedaço de argila, de barro, o lodo que está plenamente apto a ser o que fizerem dele. A obediência, a aceitação, a harmonia. A tranquilidade de um bocadinho de barro ser o verbo inicial.

O barro, espécie de carne insubstancial e substancial à semelhança da carne merleau-pontyana, é granito, terra, vento, água, luz, fogo. É a cor fundamental, a organicidade, a carne que nasce das imagens imateriais primordiais, imagens dinâmicas, activas, fluidas, ligadas à existência simples, rudimentar. Os sonhos do sujeito, os seus primeiros sonhos são sonhos de substâncias orgânicas como um pedaço de barro. Horas há em que os sonhos são tão profundos e naturais que reencontram, sem saber, as imagens de carne infantil, a força original, a sinceridade orgânica de uma imagem primordial, das raízes espessas, do embrião que é vida num impulso inesgotável. Enxerto ou só essência, obriga a planta selvagem a florescer e a dar flor, essa seiva longínqua. Água viva, água que renasce em si que é órgão do mundo, dos fenómenos escorregadios, elemento lustrando, orgânico, corpo de lágrima, a água e a deformação das formas que nos permite ver a matéria sem ser só matéria, dissolvendo a matéria, desobjectivando na sua tarefa de assimilação, dissolvendo substâncias, agrupando outras, numa sintaxe, ligação íntima de movimentos lentos silenciosos em oleosidade existencial. Em movimentos singulares, em velocidades que são perda, em entranhas da

vida que morre para nascer, das coisas que vivem para morrer, coisas díspares, em solidez nunca imóvel e inerte, nos devaneios da matéria.

A água com terra, o lodo, o barro é a maternidade que incha em vermes, que jorra em fontes, em toda a parte, mostrando a pureza, a coisa brutal, o doce e o salgado de águas que se transmutam em purezas. A água lenta, a água em cólera, a água violenta, tudo isso na unidade desse elemento onde se sonorizam vozes, liquidez. O lodo tem o canto dos pássaros, tem os homens a falar e a repetirem-se em fidelidades mudas, em águas ruidosas entre a palavra da água e a palavra humana. Ser total, corpo, alma, voz, mais que nenhum elemento, o lodo é a substância mais infinitamente incompleta e completa. Na variedade dos seus espectáculos, na sua forma moldada, amassada por mãos exteriores e interiores carece de substância mas nunca carece de vida.

A união da água e da terra e temos o lodo, o barro inicial. O barro é substância insubstancial excluída, apagada, dissolvida. Ele proporciona a experiência inicial da matéria. No lodo, a acção da água é evidente quando é amassado, o amassador poderá renascer nessa ambivalência de coisa aguada, de coisa quase sólida, sonhada sucessivamente no seu papel emoliente, no seu papel aglomerante que une e desune. O lodo é temperado por outros elementos. A água destrói-lhe a segura, o fogo tenta vencer a água, desforra entre fogo e água, no lodo essa desforra abranda a febre. O lodo aniquila terras secas, amolece substâncias.

Ele mesmo é já a experiência da ligação, o longo sonho da ligação. Esse poder de ligação substantivamente pela comunhão de vínculos íntimos operados pelas mãos, pela terra, pela água, o quiasmo. Como o muco que é viscosidade e mucosidade.

O que é o muco do mar? Não será o muco também elemento universal da vida? Elemento pegajoso, caleidoscópico de elementos redondos, vagarosos. Sonhos moles, mesomorfos, isto é, entre o que é material e imaterial., adquirindo forma para depois perdê-la, desmanchando-se na carne do mundo. Elemento pegajoso, mole, preguiçoso como um molusco, luminoso, às vezes, densidade ontológica em vida. Tudo nele se deforma, tudo se torna infinitamente informe. Para voltar a formar, deformar, amassar.

O olhar, a visão pura nesse elemento puro faz escorrer deformações tão profundas como as da própria existência. Talvez como os “relógios” de Salvador Dali que são relógios moles, relógios de carne, informes em deformações nunca estáticas. É um colo, uma cola universal, em ferro, em madeira ou em qualquer corpo que pode realizar uma ligação.

São as mãos, é também o artista que ajuda a conhecer a matéria na sua intimidade, numa química ingénuo de sempre recomeçar.

Na carne do lodo não há mais geometria, nem aresta, nem corte, tudo é um sonho contínuo. É uma tarefa durante a qual se pode fechar os olhos para se começar a ver mais, num ritmo que toma o lodo inteiro pelo universo inteiro, a duração, o ritmo no amassar o barro, o lodo. Ao amassar o barro, penetramos na substância, apalpamos o interior íntimo do universo. Conhecemos os grãos, vencemos a matéria como quem reencontra uma força elementar no combate dos elementos, na acção aglutinante que proporciona uma alegria especial àquele que molda, ao escultor dos seus sonhos no universo do barro concreto e universal. Um devir interior, um devir substancial, um hino à vida, um esmagar groselha e uva como nas vindimas onde todo o corpo se substancia e insubstancia no universo que são as uvas quase vinho, o vinho que provirá das uvas esmagadas em estados oníricos e imateriais.

No que pensa o homem das vindimas quando pisa as uvas, quando os seus pés em movimentos ritmados entram nas uvas e as uvas entram em todo o seu corpo que é carne do mundo, carne das uvas, movimento transcendental onde se convocam todas as forças do universo? Em que pensa o homem que pisa as uvas que já são vinho, que já estão numa liquidez activa nos pés quentes do homem das vindimas? Calor, sangue, tudo isso se transmuta quando o homem pisa as uvas no lagar e todas as roldanas comungam nesse devir vinho.

O moldar um pedaço de barro, o amassar uma substância tem uma infância regular.

Na praia, a criança parece obedecer a esse instinto fundador, a esse desejo de completude, de fusão da sua carne na carne da areia e na carne de toda a praia que é o mundo. Limos, cinzas, poeiras do fogo, tudo isso se pressente e se troca indefinidamente no lodo lamacento, no barro da vida. O limo é uma matéria muito valorizada, ele é fecundidade lenta, calma, segura. Vulcões microscópicos, bolhas de ar, bolhas de água, milhares de atritos por vencer, pequenos tremores de terra, opacidades, montanhas desfeitas e coaguladas, num lugar estreito onde se concentra a lama, tudo isso é barro vivo, a nossa mãe comum, o lugar onde somos um, onde eu venho de ti e tu de mim, onde eu retorno para ti no segredo quente das trevas profundas, no lugar lamacento poderoso, rejuvenescente sensivelmente doce, sensivelmente maternal. O barro luta contra a sua própria essência de tudo desfazer, dissolver, coagular.

Vejamos um pântano lamacento, a vegetação profusa, o telúrico casamento substancial entre terra, água, charco que determina a potência vegetal anónima, gordurosa, curta, abundante. As forças regeneradoras e arcaicas da terra. O lodo que aquece um filho ferido, que se mistura acariciando, compassivamente adensando-se, vivificando aquilo que penetra. A troca da natureza entre lodo e carne, todo o trabalho das mãos a moldar o barro é o próprio trabalho da terra a aquecer, a amolecer, a penetrar no sal que se faz saliva, que persuade, que mastiga, que mistura e quando a base está assim preparada o mundo vegetal por todas as suas raízes começa a repartir o fundo universal. O barro espesso torna-se, pouco a pouco, um xarope, um trago de licor, um mel amargo carregado de poderes demiúrgicos e sexuais.

O barro permite-nos a criação sem fim. O homem pergunta-se constantemente de que lama, de que argila ele é feito. Criando através do barro, ele compreende melhor essa matéria plástica, essa matéria ambígua onde vem unir-se a terra, a água e a sua morte. O barro não é masculino, nem feminino. Nessa doçura de solidez e não solidez, há participações andróginas. Há água suficiente, terra suficiente.

Outro aspecto interessante e que demonstra o carácter fundador do barro, da argila, é que amamo-las de imediato, espontaneamente, como a criança que faz castelos de areia sem que a ensinem a moldar esse areia molhada. Em seguida, procuramos o porquê e não sabemos porquê. É um sentimento filial. É uma forma de amor que recebe uma componente de amor por uma mãe, a mãe imensa, a mãe oceânica, ampliada e projectada no infinito de formas que pode assumir um pedaço de areia molhada que o mesmo é dizer um pedaço de argila. Esse lugar profundo, essa voz maternal que é uma montanha ou um mar, que é atracção que brota das nossas lembranças mais remotas, no mar azul ou na montanha verde essa argila a reencarnar.

O pão também ele é uma espécie de barro, de elemento filial que é alimento ontológico. Tudo isto porque a cronologia do coração é indestrutível e nada poderá destruir a prioridade histórica do nosso primeiro e mais importante sentimento- o amor uterino.

Amar, moldar um pedaço de argila é uma metáfora para um amor antigo, para um enamoramento compensador de todas as ausências dolorosas, amando toda essa substância que é já a nossa alma láctea, leitosa e porosa. Um pedaço de argila nas mãos de um escultor, de uma criança ou adulto é um leite, um lugar materno. A criança precisa de ser saciada, o adulto precisa de ser saciado.

Qual é portanto, no fundo, essa imagem lodosa?

É a imagem de uma noite tépida e feliz, a matéria clara e envolvente que abrange, ao mesmo tempo, o ar, a água, o céu, a terra, uma imagem cósmica, ampla, imensa, cândida e avassaladora.

É uma felicidade física e não física, um antigo bem-estar.

É por isso que moldar um pedaço de argila é calmante. E participa de um lugar mágico.

O instinto plástico é como a excreção, um acto no qual o animal excreta matérias com a finalidade de produzir formações com a sua própria substância. E não é o nojo que o impele a excretar assim; mas as excreções, ao saírem do animal, são moldadas por ele para satisfazer as suas necessidades. Digamos que a metafísica afasta-nos da natureza e também nos reaproxima dela.

O mundo é uma cola, uma argila que sugere ao que a molda um despertar. A argila impõe-nos que desmascaremos o ser superficial, a argila atrai como o fundo de um precipício. A mão envolve-se. Atola-se, deixa de ser mão, envolve-se em toda a argila num conhecimento de vertigens e ventosas. Mãos que são fermento no mundo de movimentos e formas da argila.

A vontade de escavar a terra, se a terra é lamacenta, envolve quem o faz numa ambivalência. Porque a argila é uma mistura de tudo o que é abandonado, uma mistura da tepidez com a humidade, de tudo o que teve forma e a perdeu, da tristeza que foi alegria.

A argila como a matéria do Ser, a argila materna, o lugar sagrado, de sangue, força e âmago da natureza. O íntimo.

A argila é como uma esponja enorme, uma carne que entre o casamento de água e terra tudo absorve e devolve em trocas infindáveis, num maravilhoso equilíbrio de forças que se aceitam e se repelem. Uma argila íntima, de equilíbrio, é isto que o padeiro experimenta experimentando a mistura, um verter um pouco mais de farinha, de água, na sua dosagem firme, na exactidão da sua mão. Como uma carne de tudo, ela argila cede e resiste ao mesmo tempo. Tudo é argila, eu sou argila em mim mesmo, o meu devir é argila, acção e paixão, sou verdadeiramente uma argila primordial. Um barro primitivo apto para receber e para conservar a efemeridade da forma de qualquer coisa.

Precisamos compreender que a mão, assim como o olhar, alongam-se, tornam-se enguias maleáveis, que se reflectem infindavelmente da matéria para a mão e da mão para a matéria. A participação de olhos, mãos é total. Mergulhando as mãos na argila, o

modelador mergulha em todo o Ser, o sujeito torna-se parte dessa suavidade. Apertando-a, funde-se até uma estranha loucura que se apodera de si. A argila é, toda ela, autenticidade, ternura humana, a palma da mão numa prodigiosa floresta de músculos que entram e saem.

Quando é que entra o fogo neste gesto demiúrgico? O fogo vem cooperar na constituição desta matéria que reúne sonhos elementares da terra, da água e do ar, no momento da cozedura do barro. O cozimento é assim o grande devir material, um devir da liquidez à crosta sólida. O barro cozido ou o pão cozido esticam como um ventre. A ligação refinada de fermentos duplica movimentos para uma fecundidade. O sonho do fogo no pão ou no barro cozido elevam-se a sonhos cósmicos, guardando todo o seu passado informe. O tempo, a força da vida tentarão destruir essas formas. Às vezes, conseguirão, outras vezes, essas figuras externas resistem ao tempo. Um desejo de renascer no que foi modelado, cozido. Um desejo de renascer ao comer um pão cozido e ainda quente.

Veja-se também a metáfora da cera como carne do mundo.

A cera é a substância de todas as semelhanças prodigiosas, mágicas, quase vivas e inquietantes. Tudo se pode fazer com ela. Move-se num devir, adaptando-se sem resistência a qualquer tipo de técnica que lhe impomos. Pode ser cortada como manteiga pela faca do escultor, aquecida, modelada pelos dedos, numa reversibilidade que verte formas, volumes e cujas texturas são sempre algo em transformação. Parece ser uma substância que ignora as qualidades materiais: é sólida mas facilmente liquidificável, é impermeável e dilui-se em água, opaca ou transparente, mate ou polida, lisa ou aderente, com uma consistência que pode ser infinitamente modificada pela adição de resinas.

Na cera, como na carne humana, há uma fragilidade, uma efemeridade de estados físicos transitórios. A metamorfose reversível do mundo, orgânica, em contacto com a minha carne, carne também ela da cera. A sua plasticidade, instabilidade, fragilidade, sensibilidade em relação ao calor, ao que é externo ou interno é como a carne humana ou a carne que constitui o tecido do mundo. A sua qualidade antropomórfica é como uma pele de carnes interiores ou seja músculos, vísceras, que também são a nossa carne e a carne do mundo. Nesta reversibilidade, a cera é visão de uma carne interior, essência do disforme, o seu poder encarnador, a sua qualidade de carne para o crente - a carne litúrgica. As velas que dão protecção divina, velas funerárias, são carne da carne com densidade, natureza, cor, brilho como a carne que é

viva e que morre. Mas também a ressurreição da carne no seu lugar de artefacto de carne em encenações litúrgicas, o teatro do corpo humano e divino, da inquietude orgânica dos membros de um corpo apresentado no seu modo mais expressivo.

A cera é material que radicaliza este deslocamento para todas essas carnes inquietas. Ardilosa, volátil na semelhança e dissemelhança, na aparição e desaparecimento por contacto com o fogo tal como a carne humana, as árvores e o mundo vegetal num incêndio. Sopro indistinto na matéria, imagem compacta do invisível. Eterno retorno.

Estas metáforas são lugares ontológicos a que nos conduz a radicalização do conceito de carne em Merleau-Ponty.

Numa primeira fase do seu pensamento, o filósofo refere a existência de um corpo próprio por oposição a um corpo objectivo. Este corpo próprio é, por natureza, singular, único, indivisível, é aquele que sente e através do qual perpassam todas as dores do sujeito que está no mundo.

Numa segunda fase, Merleau-Ponty começa a referir o termo carne. A carne leva mais longe o quiasmo, o entrelaçado, a simbiose de tudo em tudo. Abolem-se quaisquer fronteiras, qualquer linha que ainda lembre uma possível dualidade, ainda que muito mitigada. Urge pensar uma textura onde tudo permanece em tudo. Deste modo, essa carne é um elemento que tudo atravessa para este filósofo. Tudo constitui. O sujeito mais do que um corpo próprio passa a ser carne comum do mundo.

É esta liturgia, esta comunhão quase sagrada de tudo em tudo, que nos foi legado pelo pensamento de Merleau-Ponty.

Assim sendo, aqueles que são os elementos fundamentais da natureza – a água, a terra, o ar e o fogo – nas suas forças criadoras fundam as metáforas que deixámos inscritas neste texto.

Uma outra questão interessante é pensar se efectivamente o conceito de carne é apenas uma metáfora.

Em nosso entender, a força ontológica do conceito merleau-pontyano de carne é muito forte e aclara o radicalizar do pensamento fenomenológico em direcção a uma ontologia mais funda. No entanto, torna-se redundante, por vezes, a utilização de conceito “carne” em vez de “corpo próprio”. Porque, na verdade, esse corpo próprio nos seus princípios fundamentais já seria uma espécie de carne do mundo mesmo que assim não se designasse.

O corpo próprio, se não contivesse em si já uma permuta do corpo em mundo seria apenas um corpo objectivo ou quase objectivo.

Um médico quando opera um coração opera aquele coração. Opera a história pessoal e colectiva do sujeito que porta esse coração. Se o sujeito que vivenciou esse coração teve muitos abalos emotivos na sua vida, se houve acontecimentos marcantes, esse coração não deixará de o revelar. Ao operar o sujeito, também não se está a operar apenas o coração vivido, o órgão vivido, mas todos os órgãos comunicam e entram nessa operação. Tudo está em comunicação com o coração, com as mãos do cirurgião que também ele tem um corpo próprio, uma história individual e colectiva.

Há um conjunto de coisas que se reúnem e fazem dessa operação uma operação bem ou mal sucedida. A anestesia interfere com o tempo da operação. Por sua vez, também com o espaço ontológico. A anestesia não anula as invisíveis contaminações entre corpo, consciência e mundo. Ela é um artifício humano mais direccionada para o corpo objectivo do que para o corpo próprio.

O corpo próprio por vezes não responde a uma determinada anestesia, há também casos de doentes que acordam a meio das operações enquanto que outros acordam algum tempo depois do determinado objectivamente pelas operações. Os médicos para sua segurança e, às vezes, desresponsabilização continuam a pensar mais o corpo universal, objectivo.

O médico que escuta o seu paciente, acolhendo todas as variantes da vida do doente, não se afasta da cientificidade, antes a recobre de um degrau a mais em direcção a uma verdade maior.

Merleau-Ponty ensina-nos a escutar a totalidade de uma vida que passa por um corpo. A escutar tudo o que o corpo diz, não dizendo, ocultando, enganando.

A fenomenologia do corpo obriga-nos a esse exercício de comunicação profunda com os sinais do corpo. Sem comunicação com as zonas mais fundas do corpo não há corpo para Merleau-Ponty. Daí que médicos, enfermeiros, pessoas que cuidam de doentes tenham um acrescido trabalho: o da escuta do invisível. Este exercício de atenção pode processar-se das mais diferentes formas e com a cooperação de todos os que trabalham em áreas afins.

No corpo próprio tudo são sinais. O sinal de um paciente que diz ter dores enormes e de outro que possui poucas dores. O que possui poucas dores pode estar a fundar um tumor maligno fatal enquanto que o que se queixa histericamente de dores pode ter a alma destroçada por um desgosto.

Qual é que sofre mais? Qual é o paciente que merece maior atenção?

O médico banal só se ocupa das dores “sérias” e objectivas. O bom médico conhece soluções adequadas para cada caso sem descurar nenhum desses casos.

Com Merleau-Ponty também aprendemos a analisar o que é um bom médico e o que é um médico que estudou afincadamente a anatomia do corpo mas não tem uma preparação espiritual para ouvir o corpo. Com Merleau-Ponty, o respeito pela vida humana também é acrescido pelo facto de se olhar um homem na sua totalidade de homem. Sem convocar várias dimensões como por exemplo a religiosa, a ética, Merleau-Ponty toca incisivamente em todas elas pelo respeito pelo corpo. Conhecer o corpo até ao mais profundo dele é atribuir-lhe uma dimensão de respeito, honrar a vida.

É por isso que, no essencial, o conceito de corpo próprio já contém o que funda depois o conceito de carne. Podemos talvez dizer que a carne é uma espécie de metáfora fulgurante. Podemos inverter, substituir um conceito pelo outro e aquilo que há de mais importante e essencial no pensamento de Merleau-Ponty já está inscrito para aqueles que o queiram seguir e admirar.

Em nosso entender, as metáforas remetem para a sensibilidade de quem as lê, por isso, são uma forma de conhecimento sempre maior, sempre oportunas pela sua poeticidade e verdade. Por alguma razão, neurologistas contemporâneos como, por exemplo, António Damásio, munem-se da poesia, da força da linguagem poética para sustentarem e auxiliarem a compreensão do funcionamento neurológico.

Na verdade, em nosso entender, estas posturas são legados de pensadores como Merleau-Ponty. Pensadores que souberem compreender que a arte e a vida caminham de mãos dadas, que sem uma a outra fica incompleta, que o artista quando cria produz conhecimento e o conhecimento só tem sentido se for aplicado à vida. A vida que nasce num atelier, num laboratório ou num pedacinho de terra cultivado por um humilde agricultor. Tudo isso é arte. Tudo isso é conhecimento. Tudo isso é a vida.

## Capítulo VII

### Cegueiras videntes e estridentes. A visão: uma inquietante estranheza em Derrida e Merleau-Ponty. Da Dióptrica de Descartes à visão em Merleau-Ponty.

#### **1 - O cego: percepções verdadeiras da vida.**

“Com o olhar, dispomos de um instrumento natural comparável à bengala do cego”

MERLEAU-PONTY, “A síntese do corpo próprio”, in *Fenomenologia da Percepção*.

Qual o rosto mais verdadeiro da vida? O que é mais verdadeiro?

A experiência da vida é interminável, dado que o seu cumprimento é um lugar de dinamismo permanente. A vida é sempre avidéz que devora e consome o que devora. O seu carácter invasor, colonizador, possuído, poluto fazem da vida um abrir-se e nesse abrir-se um surgimento em tempos indeterminados, múltiplos em que aquele que vive, que vê, está cada vez mais cego.

Toda a vida a descoberto como uma planta que cresce, floresce e está sempre presente. Tudo isso é o estar em vida, descoberto, acordado.

Surge então a questão inevitável da ilusão. A ilusão sendo constitutiva do estar acordado e em vida, de que maneira pode ser o rosto mais verdadeiro da vida?

De que maneira a cegueira do sujeito que está em vida pode ser uma visão mais verdadeira do que aquela que se daria em transparência? Em vida, nada surge em transparência. A transparência seria um lugar destituído de vida. Nesse lugar, nada haveria a questionar. Esse lugar substituiria sempre a realidade pela claridade, a subjugação da vida a uma neutralidade invisível.

Pelo contrário, a vida mostra, ao sujeito que vive, camadas de opacidade que se sobrepõe em ilusórias manifestações. A primeira camada é aquela na qual o sujeito percebe o seu desejo, a segunda camada é o desejo transformado em objecto, a terceira camada é o sujeito ilusão do seu desejo e da sua percepção.

O estar acordado é o estreitar o campo da visão para uma maior ilusão. O estar em estado de sono é uma abertura selvagem na qual a ilusão se perde cada vez mais em

mais verdade. O estado de vigília obriga o sujeito vivente a estar de acordo com a sua percepção, a haver um consentimento entre o que percebe e o que conhece de si mesmo - que é quase nada, logo, leva a mais mentira.

Sendo assim, por que é que a percepção do cego é mais verdadeira e menos enganadora do que a percepção do homem que não é cego?

A percepção do homem cego não multiplica tantos enganos e mentiras. O homem cego não recria tantas formas múltiplas nem se deixa dominar por um conhecimento conceptual. O homem cego tem em si a veracidade de todos os outros sentidos para além da visão. O ver torna-se para o homem cego plasticidade total, matéria total de todos os outros sentidos que reunidos dão conta de um fenómeno.

Todos sabemos que a visão comum, habitual é mentirosa, tende a multiplicar ilusões atrás de ilusões. Quando um homem comum descreve uma multidão, ele vê ilusões e ilusões dessa multidão. O homem cego, no meio de uma multidão, sente o perpassar do cheiro, dos ombros, da massa informe de todos os homens. A visão do cego é uma visão informe mas una, sem desdobramentos intermináveis de ilusões. Cada forma é conquistada pelo tacto, cada forma é plasticidade desse tacto. O homem cego fala da sua mundividência onde há cores. Há cores e formas, fenómenos espacializados e temporais. No entanto, o homem cego não tem a visão dos olhos para comparar/conceptualizar o seu fenómeno interior e a interioridade exterior do que sente. Toda a reversibilidade sensível dá-se em círculos e círculos que torneiam a sua não visão com os olhos. Toda a génese cumpre-se no apuramento de todos os outros sentidos.

Nesta experiência una, os dualismos são menos, o empirismo é menor e o bastão torna-se uns olhos apurados, aguçados, prolongados. O bastão é um órgão, é plasticidade, mole como a plasticina que se rende, contorcionista como um artista de circo, um testemunho ocular poderoso, que é carne, que invade a carne do mundo. Reversibilidade sensível na ponta desse bastão porque ele é um órgão do corpo vivido do cego. O bastão é parte da sua vida. Chora com o homem cego, vai onde ele vai, impede-o de ir onde ele não deve ir, tem embates que são embates nos seus músculos porque o bastão é tão sensível que se torna músculo. Todo ele é nervos, sangue, músculos a contorcerem-se na motricidade da vida.

O batimento do coração do homem cego também pulsa no bastão. O bastão deixa de ser ferro ou madeira para passar a ser um elemento constitutivo do corpo do mundo. O bastão também funda com os outros sujeitos, que estão em vida, uma relação

de reversibilidade muito forte. O homem que se atravessa no caminho do homem cego, imediatamente centra o seu campo sensorial e de atenção nesse horizonte de ferro ou madeira que é um mar imenso. Aquele pedaço de ferro ou madeira pode matar na sua intencionalidade, pode magoar, evitar, hesitar, sendo o centro de muitas emoções que podem ou não avançar em direcção ao outro.

O bastão é cimeiro, vai à frente em primeiro lugar, como se de um farol se tratasse, como se a sua luminescência fosse um motivo para a derrocada de um barco de encontro às rochas do mundo na vida motora do homem cego.

A relação do homem cego com o seu cão também coloca questões fenomenológicas de grande interesse. O cão que se apodera do espaço interior do homem cego assombra através dos seus comportamentos os gestos intencionais do homem cego. Homem cego e cão adivinham-se. Os seus espaços são espaços de difusão e condensação de toda a intimidade que partilham e lhes pertence. O cão torna-se para o homem cego um anterior a si. Ele concentra a humanidade, um pensamento Babel. O homem cego olha-se amorosamente nos olhos do seu cão. A sua miséria ou noção de infinito sobrevêm do cão. Quando as coisas lhe são alheias, o homem cego redescobre a sua nitidez no instinto do cão. O cão fá-lo não perder o horizonte, permite-lhe o riso do aceitável. O cão vive assistindo ao pensamento do homem cego, deglutindo a sua massa corporal que interpela o mundo.

O homem cego encontra-se sempre em estado de ameaça, de perigo, de porosidade como o barro, a argila de que falámos atrás. O mundo pode entrar dentro dele como uma avalanche, soçobrá-lo, inquietá-lo. Cada parte do seu corpo, cada órgão estão manifestamente em perigo, numa carne viva, com a ferida à mostra, entreaberta ou numa abertura total para o que o exterior quiser violentar.

A força do vento que é conhecido e desconhecido, um homem que corra desprevenido de encontro a esse corpo protegido ou semiprotégido por um bastão, a chuva, a poeira, o sol a arder de todos os lados do horizonte. É como se o homem cego se oferecesse ao mundo numa nudez que é estar com uma pele onde a fronteira entre interior e exterior é apenas um bastão (ou um cão). A nudez do homem cego assimila-se ao lodo que constitui a carne dos outros sujeitos.

Se ao homem cego for retirado o bastão (ou o cão), ser-lhe-á lancetada uma parte do seu ser mais profundo, a irrecuperável não vivência de tudo, e, então, ele será o mais frágil e desprotegido de todos os sujeitos. Com o bastão (ou o cão), o homem cego não é tão frágil como se possa imaginar. Há uma relação de confiança, de quiasmo entre

homem cego e o seu bastão ou cão. Por sua vez, o bastão ou o cão transmitem ao mundo essa confiança, essa afetividade entre o homem cego e o mundo ameaçador ou terno.

Os nossos órgãos, e mesmo os dos animais, são sempre núcleos que nos defendem contra o mundo ameaçador. Perante qualquer ameaça, temos um órgão que lança um impulso nervoso, um líquido, um aviso ao cérebro de que estamos a ser invadidos e que fica, por isso, em estado de alerta. O bastão ou o cão cumprem esta função exemplarmente na vida do homem cego. Eles são centros nervosos, por excelência, gânglios que podem gerar saúde ou doença. Uma defesa.

Lancetar um corpo é sempre uma ferida. As feridas do homem cego passam pelo bastão ou pelo cão irremediavelmente. O entrelaçamento entre consciência, corpo e mundo habitam essa carne flexível de um bastão (ou da motricidade canina) que toca e é tocado, que sente e faz sentir porque, na verdade, ele é como uma planta num jardim sentiente, viva, corpórea no meio do jardim. Na ponta do bastão, há uma luz, um foco que tudo habita, a luz que faz com que a visibilidade apareça ao mundo para o homem cego, visibilidade que ilumina por dentro e por fora e faz com que o bastão cintile perante as cintilações do mundo.

Talvez por isso, um cego precise de menos tempo para saber quem é, o que é estar em vida, o que é a visão verdadeira para além de uns olhos. O cego concentra toda a sua percepção numa visão mais selvagem, mais segura, menos ilusória. O seu bastão é um prolongamento do seu corpo e ao mesmo tempo do corpo do mundo, é uma carne espasmódica e ambígua do mundo e do corpo cego-luz. O corpo de um homem cego é um corpo cego-luz e denominamos assim este corpo porque ele contém em si uma capacidade de percepção que nasce por dentro, não permitindo que a ilusão exterior adense o que percebe.

Ao ver uma pá, na visão interior da pá, o homem cego não multiplica essa percepção por equívocos e equívocos exteriores. Consegue a sua exterioridade na interioridade, o que significa que consegue o uno de interior e exterior.

A reversibilidade sensível no homem cego nunca estanca. Embora o bastão seja uma ligação, um veículo desse quiasmo, esse bastão é também a percepção finalizada, cumprida, sem que se cumpra totalmente no exterior.

O homem que não é cego é mais susceptível de multiplicar mentiras, os seus olhos andam sempre atrás de mais e mais mentiras, as conceptuais, por um lado, as empíricas, por outro. Porque está às claras, o homem que tem a visão dos olhos julga

por verdade aquilo que a claridade mente já que ela por vezes é tão esplendorosamente vulgar como diz Teixeira de Pascoaes<sup>1</sup>.

O homem comum nunca faz o exercício do silêncio fechando os olhos, cerrando a mentira num momento tranquilo de verdade. O homem cego vive no silêncio embora ouça. É o silêncio da sua visão que lhe dá esta verdade silenciosa. A sua visão que não tem o ruído da exterioridade, os ruídos que o seu silêncio conhece em silêncio: conhece texturas em silêncio, conhece cores em silêncio, conhece o peso em silêncio. O silêncio da visão, da sua visão em não visão vulgar. O silêncio da percepção. A percepção mais límpida não será a silenciosa? A visão sem dispersão das modulações, dos ritmos alegóricos do homem às claras, perdido na luz que ofusca.

A escuridão, no homem cego, dá-lhe uma percepção de luz precisa, uma noção de contorno preciso, uma semelhança menos ilusória com o semelhante, a grandeza na grandeza, a perspectiva una. O homem cego, quando fala das suas ínfimas percepções, está sempre aquém e além da sua cegueira. Aquém porque para ele o mundo tem um conhecimento perfeito, a completude que advém da fuga a equívocos. Além porque esse conhecimento fundou o seu mundo exterior no seu mundo interior e, no entanto, não existem dois mundos, um no interior e outro no exterior.

O tacto torna-se o quiasmo essencial de tudo. Ao tocar, o mundo desconhecido, o cego toma conhecimento de si. O tacto reencontra as duas pontas perdidas, a rugosidade, a voz desse silêncio, sem deixar de ser silêncio. O tacto das árvores como se as pintasse, o tacto nos ossos de outro ser humano como se visse os seus próprios ossos. O estar perante uma janela aberta ao vento e tocar o vento para sentir a imensidão da seara que se plasma a partir da janela. O ter a voz da sua mãe a flutuar no seu cheiro, no seu olfacto como se fosse um aroma. O paladar da generosidade, o paladar do Amor.

O cego saboreia o amor antes de duvidar do amor. O tacto entra no seu corpo como calor e isto dá-lhe uma percepção precisa do amor. O homem cego é um homem do pressentir, do estar muito próximo do que é a presença total das coisas - uma percepção maior e feita de verdade. Pressente uma flor, pressente uma pedra, uma tempestade, um rio com todos os sentidos na flor, na pedra ou no que quer que seja. É como se as pedras, os rios, as flores vivessem dentro de si. Não houvesse o mundo

---

<sup>1</sup> Segundo Teixeira de Pascoaes : "O sol é o esplendor da Vulgaridade" ("Antemanhã", in *Senhora da Noite, O Verbo Escuro*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1999, p.54).

natural exterior e o mundo interior. É por isso que o artista, seja pintor, seja escritor, seja bailarino se torna sempre cego no acto da criação, no instante dionisíaco da criação.

A obra só nasce porque se cerraram os olhos, os braços, as mãos, as pernas de tal modo que estes estão prontos para serem abertos. Rasga-se uma tela com uma cor, a palavra avança em sentidos e tudo o que aparece foi primeiro cegueira. A cegueira de não querer ver o que todos vêem de modo vulgar, a cegueira de querer ver o que ninguém vê, de querer ir a todos os lados sem passar do centro. É esta a cegueira vivaz do artista dotado para ver mais do que os outros homens.

Então o artista redime o estado de cegueira, atira o bastão de encontro às tintas, as tintas de encontro ao bastão e cerra mundos porque cerrou os olhos primeiro. Os mundos metamorfoseados da sua criação surgem cheios de vida, de luz, e o artista comprime essa luz de encontro à obra.

A obra-prima será aquela que tiver maior quantidade de luz na menor quantidade de luz; a cegueira reconhecidamente cegueira, denunciando sempre o ter estado às escuras, dentro e fora, fora e dentro de uma luz submersa que começa sempre a pintar, a escrever, a dançar, antes que o artista tenha chegado à conclusão do que fez. Então o rosto mais verdadeiro da sua vida será a obra de arte como no homem cego será ter uma luminescência lúcida e espontânea de quem conseguiu agarrar a verdadeira claridade, de quem tem estados claros de presença na sua claridade interna, de quem vê verdadeiramente, num porto cerrado, as rendas onde pousa a existência.

## **2 - *Mémoires d'Aveugle* de Jacques Derrida em diálogo com Merleau-Ponty**

“Os Cegos

Contempla-os, minha alma; são mesmo horrorosos!  
Tal como os manequins, vagamente ridículos;  
Sonâmbulos absortos e estranhos, terríveis;  
À toa dardejando os globos tenebrosos.

Seus olhos, de onde a chama divina partiu,  
Como se sempre olhassem para longe, elevam-se  
Rumo ao céu; nunca os vemos, sonhadores, pràs pedras  
Inclinar a pesada cabeça caída.

Atravessam assim o escuro ilimitado,  
Esse irmão do silêncio eterno. Ó cidade!  
Enquanto à nossa volta cantas, ris e berras,

Tomada de prazer até à atrocidade,  
Vê! Também eu me arrasto! E, mais que eles, pasmado  
Pergunto: o que procuram no Céu tantos cegos?”

BAUDELAIRE, *As Flores do Mal*.



*A queda dos cegos, de Bruegel*

A relação entre pintura e poesia que se estabeleceu, ao longo dos tempos, criou objectos artísticos de tal reciprocidade que, por vezes, não sabemos onde começa um objecto artístico e onde acaba o outro. O soneto de Baudelaire, em epígrafe, parece seguir este princípio, evocando o quadro de Pieter Bruegel intitulado “A queda dos cegos”, de 1568.

Neste soneto, podemos observar uma alegoria da pintura moderna inaugurada por Cézanne, a condição dos pintores modernos ou uma alegoria da empreitada humana da busca do saber no horizonte ilimitado do mundo que no soneto é expresso por “céu”. Quando o soneto refere “estes cegos”, esses cegos seriam a própria humanidade na sua escalada entre o tenebroso e a luz.

Bruegel parece apelar, no seu quadro, para uma cegueira vital, uma cegueira vidente, mais branca que qualquer olhar, entendendo-a como o necessário despojamento de informações e doutrinas, através de um olhar inocente, um regresso às coisas mesmas como encontramos enunciado no pensamento merleau-pontyano. O regresso a um olhar primeiro, às essências, à visão pura, transparente e não mediatizada capaz de apreender as coisas mesmas. Este seria um olhar inaugural, condição da pintura moderna.

Observe-se que o soneto aponta para uma enganosa celebração jubilosa, tanto mais atroz e cruel, quanto mais denuncia a incapacidade dos homens de ver verdadeiramente o ofuscamento do mundo (“céu”). Mas de que céu se trata?

Dir-se-ia que estar em vida, estar no mundo tem algo de radicalmente pecaminoso. Ser moderno, por isso, tem algo de desesperadamente perigoso para as pupilas que ora se abrem ora se fecham.

Para Derrida, um desenho de um cego é sempre um desenho de um cego<sup>2</sup>. Nos desenhos que representam cegos cada desenho seria a imagem liberta como uma superfície que se abre à exploração de linhas, formas e cores.

Na mitologia, a invenção do desenho está ligada a Dibutades, jovem coríntia, que ao saber que o seu amante iria partir de viagem procurou reter a sua imagem ou sombra que desenhou num muro. Foi o impulso do amor e da perda que a levou a traçar a linha de contorno da sombra projectada pela luz de uma lâmpada. O amor estaria, assim, na própria origem da arte. Derrida comenta esta tradição lendária caracterizando o desenho como “arte de cegueira” e “escrita da sombra” ou skiagraphia<sup>3</sup>.

Derrida associa a grande filiação dos escritores cegos de Homero a Joyce, de Milton a J. L. Borges, a obras precursoras da modernidade. Obras onde a visão é fragmentada, é espelho e interrupção, destruição, ruína da invisibilidade.

O que importa a Derrida, como a Merleau-Ponty, é acentuar o grau estridente da invisibilidade. Estar em vida, estar lançado no mundo, escrever, pintar são acontecimentos letais que podem mutilar o sujeito e que se processam no escuro. A provocação maior da vida é estar no escuro, vaguear como o cego, à procura de um sentido, tacteando a verdade e a ilusão como acontece na caverna platónica onde se estabelece a oscilação permanente entre o homem iludido, preso à realidade das aparências, das sombras e o homem esclarecido, liberto dos grilhões do engano para comunicar aos prisioneiros da escuridão a luz verdadeira.

---

<sup>2</sup> Diz Derrida « un dessin d'un aveugle est un dessin d'un aveugle » (Jacques Derrida, *Mémoires d'Aveugle, L'Autoportrait et ses Ruines*, s/l, Ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, s/d, p.11).

<sup>3</sup> Neste sentido, Derrida afirma : « Dibutade ne voit pas son amant (...) comme si voir était interdit pour dessiner, comme si on ne dessinait qu'à la condition de ne pas voir, comme si le dessin était une déclaration d'amour destinée ou ordonnée à l'invisibilité de l'autre, à moins qu'elle ne naisse de voir l'autre soustrait au voir. Que Dibutade, la main parfois guidée par Cupidon (un Amour qui voit et qui n'a pas ici les yeux bandés) suive alors les traits d'une ombre ou d'une silhouette, qu'elle dessine sur la paroi d'un mur ou sur un voile, dans tous les cas une skiagraphia, cette écriture de l'ombre, inaugure un art d'aveuglement. La perception appartient dès origines au souvenir. Elle écrit, donc elle aime déjà dans la nostalgie. Détachée du présent de la perception, tombée de la chose même qui se partage ainsi, une ombre est une mémoire simultanée, la baguette de Dibutade est un bâton d'aveugle » (*ibidem*, p.54).

Derrida e Merleau-Ponty perguntam o que é ver, o que é ser cego, e demonstram que ser cego é mais do que uma dimensão gnoseológica, ou seja, a visão quando analisada em profundidade está sempre articulada com a invisibilidade, com planos da vida do corpo próprio que está no mundo. O cego não vê mas tem olhos. O ter olhos significa que pode chorar. Significa que através das suas lágrimas vê o invisível de tudo o que o rodeia. As lágrimas são uma visão do invisível, são toda a relação afectiva do sujeito com o outro e com o mundo que o invade. Através das lágrimas, passa a história pessoal e colectiva do sujeito. Elas podem ser ira, desgosto, amor intenso, alegria. As lágrimas também são memória. As lágrimas são em si o relevo de um ver que brota ainda que os olhos não sejam dotados de uma visão física. Elas são o visível do invisível que reclamam, prolongamento do corpo próprio daquele que chora e que se liga ao mundo através das lágrimas. Também elas podem funcionar como um bastão que avisa o mundo daquilo que o sujeito sente e que absorve do mundo o estímulo para o choro. O cego que chora afirma ao mundo a sua condição vidente, a sua inesgotável fonte de percepção do mundo. As lágrimas são profundamente expressivas de um corpo próprio, também ele, expressivo no acto da percepção. Aquele que percepção exprime, canaliza a sua percepção para um corpo expressivo que por isso mesmo é um corpo vivido e não meramente um corpo objectivo. O corpo objectivo não choraria, não verteria lágrimas. O corpo objectivo não teria o que expressar, assim sendo este corpo não poderia ser o corpo de um homem lançado na vida. O sal das lágrimas é o sal das pedras, das rochas, do mar. O sal, escoado nas lágrimas, funde o corpo único do universo em todos os corpos. O sal submerso nas lágrimas banha todas as enxurradas do universo, emprestando a sua vida amorosamente invasora. Esse lastro do sal nas lágrimas é um fundo de todas as forças do universo que se preservam em matéria que pode ser líquida ou pó.

Por outro lado, falar em expressividade no homem cego é também falar na linguagem falante das suas mãos, na densidade expressiva que elas canalizam para o mundo enquanto seu objecto de percepção. O homem cego dá-lhes o poder de funcionarem para o mundo como um farol que ora protege o corpo próprio do cego de embates, ora protege o mundo do comportamento natural do cego. Elas serpenteiam, esgravatam o ar, escarafuncham toda a linguagem que conseguem agarrar, auscultam todas as distâncias, situando o homem cego algures no vácuo da sua cegueira que se quer orientar.

Derrida refere a importância das mãos<sup>4</sup>. Nas mãos do cego entrecruzam-se mundo interior e exterior. Elas avançam, impelem o homem cego a resistir à adversidade do mundo, elas jubilam, oram, recolhem-se. Elas significam o vazio, são a intersubjectividade do cego no mundo.

Através da análise de desenhos que representam cegos, Derrida mostra o sentido da imposição das mãos, o dedo que aponta, que orienta, todo o corpo próprio do cego em metamorfose e relação com o mundo<sup>5</sup>.

A par com o desenho, também a escrita é um exercício nocturno. Na escrita há uma antecipação da mão sobre o olho. Cerrando os olhos, aquele que escreve submerge numa noite solitária onde emerge a memória dos signos. Aquele que emerge na noite do traço onde se precipitam palavras que não descansam enquanto não atropelam o pensamento e são atropeladas pelo mesmo é obrigado a arrancar da sua cegueira o pleno sentido da sua clausura para todas as sombras que se intrometam entre si e a voragem da linguagem que brota da escuridão. A linguagem que brota da escuridão é a mais falante porque está encadeada pela cesura de poder ir mais além do que se vê. Aquele que escreve com arrebatamento tem que cegar, é um cego no seu êxtase.

Derrida refere os cegos de Coypel<sup>6</sup>. Na representação do cego em Coypel as mãos imploram a ajuda do mundo exterior.

No quadro “Le Christ guérissant les aveugles de Jéricho”, de Coypel<sup>7</sup>, os cegos procuram a mão caridosa, a mão que devolverá a visão.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.18.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> « Voyez les aveugles de Coypel. Ils portent tous les mains en avant, leur geste oscille dans le vide entre la préhension, l’appréhension, la prière et l’imploration.

-L’imploration et la déploration, ce sont aussi des expériences de l’œil. Me parlez-vous des larmes ?

-oui, plus tard, puisqu’elles disent quelque chose de l’œil qui n’a plus rien à voir avec la vue, à moins qu’elles ne la révèlent encore en la voilant. Mais regardez encore les aveugles de Coypel. Comme tous les aveugles, ils doivent s’avancer, c’est-à-dire s’exposer, courir l’espace comme on court un risque. Ils appréhendent l’espace de leurs mains avides, errantes aussi, ils y dessinent de façon à la fois prudente et audacieuse, ils calculent, ils comptent avec l’invisible. De la plupart d’entre eux - oui, d’entre eux, car les aveugles glorieux de notre culture sont presque toujours des hommes, de « grands aveugles », comme si la femme voyait peut-être à ne jamais risquer la vue, et l’absence de « grands aveugles » ne sera pas sans conséquence pour nous hypothèses -, on dirait qu’ils ne se perdent pas dans l’errance absolue. Ils explorent - et cherchent à prévoir là où ils ne voient plus ou ne voient pas encore. L’espace des aveugles conjugue toujours ces trois temps de mémoire » (*ibidem*, pp.12-15).

Em La Fage<sup>8</sup>, o homem cego impõe as suas mãos em gratidão, na procura redentora de Cristo.

Em Ribot<sup>9</sup>, o homem cego suplica a Cristo, estendendo as mãos, a graça da visão.

Em Frederico Zuccaro<sup>10</sup>, as mãos unem-se junto ao bastão.

O cego de Lucas de Leyde<sup>11</sup> é mais passivo. Ele mostra a sua cegueira a Cristo, apontando para os seus olhos.

---

<sup>7</sup> « Mais simultanément, par exemple dans les dessins préparant « Le Christ guérissant les aveugles de Jéricho », les hommes de Coypel ne cherchent pas ceci ou cela : ils implorant l'autre, l'autre main, la main secourable ou la main charitable, la main de l'autre qu'ils ne voient pas. Ils voudraient prévoir là où ils ne voient pas encore, soit pour éviter de tomber, au sens physique de la chute, soit pour se relever d'une chute spirituelle, et c'est alors, en face d'eux, Jésus qui tend la main, lui dont le ministère fut d'abord d'annoncer « aux aveugles le recouvrement de la vue ». Recouvre la vue, t'a foi ta sauvé », dit le Christ à l'aveugle de Jéricho. A l'instant il recouvra la vue et suivi Jésus, en glorifiant Dieu. » (*ibidem*, p.15).

<sup>8</sup> « Comme l'attouchement, l'imposition des mains oriente le dessin. Il faut toujours se rappeler l'autre main ou la main de l'autre. La Fage distribue les mains de telle sorte qu'au moment où l'index de la main droite montre en le touchant l'œil gauche de l'aveugle, ce dernier touche de sa main droite le bras du Christ, comme pour accompagner son mouvement, et d'abord pour s'en assurer dans un geste de prière, d'imploration ou de gratitude » (*ibidem*, p.16).

<sup>9</sup> « Chacune des mains gauche reste en retrait. Qu'on les compare aux mains gauche du dessin de Ribot : celle du Christ est ouverte et retournée vers lui, alors que celle de l'aveugle s'ouvre vers le haut (offrande, prière, supplication, imploration, grâce). De la main droite, il tient encore fermement, entre les jambes, cette canne dont il n'est pas prêt d'oublier qu'elle fut son œil de secours, on pourrait dire sa prothèse optique, plus précieuse que la prunelle de ses yeux » (*ibidem*).

<sup>10</sup> « Frederico Zuccaro, lui, peuple l'espace de la guérison, c'est toute une foule, entre une énorme colonne autour de laquelle s'enroule un homme aux fesses charnues et le très haut bâton de l'aveugle assis, les mains jointes cette fois, et largement dépassé par la taille de son instrument » (*ibidem*).

<sup>11</sup> « L'aveugle de Lucas de Leyde est moins passif. De lui-même, de sa propre main, il aura désigné ses yeux, il aura montré son aveuglement au Christ. Se présentant lui-même, comme si un aveugle faisait son portrait, l'autoportrait d'un aveugle racontant sa propre histoire à la première personne, il aura indiqué, localisé, circonscrit la cécité de sa main droite retournée vers son visage, pointant l'index vers l'œil droit. Tournée vers son œil, le geste du doigt montre mais ne touche pas le corps propre. A distance convenable ou respectueuse, il dessine une sorte d'auto-déictique obscur, nocturne mais assuré. Etrange flexion du bras ou réflexion du pli. Auto-affection silencieuse, retour sur soi, rapport à soi sans vue et sans contact. On dirait que l'aveugle se réfère à lui-même, de son bras replié, là où, inventant un miroir sans image, un Narcisse aveugle donne à voir qu'il ne voit pas » (*ibidem*, pp. 16-18).

Outra cegueira se impõe: aquela em que o homem que vê está de olhos vendados. Ele joga o seu sofrimento no não ver, encena o erro da não visão. A venda é um jogo entre visível e invisível, ela multiplica enganos, ilusões ao mesmo tempo que retirando o campo de visão próximo enuncia a verdade pelo não erro da evidência próxima. Ela também funciona como um prolongamento do corpo próprio ou um bastão. Aquele que vê um homem com uma venda dá-lhe o desconto do engano, aquele que ostenta a venda implora ao mundo uma compreensão qualquer, uma condescendência qualquer. Ela é lúdica e também sinal de que algo de muito sério se passa. Jogar às escuras quando se pode ver é uma ameaça para aquele que tem os olhos desvendados. A venda vai apelar para o poder sustentatório das mãos. Ela retira o que implementa ao corpo próprio porque com ela é preciso que o corpo próprio se muna de uma exacerbação da sua função significativa, os sentidos colaboram com mais força, as mãos impõem-se.

Em todos os quadros, atrás referidos, a acção da mão conta, fabula os sonhos videntes do homem que não vê vendo, que toca vendo. O cego desmultiplica o seu corpo próprio em visões, em invisibilidades de luz. O conluio da existência atinge as mãos assombradas pela vida e pela luz. A cegueira subjuga a glória da visão.

Se lermos, ainda, a obra, de Derrida, *Mémoires d'Aveugle*, à luz da nossa cegueira quotidiana, seremos levados a concluir que a cegueira não é uma deficiência física mas antes o não sentido que o sujeito não coloca em tudo o que vê não vendo. O demitirmo-nos de ver em profundidade o que parece superficial.

Derrida e Merleau-Ponty ensinam-nos a visão que cresce no sentido maior e mais humano que possamos dar a tudo o que grita pelo nosso olhar. Como se as pedras chorassem e a noite da cegueira nos levasse a uma luz maior.

### **3 - Da Dióptrica de Descartes à ubiquidade da visão em Merleau-Ponty**

“Como tudo seria mais límpido na nossa filosofia se se pudessem exorcizar estes espectros, fazer deles ilusões ou percepções sem objecto, à margem de um mundo sem equívocos! A Dióptrica de Descartes é esta tentativa: o breviário de um pensamento que não se quer mais assombrar no visível e decide reconstruí-lo segundo um modelo que

estabelece para si. Vale a pena recordar o que foi essa tentativa e esse malogro”

Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*.

Por que é que louvamos a arte? Por que é que a arte nos maravilha, nos transforma?

Qual é a sua especificidade? O que é que ela vê que nós não vemos?

O deslumbramento e tudo o que nele cabe. A coragem para retirar as vendas dos olhos, a pedagogia da visão.

Desde sempre, os filósofos produziram inúmeros textos sobre a visão, por quê?

Desde sempre, ver é um enigma que suscita múltiplas teorias científicas e artísticas.

Merleau-Ponty critica a concepção de visão cartesiana, nela polarizando toda a tradição aliada ao significado da visão. Esta tradição remete para dualismos, para uma relação de hierarquia entre inteligível e sensível, alma e corpo. Esta tradição, acentuada pela visão cartesiana, é uma operação mental que se cinde do visível e nessa cisão conduz o acto de ver a um estrabismo e a uma diplopia (doença dos olhos que duplica a imagem dos objectos).

É conhecida a articulação entre visão e luz. Nos antigos, a luz era condição da visibilidade. Descartes coloca o problema da luz<sup>12</sup> no início da sua obra *A Dióptrica*, na

---

<sup>12</sup> « Or, n’ayant ici autre occasion de parler de la lumière, que pour expliquer comment ses rayons entrent dans l’œil, et comment ils peuvent être détournés par les divers corps qu’ils rencontrent, il n’est pas besoin que j’entreprenne de dire au vrai qu’elle est sa nature, et je crois qu’il suffira que je me serve de deux ou trois comparaisons, qui aident à la concevoir en la façon qui me semble la plus commode, pour expliquer toutes celles de ces propriétés que l’expérience nous fait connaître, et pour déduire ensuite toutes les autres qui ne peuvent pas si aisément être remarquées (...)il vous est bien sans doute arrivé quelquefois, en marchant de nuit sans flambeau, par des lieux un peu difficiles, qu’il fallait vous aider d’un bâton pour vous conduire, et vous avez pour lors pu remarquer que vous sentiez, par l’entremise de ce bâton, les objets qui se rencontraient autour de vous, et même que vous pouviez distinguer s’il y avait des arbres, ou des pierres (...). Il est vrai que cette sorte de sentiment est un peu confuse et obscure, en ceux qui n’en ont pas un long usage ; mais considérez-la en ceux qui, étant nés aveugles, s’en sont servis toute leur vie, et vous l’y trouverez si parfaite et si exacte, q’on pourrait quasi dire qu’ils voient des mains, ou que leur bâton est l’organe de quelque sixième sens, qui leur a été donné au défaut de la vue (...). Et pour tirer une comparaison de ceci, je désire que vous pensiez que la lumière n’est autre chose, dans les corps qu’on nomme lumineux, qu’un certain mouvement, ou une action fort prompte et fort vive,

linha de uma tradição metafísica ligada à luz, à gnose e ao maniqueísmo entre luz e trevas, entre o claro e o escuro. Descartes analisa a luz, pretendendo extrair as suas propriedades e explicar o fenómeno físico para compreender como se formam as imagens quer no cérebro, quer na retina. O bastão do cego, para Descartes, torna-se um “analogon” da luz, um sexto sentido que permite compensar a ausência da vista. Deste modo, o tangível e o tacto são valorizados por Descartes, sem que tal implique uma desvalorização do sentido da visão.

A visão foi sempre para os poetas, pintores, filósofos e na mitologia algo de muito intrigante (o adivinho cego, Narciso, o olhar da Medusa que mata...). Pelo olhar acredita-se que passam forças, energias benéficas e maléficas. A visão também está ligada ao tudo conhecer: Deus como aquele que tudo vê porque tudo conhece. Ou mesmo, no senso comum, o fechar os olhos para ver melhor. O cego como o iluminado porque vê para dentro, a interioridade da visão como a mais verdadeira.

A riqueza do tema da visão é de tal ordem que se podia fazer uma história da filosofia a partir de como a visão foi pensada e narrada pelos homens ao longo dos tempos.

Tradicionalmente, a visão era o sentido do conhecimento inteligível e sensível. Era o sentido da objectividade, certeza e determinação. No mundo grego (ao contrário do Cristianismo) a perfeição tinha, quase sempre, uma relação directa com o finito, com o determinado que remetia para a visão. Esta era a visão entendida no seu sentido gnosiológico e conceptual.

Para Descartes, a visão é duplicidade ou desdobraimento: por um lado, uma visão intelectual ou mental, por outro lado, uma visão sensível ou corpórea, sendo a visão o sentido mais nobre e universal<sup>13</sup>. Mas a verdade é que não podemos deixar de pensar

---

qui passe vers nos yeux, par l'entremise de l'air et des autres corps transparents, en même façon que le mouvement ou la résistance des corps, que rencontre cet aveugle, passe vers sa main, par l'entremise de son bâton. Ce qui vous empêchera d'abord de trouver étrange, que cette lumière puisse étendre ses rayons en un instant, depuis le soleil jusques á nous : car vous savez que l'action, dont on meut l'un des bouts d'un bâton, doit ainsi passer en un instant jusques à l'autre » (Descartes, *La Dioptrique*, in *Œuvres de Descartes*, Ed. Charles Adam e Paul Tannery (AT), vol. VI, Paris, Vrin, 1965, p. 84).

<sup>13</sup> “Toute la conduite de notre vie dépend de nos sens, entre lesquels celui de la vue étant le plus universel et le plus noble, il n’y a point de doute que les inventions qui servent à augmenter sa puissance ne soient des plus utiles qui puissent être. Et il est malaisé d’en trouver aucune qui l’augmente davantage que celle de ces merveilleuses lunettes qui, n’étant en usage que depuis peu, nous ont déjà découvert de nouveaux

que, se por um lado, a visão nos dá a verdade, a evidência, por outro lado, ela provoca ilusões ligadas às aparências.

Para Descartes existe uma intelectualização da visão, ou seja, uma redutibilidade da visão ao pensamento, uma conversão da mesma exclusivamente ao pensamento. Na verdade, para Descartes vê-se apenas o que se pensa e tudo o que se vê é a projecção de um mundo mental, uma visão separada do corpo e da realidade que aniquila a experiência do visível<sup>14</sup>. Para Merleau-Ponty, na sua tentativa de uma nova filosofia, só faz sentido pensar a génese da visão, o seu lado irreduzível e misterioso, o seu enigma silencioso que escapa a qualquer objectivismo ou sistema de pensamento fechado. Se para Merleau-Ponty existe um diálogo entre vidente e visível, um corpo que vê e é visto, uma realidade vidente e visível, é porque a visão é muito mais que um processo mental simples como para Descartes<sup>15</sup>. Ela é uma cosmogonia em potência, algo que foge à possibilidade de ser um atributo específico do ser humano. Merleau-Ponty convoca-nos para um desafio: o desafio da ontologização da visão. Quem vê? Quem é visto? Que espelho (“speculum”) espelha o enigma da aparição da figura que é invisível? Que imagem? Que imagem nos reenvia a imagem do outro, toda a reflexividade da realidade imagem?

A visão para que aponta Merleau-Ponty é uma visão caleidoscópica, de vitral, metamórfica, que corre atrás do que lhe escapa, que se escapa a uma objectividade. Ela faz-se em nós como um rio que corre invadindo as suas margens, transbordando-as, fazendo nelas crescer o verde, o verde que chamará animais, mais vida.

De que se trata quando se fala da despsicologização da visão em Merleau-Ponty? Trata-se de apelar para uma visão mais ampla que rebenta com as costuras mentais, com a mera operação do pensamento e todas as implicações meramente práticas desta operação que Descartes debate no seu texto *A Dióptrica*. Descartes está preocupado em

---

astres dans le ciel, et d'autres nouveaux objets dessus la terre, en plus grand nombre que ne sont ceux que nous y avions vus auparavant » (*ibidem*, p. 81).

<sup>14</sup> “C’est l’âme qui sent, et non le corps: car on voit que, lorsqu’elle est divertie par une extase ou forte contemplation, tout le corps demeure sans sentiment, encore qu’il ait divers objets qui le touchent. Et on sait que ce n’est proprement en tant qu’elle est dans les membres qui servent d’organes aux sens extérieurs, qu’elle sent, mais en tant qu’elle est dans le cerveau, où elle exerce cette faculté qu’ils appellent le sens commun » (*ibidem*, p. 109).

<sup>15</sup> “C’est l’âme qui voit, et non pas l’oeil, et elle ne voit immédiatement que par l’entremise du cerveau, de là vient que les frénétiques, et ceux qui dorment, voient souvent, ou pensent voir, divers objets qui ne sont point pour cela devant leurs yeux » (*ibidem*, p.141).

saber como funcionam os olhos para os poder corrigir, há um sentido utilitário na sua teoria mental da visão que não lhe permite o voo do enigma subjacente à própria visão. O mistério interminável e ontológico que é ver.

Reduzir a visão ao pensamento parece razoável para Descartes, parece, no entanto, uma perda de potencialidades da visão e do estar em vida para Merleau-Ponty. Se para Descartes nós vemos apenas o que pensamos, para Merleau-Ponty o mundo não é a projecção do mundo mental mas as infinitas potencialidades de um corpo que se faz mundo. Merleau-Ponty diz que a visão não é apenas um instrumento óptico. Ela não é a construção abstracta e quantitativa. Ela é, para Merleau-Ponty, a paleta infinita da metamorfose do corpo em mundo e do mundo em corpo.

Pensar que não há visão sem pensamento e que só este opera na mesma é como retirar a uma pradaria toda a vida animal e torná-la num lugar ermo e sem proliferação de vida invisível que cresce, que brota ainda que não a vejamos ao olhá-la.

Pensar a visão é pensar tudo o que existe de visível e invisível na nossa vida, é pensar a arte nas suas mais recônditas manifestações e sortilégios. Uma determinada teoria da visão conduz-nos a uma determinada vida e a uma determinada concepção de arte obrigatoriamente. Um homem que não liberta os seus olhos das vendas mentais, das prisões mentais é um homem cego para a beleza interminável do mundo, é um homem que deixa que a sua visão encolha, embote, deixa-a morrer até só ver uma diminuta parte da grandiosidade do universo em expansão que é o mundo. A visão deve ser algo sempre em expansão, um grito lancinante para sorver mais e mais o que existe. A visão é a arte da sofreguidão, por excelência. A arte entendida segundo o modelo mental da visão preconizada por Descartes torna a suas manifestações artísticas variantes do pensamento. Existem repercussões, deste modelo, que se fazem sentir nas opções estéticas obrigatoriamente. Sendo a relação do artista com o mundo uma relação apenas físico-óptica, a arte assume-se como um mero artifício. Para Descartes, nesta lógica que privilegia o mundo mental, o desenho assume lugar cimeiro na hierarquia perante a pintura. Em Descartes termina o poder do ícone porque a imagem corresponde a uma representação da ideia<sup>16</sup>. Só conhecemos a realidade, em Descartes, através da ideia<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Veja-se a este propósito o que nos diz Roy Lichtenstein : « La définition du dessin comme segno di dio, comme expression de l'idée ou comme manifestation de la forme, est un lieu commun de la plupart des analyses de la peinture. Qu'il soit pensé à travers des catégories aristotéliennes et platoniciennes, (...) le dessin est toujours défini comme une représentation abstraite, une forme de nature spirituelle et dont l'origine réside uniquement dans la pensée, la marque d'une activité intellectuelle qui prouve, aux yeux

Descartes rejeita a magia do olhar, a semelhança eficaz e real. Só aceita a semelhança mental<sup>18</sup>. O desenho é o resultado de uma intelectualização<sup>19</sup>. A visão cartesiana privilegia o tocar, o contacto físico, directo. O tacto vê, o tangível está relacionado com o visível. Há um estrabismo, como dissemos atrás, corpo e alma, para cada lado, em Descartes.

Vejamos as implicações que a teoria da visão de Descartes e Merleau-Ponty assumem a nível da concepção de espaço.

O espaço cartesiano é um espaço mental, por excelência. A profundidade é construída a partir de um espaço plano, o espaço cartesiano é um espaço de exterioridade, objectivo, sem a presença e partilha do sujeito.

---

de ceux qui condamnent la peinture, que celle-ci obéit toujours à l'ordre d'un dessein, c'est-à-dire d'un projet » (« Le conflit du coloris et du dessin ou le devenir tactile de l'idée », in *La Couleur Éloquente, Rhétorique et Peinture à l'âge Classique*, Paris, Flammarion, 1989, p. 163).

<sup>17</sup> “Il faut, outre cela, prendre garde à ne pas supposer que, pour sentir, l'âme ait besoin de contempler quelques images qui soient envoyées par les objets jusques au cerveau, ainsi que font communément nos philosophes ; ou, du moins, il faut concevoir la nature de ces images tout autrement qu'ils ne font. Car, d'autant qu'ils ne considèrent en elles autre chose, sinon qu'elles doivent avoir de la ressemblance avec les objets qu'elles représentent, il leur est impossible de nous montrer comment elles peuvent être formées par ces objets, et reçues par les organes des sens extérieurs, et transmises par les nerfs jusque au cerveau » (...) il y a plusieurs autres choses que des images, qui peuvent exciter notre pensée ; comme, par exemple, les signes et les paroles, qui ne ressemblent en aucune façon aux choses qu'elles signifient » (Descartes, *op. cit.*, p. 112).

<sup>18</sup> “Il n'y a aucunes images qui doivent en tout ressembler aux objets qu'elles représentent : car autrement il n'y aurait point de distinction entre l'objet et son image : mais qu'il suffit qu'elles leur ressemblent en peu de choses ; et souvent même, que leur perfection dépend de ce qu'elles ne leur ressemblent pas tant qu'elles pourraient faire. Comme vous voyez que les tailles-douces, n'étant faites que d'un peu d'encre posée çà et là sur du papier, nous représentent des forêts, des villes, des hommes, et mêmes des batailles et des tempêtes, bien que, d'une infinité de divers qualités qu'elles nous font concevoir en ces objets, il n'y en ait aucune que la figure seule dont elle aient proprement la ressemblance ; et encore est-ce une ressemblance fort imparfaite (...) : en sorte que souvent, pour être plus parfaites en qualités d'images, et représenter mieux un objet, elles doivent ne lui pas ressembler » (*ibidem*, p. 113).

<sup>19</sup> “Des choses aux yeux et des yeux à la vision il ne passe rien de plus que des choses aux mains de l'aveugle et de ses mains à la pensée. La vision n'est pas la métamorphose des choses mêmes en leur vision, la double appartenance des choses au grand monde et à un petit monde privé. C'est une pensée qui déchiffre strictement les signes donnés dans le corps. La ressemblance est le résultat de la perception, non son ressort » (Merleau-Ponty, *L'Oeil et L'Esprit*, France, Gallimard, 1964, p. 41).

Merleau-Ponty, ao invés, direciona-nos para um espaço polimorfo, de sobreposição, as coisas estão em camadas sobreposicionais onde nada é absoluto. Este espaço não é um espaço “extra partes”, ele é antes a promiscuidade e interpenetração e entrelaçamento de tudo em tudo<sup>20</sup>.

O espaço entendido, deste modo, é um espaço em deflagração, um espaço de estilhaços existenciais que se juntam reenviando ao Ser instantes e movimentos modulares.

O espaço não existe em três dimensões. Para Merleau-Ponty ele é um ser polimorfo<sup>21</sup>.

Na pintura moderna, a perspectiva é substituída pela profundidade. O pintor moderno busca incessantemente a profundidade, escava-a até não poder mais<sup>22</sup>. O espaço moderno fala, é expressivo e não meramente geométrico. As linhas enredam-se num bailado de formas que descobrem e enlaçam o Ser.

A profundidade significa a transversalidade do espaço que atravessa tudo e de tudo comunga até à exaustão nunca possível porque nada se esgota<sup>23</sup>. Este espaço é feito

---

<sup>20</sup> “Jamais les choses ne sont l’une derrière l’autre. L’empiétement et la latence des choses n’entrent pas dans leur définition, n’expriment que mon incompréhensible solidarité avec l’une d’elles, mon corps, et, dans tout ce qu’ils ont de positif, ce sont des pensées que je forme et non des attributs des choses » (*ibidem*, p. 46).

<sup>21</sup> “L’espace de Descartes est vrai contre une pensée assujettie à l’empirique et qui n’ose pas construire. Il fallait d’abord idéaliser l’espace, concevoir cet être parfait en son genre, clair, maniable et homogène, que la pensée survole sans point de vue, et qu’elle reporte en entier sur trois axes rectangulaires, pour qu’on pût un jour trouver les limites de la construction, comprendre que l’espace n’a pas trois dimensions, ni plus ni moins, comme un animal a quatre ou deux pattes, que les dimensions sont prélevées par les diverses métriques sur une dimensionnalité, un Être polymorphe, qui les justifie toutes sans être complètement exprimé par aucune » (*ibidem*, p. 48).

<sup>22</sup> “«Moi je pense que Cézanne a cherché la profondeur toute sa vie», dit Giacometti, et Robert Delaunay : «La profondeur est l’inspiration nouvelle». Quatre siècles après les « solutions » de la Renaissance et trois siècles après Descartes, la profondeur est toujours neuve, et elle exige qu’on la cherche, non pas «une fois dans sa vie», mais toute une vie. Il ne peut s’agir de l’intervalle sans mystère que je verrais d’un avion entre ces arbres proches et lointains » (*ibidem*, p. 64).

<sup>23</sup> “Quand Cézanne cherche la profondeur, c’est cette déflagration de l’Être qu’il cherche, et elle est dans tous les modes de l’espace, dans la forme aussi bien. Cézanne sait déjà ce que le cubisme redira : que la forme externe, l’enveloppe, est seconde, dérivée, qu’elle n’est pas ce qui fait qu’une chose prend forme, qu’il faut briser cette coquille d’espace, rompre le comptoir- et peindre, à la place quoi ? Des cubes, des sphères, des cônes, comme il l’a dit une fois ? des formes pures qui ont la solidité de ce qui peut être défini par une loi de construction interne, et qui, toutes ensemble, traces ou coupes de la chose, la laissent

de esconderijos carnaís onde o Ser busca mais ser e se expande, acentuando a sua incomensurabilidade. Espaço denso, de confusão, permuta e espessura, de opacidades e distorções que se combatem, este é o espaço da g nese permanente<sup>24</sup>.

O visível nasce continuamente e irradia-se em mais visível, há um “logos” das cores, das linhas, dos relevos, um obscurecimento que ressurge em clareiras  nticas. Um quadro   uma expressão ontológica, uma linguagem de zonas surdas, de energias de astros cuja ordem se perde em satélites instáveis.

Na pintura moderna abandona-se uma concep o prosaica de linha enquanto linha rígida que contorna e determina. A linha liberta-se, rompe com qualquer estatuto geometrizar, estala em espalhafatos de cor, d -se, entrega-se sem limites para renascer naquilo que perfaz sem possuir ou concentrar como seu. A linha ondula, escorrega, inalcan avel e circular, ela encerra todos os visíveis em si sem que consinta permanecer fixa. A cor já não   apenas um ornamento, a petrifica o da mesma esfuma-se e envereda por caminhos sinuosos. A cor   uma vibra o e irradia o num mundo de formas abertas, dinâmicas e não cerceadas pelo contorno da linha. Linha e cor estremecem nas emo es e sentimentos do artista.

Como refere Henri Michaux, acerca de Klee, há uma “linha que sonha” e, nesse sonho, metamorfoseia a realidade em sonho.

Os prados formam-se em camadas espessas, as flores abrem e estendem-se, as ma as tornam-se carne ancestral por contágio com uma toalha de mesa que desliza como se de uma coisa de plasticina se tratasse nos quadros de Cézanne. Este   um novo poder da linha para além do seu estatuto de coisa que fixa o objecto.   um poder constituinte, que descobre a imagem no seu desequilíbrio de coisa crepitante<sup>25</sup>.

---

appara tre entre elles comme un visage entre des roseaux ? ce serait mettre la solidit  de l'être d'un côté et sa variété de l'autre » (*ibidem*, pp. 65-66).

<sup>24</sup> “La vision du peintre n'est plus regard sur un dehors, relation «physique-optique» seulement avec le monde. Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue   soi du visible, et le tableau finalement ne se rapporte   quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'  condition d'être d'abord «autofiguratif» ; il n'est spectacle de quelque chose qu'en étant «spectacle de quelque chose qu'en étant «spectacle de rien», en crevant la peau des choses pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde » (*ibidem*, p. 69).

<sup>25</sup> “Figurative ou non, la ligne en tout cas n'est plus imitation des choses ni chose. C'est un certain déséquilibre ménagé dans l'indifférence du papier blanc, c'est un certain forage pratiqué dans l'en soi, un certain vide constituant, dont les statues de Moore montre péremptoirement qu'il porte la prétendue positivité des choses. La ligne n'est plus, comme en géométrie classique, l'apparition d'un être sur le vide

A linha (e o plano) é a vibração dos frutos aveludados, das jarras disformes, da própria mesa que instaura o desequilíbrio da refeição nas cores e das cores que se alimentam como eixos geradores de luz e profundidade em distorção. Qualquer linha é já a sua deslocação, qualquer toalha de mesa, em Cézanne, é já a carne total da vida de todos os seres em comunhão.

Todas as linhas, todas as maçãs, os relevos de uma natureza que se adensa e cresce por dentro remetem para a questão fundamental: o que é ver? A questão que tudo encerra e nada consegue delimitar<sup>26</sup>. A questão que se recoloca sempre que as coisas se lançam para fora e para dentro do seu próprio âmago.

Como na botânica, podemos falar em deiscência do Ser no espaço visível da pintura e do próprio mundo em que vivemos.

Neste quiasmo que tudo partilha e nada anula, neste tempo de cruzamento que perfaz um espaço a-temporal, todas as coisas são a ramificação do Ser<sup>27</sup>.

O mundo, a visão, a imagem, toda a arte convivem numa circulação contínua, num poder de se auto-refazerem constantemente. Como refere Isabel Matos Dias: “No horizonte da filosofia de Merleau-Ponty não há lugar para prioridades ou hierarquização de artes, mas somente para um sistema de equivalências<sup>28</sup>”.

Vejamos um exemplo prático para melhor compreensão do que atrás ficou explanado. Atente-se na seguinte fotografia:

---

du fond ; elle est, comme dans les géométries modernes, restriction, ségrégation, modulation d'une spatialité préalable » (*ibidem*, pp. 76-77).

<sup>26</sup> “Il faut prendre à la lettre ce que nous enseigne la vision: que par elle nous touchons le soleil, les étoiles, nous sommes en même temps partout, aussi près des lointains que des choses proches, et que même notre pouvoir de nous imaginer ailleurs- « Je suis à Pétersbourg dans mon lit, à Paris, mes yeux voient le soleil»- de viser librement, où qu'ils soient, des êtres réels, emprunte encore à la vision, remploie des moyens que nous tenons d'elle » (*ibidem*, pp.83-84).

<sup>27</sup> “Parce que profondeur, couleur, forme, ligne, mouvement, contour, physionomie sont des rameaux de l'Être, et que chacun d'eux peut ramener toute la touffe, il n'y a pas en peinture de «problèmes» séparés, ni de chemins vraiment opposés, ni «solutions» partielles, ni de progrès par accumulation, ni d'options sans retour » (*ibidem*, p. 88).

<sup>28</sup> “La Dioptrique de Descartes na Leitura de M. Merleau-Ponty”, in *Descartes, Leibniz e a Modernidade*, Lisboa, Edições Colibri/Departamento de Filosofia, 1998, p. 546.



Dorothea Lange (American, 1895-1965), *Child and Her Mother*, Wapato, Yakima Valley, Washington, 1939 (19.6 cm X 23.9 cm)

De que espaço se trata? O que é que vemos quando contemplamos esta fotografia que por si mesma é tão falante, tão silenciosa e enigmática como a teoria da visão em Merleau-Ponty.

Num primeiro momento, somos capazes de destringer dois planos espaciais distintos. Um que diz respeito à figura materna, outro, mais à frente, que é o da menina sua filha. De alguma maneira, a fotografia convoca-nos para essa distância entre ambas que um olhar mais atento transforma em proximidade, em proximidade ontológica e afectiva. Em promiscuidade espacial forçada pelo afecto.

Esta fotografia parece ser um exemplo bem nítido da reversibilidade sensível entre corpo e mundo, entre o feixe de afectos que se lançam na distância da procura. A mãe contempla a filha, mais, procura-a num olhar que nós próprios comungamos com a mãe em relação à filha, um olhar de protecção, de que esse espaço entre ambas também nos pertence. A elevação da mão junto da cabeça (diante dos olhos), numa primeira leitura, poderá querer significar o gesto natural de protecção dos olhos de um encandeamento provocado pela luz. Numa segunda leitura, a mão junto à testa remete para uma procura metafísica em torno de um afecto concreto (o afecto matricial). Por

outro lado, a filha, de costas para a mãe, também parece olhar o fundo de alguma coisa no infinito do seu coração que a mãe retém através da procura da filha e que lhe é devolvida pelo facto da filha se encontrar parada junto ao arame farpado, num momento de suspensão. O arame farpado é o final de qualquer coisa que não se extingue mas que ali se delimita num plano que explode pela barriga da menina.

Adivinhamos, através destas presenças combinadas, um excesso que não podemos situar em nenhum espaço da fotografia porque se encontra no lado não espacial da fotografia, qualquer coisa que nasce por dentro e salta para fora do horizonte da própria fotografia como se o horizonte ilimitado de afecto e de questionamento entre mãe e filha não coubessem no instante temporal da fotografia que captou um momento. Num jogo de espelhos, de reflexividades, o sujeito que contempla a fotografia também para ela é convocado, engolido até à fronteira do arame farpado e a sua presença acresce a toda a presença que não se quantifica nem reparte só pela mãe e pela filha. Há o limite do arame farpado como se este limite apontasse para limite nenhum, como se depois dele todo o universo ontológico estivesse em nascença, em prolongamento sensível. A mãe é vidente e visível, presença encarnada no pensamento triste (ao que parece) da menina. A filha contempla e é contemplada, devolvendo a tristeza com o seu afastamento, quem sabe fuga de casa (fuga ao íntimo de um afecto). Está de costas mas em quiasmo com a intenção de procura da mãe. A possível zanga, entre ambas, é um espaço genético em formação que pode ou não ser verdadeiro, que cresce sem que tenhamos a certeza de nada, é apenas a nossa intuição reversível nos corpos que adivinhamos. Que presença é esta que convoca todo o Ser e dá-lhe o poder da fotografia que podia ser uma pintura? O que vigia aquele que diante da mesma é já a sua carne, em extensões que a visão rompe para lá do arame farpado que curva e alonga a barriga da menina para o além e aquém da sua mãe? Esta presença toda não se reduzirá ao amor todo entre ambas – mãe e filha? Todo o espaço, todo o “logos” do movimento não se reduzirá a toda a vivência matriz do amor entre mãe e filha, o seu entrelaçado estrondoso de ambiguidades?

Imagens de alguns quadros que representam cegos e que são enunciados por Derrida na obra *Mémoires d'Aveugle*, que referimos atrás:



Antoine Coypel, *Etude d'aveugle*, museu do Louvre



Antoine Coyvel, *Etude d'aveugle*, museu do Louvre



Antoine Trouvain, d'après Antoine Coypel,  
*Le Christ guérissant les aveugles de Jéricho*, Biblioteca Nacional de França



Raymond La Fage, *Le Christ guérissant un aveugle*,  
museu do Louvre



Théodule Ribot, *Le Christ guérissant un aveugle*,  
museu do Louvre/museu d'Orsay



Federico Zuccaro, *Le Christ guérissant un aveugle*, museu do Louvre



D'après Lucas de Leyde, *Le Christ guérissant un aveugle*, musée du Louvre



## Capítulo VIII

### Visões merleau-pontyanas da natureza na cultura oriental

#### **Emoto e Merleau-Ponty: mistérios ou a reversibilidade sensível da água**

“A água tinha-me mostrado a delicadeza da alma humana e o impacto que o “amor e gratidão” podem ter no mundo.

No Japão, diz-se que as palavras da alma residem num espírito chamado *kotodama* ou o *espírito das palavras* e o acto de pronunciar palavras tem o poder de mudar o mundo”.

MASARU EMOTO, *As Mensagens Escondidas na Água*.

Masaru Emoto é um investigador reconhecido internacionalmente que se tornou famoso ao demonstrar como a água está profundamente ligada à nossa consciência individual e colectiva<sup>1</sup>.

Usando fotografia de alta velocidade, Masaru Emoto descobriu que os cristais formados em água gelada revelam alterações quando lhes são dirigidos estímulos. As implicações da sua investigação geram uma nova consciência quanto ao modo como podemos exercer um impacto positivo na Terra e no mundo em que vivemos, na nossa saúde e bem-estar.

---

<sup>1</sup> Nasceu no Japão, em 1943. Licenciou-se no Departamento de Humanidades e Ciências da Yokoama Municipal University, tendo como disciplina central as Relações Internacionais. Em 1992, formou-se em Medicinas Alternativas na Open International University. Nos Estados Unidos, interessou-se pelo conceito de água microaglomerada e pela tecnologia da análise de ressonância magnética. Assim, começou a demanda da descoberta do mistério da água. Fez investigações sobre a água por todo o planeta e apercebeu-se de que, na forma de cristais de gelo, a água mostra-nos a sua verdadeira natureza. A sua obra *As Mensagens Escondidas na Água* foi publicada, pela primeira vez, no Japão e está traduzida em onze línguas.

Estas investigações ajudam-nos a corroborar o simbolismo cosmogónico da água e, especificamente, o pensamento merleau-pontyano ligado à reversibilidade sensível de tudo o que nos rodeia<sup>2</sup>.

A água representa a infinidade de possíveis, germe dos germes, a água contém em si todas as promessas de desenvolvimento, todas as formas de reabsorção (a água pode ligar e desligar os pensamentos). A água pode absorver a regressão da consciência mundana, a desintegração do corpo vivido ou reintegração e regenerescência das dimensões vivenciais mais profundas do sujeito.

Sopro vital, poder cósmico, a água é livre, sem nenhum tipo de prisões. É plasmadora, fecundante na sua fluidez.

Também podemos falar, para além de águas calmas que simbolizam a paz e a ordem, de águas ígneas, isto é, águas que estão ligadas a um mercúrio alquímico, abluções herméticas, purificações pelo fogo, águas que contêm um sangue vermelho, uma força interna do verde porque a água faz renascer ciclicamente a terra verde depois da morte hiberna.

Fonte da vida e da morte, criadora e destruidora, a água pode devastar e engolir, pode comportar poderes benignos ou maléficos. Tal como o fogo, também a água pode servir de ordálio.

A água também é objecto de súplica, é pedida, desde sempre, através da oração, pode ser considerada como uma hierofania. As almas sedentas e secas esperam a manifestação do transcendente, como a terra seca precisa de ser saciada pelas chuvas.

A água é misteriosa como misterioso é o seu conhecimento. O homem sábio exhibe palavras que, muitas vezes, têm o poder das torrentes, o homem fala da água enquanto elemento físico, desvalorizando as suas capacidades espirituais.

No seu poder soteriológico, a imersão dos corpos nas águas opera um renascimento, uma regeneração. Se de alguma maneira ela assimila a história, por outro

---

<sup>2</sup> Diz Merleau-Ponty: “L’énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu’il voit alors l’ «autre côté» de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. C’est un soi, non par transparence, comme la pensée, qui ne pense quoi que ce soit qu’en l’assimilant, en le constituant en le transformant en pensée - mais un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu’il voit, de celui qui touche à ce qu’il touche, du sentant au senti - un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir... » (*L’Oeil et l’Esprit*, France, Éditions Gallimard, 1964, pp. 18-19).

lado, restabelece o Ser num estado novo. O curso da água representa, desde tempos imemoriais, as flutuações dos desejos e dos sentimentos, os matizes das motivações secretas e desconhecidas do sujeito e da percepção.

Será que percebemos a água de modo solícito e autêntico?

Merleau-Ponty, através do seu pensamento, enuncia desdobramentos vibratórios no corpo do sujeito e na textura do mundo. Emoto partindo do princípio que o corpo humano típico é constituído por 70% de água (começamos a nossa vida sendo 99% de água enquanto fetos, quando nascemos somos 90% de água, em adultos somos 70% de água e em idosos, ao morrermos, somos 50% de água) vai ao encontro da essencialidade da água, quer no corpo entendido de modo físico (o corpo objectivo), quer o corpo vivido (aquele que mais importa a Merleau-Ponty) que afecta e é afectado, o mais promissor de sentidos fenomenológicos.

Na verdade, Emoto demonstra que as fotografias de cristais da água estão cheias de sabedoria quanto ao modo como o mundo interage com o sujeito e o sujeito interage com o mundo, como devemos viver as nossas vidas com alegria e sabedoria.

A textura do mundo não é um manto estático ou inerte, é antes a carne merleau-pontyana sempre em movimento num fluir interminável e ininterrupto.

O que é um corpo humano<sup>3</sup>? O que é a água?

O corpo humano não é apenas um aglomerado de órgãos, como nos ensina Merleau-Ponty. A água não é simplesmente H<sub>2</sub>O. A água é germinativa, fonte de vida em todos os planos da existência. Ela cura porque, em certo sentido, refaz a criação. A água absorve o mal graças ao seu poder de assimilação e de desintegração de todas as formas. Na Índia e noutros lugares do mundo, as doenças são projectadas nas águas. Na água reside a vida, o vigor e a eternidade. A água é portadora de significados que nela ficam inscritos de um modo muito particular.

As fotografias de cristais de Emoto demonstram como a água é transportadora de energias que expressam o mundo e a consciência intencional do sujeito. Emoto, através deste estudo, enuncia muitas das (trans)substanciações que se operam na

---

<sup>3</sup> Para Merleau-Ponty : « Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible, quand prend ce feu qui ne cessera pas de brûler, jusqu'à ce que tel accident du corps défasse ce que nul accident n'aurait suffi à faire... » (*ibidem*, p. 21).

natureza, a forma como o sujeito emerge das coisas e as coisas emergem do sujeito no mundo<sup>4</sup>.

Através de um método que considerou eficaz, Emoto obteve formações de cristais muito diferentes conforme operavam as vibrações da música na água. A música clássica e de cariz pacificador gerou cristais límpidos, delicados, de uma beleza rara. A música agressiva e dissonante, por seu lado, gerou cristais deformados, expressando as dissonâncias destas vibrações<sup>5</sup>.

Este estudo de Emoto também vem acentuar o carácter benéfico que existe para os fetos ao serem expostos a música suave para o seu desenvolvimento harmonioso como já tem vindo a ser demonstrado pela comunidade científica.

Como refere o Antigo Testamento, no princípio era o Verbo<sup>6</sup>, o som primordial que tudo cria e plasma. A palavra, sendo portadora de uma vibração profunda (uma ressonância interior), plasma no mundo a consciência intencional do sujeito<sup>7</sup>. A voz do sujeito é muito mais do que uma voz objectiva, ela é uma voz vivida, uma voz onde as suas várias modulações são acompanhadas por tudo o que molda o sujeito e fruto da

---

<sup>4</sup> Nas palavras de Merleau-Ponty: “Ces renversements, ces antinomies sont diverses manières de dire que la vision est prise ou se fait du milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toutes choses, là où persiste, comme l’eau mère dans le cristal, l’indivision du sentant et du senti.

Cette intériorité-là ne précède pas l’arrangement matériel du corps humain, et pas davantage elle n’en résulte. » (*ibidem*, pp. 19-20).

<sup>5</sup> “Primeiro usámos água destilada de farmácia.

Os resultados surpreenderam-nos. A Sinfonia Pastoral de Beethoven, com os seus tons vivos e límpidos, resultou em cristais bonitos e bem formados. A Sinfonia nº 40 de Mozart, uma graciosa prece à beleza, criou cristais que eram delicados e elegantes. E os cristais formados pela exposição aos estudo de Chopin em Mi Maior, Op. 10, nº3 surpreenderam-nos com os seus adoráveis pormenores.

Toda a música clássica à qual expusemos a água teve como resultado cristais bem formados, com características distintas. Em contraste, a água exposta à música heavy-metal violenta resultou, na melhor das hipóteses, em cristais fragmentados e deformados.” (Masaru Emoto, *As Mensagens Escondidas na Água*, Cruz Quebrada, Estrela Polar, 2006, p. 25).

<sup>6</sup> “Segundo a Bíblia, antes da Torre de Babel todos falavam a mesma língua. Talvez isto nos diga que embora o local e o ambiente natural sejam diferentes, os princípios fundamentais da natureza são os mesmos” (*ibidem*, p. 72).

<sup>7</sup> “As palavras são uma expressão da alma. E é muito provável que o estado da nossa alma tenha um enorme impacto na água que compõe 70% do nosso corpo e este impacto irá afectar o nosso corpo profundamente. Quando se tem um bom estado de saúde, tem-se também, geralmente, um bom humor. De facto, um espírito saudável reside mais confortavelmente num corpo saudável.” (*ibidem*, p. 27).

vida singular e colectiva do mesmo. A voz é uma das marcas mais distintivas do sujeito. Muitas vezes, passados muitos anos já não reconhecemos uma pessoa, o seu rosto já nos é de algum modo estranho mas a voz transporta de modo fundo e distinto essa identidade, essa carga emotiva, essa história que funde o sujeito em passado, presente e futuro. As palavras ditas, através da fala, têm este sortilégio, esta magia de pôr à tona uma identidade, uma vida inteira. As verdades profundas do cosmos, para Emato, estão também contidas na água. A água é um concentrado dessa informação, ela é dotada das qualidades espirituais do sujeito.

A “fala falante”, de que fala Merleau-Ponty, é aquela que ultrapassa a fala instituída, comum, ela é a mais expressiva, é inaugural. É a esta fala que a água reage com maior fervor, esta fala interage, através das suas modulações, com a água de modo muito profundo. A vibração de palavras carregadas de amor dará origem à formação de certos cristais. Palavras munidas de ódio, munidas de agressividade darão origem a formações de cristais densos, poluídos.

A água assumirá os sentidos veiculados pelo som com especificidades que devemos acolher.

Merleau-Ponty antecipou, de certo modo, os resultados desta investigação quando nos chamou a atenção para o poder fenomenológico da linguagem. Emato, preocupado com as deformações do mundo a partir do impacto de vários estímulos na textura do mundo, apela como fez de modo exímio Merleau-Ponty, para a necessidade de não esquecer o quiasmo que atravessa o mundo, o corpo e a consciência mundana<sup>8</sup>.

Todo o corpo é um corpo que se desloca, todo o corpo é “operante e actual” como refere Merleau-Ponty. O mundo é reflexividade, entrelaçamento entre vidente e visível. Toda a natureza sendo feita do mesmo estofa concentra a energia universal<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> “A menos que seja feita alguma coisa em relação ao mundo deformado em que vivemos e a menos que possamos curar a alma ferida, o número de pessoas a sofrer de doenças físicas não irá diminuir.

Então quais as deformações do mundo? São as deformações da alma e essas deformações têm um impacto no próprio cosmos. Tal como uma gota num pequeno lago cria uma ondulação que se alastra infinitamente, a deformação de uma só alma propaga-se pelo mundo, resultando em deformações globais.” (*ibidem*, p.28).

<sup>9</sup> Diz Merleau-Ponty: “Il lui faut bien avouer, comme dit un philosophe, que la vision est miroir ou concentration de l’univers...” (*op. cit*, p. 28).

Merleau-Ponty, através dos jogos múltiplos de reflexividades, ensina-nos a desantropocização da visão, a metamorfose do vidente em visível, os sensíveis desdobramentos do espelho carnal que é o mundo.

Emoto acentua a reflexividade da água para chegar a conclusões muito idênticas.

Tanto Emoto como Merleau-Ponty questionam as nossas vidas e obrigam-nos a avaliá-las para nos tornarmos mais felizes e realizados. Ambos querem saber como podemos designar, no mundo do entendimento, estas operações ocultas da vida. Este invisível que insiste em dizer que existe e que conduz as zonas mais recônditas da nossa vida. São estas operações que fazem aparecer o invisível do visível em visíveis do mundo e que nos direcionam para determinados destinos.

Se para Emoto a água é sempre uma imagem em gènesse, para Merleau-Ponty o mundo emite as figurações e reflexos do sujeito e de tudo que dele faz parte.

As pedras vêem, as plantas sentem, o sujeito zeloso terá o retorno do seu cuidar em relação às plantas e a tudo o que o rodeia.

As fotografias de Emoto captaram o ritmo, o tempo e movimento do invisível<sup>10</sup>. As suas experiências trouxeram à superfície a cosmologia do visível para a qual Merleau-Ponty apontou. Ambos referem a “ordem explícita” e a “ordem implícita”<sup>11</sup>. Ambos sabem que as nossas emoções são construtivas ou destrutivas, contribuindo para a construção de um mundo harmonioso ou para a desdita do mesmo.

---

<sup>10</sup> “O universo inteiro está num estado de vibração e cada coisa gera a sua própria frequência, que é única” (Masaru Emoto, *op. cit.*, p. 67).

<sup>11</sup> “Tradicionalmente qualquer pessoa que diga que a mente tem um efeito no mundo físico arrisca-se a uma certa ostracização por ser pouco científica. Contudo, a ciência progrediu até ao ponto de perceber que o fracasso da compreensão da mente e do espírito limita a nossa compreensão do mundo á nossa volta.

A mecânica quântica, certas teorias psicológicas (tais como o fluido de que fala Jung) e a engenharia genética ensinaram-nos que há um mundo para além daquele que tão bem conhecemos. Não se consegue ver nem tocar esse outro mundo. É um mundo no qual o próprio tempo não existe.

O famoso teórico quântico David Bohm chamou ao mundo apreensível pelos nossos sentidos a “ordem explícita” e à existência interna a “ordem implícita”. Ele acha que tudo o que existe na ordem explícita foi envolvido na ordem implícita e cada parte da ordem explícita inclui toda a informação da ordem implícita.

Isto pode ser difícil de compreender mas o que ele está a querer dizer é que cada parte do universo contém informação de todas as partes do universo. Por outras palavras, numa pessoa - e até numa única célula - existe toda a informação do universo”(ibidem, pp. 111-112).

A água não é simplesmente H<sub>2</sub>O para Emoto<sup>12</sup>. O sensível não é apenas substância ou a “realidade em si” para Merleau-Ponty<sup>13</sup>.

Tudo está em tudo<sup>14</sup>, sem cisão.

Os médicos deveriam curar os corpos vividos (e não o corpo objectivo) por uma consciência total. E o que significa a consciência total? Quando se fala de consciência total fala-se da correlação da consciência com a natureza, com tudo aquilo que nos antecedeu, que nos dá corpo, toda a herança natural que nos dá forma e através da qual entramos em contacto com nós próprios, com o outro e com o cosmos. Como é que descobrimos em nós esta consciência total? O sujeito descobre-a através dos olhos e ouvidos da natureza, auscultando nesses instantes de vivência conjunta aquilo que está para além da evidência dos sentidos - aquilo que no sujeito pensa. Deste modo, esta consciência é tudo. Ela engloba a natureza que é o espelho no qual a consciência se debruça para se manifestar. A consciência total é tudo aquilo que nos criou e enforma. Não há dualidade entre consciência e natureza, a consciência total é cosmológica, está encarnada em nós. O sujeito é aquele que encarna a consciência plena feita de imensidão, de vastidão.

Os médicos deveriam saber isto e curar o lado mais cosmológico de cada doença, em vez de catalogar doentes e doenças, ensina-nos o pensamento merleau-pontyano reforçado pelas experiências corajosas e inovadoras de Emoto<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> “A água não é simplesmente mais uma qualquer substância, é a força viva da natureza majestosa. Fez-me mais uma vez perceber a misteriosa capacidade da água para purificar e dar vida a todos os seres vivos. Posso ver que a alma, os sentimentos e a vibração têm um efeito na formação de cristais de gelo e com isto consigo sentir a importância da alma e das palavras. Esta informação é maravilhosa e absolutamente impressionante”(ibidem, p. 66).

<sup>13</sup> Refere Merleau-Ponty: “Cet extraordinaire empiètement, auquel on ne songe pas assez, interdit de concevoir la vision comme une opération de pensée qui dresserait devant l’esprit un tableau ou une représentation du monde, un monde de l’immanence et de l’idéauté. Immergé dans le visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s’approprie pas ce qu’il voit : il l’approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde. Et de son côté, ce monde, dont il fait partie, n’est pas en soi ou matière. » (op. cit., p. 17-18).

<sup>14</sup> “Podem pensar: existência é vibração? Mesmo esta mesa? Esta cadeira? O meu corpo? Como é que tudo o que pode ser visto e tocado pode ser vibração? Na realidade é difícil acreditar que as coisas que podemos apanhar com as mãos e analisar - coisas como a madeira, rochas e betão - estão todas a vibrar. Mas agora a ciência da mecânica reconhece, de uma maneira geral, que substância não é nada mais do que vibração. Quando dividimos uma coisa nas suas partes mais pequenas, entramos num estranho mundo em que tudo o que existe são partículas e ondas” (Masaru Emoto, op. cit., p. 67).

Vejamos algumas das fotografias de Emoto, a propósito do que atrás ficou enunciado:

Por exemplo, os cristais formados quando crianças disseram à água “És bonita” poucas vezes, muitas vezes ou quando a mesma foi ignorada sem qualquer demonstração de afecto. No primeiro caso, os cristais apresentam-se bem formados. No segundo caso, já não tão bem formados e no terceiro caso é nitidamente pouco completa a formação de cristais.

Por quê estas formações de cristais e não outras?

De que modo as frases enunciadas são portadoras de uma carga de sentido que interfere no desenho de um cristal? Não será a água uma réplica do pensamento primordial?

O tom das nossas palavras não será a essencialidade das mesmas?

A palavra que não expressa o pensamento sempre fortalecido pela emoção, não será uma palavra seca, apenas com um poder potencial?

Não será o sentido ínsito às nossas palavras, aquilo que as faz gerar (acolhimento, repulsa, alegria, angústia...)?

Não terão as nossas palavras pronunciadas, em todas as ocasiões da nossa existência, uma interferência efectiva em toda composição orgânica daquilo que nos envolve e nos ultrapassa?

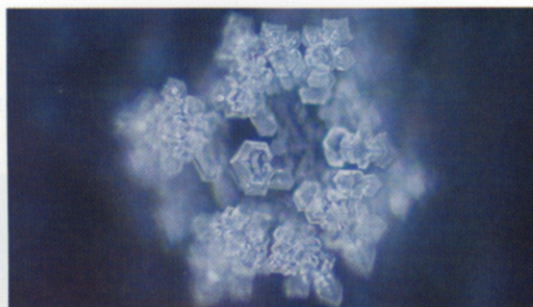
---

<sup>15</sup> Diz Emoto: “Na minha opinião, um médico que trata o corpo humano tem que ser primeiro um filósofo. No passado, o médico era o xamã ou o padre da comunidade, exortando as pessoas a seguirem as leis da natureza, a viverem correctamente as suas vidas e a usarem poderes curativos encontrados na natureza.

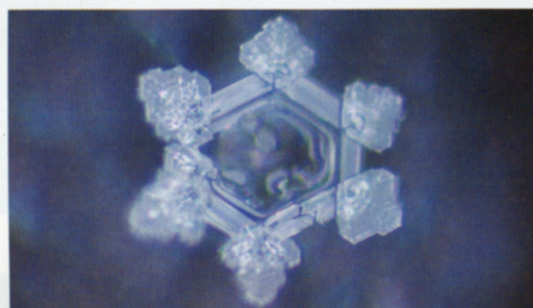
Se os médicos tratassem não só as partes doentes do corpo mas também a mente humana, creio que iríamos assistir a uma enorme redução da necessidade de médicos e hospitais. As pessoas com incómodos iriam ao filósofo mais perto de si, para pedirem ajuda na compreensão dos erros que cometeram e depois seguiriam para casa determinadas a viverem uma vida melhor. Pode muito bem ser que os médicos do futuro sejam mais parecidos com conselheiros do que com os médicos que temos hoje” (*ibidem*, pp. 103 - 104).

Neste sentido, diz ainda Emoto: O pensamento positivo reforça o seu sistema imunitário e ajuda-o a encaminhar-se no sentido da recuperação - um facto para o qual a comunidade médica está a começar a despertar. Por exemplo, há um médico que trata os seus pacientes cancerosos fazendo-os escalar montanhas. Dar às pessoas uma razão para viver anima o seu espírito e o seu sistema imunitário” (*ibidem*, p. 104).

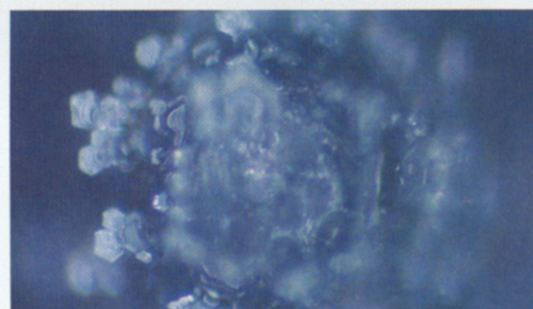
Não serão as palavras espirais genéticas do mundo da consciência e de todo o mundo do mundo?



Quando as crianças disseram «És bonita» poucas vezes



Quando as crianças disseram «És bonita» muitas vezes



Quando a água foi ignorada

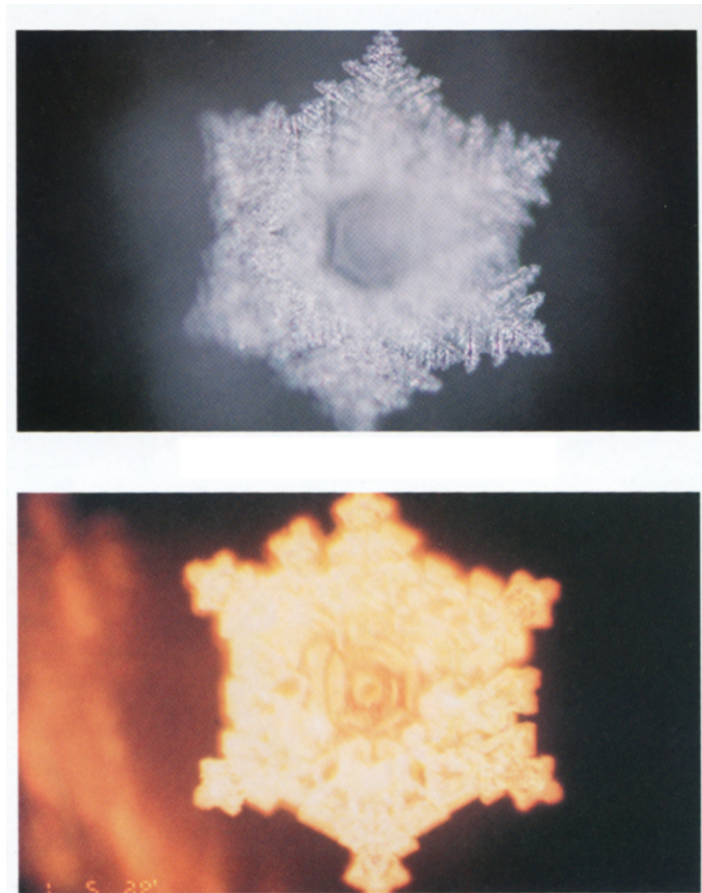
Relativamente à interacção com a música os resultados também são surpreendentes.

A música é um exemplo de fortes conotações fenomenológicas porque é ela que subitamente desvela poderes que nem as palavras mais medulares alcançam. A música, com os seus timbres, as suas tonalidades, os seus ritmos, é um dos meios de religação à plenitude da vida cósmica.

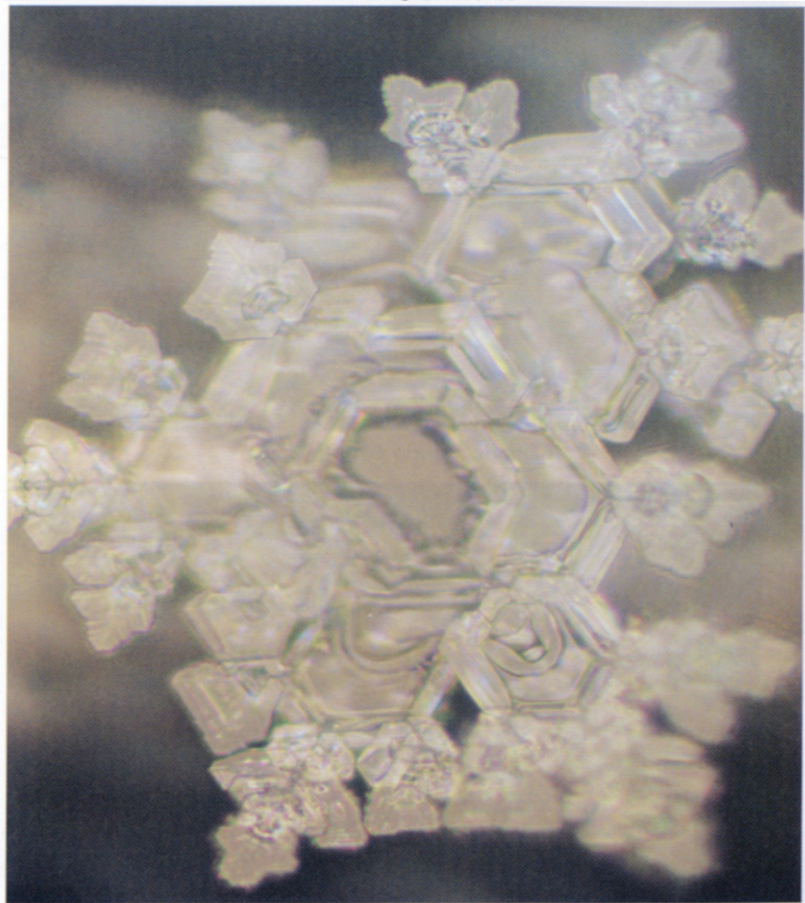
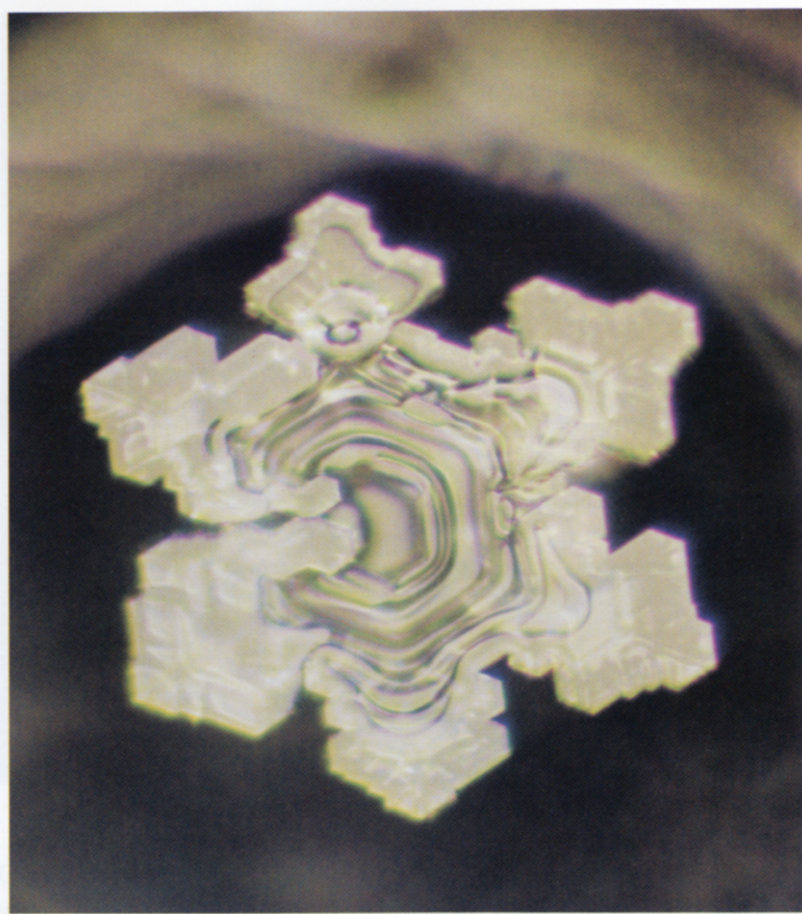
A música pode fazer adormecer magicamente os vivos, pode fulminar qualquer sono. Ela pode encarnar os movimentos das estações, misturando os elementos universais (o cosmos, por si mesmo, é o mais magnífico dos concertos). Nas suas modulações, concebe-se que ela comande e seja comandada pela ordem cósmica através da ordem instrumental concretizada no mundo humano.

Por vezes, se queremos acalmar alguém já adulto, cantamos-lhe uma canção de embalar antiga (que convoque forças matriciais serenas), pois a mesma trará um relaxamento e um retorno a um lugar seguro (o do colo da mãe, eventualmente). As canções de embalar, as cantilenas têm ressonâncias que nós próprios desconhecemos e que o nosso corpo reconhece, acolhe sabiamente, respondendo de modo positivo. São modulações subtis, arcaicas, lânguidas que podem ser tão eficazes como a ingestão de um fármaco.

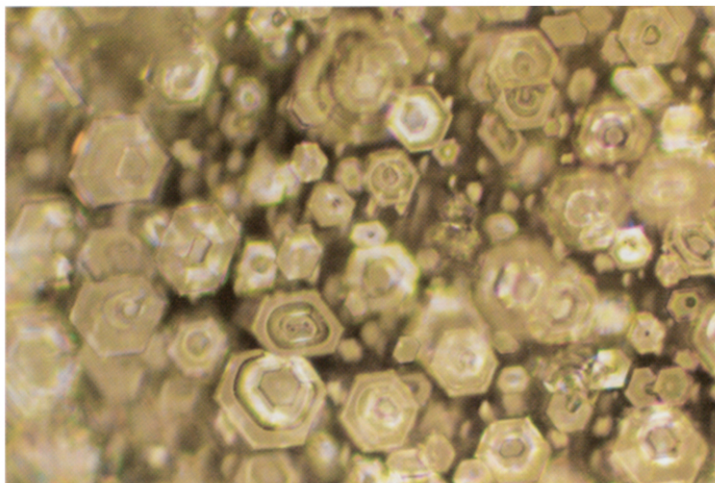
A música de Beethoven: Sinfonia nº 6 (“Pastoral”), nas experiências levadas a cabo por Emoto, é descrita pelo mesmo como geradora de cristais com grande detalhe e com um efeito curativo.

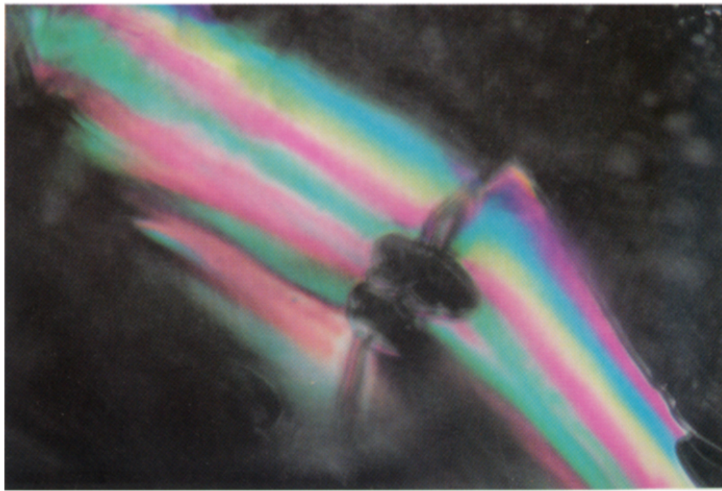
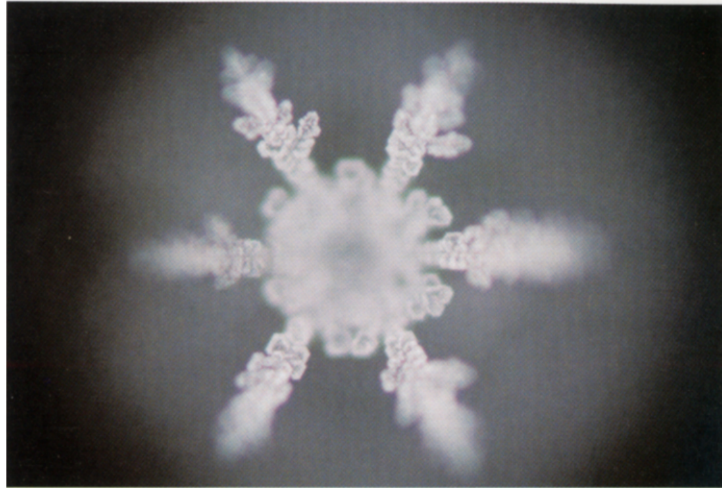


O cristal resultante da interacção com a música de Mozart (Sinfonia nº 40) apresenta-se da seguinte maneira, de acordo com a experiência de Emoto de utilização da mesma, sendo, ainda, a “Ária na Quarta Corda” de Bach representada pelo seguinte cristal:

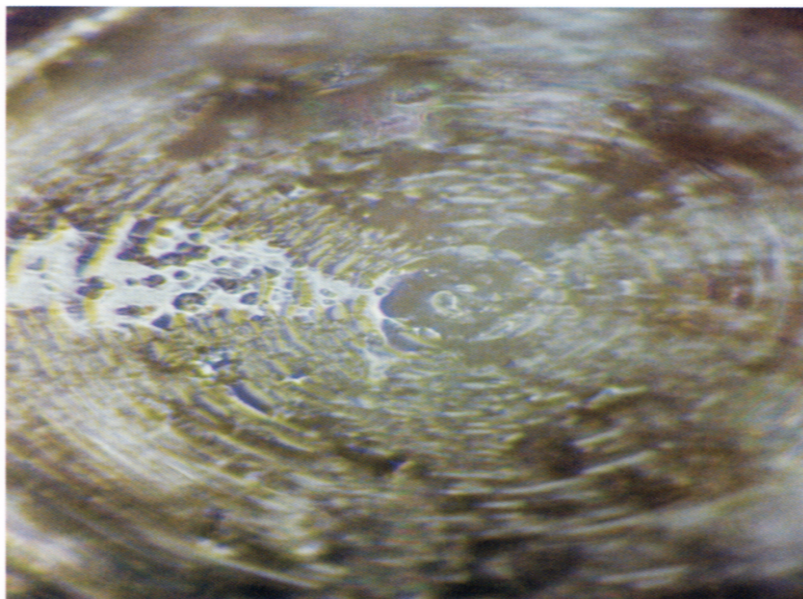


A música de piano de Chopin criou cristais com pequenas gotinhas (Estudo em Mi Maior e Prelúdio em Ré Bemol Maior), estando, igualmente, representada *infra*, os cristais resultantes da música de Tchaikovsky “Lago dos Cisnes”:

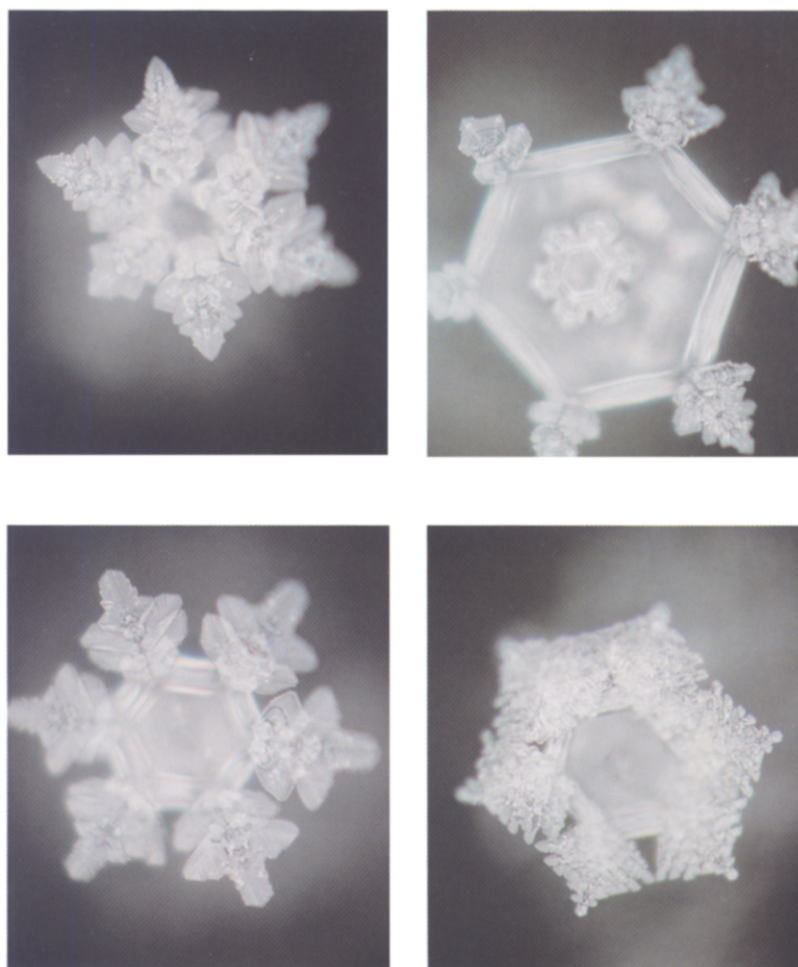




O cristal resultante de uma música barulhenta, encolerizada, música *heavy-metal*, nas experiências de Emoto:

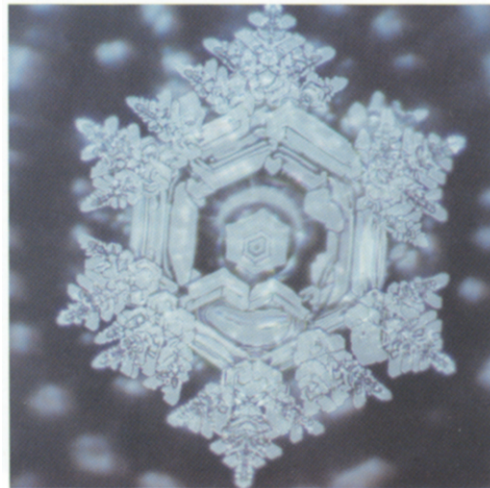
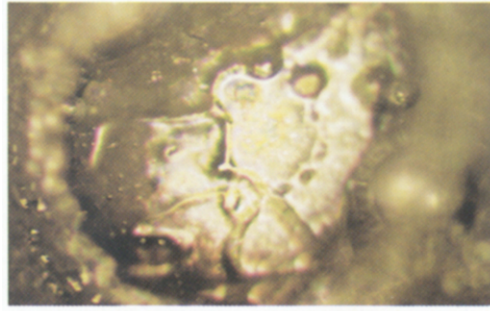


As Quatro Estações de Vivaldi: a floração da Primavera, o Verão, o Outono como promessa de uma nova vida, o Inverno:



Fotografia resultante da formação de cristais depois de um sacerdote repetir uma oração budista curativa para um lago.

O primeiro cristal representa a água do lago antes da oração. A segunda fotografia representa o cristal formado na água depois de pronunciada a oração budista curativa:



Podemos perguntar de que modo a toada de uma oração interfere no corpo próprio daquele que ora, daquele que recebe a força enigmática de uma oração? E de que modo a mesma irá germinar no sujeito que a recebe, na totalidade do seu corpo que a escuta? Ou ainda como se projecta uma oração num espaço fenomenológico de uma igreja (formado por várias consciências mundanas, por imagens espiritualizadas pela eventual dor dos que nelas projectam promessas ou desgostos, ínfimos lugares que constituem o corpo da igreja e que são retalhos das vidas das pessoas que por lá passam) ou num outro lugar que pode ser natural (mas nunca só natural, segundo as experiências de Emoto e o pensamento desenvolvido por Merleau-Ponty)?

## Conclusão

O caminho trilhado, neste trabalho, levou-nos a um conjunto de conclusões que dificilmente conseguiremos sistematizar já que o verdadeiro estudo é aquele que modifica pontos de vista gnoseológicos mas sobretudo todo um lado vivencial e mais profundo das nossas existências.

A vida não se reduz a um saber sabido, nunca. Uma tese deve ser um roteiro para uma compreensão mais funda de temas sem nunca esquecer o seu lado prático, a sua repercussão na vida enquanto dimensão a realizar de modo mais salutar todos os dias. Foi com esta vontade que toda a investigação e estudo, que atrás deixámos delineado, se organizaram. Nunca foi nosso intuito empacotar saber mas antes acolhê-lo em pensamentos fundos que transformassem verdadeiramente a nossa vida. Uma vida mais gratificante, com um conhecimento dos seus meandros, fantasmas, sombras e enigmas.

Em primeiro lugar, uma conclusão fez-se em nós: a da premência em descobrirmos em nós próprios o que é a arte<sup>1</sup>, o que é a realidade. O termos o nosso coração como o cerne de toda a nossa existência e sabermos que para testarmos se alguma coisa é verdadeira interpelarmos, em primeiro lugar, a nossa experiência dessa coisa e não um saber por trespassse ou uma adequação social e cultural.

Concluímos também que Merleau-Ponty, pela sua riqueza, reenvia-nos sempre aos problemas fundamentais da vida: o bem-estar interior, o equilíbrio do nosso corpo, o estado de felicidade como uma possibilidade viável a construir nas nossas vidas.

Questionámos, ao longo deste estudo, muitas vezes o problema da percepção, através da pintura, da poesia, da dança, da fotografia, do desenho infantil, entre outras formas, e de todas as vezes fomos relegados para o enigma do mesmo. Não é seguro o facto de termos descortinado este enigma, antes pelo contrário, evidencia-se uma inquietação e um desejo de o questionar mais e mais no futuro noutros prolongamentos deste trabalho.

---

<sup>1</sup> Na sua obra, *A Imaginação em Paul Ricoeur*, refere Maria Gabriela Teves de Azevedo e Castro: “A arte é, uns séculos mais tarde, no dizer de Antero de Quental “a coisa santa da humanidade, nela se encontra a conciliação da ciência e da religião, o abraço da inteligência e do coração, o nascimento da Beleza”” (Maria Gabriela Teves de Azevedo e Castro, *A Imaginação em Paul Ricoeur*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores (Departamento de História, Filosofia e Ciências Sociais), 1999, p. 295.

A metáfora da carne, a cegueira, Kandinsky, Cézanne, Pina Bausch, Masuru Emoto são auxiliares de muito interesse mas não resolvem aquilo que temos que perseguir por nós próprios uma vida inteira: tentar por nós mesmos ver melhor o invisível, não desistir dele nunca...

A arte e a nossa vida jogam-se na polissemia dos seus símbolos de modo a expressarem um sentido que se descobre na autenticidade que se desprende das mesmas, uma novidade que se re-cria. Esta simultaneidade de forma e conteúdo na vida e na arte, esta pertença mútua é colocada nestes termos por Maria Gabriela Teves de Azevedo e Castro: “A criatividade dá-se quando o artista é capaz de colocar um certo conteúdo numa determinada forma ou expressão, de modo a despoletar, tendo em conta o respectivo universo ontológico, o belo ou o sentimento do belo”<sup>2</sup>.

Tudo o que fomos realizando neste estudo conduziu-nos à conclusão de que estarmos em diálogo com Merleau-Ponty é nunca nos fecharmos nele. Concluímos que tudo remete para tudo e que Merleau-Ponty ensina-nos as maravilhas da não cisão.

Intrigados, com as mãos quase cheias, fomos descobrindo cumplicidades entre Merleau-Ponty e tudo o que faz parte do mundo, estabelecendo uma ponte com o universo oriental. Como se Merleau-Ponty tivesse o sortilégio de nos fazer pensar tudo em todos os lugares.

Coisas muito simples começaram a parecer-nos complexas. As coisas mais complexas soubemos que só as poderíamos sentir e não querer dominar. Captável mas dificilmente situável, a fenomenologia encontra a sua tradução no cruzamento de sentidos, numa duplicidade da consciência que percepção, suportada pela imaginação e pelo aparecimento do belo. Ela desafia e subjaz aos enigmas da ciência, da arte, da tecnologia, da política, da ética, da religião, da estética... Ela é matriz de articulações entre os diversos saberes universais. Afirma, nesta conformidade, Michel Renaud: “A fenomenologia fica a insuperável pressuposição da hermenêutica, de tal modo que a hermenêutica se edifica na base da fenomenologia”<sup>3</sup>.

Muitas foram as rasteiras entre ver, saber e poder. Para fugir a todas elas pensamos que o mais valioso é in-tuere (*intuitio*), a intuição, que significa ver para dentro. Merleau-Ponty desafia-nos para este olhar profundo. A intuição é uma forma de

---

<sup>2</sup> Maria Gabriela Teves de Azevedo e Castro, *ibidem*, p. 299.

<sup>3</sup> Michel Renaud, “Fenomenologia e Hermenêutica, o Projecto Filosófico de Paul Ricoeur”, in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, Faculdade de Filosofia de Braga, 1985, pp. 428-429.

conhecimento privilegiada que devemos pôr em prática no nosso quotidiano e não desprezar ou relativizar.

Os nossos sentidos intuitivos são o espelho do mundo, o mundo é, todo ele, um espelho vivo que alastra sem fim. A ética e a estética, por mais que o conhecimento as separe, tocam-se porque ambas estão no caudal comum da vida. Se soubermos apreciar a beleza de um quadro, valorizar a beleza que tudo habita e em tudo se esconde, poderemos ser seres humanos menos imperfeitos, menos frustrados, limitados e termos um comportamento condigno com o outro, num respeito por este e pelo mundo.

Pela percepção passa todo o património de uma cultura. Não podemos pensar que os nossos sentidos são meramente naturais, eles são culturais no modo como se expressam. O corpo é muito mais complexo do que a anatomia do mesmo. Ele é o enigma que nós mesmos somos, por ele passam outros enigmas, passa a vida cultural e a vida vibrante de todo o cosmos.

Algumas questões inconclusivas: Por que é que a filosofia desvaloriza o trivial? Por que é que a filosofia não fala mais da felicidade e da infelicidade do dia a dia e não se aproxima de todos os homens? Se a filosofia se ligar a questões simples, ela terá mais espaço, mais poder para ser algo que está nas nossas vidas de um modo directo e natural.

Transformar a filosofia em algo que é reflectido só numa mesa redonda é pouco. A filosofia implica o que há de mais humano no humano. Para isso é preciso versatilidade, libertar, fazer a redenção da mesma de lugares bolorentos. É preciso fazê-lo urgentemente antes que nos tirem a filosofia para sempre das nossas vidas.

Nada mais difícil do que não se ser radical. A nossa paixão merleau-pontyana, por vezes, fez-nos sermos radicais. Mas nessa radicalidade enraizámos tudo no nosso corpo e o nosso corpo no mundo e, por isso, valeu a pena. Sendo nós mesmos o próprio visível em todos os visíveis, a visão faz-se a partir de nós num jogo de reflexividades.

Toda a realidade é metamorfose, desdobramento, dinamismo. Somos espelhos de espelhos, fontes inesgotáveis de diferenças e nunca lugares miméticos. Não existem réplicas no universo. Paradoxalmente, todas as coisas necessitam da diferença para serem com mais força elas mesmas.

O afecto, o tocar o outro, o acariciar uma flor, as modulações da nossa voz, as nossas lágrimas trazem à luz e ao exterior o que se tem de mais profundo.

Viver é escavar, escalar, entrar, camada a camada, nas vísceras do mundo. Sofrer é um mal inevitável mas já que se sofre inevitavelmente, que se sofra de forma

grandiosa e se esteja à altura do que nos acontece como quer Deleuze quando diz que “A ética é estarmos à altura do que nos acontece”.

O caos, os labirintos interiores e exteriores de que a vida é feita, as calamidades, as aparências, os desgostos, os êxtases, tudo isso são pedras para o palácio que podemos construir em vida. As manifestações artísticas em diálogo com a filosofia mostram-nos como esse palácio pode ser grandioso, bem delineado. É uma questão de escolha: um palácio ou o deserto ou ainda a zona bafienta de lugar nenhum. Não podemos desertificar as nossas vidas, calá-las como se elas fossem depósitos feios de coisas degradadas. Reciclar uma vida, ter respeito pelo nosso corpo, pelos seus ritmos, cultivar canteiros no coração não é tarefa fácil mas é muito compensador.

Ensina-nos Paulo Borges: “Sim, estendamos a todo o universo e a todas as formas de vida, sem qualquer excepção, o mesmo que desejamos aos nossos entes mais queridos! Abarquemos mesmo os que a nossa ignorância considera inimigos! Tenhamos essa abertura, esse destemor, essa generosidade! E mantenhamos esta intenção presente em tudo o que de ora em diante pensarmos, dissermos e fizermos. Só assim faz sentido começar o quer que seja!”<sup>4</sup>.

A liberdade dá-nos tudo e tira-nos tudo. Se soubermos ser livres em alegria e virtude, tudo parecerá mais belo. Se formos livres nas prisões e na via perversa do mal, seremos construtores do horrível e adjuvantes de um mundo medíocre e em pouco tempo seremos rastos da mediocridade.

O corpo vivido deve ser bem tratado e bem tratá-lo é viver com dignidade, com abertura. A dignidade é algo que se vê num corpo, num rosto. A pele, os nossos poros, a expressão do rosto de um homem diz muito do que ele fez da sua vida.

Foi nosso intuito lançar um chamamento de retorno aos espantos da infância. A infância contém poções mágicas para uma vida mais rica. Brincar é coisa séria. Devemos dar a nós mesmos a oportunidade de sermos espantados, de entrarmos em estupefacção com o mundo infinitamente. Sabemos que esta tarefa também não é fácil e muitos dos homens já camuflaram, com toneladas de condicionamentos, o dom da ingenuidade, do olhar primeiro. Temos medo de ser crianças, temos pânico de mostrar os nossos afectos mais primários mas que fundam todos os outros afectos, temos acanhamento de chorar em público, temos vergonha de deixar cair uma lágrima num lugar que não seja o recolhimento de um quarto fechado ao mundo. Mas a verdade é que

---

<sup>4</sup> Paulo Borges, “Acto I”, *Folia, Mistério de uma Noite de Pentecostes*, Lisboa, Ésquilo, 2007, pp. 25-26.

mesmo nesse quarto estamos com o mundo todo porque o transportamos estridentemente em cada pensamento, em cada gesto, ele transborda, crepita num quarto fechado. Vivemos também a tirania da não expressão mesmo quando desenvolvemos o lado estético da existência com visitas assíduas a grandes museus ou temos o conhecimento aturado de muitas teorias e de muita música clássica, por exemplo. Tudo isso, em situações limítrofes, não nos serve de nada. Porque no momento em que se abre uma clareira ou um buraco negro nos nossos corações não é a obra de Francis Bacon ou a música de Mahler que nos resolve esse espaço de negrume ou nos retira do fundo dos infernos da dor.

A sociedade está doente, doenças que o corpo objectivo acusa com sintomas objectivos porque as almas andam poluídas e sedentas de paz, de afecto. A sociedade está infeliz, os olhos embaciados da maior parte dos homens e as suas faces cinzentas e macilentas denotam isto.

Quantos rostos luminosos vemos nós por dia? Quantos sorrisos verdadeiramente rasgados? Muito poucos, quase nenhuns, mesmo com a ajuda de uma lanterna.

De tudo o que é importante para o corpo vivido, o afecto puro e verdadeiro é o mais importante. O afecto é estar em sintonia com a natureza, em partilha e não domínio, é a aceitação humilde do curso das coisas, a atenção ao outro, à demora do que é demorado, à celeridade do que é célere, a nossa própria lavagem e limpeza de actos e intenções. O amor trespassa todos os capítulos deste estudo para finalizar o capítulo mais importante do nosso estudo: a nossa vida que não cabe em capítulo nenhum e que é preciosa.

Merleau-Ponty nunca nos deixou indiferentes. Muitas vezes nos confundiu, nos levou a sair e entrar novamente nele. Decidimos integrá-lo nas nossas vidas como um elixir sagrado, desdobrá-lo para que dormisse connosco nos momentos mais difíceis de insónias ontológicas. Redigimos com fervor todo o estudo sabendo que a escrita é vida e a vida escreve-se sempre em qualquer lado. Nada é em vão.

Sáímos deste estudo com viço, com vontade de sermos mais pessoas, de entrar no bailado de máscaras da vida com alegria e com o retorno dessa alegria na promessa de que a filosofia está nas crianças. A infância sem a qual mutilamos o adulto ou uma obra de arte. Porquê aniquilar a nossa especificidade mais sublime?

## **Bibliografia**

## **1 - Obras de Merleau-Ponty:**

*La Structure du Comportement (précédé de Une Philosophie de L'Ambiguïté)*, Paris, Puf-Quadrige, 1942.

*L' Oeil et L'Esprit*, (préface de Claude Lefort), France, Éditions Gallimard, 1964.

*O Olho e o Espírito* (prefácio de Claude Lefort), Lisboa, Vega, 1997.

*L'Institution, La Passivité - Notes de Cours au Collège de France (1954-1955)* (textes établis par Dominique Darmaillacq, Claude Lefort et Stéphanie Ménasé, préface de Claude Lefort), Paris, Éditions Belin, 2003.

*Notes de Cours -1959-1961* (préface de Claude Lefort), France, Éditions Gallimard, 1996.

*Sens et Non-Sens*, Paris, Les Éditions Nagel, 1966.

*Sentido y Sinsentido* (prólogo de Fernando Montero), Barcelona, Ediciones Península, 2000.

*Le Visible et L'Invisible suivi de Notes de Travail* (texte établi par Claude Lefort accompagné d'un avertissement et d'une postface), France, Éditions Gallimard, 1964.

*O Visível e o Invisível*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1992.

*Phénoménologie de la Perception*, France, Éditions Gallimard, 1976.

*Fenomenologia de la Percepción* (traducción de Jem Cabanes), Barcelona, Ediciones Península, 1997.

*Fenomenologia da Percepção*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

*Causeries- 1948* (établies et annotées par Stéphanie Ménasé), Paris, Éditions du Seuil, 2002.

*Palestras* (edição organizada e anotada por Stéphanie Ménasé, a lição da ambiguidade na filosofia de M. Merleau-Ponty por Artur Morão), Lisboa, Edições 70, 2003.

*Conversas- 1948* (organização e notas de stéphanie Ménasé, tradução de Fábio Landa e Eva Landa, revisão da tradução de Marina Appenzeller), São Paulo, Martins Fontes, 2004.

*Signes*, France, Éditions Gallimard, 1960.

*Sinais* (tradução de Fernando Gil), s/l, Editorial Minotauro, s/d.

*Existence et Dialectique* (textes choisis par Maurice Dayan), Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

*Les Aventures de la Dialectique*, France, Éditions Gallimard, 1961.

*Merleau-Ponty na Sorbonne : Resumo de Cursos Filosofia e Linguagem* (tradução de Constança M. César), São Paulo, Papyrus Editora, 1990.

*L'Union de l'Âme et du Corps chez Malebranche, Biran et Bergson* (notes recueillies et rédigées par Jean Deprun), Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1978.

*Éloge de la Philosophie et Autres Essais*, France, Éditions Gallimard, 1960.

*Elogio da Filosofia* (tradução de António Braz Teixeira), Lisboa, Guimarães Editores, 1993.

*La Prose du Monde* (texte établi et présenté par Claude Lefort), France, Éditions Gallimard, 1969.

*A Prosa do Mundo* (edição e prefácio de Claude Lefort, tradução de Paulo Neves), São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

*La Nature, Notes Cours du Collège de France* (établi et annoté par Dominique Séglaard) suivi des Résumés de Cours Correspondants de Maurice Merleau-Ponty, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

*A Natureza, Curso do Collège de France* (texto estabelecido e anotado por Dominique Séglaard, tradução de Álvaro Cabral), São Paulo, Martins Fontes, 2000.

*Le Primat de la Perception et ses Conséquences Philosophiques* (précédé de projet de travail sur la nature- 1933, la nature de la perception- 1934), s/l, Verdier, 1996.

*O Primado da Percepção e suas Consequências Filosóficas* (precedido por projecto de trabalho sobre a natureza da percepção (1933) e a natureza da percepção (1934), São Paulo, Papyrus Editora, 1990.

*Résumés de Cours* (collège de France, 1952-1960), France, Éditions Gallimard, 1968.

*Merleau-Ponty à la Sorbonne* (résumé de cours, 1949-1952), s/l, Éditions Cynara, 1988.

*Les Sciences de L'Homme et la Phenomenologie*, Paris, Centre de Documentation Universitaire (Sorbonne), s/d.

« A Dúvida de Cézanne », in *Caderno de Filosofias*, Coimbra, Imprensa de Coimbra, 1994, pp. 7-51.

*Humanisme et Terreur. Essai sur le Problème Communiste*, Paris, Gallimard, 1947.

*Parcours (1935-1951)*, Lagrasse, Verdier, 1997.

## 2 - Sobre Merleau-Ponty e Cézanne

ANTUNES, Teresa, “A natureza do corpo e da consciência em La Nature de Merleau-Ponty: uma abordagem ética”, in *Philosophica*, Lisboa, Edições Colibri, Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nºs 17-18, Novembro de 2001, pp. 299-323.

ARTIÈRES, Michel, *Cézanne ou l’Inconscient Maître d’Oeuvre*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1995.

BAYER, Raymond, « Merleau-Ponty et l’existencialisme », in *Revue Philosophique*, s/1, 1962, pp. 107-117.

BARBARAS, Renaud, *De l’Être du Phénomène (Sur l’Ontologie de Merleau-Ponty)*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2001.

BERNARD, Emile, GASQUET, Joaquim, DENIS, Maurice, OSTHAUS, Karl-Ernst, GEFFROY, Gustave, RIVIÈRE, R. P., SCHNERB, J. F., e VOLLARD, Ambroise, etc., *Conversations Avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978.

BERTOLDI, Eugene F., « Time in the phenomenology of perception », in *Canadian Philosophical Review*, Université de Fribourg, vol. XIII, 1974, pp. 773-785.

BONAN, Ronald, *Premières Leçons sur l’Esthétique de Merleau-Ponty*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

BOZAL, Valeriano, « El ritmo de la pintura », in *Descubrir el Arte*, Madrid, Arlanza Ediciones, Septiembre, 1999, pp. 34-44.

CÂMARA, José Bettencourt da, *Expressão e Contemporaneidade - A Arte Moderna segundo Merleau-Ponty*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

CÂMARA, José Bettencourt da, *Do Espírito do Pintor ao Olhar do Filósofo*, Lisboa, Edições Salamandra, 1996.

CANTISTA, Maria José, “Fenomenologia e percepção em Maurice Merleau-Ponty”, in *II Colóquio Português de Fenomenologia*, Braga, Faculdade de Filosofia de Braga, Tomo XLI, Outubro-Dezembro, 1985, pp. 385-404.

CARBONE, Mauro, *La Visibilité de l’Invisible (Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust)*, Hildesheim-Zurich- New York, Georg Olms Verlag, 2001.

CASTANHEIRA, Maria Teresa, “Fenomenologia e compromisso: o debate entre Merleau-Ponty e Sartre”, in *Phainomenon (Revista de Fenomenologia)*, Lisboa, Edições Colibri/Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2002, pp.37-50.

DELCÒ, Alessandro, *Merleau-Ponty et l’Expérience de la Création (Du Paradigme au Schème)*, Paris, Puf, 2005.

DIAS, Isabel Matos, *Elogio do Sensível - Corpo e Reflexão em Merleau-Ponty*, Lisboa, Litoral Edições, 1989.

DIAS, Isabel Matos, *Merleau-Ponty une Poétique du Sensible* (traduction du portugais Renaud Barbaras), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001.

DIAS, Isabel Matos, « La dioptrique de Descartes na leitura de M. Merleau-Ponty », in *Descartes, Leibniz e a Modernidade*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, pp. 535-546.

DIAS, Isabel Matos, “Fenomenologia, arte e sentir”, in *A Fenomenologia Hoje - Actas do Primeiro Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Filosofia Fenomenológica*, Lisboa, Editor Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Outubro, 2002, pp. 335-346.

DIAS, Isabel Matos, *Uma Ontologia do Sensível (A Aventura Filosófica de Merleau-Ponty)*, Lisboa, dissertação de doutoramento em Filosofia - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture Incarnée suivi de Le Chef-D'Oeuvre Inconnu par Honoré de Balzac*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

DUBOIS, Pierre, « Ryle et Merleau-Ponty: Faut-il exorciser le fantôme qui se cache dans la machine humaine ? », in *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, s/l, 1970, pp. 299-317.

FERREIRA, Alcino, *Finitude e Ontologia em Merleau-Ponty*, Lisboa, Universidade Lusíada Editora, 2002.

GASQUET, Joachim, *Cézanne*, Paris, Encre Marine, 2002.

GASQUET, Joachim, *Cézanne*, Paris, Les Éditions Bernheim-Jeune, 1926.

GANDILLAC, Maurice de, « In Memoriam (Merleau-Ponty) », in *Revue Philosophique*, s/l, 1962, pp. 103-106.

GERAETS, Théodore, « Le retour à l'expérience perceptive et le sens du primat de la perception », in *Dialogue* 4, 1976, pp. 595-607.

GERAETS, Théodore, *Vers une Nouvelle Philosophie Transcendantale. La Genèse de la Philosophie de Maurice Merleau-Ponty Jusqu'à la Phénoménologie de la Perception*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971.

GOWING, Lawrence, *Cézanne : La Logique des Sensations Organisées*, Paris, Éditions Macula, 1992.

GUATAS, Manuel García, *Paul Cézanne*, Madrid, Arlanza Ediciones, 2006.

HYPPOLITE, J., « Existence et dialectique dans la philosophie de Merleau-Ponty », in *Les Temps Modernes*, s/l, 17, 1961, pp. 228-244.

HOOG, Michel, *Cézanne « Puissant et Solitaire »*, France, Découvertes Gallimard, 1989.

IMBERT, Claude, *Maurice Merleau-Ponty*, Paris, Adpf Ministère des Affaires Étrangères, 2005.

JOOS, Ernest, « Remarks on Bertoldi's time in the phenomenology of perception », in *Dialogue*, Concordia University, vol. XV, 1976, pp. 113-117.

LACAN, Jacques, "Maurice Merleau-Ponty", in *Les Temps Modernes*, 17, n° 184-185, 1961, pp. 245-254.

LANGUEUX, M., « Merleau-Ponty et la linguistique de Saussure », in *Dialogue*, IV, 3, 1965, pp. 351-364.

LEAL, Paloma Esteban, "La impronta de Cézanne en el arte del siglo XX", in *Descubrir el Arte*, Madrid, Arlanza Ediciones, Septiembre, 1999, pp. 25-33.

LEFORT, Claude, "L'idée d'être brut et d'esprit sauvage", in *Les Temps Modernes*, s/l, 17, n° 184-185, pp. 255-286.

LOREAU, Max, « La couleur et son espace propre, sur les traces de Cézanne », in *La Part de L'Oeil*, Bruxelles, Diffusion Ulysse, 1988, pp. 31-41.

LOREAU, Max, « La poésie, la peinture et le fondement du langage », in *Revue Internationale de Philosophie*, Bruxelles, 21, 1967, pp. 300-347.

LUCOT, Hubert, *Le Noir et Le Bleu - Paul Cézanne*, Paris, Argol, 2006.

MADISON, G. B., « Merleau-Ponty et la contre-tradition », in *Dialogue*, XVII, n° 3, 1978, pp. 456-479.

MALDINEY, H., COLETTE, J., HOTTOIS, G. etc., *Maurice Merleau-Ponty - Le Psychique et le Corporel*, s/l, Éditions Aubier, 1988.

MAURO, Carbone, *A Partir de Cézanne et de Proust. La Philosophie de l'Expression de Maurice Merleau-Ponty* (dissertation présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en philosophie), s/l, Université Catholique de Louvain (Institut Supérieur de Philosophie, Faculté des Sciences Philosophiques), 1989-1990.

MÉNASÉ, Stéphanie, *Passivité et Création - Merleau-Ponty et l'Art Moderne*, Paris, Puf, 2003.

MERCURY, Jean-Yves, *L'Expressivité chez Merleau-Ponty (Du Corps à la Peinture)*, Paris, L'Harmattan, 2000.

MERCURY, Jean-Yves, *La Chair du Visible - Paul Cézanne et Maurice Merleau-Ponty*, Paris, L'Harmattan, 2005.

MORUJÃO, Alexandre Fradique, *Pintura e Filosofia*, Coimbra, Coimbra Editora, 1983.

MULLER, Marcos José, "Leitura merleau-pontyana da teoria fenomenológica da expressão", in *Fenomenologia Hoje - Existência, Ser e Sentido no Alvorecer do Século XXI* (organizadores Ricardo Timm de Souza e Nythamar Fernandes de Oliveira), Porto Alegre, Edipucrs, 2001, pp. 235-246.

PARDELHA, Irene Pinto, "Do leib à chair – uma afirmação do sensível", in *Phainomenon (Revista de Fenomenologia)*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005, pp.25-44.

PAVIANI, Jayme, "A reflexão dialéctica e a fé perceptiva em Merleau-Ponty", in *Fenomenologia Hoje – Existência, Ser e Sentido no Alvorecer do Século XXI* (organizadores Ricardo Timm de Souza e Nythamar Fernandes de Oliveira), Porto Alegre, Edipucrs, 2001, pp. 269-278.

PONTALIS, J.-B., « Note sur le problème de l'inconscient chez Merleau-Ponty », in *Les Temps Modernes*, s/l, 17, 1961, pp. 287-303.

RENAUD, Isabel Carmelo Rosa, « A fenomenologia de Merleau-Ponty e o destino da filosofia », in *Arquipélago*, Revista da Universidade dos Açores, Ponta Delgada, Filosofia 2-3, 1991-1992, pp.25-51.

RENAUD, Isabel Carmelo Rosa, *Communication et Expression chez Merleau-Ponty*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1985.

REZENDE, António Muniz de, “Le point de départ dans la philosophie de Merleau-Ponty”, in *Revue Philosophique de Louvan*, Louvain, 73,1975, pp. 451-479.

RICHIR, Marc, et TASSIN, Etienne, *Merleau-Ponty- Phénoménologie et Expériences*, s/l, Millon, 1992.

RILKE, Rainer Maria, *Lettres sur Cézanne* (traduites de l'allemand et présentées par Philippe Jaccottet), Paris, Éditions du Seuil, 1991.

ROMAN, Joel, « Une amitié existentialiste : Sartre et Merleau-Ponty », in *Revue Internationale de Philosophie*, France, Diffusion : Presses Universitaires de France, n° 152-153, 1985, pp. 30-55.

ROMÃO, Rui Bertrand, « Merleau-Ponty e o cepticismo », in *A Fenomenologia Hoje - Actas do Primeiro Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Filosofia Fenomenológica*, Lisboa, Editor Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Outubro, 2002, pp. 325-334.

SÁENZ, M<sup>a</sup>. Cármen, López, “El sentido de la aisthesis en M. Merleau-Ponty”, in *A Fenomenologia Hoje – Actas do Primeiro Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Filosofia Fenomenológica*, Lisboa, Editor Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Outubro, 2002, pp. 299-310.

SARTRE, Jean-Paul, « Merleau-Ponty », in *Revue Internationale de Philosophie*, France, Diffusion : Presses Universitaires de France, n° 152-153, 1985, pp. 3-29.

SARTRE, Jean-Paul, “Merleau-Ponty”, in *Situações IV*, tradução de Maria Eduarda Reis Colares e Eduardo Prado Coelho, Publicações Europa-América, 1972, pp.164-248.

SARTRE, Jean-Paul, « Merleau-Ponty vivant », in *Les Temps Modernes*, s/l, 17, 1961, pp. 304-376.

TILLIETTE, X., « Maurice Merleau-Ponty ou la mesure de l’homme », in *Archives de Philosophie*, s/l, 24, 1961, pp. 399-413.

TILLIETTE, X., « Une philosophie sans absolu. M. Merleau-Ponty », in *Études*, s/l, 310, 1961, pp. 215-229.

TILLIETTE, X., “Le corps et le temps dans la Phénoménologie de la Perception », in *Studia Philosophica*, s/l, 24, 1964, pp. 193-209.

TILLIETTE, X., « L’esthétique de Merleau-Ponty », in *Rivista di Estetica*, s/l, n°1, 1969, pp. 102-119.

TILLIETTE, X., *Merleau-Ponty ou la Mesure de L’Homme*, Paris, Seghers, 1970.

TRÉGUIER, J.-M., *Le Corps selon la Chair. Phénoménologie et Ontologie chez Merleau-Ponty*, Paris, Kimé, 1996.

UMBELINO, Luís António, « Percepção e imagem - o exemplo do cinema no contexto da meditação fenomenológica de Merleau-Ponty sobre a experiência perceptiva”, in *Phainomenon*, Revista de Fenomenologia, Lisboa, Edição do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, n° 10, 2005, pp. 47-61.

UMBELINO, Luís António, “A questão do espaço no Le Visible et L’Invisible de M. Merleau-Ponty”, in *A Fenomenologia Hoje - Actas do Primeiro Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Filosofia Fenomenológica*, Lisboa, Editor Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Outubro, 2002, pp. 311-323.

VALDINOCI, Serge, *Merleau-Ponty dans l'Invisible - L'Oeil et l'Esprit au Miroir du Visible et l'Invisible*, Paris, L'Harmattan, 2003.

VERLEY, Xavier, « Cosmologie et phénoménologie – Whitehead et Merleau-Ponty », in *Humano e Inumano – A Dignidade do Homem e os Novos Desafios (Actas do Segundo Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Filosofia Fenomenológica)*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa - Phainomenon, 2006, pp. 141-160.

VUILLEMIN, Jules, « La méthode indirecte de Maurice Merleau-Ponty », in *Critique*, s/l, 1964, pp. 1007-1016.

WAELEHENS, A. de, *Une Philosophie de l'Ambiguïté*, Paris, Nauwelaerts, s/d.

WAELEHENS, A. de, « Merleau-Ponty philosophe de la peinture », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 67, 1962, pp. 431-449.

WAELEHENS, A. de, « La philosophie du langage selon Merleau-Ponty », in *Existence et Signification*, Louvain, Nauwelaerts, 1958, pp. 123-141.

WAELEHENS, A. de, « Situation de Merleau-Ponty », in *Les Temps Modernes*, s/l, 17, 1961, pp. 377-398.

WAHL, J., « Cette pensée... », in *Les Temps Modernes*, s/l, 17, 1961, pp. 399-436.

### **3 - Literatura Oriental e Sobre Literatura Oriental**

AN INVITATION TO JAPAN'S LITERATURE, Tokyo, Japan Culture Institute, 1974.

ANTHOLOGIE DU POÈME COURT JAPONAIS, Paris, Gallimard, 2002.

BAI, Li, *Poemas de Li Bai* (tradução, prefácio e notas de António Graça de Abreu), Macau, Instituto Cultural de Macau, 1990.

BASHÔ, Matsuo, *Narrow Road to the Interior and Other Writings* (translated by Sam Hamill), Boston & London, Shambhala, 2000.

BASHÔ, BUSON, ISSA e SHIKI, *Imagens Orientais* (versão portuguesa de Luísa Freire), Lisboa, Assírio e Alvim, 2003.

BASHÔ, Matsuo, *The Narrow Road to the Deep Northland Other Travel Sketches* (translated from the Japanese with an introduction by Nobuyuki Yuasa), London, Penguin Books, 1966.

BASHÔ, Matsuo, *O Gosto Solitário do Orvalho Seguido de O Caminho Estreito*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2003.

BASHÔ, Matsuo, *O Caminho Estreito para o Longínquo Norte*, Lisboa, Fenda, 1995.

BLYTH, R. H., *Haiku*, vol. I, Tokyo, Hokuseido, 1960.

BLYTH, R. H., *Haiku (Spring)*, vol. II, Tokyo, Hokuseido, 1960.

BLYTH, R. H., *Haiku (Autumn-Winter)*, vol. IV, Tokyo, Hokuseido, s/d.

BOWERS, Faubion (edited by), *The Classic tradition of Haiku - An Anthology*, New York, Dover Publications, 1996.

CABEZAS, Antonio, *La Literatura Japonesa* (colección dirigida por Jesús Munárriz), Madrid, Ediciones Hiparión, 1990.

CARVALHO, Gil de, *Poemas Anónimos - Turcos, Mongóis, Chineses e Incertos*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004.

CHINA, Ming, *Pilgrim of the Clouds* (poems and essays from Ming China), New York, Weatherhill New York-Tokyo, Inklings Edition, 1992.

CLAUDEL, Paul, *Connaissance de L'Est suivi de L'Oiseau Noir dans le Soleil Levant*, France, Éditions Gallimard, 2004.

DIÉNY, Jean-Pierre, *Les Poèmes de Cao Cao (155-220)*, Paris, Collège de France - Institut des Hautes Études Chinoises, 2000.

DUSSERT, Éric, *Au Fil de L'Eau, Les Premiers Haiku Français*, s/l, Mille et une Nuits, 2004.

EMOTO, Masaru, *As Mensagens Escondidas na Água*, Lisboa, Estrela Polar, 2006.

ENTRE SOMBRAS E VAZIOS, Lisboa, Fundação Oriente, 2001.

ESCADARIA DE JADE (antologia de poesia chinesa - século XII a.c. a século XIII), Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 1998.

FORTE, Manuel-Lourenço e RIBEIRO, Manuel Pinto, *O Ocidente e a Poética Esquiva do Haiku*, Lisboa, Vega, 1995.

FORTE, Manuel-Lourenço, *Haiku e a Poética Esquiva I (Quimeras)*, Lisboa, Quetzal Editores, 1990.

GYATSO, Tsangyang (sixième Dalai Lama), *L'Abeille Turquoise - Chants d'Amour* (présentés et traduits par Zéno Bianu, introduction de Rick Fields), s/l, Éditions du Seuil, 1996.

HAIKU-POESIA TRADICIONAL JAPONESA, Internet.

HAIKU INTERNATIONAL 1992 (anthology of international haiku poets), Tokyo, Editions of Haiku International Association, 1992.

HAIKU INTERNATIONAL 1995 (anthology of international haiku poets) Tokyo, Editions of Haiku International Association, 1995.

HAIKU, London, Everyman's Library Pocket Poets, 2003.

HIGGINSON, William J., HARTER, Penny, *How to Write, Share, and Teach Haiku*, London, Kodansha International, 1989.

HSUN, Lu, *Poems of Lu Hsun* (translated and annotated by Huang Hsin-Chyu), Hong Kong, Joint Publishing Co., 1981.

IZUTSU, Toshihiko, *El Kôan Zen*, Madrid, Editorial Eyra, 1980.

IZUTSU, Toshihiko, *Le Kôan Zen* (traduit de l'anglais par Guy Reguier), s/l, Editions Fayard, 1997.

JORGE, João Miguel Fernandes, *Sombras*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2001.

JULLIEN, François, *Eloge de la Fadeur*, Paris, Éditions Philippe Picquier, 1991.

JUYI, Bai, *Poemas de Bai Juyi* (tradução, prefácio e notas de António Graça de Abreu), s/l, Instituto Cultural de Macau, 1991.

KEENE, Donald, *World Within Walls – Japanese Literature of the Pre-Modern Era, 1600-1867*, New York, Columbia University Press, 1999.

KOBAYASHI, Issa, *Cincuenta Haikus* (traducción de Ricardo de la Fuente y Shinjiro Hirosaky, introducción y notas de Ricardo de la Fuente), Madrid, Ediciones Hiparión, 1997.

KOBAYASHI, Issa, *The Spring of my Life* (translated by Sam Hamill), Boston & London, Shambhala Centaur Editions, 1997.

KOBAYASHI, Issa, *Primeira-Neve-Haikus* (versões de Jorge de Sousa Braga), Lisboa, Assírio e Alvim, 2002.

KWOK-WING, Li, *O Vagabundo do Dharma - 25 Poemas de Han-Shan* (tradução do chinês de Jacques Pimpaneau, versões poéticas de Ana Hatherly), Lisboa, Cavalos de Ferro, 2003.

LOS MEJORES HAIKUS EN LA RED, Internet.

MARTINS, Albano, *Com as Flores do Salgueiro - Homenagem a Bashô* (tradução de Masuda Goga e Susan Castilho), Porto, Universidade Fernando Pessoa, 1995.

MENG, Ung Vai, *Paisagens do Corpo*, s/l, Fundação Oriente, 1992.

MICHAUX, Henri, *Ideogramas na China*, Lisboa, Edições Cotovia, 1999.

MILAREPA, *The Hundred Thousand Songs of Milarepa* (translated and annotated by Garma C. C. Chang), vol. I, Boston & London, Shambala, 1999.

MILAREPA, *The Hundred Thousand Songs of Milarepa* (translated and annotated by Garma C. C. Chang), vol. II, Boston & London, Shambala, 1999.

NEVES, Loureiro, *Meditações Orientais - Confúcio e Lao Tse (O Silêncio é um Amigo que Nunca Trai)*, Cruz Quebrada, Editorial Notícias, 2004.

PAI, Li, *Li Pai: 200 Selected Poems* (translated by Rewi Alley, paintings by Pan Hsieh-Tzvu), Hong Kong, Joint Publishing Co., 1981.

QUING, Ai, *Selected Poems* (edited with an introduction and notes by Eugene Chen Eoyang), Republic of China, Foreign Languages Press, 1982.

READER, A., *Japanese Aesthetics and Culture*, Edited by Nancy G. Hume, s/l, Stanford University, s/d.

RODRIGUEZ-IZQUIRDO, Fernando, *El Haiku Japonês* (Historia y Traducción), Madrid, Ediciones Hiparión, 1990.

SAID, Edward W., *Orientalismo*, Lisboa, Livros Cotovia, 2004.

SHANG-YIN, Li, *Chuva na Primavera e Outros Poemas* (selecção e tradução de José Alberto Oliveira), Lisboa, Assírio e Alvim, 2001.

SHITAO, *A Pincelada Única*, Guimarães, Pedra Formosa, 2001.

SHŌTETSU, *Unforgotten Dreams* (edited and translated by Steven D. Carter), New York- Columbia University Press, 1997.

SUZUKI, Daisetz T., *Zen and Japanese Culture*, New York, Princeton University Press, 1959.

TANIZAKI, Junichiro, *Elogio da Sombra*, Lisboa, Relógio D'Água, 1999.

TOMOSSHIBI, *Light* (collected poetry by Emperor Akihito and Empress Michiko), New York, Weatherhill, 1991.

TSE, Lao, *Tao Te King* (tradução, introdução e notas de António Melo), Lisboa, Editorial Estampa, 2000.

UMA RÂ QUE SALTA (homenagem a Matsuo Bashô), s/l, Editora Limiar, 1995.

YAMAHATA, Hôgen, *Folhas Caem, um Novo Rebento* (*Falling Leaves, a Shooting Sprout*), Lisboa, Assírio e Alvim, 2002.

YUN, Yue Dai e SAUVAGNARGUES, Anne, *La Nasture*, Paris, Presses Artistiques et Littéraires de Shanghai- Desclée de Brouwer, 1999.

YOSHIDA, Kenko, *Tsurezuregusa - Ocorrências de un Ocioso* (traducción de Justino Rodríguez), Madrid, Ediciones Hiparión, 1986.

ZEN- A PERSONAL JOURNAL, Philadelphia, Running Press, 2002.

#### **4 - Vária**

ALONGE, Roberto, « Os misteriosos contactos entre o homem e a mulher », in *Pina Bausch - Falem-me de Amor*, s/l, Fenda, 2005, pp.107-119.

AMARAL, Ana Maria, *Teatro de Formas Animadas*, São Paulo, Edusp Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

ANDRÉ, João Maria, “As artes do corpo e o corpo como arte”, in *Sujeito e Passividade* (organização Adelino Cardoso e José M. de Miranda Justo), Lisboa, Edições Colibri-Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2003, pp. 301-320.

ARNALDO, Javier, *Analogias Musicales - Kandinsky y sus Contemporáneos*, Madrid, Catálogo de Exposição - Museo Thyssen-Bornemisza, 2003.

ARRUGA, Lorenzo, “Pina Bausch e a música: do mito perdido à sua reinvenção desejada”, in *Pina Bausch - Falem-me de Amor*, s/l, Fenda, 2005, pp.121-130.

ATAÍDE, Cristina, *Depois Tb Florescem*, Lisboa, Edição da Câmara Municipal de Lisboa, 2005.

ATKINSON, Janette, “Through the eyes of an infant”, in *The Artful Eye*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp.141-156.

BACHELARD, Gaston, *A Terra e os Devaneios da Vontade*, São Paulo, Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston, *O Ar e os Sonhos*, São Paulo, Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston, *A Poética do Devaneio*, São Paulo, Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston, *A Terra e os Devaneios do Repouso*, São Paulo, Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston, *A Água e os Sonhos*, São Paulo, Martins Fontes, 2002.

BADIOU, Alain, *Pequeno Manual de Inestética*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999.

BADIOU, Maryse, « A marioneta ou o vínculo existencial entre a vida e o sentido », in *Teatro de Marionetas- Tradição e Modernidade*, coordenação da edição Christine Zurbach, Évora, Casa do Sul Editora, 2002, pp.57-66.

BALZAC, H., *La Comédie Humaine*, s/l, Gallimard, 1979.

BALZAC, H., *A Obra-Prima Desconhecida*, Viseu, Edições Vendaval, 2002.

BARBARAS, Renaud, “A fenomenologia de Jan Patocka”, in *Phainomenon (Revista de Fenomenologia)*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005, pp.77-99.

BARBOSA, Ana Mãe Tavares Bastos, *Teoria e Prática da Educação Artística*, São Paulo, Editora Cultrix.

BARRENTO, João, “Se há um princípio...”, in *Noite e o Som Amarelo*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2003, pp.55-58.

BARRENTO, João, *Ler o que Não Foi Escrito - Conversa Inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan*, Lisboa, Edições Cotovia, 2005.

BAUDELAIRE, Charles, *As Flores do Mal* (tradução e prefácio de Fernando Pinto do Amaral), Lisboa, Assírio e Alvim, 1998.

BÉDARD, Nicole, *Como Interpretar os Desenhos das Crianças*, Mem Martins, Edições Cetop, 2005.

BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água, 1992.

BENJAMIN, Walter, *Imagens de Pensamento*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004.

BENSKY, Roger-Daniel, *Recherches sur les Structures et la Symbolique de la Marionnette*, Saint-Genouph, Nizet, 2000.

BENTIVOGLIO, Leonetta, « A outra dança de Pina Bausch », in *Pina Bausch - Falem-me de Amor*, s/l, Fenda, 2005, pp.153-161.

BERGSON, H., *A Intuição Filosófica*, Lisboa, Edições Colibri, 1994.

BIANCHI, Ruggero, « Uma assinatura do corpo e da alma : a caminho de uma arte total do aqui e agora », in *Pina Bausch - Falem-me de Amor*, s/l, Fenda, 2005, pp.55-65.

BLUMENBERG, Hans, *Naufração com Espectador*, Lisboa, Edições Vega, 1990.

BONINO, Guido Davico, « A palavra e a dança », in *Pina Bausch - Falem-me de Amor*, s/l, Fenda, 2005, pp.131-133.

BOREL, France, *Le Peintre et son Miroir*, Tournai (Belgique), La Renaissance du Livre, 2002.

BORGES, Paulo, *Folia, Mistério de uma Noite de Pentecostes*, Lisboa, Ésquilo, 2007.

BOTELHO, Maria Antónia, “O adoecer mental em primeira pessoa: uma análise fenomenológica”, in *A Felicidade na Fenomenologia da Vida (Colóquio Internacional Michel Henry)*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006, pp.59-69.

BRUN, Jean, *A Mão e o Espírito*, Lisboa, Edições 70, 1991.

BUESCU, Helena Carvalhão, *Em Busca do Autor Perdido: Histórias, Concepções, Teorias* (revisão de Maria Filipe Ramos Rosa), Lisboa, Edições Cosmos, 1998.

BUESCU, Helena Carvalhão, *Grande Angular. Comparatismo e Práticas de Comparação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

BUESCU, Helena Carvalhão, “Literatura comparada e teoria da literatura: relações e fronteiras”, in *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada* (organização de Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, pp.83-96.

CARDOSO, Adelino e FERREIRA, Ana Luísa Ribeiro, *Medicina dos Afectos - Correspondência entre Descartes e a Princesa Elisabeth da Boémia*, Oeiras, Celta Editora, 2001.

CARDOSO, Adelino, “Perfeição moral e intensificação da vida”, in *A Felicidade - Fénix Renascida do Nihilismo*, org. Florinda Martins e Olga Lourenço, Lisboa, Associação Portuguesa Mathesis e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005, pp.123-134.

CASTRO, Maria Gabriela Teves de Azevedo e, *A Imaginação em Paul Ricoeur*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores (Departamento de História, Filosofia e Ciências Sociais), 1999.

CASTRO, Maria Gabriela Teves de Azevedo e, *A Reflexão Filosófica e os Símbolos do Trágico em Paul Ricoeur*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores (Departamento de História, Filosofia e Ciências Sociais), 1991.

CASTRO, Maria Gabriela Teves de Azevedo e, *A Questão da Imitação da Natureza nos Universos Ontológicos de Aristóteles e de Kant*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores (Departamento de História, Filosofia e Ciências Sociais), 1991.

CLAUDEL, Paul, *Oeuvres en Prose* (préface par Gaetan Picon, édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine), France, Éditions Gallimard, 1965.

COLAÇO, Maria Rosa, *A Criança e a Vida*, Canelas, Gailivro, 2004.

CUSA, Nicolau de, *A Visão de Deus*, Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

DAMÁSIO, António, *Ao Encontro de Espinosa (As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir)*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2003.

DECOBERT, Simone, SACCO, François, *O Desenho no Trabalho Psicanalítico com a Criança*, Lisboa, Climepsi Editores, 2004.

DEBIENNE, Marie-Claire, *Le Dessin chez L'Enfant*, France, Presses Universitaires de France, 1976.

DERRIDA, Jacques, *Che Cos' è la Poesia ?*, Coimbra, Angelus Novus Editora, 2003.

DERRIDA, Jacques, *A Voz e o Fenómeno*, Lisboa, Edições 70, 1996.

DERRIDA, Jacques, *Mémoires D'Aveugle - L'Autoportrait et Autres Ruines*, Paris, Ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, s/d.

DESCARTES, “La Dioptrique”, in *Oeuvres et Lettres*, France, Éditions Gallimard, 1953, pp. 180-229.

DIDEROT, « Lettre sur les Aveugles a L'Usage de Ceux qui Voient », in *Œuvres*, France, Gallimard, 1951, pp.841-902.

DIDI-HUBERMAN, Georges, “Carne de cera, círculos viciosos”, in *Encyclopaedia Anatómica*, Koln, Taschen, 1999, pp.87-99.

DUCHTING, Hajo, *Paul Klee- Painting Music*, London, Prestel, 2004.

DUFRENNE, Mikel, *Estética e Filosofia*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

ELIADE, Mircea, *Tratado de História das Religiões*, Lisboa, Edições Asa, 1997.

ESCOUBAS, Eliane, “L’esthétique d’Henry Maldiney – Le phénomène et le rythme”, in *Phainomenon (Revista de Fenomenologia)*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005, pp.101-110.

ESCOUBAS, Eliane, “Henri Maldiney, Phénoménologie de l’art et Phénoménologie”, in *Phainomenon (Revista de Fenomenologia)*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005, pp.111-123.

FERRARIS, Anna Oliverio, *Les Dessins D’Enfants*, Verviers, Marabout, 1980.

FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro, « O que Pode um Corpo », in *A Felicidade - Fénix Renascida do Niilismo*, org. Florinda Martins e Olga Lourenço, Lisboa, Associação Portuguesa Mathesis e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005, pp.135-156.

FIDALGO, Marta, “Das várias características inerentes e essenciais à natureza humana...”, in *Noite e o Som Amarelo*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2003, pp. 84-87.

FRANÇA, Carlos, “Para uma Estética Disjuntiva. O Belo, o Sublime e a Inquietante Estranheza”, in *Estéticas e Artes. Controvérsias para o Século XXI*, colóquio internacional, org. de Isabel Matos Dias, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Maio, 2003, pp. 41-51.

FREUD, Sigmund, *Totem e Tabu e Outros Trabalhos*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1974.

GABEY, Georgette e VIMENET, Catherine, *A Criança Criadora*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1976.

GALASSI, Peter, STORR, Robert e UMLAND, Anne, *Making Choices: 1929/1939/1948/1955*, New York, The Museum of Modern Art, 2000.

GALRITO, Fernando, “A marioneta no cinema”, in *Museu da Marioneta de Lisboa (catálogo da exposição)*, Edição EGEAC, 2005.

GALAY, Jean-Louis, “Intertextualidades e poética do texto filosófico”, in *Texto, Leitura e Escrita*, org. Irene Borges-Duarte, Fernanda Henriques e Isabel Matos Dias, Porto, Porto Editora, 2000, pp. 231-247.

GASSET, José Ortega y, *A Desumanização da Arte* (prefácio de Maria Filomena Molder), Lisboa, Edições Vega, 2000.

GENET, Jean, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1999.

GIL, José, *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, Relógio D'Água, 1999.

GIL, José, *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, Lisboa, Relógio D'Água, s/d.

GIL, José, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, Lisboa, Relógio D'Água, 2005.

GIL, José, *Movimento Total, O Corpo e a Dança*, Lisboa, Relógio D'Água, 2001.

GIACOMETTI, Alberto, *Je Ne Sais Ce Que Je Vois Qu'En Travaillant*, Paris, L'échoppe, 1993.

GIRARD, Xavier, *Bauhaus*, Madrid, H Kliczkowski, s/d.

GOETHE, Johann Wolfgang Von, *Theory of Colours*, London, The M.I.T Press, 1970.

GONÇALVES, Eurico, *A Pintura das Crianças e Nós*, Porto, Porto Editora, s/d.

GONÇALVES, Eurico, *A Arte Descobre a Criança*, Amadora, Raiz Editora, 1991.

GONÇALVES, Rui Mário, “Permutações no conjunto das artes”, in *Estéticas e Artes. Controvérsias para o Século XXI*, colóquio internacional, Lisboa, org. de Isabel Matos Dias, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Maio, 2003, pp.385-392.

GONÇALVES, Fernando Augusto, “Perguntas e respostas após comunicação”, in *Teatro de Marionetas- Tradição e Modernidade*, coordenação da edição Christine Zurbach, Évora, Casa do Sul, 2002, pp.215-225.

GOODNOW, Jacqueline, *Desenho de Crianças*, Lisboa, Moraes Editores, 1979.

GRANDI, Casimira, “Meninos de papel. Os enjeitados nos asilos de expostos italianos”, in *Os Expostos da Roda da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, Museu de São Roque e Arquivo Histórico/Biblioteca, 2001, p. 7.

GUSMÃO, Manuel, *A Poesia de Alberto Caeiro*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1986.

GUSTAFSSON, Lars, *A Morte de um Apicultor*, Lisboa, Edições Asa, 2001.

HATHERLY, Ana, *A Mão Inteligente*, s/l, Quimera Editores, 2003.

HEIDEGGER, Martin, *O Conceito de Tempo (edição bilingue)*, prólogo, tradução e notas de Irene Borges Duarte, s/l, Fim de Século Editores, 2003.

HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la Parole*, France, Gallimard, 2003.

HEIDEGGER, Martin, *Serenidade*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000.

HENRY, Michel, *Voir L’Invisible sur Kandinsky*, Paris, Puf, 2005.

HENRY, Michel, *La Barbarie*, Paris, Puf, 2004.

HENRY, Michel, *Palavras de Cristo*, Lisboa, Edições Colibri, 2003.

HOBERG, Annegret, *Wassily Kandinsky and Gabriele Muntet (Letters and Reminiscences- 1902-1914)*, London, Prestel, 2005.

HOTTOIS, Gilbert, *História da Filosofia – Da Renascença à Pós-Modernidade*, Lisboa, Instituto Piaget, 2003.

HUYGHE, René, *Dialogue avec le Visible*, Paris, Flammarion, 1993.

JAY, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth - Century French Thought*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1993.

JUSTO, José, “Estranha alternativa...”, in *Noite e o Som Amarelo*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2003, pp. 69-74.

KANDINSKY, Wassily, *Do Espiritual na Arte*, tradução de Maria Helena de Freitas, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002.

KANDINSKY, Wassily, *Complete Writings on Art* (edited by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo), New York, Da Capo Press, 1994.

KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, introdução de António Marques, tradução e notas de António Marques e Valério Rohden, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998.

KLEE, Paul, *Lettres de L'Époque du Bauhaus*, traduit de l'allemand par Anne-Sophie Petit-Emptaz, Tours, Éditions Farrago, 2004.

KLEE, Paul, *Le Temps des Inventions (Lettres 1903-1905)*, traduit de l'allemand et présenté par Anne-Sophie Petit-Emptaz, Tours, Farrago, 2005.

KLEE, Paul, *Diários*, São Paulo, Martins Fontes, 1990.

KLEE, Paul, *Escritos Sobre Arte*, Lisboa, Edições Cotovia, 2001.

KLEIN, Robert, *A Forma e o Inteligível - Escritos Sobre o Renascimento e a Arte Moderna*, artigos e ensaios reunidos e apresentados por André Chastel, tradução Cely Arena, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, s/d.

KLEIST, Heinrich von, *As Marionetas*, tradução de Luís Bruhein e Aníbal Fernandes, Lisboa, Hiena Editora, 1988.

KOLLERT, Gunter, *A Origem e o Futuro da Palavra - A Teoria da Linguagem segundo Goethe e Rudolf Steiner*, São Paulo, Editora Antroposófica, 1994.

KOROLENKO, Vladimiro, *O Músico Cego*, s/l, Publicações Europa-América, 1971.

KUHN, Rolf, “A certeza do viver”, in *A Felicidade - Fénix Renascida do Nihilismo*, org. Florinda Martins e Olga Lourenço, Lisboa, Associação Portuguesa Mathesis e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005, pp. 175-188.

LA PART DE L’OEIL, publié avec le concours du Ministère de la Communauté Française, Presses de L’Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, n° 3, 1987.

LA PART DE L’ŒIL, publié avec le concours du Ministère de la Communauté Française, Presses de L’Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, n°4, 1988.

LA PART DE L’ŒIL, publié avec le concours du Ministère de la Communauté Française, Presses de L’Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, n° 2, 1986.

LABARRIÈRE, Pierre-Jean, “Textos sobre texto ou como silenciá-lo”, in *Texto, Leitura e Escrita (Antologia)*, org. Irene Borges-Duarte, Fernanda Henriques, Isabel Matos Dias, Porto, Porto Editora, 2000, pp. 185-206.

LAMMERT, Mark, *Fragment D’Espace*, Lisboa, Edições Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

LANTING, Frans, *Olhos nos Olhos*, s/l, Taschen, s/d.

LEÃO, Júlia Maria Pinto de, *Lévinas e a Fenomenologia – O Rosto como Facticidade de Outrem*, Porto, Campo das Letras, 2007.

LEVIN, David Michel (ed.), *Sites of Vision*, Massachusetts, The Mit Press, 1999.

LÉVINE, Eva e TOUBOUL, Patrícia, *Le Corps*, Paris, Flammarion, 2002.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Couleur Éloquente. Rhétorique et Peinture à L'Âge Classique*, Paris, Flammarion, 1989.

LINDBERG, David C., *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1981.

LISPECTOR, Clarice, *Laços de Família*, Lisboa, Relógio D'Água, 2003.

LLANSOL, *O Raio sobre o Lápis*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004.

LOURENÇO, Eduardo, *O Espelho Imaginário – Pintura, Não-Pintura, Anti-Pintura*, Lisboa, INCM, 1996.

LUQUET, G. H., *O Desenho Infantil*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1979.

MALDINEY, Henri, *Ouvrir le Rien. L'Art Nu*, La Versanne, Encre Marine, 2000.

MALDINEY, Henri, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, Éditions L'Âge D'Homme, 1973.

MANOEL, Francisco D'Orey, "A voz dos sinais", in *Cidade Solidária (revista da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa)*, nº 15, 2006, pp. 76-85.

MANTERO, Ana, *O Traço da Infância, Diálogos com Paul Klee*, Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1999.

MANTERO, Ana, “The grey point”, in *Art and Science (proceedings of the XVIII congress of the international association of empirical aesthetics)*, Lisboa, IAEA, 2004, pp. 327-332.

MARTINS, Florinda, « L'autre : le corps vivant », in *A Felicidade - Fénix Renascida do Nihilismo*, org. Florinda Martins e Olga Lourenço, Lisboa, Associação Portuguesa Mathesis e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005, pp. 157-170.

MARTINS, Florinda, “O corpo: caminhos meios entre o céu e a terra”, in *Sujeito e Passividade*, org. Adelino Cardoso e José M. Miranda Justo, Lisboa, Edições Colibri e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2003, pp. 175-186.

MARTINS, Florinda, “Amor e poder: fenomenologia excedente da contenção”, in *A Felicidade na Fenomenologia da Vida (Colóquio Internacional Michel Henry)*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006, pp. 217-223.

MARTINS, Florinda, “Impressões e memórias em torno da arte”, in *A Felicidade na Fenomenologia da Vida (Colóquio Internacional Michel Henry)*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006, pp. 243-247.

MARTINS, Manuel Frias, *As Trevas Inocentes*, Lisboa, Arion, 2001.

MARTY, Gisèle, *Psicología del Arte*, Madrid, Ediciones Piramide, 1999.

MATISSE, Henri, *Écrits et Propos sur L'Art*, texte, notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972.

MCCORMICK, John, « A voz da marioneta », in *Teatro de Marionetas - Tradição e Modernidade*, coordenação da edição Christine Zurbach, Évora, Casa do Sul Editora, 2002, pp. 19-20.

MELO, Nélio Vieira de, “A linguagem como significação e testemunho da transcendência”, in *Fenomenologia Hoje II- Significado e Linguagem*, orgs. Ricardo

Timm de Souza e Nythamar Fernandes de Oliveira, Porto Alegre, Edipucrs, 2002, pp. 317-335.

MENDES, Anabela, “Energia e determinação perante a tela”, in *Noite e Som Amarelo*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2003, pp. 75-79.

MOLDER, Maria Filomena, *A Imperfeição da Filosofia*, Lisboa, Relógio D’Água, 2003.

MOLDER, Maria Filomena, *Semear na Neve*, Lisboa, Relógio D’Água, 1999.

MORNA, Teresa Freitas, BRITO, Maria Filomena, MANOEL, Francisco D’Orey e COLEN, Maria Luísa Barbosa, “O acolhimento de crianças enjeitadas na Misericórdia de Lisboa”, in *Os Expostos da Roda da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, Museu de São Roque e Arquivo Histórico/Biblioteca, 2001, pp. 11-12.

MULLER, Brunhild, *Painting with Children*, Edinburgh, Floris Books, 2001.

PACHECO, José António Leite Cruz de Matos, “O platonismo de Marcel Proust: tempo, memória, sentido”, in *Philosophica (Filosofia da Cultura)*, Lisboa, Edições Colibri/Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, pp. 107-119.

PERRONE-MOISÉS, Leyla, *Fernando Pessoa Aquém do Eu, Além do Outro*, São Paulo, Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando, *Poemas Completos de Alberto Caeiro (recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha, posfácio de Luís de Sousa Rebelo)*, s/l, Editorial Presença, 1994.

PIERCE, James Smith, *Paul Klee and Primitive Art*, New York and London, Garland Publishing, 1976.

QUADRI, Franco, “Pina Bausch: Uma Linguagem a Interpretar”, in *Pina Bausch - Falem-me de Amor*, s/l, Fenda, 2005, pp. 163-171.

- READ, Herbert, *A Filosofia da Arte Moderna*, Lousã, Editora Ulisseia, s/d.
- READ, Herbert, *Uma História da Pintura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- RENAUD, Isabel Carmelo Rosa e RENAUD, Michel, *Problèmes Ontologiques et Éthiques d'une Philosophie de la Culture*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1985.
- RENAUD, Michel, “Fenomenologia e Hermenêutica, o Projecto Filosófico de Paul Ricoeur, in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, Faculdade de Filosofia de Braga, 1985, pp. 428-429.
- RIMBAUD, Arthur, *Poésies - Une Saison en Enfer - Illuminations-Oeuvres Diverses*, préface et notes de Claude Lémie et Robert Sctrick, France, Presses Pocket, 1981.
- RODRIGUES, Dalila D’Alte, *A Infância da Arte, a Arte da Infância*, Porto, Edições Asa, 2002.
- RONDOLINO, Gianni, “A queixa da imperatriz”, in *Pina Bausch - Falem-me de Amor*, s/l, Fenda, 2005, pp. 135-142.
- ROPA, Eugenia Casini, “Expressão e expressionismo na dança alemã”, in *Pina Bausch - Falem-me de Amor*, s/l, Fenda, 2005, pp. 27-35.
- RORTY, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Oxford Uk. Cambridge USA, Blackwell Publishers, 1993.
- SÁ, Eduardo, *Crianças para Sempre*, Lisboa, Oficina do Livro, 2006.
- SÁ, Isabel dos Guimarães, “Segredos de família: os sinais de expostos entre as práticas de identidade e construção de memória”, in *Os Expostos da Roda da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, Museu de São Roque e Arquivo Histórico/Biblioteca, 2001, p. 9.

SACADURA, Ana, “O som amarelo propõe-nos um renascimento num labirinto de cor...”, in *Noite e o Som Amarelo*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2003, pp. 80-83.

SÁENZ, M<sup>a</sup> Cármen López, “Pensar y sentir la carne del mundo desde la ecofenomenología”, in *Humano e Inumano – A Dignidade do Homem e os Novos Desafios (Actas do Segundo Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Filosofia Fenomenológica)*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa – Phainomenon, 2006, pp. 161-186.

SARTRE, Jean-Paul, *O Existencialismo é um Humanismo*, Lisboa, Editorial Presença, s/d.

SAUVAGEOT, Anne, *Voirs et Savoirs. Esquisse d'une Sociologie du Regard*, Paris, Puf, 1994.

SCHILDER, Paul, *Imagen y Aparencia del Cuerpo Humano - Estudios sobre las Energías Constructivas de la Psique*, presentación de la edición castellana de E. Eduardo Krapf, México, Editorial Paidós, 1994.

SCHLICHER, Susanne, “A Evolução do Tanztheater na Alemanha”, in *Pina Bausch - Falem-me de Amor*, s/l, Fenda, 2005, pp. 37-52.

SCHMIDT, Jochen, « Da modern dance ao Tanztheater », in *Pina Bausch - Falem-me de Amor*, s/l, Fenda, 2005, pp. 85-105.

SERS, Philippe, *Les Renouvellements de la Création Artistique au Vingtième Siècle - Kandinsky et L'Image Métaphysique*, Paris, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne Unité D'Enseignement et de Recherches de Philosophie, 1995.

SERS, Philippe, *Icônes et Saintes Images - La Représentation de la Transcendance*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

SILVESTRE, Luís e FARIA, Cláudia, “Novidades sobre a vida deles”, in *Sábado*, n<sup>o</sup>77, 21 a 27 de Outubro, 2005, pp. 48-51.

SOARES, Maria Luísa Couto, “Expressão e contra expressão: virtualidades simbólicas da corporeidade”, in *Humano e Inumano – A Dignidade do Homem e os Novos Desafios (Actas do Segundo Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Filosofia Fenomenológica)*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa – Phainomenon, 2006, pp. 107-124.

SOEIRO, Ricardo Gil, « A bússola orientadora que me guia neste ensaio... », in *Noite e O Som Amarelo*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2003, pp. 59-65.

STEINER, George, *Errata: Revisões de uma Vida*, Lisboa, Relógio D’Água, 2001.

STERN, Arno, *A Expressão*, Porto, Livraria Civilização- Editora, 1974.

STERN, Arno, *Aspects et Technique de la Peinture D’Enfants*, Paris, Éditions Delachaux-Niestle, 1966.

STERN, Arno, *Aspectos e Técnicas da Pintura de Crianças*, Lisboa, Livros Horizonte, 1974.

STRAUSS, Michaela, *Les Dessins D’Enfants*, traduit de l’allemand par Pierre Diet, Chatou, Les Trois Arches, 1997.

TAVARES, Maria Andresen de Sousa, « Poéticas do eu e da natureza em escrita de pintores”, in *Românica*, Lisboa, Edições Colibri, nº11, 2002, pp. 179-193.

TEIXEIRA, Luís Filipe B., *O Nascimento do Homem em Pessoa- A Heteronímia como Jogo da Demiurgia Divina*, Lisboa, Edições Cosmos, 1992.

TREVARTHEN, Colwyn, “Mother and baby- seeing artfully eye to eye”, in *The Artful Eye*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 157-200.

TSVETAEVA, Marina, *L’Art à la Lumière de la Conscience*, traduit du russe et présenté par Véronique Lossky, s/l, Le Temps Qu’il Fait, 1987.

VACCARINO, Elisa, “Bausch, um mundo, uma linguagem, múltiplas questões”, in *Pina Bausch - Falem-me de Amor*, s/l, Fenda, 2005, pp. 13-23.

VALÉRY, Paul, *Discurso sobre a Estética - Poesia e Pensamento Abstracto*, Lisboa, Vega, 1995.

VIGOUROUX, Roger, *A Fábrica do Belo*, Lisboa, Dinalivro, 1999.

VIOLA, Bill, *Las Pasiones*, Madrid, Fundación “La Caixa”, 2004.

WILDE, Oscar, *O Destino da Mentira*, Lisboa, Vega, 1991.

WITTGENSTEIN, *Anotações sobre as Cores*, edição bilingue, Lisboa, Edições 70, 1987.

ZAMBRANO, Maria, *O Sonho Criador*, prefácio e tradução Maria João Neves, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006.

ZAMBRANO, Maria, *Os Sonhos e o Tempo*, Lisboa, Relógio D’Água, 1994.

ZIMBRO, Manuel, *O Mundo, Visto da Terra, Aqui à Volta de Casa*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004.

## Índice Onomástico\*

### **A**

ALONGE, R., 38, 40, 42

ANDRÉ, J. M., 39, 40, 41, 44, 138

ÁVILA, M. J., 103

### **B**

BACON, F., 230

BALZAC, H., 84

BASHÔ, M., 116, 117, 118, 119, 120, 130

BAUDELAIRE, C., 191, 192

BAUMGARTEN, A. G., 8

BAUSCH, P., 9, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 227

BEETHOVEN, W. A., 216, 222

BENSKY, R., 44, 45,

BERGSON, H., 9

BOHM, D., 218

BONINO, G. D., 39

BOREL, F., 91, 93

BORGES, J. L., 193

BORGES, P., 229

BRAGA, J. S., 117

BREYNER, S. M., 143

BRUEGEL, P., 192

---

\* O presente índice onomástico não inclui a Bibliografia deste trabalho.

## C

CAEIRO, A., 15, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144

CASTRO, M.G., 226, 227

CÉZANNE, P., 13, 14, 17, 40, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 95, 102,  
105, 106, 108, 109, 122, 128, 129, 130, 160, 161, 164, 192, 203, 204,  
205, 227

CHOPIN, F., 216, 223

CLAUDEL, P., 57, 125

COBURN, L. L., 115

COCTEAU, J., 94

COLAÇO, M. R., 163

COYPEL, A., 195, 208, 209, 212

CUNHA, T. S., 134

## D

DALI, S., 178

DAMÁSIO, A., 185

DELAUNAY, R., 203

DELEUZE, G., 153, 154, 155, 156, 229

DERRIDA, J., 16, 186, 191, 193, 194, 195, 197, 207

DESCARTES, R., 17, 63, 86, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205

DESPLACES, L., 212

DIAS, I. M., 44, 205

DIBUTADES, 193

## E

ELIOT, T. S., 23

EMOTO, M., 17, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 225, 227

ERULI, B., 50, 56

## **F**

FAGE, R. L., 196, 209

FERRARIS, A. O., 161

FERREIRA, M. L., 69

FRENHOFER, 84, 85

## **G**

GABEY, G., 159, 160, 171

GASQUET, J., 79, 85,

GENET, J., 21, 22, 23, 26

GERVAIS, 46

GIACOMETTI, A., 21, 22, 23, 203

GOETHE, J. W., 14, 101, 102, 103, 158, 164

GOLDSTEIN, 158

GUSTAFSSON, L., 132

## **H**

HEIDEGGER, M., 8

HENRY, M., 9, 13, 69

HOMERO, 193

## **J**

JÉRICO, 195, 196, 209

JUSTO, J., 39, 97

JOYCE, J., 193

## **K**

KANDINSKY, W., 13, 14, 9, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 164, 227

KANT, I., 24

KHALO, F., 23

KLEE, P., 138, 151, 154, 204

KLEIN, R., 19

KUHN, R., 70

## **L**

LANGE, D., 206

LAPA, P., 103

LESCAULT, C., 84

LEYDE, L. D., 196, 211

LICHTENSTEIN, R., 201

LISPECTOR, C., 154, 155

## **M**

MACHADO, J. S., 103

MAHLER, G., 230

MARCHAND, A., 138

MATOSO, E., 39

MEDUSA, 199

MENDES, A., 102, 103

MERINI, A., 27

MERLEAU-PONTY, M., 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 33, 38, 44, 45, 56, 57, 58, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 102, 106, 107, 108, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 124, 25, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 146, 149, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 167, 170, 176, 177, 183, 184, 185, 186, 191, 193, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 205, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 225, 226, 227, 230

MICHAUX, H., 204

MILTON, J., 193

MOZART, W. A., 150, 216, 222

## **N**

NARCISO, 199

NEGREIROS, A., 147

## **P**

PASCOAES, T., 190

PESSOA, F., 15, 134

PIÉRON, H., 159

PINHARANDA, J., 103

PINHO, V., 151

PLATÃO, 8, 63

PROUST, M., 126

## **R**

REBELO, L. S., 134

RENAUD, I. C. R., 63, 68

RENAUD, M., 227

REGO, P., 150

RIBOT, T., 196, 210

RICOEUR, P., 226, 227

RILKE, R. M., 109

RIMBAUD, J. A., 19, 20, 25

ROSENTHAL, S. B., 158

## **S**

SACADURA, A., 97

SARTRE, J. P., 121, 122, 125, 134, 161, 162

STEINER, G., 146

STERN, A., 16, 160, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 171

STRAUSS, M., 156

## **T**

TCHAIKOSVSKY, P., 223

TROUVAIN, A., 209

TSVETAeva, M., 21, 23, 24, 29

## **U**

UEDA, M., 116, 118

## **V**

VACCARINO, E., 43

VALÉRY, P., 22

VIGOUROUX, R., 101

VIMENET, C., 159, 160, 171

VÍTOR, D., 174

VIVALDI, A., 224

## **Y**

YASUDA, K., 119, 123

## **Z**

ZIMBRO, M., 32

ZUCCARO, F., 196, 210

## Índice Temático

ABSTRACTO, 22, 24, 46 97

AFECTAÇÃO, 50, 73

ÁGUA, 11, 17, 20, 21, 27, 28, 31, 32, 38, 43, 48, 58, 65, 71, 100, 118, 124, 132, 135, 136, 149, 153, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 225

ALMA, 9, 34, 96, 123, 125, 160, 165, 176, 178, 180, 184, 191, 198, 202, 213, 216, 217, 219

AMBIGUIDADE, 8, 16

AMOR, 8, 9, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 49, 51, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 73, 74, 75, 77, 78, 84, 90, 93, 101, 104, 127, 135, 140, 142, 146, 149, 160, 163, 180, 190, 193, 194, 207, 213, 217, 230

APARÊNCIA, 16, 39, 47, 53, 127, 139, 141

ARTE, 7, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 39, 41, 44, 45, 75, 79, 81, 82, 97, 98, 108, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 123, 124, 127, 128, 129, 132, 133, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 185, 191, 193, 198, 201, 205, 226, 227, 230

ARTICULAÇÃO, 44, 57, 93, 198

BRUTO, 43, 47, 164

CARNE, 10, 11, 16, 24, 28, 39, 42, 43, 44, 45, 47, 52, 54, 55, 58, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 76, 85, 85, 86, 87, 89, 91, 93, 94, 101, 103, 108, 122, 126, 127, 130, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 143, 151, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 187, 188, 189, 204, 205, 207, 215, 227

CARNE DO MUNDO, 10, 16, 42, 43, 44, 52, 70, 82, 86, 89, 94, 108, 127, 130, 135, 136, 138, 143, 176, 178, 179, 182, 183, 187

CEGO, 107, 152, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 201

CEGUEIRA, 17, 136, 137, 186, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 227

CIÊNCIA, 116, 139, 218, 219, 226, 227

COESÃO, 44

COEXISTÊNCIA, 54, 88, 139, 141

COISA, 9, 10, 14, 20, 22, 23, 24, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 42, 43, 46, 47, 49, 50, 51, 56, 57, 58, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 75, 77, 78, 97, 99, 106, 107, 108, 118, 120, 124, 125, 126, 127, 129, 133, 136, 137, 140, 141, 142, 153, 155, 156, 161, 162, 177, 177, 181, 204, 207, 217, 218, 219, 226, 229

CONCEITO, 42, 43, 63, 66, 72, 80, 133, 151, 183, 185, 213

CONCRETO, 46, 98, 125, 179, 206

CONSCIÊNCIA, 8, 10, 21, 28, 39, 40, 45, 46, 47, 53, 66, 67, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 82, 90, 94, 101, 108, 117, 122, 127, 129, 137, 141, 142, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 158, 168, 184, 189, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 221, 227

CONSTITUIÇÃO, 40, 116, 182

COR, 10, 47, 48, 49, 55, 57, 58, 61, 62, 64, 69, 77, 80, 85, 87, 89, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 127, 136, 137, 138, 156, 161, 164, 165, 177, 182, 191, 204

CORPO, 8, 9, 10, 11, 13, 16, 17, 22, 27, 33, 34, 35, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 74, 77, 80, 81, 82, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 101, 106, 108, 122, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 144, 149, 151, 153, 154, 156, 158, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 176, 177, 178, 179, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 194, 195, 197, 198, 200, 201, 202, 206, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 222, 225, 226, 228, 229, 230

CORRELATO, 57, 83, 98, 129

COSMOLOGIA, 218

CRIAÇÃO, 27, 40, 45, 54, 56, 58, 87, 88, 101, 102, 139, 153, 155, 156, 166, 180, 190, 191, 215

CRIANÇA, 11, 12, 15, 16, 21, 22, 38, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 74, 76, 78, 104, 135, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 174, 179, 180

CRUZAMENTO, 44, 56, 62, 205, 227

CULTURA, 63, 89, 94, 104, 122, 170, 213, 228

DANÇA, 26, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 55, 226

DESDOBRAMENTO, 199, 228

DESEJO, 9, 12, 15, 18, 33, 40, 44, 77, 134, 138, 144, 177, 179, 182, 186

DESENHO, 21, 22, 64, 146, 147, 148, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 165, 166, 169, 193, 195, 201, 202, 220, 226

DUALISMO, 8

ELEMENTO, 44, 57, 65, 66, 101, 122, 136, 148, 153, 155, 177, 178, 180, 183, 187, 214

EM SI, 9, 10, 15, 16, 22, 25, 28, 41, 44, 45, 46, 70, 75, 76, 78, 84, 121, 123, 124, 126, 127, 128, 133, 142, 144, 152, 168, 177, 183, 187, 189, 194, 204, 214, 219

ENCARNAÇÃO, 44, 82

ENERGIA, 16, 28, 39, 40, 55, 95, 103, 217

ENTE, 45, 65

ENTENDIMENTO, 33, 84, 148, 168, 218

ENTRELAÇADO, 45, 74, 143, 183, 207

ENTRELAÇAMENTO, 10, 56, 82, 161, 189, 203, 217

ESPAÇO, 29, 34, 39, 41, 88, 90, 91, 93, 97, 99, 107, 121, 144, 152, 153, 154, 155, 166, 169, 184, 188, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 225, 228, 230

ESPECTADOR, 35, 42, 45, 46, 52, 54, 85, 100, 101

ESPELHO, 13, 16, 26, 91, 92, 93, 96, 116, 122, 156, 193, 200, 218, 219, 228

ESPESSURA, 28, 67, 68, 89, 142, 152, 160, 204

ESPÍRITO, 18, 20, 21, 22, 29, 44, 46, 63, 65, 80, 86, 87, 88, 96, 97, 102, 103, 106, 107, 121, 122, 127, 129, 134, 143, 162, 197, 213, 216, 218, 220

ESSÊNCIA, 25, 74, 77, 117, 118, 135, 139, 148, 149, 150, 177, 179, 182, 192

ESTÉTICA, 7, 8, 17, 20, 82, 97, 116, 117, 123, 227, 228

ESTILO, 34, 66, 84, 123, 124, 143, 149

ETERNIDADE, 23, 123, 124, 215

EXISTÊNCIA, 8, 9, 25, 26, 29, 46, 55, 56, 57, 60, 63, 64, 69, 70, 74, 84, 95, 98, 106, 108, 117, 118, 122, 133, 136, 137, 139, 141, 144, 155, 177, 178, 183, 191, 197, 215, 218, 219, 220, 226, 230

EXPERIÊNCIA, 56, 69, 75, 79, 82, 88, 90, 93, 97, 98, 99, 102, 106, 107, 108, 109, 116, 117, 118, 121, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 140, 141, 142, 148, 159, 166, 168, 176, 178, 186, 187, 200, 222, 226

EXPRESSÃO, 15, 16, 34, 39, 40, 41, 63, 68, 80, 82, 84, 88, 90, 126, 127, 132, 134, 140, 146, 149, 152, 157, 158, 160, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 204, 218, 227, 229, 230

EXTERIOR, 38, 44, 49, 51, 73, 76, 79, 87, 88, 106, 137, 138, 142, 144, 152, 159, 171, 176, 187, 188, 189, 190, 194, 195, 228

FALA, 35, 40, 42, 77, 84, 95, 97, 98, 120, 122, 127, 134, 149, 156, 166, 167, 168, 177, 187, 190, 200, 203, 214, 217, 218, 219, 228

FENÓMENO, 9, 14, 28, 33, 34, 35, 36, 45, 60, 67, 68, 73, 82, 84, 94, 97, 98, 107, 107, 142, 144, 162, 164, 167, 170, 187, 199

FENOMENOLOGIA, 33, 34, 35, 36, 38, 41, 43, 44, 45, 48, 49, 51, 53, 55, 60, 64, 65, 68, 73, 75, 76, 77, 79, 81, 95, 96, 97, 98, 101, 105, 106, 116, 117, 119, 120, 121, 127, 128, 132, 134, 139, 140, 141, 144, 145, 146, 151, 152, 153, 184, 186, 227

FILOSOFIA, 7, 8, 13, 39, 63, 69, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 117, 120, 136, 140, 197, 199, 200, 205, 226, 227, 228, 229, 230

GÉNESE, 45, 46, 47, 55, 81, 89, 118, 176, 177, 187, 200, 204, 218

HISTÓRIA, 8, 9, 20, 23, 31, 39, 43, 49, 53, 54, 55, 59, 61, 71, 74, 75, 76, 82, 85, 94, 104, 106, 120, 122, 144, 171, 184, 194, 199, 214, 217, 226

IDEALISMO, 63

IDEIA, 10, 12, 13, 14, 15, 37, 40, 43, 50, 53, 65, 79, 90, 93, 98, 107, 201

IDENTIDADE, 44, 74, 75, 76, 94, 98, 162, 217

ILUSÃO, 9, 15, 31, 45, 46, 48, 55, 72, 97, 122, 127, 128, 129, 177, 186, 189, 193

IMAGEM, 19, 26, 30, 36, 54, 55, 58, 70, 76, 91, 92, 95, 133, 136, 152, 177, 180, 181, 183, 193, 198, 200, 201, 204, 205, 218

IMAGINAÇÃO, 65, 159, 162, 163, 164, 165, 167, 226, 227

INCONSCIENTE, 40, 160, 161

INFINITO, 49, 67, 88, 108, 144, 152, 166, 180, 188, 207

INTELIGIBILIDADE, 44

INTELIGÍVEL, 78, 198, 199

INTERIOR, 10, 11, 14, 16, 24, 35, 38, 43, 47, 51, 54, 55, 64, 65, 68, 72, 75, 87, 88, 95, 96, 98, 100, 101, 106, 120, 124, 137, 138, 140, 142, 144, 147, 151, 152, 157, 159, 166, 169, 171, 179, 182, 187, 188, 189, 190, 194, 216, 226

INTERROGAÇÃO, 80, 93, 133

INVISÍVEL, 10, 11, 12, 13, 28, 37, 39, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 56, 59, 68, 73, 74, 76, 79, 80, 82, 85, 90, 91, 93, 128, 141, 144, 147, 183, 184, 186, 194, 196, 200, 201, 218, 227

LINGUAGEM, 30, 33, 35, 36, 40, 43, 46, 63, 74, 77, 82, 117, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 132, 133, 134, 137, 140, 143, 152, 153, 159, 160, 167, 168, 169, 185, 194, 195, 204, 217

LINHA, 13, 16, 21, 22, 25, 30, 35, 51, 60, 71, 88, 100, 136, 152, 159, 183, 193, 199, 204, 205

LUZ, 19, 20, 23, 34, 46, 57, 58, 62, 65, 66, 83, 96, 102, 103, 109, 123, 128, 136, 137, 139, 146, 177, 189, 190, 191, 192, 193, 197, 198, 199, 205, 206, 228

MÃE, 12, 23, 24, 30, 42, 43, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 59, 74, 75, 76, 77, 78, 89, 90, 104, 156, 158, 164, 165, 174, 177, 179, 180, 190, 206, 207, 222

MARIONETAS, 10, 42, 44, 45, 46, 50, 53, 54, 55, 56, 144

MATÉRIA, 11, 21, 44, 55, 57, 65, 67, 74, 75, 76, 77, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 187, 194

MEMÓRIA, 34, 37, 39, 51, 74, 75, 93, 140, 149, 152, 194, 195

METÁFORA, 26, 41, 91, 154, 180, 182, 183, 185, 227

METAMORFOSE, 17, 22, 39, 52, 66, 79, 153, 182, 195, 201, 218, 228

MOVIMENTO, 25, 31, 36, 39, 40, 41, 42, 44, 53, 54, 55, 65, 70, 78, 80, 81, 82, 85, 88, 89, 92, 93, 96, 106, 108, 121, 125, 127, 141, 148, 179, 207, 215, 218

MUNDIVIDÊNCIA, 16, 53, 187

MUNDO, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 31, 32, 33, 37, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 52, 53, 54, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 101, 102, 106, 107, 108, 116, 117, 119, 120, 122, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 156, 157, 160, 162, 163, 166, 168, 170, 171, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 197, 199, 200, 201, 204, 205, 206, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 227, 228, 229, 230

NATUREZA, 24, 44, 64, 65, 79, 80, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 95, 103, 106, 108, 112, 113, 114, 120, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 130, 135, 136, 142, 143, 148, 155, 157, 166, 168, 180, 181, 182, 183, 205, 213, 216, 217, 219, 220, 230

OBJECTO, 28, 33, 40, 41, 44, 45, 46, 53, 55, 60, 67, 75, 76, 77, 85, 89, 97, 99, 100, 104, 105, 107, 108, 116, 133, 141, 142, 144, 152, 153, 158, 160, 164, 176, 186, 192, 194, 197, 204, 214

OBRA, 8, 9, 10, 11, 13, 17, 19, 24, 25, 27, 28, 30, 38, 40, 45, 68, 75, 79, 83, 84, 85, 96, 97, 99, 102, 106, 108, 117, 126, 129, 133, 139, 148, 154, 169, 177, 190, 191, 197, 198, 207, 213, 226, 230

OLHAR, 13, 15, 22, 50, 57, 58, 66, 79, 81, 83, 86, 90, 93, 94, 97, 99, 100, 106, 108, 122, 126, 134, 137, 138, 141, 142, 143, 147, 167, 171, 178, 181, 185, 186, 192, 197, 199, 202, 206, 207, 227, 229

OLHO, 22, 49, 51, 62, 129, 134, 136, 137, 138, 142, 195, 197

ONTOGÉNESE, 10, 46, 60, 67, 79, 80, 177

ONTOLOGIA, 10, 11, 15, 44, 69, 79, 81, 139, 183

ORIGINÁRIO, 42, 69, 73, 77, 146

PAISAGEM, 82, 85, 86, 88, 128, 129

PALAVRA, 8, 36, 39, 55, 80, 84, 99, 121, 122, 123, 124, 125, 128, 132, 134, 143, 147, 157, 160, 178, 191, 216, 220

PENSAMENTO, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 17, 18, 25, 43, 47, 49, 60, 68, 78, 79, 81, 82, 83, 101, 120, 121, 122, 123, 125, 130, 133, 140, 143, 183, 185, 188, 192, 195, 197, 200, 201, 207, 214, 215, 219, 220, 225, 230

PERCEPÇÃO, 33, 34, 35, 37, 38, 41, 45, 46, 47, 51, 55, 57, 67, 73, 79, 80, 81, 83, 89, 90, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 106, 107, 108, 109, 116, 117, 120, 122, 130, 136, 141, 142, 143, 144, 146, 156, 162, 164, 165, 186, 187, 189, 190, 194, 215, 226, 228

PINTOR, 13, 14, 17, 22, 23, 40, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 96, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 128, 138, 139, 140, 147, 164, 190, 203

PINTURA, 22, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 88, 143, 154, 159, 160, 174, 192, 201, 203, 204, 205, 207, 226

PROFUNDIDADE, 23, 56, 67, 80, 87, 88, 89, 105, 120, 137, 157, 177, 193, 197, 202, 203, 205

PROMISCUIDADE, 203, 206

QUIASMO, 10, 17, 45, 48, 79, 128, 143, 178, 183, 188, 189, 190, 205, 207, 217

RAZÃO, 35, 57, 78, 89, 159, 185, 220

REAL, 11, 14, 39, 45, 48, 55, 81, 93, 95, 107, 116, 119, 120, 127, 138, 151, 158, 177, 202

REFLEXÃO, 79, 117, 126

REPRESENTAÇÃO, 16, 40, 43, 53, 59, 60, 65, 77, 91, 195, 201

REVERSIBILIDADE, 13, 17, 38, 44, 68, 74, 79, 82, 88, 90, 92, 95, 98, 106, 129, 134, 139, 142, 182, 187, 189, 206, 213, 214

REVERSIBILIDADE SENSÍVEL, 74, 92, 95, 98, 106, 129, 134, 139, 142, 187, 189, 206, 213, 214

ROSTO, 12, 13, 16, 27, 36, 42, 43, 51, 55, 76, 94, 134, 137, 158, 170, 176, 186, 191, 217, 229

SILÊNCIO, 23, 26, 33, 37, 39, 43, 48, 74, 102, 103, 108, 121, 122, 125, 126, 129, 140, 149, 190, 191

SINAIS, 12, 39, 54, 63, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 93, 99, 121, 166, 184

SENSAÇÃO, 26, 61, 62, 70, 76, 89, 126, 141, 142, 167

SENSIBILIDADE, 47, 98, 102, 182, 185

SENSÍVEL, 9, 13, 17, 23, 33, 44, 56, 60, 67, 74, 81, 82, 85, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 106, 108, 129, 130, 134, 140, 142, 144, 187, 189, 198, 199, 206, 207, 213, 214, 219

SENTIDO, 20, 22, 28, 33, 41, 44, 53, 61, 65, 66, 67, 74, 76, 79, 80, 83, 84, 90, 97, 98, 101, 102, 104, 106, 107, 108, 109, 120, 121, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 135, 136, 137, 140, 141, 170, 176, 185, 193, 195, 197, 199, 200, 215, 220, 227, 229

SENTIR, 10, 25, 45, 48, 49, 55, 56, 61, 69, 72, 73, 74, 77, 97, 104, 106, 107, 142, 170, 189, 190, 201, 202, 219, 227

SER, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 80, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 94, 95, 97, 98, 99, 101, 106, 107, 108, 117, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 186, 187, 188, 189, 190, 193, 193, 194, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 222, 225, 226, 228, 229

SUBJECTIVIDADE, 45, 101, 102, 107, 142, 154

SUJEITO, 39, 40, 41, 45, 56, 60, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 82, 84, 88, 92, 94, 95, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 119, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 133, 134, 136, 138, 139, 141, 143, 148, 149, 154, 162, 169, 177, 181, 183, 184, 186, 193, 194, 197, 202, 207, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 225

TACTO, 20, 98, 107, 135, 187, 190, 199, 202

TEMPO, 7, 10, 12, 20, 21, 22, 23, 25, 32, 35, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 51, 54, 58, 59, 60, 61, 64, 66, 69, 74, 76, 82, 83, 87, 88, 107, 108, 124, 126, 127, 131, 133, 140, 146, 148, 149, 150, 152, 154, 159, 166, 181, 182, 184, 189, 196, 205, 218, 229

TOTALIDADE, 13, 41, 53, 66, 70, 80, 104, 107, 122, 125, 184, 185, 225

TRADIÇÃO, 20, 50, 63, 72, 122, 193, 198, 199

VER, 8, 10, 11, 14, 15, 16, 18, 24, 25, 26, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 49, 52, 54, 55, 58, 59, 61, 66, 72, 79, 80, 81, 83, 90, 107, 108, 120, 134, 135, 136, 139, 140, 142, 147, 167, 177, 179, 187, 189, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 205, 218, 219, 227

VERDADE, 21, 25, 26, 31, 37, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 54, 55, 61, 66, 67, 70, 74, 77, 78, 79, 82, 89, 93, 97, 98, 99, 124, 125, 128, 132, 133, 134, 136, 149, 150, 151, 158, 162, 171, 183, 184, 185, 186, 189, 190, 193, 196, 199, 200, 215, 229

VIDA, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 82, 83, 84, 85, 87, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 120, 122, 124, 127, 128, 129, 130, 134, 135, 139, 140, 141, 142, 144, 146, 148, 151, 152, 153, 155, 156, 162, 164, 167, 168, 169, 171, 176, 177, 178, 179, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 197, 200, 201, 205, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 226, 227, 228, 229, 230

VISÃO, 10, 13, 14, 16, 17, 19, 23, 35, 36, 51, 55, 57, 58, 63, 66, 82, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 95, 98, 101, 107, 108, 134, 136, 137, 138, 139, 142, 143, 157, 159, 166, 178, 182, 186, 187, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 205, 206, 207, 218, 228

VISIBILIDADE, 56, 58, 64, 67, 69, 90, 91, 189, 198

VISÍVEL, 10, 11, 12, 13, 42, 47, 51, 52, 56, 57, 58, 59, 62, 65, 66, 67, 72, 73, 75, 76, 77, 79, 80, 82, 85, 88, 90, 91, 92, 107, 122, 126, 128, 129, 137, 139, 140, 141, 144, 147, 194, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 204, 205, 207, 217, 218, 228

VONTADE, 8, 14, 15, 18, 31, 37, 41, 54, 55, 56, 61, 62, 65, 96, 137, 150, 151, 181, 226, 230

VOZ, 27, 40, 42, 43, 124, 163, 178, 180, 190, 216, 217, 228

## Índice Geral

Agradecimentos

Introdução -----	7
I – ABENÇOADA LUZ: A PENUMBRA ESPESSA E DEAMBULANTE OU A ARTE ENQUANTO ACTO DE CONHECIMENTO FRIÁVEL-----	19
II – MERLEAU-PONTY E O ENIGMA DA VIDA-----	33
1 - Merleau-Ponty ou a Fenomenologia do amor. A presença sensível do coração a rasgar o fundo humanamente habitado. A percepção nas suas constelações afectivas: os nossos desejos na intermitência de uma vida emocional: o eros do Ser e do perceber -----	33
2 - A dança: reversibilidade entre interior e exterior. Pina Bausch: o espectáculo: “O Céu e a Terra” (“Ten Chi”). O amor inacabado na Fenomenologia do amor em Merleau-Ponty -----	38
3 - Encarnação ou o assobio do Ser nas marionetas. O palhaço, o circo rente à pele da vida. Um nascimento/milagre da vida: a realização do desejo radical da Fenomenologia em Merleau-Ponty. As marionetas em carne viva -----	44
4 - A maciez do musgo no combate fenomenológico no muro da sua vida. O entrosamento da vida em Merleau-Ponty -----	56
5 - O rendilhado do corpo. A renda enquanto lugar fenomenológico da vida em Merleau-Ponty -----	62
6 - Carne viva ou Fenomenologia em Merleau-Ponty sem cicatriz definitiva-----	68
7 - A luzência/sombra ou os sinais na “Roda dos Expostos” como visível e invisível-	73
III – METAMORFOSES DO OLHAR -----	79
1 - Filosofia e pintura: uma Ontologia da radicalidade do olhar -----	79
2 - Cézanne ou a aparição estridente da vida no olhar-----	83
3 - A visão em Merleau-Ponty ou um labirinto de espelhos -----	90
4 - Merleau-Ponty em diálogo com Kandinsky. Fenomenologia e “necessidade interior”. Uma “beata”, um “fósforo queimado” enquanto começo fenomenológico da vida-----	95
5 - A fenomenologia das cores. A afectividade das cores. O afecto a acordar o sentido do objecto na fenomenalidade da vida. O universo imbuído de amor e cor-----	101
I – Variações em torno da montanha <i>Sainte-Victoire</i> -----	109

II – Algumas Naturezas – Mortas-----	112
III – Paisagens -----	115
IV – MERLEAU-PONTY E O OUTRO LADO DO ESPELHO-----	116
1 - A arte poética do haiku como experiência de suspensão da atitude natural para a reaver e o reencontro ingênuo com o mundo na estética do haiku -----	116
2 - A experiência da linguagem em Merleau-Ponty em confronto com a arte poética do haiku desenvolvida no Japão. A opacidade da palavra em Merleau-Ponty em contraposição com a escrita do neutro do haiku -----	121
3 - A arte poética do haiku ou um mundo onde reina a verdade-----	132
4 - Merleau-Ponty e Alberto Caeiro: a reversibilidade sensível e o enamoramento profundo entre todas as coisas. Afinidades e diferenças entre a Fenomenologia de Merleau-Ponty e o objectivismo existencial de Caeiro -----	134
V – MERLEAU-PONTY: O DESENHO INFANTIL OU A RESSONÂNCIA DO ORIGINÁRIO NA FENOMENOLOGIA DA VIDA. A CONFIANÇA AMOROSA NA REALIDADE. A PERCEPÇÃO ENQUANTO LUGAR ANCESTRAL DA FENOMENOLOGIA DO AMOR -----	146
1 - O desenho infantil como expressão que não chega a ser arte -----	146
2 - O desenho infantil como um segredo que se abre à Fenomenologia-----	151
3 - O desenho infantil entre duas águas: o querer dizer e a afectividade-----	156
4 - A percepção da criança através do desenho. A teoria da expressão de Arno Stern -	163
VI – A CARNE MERLEAU-PONTYANA ENQUANTO CARNE DO MUNDO -----	176
O barro, a argila, a cera: visíveis ilusórios da vida. Que rosto da vida? Qual o rosto mais verdadeiro da vida? -----	176
VII – CEGUEIRAS VIDENTES E ESTRIDENTES. A VISÃO: UMA INQUIETANTE ESTRANHEZA EM DERRIDA E MERLEAU-PONTY. DA DIÓPTRICA DE DESCARTES À VISÃO EM MERLEAU-PONTY -----	186
1 - O cego: percepções verdadeiras da vida-----	186
2 - <i>Mémoires d'Aveugle</i> de Jacques Derrida em diálogo com Merleau-Ponty -----	191
3 - Da Dióptrica de Descartes à ubiqüidade da visão em Merleau-Ponty -----	197
VIII – VISÕES PONTYANAS DA NATUREZA NA CULTURA ORIENTAL-----	214
Emoto e Merleau-Ponty: mistérios ou a reversibilidade sensível da água -----	214
Conclusão -----	229
Bibliografia -----	234

Índice onomástico -----	268
Índice temático -----	275
Índice geral -----	284

### **Imagens constantes do presente trabalho**

- A imagem constante da capa do presente trabalho é de Tina Modotti, intitula-se “Mother and Child” e encontra-se publicada na obra de Peter Galassi, Robert Storr e Anne Umland, subordinada ao título *Making Choices (1929/1939/1948/1955)*, New York, The Museum of Modern Art, 2000, p. 63.
- As imagens constantes do capítulo III (pp. 109-115) encontram-se publicadas na obra de Hajo Duchting, subordinada ao título *Cézanne*, Köln, Benedikt Taschen, 1993, pp. 9, 13, 66, 115, 117-119, 126-127, 177 e 210-212.
- As imagens constantes do capítulo V (p. 172), encontram-se publicadas na obra de Michaela Strauss, subordinada ao título *Les Dessins D’Enfants*, Chatou, Les Trois Arches, 1997, pp. 15 e 25.
- As imagens constantes do capítulo V (p. 173 e 174), encontram-se publicadas na obra de Dalila D’Alte Rodrigues, subordinada ao título *A Infância da Arte, a Arte da Infância*, Porto, Edições Asa, 2002, pp. 45, 78, 86 e 91.
- As imagens constantes do capítulo V (p. 175), encontram-se publicadas na obra de Brunhild Müller, subordinada ao título *Painting With Children*, Edinburgh, Floris Books, 2001, pp. 17-18.
- A imagem constante do capítulo VII (p. 192), encontra-se publicada na obra de Rose-Marie e Rainer Hagen, subordinada ao título *Bruegel (A Obra de Pintura)*, Köln, Taschen, 2004, p. 81.
- A imagem constante do capítulo VII (p. 206), encontra-se publicada na obra de Peter Galassi, Robert Storr e Anne Umland, subordinada ao título *Making Choices (1929/1939/1948/1955)*, New York, The Museum of Modern Art, 2000, p. 139.
- As imagens constantes do capítulo VII (pp. 208-213), encontram-se publicadas na obra de Jacques Derrida, subordinada ao título *Mémoires d’Aveugle*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990, pp. 13-14, 17 e 19-20.

- As imagens constantes do capítulo VIII (pp. 222-228), encontram-se publicadas na obra de Masaru Emoto, subordinada ao título *As Mensagens Escondidas na Água*, Cruz Quebrada, Estrela Polar, 2006, pp. 42, 45-49, 53-54 e 60.